

Marcelo de Carvalho Borges

**TESSITURA VISUAL DA PALAVRA**  
Reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras  
na obra de Mira Schendel

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2011

Marcelo de Carvalho Borges

**TESSITURA VISUAL DA PALAVRA**  
Reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras  
na obra de Mira Schendel

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 Visuais.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Borges, Marcelo de Carvalho, 1975-

Tessitura visual da palavra: reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel / Marcelo de Carvalho Borges. – 2011.

186 f. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Schendel, Mira, 1919-1988 – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Imagem e escrita – Teses. 3. Sinais e símbolos na comunicação visual – Teses. 4. Semiótica e artes – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701.08



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **MARCELO DE CARVALHO BORGES**, Número de Registro **2008699794**.

Titulo:

**“TESSITURA VISUAL DA PALAVRA: reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel”**

*Maria do Carmo de Freitas Veneroso*

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG

*Geraldo Souza Dias*

Prof. Dr. Geraldo Souza Dias – USP/SP

*Daisy Leite Turrer*

Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2010

*Para quem ainda sonha com nuvens.*

Agradeço a toda a família pelo apoio e, em especial, à Zezé, minha mãe

À Cacau, minha orientadora, pelo conhecimento transferido, pelas múltiplas direções mostradas e pelo acolhimento sereno e generoso

Ao Rodrigo, pela inspiração, compreensão e companheirismo ao longo destes três intensos anos

À Daisy Turrer, por me despertar o entusiasmo pela leitura da “cambadinha”

A Geraldo Souza Dias que, sem seu livro sobre Mira Schendel, o aprofundamento deste trabalho seria praticamente inviável

Aos meus queridos e genuínos amigos que, a despeito do recolhimento e do silêncio que guardei neste período, mantiveram o afeto sempre vivo

### **No aspro**

Queria a palavra sem alarmes, sem  
chantilenas, sem suspensórios, sem  
talabartes, sem paramentos, sem diademas,  
sem ademanes, sem colarinho.

Eu queria a palavra limpa de solene.

Limpa de soberba, limpa de melenas.

Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.

Eu não queria colher nenhum pendão com elas.

Queria ser apenas relativo de águas.

Queria ser admirado pelos pássaros.

Eu queria sempre a palavra no áspero dela.

*Manoel de Barros*

## RESUMO

Esta dissertação aborda as relações entre palavra e imagem, pela perspectiva das possibilidades visuais que se abrem para o signo alfabético na produção artística. Parte de uma breve discussão sobre os sentidos de texto, de imagem, sem perder de vista sua ligação com o espaço, elemento comum a ambos. Passando pelas influências do pensamento ocidental sobre as relações entre texto e imagem, o estudo segue com alguns exemplos na história da arte sobre o tema, para refletir a seu respeito sob a luz do conceito barthesiano de escritura.

Desse referencial, o segundo capítulo se volta para a obra de Mira Schendel. Desenhando um recorte entre as séries que são pertinentes ao seu foco de interesse e, intertextualizando estes trabalhos com criações de Stéphane Mallarmé e Karlheinz Stockhausen, o estudo tece um diálogo com o pensamento de autores como Maurice Blanchot e Roland Barthes sobre a condição e as possibilidades da escrita para além das concepções usuais da cultura.

Junto com os dois pensadores citados, a discussão sobre as possibilidades visuais da escrita é retomada pelo ângulo de sua relação com o vazio e com o espaço. Concentrando-se, principalmente, nos cadernos e nas monotípias de Mira, a exploração desse tema é subsidiada pelas teorias sobre a origem da escrita chinesa tanto de Ernest Francisco Fenollosa, quanto Anne Marie-Christin e suas reflexões a respeito das relações da superfície com a escrita oriental e com a escrita e o pensamento alfabéticos ocidentais.



## **ABSTRACT**

*This study addresses the relationship between word and image, through the perspective of the visual possibilities opened by the alphabetic sign in the arts. It starts with a brief discussion about the meanings of text and image, without missing its links with the space, a common element between both. Passing by the influences of Western thought on the relationship between writing and image, the study follows with some examples on the theme in Art History, to discuss from the Barthesian concept of écriture.*

*From this reference, the second chapter turns to the Mira Schendel's work. Focusing on relevant artist's production, this research draws an intertextual line between Mira's selected pieces and Stéphane Mallarmé's and Karlheinz Stockhausen's creations. From this meeting, the study weaves a dialogue with the thought of authors such as Maurice Blanchot and Roland Barthes, on the writing status and its possibilities beyond the usual cultural conceptions.*

*Along with the two thinkers mentioned, the discussion about the visual possibilities of writing resumes, but through the point of view of their relationship with the emptiness and space. Focusing mainly on Mira's artist's books and monotypes, the exploration of this theme is subsidized by the theories about the origin of Chinese writing of Ernest Francisco Fenollosa as Anne Marie-Christin and their reflections on the relationship of the surface with oriental writing and with the Western alphabetic writing and thinking.*

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 001 - Folha de rosto de capítulo de catálogo para UFMG ..... 19  
Fonte: foto do autor, 2007.
- FIGURA 002 - Diagrama de Jan Tschichold, 1928 ..... 20  
Fonte: LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 123
- FIGURA 003 - Monotipias de Mira Schendel na galeria Milan, em São Paulo, 2009 ..... 21  
Fonte: foto do autor, 2009.
- FIGURA 004 - Séries de trabalhos de Mira com signos alfabéticos (detalhes) ..... 23  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- FIGURA 005 - Séries de trabalhos de Mira com signos alfabéticos (detalhes) ..... 24  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- FIGURA 006 - Imagem de Mira Schendel nos anos de 1980 ..... 27  
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 173.
- FIGURA 007 - TESSITURA ..... 29  
Fonte: foto do autor, 2009.
- FIGURA 008 - Deus asteca da chuva, Tlaloc (séc. XIV-XV) ..... 30  
Fonte: GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. 7. ed. London: Phaidon Press, 2001, p. 52.
- FIGURA 009 - Detalhe de um vaso de cerâmica grego ..... 31  
Fonte: MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Edições Rosari, 2006, p. 50.
- FIGURA 010 - Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43 ..... 33  
óleo s/ tela, 127 x 127 cm, MoMA, Nova York.  
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 400.
- FIGURA 011 - Iluminura inglesa, séc. XIII ..... 34  
Fonte: LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 64.

FIGURA 012 - Guercino, <i>Et in Arcadia ego</i> , 1921 - 23 .....	35
<p>óleo s/ tela, 81 x 91 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.  Fonte: <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/File:Et-in-Arcadia-ego.jpg">http://en.wikipedia.org/wiki/File:Et-in-Arcadia-ego.jpg</a>. Acesso em 30 out. 2010.</p>	
FIGURA 013 - Nicolas Poussin, <i>Et in Arcadia ego</i> , 1638 - 39 .....	35
<p>óleo s/ tela, 121 x 185 cm, Museu do Louvre, Paris.  Fonte: <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_052.jpg">http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_052.jpg</a>. Acesso em 30 out. 2010.</p>	
FIGURA 014 - Bloco de croquis de Manet com legenda, no Musée d'Orsay .....	36
<p>Fonte: foto do autor, 2008.</p>	
FIGURA 015 - SUPERFÍCIES.....	46
<p>Fonte: montagem do autor a partir de imagens coletadas</p>	
FIGURA 016 - François Caspar. <i>Cartas de Elisabet Vogler a seu filho</i> , 2003 .....	47
<p>serigrafia s/ papel, 175 x 120 cm.  Fonte: FOSTER, John. <i>New masters of poster design: poster design for the next century</i>. Gloucester: Rockport, 2006, p.17.</p>	
FIGURA 017 - Hood's Sarsaparilla .....	51
<p>anúncio, litografia, 1884.  Fonte: LUPTON, Ellen. <i>Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 6.</p>	
FIGURA 018 - Pablo Picasso, <i>Copo e garrafa de Suze</i> , 1912 .....	52
<p>jornal colado, guache e carvão, 65,4 x 50,2 cm, Washington University gallery of Art, St. Louis.  Fonte: MORLEY, Simon. <i>Writing on the wall: Word and image in modern art</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 43.</p>	
FIGURA 019 - Stéphane Mallarmé, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , Paris, 1914, (página dupla) .....	52
<p>Fonte: MORLEY, Simon. <i>Writing on the wall: Word and image in modern art</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p.31</p>	
FIGURA 020 - Guillaume Apollinaire, <i>Lettre-Océan</i> , 1914 .....	53
<p>impressão tipográfica sobre papel.  Fonte: Aletria, v. 14, jul. – dez. 2006, p. 155.</p>	
FIGURA 021 - Paul Klee, <i>Villa R</i> , 1919 .....	54
<p>óleo s/ cartão, 26,5 x 22 cm.  Fonte: PARTSCH, Susanna. <i>Klee</i>. Köln: Taschen, 2003, p. 45.</p>	
FIGURA 022 - René Magritte, <i>A interpretação dos sonhos</i> , 1927 .....	55
<p>óleo s/ tela, 38 x 55 cm.  Fonte: MORLEY, Simon. <i>Writing on the wall: Word and image in modern art</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p.87</p>	

FIGURA 023 - Cavalo sobre parede de caverna .....	60
pintura, entre 15.000 e 10.000 a.C., Caverna de Lascaux, França.	
Fonte: GOMBRICH, E. H. <i>Histoire de l'art</i> . 7. ed. London: Phaidon Press, 2001, p. 41.	
FIGURA 024 - Homem com cabeça de pássaro (detalhe) .....	61
pintura na caverna de Lascaux, França, em torno de 13.500 anos atrás.	
Fonte: BATAILLE, Georges. <i>Las lagrimas de Eros</i> . Barcelona: Tusquets, 2007, p. 55.	
FIGURA 025 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1952 .....	68
óleo s/ tela, 50 x 65 cm. col. Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 44.	
FIGURA 026 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1953 .....	70
óleo s/ tela, 27 x 35 cm. col. particular, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 41.	
FIGURA 027 - Giorgio Morandi, <i>Natura morta</i> , 1956 .....	70
óleo s/ tela, 40,5 x 35,4 cm. Collezione Giovanardi, Rovereto.	
Fonte: <a href="http://english.mart.trento.it/context_mostre_mondo.jsp?ID_LINK=346&amp;area=62&amp;page=2">http://english.mart.trento.it/context_mostre_mondo.jsp?ID_LINK=346&amp;area=62&amp;page=2</a> . Acesso em 30 out. 2010.	
FIGURA 028 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1953 .....	71
óleo s/ tela, 74,6 x 74,6 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 53.	
FIGURA 029 - Giorgio Morandi. <i>Natura morta</i> , 1947 .....	71
óleo s/ tela, 20,7 x 27,5 cm. The Cartin Collection, Hartford.	
Fonte: <a href="http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/cezanne_and_beyond/cab_pma_09_24.htm">http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/cezanne_and_beyond/cab_pma_09_24.htm</a> Acesso em 30 out. 2010.	
FIGURA 030 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1955 .....	72
têmpera s/ madeira, 40 x 60 cm. col. Ricardo Akagawa, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 58.	
FIGURA 031 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1954 .....	73
técnica mista sobre madeira, 51,1 x 66 cm. col. Adolpho Leirner de Arte Construtiva no Brasil, Museum of Fine Arts, Houston.	
Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. <i>Mira Schendel</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 51.	
FIGURA 032 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1964 .....	74
têmpera sobre aglomerado, 50 x 45 x 1,5 cm, col. Ricardo Akagawa, São Paulo	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 82.	
FIGURA 033 - Lucio Fontana, <i>Conceito espacial</i> , 1962 .....	74
<i>waterpaint</i> s/ tela, 52 x 52 cm. col. particular	
Fonte: LIVRO da arte, O. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 159.	

FIGURA 034 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1964 .....	75
nanquim e aguada s/ papel, 48 x 66 cm. col. particular, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 94.	
FIGURA 035 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1964 .....	76
nanquim e aguada sobre papel, 48 x 66 cm. col. particular, Londres.	
DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 102.	
FIGURA 036 - Caixas para organização de tipos, espaços e intervalos de chumbo .....	79
Frank S. Henry, ilustração de livro, 1917.	
Fonte: LUPTON, Ellen. <i>Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 12	
FIGURA 037 - Calendário asteca .....	81
basalto de olivina, ano de 13-acatl, correspondente a 1479 d.C. 3,57 m de diâmetro e 24,5 t.	
Fonte: <a href="http://www.ideariumperpetuo.com/calendaztec.htm">http://www.ideariumperpetuo.com/calendaztec.htm</a> . Acesso em 30 out. 2010.	
FIGURA 038 - EIXO FIXO E EIXO MÓVEL .....	82
a) roda d'água	
Fonte: <a href="http://www.waterhistory.org/histories/waterwheels/waterwheel2.jpg">http://www.waterhistory.org/histories/waterwheels/waterwheel2.jpg</a> Acesso em 30 out. 2010.	
b) bicicleta	
Fonte: <a href="http://startupblog.files.wordpress.com/2009/07/old-school-bicycle.jpg?w=432&amp;h=485&amp;h=291">http://startupblog.files.wordpress.com/2009/07/old-school-bicycle.jpg?w=432&amp;h=485&amp;h=291</a>	
Acesso em 30 out. 2010.	
FIGURA 039 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1960 .....	83
óleo sobre tela, 92 x 130 cm. col. particular, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 186.	
FIGURA 040 - <i>PREIST DEN HERRN</i> .....	84
Mira Schendel, <i>Sem título</i> , sem data; têmpera sobre juta, 50,5 x 50,5 cm. col. particular, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 181.	
FIGURA 041 - Karlheinz Stockhausen, Partitura de <i>Gesang der Jünglinge</i> , 1955-56 .....	86
Fonte: <a href="http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3569/bild.jpg">http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3569/bild.jpg</a> Acesso em: 30 out. 2010.	
FIGURA 042 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1964-65 .....	87
óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm. col. particular, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 188.	
FIGURA 043 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1965 .....	88
óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm. col. particular, São Paulo.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 180.	
FIGURA 044 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1965 .....	91
óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm (cada trabalho). col. Sandra e William Ling, Porto Alegre.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 196.	

- FIGURA 045 - *ROT [vermelho]* ..... 94  
Mira Schendel, *Sem título*, meados da déc. de 1960; óleo s/ papel arroz, 46 x 23 cm.  
Fonte: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 163.
- FIGURA 046 - *ZEIT [tempo]* ..... 94  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964-65; óleo s/ papel arroz, 46 x 23 cm.  
Fonte: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 179.
- FIGURA 047 - Mapa celeste chinês ..... 95  
Mapa celeste de Dunhuang (detalhe), inic. dinastia Tang; tinta s/ papel, 24,4 x 330 cm, British Museum, Londres.  
Fonte: [http://idp.bl.uk/database/oo\\_scroll\\_h.a4d?uid=-186141859315;bst=1;recnum=8280;index=1;img=1](http://idp.bl.uk/database/oo_scroll_h.a4d?uid=-186141859315;bst=1;recnum=8280;index=1;img=1)  
Acesso em 30 out. 2010.
- FIGURA 048 - Mapa celeste do séc. XVII ..... 95  
Andreas Cellarius, *Harmonia Macrocosmica* (prancha 27), 1660; gravura, 24,4 x 330 cm, Amsterdã.  
Fonte: [http://opc.uva.nl/F/P3EXQESTJMKK79HFTE227DHDJ98MRM94DU3KBMJTHPKP13QS3D-28117?func=full-set-set&set\\_number=017855&set\\_entry=000004&format=999&con\\_lng=eng](http://opc.uva.nl/F/P3EXQESTJMKK79HFTE227DHDJ98MRM94DU3KBMJTHPKP13QS3D-28117?func=full-set-set&set_number=017855&set_entry=000004&format=999&con_lng=eng) Acesso: 30 out. 2010.
- FIGURA 049 - René Magritte, *A aparição II (Personage marchant vers l'horizon)*, 1928 ..... 96  
óleo s/ tela, 81 x 116 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.  
Fonte: <http://www.mattesonart.com/1926-1930-surrealism-paris-years.aspx> Acesso em 30 out. 2010.
- FIGURA 050 - Mira Schendel, *Sem título*, 1965 ..... 98  
óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm. col. Paulo Pasta, São Paulo.  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 202.
- FIGURA 051 - Mira Schendel, *Sem título*, 1964 (duas monotipias) ..... 98  
óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm (cada monotipia). col. particular, São Paulo.  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 203.
- FIGURA 052 - Mira Schendel, *Sem título [este é um desenho gostoso]*, 1965 ..... 99  
óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm. Museu de arte Moderna de São Paulo.  
Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 67.
- FIGURA 053 - Mira Schendel, *Sem título [Disco]*, 1972 ..... 100  
letraset e grafite entre placas de acrílico fosqueado, Ø 27 x 0,5 cm. Tate Modern, Londres.  
Fonte: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 201.
- FIGURA 054 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinho]*, 1970 ..... 101  
letraset e papel japonês tingido s/ papel, 49 x 25,4 cm. col. Sophia Wately, São Paulo.  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 228.
- FIGURA 055 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinho]*, 1972 ..... 101  
letraset e papel japonês tingido s/ papel, 49 x 25,4 cm. col. particular, São Paulo.  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 232.

- FIGURA 056 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinho]*, 1972 ..... 102  
*letraset* e papel japonês tingido s/ papel japonês, 49 x 25,4 cm. col. particular, São Paulo.  
 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 234.
- FIGURA 057 - Pablo Picasso, *Natureza morta “Au bon marché”*, 1913 ..... 103  
 óleo e papel colado s/ papelão, 24 x 36 cm. col. Ludwig, Aachen.  
 Fonte: MORLEY, Simon. *Writing on the wall: Word and image in modern art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 40.
- FIGURA 058 - Mira Schendel, *Datiloscritos* (detalhe), 1974 ..... 105  
 datilografia, *letraset* e caligrafia sobre papel, 50,8 x 37 cm. col. Ricard Akagawa, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 251.
- FIGURA 059 - Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974 ..... 106  
 datilografia, *letraset* e caligrafia s/ papel, 50,8 x 37 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 255.
- FIGURA 060 - Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974 ..... 107  
 datilografia, *letraset* e caligrafia s/ papel, 50,8 x 36 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 250.
- FIGURA 061 - Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974 ..... 108  
 datilografia, *letraset* e caligrafia sobre papel, 50,8 x 37 cm. col. Ricard Akagawa, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 251.
- FIGURA 062 - Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974 ..... 109  
 datilografia, *letraset* e caligrafia s/ papel, 50,8 x 36 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 248.
- FIGURA 063 - Mira Schendel, *Sem título [Disco]*, 1972 ..... 110  
*letraset* em placas de acrílico, Ø 18 x 5,5 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 255.
- FIGURA 064 - Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68 ..... 111  
*letraset* e óleo s/ colagem da papel-arroz entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm. col. Paulo Kuczynski, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 266.
- FIGURA 065 - Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68 ..... 112  
*letraset* e óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico, 50 x 50 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 260.
- FIGURA 066 - Mira Schendel, *Sem título [Caderno]*, 1971 ..... 113  
 papel e acrílico, 6 x 20 x 7 cm. col. Alfredo Hertzog da Silva, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 274.

- FIGURA 067 - Mira Schendel, *Sem título [Cadernos]*, 1971 ..... 114  
*letraset* sobre papel encadernado, 20 x 20 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 277.
- FIGURA 068 - Cadernos da artista em exposição ..... 115  
 Documenta 12, Kassel, 2007  
 Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/\\_SumNupDynRI/SMhW\\_vaRdf/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira\\_Documenta12\\_a.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SMhW_vaRdf/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira_Documenta12_a.jpg) Acesso em 30 out. 2010.
- FIGURA 069 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinhos]*, 1973 ..... 116  
*letraset* e acrílico sobre placa de acrílico, 47 x 26 x 4 cm. col. particular, São Paulo.  
 Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 161.
- FIGURA 070 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinhos]*, 1972 ..... 117  
*letraset* e blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico, 50 x 50,5 x 1,4 cm, col. Ricard Akagawa, São Paulo.  
 Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 93.
- FIGURA 071 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinhos]*, 1972 ..... 118  
*letraset* e acrílico sobre acrílico, 46 x 20,5 x 3 cm. col. Esther Faingold, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 282.
- FIGURA 072 - QUADRINHOS ..... 120  
 Mira Schendel, *Sem título [Toquinhos]*, 1977  
*letraset*, papel tingido e caneta s/papel, 49 x 25,5 cm (cada folha). Galeria Milan, São Paulo.  
 Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 159.
- FIGURA 073 - ISTO NÃO É UM CACHIMBO ..... 121  
 René Magritte, *La Trahison des Images [A traição das imagens]*, 1928-29,  
 óleo s/ tela, 63.5 cm x 93.98 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.  
 Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:MagrittePipe.jpg> Acesso em 30 out. 2010.
- FIGURA 074 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinhos]*, 1977 ..... 121  
*letraset*, papel tingido e caneta s/papel, 49 x 25,5 cm (cada folha). Galeria Milan, São Paulo.  
 Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 159.
- FIGURA 075 - Mira Schendel, Objeto gráfico, 1967-68 ..... 123  
 óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm, Daros-Latinamerica Collection, Zurique.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 273.
- FIGURA 076 - Mira Schendel, *Sem título*, 1965 ..... 124  
 óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm (cada trabalho); col. Sandra e William Ling, Porto Alegre.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 196.



FIGURA 077 - Mira Schendel, <i>Objeto gráfico</i> , 1967-68 .....	126
óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm; Daros-Latinamerica Collection, Zurique.	
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. <i>Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 273.	
FIGURA 078 - CÉU ESTRELADO .....	129
ESA/Hubble & Digitized Sky Survey 2	
Fonte: <a href="http://1.bp.blogspot.com/_viputhRpZ2A/S6uNcu6xAtl/AAAAAAAADLk/mfhfJ0PPGqk/s1600/heic1005d.jpg">http://1.bp.blogspot.com/_viputhRpZ2A/S6uNcu6xAtl/AAAAAAAADLk/mfhfJ0PPGqk/s1600/heic1005d.jpg</a> Acesso em 30 out. 2010.	
FIGURA 079 - Tipo de osso utilizado para adivinhação na China antiga .....	134
Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. <i>History of Writing: from hieroglyph to multimedia</i> . Paris: Flammarion, 2002, p. 90.	
FIGURA 080 - Parte inferior dos cascos de tartaruga .....	135
Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. <i>History of Writing: from hieroglyph to multimedia</i> . Paris: Flammarion, 2002, p. 90.	
FIGURA 081 - Diagrama incidência do fogo e efeitos sobre desenho das rachaduras .....	135
Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. <i>History of Writing: from hieroglyph to multimedia</i> . Paris: Flammarion, 2002, p. 90.	
FIGURA 082 - Casco de tartaruga utilizado para adivinhação .....	136
Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. <i>History of Writing: from hieroglyph to multimedia</i> . Paris: Flammarion, 2002, p. 90.	
FIGURA 083 - Fragmento de casco de tartaruga utilizado para adivinhação .....	136
Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. <i>History of Writing: from hieroglyph to multimedia</i> . Paris: Flammarion, 2002, p. 90.	
FIGURA 084 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1964 .....	142
monotipia sobre papel japonês, 46 x 23 cm, col. Cesare Rivetti.	
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). <i>Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel</i> . New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 91.	
FIGURA 085 - Mira Schendel, <i>Sem título [Objetos gráficos]</i> , fim do anos de 1960 .....	143
monotipia e <i>letraset</i> s/ papel japonês entre placas de acrílico transparente, 100 x 100 x 8 cm, col. particular São Paulo.	
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). <i>Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel</i> . New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 124.	
FIGURA 086 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1965 .....	145
monotipia s/ papel japonês, 46 x 23 cm, Galeria Milan, São Paulo.	
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). <i>Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel</i> . New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 117.	
FIGURA 087 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 1965 .....	146
monotipia s/ papel japonês, 46 x 23 cm, Galeria Milan, São Paulo.	
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). <i>Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel</i> . New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 117.	

- FIGURA 088 - Mira Schendel, *Sem título*, 1965 ..... 148  
monotipia s/ papel japonês, 46 x 23 cm, Galeria Milan, São Paulo.  
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 117.
- FIGURA 089 - Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68 ..... 149  
óleo s/ colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm, col. Rose e Alfredo Setúbal, São Paulo.  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 267.
- FIGURA 090 - Mira Schendel, *Sem título*, 1965 ..... 150  
monotipias s/ papel japonês, 46 x 23 cm, Galeria Milan, São Paulo.  
Fonte: fotos do autor, 2009.
- FIGURA 091 - *MU* - Ideograma japonês significando “nada” e “o vazio” ..... 151  
Fonte: BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 9.
- FIGURA 092 - Cadernos de Mira Schendel exibidos em vitrine ..... 152  
exposição *No Vazio do Mundo*, São Paulo, 1996-1997.  
Fonte: SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista - 2. ed.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 71.
- FIGURA 093 - Caderno de Mira Schendel exibido na Documenta, 2007 ..... 153  
Documenta 12, Kassel.  
Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/\\_SumNupDynRI/SMhW\\_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira\\_Documenta12\\_a.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SMhW_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira_Documenta12_a.jpg). Acesso em 30 out. 2010.
- FIGURA 094 - Mira Schendel, *Sem título [Cadernos]*, 1971 ..... 154  
letraset sobre papel encadernado, 20 x 20 cm, col. particular, São Paulo.  
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 277.
- FIGURA 095 - Caderno da artista exibido na Documenta, 2007 ..... 156  
Documenta 12, Kassel.  
Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/\\_SumNupDynRI/SMhW\\_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira\\_Documenta12\\_a.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SMhW_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira_Documenta12_a.jpg) Acesso em 30 out. 2010.
- FIGURA 096 - Paredes e teto da caverna de Lascaux ..... 160  
Fonte: Fonte: GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art. 7. ed.* London: Phaidon Press, 2001, p. 42.
- FIGURA 097 - Detalhe de estela funerária com nomes de soldados gregos ..... 163  
459 a.C. Museu do Louvre, Paris  
Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002, p. 238.

- FIGURA 098 - Placa de pedra com escrita fenícia ..... 164  
 calendário do séc. X a.C. Museu de Istambul, Istambul.  
 Fonte: CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002, p. 238.
- FIGURA 099 - Boaescrita ..... 165  
 prancha da *Grande Enciclopédia*, de Diderot e d'Alembert, metade do séc. XVIII.  
 Fonte: MANDEL, 2006, p. 158.
- FIGURA 100 - Mira Schendel, *Sem título [Objetos gráficos]*, 1967 ..... 167  
 datilografia s/ papel entre placas de acrílico transparente, 100 x 100 x 1 cm, col. Ada Schendel, São Paulo.  
 Fonte: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009, p. 130.
- FIGURA 101 - *L'hourloupe* ..... 169  
 Jean Dubuffet, *Banco dos equívocos*, 1963, óleo s/ tela, 150 x 195 cm, Musée des Arts Decoratifs, Paris.  
 Fonte: LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel. *Dubuffet, 1901-1985*. Barcelona: Globus, 1996, p. 34.
- FIGURA 102 - Mira Schendel, *Sem título (Letras circunscritas)*, 1970 ..... 170  
 caneta hidrográfica s/ papel, 50 x 36 cm, col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 213.
- FIGURA 103 - Ambiente construído por Dubuffet ..... 171  
 Jean Dubuffet, *Jardim de inverno [L'Hourloupe]*, 1970  
 epoxi com tinta de poliuretano, 5 x 10 x 6 m, Centre Georges Pompidou, Paris.  
 Fonte: LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel. *Dubuffet, 1901-1985*. Barcelona: Globus, 1996, p. 38.
- FIGURA 104 - Mira Schendel, *Sem título*, 1964/65 ..... 172  
 monotipia sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, col. Ada Schendel, São Paulo.  
 Fonte: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 159.
- FIGURA 105 - Mira Schendel, *Sem título [Toquinho]*, 1972 ..... 172  
*letraset*, papel tingido s/ papel, 49 x 25,4 cm, col. particular, São Paulo.  
 Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 236.
- FIGURA 106 - Mira Schendel, *Sem título*, 1972 ..... 174  
*letraset* entre placas de acrílico fosqueado, 95 x 95 cm, col. Clara Sancovsky, São Paulo.  
 Fonte: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 197.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	VI
ABSTRACT .....	VII
INTRODUÇÃO: Em busca de uma palavra plural .....	19
Mira Schendel: escrituras visuais - desenhos verbais.....	22
CAPÍTULO 1: PALAVRA	
1.1. Tessitura visual da palavra .....	28
1.2. Herança platonista .....	37
1.3. Palavras na arte – dos cubistas à contemporaneidade .....	50
1.3.1. Escritura .....	56
1.3.2. Gozo, imagem e escrita em jogo .....	59
CAPÍTULO 2: MIRA SCHENDEL	
2.1. Questão de vida ou morte .....	68
2.2. Primeiras pinturas.....	69
2.3. Sensível realidade.....	73
2.4. Questionamentos .....	77
2.5. Palavras na pintura .....	80
2.5.1.1. Monotipias - Louvado seja o Senhor .....	84
2.5.1.2. Rastro numinoso.....	93
2.5.2. <i>Letraset</i> .....	100
2.5.3. Datiloscritos.....	105
2.5.4. Objetos gráficos.....	110
2.5.5. Cadernos .....	113
2.5.6. Toquinhos .....	116
2.6. Interpretações.....	122
CAPÍTULO 3: VAZIO	
3.1. O indecível .....	127
3.2. Céus, pedras ou ossos: espaços de relações significantes .....	129
3.2.1. Ideograma e escrita pictural.....	138
3.3. Virando a página: cadernos e livros .....	152
3.4. O pensamento da tela .....	159
3.4.1 Vazio: atuação do invisível no visível .....	162
3.4.2. Contínuo: a ausência presente .....	168
CONCLUSÃO .....	175
REFERÊNCIAS .....	181
APÊNDICE.....	186

## INTRODUÇÃO: Em busca de uma palavra plural

Imagina tu, uma escada que eu dantes era capaz de subir e descer de olhos fechados, as frases feitas são assim, não têm sensibilidade para as mil subtilezas do sentido, esta, por exemplo, ignora a diferença entre fechar os olhos e ser cego.

*José Saramago*

No decorrer da minha experiência como *designer* gráfico surgiu o interesse pelo estudo das relações entre palavra e imagem, devido à identificação de uma dificuldade recorrente das pessoas envolvidas com as peças gráficas - e minha, inclusive - em lidar com texto e imagem de forma integrada numa superfície, principalmente no que diz respeito a perceber o texto como elemento potencialmente imagético. Apesar dos esforços para a integração de imagem e texto numa composição em comunicação visual, na maioria das vezes estes elementos acabam sendo vistos de forma dissociada, onde um está subordinado ao outro. A constatação desta concepção dicotômica, quase onipresente, evidenciou-se ainda mais a partir da leitura de textos de Vilém Flusser e suas teorias insistindo na necessidade de elaboração de uma nova forma de ver/ler/pensar imagem e texto, que tocaram algo que a intuição gestava há longo tempo, indicando os primeiros passos do caminho para uma busca mais sistemática.

FIGURA 001 - COMEÇOS

Folha de rosto de capítulo para catálogo para UFMG. Como a publicação apresentava os cursos da Universidade separados em áreas do saber, o projeto gráfico tentou se contrapor à esta divisão estanque, interferindo na tipografia para sugerir um constante rearranjo do conhecimento. (Foto do autor, 2007)



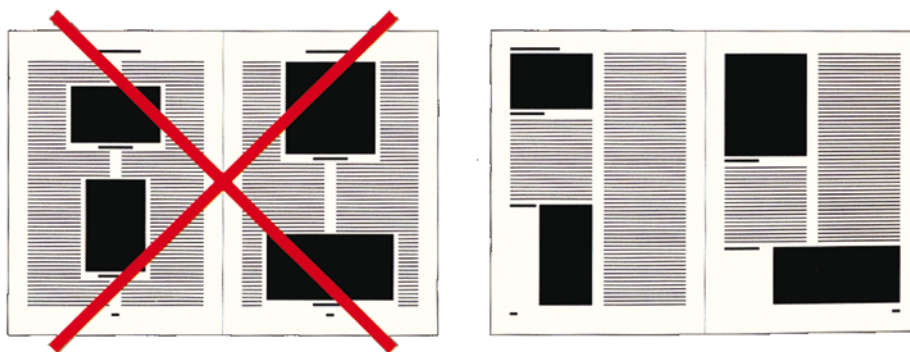


FIGURA 002 - *DIE NEUE TYPOGRAPHIE*.

Diagrama de Jan Tschichold, 1928.

O diagrama para revistas, desenvolvido por Tschichold, propõe a distribuição dos blocos (imagens) de acordo com o conteúdo, ao invés de mantê-los centralizados nas páginas, envolvendo-os com o texto. Isto já representa um pequeno passo em direção à uma convivência mais interativa entre texto e imagem no mesmo espaço.

(LUPTON, 2006, p. 123)

Contudo, no *design* gráfico, mesmo diante das experimentações com as palavras e as tentativas de integrá-las ao contexto visual, há uma sujeição destes elementos, orientando-os em função da mensagem, a qual está pautada por critérios de legibilidade, ergonomia, função, tipo de suporte, tipo de público e de resposta planejada para este mesmo público. Já no terreno das artes visuais, também ocorrem investigações do sentido imagético e plástico do texto, porém, sem os mesmos condicionantes inerentes ao processo da comunicação, que pelos limites impostos e pela sua especificidade, poderiam restringir o alcance dessa pesquisa. Assim, como o texto literário, que por sua “palavra plural”<sup>1</sup> ultrapassa a mera proposição funcional de comunicação verbal, a arte, despreocupada das funções de ferramenta, próprias do design, permite uma maior interface com teorias e autores que abordam as relações texto-imagem, fator essencial para a ampliação do espectro desta pesquisa.

Considera-se oportuno então, que as investigações e reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras nas artes visuais, propostas por este estudo, ocorram a partir de artistas de um cenário mais próximo, como é o caso de Mira Schendel, que além de também exercer atividades vinculadas às artes gráficas, desenvolveu uma extensa e relevante obra artística, onde a palavra é de fundamental importância. Sua série de experimentações focada na potencialidade das letras dialoga com os signos alfabéticos sob uma perspectiva própria – ora tipográfica, ora caligráfica, ora pela sobreposição de ambas. Vale nessa investigação o aspecto plástico desses símbolos, seu desenho, bem como suas confluências e múltiplas possibilidades compositivas, que adquirem uma identidade singular.

1 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.



FIGURA 003 - TEXTO, ESPAÇO E TRANSPARÊNCIA.

30 monotipias de Mira Schendel na galeria Milan, em São Paulo, 2009.

A montagem privilegiou o deslocamento ao redor de todo o suporte.

(Foto do autor, 2009)

Em sua obra as palavras não se organizam segundo normas gráficas ou de leitura, que em certo modo são até negadas, não por mera oposição, mas pela tentativa de se instaurar um novo espaço plástico, temporal e de significação. Um novo espaço tanto na obra quanto ao seu redor, como nas suas experiências com *letraset* sobre acrílico, cujas sombras, ao incidirem em diferentes superfícies, dialogam efetivamente com o espaço que circunda sua obra. Ao mesmo tempo, a bidimensionalidade no trabalho de Mira Schendel é notável onde, através de sutis nuances tonais criadas pelo esboroamento dos contornos e da variação no corpo dos tipos e intensidade do gesto da escrita, insinua-se uma profundidade realçada pelas finíssimas folhas superpostas de papel. Em vários de seus trabalhos, estas camadas refletem intensas preocupações de ordem temporal, em que presente, passado e futuro fundem-se circularmente num mesmo tempo. Junto à intensa exploração do potencial do espaço vazio por meio das transparências e da sutileza do próprio suporte, pairam constelações de letras e palavras com evidente caráter escritural.

## Mira Schendel: escrituras visuais - desenhos verbais

[...] os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: Esta é uma vaca, e deve ser ordenhada todas as manhãs para que produza leite, e o leite deve ser fervido para ser misturado com o café e fazer café com leite. E assim continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que fugiria sem remédio quando fosse esquecido o valor da letra escrita.

*Gabriel García Marquez*

Mira Schendel nasceu na Suíça e em 1949, após a guerra e o conturbado período que a sucedeu, emigrou para o Brasil, vindo inicialmente para Porto Alegre. Chegou a participar da I Bienal de Artes em 1951 e dois anos mais tarde transferiu-se para São Paulo, onde viveu até sua morte em 1988.

Quando da chegada de Mira, a produção de arte brasileira, principalmente a paulista, vivia o concretismo, caracterizado pela exploração de formas seriadas, racionalidade estética, simétrica e formal. Mira não compartilhava desse rigor e acabou se aproximando das correntes neoconcretas, surgidas da necessidade de alguns artistas de fazer uma arte mais intuitiva, onde fosse possível um maior envolvimento do sujeito, de maneira que este pudesse ser resgatado por meio de uma experiência pessoal e autocognitiva. Em seu trabalho isto se dá de maneira mínima, sutil e imanente. A dialética estabelecida entre uma economia construtiva/formal e a valorização sensória do gesto e da matéria deixam evidente a questão do suporte e suas superfícies, que são incorporados à obra através de seus vazios e ausências.

De seu início no Brasil até os primeiros anos da década de 1960, Mira se dedicou à pintura sob diferentes técnicas, evoluindo da clássica tinta a óleo para a experimentação e mistura de materiais, resultando num trabalho de textura compacta, densa, de grande preocupação compositiva, como em suas pinturas matéricas obtidas com o uso de massa, cimento ou areia. A partir da metade dessa década, seu primeiro ciclo gradualmente cede espaço a novos experimentos. Inicialmente com aguadas de nanquim, e em seguida com o uso intensivo de monotípias sobre



papel japonês, onde o “vazio silencioso”<sup>1</sup> e a presença de elementos alfabéticos intensificam-se na vasta produção da artista, que se estende até início dos anos de 1970, quando então há uma retomada da pintura. Desse período podem ser agrupadas as diferentes séries: os chamados *desenhos lineares*, como Mira os denominou, e os que contêm signos linguísticos, como letras, palavras e frases.

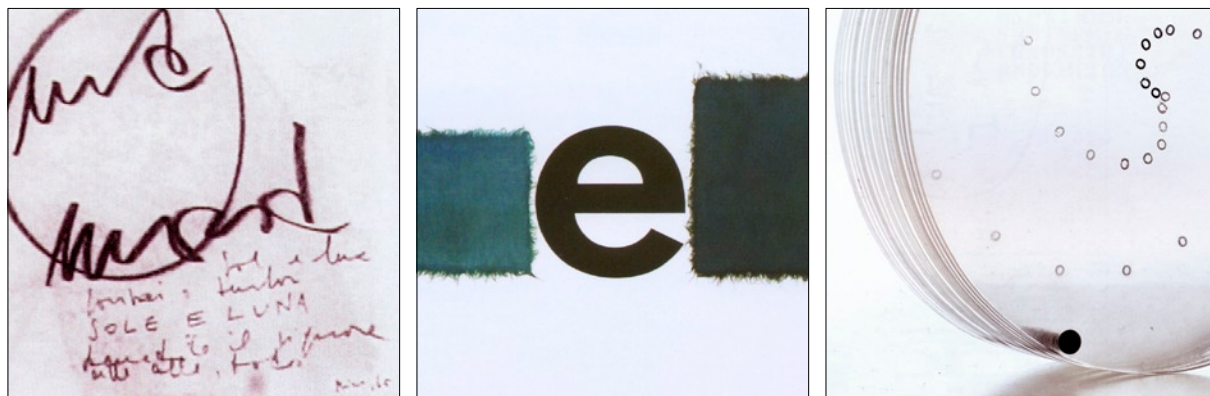


FIGURA 004 - Séries de trabalhos de Mira com signos alfabéticos (detalhes).  
Da esquerda para a direita: monotipia; pequenos quadrados com *letraset* e objeto gráfico.

Dentro desses trabalhos com letras, podemos apontar sua extensa série de monotipias, os objetos gráficos, constituídos por trabalhos em papel-arroz e/ou acrílico de grandes dimensões, com letras manuscritas ou aplicadas (*letraset*). Nesse período há também a série de Datiloscritos, onde a artista compõe grandes blocos de letras datilografadas e repetidas à exaustão, estruturadas em grades onde se diluem seus vieses linguísticos e evidencia-se sua condição espacial de tessitura. Dentro destes trabalhos que incorporam signos linguísticos, é possível indicar outras duas séries: os Toquinhos, pequenos pedaços de acrílico e *letraset* e os cadernos da artista, em que as páginas e a encadernação atuam dinamicamente na transformação do significado dos signos da escrita, quando os empregam.

Ao longo deste texto, será visto que sua obra sempre se fundamentou por uma inquietante sondagem de ordem espiritual e filosófica, galgada em leituras dos mais variados temas e autores, em constante e intenso diálogo com interlocutores das artes ou da filosofia. Apesar da carga teórica e espiritual da artista e, tentando se distanciar de uma linha de abordagem determinista, não é objetivo deste estudo identificar em seus trabalhos as transposições dessas referências assimiladas.

1 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 12.

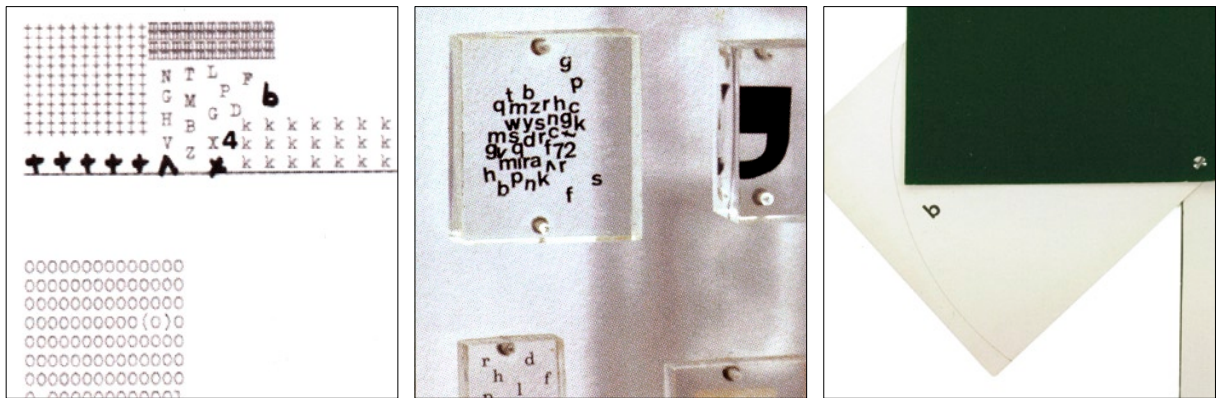


FIGURA 005 - Séries de trabalhos de Mira com signos alfabéticos (detalhes).  
Da esquerda para a direita: datiloscrito; toquinhos e caderno.

Com sua maneira própria de abranger a letra e a escrita, tanto em seu aspecto mais formal e impessoal por assim dizer – com os tipos *readymade* proporcionados pela *letraset* e a datilografia – quanto em seu âmbito mais individual e íntimo, onde o desenho caligráfico reflete toda a carga do gesto de seu traçado, a obra de Mira Schendel extrapola sua origem. Por várias vezes a artista tentou representar aquilo que em princípio seria impossível de ser representado ou mesmo pensado *a priori*. O percurso de tangência entre a plástica e a linguística, entre o vazio e sua presença, e entre a quase imaterialidade do suporte e a densidade muitas vezes toda concentrada em um único traço leve, atravessa grande parte de seus trabalhos. Constantemente, no limiar entre visualidade e linguagem, Mira Schendel concedeu ao elemento verbal (fosse ele uma palavra ou a simples letra) completa liberdade, para que este assumisse simultaneamente sua identidade visual e semântica, nunca se fechando em uma coisa ou outra, mas sendo não-sendo sempre uma coisa e outra.

O foco de articulação desta pesquisa concentra-se nas séries com elementos verbais – com ênfase em suas monotípias – onde emergem letras, caligrafias, símbolos, palavras ou mesmo frases e também, com destaque para os cadernos e sua relação espaço-temporal. A principal fonte de referência sobre a obra de Mira Schendel para este trabalho foi o livro de Geraldo Souza Dias, *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*<sup>2</sup>, onde o autor relaciona com abrangência o pensamento e o trabalho artístico de Mira Schendel com suas buscas teóricas e existenciais. Estes aspectos são ponto de entrada para esta dissertação na obra da artista e constituem-se em uma fonte documental inestimável. Outras referências são o livro de Maria Eduarda Marques: *Mira Schendel*<sup>3</sup>, e o de

2 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

3 MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Sônia Salztein: *No vazio do mundo – Mira Schendel*<sup>4</sup>. O primeiro alinhava a trajetória da artista e debruça-se mais sobre aspectos formais de sua obra, sendo uma grande e variada base de imagens sobre os trabalhos. Já o livro de Sônia Salztein, o mais antigo dos três, também traz muitas reproduções de trabalhos, com um detalhado mapeamento historiográfico da carreira de Mira Schendel e a apresentação de análises e textos de alguns críticos e teóricos sobre sua obra, inclusive do próprio Vilém Flusser, um dos teóricos a contribuir para os primeiros passos desta pesquisa.

A partir desse referencial pesquisado, o estudo fundamenta-se teoricamente nos escritos de Roland Barthes<sup>5</sup>, Maurice Blanchot<sup>6</sup>, Anne-Marie Christin<sup>7</sup> e Vilém Flusser<sup>8</sup> para dialogar sobre a tessitura visual da palavra na obra da artista. Pelo caráter fluido de duplicidade entre visualidade e linguagem, o trabalho de Mira Schendel encontra consonâncias em teorias de Roland Barthes, como a escritura, o sentido obtuso e suas considerações sobre o prazer do texto. Somando-se a Barthes, Anne-Marie Christin explora os aspectos gráficos da escrita e sua relação com o fundo, o branco da página e o espaço, para além de uma concepção logocêntrica que tende a abordar o alfabeto apenas por seus liames fonológicos. As ideias de Maurice Blanchot sobre a solidão da obra, o fora, a pluralidade da palavra, e também o vazio, ajudam a iluminar estes aspectos que, de algum modo, emergem à medida em que se observa os trabalhos de Mira Schendel. Com abordagem um pouco diferente dos três primeiros autores, e atravessada por seus “pensamentos relâmpago” sobre temporalidade, espaço, escrita e comunicação, a escrita ágil de Vilém Flusser, – muitas vezes inspirada em/ou inspiradora do trabalho de Mira Schendel – irrompe como a centelha para a elaboração de algumas considerações iniciais.

Por seu resgate da visualidade da letra e pela tomada de consciência da importância visual do espaço branco da página, operando, quase como um fundador da grande série de trabalhos de escritores e artistas que abordaram estes aspectos ao longo do século XX, o poema

- 
- 4 SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996.
  - 5 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.  
\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.  
\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
  - 6 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.  
\_\_\_\_\_. *La nascita dell'arte*. in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 23-34.  
\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
  - 7 CHRISTIN Anne-Marie. *A imagem enformada pela escrita*. in: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 63-105.  
\_\_\_\_\_. *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002.  
\_\_\_\_\_. *L' image écrite: ou La déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.  
\_\_\_\_\_. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009.
  - 8 FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.  
\_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2005.  
\_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, se oferece a inúmeros diálogos com o trabalho da artista. As grandes fontes de referência e acesso ao trabalho de Mallarmé são o livro de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos<sup>9</sup>, com título homônimo ao sobrenome do poeta e, também, os livros<sup>10</sup> de Anne-Marie Christin: *L'image Écrite – ou la déraison graphique*, e *Poétique du Blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, que junto às leituras sobre o *Coup de dés*, também abordam a escritura, a visualidade do ideograma e da letra. A intertextualidade entre a produção artística de Mira Schendel, a obra do poeta e mais alguns outros trabalhos no recorte desta pesquisa, é respaldada pelo livro, organizado por Márcia Arbex na esfera das relações palavra-imagem, *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*.<sup>11</sup> Com extensa introdução da autora, essa leitura flexibilizou a incursão pelo território dos estudos intermídia. Mas evitou que o estudo se deixasse levar para uma pura operação classificatória, que não se identifica, em absoluto, com os objetivos desta pesquisa e, provavelmente, ainda menos com a obra de Mira Schendel.

Este estudo não intenciona retornar ao ponto de origem dos questionamentos sobre relação palavra-imagem no design gráfico, pois não se propõe construir respostas endereçadas diretamente a esta área de atuação e pesquisa. Aqui também não se propõe explicar nem desvendar sentidos absolutos das palavras na obra de Mira Schendel. Como dito, a motivação original partiu do transcorrer cotidiano de uma prática profissional. Mas seu desdobramento extrapola estes limites para se debruçar sobre transformações nos modos de ver e de ler, de criar imagens e de criar textos que relacionam-se, mais amplamente, com compreensões sobre a condição da escrita na arte e no pensamento contemporâneo. Transformações que, espera-se, possam ficar mais claras com a interseção entre leituras sobre a palavra e a imagem, o espaço e o vazio, o fora e o tempo, para que assim, se lancem outros, e nunca definitivos, olhares sobre a exploração do signo linguístico pela artista, com suas múltiplas possibilidades de sentido.

O primeiro capítulo inicia-se decompondo o verbete tessitura e seu significado relacionado ao texto e à imagem, mantendo proximidade com o entendimento da condição espacial que permeia este termo tanto no âmbito visual quanto verbal. Passando pelas influências do pensamento ocidental sobre as relações entre texto e imagem, como o platonismo e seu desdobramento no logocentrismo, a pesquisa seleciona alguns exemplos na história da arte sobre o tema.

---

9 CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1991.

10 CHRISTIN, Anne-Marie. *L' image écrite: ou La déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009.

11 ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 17–62.

A partir desse contexto, há uma reflexão sobre as possibilidades da escrita para além de sua função referencial e cognitiva norteadas pela noção de escritura desenvolvida por Roland Barthes.

Tendo-se aberto para a condição escritural do texto nas obras de arte e produções literárias, o segundo capítulo mostra a obra de Mira Schendel, desde sua chegada ao Brasil, com seus primeiros trabalhos, onde é perceptível a forte relação da artista com o espaço pictórico através de variadas explorações de técnicas e materiais. Desse início, parte-se para a escolha dos trabalhos mais significativos para o escopo deste estudo, enumerando as séries pertinentes conforme uma elaboração mais didática, tal qual Geraldo Souza Dias apresenta em seu livro, já citado. Alguns dos trabalhos são intertextualizados com criações de Stéphane Mallarmé e Karlheinz Stockhausen, gerando reflexões baseadas em pensamentos sobre a condição e as possibilidades da escrita, levantados por Maurice Blanchot e Roland Barthes

No terceiro capítulo, a reflexão sobre as possibilidades visuais da escrita continua, mas através de sua relação com o vazio e com o espaço. Para reforçar esta etapa do trabalho, é apresentada a discussão sustentada por Anne-Marie Christin a respeito das origens comuns da imagem e da escrita. Sua tese baseia-se no papel da consciência de nossos ancestrais sobre o potencial gerador de significados das superfícies. Desse pensamento, teriam surgido tanto as imagens quanto a escrita. Christin aborda a origem da escrita ideográfica chinesa e, em paralelo à autora, Haroldo de Campos explora a pesquisa de Ernest Francisco Fenollosa que também investiga questões referentes às escritas orientais. As reflexões destes autores auxiliam num melhor entendimento sobre as diferenças entre as relações da superfície com a escrita chinesa e com a escrita alfabética e, até certo ponto, sobre o papel do logocentrismo na interpretação ocidental desse processo. Consciente dessa conjuntura, a pesquisa foca sua reflexão, sobretudo, nos cadernos e monotípias de Mira, referendando-se novamente em Barthes e em considerações de Blanchot sobre o vazio, a errância e o fora.



FIGURA 006 - MIRA  
Imagem da artista nos anos de 1980 (detalhe).  
(PEREZ-ORAMAS, 2009, p. 173)

## CAPÍTULO 1: PALAVRA

### 1.1. Tessitura visual da palavra

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar minha narrativa.

*Jorge Luis Borges*

A arte não existe para registrar, como um grande espelho, todas as repetições da história. A arte não é um orfeão que acompanha a história em sua marcha. Ela está aqui para criar sua própria história.

*Milan Kundera*

Em um de seus sentidos, tecer significa o processo de construção de uma trama pelo entrelaçamento regular de fios<sup>12</sup>. Esta trama - ou tecido - pelo reflexo da operação que a estrutura, é matematicamente resultante da sobreposição de dois planos: um plano composto por linhas horizontais e outro, por verticais. Mas esta não é uma sobreposição usual, como a de duas folhas de papel dispostas em camadas uma sobre a outra, onde se percebe nitidamente a folha de cima e a de baixo. No tecido, cada fio alterna-se com os demais entre uma superfície e a outra, entre o sob e o sobre, entre um lado e outro. Mesmo em tecidos constituídos por um fio contínuo apenas, como o tricô, é pela alternância de pontos, nós e laçadas que a linha constrói o plano consigo mesma. Este entrelaçamento é que dá consistência ao conjunto, fazendo com que as linhas permaneçam juntas mantendo o tecido coeso. Existem diferentes tipos de linhas, entrelaçamentos e pontos, permitindo infindáveis tipos de tecidos. Alguns mais densos, outros, mais abertos ou que combinam diferentes padrões e cores de fios. Este aspecto de estruturação e composição da trama e sua contextura chama-se tessitura. Ela é, portanto, a amostragem das características do tecido e, indiretamente, a amostragem da constituição de seus fios, o que naturalmente revela também sua relação com a diversidade tátil entre os tecidos.

---

12 Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa – 2 ed. rev. e aumentada*. 1986, p. 1655-56.

Sendo uma amostragem, a tessitura é também a descrição da urdidura do tecido. É ela que demonstra como o todo se estrutura sem necessitar ser esse todo, mas apenas sua parte mínima ou, mais abstratamente, a tessitura é a codificação da qual se concebe a trama. É pela repetição dos padrões combinados conforme esta codificação que se gera o tecido inteiro. A palavra tecido provém etimologicamente do verbo latino *texere*, que entre outros sentidos, também aponta para urdidura e entrelaçamento, sendo que deste verbo deriva o vocábulo *textum*, do qual se origina texto. Desta raiz latina comum advêm palavras aparentadas, como textura, textual, texto, têxtil, tecer, tecido e tessitura.



FIGURA 007 - TESSITURA  
Diagrama de pontos e linhas coloridas ortogonais  
na padronagem de um tecido de lã xadrez.  
(Arquivo do autor, 2009)

Tomando o tecido pelo viés da geometria e, pensando-o como área, seus fios como linhas e, também sabendo que linhas são sequências de pontos (unidimensionais por definição), é do agrupamento destes pontos que se chega ao plano, que é um elemento bidimensional. Porém, mesmo enumerando as coordenadas de cada um dos pontos formadores das linhas desse plano, uma a uma (ou seja, a codificação de sua estrutura geradora), é apenas através do plano constituído que a tessitura evidencia-se bidimensionalmente para além de sua função de codificação. Isto é, a tessitura só pode se manifestar enquanto área, quando concretizada espacialmente. Sob esta condição, a tessitura revela-se intrinsecamente espaço-visual, mas sem cancelar sua ação descritiva desse espaço. Ela se posiciona, simultaneamente, entre o visual e o verbal: ao se constituir como tecido ocupando uma área, a tessitura se instaura no âmbito da imagem, e ao codificar a construção desse tecido, a tessitura também remete à ordem do texto.

Esta abordagem da bidimensionalidade e do aspecto visual do tecido enquanto plano, ao mesmo tempo em que toca no caráter estruturador da tessitura, tem a intenção de discorrer não somente sobre o parentesco etimológico entre texto, tecido e tessitura. Mas a partir daí, também assinalar como texto e imagem, dois termos ocidentalmente tidos como separados, podem participar do sentido de um mesmo conceito como a tessitura. Sob essa perspectiva, é possível pensar aproximações entre texto e imagem, sondando suas convergências e sobreposições além do que usualmente se crê.

Um dos fatores de aproximação, já nos primórdios da humanidade, entre o texto escrito e as imagens rupestres, pintadas, gravadas ou desenhadas e seus desdobramentos é a essencial intenção de comunicar. Cada um, dentro de suas especificidades, é um veículo gráfico que comunica através de formas. O historiador de arte, Ernest H. Gombrich<sup>13</sup>, destaca que, nas primeiras civilizações, a criação de imagens, além de seu vínculo místico e religioso, também era uma primeira forma de escrita. O autor ainda demonstra a ausência de uma interdição, nesses primórdios, para o desdobramento de uma imagem figurativa em um signo escrito correspondente. Para ilustrar esta relação entre formas significantes, Gombrich exemplifica (Fig. 008) a extensão de sentido entre a representação de um antigo deus mexicano das chuvas e trovoadas, utilizando imagens de cascavel e sua derivação para um signo que indicava o raio.



FIGURA 008 - IMAGEM COMO PRIMEIRA FORMA DE ESCRITA

A cabeça do deus asteca da chuva, *Tlaloc* (séc. XIV-XV), é formada com várias serpentes contorcidas. Segundo Gombrich, nessa civilização mexicana, o simbolismo ligado à imagem da serpente também se estendia ao signo que designava o raio.

(GOMBRICH, 2001, p. 52)

---

13 Cf. GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. 7. ed. London: Phaidon Press, 2001, p. 53.



As fronteiras atribuídas entre estes veículos pela cultura ocidental diluem-se, mais ainda, ao se pensar que todas as escritas operam pela mistura de signos fonéticos e semânticos<sup>14</sup>, ou seja, os signos escritos nos textos não remetem apenas à transposição de sons da fala, mas também a ideias registradas graficamente. Segundo Andrew Robinson, escritas como a chinesa e japonesa utilizam símbolos fonéticos para representar sons e símbolos que ocupam o lugar de palavras e ideias, conhecidos como logogramas ou ideogramas. Quanto mais ideogramática uma escrita, mais pictórica ela será e, ao contrário, quanto mais fonética, mais aproximada dos sons da fala. Contudo, mesmo nas escritas de caráter mais fonético, os vínculos entre imagem e escrita são bastante próximos. Para estudiosos como Anne-Marie Christin, “a letra nasceu de um estado visual da escrita que a precedeu”<sup>15</sup> e por essa origem na imagem, a escrita é, em um sentido estrito, veículo gráfico de uma palavra.<sup>16</sup> Gombrich reforça esta tese ao recomendar que, mesmo que se saiba pouco a respeito dessas origens, para melhor compreender a arte, “[...] faremos bem em recordar uma vez por outra que imagens e letras são, realmente, parentes consanguíneas.”<sup>17</sup>

A própria palavra ‘gráfico’, que provém do grego *graphikos*, deriva de *graphein*, que significa tanto escrever quanto pintar<sup>18</sup>. Portanto, seja pelo gesto de escrever e pintar imagens, seja pela própria constituição dos elementos ideogramáticos ou fonéticos de uma escrita ou ainda, pela estruturação dos significantes dessa escrita em um texto, revela-se a proximidade entre os objetivos da escrita e da imagem. Objetivos relacionados à constante preocupação do homem, desde os seus



FIGURA 009 - GRAPHEIN

A escrita e a pintura como partes de uma mesma ação que se desdobra sobre uma única superfície: a parede de um vaso de cerâmica grego. (detalhe) (MANDEL, 2006, p. 50)

14 ROBINSON, Andrew. *The story of writing*. 1995, apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, p. 82.

15 CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 10.

16 CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite: ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995, p. 5.

17 GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. 7. ed. London: Phaidon Press, 2001, p. 53.

18 FLAM, Jack. *Robert Motherwell's graphics In: ARMSTRONG, Elizabeth et al. Tyler Graphics: The extended image*. New York: Abbeville Press, 1987 apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. op. cit., p. 84.

primórdios, em construir meios que permitissem registrar os fatos, narrar-lhes a sucessão no tempo, representar o mundo ou ter acesso a mensagens divinas, fossem estas informações relacionadas a acontecimentos do cotidiano, como caçadas e casamentos ou de ordem mítica e religiosa, como é comum nas sequências de imagens que ilustram o desenrolar de histórias nas paredes das cavernas onde o homem viveu há milhares de anos.

Georges Bataille assinala a própria consumação do caráter humano do homem, ou seja, o que o diferencia das outras espécies que o antecederam, pelo nascimento da arte pré-histórica<sup>19</sup>. Para Bataille, mais que resultantes de uma função utilitária de comunicação, estas inscrições teriam parte em uma espécie de jogo, do qual o fator mágico/sagrado é indissociável, assim como também indica Gombrich. Essa ligação, entre a mágica e a mística com a arte e escrita ancestrais, extrapola o conceito objetivo de comunicação da atualidade, em que se ambiciona uma função referencial e cognitiva pura e aponta para o que se poderia interpretar como significância.<sup>20</sup>

A base das imagens, sejam elas pinturas ou inscrições sobre pedras, é o plano, ou mais especificamente o que Vilém Flusser denomina superfície.<sup>21</sup> Por esta abordagem proposta pelo filósofo, a superfície (logo a imagem) comunica todo seu conteúdo de uma vez. Mesmo com as pistas e trajetos sugeridos ao olhar pela composição ou pelas cores, as imagens têm toda sua informação apreendida em um único instante, sendo depois decompostas, num processo de síntese e análise que, aprofundando a sua leitura, pode ser repetido inúmeras vezes. Pode-se dizer então que a leitura de uma superfície é desvinculada de um vetor lógico.

Já o texto, tem um processo diferente da imagem ao comunicar algo, pois sua base estrutural não é a superfície, mas a linha. Convencionalmente, nos textos as informações são apresentadas linearmente, por meio de sucessões que deverão ser acompanhadas até o final da escrita para se captar toda a mensagem. Diferindo da leitura da imagem, ler um texto implica em obedecer a um encadeamento lógico: a linha.<sup>22</sup> Tomando a analogia apresentada inicialmente no modelo de ponto/linha/plano neste capítulo, pode-se considerar cada palavra no texto como um ponto (tal como no tecido) que, ligada à próxima, gera uma linha e cada linha à seguinte, sucessiva e linearmente até formar toda a trama. Logo, o modo como estas diversas linhas se combinam na articulação do todo do texto, também pode ser compreendido como a sua tessitura.<sup>23</sup>

---

19 BATAILLE, Georges. *Las lagrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 65.

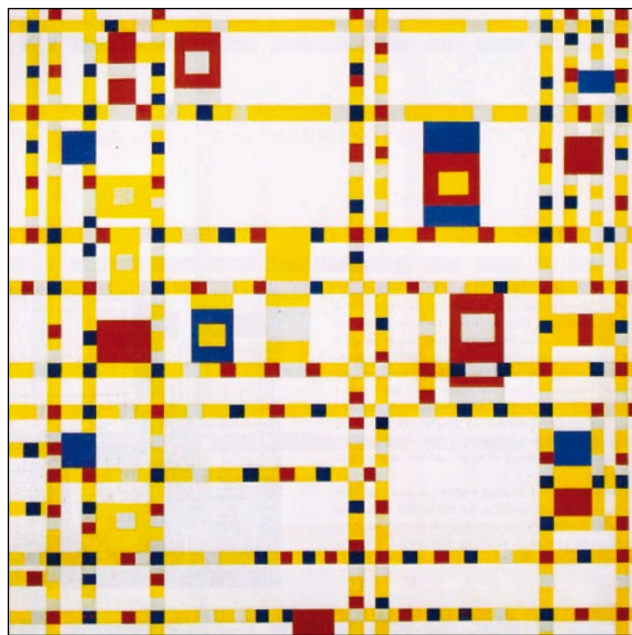
20 Cf. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990, p. 94.

21 FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo : Cosac & Naify, 2007, p. 102-125.

22 FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo : Cosac & Naify, 2007, p. 104.

23 Referindo-se à passagem de Mira Schendel dos desenhos para sua série de *Droguinhas*, o crítico inglês Guy Brett, pergunta se “[...] seria meramente um acaso que [...] acabasse amarrando tantas linhas que vêm de um passado etimológico comum: texto, textura, têxtil, tecido; e mesmo contexto, pretexto, sutil?” BRETT, Guy. *Ativamente o vazio*. in: SALZSTEIN, Sônia (org). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996, p. 55.

FIGURA 010 - DANÇA DO OLHAR  
Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43  
óleo s/ tela, 127 x 127 cm, MoMA, Nova York  
Caminhos de amarelo, vermelho e azul, entremeados  
por trechos em cinza claro, evocam o traçado urbano e o  
fluxo de tráfego, enquanto a pulsação cromática remete,  
simultaneamente, ao ritmo do jazz e ao piscar de luzes da  
*Broadway*. Mesmo trabalhando a composição a partir de  
uma estrutura sequencial de linhas ortogonais, os quadros  
de Mondrian revelam como o olhar não obedece nenhuma  
ordem fixa de leitura quando encara uma imagem.  
(ARGAN, 1992, p. 400)



Entretanto, o que se tenta apreender como tessitura no âmbito do texto é um pouco diferente quando ocorre na esfera da imagem. Enquanto no primeiro ela é estrutura, na segunda, a tessitura é a própria superfície, o que remete à ideia de Flusser sobre texto e imagem como duas formas de comunicação distintas. É importante esclarecer que a denominação de superfície dada à imagem pelo filósofo, não quer dizer que o texto não ocupa uma superfície (como nos livros ou jornais, onde o espaço do texto na página é chamado de *mancha tipográfica*) e nem que a imagem possui uma mensagem de significado mais superficial que o texto. No contexto desta abordagem inicial, o paralelo estabelecido entre superfície e linha tem a intenção de destacar as diferenças estruturais que implicam na leitura do texto e da imagem.

É indissociável a relação da imagem com o plano físico (suporte) ocupado por ela, já que esse plano participa da própria imagem, permitindo entendê-la como superfície. Enquanto que na configuração tradicional do texto, o espaço não é um significante, ou seja, o plano não é elemento da mensagem, pois ela se desdobra ao longo do caminho designado pelas linhas. Além do mais, o plano ocupado pelas linhas e os próprios sinais gráficos que constituem as palavras nessas linhas - no caso de escritas fonéticas - não guardam relação de semelhança com o significado representado. Apesar de que, indiscutivelmente, as letras e as palavras têm um desenho e, portanto, também há que se levar em conta seu aspecto visual.



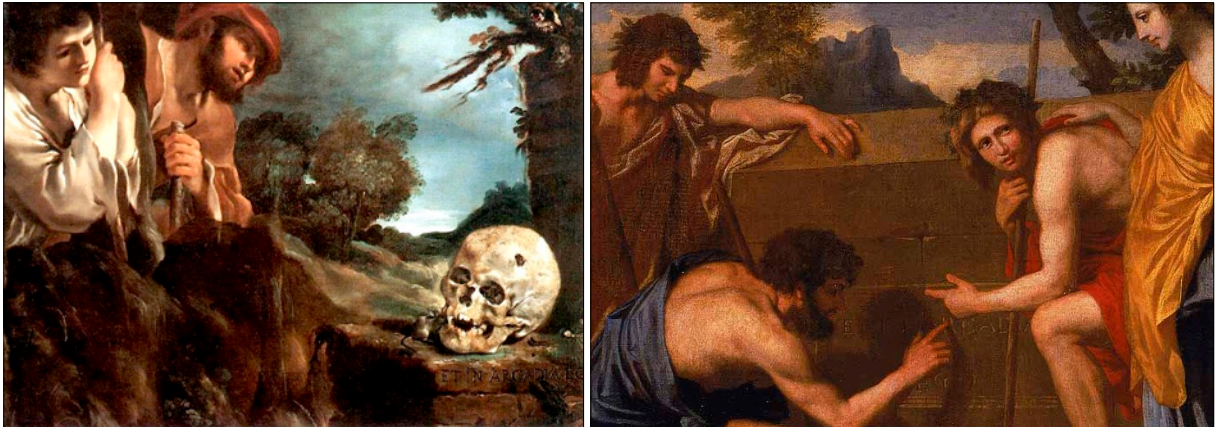
FIGURA 011 - A IMAGEM TRANSFORMA O TEXTO  
 Iluminura inglesa, séc. XIII: um monge escala a lateral da  
 mancha escrita para indicar a substituição de um trecho pela  
 linha corrigida na margem inferior da página.  
 (LUPTON, 2006, p. 64)

Se dentro da trama de um texto a palavra é como o ponto, unidimensional, portanto, indicadora de um significado externo sem relação de semelhança com sua forma, mas que atua ainda como imagem por estar inscrita em uma superfície, como é possível abordar a visualidade desse mesmo sinal, tão escorregadio entre o visual e o legível? A resposta para esta questão pode estar no fato, já explicado, de que texto e imagem comunicam através de formas, sendo bastante tênue a fronteira entre ambos. E não só no que diz respeito a comunicarem por formas, estas são formas que na história da civilização, dificilmente se deram completamente separadas.

Depois da invenção da escrita, quando as narrativas puderam ter o suporte do texto, as imagens não deixaram de acompanhá-las, como é o caso das iluminuras (Fig. 011), onde “[...] as belas imagens constituem um outro texto que contamina e modifica a escrita.”<sup>24</sup> Na arte do Medievo e da primeira Renascença, pode-se pensar formas de narrativa visual direcionadas à população iletrada, como pinturas do evangelho feitas por artistas desconhecidos. “Havia uma parte verbal implícita nessas obras, já que as imagens agiam de modo mnemônico, pois lembravam ao fiel as narrativas que havia escutado em sermões e catequeses.”<sup>25</sup>

24 MELENDI, Maria Angélica. *Imagens e palavras*. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997, p. 30.

25 MELENDI, Maria Angélica. *Imagens e palavras*. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997, p. 32.



FIGURAS 012 e 013 - ATÉ NO PARAÍSO

Detalhes de dois quadros com o mesmo tema e título; o primeiro, de Guercino, data de 1621 – 1623 e, o segundo, de Poussin, feito por volta de 1638 – 1639. Em ambas as pinturas, um grupo de pastores observa uma pedra semelhante à uma tumba, onde se lê a inscrição “*Et in Arcadia ego*” (Eu também estou na Arcádia); no mais feliz dos lugares os homens não escapam a seu destino pois, assim como as palavras na pintura, a morte, esta existência sem rosto, lembra sua presença até no paraíso. Dentro e fora do quadro, ela se faz evocar como ausência que, nesse contexto, só a imagem da escrita poderia manifestar sob o peso de uma Lei. (LÉVI-STRAUSS, 1997)

Mas mais sutilmente, ao longo da pintura ocidental (Figs. 012 e 013), a palavra esteve presente nos títulos das obras, nos textos da crítica e mesmo como elemento da composição, reforçando, interditando ou direcionando a interpretação das imagens.<sup>26</sup> Uma quase sempre acompanha a outra, na forma de comentários, escritos ou orais, títulos, legendas, artigos de imprensa, bulas, didascálias<sup>27</sup>, *slogans*, conversas, quase ao infinito.<sup>28</sup>

No início do cinema os cortes e edições de sequências – tão naturais para a audiência dos dias de hoje – eram desconhecidos ou ocorriam sem serem percebidos, de maneira que era comum a figura do comentador de filmes, para apontar informações complementares à história ou descrever as passagens para reforçar o nexo narrativo. Este é o caso de vários filmes de Georges Méliès, como *Le Voyage dans La lune* (França – 1902) e *Voyage à travers l'impossible* (França – 1904), os quais eram explicados por um texto do próprio Méliès, lido junto com a exibição, descrevendo os acontecimentos dramáticos. Mas o cinema e o vídeo instauraram dois novos elementos: o primeiro é o movimento e sua implicação temporal muito diversa da pintura ou do texto; e o segundo é o som, que mesmo não estando presente na primeira fase do cinema, hoje é constante e acrescenta profundidade, aproximando o cinema de uma possível terceira dimensão.

26 DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p.75.

27 Na Grécia antiga, as didascálias eram indicações que os autores acrescentavam aos manuscritos dados aos atores, para que representassem suas obras conforme suas instruções.

28 JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2002, p. 116.

Porém, como a inclusão destas mídias na pesquisa implicaria numa ampliação de seu espectro e possível diminuição de chances de aprofundamento, convém reforçar a restrição deste estudo sobre as relações texto/imagem dentro do âmbito das imagens estáticas ou, mais especificamente, da pintura, gravura e desenho. Mas, independentemente de considerações sobre mídias como o cinema ou a TV, o fato é que imagem e texto, mesmo com as separações regulamentadas pelo pensamento ocidental vigente, sempre conviveram muito proximamente, sobrepondo-se mesclando-se durante toda a história da civilização.

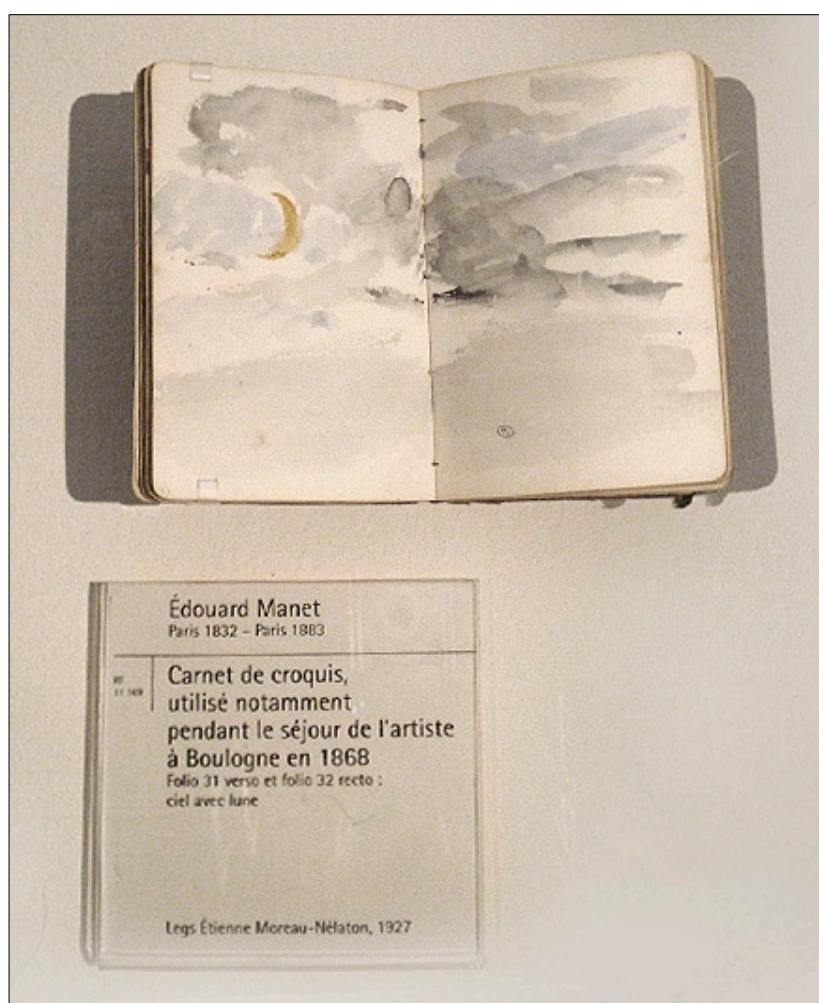


FIGURA 014 - O QUE SE VÊ É O QUE OS OLHOS LÊEM

Bloco de croquis de Manet e a legenda correspondente, no *Musée d'Orsay*, em Paris. Abaixo dos dados de local e de data, o texto em letras menores explica que a imagem, (que nos parece ser uma aquarela) da trigésima primeira folha à trigésima segunda, representa o céu com a lua (sem título ou indicação escrita pelo pintor). (Foto do autor, 2008)

## 1.2. Herança platonista

A ciência é a caça de um pássaro definido de antemão que, depois de apanhado, será preso numa gaiola de palavras. [...] É impossível engaiolar o sentido.

*Rubem Alves*

Imagem ou palavra; não importa o período nem a relação, predominância, subordinação ou mescla, o que se nota a respeito das duas ao longo da história é a constante presença como mediadoras gráficas de significado e a contaminação de uma pela outra. Apesar disso, a cultura ocidental sempre procurou tratar as duas coisas de forma separada, principalmente a partir do Renascimento, quando houve um direcionamento do pensamento em função de uma explicação racionalista cada vez mais compartimentada. Para Michel Foucault<sup>29</sup>, na pintura europeia do século XV até o século XX há uma separação entre o sistema plástico e o sistema linguístico, fazendo com que entre ambos, seja sempre mantida uma relação de subordinação. Sob essa separação, signos verbais e representação visual não ocorrem simultaneamente, pois uma ordem hierarquizante é estabelecida entre eles: “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença”.<sup>30</sup> Dentro desse sistema, há dois sentidos possíveis: do discurso à forma ou da forma ao discurso (Fig. 014).

Ao abordar esta cisão entre imagem e escrita em nossa cultura, assim como seus desdobramentos no modo de pensar o mundo e estar nele, Vilém Flusser assinala que

[...] até bem recentemente o pensamento oficial do ocidente expressava-se muito mais por meio de linhas escritas do que de superfícies. [...] As linhas escritas impõem ao pensamento uma estrutura específica na medida em que representam o mundo por meio dos significados de uma seqüência de pontos. Isso implica um estar-no-mundo “histórico” para aqueles que escrevem e que lêem esses escritos. Paralelamente a esses escritos, sempre existiram superfícies que também representavam o mundo. Essas superfícies impõem uma estrutura muito diferente ao pensamento ao representarem o mundo por meio de imagens estáticas. Isso implica uma maneira “a-histórica” de estar-no-mundo para aqueles que produzem e que lêem essas superfícies.<sup>31</sup>

29 Cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo 4. ed.* São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 39-41.

30 FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo 4. ed.* São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 39.

31 FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.* São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 102.

No trecho anterior destacam-se dois tipos de pensamento, um, *em linha* e o outro, *em superfície*. Seus nomes advêm das diferenças estruturais entre texto e imagem, sendo que Flusser também nomeia estes – texto e imagem – como linha e superfície respectivamente. O fato de se usar o termo “superfície” para se referir à imagem e o termo “leitura em superfície” para se referir à forma de ler a informação veiculada por ela, não significa que o sentido da imagem seja raso, ou que o texto, em oposição, implique em uma apreensão de sentido mais profunda que a imagem. Apenas diz respeito ao fato de que a leitura do texto segue encadeamentos sintáticos lineares e que a leitura da imagem “[...] pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável.”<sup>32</sup> Ou seja, o significado que os termos “superfície” e “linha” aqui assumem, relaciona-se, mais propriamente, a diferenças entre a forma (estrutura) com que texto e imagem se prestam à leitura e, pela conclusão de Flusser, à maneira com que estabelecem estruturas de representação bastante diferentes ao pensamento. Para ele, as operações de leitura da imagem e leitura do texto são distintas. Seguindo a linha deste raciocínio, o pensamento estruturado pelas superfícies (imagens) e a forma de “estar-no-mundo” de quem lê *em superfície* são diferentes do pensamento estruturado pelas linhas (textos) e a forma de “estar-no-mundo” de quem lê *em linha*.

Em função das diferenças entre estas duas estruturas de pensamento, decorrentes das diferentes formas de ler e estar-no-mundo engendradas pelas linhas e pelas superfícies, Flusser chamará de *histórico* ao pensamento de quem lê (e/ou constrói) as linhas, e de *a-histórico*, ao pensamento correspondente a quem lê (e/ou constrói) as superfícies.<sup>33</sup>

---

32 DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, p. 10.

33 É importante destacar que, a construção dessas noções (histórico e a-histórico) não se refere diretamente ao conceito de a-histórico proposto por Nietzsche (ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.) e nem pretende um alinhamento profundo a correntes desconstrutivistas, que percorrem um caminho de desestabilização das definições tradicionais de história para abordá-la sob outros ângulos.

No caso de Vilém Flusser, esta articulação concerne mais propriamente às relações estruturais e temporais da leitura de meios baseados na imagem ou na linha escrita. Ou seja, estas relações amparam-se principalmente nos aspectos formais – se é que se pode dizer assim – de uma analogia traçada entre ler um texto, acompanhando-o linearmente, ponto a ponto, e seguir uma história. Ele levanta a hipótese de que dessas diferentes formas de mediação decorrem diferentes maneiras de estabelecer relações entre as informações, compreendendo os acontecimentos e que, naturalmente, isto se reflete na maneira de se perceber a história e agir sobre ela. À resultante dessa transformação na interação com os acontecimentos e em sua mediação, Flusser chama de pós-história, que culminaria numa interpenetração entre pensamento conceitual e imagético, em função inclusive do próprio surgimento de novas mídias, da fusão entre elas e entre suas formas de leitura.

Porém, dentro do escopo pretendido pela abordagem de seu ensaio, Flusser não especifica em que termos as mudanças nas formas de mediação afetam a história e nem o grau desses efeitos. Isto, aliás, é deixado em aberto pela proposição feita por ele: que tudo que se fala sobre esse quadro futuro “[...] foi feito por meio de linhas escritas, e é portanto produto de um pensamento conceitual [...]” (FLUSSER, 2007, p. 124) e por isso, não pode ser concebido, mas sim imaginado “[...] com esse novo tipo de imaginação que está sendo formado.” (*loc. cit.*)



Para ele, o pensamento a-histórico relaciona-se à estruturação não linear proveniente da superfície mediadora de informações visuais, ou seja, a imagem. O pensamento a-histórico seria estruturado de forma sincrônica, tal como é a comunicação estabelecida pela imagem, que apresenta todo seu conteúdo a um só tempo. A imagem não submete sua leitura a um encadeamento temporal de uma sequência início-meio-fim. Sua configuração é baseada em simultaneidades, onde todos os tempos estão no agora da imagem.

Já do outro lado da elaboração proposta por Flusser, estaria a estruturação de pensamento diacrônica, que corresponde por exemplo, a uma sucessão temporal como a de uma história tradicional. Por se basear nesse tipo de configuração, o pensamento que se desdobra linearmente é chamado de histórico. O pensamento em linha (histórico), por estruturar-se pelo modelo imposto pelas linhas escritas, é um tipo de pensamento que se sustenta por uma sequência lógica, partindo de um início determinado em direção a um fim. Vilém Flusser defende que no ocidente, tanto o conhecimento quanto o método utilizado para se decidir sobre o que é verdadeiro ou falso sempre se estruturou conforme a organização imposta por essas linhas.

O pensamento histórico, ou seja, *em linha*, se desdobra de modo análogo à estruturação construída pelas grandes narrativas religiosas ou históricas, os códigos jurídicos e os tratados científicos, e por isso o filósofo atribui a este pensamento um caráter oficial, já que é por intermédio dele que o ocidente representa e ordena toda a compreensão e relação entre as coisas. É por meio das linhas escritas, ou melhor, por meio de uma estrutura de pensamento linear que o ocidente legitima todo tipo de separação e hierarquização, estabelecendo suas regras e valores oficiais. O modo oficial de pensamento atribuído ao pensamento em linha no ocidente, e identificado por Flusser, é confirmado por Roland Barthes, quando este, ao comentar sobre o poder de distinção e conformação conferido à palavra, afirma que: “A Letra edita a Lei em nome da qual toda extravagância pode ser controlada [...]”<sup>34</sup> É este poder de controle e diferenciação advindo da palavra que permite ao pensamento linear distanciar, tanto imagem e palavra quanto quem as produz, “dando respaldo à separação entre grafistas e pintores, romancistas e poetas.”<sup>35</sup>

---

34 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 93.

35 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 96.

Em contrapartida, as civilizações não-ocidentais nunca separaram as informações (“as verdades”) fornecidas pela imagem, daquelas fornecidas pelos sistemas de escrita, como se pode observar na escrita ideogramática, claramente mais pictórica, de vários povos orientais:

[...] o ideograma é constituído de partes que sugerem uma relação entre si; é uma colagem onde cada elemento, trazendo ecos de sua forma original, contribui para a formação de um novo significado; não é uma somatória, é um processo de aglutinação. Talvez seja por isso que, enquanto expressão, extrapola o contexto linguístico e torna-se elemento plástico, linguagem visual.<sup>36</sup>

Um sistema de escrita como o ideogramático supera o âmbito do estritamente linguístico e também se expressa em uma dimensão plástica, extrapolando as limitações impostas pelo pensamento histórico comum ao ocidente, que sempre separou os termos pela lógica binária de ‘ou [uma coisa] ou [outra]’. Na civilização oriental a escrita é ‘[uma coisa] e [outra]’, ou seja, ela é interseção e aglutinação entre visual e verbal. Barthes parece confirmar esta percepção ao explicar que na civilização oriental “o que é traçado é o que está entre a escrita e a pintura.”<sup>37</sup> Ou seja, o “traçado” é uma interseção entre pintura e escrita, logo, pelo pensamento oriental, não há sentido em pensar a anteposição do texto sobre a imagem, já que um comunga com o outro.

A hierarquização ocidental estabelecida entre todas as coisas e atividades existentes, dentre as quais a literatura e a arte, assim como entre palavra e imagem, é decorrente da influência do platonismo e seus desdobramentos sobre o modo de pensar adotado por nossa civilização. Para Platão, a fonte e a finalidade última de toda presença no mundo são a verdade, o bem e o belo. É impossível separar o belo da verdade e o bem supremo decorre da fusão indissociável entre os dois primeiros termos: o belo é a face do bem e da verdade. Por estes três critérios interligados tem-se acesso à inteligibilidade, ordem sem a qual o mundo decairia no caos: se não for verdadeiro, nada poderá ser tido como belo; fora da verdade, nenhum bem existirá. O universo e a constituição de todos os seres são governados por esse princípio, que apenas pode ser distinguido por meio do exercício do intelecto ao atravessar a aparência sensível das coisas. Quanto mais inteligível algo for, mais alto estará na escala do conhecimento que conduz à “luz da sabedoria (*phronesis*) e da inteligência (*nous*), com toda a intensidade que as forças humanas são capazes de suportar”.<sup>38</sup>

36 MEDEIROS, Afonso. *Pictograma, ideograma, metáfora visual*. 1996, p. 278.

37 BARTHES, Roland. *op. cit.*, p. 96.

38 CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 31.

Esse princípio de unicidade instaura a busca de um modelo puro e superior como referência, o qual não é encontrável no diverso, no heterogêneo, no híbrido, no sensível e nem no confuso. Evidentemente privilegia-se a ideia e o pensar em detrimento do fazer, já que o pensar aproxima mais o homem do ideal pretendido do que o fazer, pois este sempre envolve a relação com a matéria, a qual por si é menos inteligível que o pensamento e portanto inferior.

Pelo viés da filosofia de Platão, ao implicar em fazeres, as atividades produtivas como a arte, assim como todas as ciências e técnicas, são depreciadas por estarem muito longe de atingir o belo. Estas atividades são hierarquizadas através do *logos* (processo de separação racional entre as coisas ao discernir características distintivas entre elas e suas aparências) que julga o grau de distância com que se encontram do belo e da verdade. Em *A República*, livro X, 605 *b*, a poesia e a pintura implantam “na alma dos indivíduos a má conduta” e criam “fantasmas a uma distância infinita da verdade.”<sup>39</sup> Esta distância pode ser compreendida por exemplo, no intervalo entre uma pintura de uma cama e a ideia ‘pura’ (essência) de cama: a cama pintada pelo artista é, segundo esse pensamento, a imitação da aparência da cama feita pelo artesão que, por sua vez, é a cópia da cama essencial (ideia) (596 *b* – 598 *a*). De acordo com o princípio de Platão, cabe à arte voltar-se para a busca da unicidade (bem-belo-verdade) sob a tutela da razão, a qual deve empenhar-se na discriminação da ilusão incondicionalmente trazida por qualquer forma de arte.

Esta diferenciação pela razão não se restringe apenas ao objeto pronto, mas abrange também os meios utilizados. Graças à valorização do método, via organização, separação, hierarquização e purificação, todas as artes manuais que não utilizassem cálculo nem raciocínio, régua nem medidas ou que se permitissem algum meio de improviso eram severamente rebaixadas. Assim, ao se privilegiar o inteligível, a razão lógica é fixada pelo platonismo como centro motor em torno do qual tudo orbita com maior ou menor distância, conforme o grau de pureza com que se relaciona à sua essência.

Os vestígios do sistema fundado por Platão, ao qual seu sucessor (Aristóteles, século IV a.C.) deu continuidade, exercem influência sobre a produção artística até hoje. Isto não se restringe apenas ao campo da arte, mas de modo mais amplo, à estruturação do pensamento ocidental e à maneira como o próprio ocidente se estabeleceu. Com as transformações históricas, o declínio da civilização greco-romana e expansão do cristianismo,

---

39 *apud*: CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 29.

a interpretação dada pelos neoplatonistas ao pensamento de Platão faz com que a arte não mais se submeta à tríade das ideias e se eleve, ela mesma, ao nível das formas ideais. O mais famoso e influente dos estudiosos desse período é São Tomás de Aquino, que empreendeu um grande esforço de conciliação entre o racionalismo e as verdades da fé em sua *Summae Theologiae*, que foi incorporada como filosofia oficial da Igreja Católica Romana por volta dos séculos XIII e XIV.<sup>40</sup> Dentro do neoplatonismo, o princípio de avaliação da verdade por meio da inteligibilidade é desvencilhado da arte, que passa a ser encarada como via para a compreensão do cosmos, por meio da conjugação entre a ideia e o sensível presentes nas obras de arte. Neste sistema, o belo torna-se a forma ideal manifestada através da arte, que é elevada à condição de meio para revelação de Deus e do espírito.<sup>41</sup>

Boa parte dos registros do pensamento de Platão (assim como de Aristóteles), perdidos durante toda a Idade Média, apenas seriam redescobertos no Renascimento.<sup>42</sup> A partir desse momento há um novo investimento na razão, que teria sua importância reforçada ao longo dos últimos cinco séculos pelo acréscimo de novas teorias e interpretações. O desenrolar deste processo no ocidente culminaria no Iluminismo, com sua fé no poder da ciência e na capacidade da razão de sempre lançar sua luz sobre o que - do seu ponto de vista - é tido como obscuro, supersticioso ou ininteligível, para que em função de uma finalidade superior, se aponte o caminho melhor: o mais lógico.

Curiosa forma de orientação, que entre os termos de qualquer questão, ao assinalar a necessidade da “melhor” escolha, imediatamente estabelece um jogo de hierarquias em função de um ideal exterior a estes termos. Nesse jogo, para que se decida sobre a melhor resposta, a razão é chamada ao centro do processo. O todo complexo, tendo excluídas todas as suas ambiguidades, particularidades, disparidades e hibridismos, é separado em partes mais simples, que serão ordenadas em uma grande cadeia de pares complementares. Sempre, entre cada um dos dois integrantes dessas séries de pares, haverá um com valor positivo e, portanto superior ao seu oposto, sendo assim, o escolhido. Da avaliação e seleção do conjunto desses elementos positivos resultantes, é que a razão apontará a (melhor?) resposta. Porém, abre-se uma questão: o que (ou quem) determina o que é positivo ou negativo dentre os integrantes desses pares? Nessa questão pode-se entrever a grande

---

40 Cf. DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, p. 12.

41 Cf. CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 32-34.

42 CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995, p. 46.

sombra do platonismo pairando ainda hoje. O juízo de valor é sempre feito com base no grau de proximidade com que cada integrante dos pares de opostos se coloca de uma referência ideal, a qual pode ser permutável em diversos sentidos absolutos como pureza, verdade, universalidade, belo, justiça, bem, essência, exatidão, objetividade, ordem, clareza, Deus, masculino, etc. De acordo com Gilles Deleuze<sup>43</sup>, estes sentidos absolutos são a ideia fundadora, ao redor da qual o platonismo estabelece dois tipos de imagens distintas conforme o grau de semelhança que guardam desta ideia: de um lado, as *cópias-ícones* seriam imagens que guardam boa semelhança com a ideia e logo, superiores. Do outro lado está uma infundável série de *simulacros-fantasmas*, que mesmo ainda possuindo alguma semelhança aparente (enganosa) com o ícone, são construídos através da dissimilitude, incorrendo em uma perversão do modelo e desvio da essência, sendo portanto, representações inferiores. É estabelecido assim “[...] o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ou fundamento.”<sup>44</sup>

Sob tal domínio, não há lugar para híbridos, para sobreposições, heterogeneidades ou simultaneidade e portanto, é tarefa primordial estabelecer separações nítidas entre as coisas. Estas separações tem sempre como referência uma identidade preliminar ideal, um fundamento ou mais abstratamente, um centro fixo que norteia toda a estrutura de julgamento. Dentre os milhares de princípios ordenadores, está o que circunscreve o que é texto e o que é imagem. Desta atribuição de identidades fixas, e obrigatoriamente separadas, pode-se deduzir o porque da dificuldade da civilização ocidental em aproximar texto e imagem. Pensando sobre a presença das palavras na pintura, Michel Butor identifica a maneira com que esta civilização aparta nitidamente o verbal do visual:

As palavras na pintura ocidental? Levantada a questão, percebe-se que são inumeráveis, mas que praticamente não são estudadas. Interessante cegueira, pois a presença destas palavras, de fato, arruína o muro fundamental construído por nossas concepções sobre letras e artes.<sup>45</sup>

---

43 Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 262.

44 DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 264.

45 BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Flammarion, 1969, p. 5. *apud*: MELENDI, Maria Angélica. *Imagens e palavras*. in: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997, p. 34: “*Des mots dans la peinture occidentale? Dès qu'on a posé la question, on s'aperçoit qu'ils y sont innombrables, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés. Intéressant aveuglement, car la présence de ces mots ruine en effet le mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts.*” (Esta tradução e todas as outras que aparecem no trabalho foram feitas pelo autor, exceto quando indicado de outro modo.)

O recalque destas palavras pela história da arte abre espaço para se pensar sobre o temor da civilização frente à profusão de sentidos da imagem. Para restringi-la, esta civilização tentou circunscrever a imagem a uma linguagem de cunho exclusivamente icônico, ressaltou sua diferença em relação ao texto e provocou seu distanciamento do devir infinito de uma leitura mais ampla (e sincrônica).<sup>46</sup> Esta tentativa advém do processo de ordenação de todo devir ao Mesmo, tornando-o Semelhante. Ou seja, este é o imperativo fundamental que norteia este sistema de pensamento. O enquadramento de toda profusão de sentidos, submetendo-a à validação por apenas um único verdadeiro possível. Mas como não consegue totalmente, desconhece este devir, assim como torna ‘invisíveis’ as palavras na pintura, tal é o objetivo platoniستا de fazer triunfar os modelos.<sup>47</sup>

Mas não basta separar, é necessário também classificar, hierarquizar, medir a que distância enfim, cada coisa se coloca da ideia de verdade. Portanto, além da separação, há também uma hierarquização entre imagem e texto. Se o centro do pensamento ocidental ergue-se pela supremacia da ideia, entre dois termos – palavra e imagem – logicamente, neste sistema prevalecerá o termo tido como mais próximo ao centro. As palavras escritas podem não guardar relação de semelhança com seu significante, porém, remetem diretamente à fala, que dentro deste sistema é tida como mediadora mais inteligível da ideia.<sup>48</sup> Pela estruturação da leitura das palavras conforme sucessões sintáticas lineares, seu sentido obedece a uma ordem discursiva ordenada, ou seja, que parte de um princípio em direção a um fim. A imagem, apesar de sua semelhança com o representado, não se presta a uma leitura ordenada por um único vetor lógico como no caso das palavras. Estas inclusive, são sempre invocadas para “explicar” a imagem, livrando-a de uma perigosa profusão interpretativa, que deve ser evitada em um sistema que visa sempre a unidade, o Um.

---

46 Cf. MELENDI, Maria Angélica. *Imagens e palavras*. in: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997, p. 34.

47 Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 264.

48 Em sua obra, *Gramatologia*, Jacques Derrida identifica dentro da civilização ocidental e, de uma maneira mais específica, na filosofia de orientação metafísica, uma tendência a valorizar a fala em detrimento da escrita. De acordo com o filósofo francês, essa posição associa uma ligação mais direta entre a fala e “o que se quer dizer”, identificando uma presença mais nítida da ideia na enunciação verbal, que sempre poderá ser reiterada e esclarecida por novas explicações e novas enunciações. Dentro desse sistema de pensamento, em contrapartida, a ideia “pura” ao ser submetida à adequação exigida pela escrita, por mais que se observe os critérios de clareza, está sujeita a distorções do meio escrito e à má interpretação. Isso leva a avaliar a escrita, por tratar-se de uma ausência – seja do autor, seja da ideia – como sempre incompleta, e portanto inferior à fala. À esta valorização da palavra falada identificando-a diretamente com a ideia, Derrida chama de fonocentrismo, sendo que o fonocentrismo é logicamente subordinado ao logocentrismo, ou seja, a valorização da ideia e da razão como eixo de toda estruturação do pensamento. É este mesmo logocentrismo que por dar primazia à ideia, apesar de ressaltar a importância da fala sobre a escrita, ainda identificará na escrita um meio mais “confiável” de expressão do sentido e portanto mais aceitável do que a imagem. (DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.)

Entretanto, a imagem, “[...] que não pode ser reduzida a um único argumento ‘verdadeiro’ ou ‘falso’ formal, passa a ser desvalorizada, [como] incerta e ambígua.”<sup>49</sup> E como só há lugar para uma verdade, a imagem, por sua inerente profusão de sentidos, é desqualificada perante as palavras. Já estas, as palavras, por sua capacidade de encadear-se no enunciado claro de um silogismo e em favor da inteligibilidade, obtêm mais crédito que as imagens, uma vez que o critério máximo do pensamento da civilização ocidental sustenta-se na clareza e precisão racionais.

Contudo, apesar da estruturação deste pensamento, que não apenas separou texto e imagem, mas também atribuiu um maior valor ao texto, subordinando a imagem a um *status* inferior de representação, houve toda uma grande evolução e expansão dos meios de produção e difusão das imagens. Como já foi apontado, Flusser refere-se, através do nome de superfície, não apenas à imagem, mas também a seus meios de difusão. A atribuição deste termo à imagem tem o intuito de destacar uma oposição estrutural em função da diferença na maneira com que se lê uma imagem da de um texto, para o qual ele utiliza o nome de linha. Apesar da adoção da linha como meio oficial de representação e estruturação do pensamento no ocidente, as superfícies (as imagens e seus meios de difusão) estão cada vez mais presentes no cotidiano, ganhando importância crescente. Espalham-se por todos os lugares, desde simples porta-retratos sobre a escrivaninha ou mesas de cabeceira, às telas de tv, de cinema e os cartazes. As superfícies propagam-se pela mídia impressa - região privilegiada das linhas tipográficas na “Galáxia de Gutenberg”<sup>50</sup> – sob a forma de revistas, livros, panfletos e jornais cada vez mais ilustrados, que também podem ser codificados, transmitidos e então reproduzidos a milhares de quilômetros do original, nas superfícies de folhas contínuas de fax ou páginas impressas a laser. As superfícies compõem a proposta pedagógica de enciclopédias, cartilhas, manuais, livros didáticos, apresentações multimídia ou atlas onde se mapeia em variações de ordem anatômica, geográfica, astronômica ou microscópica. As superfícies distribuem-se em um mosaico multicolorido de cores e formas vibrantes nas gôndolas dos supermercados, provocando o desejo dos consumidores, menos pelos produtos do que pelas imagens que os embalam. As superfícies estão, naturalmente, no plano da obra de arte, como será melhor abordado mais adiante. As superfícies expandem-se em grandes dimensões nos *outdoors* publicitários que margeiam o tráfego nas ruas das cidades e serializam-se em

---

49 DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, p. 10.

50 MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.



FIGURA 015 - SUPERFÍCIES

Da esquerda para a direita: cartaz anunciando montagem de peça com a atriz francesa, Sarah Bernhardt; Capa da revista americana Esquire, intertextualizando outra superfície, a TV, com a imagem do assassinato de Harvey Lee Oswald; película de acetato com negativo de filme para revelação em cores; fotograma do filme “Blade Runner - O caçador de androides”, em que a parede de um prédio do futuro incorpora um grande painel eletrônico publicitário; e à frente, um aparelho celular que, com conexão à internet e visor de cristal líquido colorido, pode receber e exibir imagens digitalizadas de, praticamente, todas as outras mídias, e retransmiti-las, assim, como também transmite as imagens de sua própria câmera.

lambe-lambes que disputam espaço com os grafites nos muros destas mesmas cidades. As superfícies brilham nos monitores de computador, nos dispositivos eletrônicos portáteis, em *displays* de cristal líquido nas vitrines, nos aeroportos, estações, salas de espera, *halls* de entrada, corredores de saída, plataformas de acesso, aviões, navios, ônibus, trens, elevadores e, até, nas portas das geladeiras ditas “inteligentes.”<sup>51</sup>As superfícies ofuscam multidões em imensos painéis eletrônicos que se erguem em estádios e escalam as fachadas dos prédios.

Além desta difusão cada vez maior das superfícies, propiciadoras de uma representação imagética e a-histórica, também houve uma ampliação das possibilidades plásticas de manipulação visual dos textos e signos alfabéticos nestas superfícies, fazendo surgir linguagens híbridas, impregnadas pelas misturas entre palavra e imagem. Um exemplo disto é a edição eletrônica de textos e imagens em *softwares* gráficos. Em jornais, no tempo em que se utilizava a tipografia para compor as informações, as possibilidades técnicas de interação entre os tipos e as imagens eram mais limitadas, fazendo com que a delimitação entre a mancha de texto e as áreas reservadas para imagens fosse mais definida. Atualmente, a manipulação digital permite não apenas a sobreposição entre textos e imagens, mas toda forma de variações dos textos, alterando seus tipos, dimensões

51 ZAMBIAZI, Saulo Popov. *Ambientes inteligentes*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de pós-graduação em ciência da computação, 2002, p. 16-17.



e cores, distorcendo-os ou fundindo-os com outros elementos da página. A tradicional distribuição do conteúdo em colunas nas páginas de jornais, ainda presente na grande maioria dos periódicos, tende cada vez mais a pulverizar-se: texto e imagens invadem-se e fundem-se, fazendo com que a leitura passe de uma única possibilidade linear, ditada pela estrutura do texto, para tornar-se uma leitura circular, onde existe uma profusão de possíveis sentidos de leitura. Nesse aspecto, pode-se compreender a página do jornal como caminhando para tornar-se uma grande superfície visual, pela flexibilização de sua estrutura de leitura, que cada vez torna-se mais próxima da leitura *em superfície* do que da leitura *em linha*.

Dessas transformações no emprego da palavra e suas novas possibilidades de relação com a imagem, pode-se pensar que a palavra, apesar de sua função primária em nossa civilização como guardiã do sentido e da verdade, percorre também “o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação, mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e, justamente por isso, no centro de sua ação.”<sup>52</sup> Esta expansão da palavra para além de seus limites originais e a crescente inundação de imagens parecem coincidir com o esgotamento das grandes narrativas e do conceito positivista de progresso. Aliada à fragmentação, à fusão entre abordagens e ao declínio das ideias de história



FIGURA 016 - SOBREPOSIÇÃO

Cartaz para peça de teatro em que parte das letras do título são, ao mesmo tempo, caracteres alfabéticos e recortes de folhas de papel manuscritas. Junto a isto, a grande superfície azul escuro e o restante do título, levemente borrado, ampliam as incertezas sobre o que é figura e o que é fundo, tanto quanto sobre o que é escrita e o que é imagem nesta composição.

François Caspar. *Cartas de Elisabet Vogler a seu filho*, 2003 serigrafia s/ papel, 175 x 120 cm. (FOSTER, 2006, p.17)

52 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 94.

e progresso pautados no iluminismo – fundado numa visão estruturada na sucessão linear dos fatos – essa ampliação das fronteiras para a palavra ocorre paralelamente ao desdobramento da modernidade para o que se tem por referência chamar de pós-modernidade. Seria a diversidade presente no advento do pós-modernismo uma das resultantes da expansão destas mesmas imagens múltiplas? Ou seriam as imagens, em crescente grau de importância e presença, um fruto da condição pós-moderna?<sup>53</sup> Parece haver aqui um dualismo, em que se busca origens para apontar desdobramentos. No entanto, pela própria natureza do tema que se aborda, seria melhor não agir deterministamente, tendo de escolher entre uma coisa ou outra, pois causa e consequência mesclam-se nessa questão. A relação da arte com a história se dá em um nível muito mais de ressonância, entre alinhamentos e divergências, que de sujeição de uma pela outra. Tomando Milan Kundera: “[...] a arte não existe para ilustrar a história e muito menos para engajar-se em transformá-la;”<sup>54</sup> e mesmo a própria história não tem como ser contada de forma isenta ou universal. A história é um recorte, uma interpretação, que utiliza a linguagem para lançar seu foco sobre determinados objetos e excluir outros. Nesse processo de construção representativa em busca da(s) realidade(s) a história possivelmente se cruza com a arte, a qual, “[...]fundadora de sua própria realidade[...]<sup>55</sup> é real na obra. “A obra é real no mundo, porque aí se realiza, porque ela ajuda a sua realização e

---

53 “A condição pós-moderna” é o título de um livro escrito por Jean François Lyotard na década de 1970, com considerações sobre as progressivas alterações nas estruturas econômicas, políticas e filosóficas a partir do pós-guerra, e que se tornariam mais perceptíveis na década de 1960. Em 1989 outro autor, David Harvey, retoma este título em seu livro para abordar o mesmo tema. De maneira geral, tanto um quanto o outro identificam na Pós-Modernidade um período de grande compressão espaço-temporal pressionada pela aceleração no ciclo de produção e descarte capitalista. Desse processo resultam crescente diversificação e efemeridade em todas as áreas da civilização – do pensamento ao consumo, da cultura ao estilo de vida, do trabalho à religião, dos relacionamentos aos esquemas familiares – de maneira que os sentidos de permanência e unicidade tendem a ceder terreno para a volatilidade e a fragmentação.

Simultaneamente, há um imenso crescimento da produção de imagens e signos, que se sobrepõem e substituem uns aos outros aceleradamente. Nessas sociedades cada vez mais midiáticas, impulsionadas pela inflação de imagens e sua intermitência, há uma crise da representação relacionada ao constante deslocamento dos sentidos entre o que representa e o que é representado. Essa desreferencialização faz com que boa parte do esquema de estruturação e validação do pensamento, que antes convergia em torno da idéia de um eixo fixo, se volte para uma miríade de referenciais em permanente movimentação. Sob a ação dessas forças, todo o sistema parece curvar-se em uma espiral que se autoalimenta, pois o descentramento do pensamento propicia uma multiplicação das imagens, e estas, contribuem para a desestabilização deste.

Apesar do contexto pós-moderno ser bastante discutido, não existe um consenso sobre um termo para se referir a ele e, assim, alguns autores preferem evitar o nome cunhado por Lyotard. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman atualmente utiliza “modernidade líquida”, para expressar a realidade fluida e multiforme da contemporaneidade, onde conceitos fixos tendem a se diluir, fazendo lembrar a máxima de Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar.’ Já Gilles Lipovetsky prefere o termo “hipermodernidade” por considerar não ter havido uma ruptura com a modernidade como sugere o prefixo ‘pós’. Segundo este filósofo francês, fatores vividos na atualidade, tais como o individualismo, consumismo, a fragmentação do tempo e do espaço são uma exacerbação de características já presentes nas próprias sociedades modernas. E o filósofo alemão, Jürgen Habermas, um dos principais herdeiros da Escola de Frankfurt, associa o conceito de Pós-Modernidade a correntes políticas e culturais neoconservadoras, empenhadas em desfazer-se dos ideais iluministas, os quais, ainda seriam passíveis de serem alcançados, repensando-se e dando outros rumos à Modernidade, proclamada por ele como “Um projeto inacabado”.

54 KUNDERA, Milan. *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 67.

55 BLANCHOT, 1997 *apud* LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 19.

só terá sentido no mundo onde o homem será por excelência.”<sup>56</sup> Assim, arte e conjuntura histórica engendram-se e contaminam-se, estão e não estão a deslizarem-se uma na outra, mas não se pode reduzir isto a um processo de subordinação objetiva.

Parece óbvio dizer que as imagens são polissêmicas por natureza, ou seja, não se fecham a uma única interpretação. Mas isto não ocorre apenas com as imagens, pois a palavra também traz esta multiplicidade, principalmente a literária. Maurice Blanchot ao falar da pluralidade da palavra e do pensamento que ela transporta, deixa claro a necessidade de se romper o círculo criado pelo “fascínio da unidade”<sup>57</sup>, onde sempre se busca uma síntese, um sentido unívoco e contínuo, para que então cheguemos a propor e a expressar uma “palavra plural”<sup>58</sup>, galgada na fragmentação, na descontinuidade e na sobreposição. Desse modo, pensar os conceitos de texto e imagem como separados e hierarquizados, sem, no entanto, se debruçar sobre suas possibilidades figurais de hibridação, provavelmente implica num fechamento das oportunidades de lidar com o pensamento e o contexto em que vivemos. Afinal, presencia-se um período de expansão das superfícies e por intermédio da inundação das imagens propagadas por estas superfícies, também se difunde uma estrutura a-histórica de pensamento. Um pensamento que não mais segue a linha com sua lei imposta pela Letra. Até porque essa lei apenas permite alguma margem de contextação dentro dos mesmos caminhos estruturados na linha.

Na proporção em que as imagens se fazem mais e mais presentes, o pensamento a-histórico que se articula trança seus próprios fios num contínuo-descontínuo, simultaneamente em várias direções, lançando-se como uma rede de conexões onde o que é centro ou origem tem cada vez menos relevância. Na ausência de um vetor lógico a seguir, a tessitura, em rearranjo constante desse pensamento livre de narrativas fixas, mostra-se muito mais adequada na apreensão da realidade das superfícies que nos rodeiam do que o pensamento em linha. Como reflexo (e também causa) disso, vários artistas e escritores, ao explorarem as fronteiras entre palavra e imagem, convergiram uma sobre a outra, diluindo suas marcas divisórias e expandindo suas possibilidades de significação. Para entender melhor esta movimentação, propõe-se retomá-la, a partir do final do século XIX, quando as separações entre imagem e palavra na cultura ocidental, pelo menos no âmbito da arte e da literatura, começaram a ser postas em cheque.

---

56 BLANCHOT, 1997 *apud* LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 25-26.

57 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 141.

58 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

### 1.3. Palavras na arte – dos cubistas à contemporaneidade

[...] propôs-se que, sendo as palavras apenas nomes para as coisas, seria mais conveniente que todos os homens trouxessem consigo as coisas de que precisassem falar ao discorrer sobre determinado assunto [...] cujo único inconveniente residia em que, se um homem tivesse de falar sobre longos assuntos e de várias espécies, ver-se-ia obrigado, em proporção a carregar nas costas um grande fardo de coisas, a menos de poder pagar um ou dois criados robustos para acompanhá-lo.

*Jonathan Swift*

Se, até o final do século XIX, ainda vigorava o pensamento que delimitava as margens do leito onde corriam separados os caudais da imagem e do texto, a partir de então, artistas e poetas lançaram remos de novos experimentos sobre ambos os fluxos. Essa travessia desaguou no grande estuário para onde palavra e imagem, tessitura e estrutura, linha e superfície afluíram sob uma infinidade de mesclas e significações. Dos primeiros experimentos com o texto e imagem podemos tomar, como exemplo nas artes plásticas, as colagens cubistas de Georges Braque e Pablo Picasso, pela apropriação de fragmentos de impressos e a reprodução de letras e palavras em suas pinturas. Em paralelo, na poesia, há uma tomada de consciência em relação à visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página, como é o caso da poesia visual de Stéphane Mallarmé e dos caligramas de Guillaume Apollinaire.

Todos eles tiveram contato com a produção gráfica do final do século XIX, afetada pela rápida transformação dos processos, das linguagens e da proliferação de novas famílias tipográficas.<sup>59</sup> Junto a isso, o encurtamento das distâncias pela comunicação e pelos transportes contribuiu para novas percepções das relações espaço/temporais naquela época, refletindo numa expansão da sensibilidade criativa para o simultaneísmo. A colagem de fragmentos de letras, partituras, tíquetes e jornais, interagindo com outros elementos na

---

59 VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire* In: *ALETRIA: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006, p. 148-149.



FIGURA 017 - HOOD'S SARSAPARILLA

Anúncio, litografia, 1884.

Texto e imagem foram desenhados à mão e impressos através de litografia em cores.

(LUPTON, 2006, p. 6)

obra de arte cubista, conferiram textura ao quadro por sua ênfase no aspecto formal e plástico de imediato (Fig. 018). Mas também expressam uma preocupação de ordem contextual<sup>60</sup>, pelo menos nos *papiers collés* de Picasso, já que é possível identificar certa seleção nos fragmentos de jornais empregados pelo artista no tocante aos temas das notícias. O condicionamento das letras ao plano acentuava o caráter de superfície da tela, rompendo com a pintura tradicionalmente ilusionista/representativa e suas profundidades fictícias, alçando esta arte a uma dimensão gráfica, onde os signos verbais, arrancados de seu contexto funcional de comunicação, ganham autonomia enquanto uma realidade em si, permitindo-se serem perpassados por múltiplos e novos significados.<sup>61</sup>

Com seu poema *Un Coup de Dés*, de 1897 (Fig. 019), Stéphane Mallarmé converge o visual e o verbal. Além de empregar, como recurso visual, o uso de diferentes famílias tipográficas e uma composição, na qual a valorização dos espaços em branco da página impressa quebra a continuidade linear das frases, Mallarmé também rompe com a pontuação e a sintaxe para estruturar espacialmente as relações entre as palavras. Por meio da fragmentação prismática das

60 VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire* In: *ALETRIA: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006, p. 152-153.

61 Cf. VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire* In: *ALETRIA: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006, p. 150.



FIGURA 018 - FRAGMENTOS DE ESCRITAS  
 Pablo Picasso, *Copo e garrafa de Suze*, 1912  
 Jornal colado, guache e carvão  
 65,4 x 50,2 cm.  
 (MORLEY, 2003, p. 43)

ideias, os elementos do poema ganham autonomia, sem deixar de se relacionar no conjunto, o que revela a atenção do poeta ao potencial do aspecto espaço-temporal na geração de sentidos. A crítica considera este poema como uma das primeiras manifestações literárias ocidentais a reconstruir a ponte entre imagem e palavra.<sup>62</sup> Sendo assim, Mallarmé pode ser visto como um dos primeiros a cruzar as margens que separam texto e imagem, operando na fronteira entre o fazer do poeta e o fazer do artista plástico.

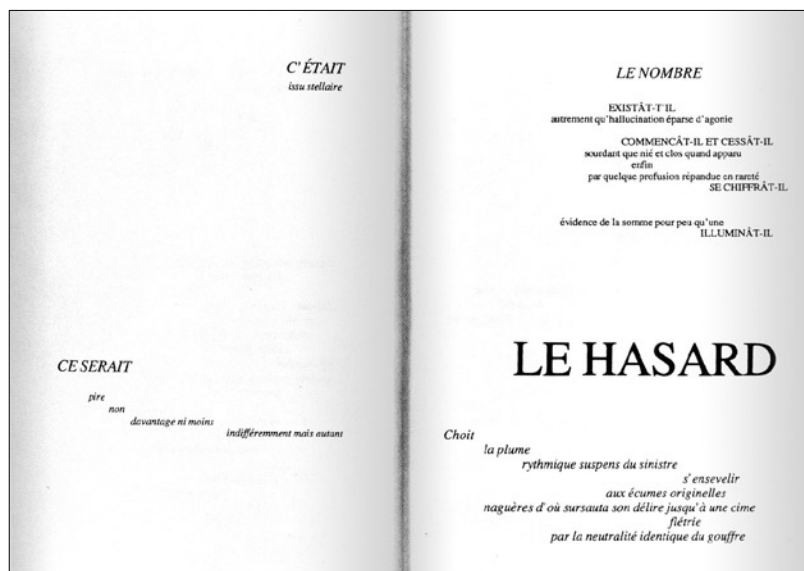


FIGURA 019 - ESPACIALIZAÇÃO DA ESCRITA  
 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, 1914, (página dupla).  
 (MORLEY, 2003, p.31)

62 Cf. VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: dialogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, p. 96.

Seguindo pelo mesmo território redescoberto por Mallarmé, mas com suas próprias características e influências, podemos encontrar o trabalho de Guillaume Apollinaire que, através da composição espacial com palavras, da abolição de nexos sintáticos e da pontuação, justapõe a dupla realidade da escrita, assumindo-a como veículo de transcrição da fala, mas também como

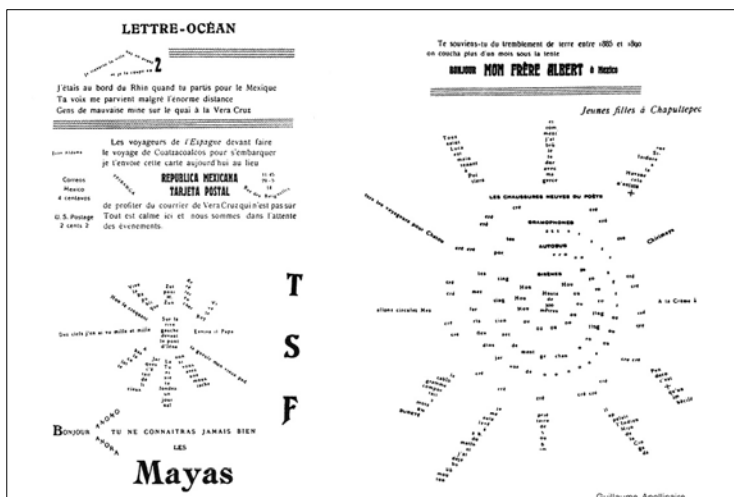


FIGURA 020 - CALIGRAMA  
Guillaume Apollinaire, *Lettre-Océan*, 1914.  
Impressão tipográfica sobre papel.  
(Aletria, v. 14, jul. – dez. 2006, p. 155)

dotada de uma dimensão visual. Seus poemas são fragmentados, colando e sobrepondo frases, desenhando imagens em que não apenas o sentido das palavras explode simultaneamente em várias direções, mas também estabelece relações complexas com os objetos representados. Seu poema *Lettre-Océan* (Fig. 020) articula-se em um conjunto plástico e tipográfico pelo forte amálgama do desenho com os elementos escritos.

Publicado no número 15 de *Soirées de Paris* em 1914<sup>63</sup>, o poema foi considerado por críticos como G. Arbouin, como ideográfico e revolucionário, “[...] porque é preciso que nossa inteligência se habitue a uma compreensão sintético-ideográfica, e não analítico-discursiva”<sup>64</sup> Esta afirmação de Arbouin, que opõe dois tipos de compreensão e reforça a importância de um raciocínio visual, parece antecipar em mais de meio século a fala de Flusser sobre o pensamento em linha e o pensamento em superfície. Isto indica que a inquietação da crítica em relação à separação ocidental entre discurso e forma, em conjunto com a tentativa de elaborar meios de compreensão do novo contexto de simultaneísmos e justaposições que emergia, já acontecia há bastante tempo, paralelamente às investigações artísticas e literárias dessa ordem.

63 Cf. DELBREIL; DININMAN; WINDSOR. *Lettre-Océan* apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire* In: ALETRIA: Revista de Estudos da Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006, p. 156.

64 ARBOUIN apud DELBREIL; DININMAN; WINDSOR. *Lettre-Océan* loc. cit., p. 156.

Paul Klee (Fig. 021) rompe a hierarquização entre signos linguísticos e representação visual ao apresentá-los no mesmo espaço. Figuras e letras são ao mesmo tempo escrita e formas que podemos nomear e reconhecer, e são dispostas sobre a tela como as linhas de um texto. Na sua pintura é abolida a subordinação do signo à forma.

Na obra de René Magritte (Fig. 022) vamos encontrar a presença constante de palavras e frases ligadas aos elementos plásticos. O próprio artista afirma que “Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana.”<sup>65</sup> Para ele, as palavras podem substituir uma imagem e a imagem pode tomar o lugar de uma palavra: “Num quadro as palavras são da mesma substância que as imagens.”<sup>66</sup>



FIGURA 021 - COEXISTÊNCIA  
Paul Klee, *Villa R*, 1919.  
Óleo s/ cartão, 26,5 x 22 cm.  
Na paisagem do artista, formas e signos não  
estão necessariamente subordinados.  
(PARTSCH, 2003, p. 45)

No contexto brasileiro, o concretismo inaugura a discussão acerca da visualidade da palavra na poesia. A superfície da página, se torna, assim, agente para a construção do sentido sonoro e plástico da palavra na criação de poemas. Para os poetas concretistas, a composição era tão importante quanto o sentido das palavras, pois através de todos estes elementos é que afloraria a essência do poema. Mas mais do que a proposta dos poetas concretistas *strictu sensu*, seria válido abrir a percepção para seus frutíferos desdobramentos, abrangendo também um território mais amplo, onde se situa a poesia visual.

65 FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo 4. ed.* São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 50.

66 FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo 4. ed.* São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 51.



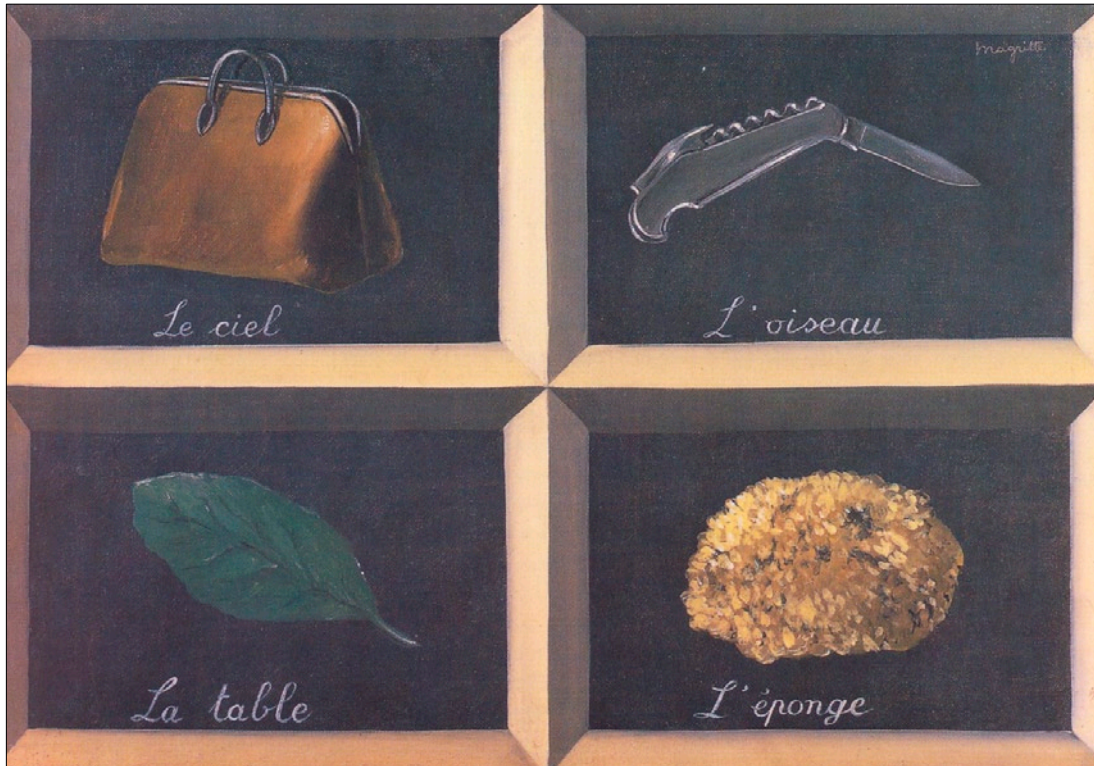


FIGURA 022 - René Magritte, *A interpretação dos sonhos*, 1927.

Óleo s/ tela, 38 x 55 cm.

Nesta composição, a única forma que obedece ao significado da palavra que lhe serve de legenda é a esponja. (MORLEY, 2003, p.87)

Esses são alguns fluxos de trabalhos já bastante estudados, mas que sempre convidam a novos aprofundamentos. Além deles, pode-se encontrar muitos outros na história da arte, como as composições gráficas futuristas de Tommaso Marinetti e Carlo Carrá, a série com números de Jasper Johns, o letrismo de Isidore Isou e, principalmente, a partir da arte *pop* em meados do século passado, um contingente cada vez maior de artistas que lançaram mão do texto como recurso plástico-expressivo, como é o caso da escritura em Cy Twombly e a crescente importância da palavra nos trabalhos de diversos artistas da arte conceitual, como Joseph Kosuth. Nesse aspecto, a arte contemporânea é cenário vasto de investigações desta natureza, onde se estabelece um diálogo cada vez mais variado entre elementos, técnicas e abordagens.

### 1.3.1. Escritura

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Sabe que deve resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivantina, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha – matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade).

*Umberto Eco*

Este estudo inicia-se tentando abranger as definições de tessitura e como ela se constitui no plano da imagem e do texto. Enquanto na primeira ela pode ser encarada como o próprio plano, no segundo, a tessitura relaciona-se mais ao caráter estrutural do texto. As conclusões sobre esse termo acabam levando em conta a maneira como texto e imagem são percebidos, remetendo esta investigação às ideias de Vilém Flusser sobre texto e imagem como duas formas diferentes de comunicação. Seus conceitos de “pensamento histórico”, ligado à linearidade inerente à leitura de um texto, e “pensamento em superfície”, mais próximo do modo rizomático com que se lê uma imagem, sem dúvida, fazem sentido quando se aborda as relações entre palavra e imagem de forma hierárquica e mais dicotômica. Condição válida como o estudo sobre as relações entre a ilustração e o texto, entre o título e a obra ou, ainda sobre a efrase e todas as formas de descrição de imagens, sobre a tradução de textos em imagens, sobre o discurso da crítica a respeito da imagem, etc. Porém, no caso específico tratado nesta pesquisa, ou seja, quando o texto é tratado também como imagem, a relação hierárquica construída pela divisão entre a palavra e a imagem se enfraquece. Disso, o que parece estar um pouco à sombra dos conceitos flusserianos é que, como compreendido neste estudo, os limiares entre texto e imagem são muito mais tênues do que a separação dos dois tipos de pensamento (em linha e em superfície) propõe. Assim, a exclusividade de uma abordagem em linha ou em superfície encaixar-se-ia melhor, quando elaborada a partir de obras de arte e textos, declarada e exclusivamente, verbais ou visuais, estranhos à revolução principiada com Mallarmé e com as composições e colagens cubistas.

Ao romper a linearidade do texto escrito, espalhando os significantes no espaço da página, Mallarmé revelou uma estrutura (tessitura) que não tem apenas um sentido único de leitura, mas que é também visual, ao passo que Picasso e Braque recuperaram o caráter plástico da palavra e do texto em seus *papiers collés*. Desde então, com esse resgate de possibilidades, as palavras, na grande maioria dos trabalhos literários ou artísticos do ocidente, são perpassadas por seu caráter visual ou incidem dentro de uma estrutura em que a linearidade abriu espaço para simultaneísmos. Fica claro então, que ao longo do século XX, a palavra, além de portadora de sentido verbal, vem readquirido seu status visual e sua relação com a superfície, dentro de um contexto que tende para o pensamento a-histórico, já há algum tempo. Frente a esta constatação, a conceituação elaborada por Flusser sobre leitura em linha e leitura em superfície e seu desdobramento em pensamento histórico e pensamento a-histórico, tende a polarizar a palavra e a imagem em extremos, mesmo com a ressalva do próprio autor de que o processo a que este esquema remete é bem mais complexo.

Assim, depois de observar detalhadamente as noções sobre as relações entre palavra e imagem propostas por Flusser, concluo que suas teorias aplicam-se muito bem aos estudos do *design* gráfico e à publicidade, por exemplo, onde a escrita tem um evidente caráter funcional mais pronunciado. No entanto, nota-se que suas teorias não apreendem com tanta abrangência a escrita não instrumental, como a dos artistas ou poetas, onde o sentido, abarcado pela função poética do texto, já se dissemina tanto em termos de significações quanto visualmente. Curiosamente, apesar de ressaltar muito bem a importância da leitura da imagem e das superfícies, destacando sua presença e difusão em nossa civilização, Flusser se apoia na linearidade e objetividade do texto escrito para contrapô-lo à imagem.<sup>67</sup> Esta percepção de escrita aproxima-se de correntes teóricas que a tomam *a partir da linguagem*, ou seja, que atribuem um caráter unitário e funcional à escrita, identificando-a como um duplo da fala e subordinando-a à intenção do autor. A abordagem de Flusser respalda sua argumentação sobre a profusão de sentidos na leitura da imagem, mas tende a levar mais em conta o lado alfabético ou fonético da escrita e distanciá-la de sua condição tanto gráfico-visual quanto relacionada ao suporte.<sup>68</sup>

---

67 Flusser faz uma ressalva à sua teoria, explicando tratar-se de uma estruturação didática, com a intenção de facilitar a compreensão do assunto e que, na prática, as relações entre a visão linear e a visão em superfície são muito mais complexas. Além disso, de acordo com o autor, os meios para fazer ver e apreender com mais eficácia o que ele tenta explicar, ainda estariam para serem criados no futuro, quando o próprio pensamento em superfície tiver se desenvolvido melhor. Cf. FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 124.

68 A relação da escrita com o espaço que a circula e com suporte sobre o qual ela se inscreve, é abordada no terceiro capítulo desta dissertação, intitulado "Vazio".

Logo, com o objetivo de avançar nesta análise das relações entre palavra e imagem na obra de Mira Schendel, proponho, lançar mão também das teorias sobre a “escritura” de Roland Barthes, já que tanto este autor quanto Anne Marie Christin<sup>69</sup> ampliam mais a discussão, abordando, profundamente, esta “palavra plural”<sup>70</sup> tanto gráfica quanto semanticamente. Para eles, restringir-se a uma concepção fonocêntrica e objetiva da escrita, significa acreditar que a história humana, o desenvolvimento do pensamento e o surgimento de nosso alfabeto foram conduzidos apenas pelo curso da razão. Além do que, significa engrossar a defesa do “mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa”<sup>71</sup>, como se representasse um “progresso incontestável o de achatar o signo escrito (volumoso no pictograma e no ideograma) em um elemento puramente estocástico.”<sup>72</sup> Em outras palavras, as tão fundamentais clareza, objetividade e concisão informativas, inerentes à evolução do alfabeto e da escrita, como defendem os linguístas, não são fatos incontestáveis, intrínsecos a esse processo de evolução, mas valores atribuídos por nossa cultura.

Barthes considera a *écriture* (escritura), como outra modalidade de escrita, na qual as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência como significantes.<sup>73</sup> escritas de palavras trabalhadas em sua textura gráfica, ou escritas poéticas não-funcionais. Barthes trabalha este conceito ao longo de sua obra, modificando-o sob constantes deslocamentos evolutivos de significado em cada retomada, mas que de maneira sucinta aproxima-se do que se poderia tomar como uma forma de linguagem intransitiva, plural, que não objetiva prioritariamente a comunicação. Diferenciando-se do conceito de “escrivência”, que por seu caráter castrativo e totalitário, onde o discurso objetiva o fechamento e a delimitação de um sentido unívoco, na escritura “escreve-se talvez menos para materializar uma ideia do que para esgotar uma tarefa, que traz em si mesma sua própria felicidade.”<sup>74</sup>

---

69 Cf. ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 23.

70 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

71 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Seuil, 1994/2000, p.31. *apud* ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 23.

72 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Seuil, 1994/2000, p.31. *apud* ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 23.

73 Cf. VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, p. 44.

74 BARTHES, Roland. *Essais critiques*. 1964, p. 151 *apud* PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 38.

### 1.3.2. Gozo: imagem e escrita em jogo

Enquanto o riso do diabo mostrava o absurdo das coisas, o anjo, ao contrário, queria alegrar-se por tudo aqui embaixo ser ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentido. [...] Um riso ridículo é um desastre. No entanto, os anjos ainda assim obtiveram um resultado. Eles nos enganaram com uma impostura semântica. Para designar sua imitação do riso e o riso original (o do diabo), existe apenas uma palavra. Hoje em dia nem nos damos conta de que a mesma manifestação exterior encobre duas atividades interiores absolutamente opostas. Existem dois risos e não temos uma palavra para distingui-los.

*Milan Kundera*

O que está em questão na escritura é mais do que apenas o objetivo de comunicar ideias, fatos ou fazer registros contábeis, mas o prazer de sua própria realização. Esta concepção, de que o ato de escrever pode ter uma finalidade de prazer em si, ultrapassa fechamentos objetivos, que a condicionam em sua função utilitária, para a compreender também como um fazer artístico. Esta condição não transitiva da escrita no presente remonta à sua origem comum com a imagem nas origens da humanidade. Também vai de encontro a um entendimento mais amplo sobre o que distinguiu o homem como humano, desde a pré-história até a atualidade. Para autores dessa corrente, o fator de diferenciação do humano estaria não só numa notável expansão da capacidade de raciocinar e trabalhar, mas também, na de criar arte. O que coloca em suspensão a ideia de que a evolução do gênero humano pode ser pautada apenas pelo progresso da razão.

Grande parte das teorias sobre a arte da pré-história explica que, para o pensamento primitivo, não há uma separação nítida entre representação e representado. Por esta hipótese, há mais ou menos quinze mil anos atrás, qualquer ação física sobre a imagem de um animal desenhado nas cavernas de Lascaux (Fig. 023) para o homem de então, implicava num efeito correspondente no animal do mundo sensível. Marcas produzidas pelas pontas de lanças atiradas sobre estas imagens parecem confirmar estas teorias. Elas também explicam que a interpretação mágica e a interpretação objetiva dos acontecimentos no mundo sensível eram interligadas, o que fundamentaria uma posição para as manifestações artísticas dentro de um contexto místico religioso, de mediação entre o mundo espiritual e o sensível. Isso coloca a produção de imagens em conexão direta com objetivos concretos, mesmo que por expedientes mágicos.

FIGURA 023 - CAPACIDADE DE IMAGINAR  
*Cavalo*, entre 15000 e 10000 a.C.  
caverna de Lascaux, França.  
(GOMBRICH, 2001, p. 41)



No entanto, Georges Bataille<sup>75</sup> argumenta que a espécie humana, diferentemente das outras, foi também a primeira a ter consciência da própria morte e, para o autor, foi tal descoberta assombrosa que libertou o homem da animalidade. Ter consciência da morte, a partir de então, significava para os homens que, mesmo submetidos ao incontornável fim que os aguardava, abria-se a chance de agir de maneira não objetiva dentro de seu tempo de vida. Ou seja, além das funções desempenhadas com uma intenção produtiva, ligadas ao trabalho ou à religião, também apresentou-se a possibilidade para este homem de realizar tarefas, em princípio sem função concreta, mas autojustificadas por um princípio simbólico ou de prazer. Afinal, de acordo com Bataille<sup>76</sup>, frente ao horror da descoberta da própria finitude e da finitude do tempo para si, o homem demonstra uma atitude diferente dos símios, que são indiferentes aos restos mortais de um semelhante, ao passo que no homem existe certo simbolismo, enterrando os cadáveres de uma maneira que demonstra um misto de medo e respeito. Ainda, segundo o autor, dessa consciência também advém uma atitude que o diferencia das outras espécies, no que diz respeito à atividade sexual. Para ele, “[...] é porque somos humanos e porque vivemos sob a sombria perspectiva da morte, é que conhecemos a violência exasperada, a violência desesperada do erotismo.”<sup>77</sup> A distinção do homem diante do escândalo dessas duas instâncias também explicaria como, além de chorar diante da perda, o homem também se veria capaz de demonstrar humor. Ou vice-versa. Assim, conforme esta hipótese, diferente das outras espécies, a condição de prazer dos humanos manifesta-se vinculada à consciência tanto de sua morte como de sua sexualidade.

75 Cf. BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 51.

76 Cf. BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 53.

77 BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 53.

Como exemplo da irrupção dessa condição do prazer, ligado simultaneamente à consciência de morte com a sexualidade, Bataille apresenta uma imagem (Fig. 024) inscrita no fundo da caverna de Lascaux que intriga, tanto pela dificuldade de interpretação que seu agrupamento de elementos desperta quanto por um certo estranhamento que dela parece derivar:<sup>78</sup> diante de uma figura que se assemelha a um enorme bisão ameaçador há, também, o desenho de um homem deitado. Se morto ou dormindo é difícil precisar, o que não compromete a relação com os outros detalhes que compõem o desenho, pois, ao mesmo tempo em que seu falo está ereto, este homem usa uma máscara de pássaro e, próximo dele há uma figura de um pássaro na ponta de uma haste longa, o que indicaria se tratar de um utensílio ritual. É provável que nunca se chegue à uma explicação exata dessa imagem, mas estas características indicam tanto a consciência e capacidade do homem pré-histórico de aludir à sua sexualidade, quanto de associá-la com a morte (pelo bisão, entre perigoso e pouco amistoso, ou pela posição da figura humana). O autor afirma tratar-se de um feiticeiro ou xamã mas, sua interpretação intenciona extrapolar uma leitura utilitária baseada no tema religioso da expiação e culpa.



FIGURA 024 - HOMEM COM CABEÇA DE PÁSSARO  
*detalhe de cena na caverna de Lascaux, França, em torno de 13500 anos atrás.*  
(BATAILLE, 2007, p. 55)

---

78 Cf. BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 65.

Maurice Blanchot ressalta a atitude de Bataille, comentando que um de seus méritos é de “[...] não violentar as figuras que irrompem do chão: de iluminá-las com a luz que emana delas mesmas, que é sempre mais clara que todas as explicações que são oferecidas para clareá-las.”<sup>79</sup> As interpretações correntes das imagens pré-históricas associam-nas a rituais mágicos, que expressam uma relação de interesse, de silenciosa concordância entre os caçadores com a abundância do reino animal e, até de deferência, às forças e espíritos representados pelos animais pintados.<sup>80</sup> Com seu exemplo do homem com cabeça de pássaro, Bataille vai além da esfera ritualístico-religiosa, estendendo a imagem pré-histórica também ao contexto de jogo.<sup>81</sup> O jogo de prazer que o homem cria em resposta tanto ao mistério da sexualidade quanto da morte. Blanchot também se pergunta: “Está morto? Dorme? Finge-se imóvel? Voltará à vida? Este esboço tem desafiado a ciência e a inteligência dos especialistas.”<sup>82</sup> Mas conclui:

[...] é a primeira marca do primeiro quadro, o sinal deixado modestamente num canto, o traçado furtivo, temeroso, indelével do homem que, pela primeira vez, surge de sua obra, mas que também, se sente gravemente ameaçado por ela e, talvez, até já ferido de morte.<sup>83</sup>

Ao convívio entre atividades, sem objetivo produtivo concreto, fundadas no prazer, como a sexualidade e o humor, e à partir da consciência da morte, Bataille inscreve na instância do que ele nomeia como jogo.<sup>84</sup> O jogo é, dentro da interpretação do autor, aquela atividade que não transcorre no tempo visando um resultado externo, como um produto. O jogo tem em vista o prazer de seu próprio desdobrar. Blanchot interpreta, assim, o jogo instaurado pela criação artística pré-histórica, onde arte é “[...] como sua própria celebração e, Georges Bataille, segundo as ideias que assinalam sua pesquisa, mostra que as pinturas de Lascaux estão, provavelmente,

---

79 BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 24.

80 Cf. BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 25.

81 Cf. BATAILLE, Georges. *Las lagrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 56.

82 BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 34.

83 “[...] è la prima firma del primo quadro, il segno lasciato modestamente in un angolo, la traccia furtiva, timorosa, incancellabile dell'uomo che per la prima volta nasce dalla sua opera, ma che si sente anche gravemente minacciato da essa e forse già colpito a morte”. BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 34.

84 Cf. BATAILLE, Georges. *Las lagrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 63.



relacionadas ao movimento de efervescência, ao transbordamento prazeroso, [...]”<sup>85</sup> em outras palavras, ao movimento do gozo,

[...] que se verifica quando, interrompendo o tempo da fadiga e do trabalho, o homem – naquele momento, pela primeira vez, verdadeiramente homem – retorna, no júbilo de uma breve suspensão, às fontes de abundância natural, àquilo que era quando ainda não era, infringe os interditos, mas pelo próprio fato de haver os interditos é que ele os infringe e eleva-se bem acima da existência original, recolhendo-se nela a domina, dá-lhe o ser deixando-a que seja [...]”<sup>86</sup>

No decurso do jogo, a condição temporal difere das outras atividades, uma vez que, momentaneamente, o tempo se deixa capturar pelo contexto do jogo sob a forma de uma circularidade, em que sua duração segue a do jogo. Tal como o jogo, a princípio não objetiva produzir nada externo àquilo que ele instaura temporariamente senão o prazer, o tempo dentro dele também deixa de ser um tempo transitivo que sustenta uma ação inicial de causa à um resultado procedente. Na instância do jogo, a dinâmica de ação e reação faz parte de um estado simbólico (re)inventado temporariamente. Nesta situação imaginária instalada, o prazer advém do poder alcançado pelo homem de colocar entre parênteses, tanto a morte e sua inexorabilidade quanto o avançar do tempo na direção dela. A princípio, o desdobrar do jogo segue regras lógicas próprias que são tributárias, em parte, da fantasia, mas também em parte, da relação que ainda mantém com o mundo em que o homem vive. E o erotismo participa também dessa condição. É como um mundo em paralelo, onde é possível morrer ou viver quantas vezes a representação permitir. Eis o grande prazer e um grande alento para o homem diante da concretude do tempo e da morte.

E o que a inscrição sobre a parede de uma caverna pré-histórica, com a imagem de um homem excitado, e, provavelmente morto, tem a ver com o conceito de jogo para Bataille e com o foco deste estudo sobre a escrita? Tal como o humor que, acrescentando sua nota dissonante àquilo que a razão aponta com tanta convicção, quase sempre lhe revela a fragilidade, esta imagem, ao

---

85 BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 25.

86 “L'arte è qui come la sua propria festa e Georges Bataille, seguendo alcune idee che hanno segnato la sua ricerca, mostra che le pitture di Lascaux sono probabilmente legate al movimento d'effervescenza, alla generosità esplosiva della festa, che si verifica quando, interrompendo il tempo della fatica e del lavoro, l'uomo - in quel momento per la prima volta davvero uomo - ritorna, nel giubilo di un breve intermezzo, alle fonti della naturale sovrabbondanza, a ciò che era quando non era ancora, infrange gli interdetti, ma, per il fatto stesso che ci sono ora degli interdetti e che egli li infrange, s'innalza ben al di sopra dell'esistenza originaria, si raccoglie in essa dominandola, le dà l'essere lasciandola essere [...]” BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 25.

aproximar-se dos solenes bisões e alces ensinados pela história da arte, desestabiliza o entendimento de que as imagens produzidas pelos homens primitivos objetivavam apenas uma comunicação com os espíritos ou em função de um resultado concreto no mundo sensível. Sem perder de vista que a separação entre mundo mágico e mundo sensível não se dava como na consciência do homem na civilização contemporânea, é preciso lembrar que uma instância se sobrepunha à outra. Logo, se os homens desenhavam bisões visando atingir os animais verdadeiros ou contatar seus espíritos, estes mesmos homens riscavam imagens onde a utilidade ou o objetivo delas também podia transcendê-las, irrompendo como um exercício de imaginação em si e que, portanto, configurava-se como prazer de também infringir os interditos: o prazer do jogo imaginativo entre o pouco menos que possível e, no entanto, ainda assim provável, perpassado por pulsões nem sempre conscientes de todo. O prazer de ultrapassar a morte, o tempo, ou talvez mais prosaicamente, vencer o poder daquele espírito incorporado na forma de um animal mais forte que o homem.

Blanchot associa este prazer do jogo da arte, ainda em seus primórdios, ao diálogo criativo entre o sensível e o imaginário, pela ordem de um retorno:

[...] o retorno à imensidão primeira, mas o retorno que é sempre mais do que retorno, pois aquele que retorna, mesmo que seu movimento lhe dê a ilusão de apagar milhões de anos de distância, de impossibilidade ou de enfraquecimento, ainda tem uma consciência difusa do impossível desse retorno, tem consciência dos limites e da força única que lhe permite romper estes limites, no entanto não se entrega ao delírio de uma existência total, se afirma como que esposando esta existência, e, mais intimamente, como a parte ínfima que, através da distância de seu jogo ambíguo, pode vir a dominar o todo, apropriar-se simbolicamente ou comunicar-se com isso dando-lhe existência.<sup>87</sup>

Neste fragmento pode-se deduzir que o gozo provém dessa ínfima parte de probabilidade de irrupção sobre o real que o jogo criativo carrega. Uma probabilidade de resgate de uma totalidade anterior às limitações que lhe são impostas, pela realidade, pela vida, pela morte, pelo tempo, pelos interditos enfim, que são inerentes à toda condição humana. E o homem, mesmo guardando sempre consciência desses impedimentos, ainda assim, se alegra com a capacidade de pairar sobre eles, mimetizando-se num outro que é ele e é, ao mesmo

---

87 BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 28-29.

tempo, um outro, enquanto permite fluírem outras significações para o desenlace dos interditos. A abolição de toda distância ou diferença entre imagem e imaginado, entre presença e ausência, ao mesmo tempo em que não se perde de vista esta distância e esta diferença:

É a consciência dessa distância, afirmada, anulada e glorificada, a sensação de assombro e alegria, de uma comunicação à distância e, no entanto, imediata, que a arte traria consigo, de que seria afirmação sensível, a evidência que nenhum sentido particular pode alcançar ou esgotar.<sup>88</sup>

Com base nesta teoria levantada por Georges Bataille sobre a condição das inscrições pré-históricas e sua extensão a uma situação de jogo, pode-se pensar dois aspectos a respeito da escrita e da imagem. O primeiro, diz respeito às origens comuns da imagem e da escrita. Se, conforme Gombrich<sup>89</sup> e Anne-Marie Christin<sup>90</sup>, imagem e escrita são dois ramos de um mesmo tronco e, pelo que foi abordado até aqui sobre o contexto de jogo que envolve certas imagens pré-históricas, em que não há a intenção apenas de uma transitividade, mas também o prazer de sua criação ou do gozo pela enunciação que nenhuma limitação de sentido conseguiria fixar, é de se deduzir que as escritas que surgiram nesse contexto ou as imagens que nele se desdobraram em escrita, também possam carregar consigo este gozo.

O outro aspecto sobre a escrita e a imagem, que advém da observação desse quadro e que dialoga mais diretamente com o conceito de escritura, diz respeito à história da escrita e à defesa pela cultura ocidental, de que a razão foi a única tributária da evolução da escrita. Sob esta ótica, o pensamento lógico teria sido o responsável pela transformação do alfabeto de um estágio híbrido entre imagem e escrita, para uma outra etapa, em que o alfabeto vincula-se exclusivamente à fala e ao pensamento, sendo que sua porção de visualidade é absolutamente dispensável, uma vez que a ligação entre os sons e os desenhos das letras é casual e arbitrária. Em outras palavras, de um estágio “inferior” a outro, livre de um contexto visual e, portanto, mais objetivo e superior.

---

88 “È la coscienza di questa distanza, affermata, abolita e glorificata, il sentimento, spaventato e gioioso, di una comunicazione a distanza e tuttavia immediata, che l'arte porterebbe con sé, di cui sarebbe l'affermazione sensibile, l'evidenza che nessun senso particolare può raggiungere né esaurire.” BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 29.

89 Cf. GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. 7. ed. London: Phaidon Press, 2001, p. 53.

90 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem enformada pela escrita in: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 68.

Se esta hipótese evolutiva fosse absolutamente válida, só seria possível ao alfabeto e, também à escrita, conceber-se como um meio unívoco de comunicação, servindo como ferramenta conforme sua irresistível e eficiente função cognitiva: a modalidade de escrita, que em diferença às possibilidades da escritura, Barthes dá o nome de *escrivência*<sup>91</sup>. No entanto, mesmo com a ubiquidade da *escrivência*, não deixa de haver a chance de uma criação escritural, ou mesmo de uma escrita entremeada de sua função poética. O que demonstra que a defesa da razão como única via da escrita pauta-se, muito mais por uma escolha cultural, do que, necessariamente, no desencadear de um caminho lógico e único.

A escritura, perpassada por pulsões inconscientes, resgata seu lastro de gozo, apresentando-se como enunciação que retoma a condição de ação que não exige e nem objetiva apenas um resultado externo a si.<sup>92</sup> A escritura insere-se no mesmo âmbito imemorial do jogo em que as imagens também podem coabitar. As do presente e aquelas de tempos ancestrais. E se, à escrita e ao alfabeto, é possível também configurarem-se em escritura, significa que seus vínculos com um atributo visual e não transitivo permanecem similares ao tempo em que, o laço entre palavra e imagem não havia sido rompido com tanta obstinação pela civilização ocidental.

O outro elemento que ainda hoje permanece comum e que, na cultura primitiva, se estendia tanto à criação de imagens quanto a de escritas, era o espaço: da superfície das paredes das cavernas, das areias das praias, de tábuas de madeira, de blocos de pedra ou da argila ainda mole, emergiram tanto imagens quanto signos escritos, que conviveram no mesmo ambiente. O pensamento alfabético ocidental também abstraiu a relação do espaço com a escrita e fez parecer ainda maior a distância entre palavra e imagem. Mas, o mesmo e abrangente conceito de escritura, possibilita acolher todas as diferenças e similitudes apontadas para a escrita no terreno da palavra ou da imagem. Se a estas (palavra e imagem) é permitida a coexistência num espaço comum proporcionado pela condição escritural, elas também poderão ser abordadas através da ideia de *tessitura*. Pois, sob o manto de significação de *tessitura*, revela-se mais enfaticamente a relação da superfície com o texto e com a imagem.

---

91 BARTHES. *Essais critiques*. 1964, p. 151 apud PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 38

92 Cf. BARTHES, Roland. apud: PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 44.

Assim, a escritura não está subordinada à linguagem, ela na verdade corre na via de “desconstrução”<sup>93</sup> da linguagem, extrapolando seu caráter instrumental ligado à fala para explorar os pontos de resistência da língua. A escritura “[...] produz uma significação circulante (significância) que não é do tipo informativo. A significância não tem ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula, disseminando sentidos.”<sup>94</sup> No sistema de comunicação usual, o sentido orbita de forma mais ou menos regular ao redor do centro de gravidade da palavra, que se encadeia a outras palavras, como na sucessão de planetas de um sistema solar. A escritura “força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções.”<sup>95</sup> Na escritura, expelidos pela força centrípeta das palavras, os sentidos vagueiam por todo o conjunto, fundando seu próprio universo livre das leis do firmamento da língua. Este “além das leis do firmamento da língua” permite então acolher e aplicar o termo escritura também às artes plásticas.

---

93 A dinâmica da estratégia da desconstrução não propõe um programa a ser cumprido ou uma atribuição de significado determinado que deva ser realizado. Visa inverter a hierarquia que rege os termos de uma oposição conceitual dentro do pensamento metafísico e que em consequência, destaca o segundo termo como o principal. O processo de deslocamento ou deslizamento desencadeia o que Jacques Derrida chama de disseminação de sentido, não se tratando, nesse caso, de uma proliferação de níveis de significados, mas da possibilidade do surgimento do sentido diversificado, num encadeamento de substituições. Esse processo é visto por Derrida como um jogo de alternância da primazia de um termo sobre o outro, criando o indecível, através de um ato de diferenciação e diferimento: *différance*, neologismo criado pelo pensador e que implica em diferir, adiar ou protelar; o que pressupõe um espaçamento temporal e uma diferença espacial. O ‘a’ introduzido por Derrida na palavra francesa *différence* alterando sua grafia para *différance* só é possível de ser percebido quando a lemos, pois na fala as duas não se diferenciam. Esta operação propõe subverter a primazia da fala sobre a escrita. Na crítica empreendida contra a visão metafísica, que representa um anseio pela origem e pelo fim, Derrida opõe-se ao status privilegiado que é concedido à voz e à fala em relação à escrita, fruto do que ele chama de “logocentrismo” e “fonocentrismo”.

Com a desconstrução, a exploração do logocentrismo ocidental ou metafísica da presença pode ser detectada para em seguida ser, ao mesmo tempo que afirmada, também subvertida. Esta subversão é parte da proposta de uma visão de significado como resultado da interação entre significantes, onde o sentido decorre de um jogo de significantes e que tem como característica a possibilidade de ser infinito, ao contrário de um conceito fixo em um significante específico. Em outras palavras, o sentido não está absolutamente e imediatamente presente em qualquer signo e, se o sentido de um signo está condicionado ao que ele não é, de algum modo o seu significado nunca está totalmente contido nele e será, então, o resultado de um processo de articulação em que os signos conseguem ser eles mesmos somente pelo fato de que não são nenhum outro signo. Isto leva a crer que a linguagem não é um sistema estável conforme se entendia na visão estruturalista de Saussure. Essa nova concepção de linguagem abala o conceito de *logos* considerado o significante universal – esse *logos* transcendental coincide com a presença, a palavra final, a essência, a verdade ou a realidade – que é convocado a atuar como fundamento a todo pensamento ou linguagem, podendo conferir e determinar o sentido de todos os outros significantes, vinculando-se aos Nomes: Deus, eu, substância, essência, matéria.

O que Derrida pretende, não é negar o horizonte da metafísica, nem tampouco afirmar que não existe significado em coisa alguma que venha a ser lida, dita ou ouvida [e provavelmente vista, inscrita ou pintada] mas que é necessário prestar atenção à pretensão de um sentido fundamental ou pré-existente: não se trata de negar o sentido, mas a ideia de que esse mesmo sentido deve ser fixo e plenamente presente.

Cf. CULLER, Jonathan D. Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

94 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 44.

95 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 44.

## CAPÍTULO 2: MIRA SCHENDEL

### 2.1. Questão de vida ou morte

- Isso não se lê, miúdo – admoestou o militar.
- Não se lê? Mas parecem letras...
- Parecem, mas não são. Isso é russo, e a língua russa nem os russos sabem ler...

*Mia Couto*

Conforme Dias<sup>96</sup>, Mira Schendel, aproximando-se do contexto da arte concreta brasileira empolga-se pelo sinal gráfico desenhável, mas afasta-se do construído. Desse modo, a artista preserva assim “tanto para o espaço pictórico-imagístico como para o signo abstrato uma vida reiteradamente pulsante e mutuamente penetrável e uma comunicação existencial”<sup>97</sup> Diferentemente dos artistas dos anos de 1950 no Brasil, que de maneira positivista, acreditavam na abstração geométrica como fomentadora do progresso, a obra de Mira Schendel parte de profundos questionamentos filosóficos e espirituais.<sup>98</sup>

Mira embarcou para o Brasil em 1949, fixando-se em Porto Alegre, onde em 1950 frequenta algumas aulas da escola de Belas-Artes e, nesse mesmo ano, começa a pintar, o que para ela, apesar das dificuldades financeiras para comprar tintas a óleo e demais materiais de pintura, era questão de vida ou morte.<sup>99</sup>



FIGURA 025 - EXPLORANDO O ESPAÇO PICTÓRICO

Ainda neste princípio, já é possível perceber como a artista opera em direção ao reconhecimento espacial, uma das bases do forte diálogo que a obra de Mira construiria com o plano pictórico ao longo de outras séries que viriam.

Mira Schendel, *Sem título*, 1952

óleo s/ tela, 50 x 65 cm

col. Andrea e José Olympio Pereira; São Paulo

(DIAS, 2009, p. 44)

96 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 19.

97 HAUS, Andreas. 2007, no prefácio de: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 19.

98 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 23.

99 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 35-36.

## 2.2. Primeiras pinturas

- Naturalmente eles atendem pelo nome – observou distraidamente o Mosquito.
- Nunca ouvi dizer que fizessem isso.
- E de que serve, então, eles terem nomes, se não atendem por esses nomes? – estranhou o Mosquito.
- Para eles, não serve de nada – Alice explicou. – Mas é útil para as pessoas que dão os nomes, eu acho. Se não, por que dar nomes às coisas?
- Não sei – disse o Mosquito. – Lá na floresta as coisas não têm nomes.

*Lewis Carroll*

Em outubro desse mesmo ano a artista expõe dezesseis óleos com naturezas-mortas e em 1951 é aceita na I Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Mas, apesar do reconhecimento público em alguns salões que participa entre 1952 e 1953, Dias<sup>100</sup> comenta que a artista alimenta uma inquietação a respeito dos rumos de seu trabalho.

Em 1953 Mira muda-se para São Paulo, onde consegue alguns trabalhos em editoras, criando cartazes de cinema e ilustrando contos literários. Além disso, visita vários museus e conhece alguns artistas, vindo pouco a pouco a se adaptar à cidade. Sobre a relação da cidade com as artes, Mira comenta numa carta a Vauco Arno: “[...] Nunca pensava que os pobres pintores e escultores devessem ser rodeados de tanta elegância [...]”. Diante disso, ela reafirma a decisão de preservar suas próprias concepções sobre vida e arte: “[...] O que vejo por aqui geralmente não é grande coisa. Muitas pretensões e esnobismo, quando sabemos que arte é um serviço humilde e que a vida deveria ser vivida com intensa humildade.”<sup>101</sup>

De acordo com Dias<sup>102</sup>, apesar da convicção de que deveria continuar a pintar com crescente dedicação, esse período é marcado por grandes questionamentos sobre os rumos que seu trabalho deve seguir. Nas cartas em que escreve a Arno, Mira considera a possibilidade de aproximação de uma pintura mais abstrata, reflete sobre seu autodidatismo e principalmente

---

100 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

101 HAGESHEIMER (Mira). *carta a Vauco*, São Paulo, 12/13 ago. 1953 apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 48.

102 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 51.

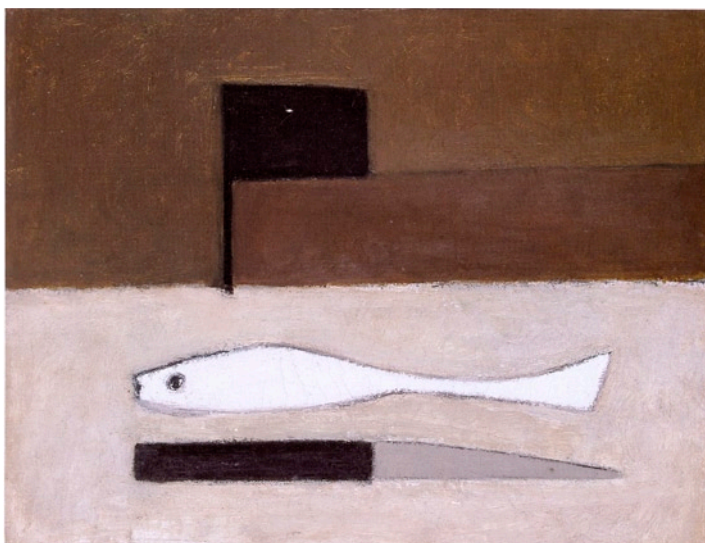


FIGURA 026 - GHEMMT

O aspecto “inibido”, identificado, pela própria artista, em seus primeiros trabalhos, pode ser atribuído, dentre outros aspectos, ao reflexo da sobriedade cromática e da ocupação equilibrada do plano pictórico.

Mira Schendel, *Sem título*, 1953

óleo s/ tela, 27 x 35 cm

col. particular; São Paulo

(DIAS, 2009, p. 41)



FIGURA 027 - EQUILÍBRIO

Tal como na fase inicial de Mira, a composição e as cores empregadas por Morandi também evocam uma atmosfera de equilíbrio e sobriedade.

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1956

óleo s/ tela, 40,5 x 35,4 cm

Collezione Giovanardi; Rovereto

<[http://english.mart.trento.it/context\\_mostre\\_mondo.jsp?ID\\_LINK=346&area=62&page=2](http://english.mart.trento.it/context_mostre_mondo.jsp?ID_LINK=346&area=62&page=2)>

sobre a importância e as consequências de ver o que os outros fazem, ao mesmo tempo em que reafirma, apesar da angústia, sua necessidade de encontrar uma maneira própria para seu trabalho: “[...] Penso, por exemplo, nesta minha pintura até agora *gehemmt* [inibida], mas sempre a quis assim. Ou talvez seja mesmo a falta de ofício, a improvisação.”<sup>103</sup>

Em suas primeiras pinturas (Figs. 025, 026 e 028), desde quando ainda vivia em Porto Alegre, é possível identificar uma certa similaridade, pelo menos no aspecto sensível, com pinturas do artista italiano Giorgio Morandi. O trabalho do artista compreende, quase que exclusivamente, pinturas de naturezas mortas de garrafas e jarros. Nos seus quadros (Figs. 027 e 029), a composição harmoniosa junto à variação sutil de cores transmite uma aura de serenidade simples e contemplativa, que é realçada pela suave simplificação geométrica dos volumes e da profundidade. As naturezas mortas das primeiras pinturas de Mira Schendel também apresentam composição equilibrada e sobriedade cromática, mas sua simplificação de formas e achatamento da perspectiva são, de um modo geral, mais pronunciados.

103 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 51.



Morandi exerceu no Brasil, mais que em qualquer outro país - talvez apenas menos do que na Itália - uma profunda influência sobre os artistas.<sup>104</sup> Se a similaridade com o trabalho do italiano não se configura como uma influência direta, pelo menos é válido pensá-la como parte da bagagem artística em formação de Mira Schendel – ainda que interrompida – na Europa, que encontra um contexto brasileiro de acolhimento dessa referência, ressoando em seus primeiros trabalhos.<sup>105</sup> Maria Eduarda Marques<sup>106</sup> comenta que na obra de Morandi a experiência espacial é vivenciada através da relação com os objetos, que por sua simplificação, realizam o espaço e o manifestam a partir de suas formas. A autora prossegue, afirmando que assim como os do artista bolonhês, estes primeiros trabalhos de Mira também se traduzem por um sentido de concretude, ao mesmo tempo que evocam uma sensação de interioridade, através da figuração simplificada, do rigor compositivo e da economia formal no tratamento de objetos contíguos ao universo morandiano.



FIGURA 028  
Mira Schendel, *Sem título*, 1953  
óleo s/ tela, 74,6 x 74,6 cm  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 53)



FIGURA 029 - INTIMISMO  
Giorgio Morandi. *Natura morta*, 1947  
óleo s/ tela, 20,7 x 27,5 cm  
The Cartin Collection, Hartford  
<[http://arthistory.about.com/od/from\\_exhibitions/ig/cezanne\\_and\\_beyond/cab\\_pma\\_09\\_24.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/cezanne_and_beyond/cab_pma_09_24.htm)>

104 Cf. NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: the world as generosity*. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac & Naify, 2009, p. 66.

105 Sobre a chegada ao Brasil Maria Eduarda Marques afirma que “Mira trouxe consigo não uma prática artística consolidada, mas uma concepção estética fortemente alicerçada no seu conhecimento teórico-filosófico.” (MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 11.)

106 Cf. MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 13.

À medida que a artista começa a traçar sua história no Brasil construindo novas vivências, a sensível similaridade com a obra de Morandi cede lugar para outras relações com a pintura e outras linguagens artísticas. Dias<sup>107</sup> relata, que em 1953 Mira conhece os poetas Theon Spanudis e Haroldo de Campos, o físico Mário Schenberg, o filósofo Vilém Flusser, amigos com quem mantém frutífera troca intelectual por todos os anos de 1960. Em 1954 Mira expõe no Museu de Arte Moderna de São Paulo e as obras exibidas (Figs 028) apresentam, conforme o autor<sup>108</sup>, uma desvinculação de qualquer observação naturalista da realidade, estruturadas a partir da investigação da ocupação do espaço com quadriláteros e campos cromáticos, onde predomina uma intensa planaridade da composição. Chamados de “Fachadas”, esses trabalhos traduzem o modo como Mira Schendel assimila os pressupostos da Arte Concreta e da tendência informal que constituíram os dois principais focos da discussão que norteava a arte no Brasil dos anos de 1950.<sup>109</sup> Já é possível antecipar as primeiras características do que viria a ser o seu trabalho mais adiante: moderação no uso das cores, ou mesmo quase cor nenhuma, forte domínio do espaço compositivo e da construção das formas, ao mesmo tempo em que estas mantêm o vínculo expressivo com o gesto que as gerou.

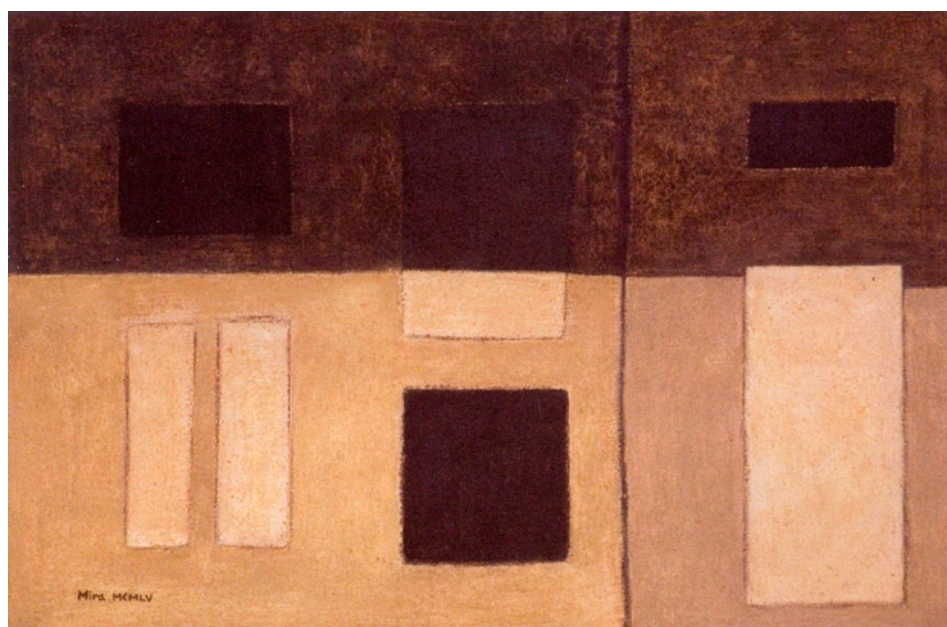


FIGURA 030 - “FACHADA”  
Mira Schendel, *Sem título*, 1955, têmpera sobre madeira, 40 x 60 cm  
coleção Ricardo Akagawa, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 58)

107 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 56.

108 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 56.

109 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 56.

### 2.3. Sensível realidade

Apesar de não conhecer a língua e nem mesmo decifrar os caracteres do alfabeto cirílico, ele começou a divagar em torno das estranhas letras dos anúncios das estações por onde passava, e acabou caindo numa espécie de devaneio, pondo-se a imaginar todo tipo de significação para aquelas palavras.

*Carl G. Jung*

Conforme Dias, a partir de 1963, Mira Schendel vai gradativamente se distanciando da estética formal e compositiva do Concretismo paulista para se aproximar de uma expressividade subjetiva, principalmente no que diz respeito ao uso sensível da cor.<sup>110</sup> Nesse período há uma intensificação da sensibilidade para o espaço vazio nos trabalhos da artista. Gradualmente suas formas geométricas tornam-se irregulares e assimétricas em relação às bordas do suporte, ganhando intensidade expressiva.<sup>111</sup>

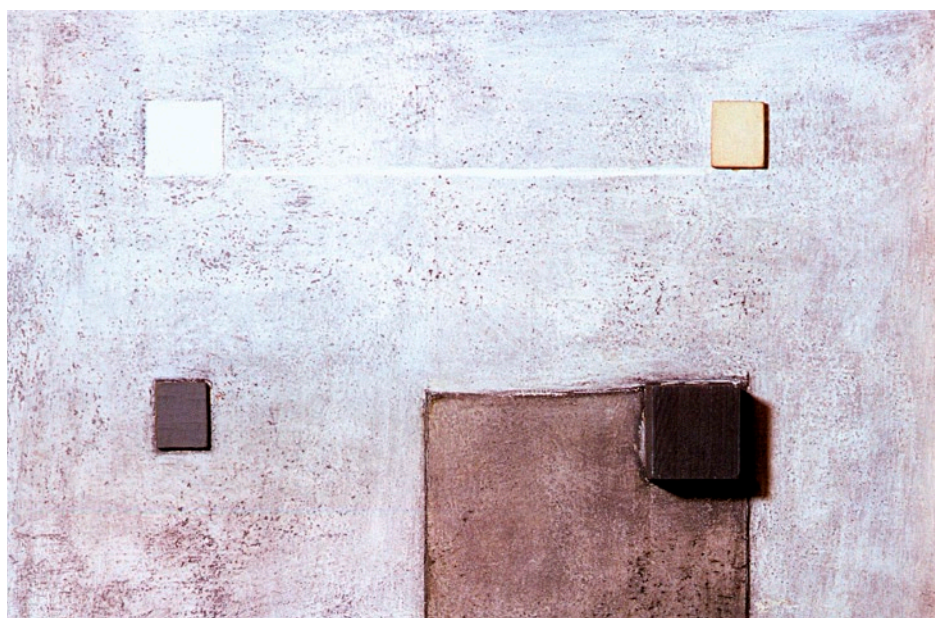


FIGURA 031  
Mira Schendel, *Sem título*, 1954  
técnica mista sobre madeira, 51,1 x 66 cm  
coleção Adolpho Leirner de Arte Construtiva no Brasil, Museum of Fine Arts, Houston  
(MARQUES, 2001, p. 51)

110 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 63.

111 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 64-65.

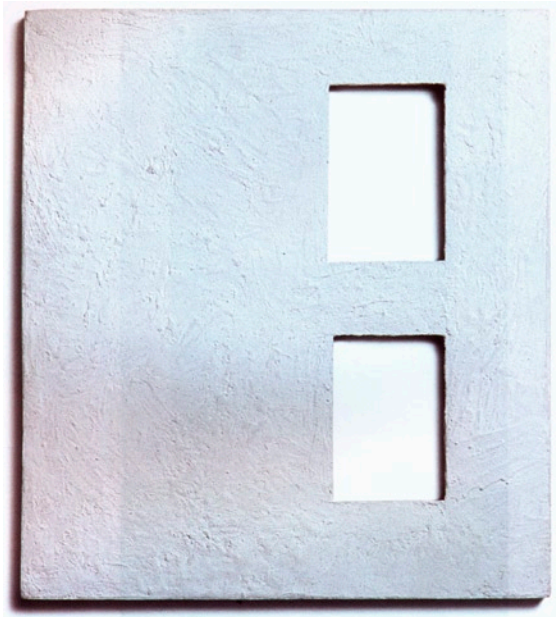


FIGURA 032 - JANELAS DO VAZIO  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964  
têmpera sobre aglomerado, 50 x 45 x 1,5 cm  
coleção Ricardo Akagawa, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 82)

Em alguns trabalhos de 1964 a artista recorta telas criando furos e fendas no espaço pictórico (Fig. 032). Num primeiro momento podem lembrar os rasgos de Lucio Fontana (Fig. 033), mas que diferem deste, uma vez que de acordo com Geraldo Souza Dias<sup>112</sup>, em Lucio Fontana os rasgos possibilitam ultrapassar os limites dimensionais da superfície pictórica, criando outra dimensão que visa o infinito e relaciona a obra com o espaço que a circunda. Já, nestes trabalhos de Mira, ainda pelo autor, os recortes desafiam o alcance do gesto proposto por Fontana, mas abrem-se para o abismo e o vazio.

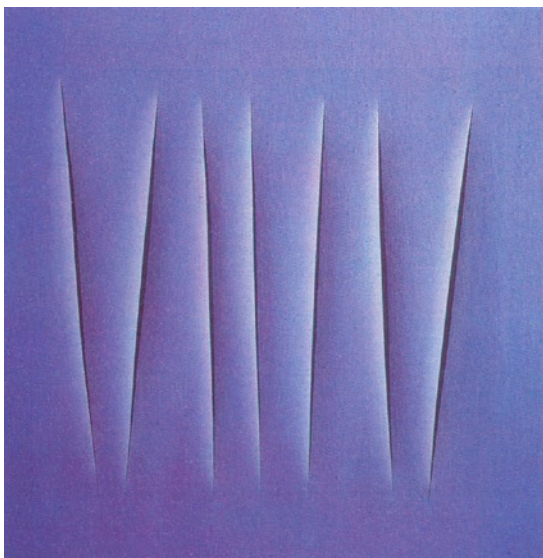


FIGURA 033 - ABRINDO-SE PARA O INFINITO  
Lucio Fontana, *Conceito espacial*, 1962  
waterpaint s/ tela, 52 x 52 cm  
coleção particular  
(LIVRO DA ARTE, 0; 1999, p. 159)

---

112 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 67.

Mais uma diferença que se percebe em relação ao artista argentino, é que junto do ritmo provocado pelas angulações dos rasgos da lâmina de Lúcio Fontana, também se instaura uma suave topografia sobre a superfície das telas, homoganeamente tingidas com uma única cor. O espaço produzido pelas fendas “[...] é um espaço em estado nascente. Levemente entreabertas, as fendas ainda não criaram de todo uma expansão do espaço.”<sup>113</sup> Já nestes trabalhos de Mira Schendel, além dos recortes, talvez o que mais importa seja a estruturação através de uma ordem compositiva. Nas “Fachadas” esta ocupação ocorria através da distribuição de pequenos retângulos ou áreas de cor dividindo o espaço. Porém aqui, é através dos recortes, evidenciando a apurada consciência gráfica da artista, que presumivelmente se manifestaria nos futuros “Datiloscritos”. Outra diferença percebida é a irregularidade matérica das grossas camadas de têmpera, ao contrário da opacidade e, pouco mais que neutralidade, dos campos tonais na tela de Fontana, a qual “se pode imaginar intocada antes dos cortes”.<sup>114</sup>



FIGURA 034 - ESCRITA  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964  
nanquim e aguada s/ papel, 48 x 66 cm  
coleção particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 94)

113 TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 80.

114 TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 78

Conforme Dias<sup>115</sup>, em meados dos anos de 1960, durante a expansão da Arte Pop norte-americana, nota-se a presença de garrafas e embalagens nas naturezas-mortas da artista. (Figs. 034 e 035). Mas ao invés de reproduzir as marcas e composições visuais de seus rótulos – como acontecia na Arte Pop – a artista trabalha seus textos como elementos visuais autônomos, ao mesmo tempo em que não respeita sua grafia tradicional. Para o autor<sup>116</sup>, estes trabalhos não reproduzem a realidade sensível, mas a tornam visível, fazendo-a reverberar na fronteira entre o abstrato e o figurativo, por meio de econômicos traçados, indícios dos contornos de objetos, de signos e de sugestões de planos.



FIGURA 035  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964  
nanquim e aguada sobre papel, 48 x 66 cm  
coleção particular, Londres  
(DIAS, 2009, p. 102)

---

115 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 95.

116 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 95.

## 2.4. Questionamentos

[...] o médico tomou-o por um braço e foi instalá-lo por trás de um aparelho que alguém com imaginação poderia ver como um novo modelo de confessional, em que os olhos tivessem substituído as palavras, com o confessor a olhar directamente para dentro da alma do pecador, [...]

*José Saramago*

Nas correspondências de Mira com os amigos, Geraldo Souza Dias<sup>117</sup> percebe a preocupação da artista, mesmo antes da vinda para o Brasil e a respeito de suas relações com o cristianismo, a prática de uma reflexão sobre a fé. Sua crítica ao modelo fechado de religião instituída pelo catolicismo estende-se ao positivismo e ao materialismo, que teriam contribuído para o distanciamento do homem daquilo que ela consideraria o essencial. Mira relata a leitura de Karl Jaspers<sup>118</sup> e Emmanuel Mounier<sup>119</sup>. Geraldo Souza Dias explica que Jaspers associa uma transcendência íntima à realidade pessoal, estabelecida através de uma linguagem radical, como uma transcendência inominável e inalcançável. Desse momento em que simultaneamente a linguagem se realiza e evanesce, sua transcendência se converte num inominável e inalcançável, como apontaria Jaspers, porque já penetra os domínios do imaginário. É o incessante e o interminável de um desaparecimento (da linguagem) que se presentifica na ausência por ela engendrada.

Na reflexão proposta por Dias sobre Karl Jaspers<sup>120</sup>, o modo para nos tornarmos nós mesmos de forma integral, estaria na interlocução advinda da possibilidade do convívio e do diálogo entre os seres humanos e da busca dessa linguagem radical. A linha de pensamento de Jaspers sobre uma evolução íntima e transcendente, rumo a uma existência mais integralizada do ser, parece assemelhar-se em alguns aspectos com a teoria de Carl G. Jung relacionada ao

---

117 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 119-123.

118 Karl Jaspers, pensador alemão que viveu grande parte de sua vida na Suíça, influenciado em parte por Kierkegaard e Nietzsche, preocupou-se em estabelecer relações entre uma filosofia da existência e da razão.

119 Roland Barthes diz que a revista francesa *Esprit*, fundada por Emmanuel Mounier em 1932, “[...] representa os pontos de vista de um catolicismo de vanguarda progressista, com base numa filosofia personalista.” BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 23.

120 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 121.

processo de evolução da subjetividade do indivíduo. O psicólogo suíço nomeou esse processo como “individuação”, que pode ser caracterizado pela transformação do “ego” originário do indivíduo em direção à uma consciência mais abrangente de si e do mundo, que Jung chamaria de “*self*”.<sup>121</sup> Dias<sup>122</sup> relata que Mira Schendel leu parte da obra de Jung e isso contribuiu para seu interesse pela arte e filosofia orientais, aprofundando os questionamentos existenciais e religiosos em seu trabalho. Uma de suas séries, inclusive, intitula-se *Mandalas*, uma forma arquetípica bastante explorada dentro da tipologia jungiana. Mais do que identificar uma ou outra corrente no trabalho da artista, a este estudo interessa perceber, por mais diversas que tenham sido suas leituras, um possível diálogo entre elas com seu trabalho escritural.

O período de disseminação dessas correntes acontece no pós-guerra, quando boa parte dos artistas e pensadores se deparam com um balanço negativo sobre vários fundamentos modernos: os espectros de Auschwitz e Hiroshima, produtos da modernidade e indiretamente do racionalismo que lhe abriram caminho, pairam no ar com o paradoxo de sistemas que justificaram, em função de uma (ideia de) humanidade, o massacre do humano. Em paralelo, assistia-se à continuidade de uma expansão tecnocrática sem precedentes, encabeçada por acontecimentos tenebrosos como a guerra fria e o início da escalada das ditaduras na América Latina e Europa do Leste. É o momento da modernidade em que, segundo Marshall Berman,<sup>123</sup> atinge-se um grau tal de progresso e racionalidade, numa escala de funcionamento tão abrangente, que esse mesmo progresso parece poder prosseguir autônoma e indefinidamente, atropelando a tudo e a todos, prescindindo inclusive do próprio homem. Confirmando este desamparo frente aos [des] caminhos tomados pela modernidade, Vilém Flusser na primeira parte de sua autobiografia, *Bodenlos*<sup>124</sup> (Sem chão), comenta que pouco depois de chegar ao Brasil, ainda nos anos de 1940, percebe uma tendência nos intelectuais do período em se identificarem com correntes filosóficas que de alguma forma traziam um componente em diálogo com o “místico”. Nessa corrente, outro pensador que possui consonâncias com o grupo de autores lidos por Mira nesse período foi Emmanuel Mounier.

---

121 Cf. JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos* 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 passim.

122 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 151.

123 BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. passim.

124 Cf. FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007,



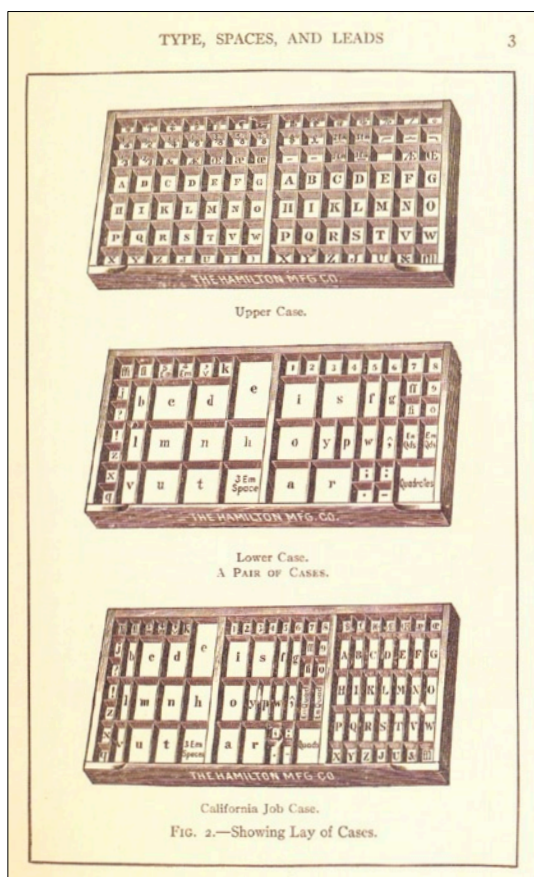


FIGURA 036 - SEPARAÇÃO

Caixas subdivididas para arranjo e distribuição dos tipos, espaços e intervalos de chumbo de uma gráfica tradicional.

Frank S. Henry, ilustração de livro, 1917.

(LUPTON, 2006, p. 12)

Conforme Mounier, a objetivação e a impessoalização de nosso modo de pensar alienam o homem do *continuum* que interliga tudo que existe, abstraindo-o da natureza e fragmentando este todo em unidades separadas. Esta condição de nossa cultura pode ser pensada através da metáfora das gavetas tipográficas: as palavras, estas unidades que, além de mediarem a noção do todo através das significações e conceitos que carregam consigo, podem ser, ainda, subdivididas e ordenadas em pequenas unidades abstratas, as letras alfabéticas.

Segundo Dias<sup>125</sup>, o grande erro da atualidade para Mounier, estaria na percepção distintiva e hierarquizadora entre homem e natureza, ou entre espírito e matéria, que relegaria o corpo e sua concretude ao polo inferior da natureza, enquanto que a alma ou a razão estariam assim – ainda sob influência do neo-platonismo, transmitido ao longo dos séculos dentro do cristianismo – num plano superior. Esse modelo justificaria o desprezo e todo tipo de violência do homem contra a natureza e, claro, contra si mesmo, já que ao alienar o homem da natureza, a sua parte corpórea também sofreria as consequências da objetivação e impessoalização.

Dias<sup>126</sup> considera que, para Mounier seria necessário então uma espécie de personalização do humano, que por meio de uma “relação íntima” e particular com a natureza e a divindade, se integraria a um grande corpo místico, que lhe proporcionaria ao mesmo tempo uma nova consciência e liberdade. Da conjugação entre essas influências e trechos de cartas de Mira, o autor<sup>127</sup> destaca como o processo de criação da artista associava-se com suas questões existenciais, colocando-se como fio condutor de seus pensamentos e, naturalmente, de seu trabalho.

125 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 123.

126 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 123.

127 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 125-129.

## 2.5. Palavras na pintura

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação - fosse ela festa ou saber - se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.

*Michel Foucault*

É interessante perceber que junto às leituras de teor mais místico-religioso, há também um movimento da artista em direção a teóricos que tratam de conceitos como tempo, transparência e vazio. Estes conceitos serão abordados mais extensamente na obra de Mira em um capítulo dedicado a eles nesta dissertação. O que Dias<sup>128</sup> destaca, é a convergência de todo esse referencial na preparação do caminho para a grande mudança na produção da artista a partir de princípios dos anos de 1960. O autor<sup>129</sup> constata que as teorias de Jean Gebser<sup>130</sup> teriam levado Mira a crer que a representação do tempo associado ao espaço poderia ser abolida por meio da manifestação da diafaneidade, adquirindo esta o caráter de uma totalidade: “Dentro dessa lógica, a simultaneidade significaria a exclusão da sequência temporal, permitindo ao tempo manifestar-se por si mesmo e assim a visualização da transparência resultaria numa libertação do tempo.”<sup>131</sup>

Diferentemente de outros artistas da década de 1960, que em sua maioria lidaram com a questão da escrita e da imagem de modo puramente formal, para Dias<sup>132</sup>, este interesse de Mira poderia ser apontado por sua familiaridade desde a infância com a mística

---

128 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

129 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 141.

130 Cf. Geraldo Souza Dias: a partir de meados dos anos de 1960, Mira Schendel ocupou-se profundamente da leitura da obra do filósofo, *Ursprung und Gegenwart* (Origem e presença), discutindo sobre seus conceitos principalmente com seu amigo Vilém Flusser. A artista inclusive visitou Gebser em 1968 e manteve contato com ele até o final de sua vida.

131 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 145.

132 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 177.



FIGURA 037 - TEMPO CÍCLICO

Calendário asteca, ano de 13-*acatl*, correspondente a 1479  
basalto de olivina, 3,57 m de diâmetro e 24,5 t.

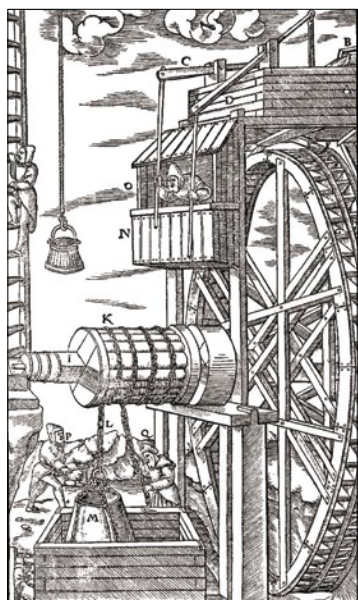
Este monólito era um monumento ao Sol e a *Tonatiuh*, o deus do sol e sua existência relaciona-se a uma crença asteca de que o fim do mundo se daria ao término de um ciclo de 52 anos, correspondente ao tempo de retorno das plêiades a seu zênite. Os astecas se preparavam para essa data, desfazendo-se de suas posses, e até apagando seus fogos. Do alto de uma colina aguardavam o trânsito das estrelas rumo ao seu zênite. Se, depois da passagem das plêiades, e se, após a meia-noite, o fim do mundo não se concretizava, havia grande celebração e tudo que fora destruído era renovado, com grandes festas, e rituais,

saudando o princípio de um novo ciclo e do nascimento de um novo sol. disponível em: <<http://www.ideariumperpetuo.com/calendaztec.htm>> Apesar de nenhuma ligação com a cultura grega, este ritual asteca também denota uma relação mítica com o tempo, para o qual há sempre um início e um fim, que marcam o fechamento de um antigo ciclo e a abertura do seguinte. Diferente da tradição judaico-cristã que, também baseia seu paradigma temporal em um início e em um fim, mas linearmente, de maneira que, para esta cultura, há somente um primeiro e único início e, igualmente, um último e único fim.

da linguagem e com a iconoclastia, advindas da concepção de Deus do judaísmo. Os conceitos de *Weltbild* (visão de mundo) e *Zegeist* (espírito do tempo) formulados respectivamente nas culturas grega e judaica demonstram duas formas de apreensão da realidade e do tempo fundadas em sensibilidades bastante diversas.

Dias, citando Wouter Kotte, explica que na concepção grega o tempo é circular, eterno e imanente, em que a percepção espacial de mundo baseia-se na verdade objetiva do ser, em última instância, apontando para uma sensibilidade de cunho visual. Já o paradigma de tempo da cultura judaica, assim como no cristianismo, é linear, com princípio, meio e fim,

assentado em uma ordem verbal, em que se desdobram as leis da vida, da história e da moral.<sup>133</sup> Desde a Renascença o ocidente viu a justaposição do tempo ao espaço no racionalismo e a consequente abstração e mensuração de ambos, levando a uma alienação do ser humano de si mesmo.<sup>134</sup>



a)



b)

FIGURA 038 - EIXO FIXO E EIXO MÓVEL

Segundo Flusser, a roda d'água, com seu eixo fixo, representa uma concepção de tempo mítica, ancorada na idéia de um eterno retorno e já a roda veicular desloca seu eixo junto consigo, descrevendo uma trajetória linear, análoga à concepção histórica de tempo.

a) <<http://www.waterhistory.org/histories/waterwheels/waterwheel2.jpg>>

b) <<http://startupblog.files.wordpress.com/2009/07/old-school-bicycle.jpg?w=432&h=485&h=291>>

Flusser utiliza os símbolos da roda cíclica solar e da roda veicular para contrapor duas percepções de tempo distintas: uma mítica, fundada na ideia do eterno retorno dos acontecimentos dentro de um tempo que se repete girando sobre o mesmo eixo fixo (Fig. 038a); a outra percepção, a moderna, rompe com o eterno, vinculando-se à ideia de linearidade histórica, onde o tempo também gira, mas o faz como a roda veicular (Fig. 038b) que desloca seu eixo junto com ela e descreve uma linha progressiva.<sup>135</sup> Isto influenciou a consciência atual de tempo, que passou a ser percebido de uma forma cada vez mais acelerada, influenciando de maneira marcante a arte do século XX. Nesse mesmo século é possível perceber o constante diálogo entre as artes visuais e a literatura, diluindo os rígidos limites que até então prevaleciam entre as linguagens, derrubando as fronteiras que separavam o texto da imagem. Assim como os poetas valorizaram a visualidade da escrita e da página impressa, agregando imagens e elementos gráficos aos poemas, os artistas voltaram sua atenção para o aspecto visual da escrita, incorporando elementos verbais em suas obras, como letras, palavras e colagem de textos impressos.

133 KOTTE, Wouter. *Wort & Bild*. Utrecht: Museum Hedendaagse Kunst, 1987, pp. 13 e 15 *apud* DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 177.

134 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

135 Cf. FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 68–74 (Esses conceitos serão tratados mais a fundo no capítulo desta dissertação sobre o vazio.)

A escrita, tanto como elemento gráfico quanto conceitual passou, assim, a participar da construção de novos sentidos nas obras de arte. Esta percepção dos artistas modernos sobre a relação da palavra com a imagem reflete novas formas de relação do homem com o mundo: “Os artistas modernos que procuraram, a partir da relação da palavra com a imagem, novas formas para o vínculo arcaico entre o homem e o mundo, perceberam a impossibilidade de separar o pensamento visual do contexto verbal.”<sup>136</sup>

Para Dias, Mira Schendel ocupou um espaço significativo dentro dessa vertente e também incorporou ao seu fazer artístico a exploração das possibilidades da união do texto verbal com o visual.

Mira identificou-se com esses esforços ao adotar como preocupação principal de seu fazer artístico a relação palavra/imagem. Em delicados tons sobre superfícies pálidas, ela começou a introduzir escritas em seus quadros. Linhas finas, gestos caligráficos, palavras-palavras isoladas, fragmentos de frases ou passagens completas de textos-tornaram-se elementos de sua arte.<sup>137</sup>

Em um primeiro momento a artista incluiu fragmentos escritos em sua pintura geométrica, empregando o alfabeto de imprensa em telas ou placas de madeira.<sup>138</sup> Dessa maneira, a bidimensionalidade do texto justapôs-se ao efeito de profundidade em algumas áreas do espaço pictórico (Fig. 039). Mas a escrita provocou uma irrupção vigorosa no trabalho de Mira Schendel, principalmente a partir do uso de papéis transparentes, quando a artista produziu um grande número de monotipias.



FIGURA 039  
Mira Schendel, *Sem título*, 1960  
óleo sobre tela, 92 x 130 cm  
coleção particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 186)

136 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 178.

137 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 178.

138 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 178.



FIGURA 040 - *PREIST DEN HERRN*  
Mira Schendel, *Sem título*, sem data  
têmpera sobre juta, 50,5 x 50,5 cm  
coleção particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 181)

### 2.5.1.1. Monotipias - Louvado seja o Senhor

[...] para ele [Kierkegaard] é na música da fala que nós moramos, é ali que se encontra nossa alma. [...] Somos amados não pelo que dizemos, mas pela música com que o dizemos. Preste atenção na sua música.

*Rubem Alves*

Na fala, o corpo está demasiadamente presente; na transcrição, ele está demasiadamente ausente. Ora, na escritura, o corpo (a voz) volta por uma via indireta, medida, justa, musical.

*Roland Barthes*

A composição de Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge* (Cântico dos jovens), de 1955-56, mistura a voz cantada a sons eletroacústicos. Em algumas partes da música ouvem-se vozes de jovens em coro articularem palavras compreensíveis e em outras, apenas valores sonoros são registrados. É possível ter vários níveis de compreensão verbal em diversos graus entre estes dois polos. Sempre que os sinais sonoros tornam-se inteligíveis, ouve-se *Preišt den Herrn* (Louvado seja o Senhor).<sup>139</sup>

De acordo com Dias<sup>140</sup>, Mira interpretou esta composição transpondo-a para a tela de uma forma simples, onde os textos, visualmente mesclam-se com outros elementos pictóricos (Fig. 040). As palavras *kalter* (frio), *starrer* (rígido), *win-ter* (inverno) e a frase *Preišt den Herrn* (Louvado seja o Senhor) são sensorialmente ampliadas ao serem incorporadas na pintura e também pela maneira em que têm as sílabas separadas, baseando-se na maneira em que são cantadas.

Eis um exemplo de intermedialidade entre uma composição sonora e uma composição visual, já que, pelo que propõe Claus Clüver, a transformação do conteúdo composto na primeira mídia se dá “[...] de acordo com as possibilidades materiais e convenções dessa nova mídia.”<sup>141</sup> É necessário abrir aqui um parêntese para o que se admite por “convenções”, já que nem Stockhausen e nem Mira Schendel operam dentro de convenções tradicionais da mídia “música” e da mídia “pintura”. Ambos, ao contrário, muitas vezes extrapolam os limites de seus campos por propor linguagens com regras artísticas próprias e também por incorporar elementos até então pertencentes a contextos de outras mídias, como pulsos gerados eletronicamente ou a *letraset*. Nessa situação, como encarar o termo “convenções” – tão conformador – sem fazer com que a definição de “transposição intermediática” tropece sob a luz dos trabalhos dos dois artistas?

Talvez seja porque a obra de arte projeta-se para fora da linguagem, realizando-se como uma não-linguagem pela “negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela termina por se fundar, garantindo sua eternidade.”<sup>142</sup> A obra de arte propõe suas próprias convenções. No início deste estudo escreve-se sobre a relação da tessitura na imagem e no texto, todavia, no território da música a noção de tessitura também é empregada. O sentido do termo ‘tessitura’, quando

---

139 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 185.

140 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 185.

141 CLÜVER, Claus. *Intermedialidade In: Pós: revista do programa de pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 1, n. 1, mai. 2008, p. 18.

142 LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 22.

utilizado para se referir a uma música, corresponde ao grupo de notas de maior frequência da composição musical, abrangendo a extensão média em que ela está escrita; ou seja, sua contextura.<sup>143</sup> Logo, mesmo que dentro das diferenças compreendidas entre imagem, texto e música, todas compartilham de algo que coordena suas tramas: a tessitura.

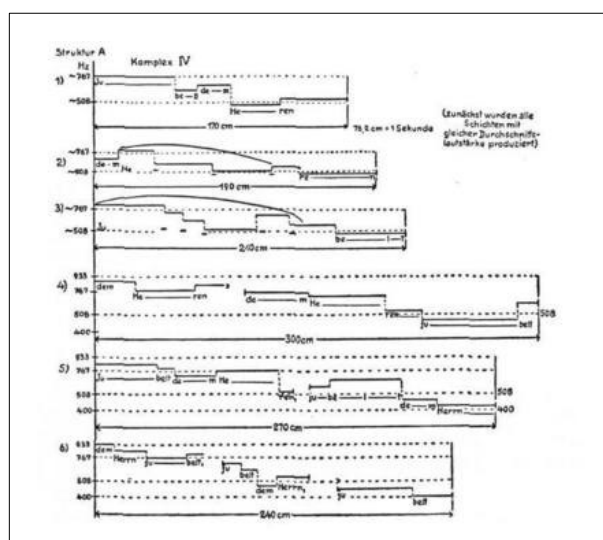


FIGURA 041  
Partitura de *Gesang der Jünglinge*, 1955-56  
< <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3569/bild.jpg>>

Mas no âmbito da arte dos séculos XX e XXI, o texto extrapola sua função linguística de suporte de uma fala, para ser trabalhado escrituralmente por muitos artistas como textura gráfica, como vestígio, rasura, ou alusão a uma escrita e, portanto sobrepondo o visual ao verbal. Na composição de Stockhausen a palavra também extrapola sua limitação verbal, transitando no arco entre a clara inteligibilidade do som da fala transitiva e o seu borrão sonoro intransitivo, onde apenas se presente a emissão vocal ou eletrônica transmutadas em simples valores tonais. Assim, tanto nos trabalhos de artistas como Mira Schendel, quanto na composição de Stockhausen, as convenções que informam<sup>144</sup> onde terminam e começam as mídias são ultrapassadas, descostrando-se e desconstruindo-se para que seus fios se rearranjam, recombinao-se em redes mais abertas, tramadas em regras fundadas nos próprios trabalhos.

143 Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1986, p. 1656.

144 Informar, neste contexto, significa uma ideia que vem dar forma, ou melhor, que coordena os limites entre cada mídia. O problema é que estas ideias vem de fora, referenciando-se pelo que fora alcançado por outras obras anteriormente, e, por serem externas, muitas vezes resvalam em pontos que são postos em cheque pelos próprios trabalhos artísticos, principalmente no caso dos aqui estudados, que “forçam” os códigos dos quais se utilizam além do convencional.



O diálogo de mídias não se aplica apenas à divisão silábica das palavras ou à sua inscrição na superfície pictórica. Há outras características dessa composição de Mira Schendel que intertextualizam com Stockhausen. Os diferentes tamanhos das palavras e também sua variação de contraste em relação ao fundo, indo da caligrafia em forte negro à sutil inscrição física na mesma cor da matéria esbranquiçada que a envolve e cobre toda a superfície do quadro, parecem remeter à absorvente sensação de espacialidade da música. Efeito causado por constelações de sons e emissões vocais irrompendo em meio a momentos de silêncio ou quase silêncio, para depois deixarem-se sobrepor por novos sons ou simplesmente pairar no espaço até a completa dissipação. Há também incisões e rastros caligráficos que não formam nenhuma palavra identificável, mas que fazem pressentir sua natureza de signos linguísticos, assim como em alguns trechos da música onde sons e vozes se articulam aquém do inteligível, quase reconhecíveis, mas que apenas se deixam ouvir como esboços de palavras.

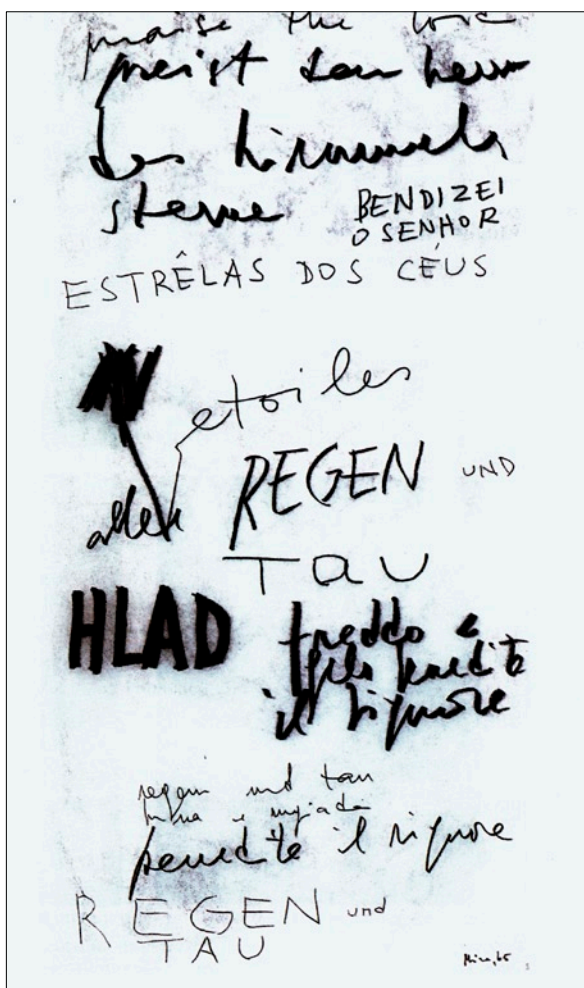


FIGURA 042 - BENDIZEI O SENHOR  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964-65  
óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm  
coleção particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 188)

A natureza transcendente de *Gesang der Jünglinge* inspirou vários trabalhos de Mira (Figs. 042 e 043), onde ela abraçou para si a justificativa metafísica do procedimento adotado pelo compositor.<sup>145</sup> O sentimento religioso da composição de Stockhausen ecoa através da frase *Preist den Herrn* e sua correspondente em português, “Bendizeis ao Senhor” ou, ainda, “*Praise the Lord*”, em inglês, registradas em muitas de suas monotipias sobre papel de arroz japonês. A composição de Stockhausen trabalha formal e espacialmente o movimento e o direcionamento sonoro, tanto que na partitura (Fig. 041) há a indicação para que grupos de vários alto-falantes sejam colocados ao redor dos ouvintes. Este procedimento remete aos recursos visuais da tipografia adotados em *Un Coup de Dés* de Mallarmé, estruturado poético-musicalmente como uma partitura, onde a variação do corpo e a disposição das palavras em diferentes posições da página – ao alto, mais próximo ao meio ou mais embaixo – indicam mudanças no volume e entonação ao longo de sua leitura. Isto implica na valorização de seu aspecto sonoro e da leitura em voz alta.

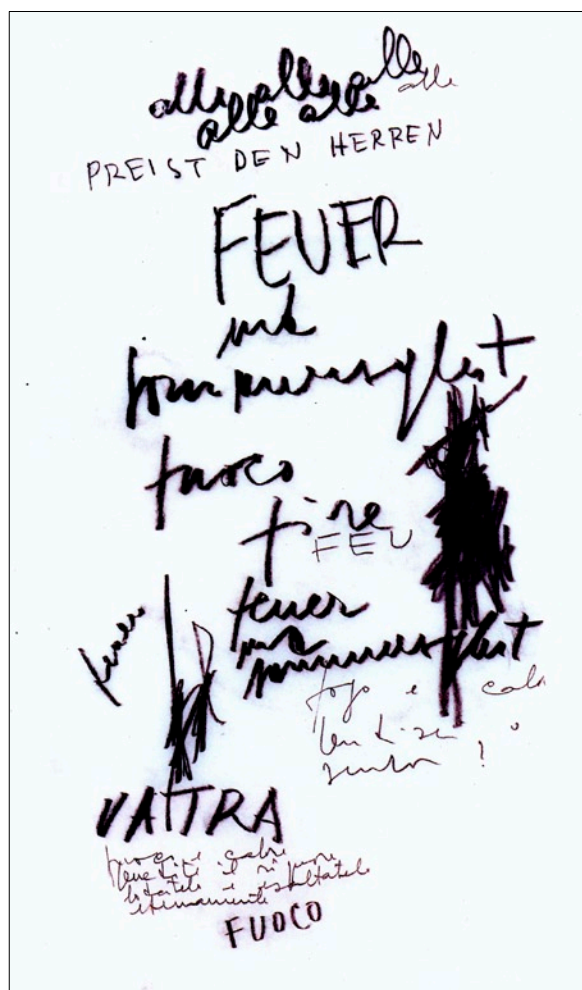


FIGURA 043 - TODO O FOGO  
Mira Schendel, *Sem título*, 1965  
óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm  
coleção particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 180)

145 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 189.

Compreender como eram os pressupostos da música, estabelecidos ao longo de séculos de história (européia) e como eles foram transformados por Arnold Schoenberg, pode auxiliar a captar o contexto das composições de Stockhausen. O processo desencadeado por Schoenberg encontra paralelos na difusão prismática da composição e reintegração visual de textos nos quadros de Picasso e Braque, com seu desdobramento rumo a um espaço autônomo para a obra de arte, e também remete ao esforço empreendido por Mallarmé no “homicídio” da literatura, que objetivava “[...] uma destruição da linguagem, de que a Literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver.”<sup>146</sup> Em seu *“Livro do riso e do esquecimento”*<sup>147</sup>, Milan Kundera compara metaforicamente cada tonalidade em uma composição musical a uma pequena corte, e as relações entre as notas musicais baseiam-se num jogo hierárquico, onde cada nota membro dessas cortes tem uma posição, um título e funções próprias. Por causa dessas relações, a obra que se escuta vai além de uma massa sonora e evolui como uma ação diante do ouvinte. Numa sucessão ligeira, “mesmo a música mais complicada é ainda uma linguagem.” Então:

[...] um dia um homem alto constatou que, em mil anos a linguagem da música se esgotara e só podia repisar continuamente as mesmas mensagens. Com um decreto revolucionário, ele aboliu a hierarquia das notas e as tornou todas iguais. Impôs a elas uma disciplina severa para evitar que uma aparecesse com mais frequência que a outra na partitura e se arrogasse assim os antigos privilégios feudais. As cortes foram abolidas de uma vez por todas e substituídas por um império único fundado numa igualdade chamada dodecafonismo.<sup>148</sup>

Com o império do dodecafonismo a sonoridade da música era assim talvez mais interessante que antes, mas de acordo com o autor, Schoenberg foi sucedido rapidamente por Varèse, que anulou não apenas a tonalidade, mas a própria nota (da voz humana e dos instrumentos), trocando-a “[...] por uma organização refinada de ruídos que é sem dúvida alguma magnífica, mas que já inaugura a história de algo diferente, fundado em outros princípios e numa outra língua.”<sup>149</sup> Estes princípios novos estão para o universo musical, como está para a poesia o trabalho de Mallarmé. No prefácio de seu *Un Coup de Dés* o poeta afirma que “sem presumir do futuro

---

146 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 6.

147 KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 168.

148 KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 168.

149 KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 169.

o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, [...] entreabrindo as portas de uma nova realidade poética”.<sup>150</sup> Uma evidência de que o próprio Mallarmé tinha consciência da incursão de sua criação por um campo expandido, indo além das convenções daquilo que até ali era tido como produção poética e literária.

Augusto de Campos<sup>151</sup> relaciona a importância desse poema, com seu processo de articulação poética para a “arte da palavra”, ao valor da descoberta por Schoenberg, da série atonal na música, que de seu desdobramento deixou um legado a compositores eletrônicos, como Boulez e Stockhausen. O processo de articulação a que se refere Augusto de Campos, ligando o poema de Mallarmé ao universo sonoro de Stockhausen, é um novo conceito de forma, “[...] onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA (sic).”<sup>152</sup> Se Mira Schendel conduz um trabalho intertextual de apropriação, captura, absorção e assimilação da composição de Stockhausen é porque ambos os trabalhos, o da artista e o do músico, habitam esse mesmo campo expandido legado por Mallarmé. Nele, as divisões entre as artes e o pensamento histórico em linha são ultrapassados pelo diálogo entre estruturas que emprestam elementos e procedimentos umas das outras.

Para Blanchot, a poesia em Mallarmé constitui-se como “um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo.”<sup>153</sup> Graças a este campo “unificado” e “autônomo” de diálogo, o trabalho de Mira Schendel estabelece, via Stockhausen, diversas pontes também com os poemas de Mallarmé, que “[...] são atos e são coisas – não apenas celebrações, elogios, louvores ou censuras, ou lamentos. São novas maneiras de ser das palavras e das coisas.”<sup>154</sup> Afirmção que também pode ser estendida ao trabalho de Mira Schendel.

---

150 MALLARMÉ, Stéphane. *Prefácio para Un Coup de Dés* In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 152.

151 CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 23.

152 CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 23.

153 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 35.

154 FAUSTINO, Mário. *Coletânea 2*, 1964 *apud* CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 25.

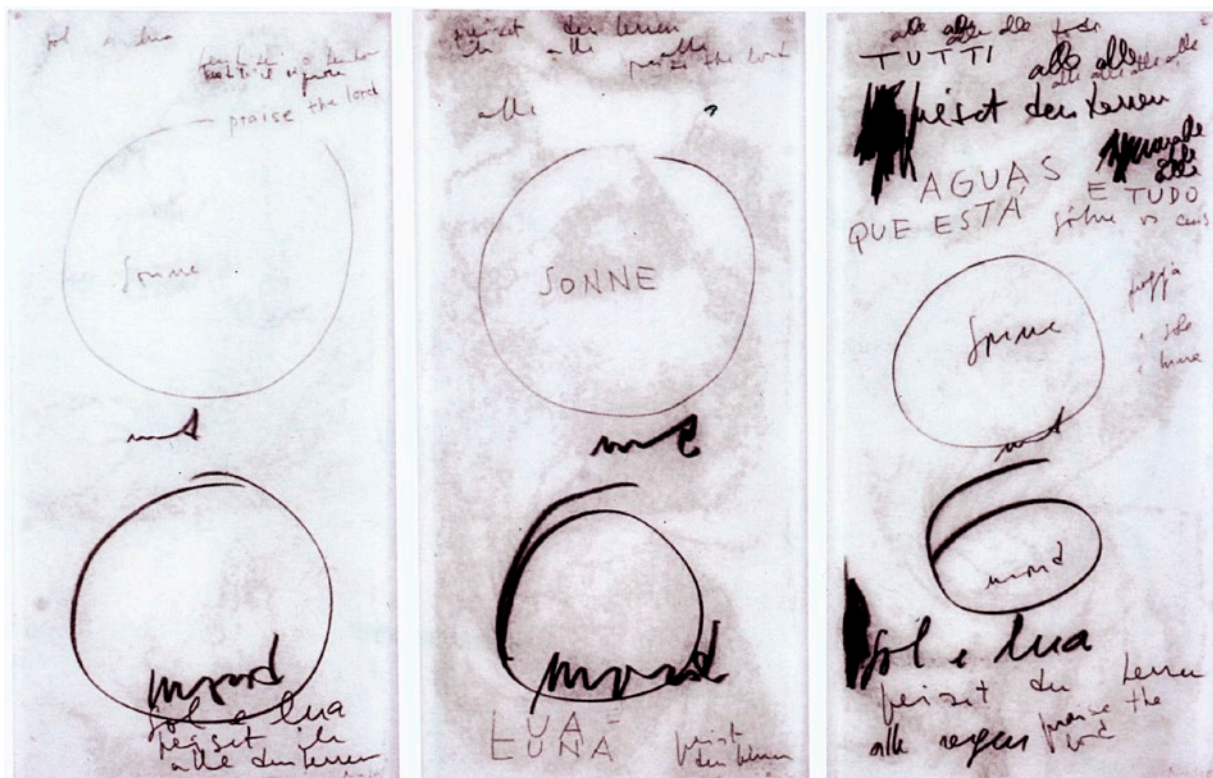


FIGURA 044 - PAISAGEM CELESTE

Sol, lua, águas, as expressões “tudo”, “tutti” e “alle” repetidas diversas vezes e dois círculos traçados agilmente nas três folha de papel transparente, evocam a idéia da convivência de opostos, como dia e noite, o agora e o sempre, o céu e a terra, o homem e a natureza, o eu e o mundo, reintegrados através do todo espiritual e infinito no tempo e no espaço, a quem Mira não se cansa de louvar, escrevendo: “priest den herren” ou ainda, “praise the lord” e “bendizei ao senhor”.

Mira Schendel, *Sem título*, 1965

óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm (cada trabalho)

coleção Sandra e William Ling, Porto Alegre

(DIAS, 2009, p. 196)

No que concerne ao caráter de espacialidade, Dias<sup>155</sup> conclui que o fundo esbranquiçado das pinturas que Mira Schendel vinha produzindo, ganha mais amplitude pelo reforço da sensação de imaterialidade e transparência do papel de arroz, que: “[...] produz um efeito de eco que se distancia à medida que as folhas vão se sobrepondo.”<sup>156</sup> A partir de depoimentos gravados pela artista, o autor constata<sup>157</sup> que para Mira o papel de arroz significou um importante movimento em direção a uma proposta própria, comprometida com seus questionamentos sobre a transparência e também como elemento inovador, onde a produção de imagens transborda o campo da pintura, se estendendo a novos objetos em que se inscrevem pensamentos tecidos simultaneamente em linhas e escritas.

155 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 189.

156 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 189.

157 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 189.

Entre 1964 e 1967 Mira produziu pelo menos duas mil monotípias em papel de arroz. Sua escolha por essa técnica é atribuída como mais ou menos casual, ao mesmo tempo que em virtude da fragilidade do papel.<sup>158</sup> Desde então, a escrita cursiva tomaria o lugar da escrita de imprensa no seu trabalho. Sua caligrafia incorpora imagens de lampejos de sua corrente de pensamentos. Desse momento em diante, Mira “[...] toca uma região nova questionando o conteúdo expressivo da caligrafia e sua identificação com a verdade da mensagem.”<sup>159</sup>

Tal como os trabalhos de Mira Schendel, os poemas de Mallarmé incorporavam em seus fundamentos a visualidade da letra e do branco do papel. Rompendo hierarquias, os trabalhos dos dois negam a subordinação entre imagem e texto ou entre estes e o fundo, assim como também negam atribuições linguísticas funcionais únicas entre as palavras ao aniquilar “[...] uma intenção de relações [fixas] para substituí-la por uma explosão de palavras.”<sup>160</sup> Dessa “explosão” no espaço branco do papel de arroz das monotípias ou nos pares de páginas do *Coup de Dés*, as palavras conservam apenas “[...]o movimento, a música, não a verdade.”<sup>161</sup> Para Barthes, a palavra na poesia moderna – e pode-se dizer que também no trabalho de Mira, por sua forte visualidade – possui uma liberdade inesgotável e se propõe irradiar em direção a mil relações incertas e plausíveis. A partir de Mallarmé, vários poetas no século XX também abordaram em suas atividades poéticas a reintegração icônica e espacial da escrita, como foi o caso da poesia concreta, que por sua vez, demanda pela materialidade e a concepção plástica do poema. As monotípias de Mira compreendem um miúdo de poesia e espacialidade sem, no entanto, seguir os caminhos da poesia concreta, pois os nós que estruturam seu trabalho são mais abertos que na poesia concreta: seus desenhos tecem um diálogo visual entre arabescos e pintura gestual. Em suas monotípias o *hasard* (acaso) deixa mais rastros do passeio escritural da mão do que na poesia concreta, onde mesmo que os sentidos sejam múltiplos e simultâneos, ainda predomina a estruturação compositiva.

---

158 Cf. SCHENDEL, Mira. Depoimento gravado para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 19 ago. 1977. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 189.

159 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 190.

160 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 42.

161 BARTHES, Roland. *loc. cit.*

### 2.5.1.2. Rastro numinoso

- Não pode ser, mas *é*. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma a última. [...]
- Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.

*Jorge Luis Borges*

Nas artes houve tentativas de incorporar ao espaço da obra a letra ou a palavra, conforme dito anteriormente, seja sob a forma escrita, seja tangenciando os limites do campo figurativo, por meio de uma quase escrita. Um exemplo disso pode ser visto na obra de Paul Klee, onde também se encontram letras e palavras formando composições ideogramáticas.<sup>162</sup> Além disso, na complexidade de seu trabalho, empenhado em descobrir o significado de todas as coisas, Klee realiza uma grande investigação semântica, sendo esta uma questão que também permeia a obra de Mira Schendel.

Haroldo de Campos permite outros ângulos de observação dessa dialética entre visualidade e linguagem no trabalho da artista, ao publicar um poema<sup>163</sup> (sem título) no catálogo da exposição da artista no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM), em maio de 1966.<sup>164</sup> Considerando a premissa de Roland Barthes, que renuncia às diferenciações (para ele de caráter puramente material) entre uma pintura, um texto literário, um filme ou um pôster, para encarar tudo como uma pluralidade de textos<sup>165</sup>, pode-se relacionar diferentes tipos de obras, assim como relacionamos diferentes textos de diferentes autores. Nesse sentido, uma articulação sobre o trabalho de Mira Schendel pode ser enriquecida ao se valer de trabalhos de outros artistas ou de poetas como Haroldo de Campos. As relações dialógicas entre este poema de Campos e o trabalho de Mira são inúmeras e sua intertextualidade, por si só, renderia uma pesquisa inteira. Para o contexto deste trabalho será mais significativo deter-se em alguns versos, como os de número 6: “uma arte de alfabetos constelados”; 20-21: “uma arte-escritura / de cósmica poeira de palavras” e 24-25: “entrar no planetarium onde suas composições / se suspendem desenhos estelares”.

---

162 Cf. MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 29.

163 Conferir no apêndice.

164 In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 1996, p. 260. (originalmente publicado em *Mira Schendel*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mai. 1966)

165 Cf. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970 apud ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 57.

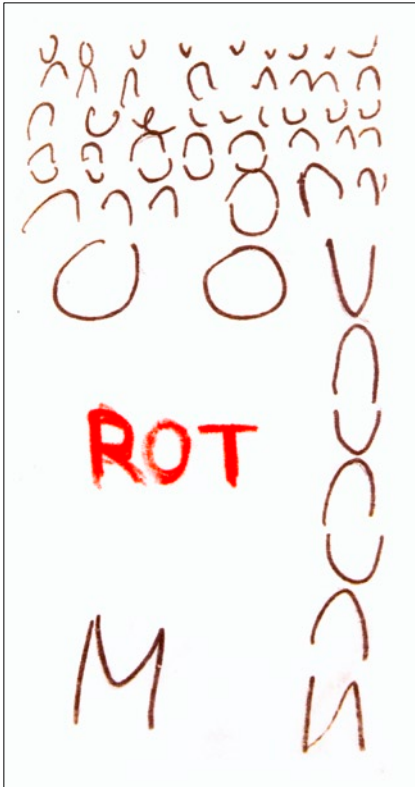


FIGURA 045 - COR

Haroldo de Campos escreveria que esta é *uma arte em que a cor pode ser o nome da cor.*

“Rot”, em alemão, significa “vermelho”.

Mira Schendel, *Sem título*,

meados da déc. de 1960,

óleo s/ papel arroz, 46 x 23 cm

(SALSZTEIN, 1996, p. 163)



FIGURA 046 - TEMPO

Mira Schendel, *Sem título*, 1964-65,

óleo s/ papel arroz, 46 x 23 cm

(SALSZTEIN, 1996, p. 179)

A partir destes versos torna-se quase impossível não pensar sobre Mallarmé na fala de Barthes: “O céu se escreve, ou ainda: superando a linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus,”<sup>166</sup> que intertextualiza com o comentário de Paul Valéry sobre Mallarmé: “*Il a essayé, pensai-je, d’ élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé!*”<sup>167</sup> (Ele tentou, eu creio, elevar enfim uma página à potência de céu estrelado!).

É explícita a ideia de uma poética que se nutre de fragmentos ou mesmo de elementos inteiros provenientes do universo da escrita e que deslocados no plano e desvelados pelo espaço e o vazio entre eles, abrem a possibilidade para a geração de inúmeros significados. Talvez uma forma de ajudar na compreensão disso seja pela analogia com os desenhos imaginários traçados

166 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte precede de Variations sur l’écriture*. Paris : Seuil, 1994/2000 apud ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 26.

167 VÁLERY, Paul. *Variété I et II*. Paris: Gallimard, 1988.



entre as estrelas no céu de maneira a criar constelações (Figs. 047 e 048). Estas, mesmo em suas formas mínimas, podem ser nomeadas e a partir de seus nomes, toda uma vasta carga de simbolismos e múltiplos referenciais pode ser convocada a preencher-lhes. Porém, o que existe de concreto no espaço são apenas as estrelas, ou melhor, sua luz. As constelações só existem enquanto construção humana e fruto de uma tentativa de atribuição de referenciais mais significativos ou palpáveis e, por isso, podem variar imensamente de lugar para lugar, de pessoa para pessoa. Já as estrelas, simplesmente estão lá no céu. Para nós observadores é que as estrelas são estrelas e são também o nome que damos a elas.



FIGURA 047 - UM CÉU CHINÊS

Trecho de antigo pergaminho chinês, com mapa celeste, retirado do sítio arqueológico de Dunhuang, China. Note-se as linhas que ligam as estrelas, sob a forma de constelações.

*Mapa celeste de Dunhuang (detalhe)*, inic. dinastia Tang, tinta s/ papel, 24,4 x 330 cm

British Museum, London

<[http://idp.bl.uk/database/oo\\_scroll\\_h.a4d?uid=-186141859315;bst=1;recnum=8280;index=1;img=1](http://idp.bl.uk/database/oo_scroll_h.a4d?uid=-186141859315;bst=1;recnum=8280;index=1;img=1)>



FIGURA 048 - UM CÉU BARROCO

Nesta gravura de um atlas do séc. XVII, as figuras dos seres associados às constelações, na abóbada celeste, são tão ricas em detalhes, que as estrelas tornam-se quase imperceptíveis.

Andreas Cellarius, *Harmonia Macrocosmica* (prancha 27), 1660, gravura, 24,4 x 330 cm, Amsterdã, 1660

<[http://opc.uva.nl/F/P3EXQESTJMKK79HFTE227DHDJ98MRM94DU3KBMJTHPKP13QS3D-28117?func=full-set-set&set\\_number=017855&set\\_entry=000004&format=999&con\\_lng=eng](http://opc.uva.nl/F/P3EXQESTJMKK79HFTE227DHDJ98MRM94DU3KBMJTHPKP13QS3D-28117?func=full-set-set&set_number=017855&set_entry=000004&format=999&con_lng=eng)>

Nesse sentido, Tatiana Salem Levy, refletindo sobre o pensamento de Blanchot, explicaria o caráter duplo da imagem ao considerar que ela “[...] não vem depois do objeto, mas é contemporânea a ele. O objeto é sempre ele mesmo e sua imagem ao mesmo tempo [...]”.<sup>168</sup> Para ler/ver as palavras nas Monotipias de Mira é necessário então perceber que elas são escrita e ao mesmo tempo imagem de escrita. Ou seja, constituem-se de agrupamentos de signos linguísticos que representam sentidos, evocando as ausências dos objetos referentes aos sentidos representados. Mas além de falarem de ausências (imaginárias), as monotipias são concretas, presentes por si mesmas enquanto coisas. À esta simultaneidade, pode-se deduzir através da interpretação de Levy ao pensamento de Blanchot, que “[...]o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo.”<sup>169</sup>

Sobre os elementos no trabalho de Mira Schendel, Haroldo de Campos ainda escreveria: “uma arte onde a cor pode ser o nome da cor / e a figura, o comentário da figura / para que entre significante e significado / circule outra vez a surpresa.” Este trecho também faz lembrar as estratégias artísticas de René Magritte, como em sua pintura “Personagem caminhando em direção do horizonte” (Fig. 049). Nele, a figura de um homem pode ser vista entre manchas coloridas e sobre cada uma delas pode-se ler as palavras fuzil, poltrona, cavalo, nuvem e horizonte.



FIGURA 049 - POSSIBILIDADE INVISÍVEL

René Magritte, *A aparição II (Personagem marchant vers l'horizon)*, 1928

óleo s/ tela, 81 x 116 cm

Staatsgalerie, Stuttgart

<<http://www.mattesonart.com/1926-1930-surrealism-paris-years.aspx>>

168 LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 27.

169 LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 28.

Foucault, ao falar dessa obra, aponta como formas tão vagas só fazem sentido pela “possibilidade invisível”<sup>170</sup> na disposição familiar que encontram na composição e pelas palavras que as nomeiam, mas que junto a isso sobrepõe-se o insólito da justaposição da poltrona e do cavalo. Ao elidir os objetos, deixando seus nomes superpostos a massas de cor, nesse estranho grupo, Magritte liberta tanto as palavras quanto as formas de suas condicionantes interpretativas para nos devolver a “surpresa” da qual fala Haroldo de Campos. À sua maneira, a arte de Mira Schendel, tal como a de Magritte, também desnuda os signos alfabéticos de seus referenciais linguísticos. Esse desvelar das letras se dá até o seu quase mínimo, apropriando-se delas “[...] não apenas pela forma, mas também colaborando com um sentido conceitual à obra.”<sup>171</sup> Incorporadas à imagem como símbolos, assim como em Magritte, sugerem significações em aberto devolvidas para fora do espaço da obra, convidando o espectador a dialogar, sem necessariamente obedecer nenhuma ordem interpretativa pré-estabelecida.

Haroldo de Campos sintetiza essa operação de maneira reveladora, mais especificamente, a partir de seus primeiros cinco versos: “uma arte de vazios / onde a extrema redundância começa a gerar em formação original / uma arte de palavras e de quase palavras / onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela / súbitos valores semânticos” e também: “uma semiótica arte de ícones índices e símbolos / que deixa no branco da página seu rastro numinoso”. O vestir e desvestir do signo gráfico e seu deslizamento semântico junto de ícones, índices e símbolos sobre o branco da página, evidenciam a relação não apenas entre texto e imagem no trabalho de Mira, mas entre estes e o vazio, que provoca nestes primeiros uma disseminação de sentido ainda maior.

E finalmente, no verso: “uma arte de palavras e de quase palavras” podemos nos aproximar de Blanchot, quando este, falando sobre a suspensão entre o visível e o invisível trazidos pela palavra diz que “existe talvez, uma invisibilidade que é ainda uma maneira de deixar-se ver, e uma outra que se afaísta de todo o invisível.”<sup>172</sup> A palavra em Mira Schendel é então, assim como é para Blanchot, um rumor, não se fixando a nada, pairando muito próxima de seu sentido, mas sem nunca tocá-lo ou atrelar-se inteiramente a ele. Há um tremor nas palavras que nunca as deixa no mesmo lugar.

---

170 FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo - 4. ed.* São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 52.

171 MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 33.

172 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - 1: A palavra plural.* São Paulo: Escuta, 2001, p. 70.

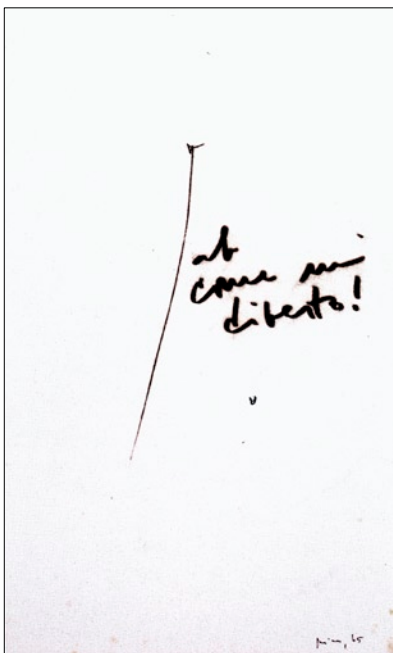


FIGURA 050 - GOZO

O caráter escritural destas monotipias deixa em aberto a interpretação desta enunciação de gozo. Seja pelo próprio ato da escrita ou, ainda, através da ironia que a mesma frase pode representar. Junto das palavras, o traço rápido, que se eleva e transcreve graficamente o corpo no espaço, através do movimento entre um jogar de cabeça e um espreguiçar.

Mira Schendel, *Sem título*, 1965

óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm

col. Paulo Pasta, São Paulo

(DIAS, 2009, p. 202)

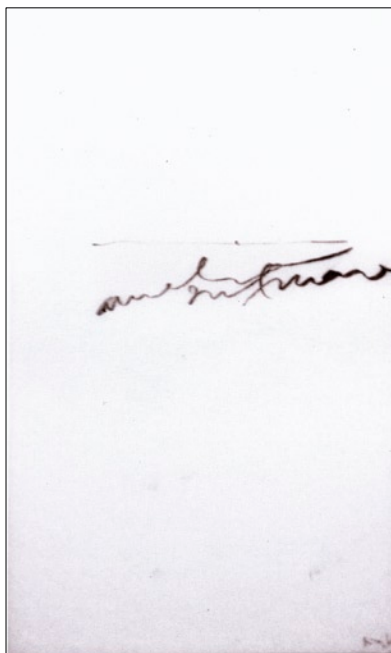


FIGURA 051 - AMELIA

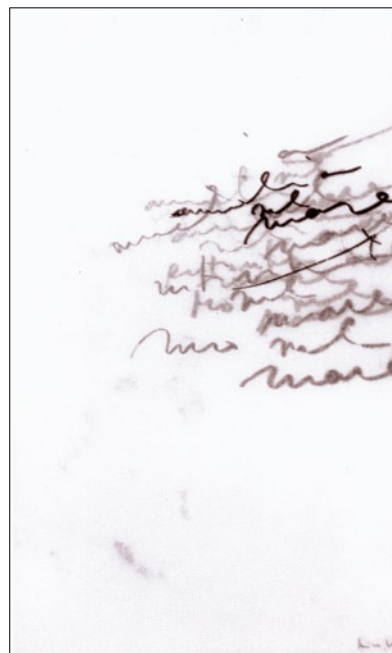
Depois de boiar calmamente na primeira monotipa, a caligrafia sinuosa e a sobreposição das expressões “Mira”, “Amélia”, “Mira *nel mare*” e “Amélia *nel mare*”, evocam, na segunda folha, a idéia de um prazeroso mergulho nas ondas do mar, ao mesmo tempo que os sons e ondulações criadas pelas letras “m” e as vogais dos nomes das duas mulheres se confundem com o som e a grafia da palavra “*mare*” (mar). Neste sentido, a própria transparência da superfície de papel de arroz se converte nas profundidades da água do oceano e suas espumas, com bolhas e gotas que as palavras respingam em todas as direções.

Mira Schendel, *Sem título*, 1964

óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm

col. particular, São Paulo

(DIAS, 2009, p. 203)



É um engano, por conta da forte espiritualidade da artista, identificá-la à uma constante introspecção ou excessiva intelectualização. Dias<sup>173</sup> explica que na série de monotipias (Figs. 050 e 051) dedicadas à Amélia Toledo, Mira Schendel, quase “sismograficamente”, registra o nome da amiga. Tal como a gradação da fala, desde o sussurro até o grito, pulsões de diferentes intensidades inscrevem-se por meio de linhas sutis, rabiscos ou grandes manchas. Vêm-se em outros trabalhos da série, expressões como: *Ah come mi diverto!* (Ah, como me divirto!) ou, ainda, no trabalho “Este é um desenho gostoso” (Fig. 052). Dias<sup>174</sup> tece considerações a respeito dessas monotipias, sugerindo que aquilo que nelas se expressa através da linguagem não é fruto principal do fluxo de pensamento, mas do que se pode nomear como gozo.

173 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 190.

174 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 190.



FIGURA 052  
Mira Schendel, *Sem título* [este é um desenho gostoso], 1965  
óleo s/ papel arroz,  
47 x 23 cm  
Museu de arte Moderna de São Paulo  
(MARQUES, 2001, p. 67)

Barthes desenvolve um paralelo entre dois tipos de texto, o de prazer e o de gozo (ou fruição)<sup>175</sup>. O primeiro relaciona-se à cultura e, sem romper com ela, propõe uma leitura confortável, que contenta seu leitor. Já o segundo tipo, o texto de gozo, traz o desconforto, balançando bases históricas e certezas fundamentadas na cultura, pondo em crise a relação do leitor com a linguagem. O gozo está interdito à fala, já que ele só pode ser dito entre as linhas. E ainda:

Com o texto de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo*: não se pode falar sobre um texto assim, só se pode falar “em” ele, à sua maneira, [...] <sup>176</sup>

Nesse contexto, as monotipias de Mira transportam este gozo muito mais pelo que tem de escritural do que por aquilo que está escrito, pois sem o espaço, a variação da velocidade e intensidade do traçado, o leitor destas monotipias teria seu acesso a ele completamente vetado.

175 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 20-21.

176 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 28-29.

## 2.5.2. Letraset

[...] fomos para uma espécie de grande sala onde se via em toda volta imensos murais enfeitados com *slogans*, fotografias e desenhos desajeitados; presa numa divisória do fundo havia uma grande inscrição recortada em papel vermelho: NÓS EDIFICAMOS O SOCIALISMO, e embaixo dessa inscrição havia uma cadeira, perto da qual estava de pé um velhinho caquético [...]

Milan Kundera

Mira Schendel, além de artista plástica, também trabalhava como *freelancer*, criando leiautes gráficos de capas de livros para editoras.<sup>177</sup> O processo, muito antes do advento dos softwares de arte-finalização digital, requeria um trabalho manual de muita concentração e precisão, quando as artes-finais das páginas, capas ou cartazes eram todas construídas a partir da montagem e colagem dos recortes dos elementos gráficos numa prancha, comumente conhecida como *paste-up*.

Geraldo Souza Dias presume que a partir da prática de freelancer, Mira Schendel tenha transferido algo desta técnica para sua obra ao utilizar letras auto-colantes (comumente conhecidas como *letraset*) em seus desenhos. Essa transformação do trabalho com o sinal caligráfico para a incorporação da letra *readymade* (Figs. 053-055) indica uma postura nova no trabalho.



FIGURA 053  
Mira Schendel, *Sem título* [Disco], 1972  
*letraset* e grafite entre placas de acrílico fosqueado,  
Ø 27 x 0,5 cm  
Tate Modern, Londres  
(SALZSTEIN, 1996, p. 201)

177 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 229.

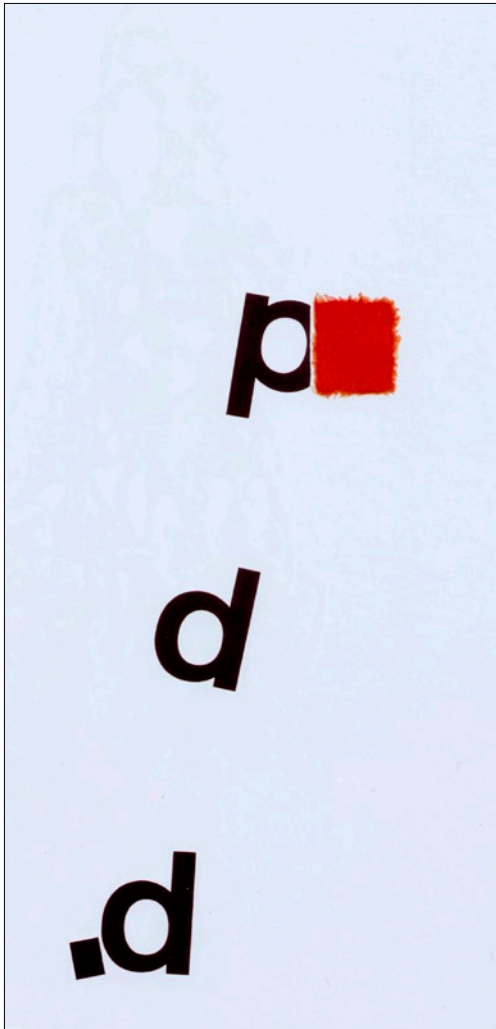


FIGURA 054  
Mira Schendel, *Sem título* [Toquinho], 1970  
*letraset* e papel japonês tingido s/ papel  
49 x 25,4 cm  
col. Sophia Wately, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 228)

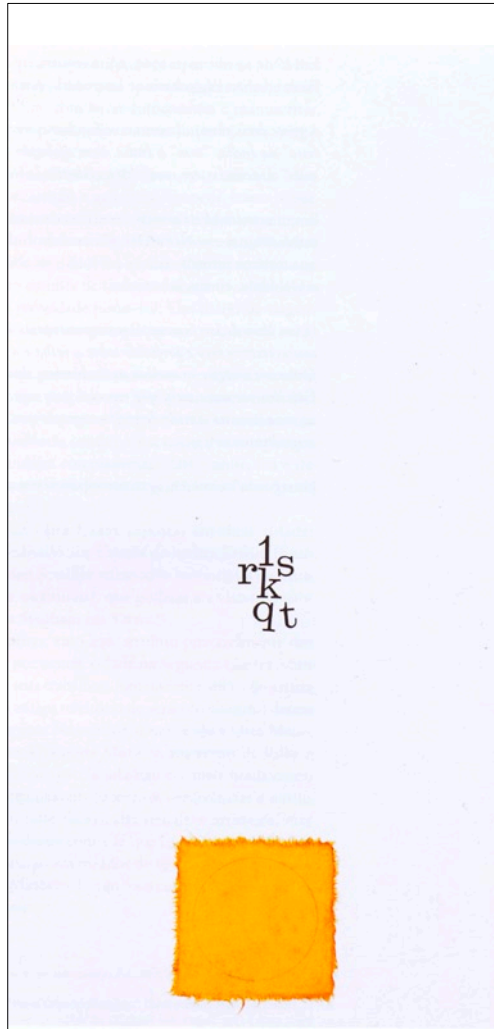


FIGURA 055  
Mira Schendel, *Sem título* [Toquinho], 1972  
*letraset* e papel japonês tingido s/ papel  
49 x 25,4 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 232)

As palavras e sinais de pontuação atuam duplamente como representantes e representados, que somados ao espaço do suporte passam por um processo de ressignificação. As letras prontas para uso destacadas das cartelas de *letraset* não têm, *a priori*, a menor relação formal com a ação da artista (ou quem quer que seja), que as organize no espaço. Condição bastante diversa das sutilezas do registro do gesto caligráfico presente nas monotípias, onde a intimidade da letra se desdobra em abertura da intimidade de um universo que se manifesta nas folhas de papel-arroz. A impessoalidade, por assim dizer, da *letraset* dispensa a artista da construção da letra. A letra existe pronta, antes da criação artística, como algo independente de uma intenção, restando à artista dispor dela no espaço como melhor parecer.



FIGURA 056 - UMA COISA E OUTRA

Por conta da presença da letra “e”, a imagem pode ser lida como uma frase: “quadrado e retângulo”, pois os dois fragmentos de papel japonês tingidos de verde abandonam temporariamente sua limitação enquanto formas coloridas para se converterem, simultaneamente, em signos de uma escrita, como ideogramas de si próprios. Igualmente, a presença destas duas formas verdes na composição, descondiciona a letra “e” de sua exclusividade alfabética e a faz dialogar espacialmente transformando-se, também, na imagem de um “e”. Assim, a despeito de seu número mínimo de elementos, este trabalho possibilita múltiplas leituras, sob a ordem da escrita e da imagem, apresentando-se simultaneamente como uma coisa e outra.

Mira Schendel, *Sem título* [Toquinho], 1972

*letraset* e papel japonês tingido s/ papel japonês

49 x 25,4 cm

col. particular, São Paulo

(DIAS, 2009, p. 234)

Nesses trabalhos, curiosamente, Mira Schendel não fazia recortes e colagens apenas de letras e números; percebe-se também os recortes de papel japonês, que tivera uma incorporação quase casual no início de sua utilização e agora mudava de status. O que na obra da artista era até então utilizado como suporte, nestas novas composições, tanto por sua forma, quanto pela adição de cores, ganhava o mesmo plano das inscrições com *letraset*, fazendo com que o significado das letras também sofresse mudança. A superfície assim, participava ativamente no mesmo nível das letras e seus fragmentos no jogo de relações visuais das composições da artista.

Esta nova condição de agente da superfície parece não se dar pelo acaso, mas como reflexo da natureza da *letraset*, que como elemento autônomo, anterior à artista e ao suporte, dialoga com a superfície quase diretamente. Nas monotípias as letras das palavras surgem depois de definido o espaço do suporte, o papel japonês. Se nelas a artista fazia emergir as palavras a partir do papel transparente, imprimindo indiretamente seu gesto nesta superfície, nas colagens com *letraset* muda a posição da artista em relação ao trabalho, uma vez que também mudam as relações entre letras e suporte. As letras existentes são questionadas compositivamente pelo espaço,



e tentam respondê-lo, indagando por possibilidades de inserção em sua superfície e de participação de seu código (Figs. 054-056). Enquanto isso, a artista desloca-se de uma suposta função de autoria exclusiva, para aproximar-se também da posição de mediadora entre estas duas instâncias, validando ou vetando, criativamente, as inúmeras configurações visuais que se precipitam com o ímpeto da obra em construção e de seu devir. O espaço abandona sua tradicional passividade diante do gesto e posiciona-se junto à artista como um co-criador de sentido na obra.

Estes trabalhos intertextualizam, em alguns aspectos, com as colagens cubistas de impressos (Fig. 057), uma vez que, tanto as composições de Picasso e Braque quanto as composições com *letraset*, utilizam elementos distintos dos materiais tradicionalmente empregados pelas obras de arte: signos alfabéticos produzidos em série. Entretanto, os quadros dos artistas cubistas citados, em sua maioria, incorporavam as letras pós-ciclo. Mira Schendel apropriou-se delas em seu pré-ciclo, antes de serem incorporadas em qualquer mídia que tivesse o objetivo de comunicar.



FIGURA 057 - PÓS CICLO  
Pablo Picasso,  
*Natureza morta "Au bon marché"*, 1913  
óleo e papel colado s/ papelão  
24 x 36 cm  
col. Ludwig, Aachen  
(MORLEY, 2003, p. 40)

Nas colagens cubistas os signos alfabéticos, em sua maioria, foram utilizadas após percorrerem todo o ciclo da comunicação. Primeiro foram compostos em palavras, que foram diagramadas e reproduzidas em impressos; estes, foram distribuídos, utilizados e, finalmente, descartados, para, só então, chegarem às pinturas cubistas. Por mais aleatória que seja, a coleta dos fragmentos de tíquetes de metrô, de panfletos ou páginas de jornal feita pelos cubistas, extrai os signos alfabéticos a partir do contexto dos impressos, mesmo quando estes impressos já são refugo.

Nas colagens cubistas de Picasso e Braque são evidentes os procedimentos que visam desmontar o vínculo entre as letras e seu contexto original. Folhas são rasgadas, linhas inteiras apagadas ou partes dos textos são cobertas com tinta. Porém, os vestígios da função comunicativa dos impressos que mediam os signos e do caminho deles na cultura, mesmo que distorcidos, ainda ecoam das letras na superfície das obras, como ecos de sua condição primeira, reverberando em um novo espaço para o qual não haviam sido direcionados inicialmente.

Nos trabalhos de Mira Schendel com *letraset* o processo se reverte. É como se os signos se encontrassem em um estágio prévio a qualquer desígnio comunicativo. As letras, com suas infinitas probabilidades de combinação, foram apropriadas por Mira antes que, um projeto, um uso, ou uma ideia, as submetesse ao leiaute de um cartaz ou qualquer composição impressa específica. A *letraset* e seus fragmentos, descomprometidos da obrigação comunicativa que porventura viessem a receber, pulsam nessas composições com a plenitude e a inocência daquilo que pudesse existir antes de qualquer início e igualmente avesso a qualquer final. Mira libertou estes signos de seu consumo pela cultura e pelo tempo, para que se erguessem como objetos “repletos de todos os seus possíveis”<sup>178</sup>: são formas visuais e, numa espécie de revogação do tempo, são também, fragmentos de palavras que se revelam anteriores à existência mesma dessas palavras.

As letras deixam de se localizar em um ponto fixo em relação a um início ou a um fim, pois permanecem alheias à linearidade de uma escrita ou de qualquer outra utilização que pressuponha um direcionamento ou sentido específico: intenção-ação-resultado, daqui-pra-lá, causa-consequência, início-fim. A sequência temporal habitual se abre a um contexto de simultaneidade, em que as letras não mais obedecem à um sentido fixo, mas à totalidade de inúmeras direções, que a artista acompanha como uma espécie de “contra-vidente” que materializasse os germes de mensagens futuras ainda por serem cifradas. Assim, também como o faz em outras séries, mas de maneira especial nestas composições com *letraset*, Mira realiza o que Dias explica como libertação do tempo<sup>179</sup> e o que nós podemos também interpretar como um descondicionamento linear e alfabético.

---

178 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 45.

179 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 145.



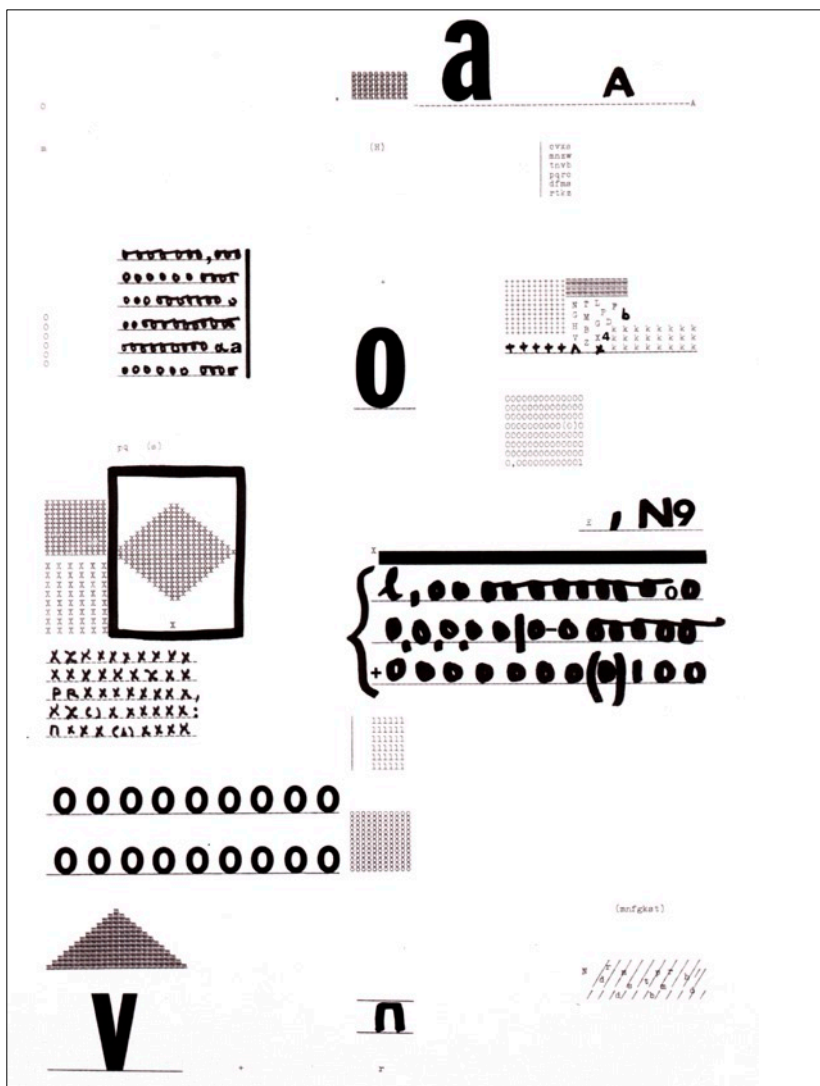


FIGURA 059  
 Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974  
 datilografia, *letaset* e caligrafia s/ papel  
 50,8 x 36 cm  
 col. particular, São Paulo  
 (DIAS, 2009, p. 248)

Neŝtas composições, Mira usou do artifício de repetição de um mesmo signo ou letra em intervalos regulares, proporcionado pelo sistema mecânico de coordenadas verticais e horizontais da máquina de escrever. Esse processo permitiu que a artista construísse grupos de malhas com modulações visuais distintas; mais densas ou mais suaves, dependendo do signo empregado em sua construção ou do número de vezes que cada signo era impresso pelas teclas da máquina no mesmo lugar do papel. Os blocos de signos datilografados e reconfigurados em formas geométricas revelam sua condição de elementos integrantes de composição plástica.

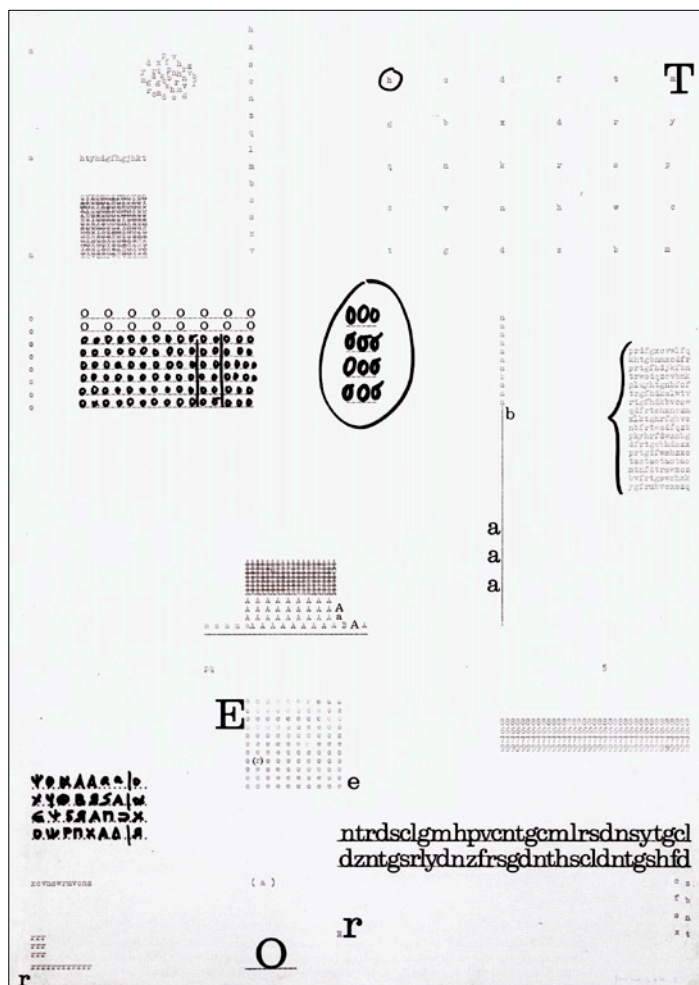


FIGURA 060  
Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974  
datilografia, *letraset* e caligrafia s/ papel  
50,8 x 36 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 250)

Vários *Datiloscritos* apresentam inscrições feitas pela própria artista a respeito de temas que a preocupavam, como poluição ambiental ou explosão demográfica e também com referências sobre autores que eram lidos por ela.<sup>181</sup> Ao mesmo tempo, Mira Schendel joga com um fator lúdico ao subverter a ferramenta primariamente fabricada para a escrita em função da produção de imagens. Essa atitude diante da plasticidade dos blocos de letras remete às composições de várias de suas pinturas iniciais, ainda em óleo, como as séries de “Fachadas” ou mesmo os quadros com recortes. Muitos *Datiloscritos* são sutilmente espaciais e planos na medida em que os blocos de letras se adensam ou se espriam, sugerindo tênues sobreposições de planos mais próximos ou mais distantes.

Além disso, ao construir grandes áreas pela serialização dos tipos da máquina de escrever, Mira desfaz a separação entre letra e superfície instituída pelo alfabeto (e pensamento) ocidental. Conforme a tradição fonocêntrica que acompanha

181 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 249.

a escrita alfabética do ocidente, só é reconhecido valor de diferenciação e de sentido às letras e às palavras, ao passo que a superfície<sup>182</sup> que as acolhe é abstraída visualmente, figurando como um nulo, ou, menos que isso, como algo inexistente. Quando, através de seus *Datiloscritos*, a artista transforma as próprias letras em componentes de superfícies tão manifestamente visuais quanto verbais, o *Status* de invisibilidade do espaço do suporte é desestabilizado. As áreas com letras interagem entre si e, também, com as partes brancas do papel que, mesmo vazias ou transparentes, recobram dinamicamente seu potencial significativo e sua importância como integrantes da composição. Ao reconhecer uma existência tão ativa e significativa ao espaço branco quanto às tramas de letras datilografadas, estes trabalhos de Mira Schendel enfraquecem a dicotomia entre o signo e o vazio que impregna o alfabeto.

Outro aspecto que deve ser lembrado é que, enquanto na escrita cursiva, a superfície permanece imóvel, à medida que recebe, passivamente, as marcas da trajetória da caneta ou do lápis que gravam as letras sobre ela; na datilografia, a superfície se move para indicar onde deverá ser escrita. Logo, do ponto de vista da letra, a escrita acontece sempre no mesmo lugar, na mesma coordenada, enquanto que do lado do papel, este único ponto de vista se desdobra em linhas e, até mesmo, em áreas inteiras. É possível pensar que esta consciência da folha de papel como uma superfície que, simultaneamente, acolhe a escrita e atua nela, talvez não seja meramente casual. Afinal, em outros trabalhos, como os cadernos, que serão vistos mais adiante, a artista também permite à superfície da pagina interferir no signo alfabético e transformar a escrita e sua significação.

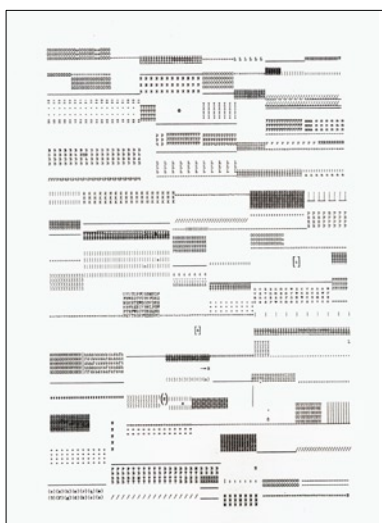


FIGURA 061 (inteira)  
Mira Schendel, *Datiloscritos* (detalhe), 1974  
datilografia, letraset e caligrafia sobre papel.  
50,8 x 37 cm  
Coleção Ricard Akagawa, São Paulo.  
(DIAS, 2009, p. 251)

182 A relação da superfície com a escrita em nossa cultura e suas ligações com a obra de Mira, são aprofundadas no terceiro capítulo deste estudo, intitulado *Vazio*.

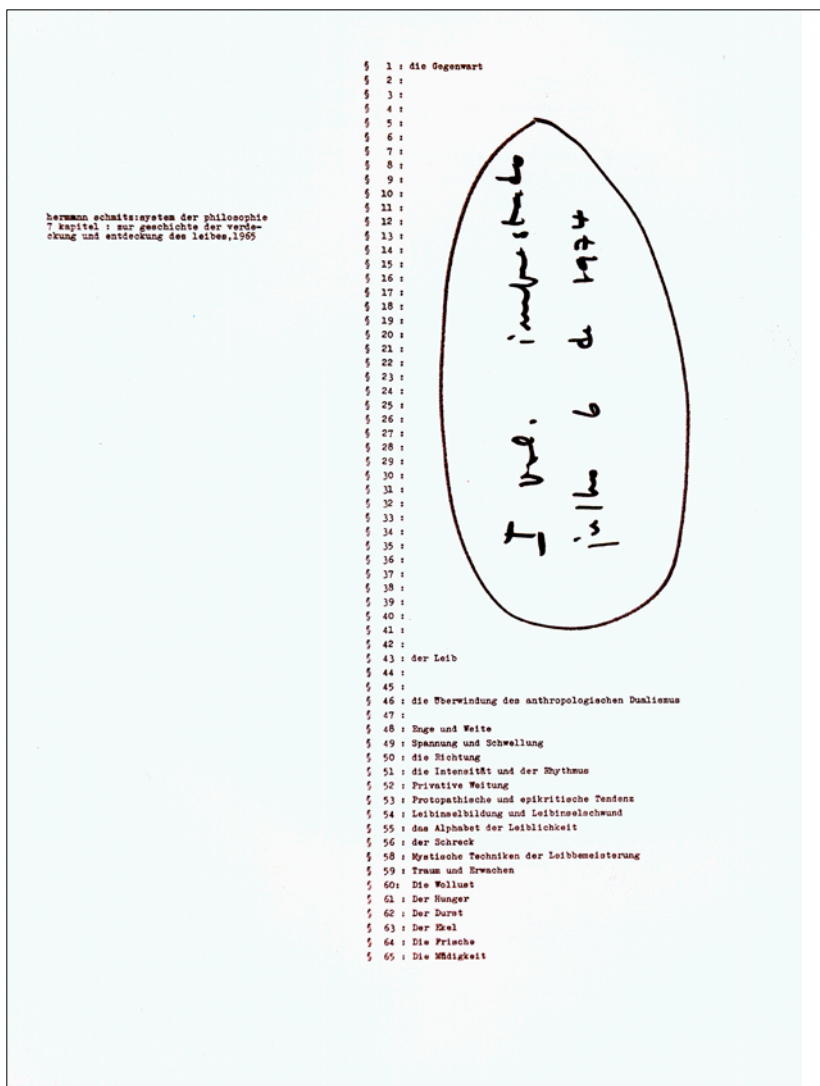


FIGURA 062  
Mira Schendel, *Datiloscritos*, 1974  
datilografia, *letraset* e caligrafia s/ papel  
50,8 x 37 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 255)

Assim como outras séries de trabalhos de Mira, os *Datiloscritos* distanciam-se de uma pretensão de afirmar ou negar algo através da escrita, para aproximar-se mais da profusão circular de sentido, inerente às superfícies. A obra de Mira, e estes trabalhos em especial, interpretam o espaço branco, não como um neutro que recebe a marca positiva da escrita mas, como uma das várias modalidades significativas de espaço. É possível, igualmente, ao espaço vazio manifestar-se, visual e significativamente nestes trabalhos, através de sua brancura, assim como também é possível às diferentes configurações de letras datilografadas suscitar, visual e significativamente, os mais diversos sentidos.

#### 2.5.4. Objetos gráficos

Levou muito tempo para que eu compreendesse que o que convence não é a “letra” do que falamos; é a “música” que se ouve nos interstícios da fala. A razão só entende a letra. Mas a alma só ouve a música. O segredo da comunicação é a poesia.

*Rubem Alves*

Dias<sup>183</sup> escreve que, num movimento de convergência entre os vários processos experimentados pela artista até então: monotípias, *letraset*, caligrafias e, tendo como eixo condutor, as investigações acerca da transparência e suas implicações, Mira Schendel chamou de Objetos Gráficos (Figs. 063-065) seus trabalhos com acrílico, expostos na 9ª Bienal de São Paulo em 1967 e na Bienal de Veneza de 1968. Estes trabalhos em geral eram constituídos por duas grandes placas acrílicas que, numa espécie de sanduíche, uniam várias camadas de papel de arroz sobrepostas em seu miolo, contendo monotípias e/ou composições com *letraset*.<sup>184</sup> Para fixar os conjuntos, eram utilizados parafusos atravessando as bordas de uma placa de acrílico à outra, permitindo que as peças fossem dependuradas do teto, expostas distantes da parede. Isso proporcionava ao observador um ângulo completo de visão, ao circundar todo o trabalho.

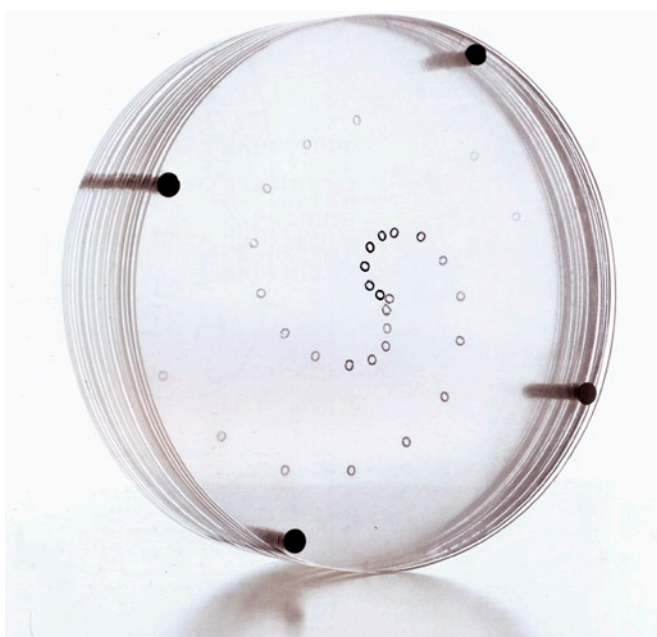


FIGURA 063  
Mira Schendel, *Sem título* [Disco], 1972  
*letraset* em placas de acrílico,  
Ø 18 x 5,5 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 255)

183 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 257.

184 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 257.





FIGURA 064  
Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68  
*letreset e óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico*,  
100 x 100 cm  
col. Paulo Kuczynski, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 266)

Nos objetos gráficos o fator de transparência é mais marcante do que nas monotípias, pois o olhar do espectador praticamente os atravessa, expandindo seu campo visual não apenas naquele trabalho observado, mas em muitos momentos na sua interação com os outros trabalhos posicionados próximos a ele, já que estas placas eram usualmente posicionadas em fileiras subsequentes, ao longo do espaço expositivo. Devido à ausência de referencial de superfície e de hierarquização dos elementos compositivos, Mira Schendel realiza, graças às características

do acrílico “[...] a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaço-temporalidade etc.”<sup>185</sup>

Ao enxergar na transparência uma questão de simultaneidade compositiva, Mira Schendel aponta para novas relações entre o olhar e a temporalidade. Isso ocasiona a possibilidade de percepção visual instantânea das várias camadas de signos linguísticos. Graças ao ajuntamento do antes, o agora e o depois num mesmo campo de visão, a perspectiva de apreensão linear, subordinada a uma lógica de princípio, meio e fim, dilui-se como num hipotético livro em que o olhar pudesse abarcar todo seu conteúdo, atravessando desde a capa até sua última folha, num mesmo instante.

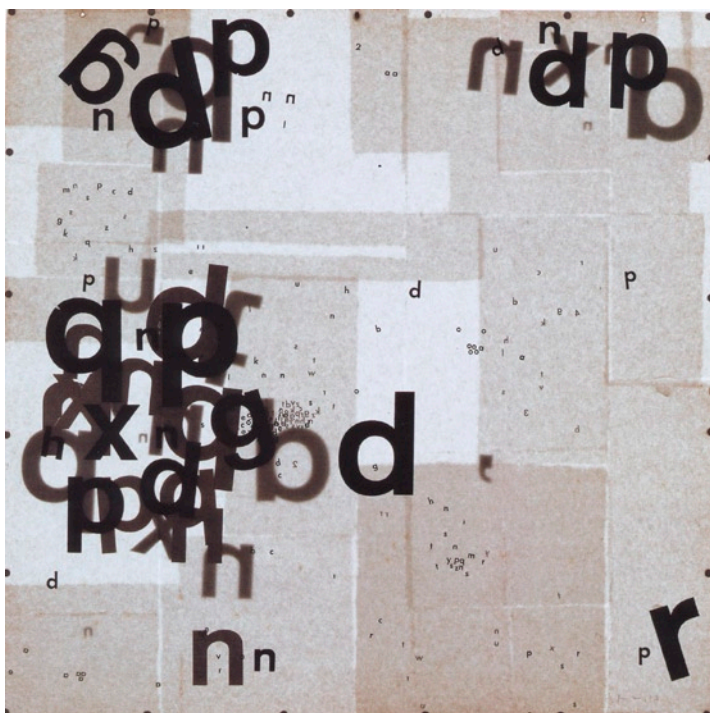


FIGURA 065  
Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68  
*letraset* e óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico,  
50 x 50 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 260)

Nos anos de 1970, os objetos gráficos deixariam de lado a caligrafia da artista para concentrar-se no uso da *letraset*, com as letras autocolantes aplicadas sobre o papel japonês ou comprimidas diretamente entre as folhas de acrílico, tendo estas, muitas vezes, forma de discos sobrepostos.<sup>186</sup> (Figs. 053 e 063).

185 SCHENDEL, Mira. depoimento gravado para o Depto. de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira – FAAP, São Paulo, 19 ago. 1977 apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 257.

186 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 257.

## 2.5.5. Cadernos

Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus.

*Jorge Luis Borges*

Como uma extensão de suas pesquisas sobre transparência, Mira Schendel dava sequência ao trabalho iniciado com acrílico nos objetos gráficos, produzindo uma série de cadernos (Figs. 066-068) onde a sequência das páginas e seu ritmo, imprimiam progressivas composições seriadas de signos alfabéticos, símbolos ou números. Dias<sup>187</sup> descreve estes cadernos como, basicamente compostos por folhas de acetato, papel branco ou transparente e encadernados por capas de papelão ou acrílico. Em sua maioria, os cadernos têm suas lâminas agrupadas por um único pino ou parafuso, fazendo com que o conjunto se estruture em torno de um eixo circular que permite às páginas serem folheadas pelo simples girar.

O conceito norteador dos cadernos de Mira Schendel geralmente assenta-se em questionamentos de ordem filosófica e lógico-matemática, sob o que se poderia chamar de “teoremas leigos”<sup>188</sup>. Na maioria deles fica evidente, desde sua estruturação, a presença do círculo enquanto forma condutora, tanto no manuseio quanto na leitura desses verdadeiros livros de artista.

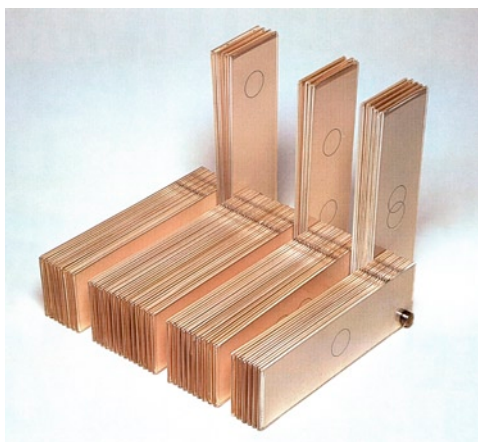


FIGURA 066 - GIRO  
Mira Schendel, *Sem título* (Caderno), 1971  
papel e acrílico,  
6 x 20 x 7 cm  
col. Alfredo Hertzog da Silva, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 274)

187 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 275.

188 AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoadá e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 184.

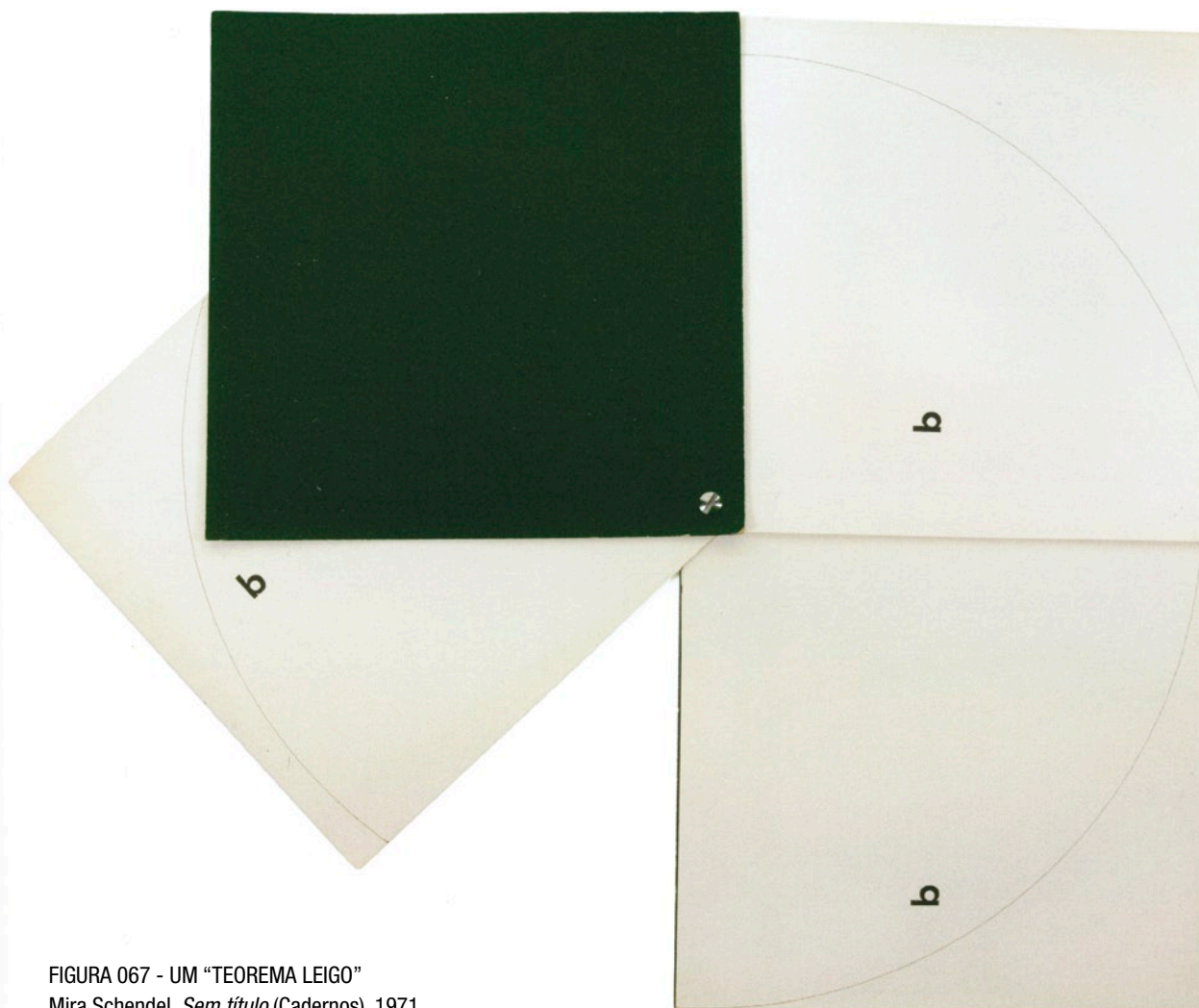


FIGURA 067 - UM "TEOREMA LEIGO"  
Mira Schendel, *Sem título* (Cadernos), 1971  
letraset sobre papel encadernado  
20 x 20 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 277)

Enquanto elemento condutor, o círculo remete, instantaneamente, à simultaneidade que também é explorada nos objetos gráficos, colocando-se como mediadora das propostas a serem levadas ao observador e como tentativa de solucionar estas mesmas propostas. Por meio de um delicado jogo lúdico, a circularidade instaura uma leitura em contínuo, onde as capas agem apenas como indícios de um princípio e fim arbitrários. As marcações de margens possíveis, mas não obrigatórias, são ultrapassadas pelo conjunto evolutivo incessante, através de permutações e combinações de signos alfabéticos, interferindo em nossa capacidade perceptiva. O olhar que, dinamicamente, circundava e atravessava os objetos gráficos, agora se fixa em um ponto, enquanto o caderno passa a girar em torno dele.

Um exemplo deste jogo de mutação circular e despojamento do sentido estrutural de uma letra por meio do manuseio do objeto artístico é o caderno da artista (Fig. 067), onde a letra “p” em rotação, por meio do folhear das páginas, transforma-se em “b”, “d” ou “q”. A esse jogo, Mira Schendel acrescentaria outros cadernos, como o do “n” ou “o”, e que Aracy Amaral sintetiza no trecho: “O ponto de vista está. Mas, igualmente não está, conforme se comprova na leitura e manuseio. Aqui, curiosamente, a precisão se funde como o elemento mágico diante do branco sobre branco.”<sup>189</sup>

Mira subverte, assim, não apenas a lógica ocidental de leitura das letras e palavras, da esquerda para direita e de cima para baixo, como também mostra o quanto essa lógica muitas vezes pode ser a determinante do que esse signo representa. Ao girar a superfície, essa ordem se adapta à nova posição do signo e, com isso, sua compreensão também se altera. Uma maneira delicada e lúdica da artista refletir sobre como o ponto de vista é simplesmente isso: um ponto, dentre tantos outros existentes do lado do objeto ou do lado do observador. Com seus cadernos parece ficar claro que, mesmo a partir de estruturas tão lógicas como o círculo ou o alfabeto, o sentido, nas duas acepções do termo, tanto em relação a significado quanto a direção, é apenas mais um, entre uma infinidade de tantos outros sentidos possíveis.

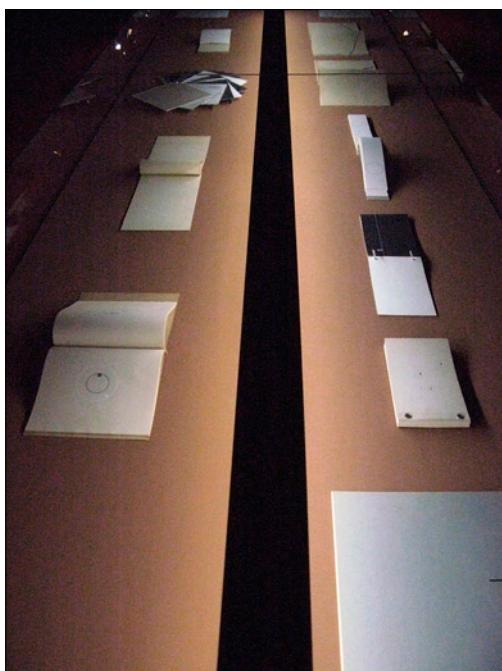


FIGURA 068 - DOCUMENTA

Cadernos da artista exposto na *Documenta 12*

Kassel, 2007

<[http://2.bp.blogspot.com/\\_SumNupDynRI/SMhW\\_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbilqh04/s1600-h/Mira\\_Documenta12\\_a.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SMhW_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbilqh04/s1600-h/Mira_Documenta12_a.jpg)>

189 AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 184.

## 2.5.6. Toquinhos



FIGURA 069 - GANHANDO CORPO  
Mira Schendel, *Sem título* (Toquinhos), 1973  
*letraset e acrílico sobre placa de acrílico*  
47 x 26 x 4 cm  
col. particular, São Paulo  
(PÉREZ-ORAMAS, 2009, p. 161)

[...] cada vez que olhava mais demoradamente uma prateleira, para ver o que continha exatamente, esta parecia sempre vazia, enquanto as outras em volta transbordavam de coisas, além de sua capacidade.

- As coisas aqui são tão fugidias! – disse ela por fim em tom queixoso, depois de gastar um ou dois minutos perseguindo um objeto brilhante, que às vezes parecia uma boneca, outras vezes um estojo, e estava sempre na prateleira de cima daquela que ela estava olhando.

*Lewis Carroll*

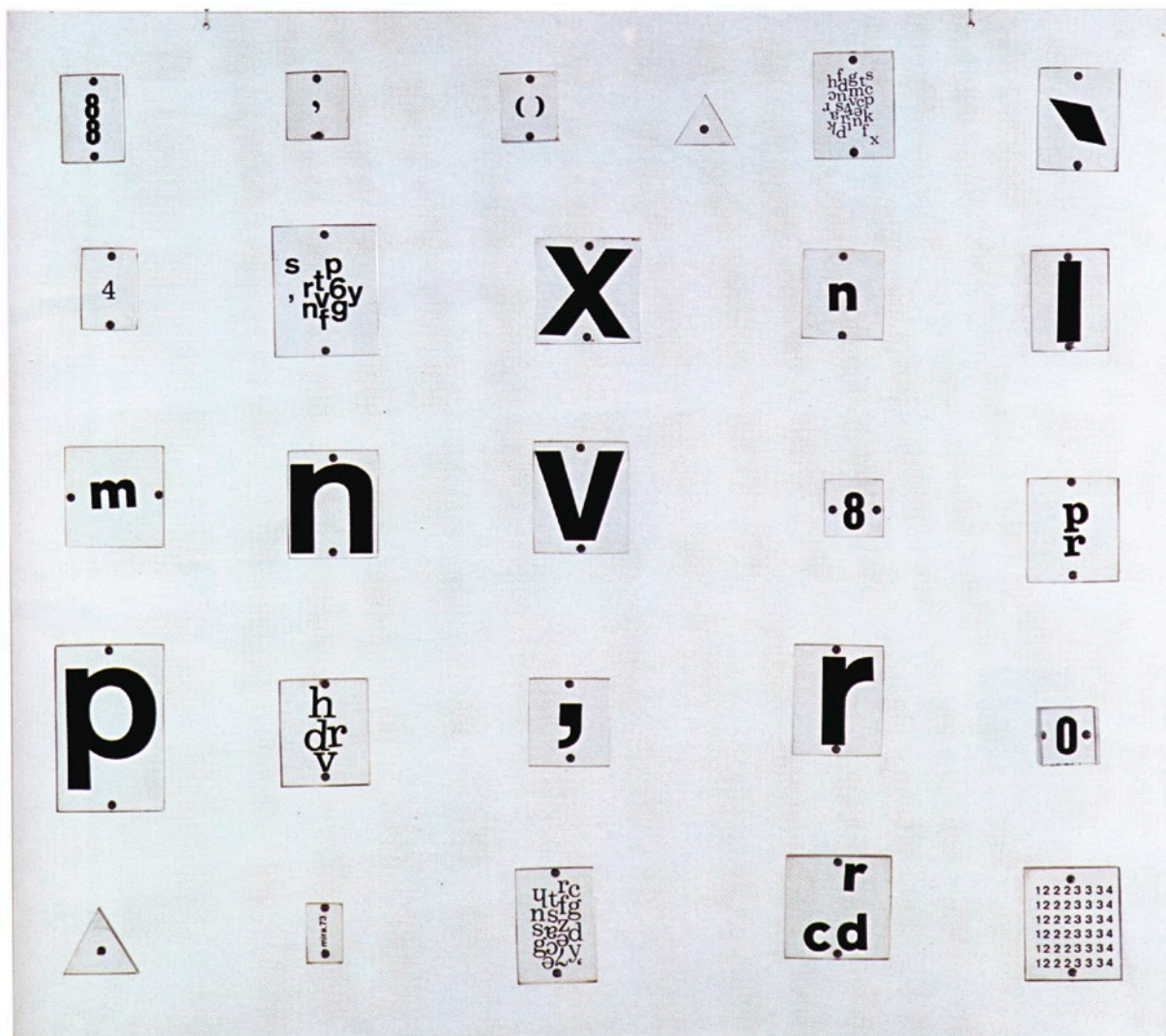


FIGURA 070  
 Mira Schendel, *Sem título* (Toquinhos), 1972  
 letras e blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico  
 50 x 50,5 x 1,4 cm  
 col. Ricard Akagawa, São Paulo  
 (MARQUES, 2001, p. 93)

Dias<sup>190</sup> escreve que, do início dos anos de 1970, junto com os cadernos, os Toquinhos (Figs. 069-071) seriam as últimas séries de trabalhos de Mira Schendel predominantemente ligadas às suas preocupações com a transparência ou a escrita. Rapidamente, tais questões ganhariam um interesse secundário nas séries subsequentes, devido à retomada da pintura pela artista, até desaparecerem por completo.

Os Toquinhos se organizavam por meio da disposição em linhas e colunas de pequenas formas de acrílico, geralmente quadrangulares, coladas sobre placas do mesmo material transparente.

190 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 283.

Estes blocos continham letras e outros sinais gráficos em *letraset*, gravados sobre eles ou então comprimidos entre eles e as placas de acrílico. Por meio de iluminação direcionada, os toquinhos dependurados a certa distância da parede, projetavam contornos de letras, linhas geométricas e outras formas difusas entre luminosas e sombreadas.<sup>191</sup>

Se o *leitmotif* da transparência e da escrita, que acompanhara boa parte do percurso artístico de Mira até agora, caminhava para um plano secundário, rumo ao ressurgimento vigoroso da pintura, curiosamente, os Toquinhos sugerem o contrário. Pelo menos em princípio. Afinal, a escrita e sua relação com a transparência do suporte tendem a se exacerbarem nesses trabalhos.

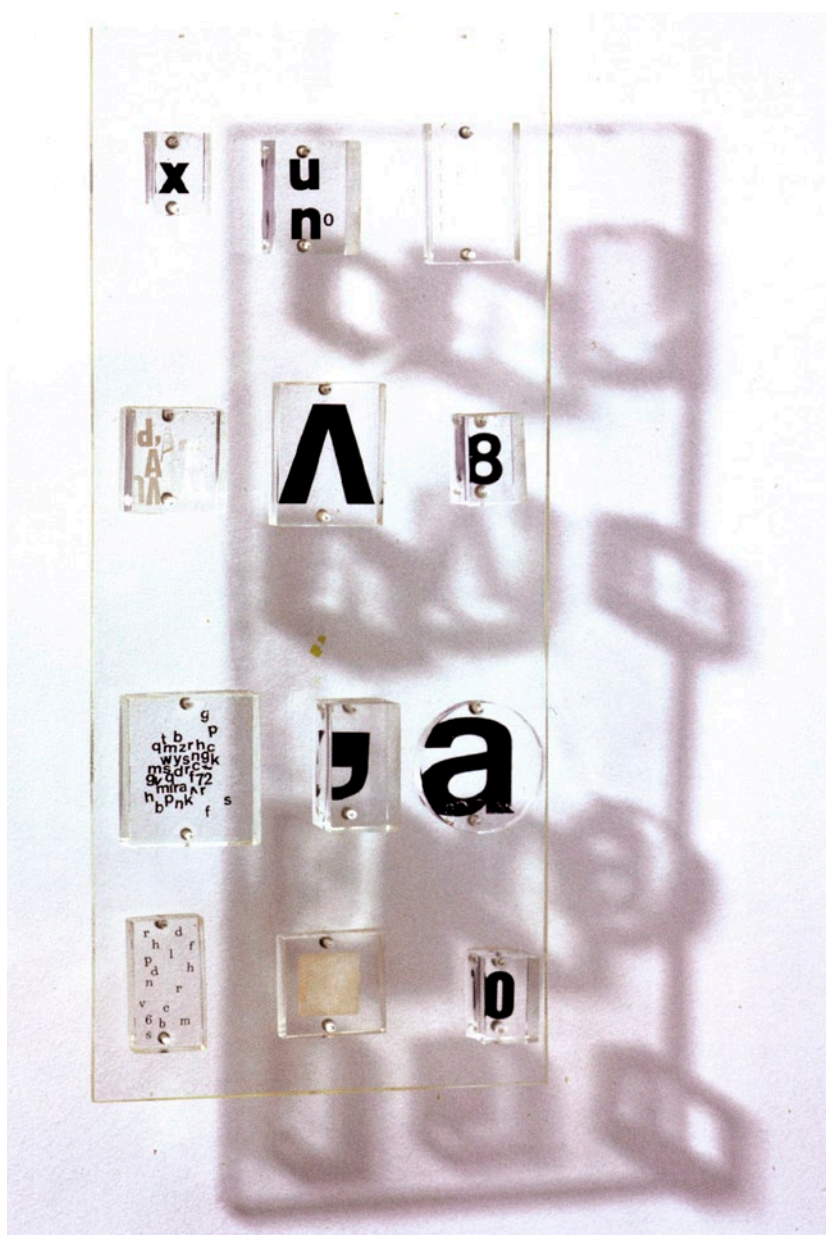


FIGURA 071 - MATÉRIA E DISSOLUÇÃO  
O acrílico deixa passar a luz e projeta suaves sombras sobre as paredes à partir de seus volumes transparentes e das letras em sua superfície.  
Mira Schendel, *Sem título* (Toquinhos), 1972  
*letraset* e acrílico sobre acrílico  
46 x 20,5 x 3 cm  
col. Esther Faingold, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 282)

191 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 283.



A transparência parece atingir um tal grau de concretude, que chega a ser possível cortá-la em tabletes. E é exatamente o que Mira faz. Tanto nos trabalhos com acrílico das figuras 070 e 071, como em suas colagens de papel japonês tingido sobre papel (Fig. 072 e 074). É como se, à medida que Mira reafirmou, cada vez mais, a condição visual da escrita, o material do suporte também pôde tornar-se mais consciente de seu potencial visual. A tal ponto, que a própria matéria do suporte recortada em pequenos retângulos, se converteu, simultaneamente, em elemento compositivo e em signo de si mesma. Fazendo lembrar e, talvez, intertextualizando com séries anteriores de pintura da artista (como as Figs. 030 e 031 no início deste capítulo), o relevo em acrílico dos pequenos blocos que saltam da superfície das placas maiores (Figs. 069 e 071) sugere esta “impaciência” do suporte para deixar de ser matéria de fundo e também atuar em primeiro plano.

Esse também parece ser o espírito que impregna os papéis-arroz recortados e tingidos, que em 1977, chegam ao ponto extremo de “falar”. Em alguns trabalhos desse ano, os pequenos retângulos de Mira também intertextualizam com os quadrinhos dos gibis através das citações que Mira faz desse universo, tomando de empréstimo alguns elementos de sua linguagem. A artista desenha balões de fala, como os das histórias em quadrinhos, sobre os pequenos quadrados coloridos e escreve “diálogos” e onomatopeias com *letraset*. Se nos gibis, a divisão da página em quadros tem, usualmente, a função de delimitar os diferentes momentos de uma história, nestes trabalhos os retângulos também têm função na composição. Só que de maneira ambígua, uma atitude recorrente no universo de Mira. Pois não é possível afirmar se estes recortes ainda desempenham seu papel tradicional de enquadramento esquemático de cenas de história imaginárias passadas dentro de sua opacidade colorida, ou se agem como personagens concretos em uma cena que Mira cria na área maior do papel branco onde estão posicionados. O mais provável é que as duas coisas ocorram em simultâneo.

Quanto à escrita, se a caligrafia de outrora, como as palavras fluidas das monotípias, já não participa desses trabalhos, os caracteres de *letraset* se reafirmam mais que nunca. Separados, agrupados e distribuídos em diferentes corpos, desde enxames minúsculos, até exemplares únicos em torno de 5 cm, as letras possuem uma “presença” visual e concreta que sobrepõe em muito seu âmbito linguístico, no caso dos trabalhos em acrílico.

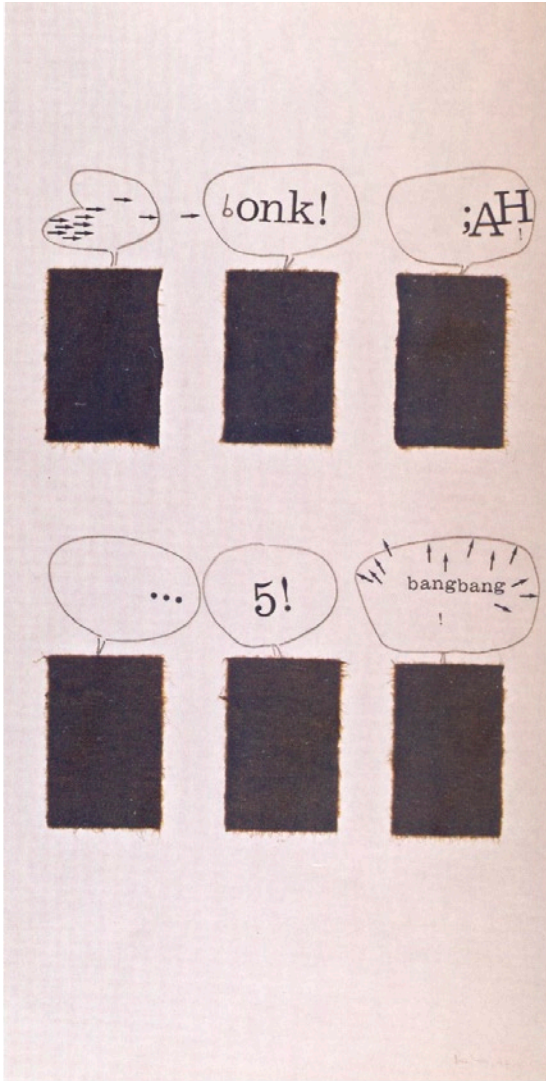


FIGURA 072 - QUADRINHOS  
 Mira Schendel, *Sem título* (Toquinhos), 1977  
*letraset*, papel tingido e caneta s/papel  
 49 x 25,5 cm (cada folha)  
 Galeria Milan, São Paulo  
 (PÉREZ-ORAMAS, 2009, p. 159)

Já nos “quadrinhos”, a *letraset* constrói frases ou expressões, em sua maioria, inteligíveis. No entanto, a delimitação de balões em torno destas palavras recaptura-as para um contexto visual. Recordemos a caligrafia redonda e cuidadosa que Magritte emprega na maioria de suas pinturas, como em “Isto não é um cachimbo”, onde a escrita posicionada abaixo da imagem de um cachimbo é similar à escrita cursiva de uma lição escolar. Perceberemos o quanto a exaltação deste tratamento caligráfico, quase como um pastiche de escrita escolar, contribui para reforçar o caráter visual que Magritte dá à própria escrita e, evidentemente, toda a ironia que permeia sua



FIGURA 073 - ISTO NÃO É UM CACHIMBO  
 René Magritte, *La Trahison des Images* [A traição das imagens], 1928-29,  
 óleo s/ tela  
 < <http://en.wikipedia.org/wiki/File:MagrittePipe.jpg>>

mensagem. Neste trabalho de Magritte a escrita é escrita mas é, também, uma representação de escrita. A escrita é, simultaneamente, uma imagem de si mesma. Nos quadrinhos de Mira o balão de diálogo atua de modo similar. Como não existem balões brancos com letras de forma sobre as cabeças das pessoas no mundo sensível, o balão é um signo visual que convencionou a representação da comunicação entre personagens que figuram em um gibi. Ao inserir a escrita no contexto visual do balão e transpô-lo para sua obra, Mira opera como Magritte, e converte a escrita, simultaneamente, em enunciação e em imagem de escrita através da citação visual que faz deste elemento.

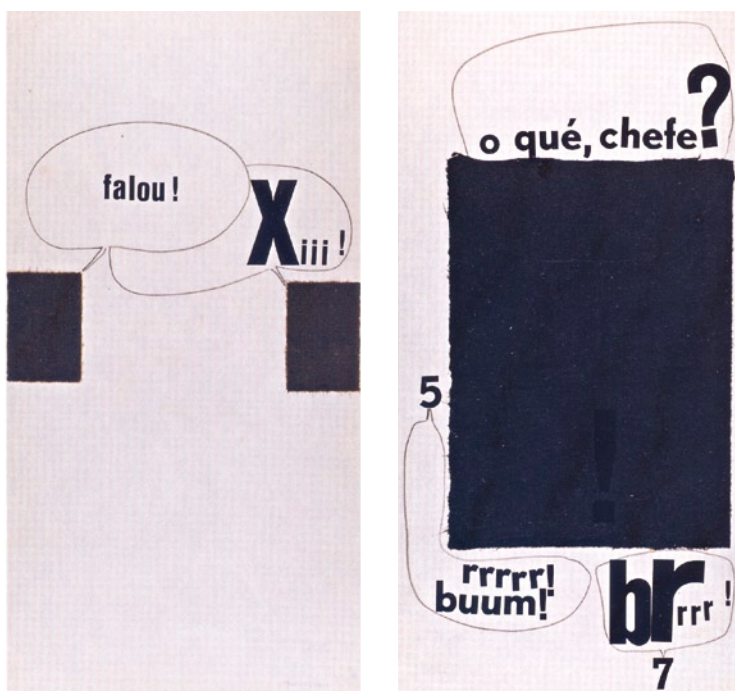


FIGURA 074 - SANTA INTERTEXTUALIDADE BATMAN!  
 Mira Schendel, *Sem título* (Toquinhos), 1977  
 letreset, papel tingido e caneta s/papel  
 49 x 25,5 cm (cada folha)  
 Galeria Milan, São Paulo  
 (PÉREZ-ORAMAS, 2009, p. 159)

Assim, os questionamentos de Mira sobre a visualidade e a transparência, através da ambiguidade da escrita e da superfície, parecem chegar a um transbordamento, em que estas abordagens em trabalhos anteriores, sob outros ângulos, convergem aqui de maneira acentuada. Mas este excesso talvez seja, exatamente, a evidência de uma derivação em sua trajetória, rumo ao “vértice de uma curva progressiva”<sup>192</sup>, em que a opacidade material e, muitas vezes, volumosa do suporte, ganha corpo nos trabalhos seguintes. Neles, a escrita surge raramente, tal como nos trabalhos essencialmente escriturais em que, algumas vezes, parece haver um eco de séries anteriores, como as Fachadas que reverberam nos Datiloscritos. Mas desse ponto em diante na trajetória de Mira, esta pesquisa se despede da obra da artista para se deter sobre os trabalhos que mantêm maior proximidade com seu foco de interesse.

Os Toquinhos foram, junto com os outros trabalhos mostrados neste capítulo, as principais séries de Mira Schendel em que Dias<sup>193</sup> destaca a utilização de signos verbais, sejam caligráficos ou de imprensa. Em todos eles, o elemento alfabético possui um caráter também visual. Seja a manifestação dessa visualidade de forma transcendente, no caso das monotípias, seja nas demais séries, onde a questão construtiva se coloca com mais intensidade.

Nos próximos capítulos propõe-se um retorno a estes trabalhos para explorar outros aspectos, conceitos e leituras, com a intenção de ampliar a percepção das relações entre palavra, imagem e superfície a partir da obra de Mira Schendel.

## 2.6. Interpretações

O homem sabe que não pode abarcar o universo com seus sóis e suas estrelas. Muito mais insuportável para ele é ser condenado a ficar sem o outro infinito, esse infinito bem próximo, ao seu alcance. Tamina ficou sem o infinito de seu amor, eu fiquei sem papai e cada um fica sem sua obra, porque, na busca da perfeição, vamos ao interior da coisa, e aí não podemos nunca ir até o fim.

*Milan Kundera*

---

192 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 291.

193 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 283.

Segundo Dias<sup>194</sup>, Max Bense interessou-se bastante pelo trabalho de Mira e escreveu uma “desintrodução” (*ausleitung*) para uma exposição da artista com quarenta desenhos na Galeria de Estudos da Escola Superior Técnica de Stuttgart e para uma edição da revista *rot* dedicada a ela, ambas introduzidas pelo poema de Haroldo de Campos:

[...] depois que meu amigo Haroldo de Campos introduziu estes caligramas gráficos, eu gostaria de desintroduzi-los. Desta maneira eles ficam engastados em palavras; eles, de certo modo, emergem delas, para nelas de novo reemergirem; desvio do escrito, dispersão do anotado, sua redução gráfica suspende a estrutura linguística em favor da pictórica.<sup>195</sup>

Max Bense ressalta o trabalho de Mira Schendel enquanto busca pelo essencial: “[...] aquilo que se passa, passa-se sobre a mais extrema pele da substância do mundo, ali onde o mundo poderia começar a infiltrar-se na consciência, na linguagem.”<sup>196</sup> Isto aproxima-se do que Flusser comenta sobre o que seriam transparência e significado para a artista.

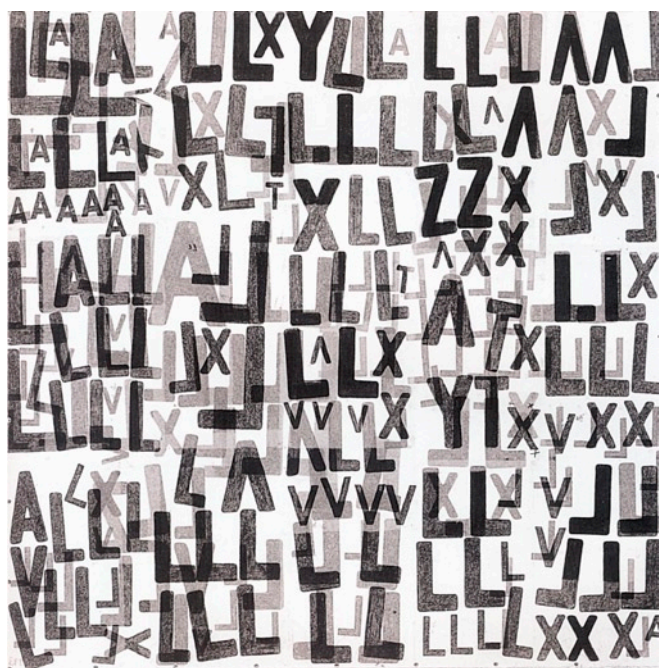


FIGURA 075  
Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68  
óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm  
Daros-Latinamerica Collection, Zurique  
(DIAS, 2009, p. 273)

194 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 219.

195 BENSE, *Mira Schendel grafische reduktionen*, texto para catálogo de exposição e revista *rot*, Stuttgart, n. 29, 1967, traduzido por Haroldo de Campos in: BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 225 *apud* DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 219.

196 BENSE, *Mira Schendel grafische reduktionen*, texto para catálogo de exposição e revista *rot*, Stuttgart, n. 29, 1967, traduzido por Haroldo de Campos in: BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 225 *apud* DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 219.

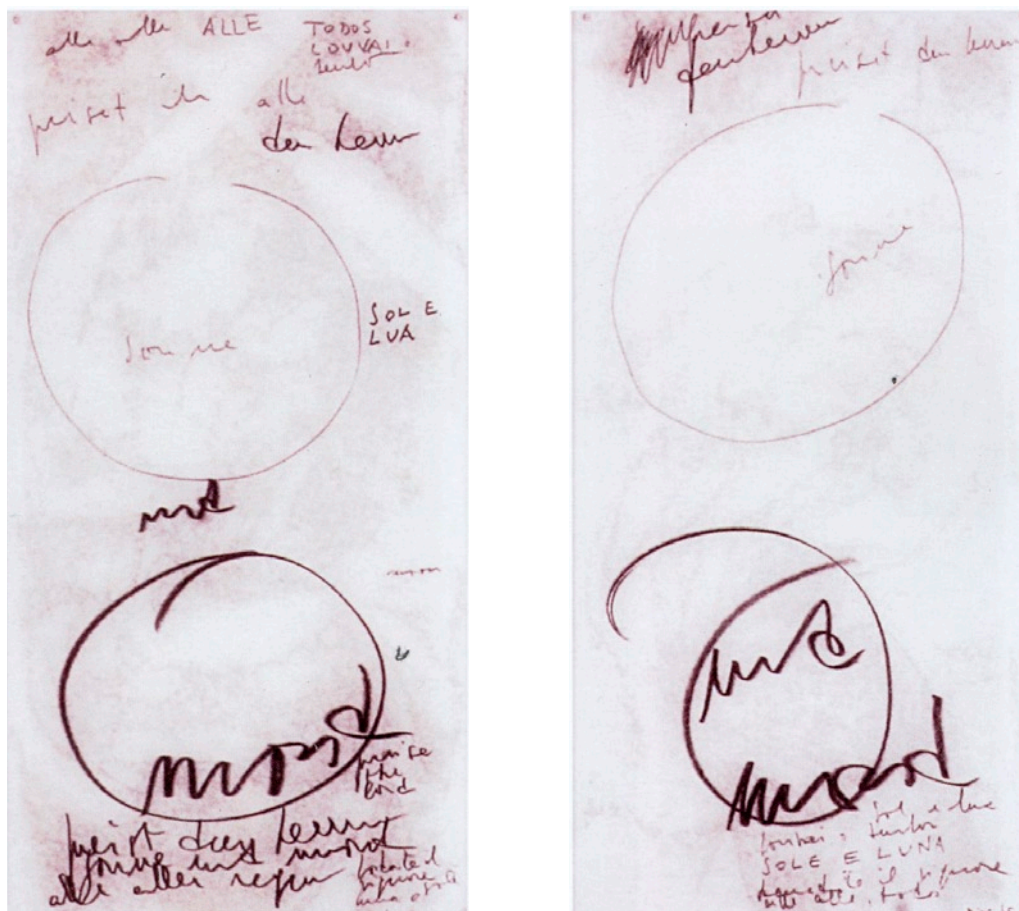


FIGURA 076 - MUNDO

O último “o” da palavra italiana “mondo” se transforma em um grande círculo que remete à própria imensidão nas duas monotipias e que é reforçada pela repetição da palavra “alle” (tudo).

Mira Schendel, *Sem título*, 1965

óleo s/ papel arroz, 47 x 23 cm (cada trabalho)

coleção Sandra e William Ling, Porto Alegre

(DIAS, 2009, p. 196)

A partir de um conceito ou ideia, Mira Schendel tentava torná-lo imagem, uma imagem essencial e desalienadora como ponto de partida para mudar nossa relação com o concreto do mundo, ampliando nossa consciência dele.<sup>197</sup> Algo que parece chamar a atenção de ambos os autores no trabalho de Mira Schendel, é a busca de uma palavra/imagem essencial que precede a existência da língua, livre de suas interdições e condicionamentos (Figs. 075 e 077).

[...] o ‘a’ de Mira Schendel não existe lá fora, mas sim dentro de você mesmo. Por meio de lembranças e análises você não entra na arte; somente se você as vivenciar, compreenderá o pensamento da artista. O ‘a’ dança na

197 “Mira procede da seguinte maneira: (a) encontra um conceito no curso de sua vida, e procura imaginá-lo, para poder compreendê-lo; (b) procura transformar a imagem em coisa concreta. Desta forma, tem a obra de Mira função violentamente desalienadora. Um dos aspectos da nossa alienação é a inimaginabilidade dos nossos conceitos. Tal alienação é superável por nova força imaginativa, a qual Mira nos oferece.” In: FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 190.

Terra – e espelha-se no céu que existe dentro de nós: um vazio, do qual se originam todas as forças. [...]Se nos transportarmos, real e totalmente, para os desenhos de Mira Schendel, conseguiremos sair dos compartimentos da linguagem que frequentemente nos aprisionam.<sup>198</sup>

No trecho anterior, Dietrich Mahlow, em uma carta a Geraldo Souza Dias, tenta reproduzir poeticamente os estímulos causados pelo trabalho de Mira. Ao falar do vazio originário nesta passagem, o historiador faz uma alusão ao céu enquanto presença na obra da artista, fazendo lembrar a anterior analogia sobre constelações. Além disso, nas monotípias das figuras 044 e 076, palavras como ‘*sterne*’, ‘*etoile*’ e ‘estrelas no céu’, junto com ‘*alles regen und tau*’ (toda a chuva e orvalho) desfazem-se das formas redundantes destes elementos para evocá-los apenas em sua essência, desenhando fragmentos de uma paisagem constelada enquanto escrita, assim como os pares celestes de páginas do *Coup de Dés* de Mallarmé. Mas talvez dentre as interpretações de Mahlow a que mais evidencia a instância visual das palavras e sua sobreposição ao aspecto linguístico, esteja em outro trecho na mesma carta: “Imagens de letras, imagens de palavras, imagens com escrita.” Aqui o historiador identifica a possibilidade de superação dos condicionamentos impostos pela linguagem e que se pode perceber nas monotípias da figura 076, em que o último “o” da palavra italiana “*mondo*” se transforma em um grande círculo que remete à própria imensidão, que é reforçada pela repetição da palavra “*alle*” (tudo) do alemão. Ao mesmo tempo, outras expressões, como “sol” e “lua” junto ao diáfano branco do papel, sugerem um flutuar sem gravidade, que tanto pode ser na atmosfera rarefeita, quanto imerso no líquido primordial. Essa sobreposição de início e fim, assim como das idéias de origem e de além, que a sugestão de céu e útero carregam, cancelam temporariamente os interditos de tempo e, também de espaço, fazendo coexistir múltiplos espaços e tempos em uma mesma composição. Isso faz lembrar o espaço fluido do sonho, onde os limites entre o agora e o depois, assim como entre o aqui e o lá se deixam permear. É nesse espaço, que tanto as imagens quanto as palavras emergem pelo mesmo processo, a imaginação, que consiste, de maneira simplificada, em realizar imagens.

Roland Barthes aponta uma função primordial do texto em todas as sociedades, onde desenvolvem-se “[...] técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante de significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem linguística é uma dessas técnicas.”<sup>199</sup>

---

198 MAHLOW, Dietrich. Carta a Geraldo Souza Dias, Seeheim, 24 ago. 1997 *apud* DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 247.

199 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 32.

Para o autor, numa de suas funções primárias, frente a uma imagem e sua possibilidade de proliferação indefinida de sentidos, a mensagem linguística poderia funcionar como um ordenador de sentido, selecionando e controlando significados. Nesse processo, a mensagem linguística tem, inclusive, o caráter de interdição a conotações muito íntimas, fazendo com que a interpretação de uma imagem seja mais homogênea, ao afastar-lhe de particularismos, mantendo-a num nível acessível e mais aceitável para um grupo maior de pessoas. Mas na obra de Mira é o próprio elemento linguístico o constituinte da imagem a proliferar-se em inúmeros sentidos, transbordando as margens entre linguagem e imagem; indício de superação da função fixadora do elemento linguístico definida por Barthes. Desse modo, não é à toa que Mahlow fala da importância de um mergulho do espectador na obra, buscando identificações pessoais para então alcançar um estado de transcendência. “É por isso que a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir.”<sup>200</sup>

O trabalho de Mira Schendel suspende as interdições às interpretações íntimas de sentido, pois sua escrita, apresentada apenas como essência de escrita, permite essa expansão ao flutuar livre no espaço transparente (Fig. 076 e 077). Neste espaço, uma mesma palavra em diferentes idiomas, muitas vezes ultrapassa os horizontes de suas origens, combinando-se em uma língua diferente e nova na qual reverberam distintos sons e imagens para cada leitor.



FIGURA 077  
Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68  
óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas  
placas de acrílico,  
100 x 100 cm  
Daros-Latinamerica Collection, Zurique  
(DIAS, 2009, p. 273)

200 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 29.



## CAPÍTULO 3: VAZIO

### 3.1. O indecidível

Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar. [...] De que cor é o infinito espacial? é da cor do ar. Nós – diante do escândalo da morte.

*Clarice Lispector*

No capítulo anterior foi descrito o percurso de Mira Schendel até a irrupção de suas diferentes séries com elementos alfabéticos, principalmente as monotípias. Em meio às transformações do tratamento dado pela artista a estes elementos, obras de nomes como Karlheinz Stockhausen, Stéphane Mallarmé e René Magritte, foram convocadas por intertextualizarem com o trabalho da artista e o pensamento de autores como Roland Barthes, Haroldo de Campos e Maurice Blanchot auxiliaram nesta abordagem.

Neste capítulo pretende-se dar continuidade à exploração das composições de palavras e elementos linguísticos criados pela artista, mas por seu viés em negativo, ou seja, pelo vazio e pela transparência que os envolvem e os atravessam. Por sua grande importância na obra de Mira Schendel, de imediato, o que se poderia dizer sobre o vazio é que ele reforça a presença da palavra, não num sentido de fixação e convergência de sentido, mas de profusão dele. Subvertendo a compreensão usual do termo *preto no branco*, o branco do papel japonês ou o acrílico cristalino envolvem os gestos gráficos de Mira, ao mesmo tempo em que se distanciam deles. Estes suportes agem como uma forte luz, que projetada sobre um prisma, refrata-se em incontáveis e simultâneas facetas luminosas: inúmeras palavras, reflexos e ressonâncias visuais de uma mesma palavra, somente apreensíveis em toda a sua extensão por sua relação com o vazio que as acolhe e as faz ecoar em nossa percepção.

A pesquisa enveredou pelos estudos de Anne-Marie Christin<sup>201</sup>, que na tentativa de desconstruir o modelo fonocêntrico da origem da palavra no ocidente, explora a influência da imagem e da superfície na escrita. Baseado na concepção da autora, que vê na branca superfície do suporte tudo menos uma presença nula, o vazio no trabalho de Mira parece adequar-se a

---

201 Este estudo se apoiou em quatro fontes de referência do trabalho de Anne-Marie Christin, os livros: *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002; *L' image écrite: ou La déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001; *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009; e um texto da autora, *A imagem enformada pela escrita*, publicado por Márcia Arbex em *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 63-105.

esta forma de leitura. Complementando a tese defendida por Anne-Marie Christin, o livro de Haroldo de Campos, *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*,<sup>202</sup> explora os estudos de Ernest Francisco Fenollosa a respeito da influência da superfície pictórica na criação da escrita ideográfica chinesa e sua relação com um pensamento dinâmico e espacial.

O estudo retoma novamente o neoplatonismo, mas dessa vez, indiretamente, através de críticas que Haroldo de Campos faz à sua influência no pensamento e escrita ocidentais, através de colocações de Jacques Derrida e de Fenollosa em relação ao fonocentrismo. A constatação a que se chega é que a estrutura linguística e o pensamento ocidentais se recusam a um reconhecimento do espaço em branco e do vazio, assim como o fazem com o elemento visual da escrita. Devido à ameaça que representam ao fechamento de sentido encabeçado pelas estruturas baseadas na sintaxe predicativa, tanto o vazio quanto o que ele pode representar de interferência em função de uma disseminação do sentido são rejeitados pela escrita e lógica ocidentais. Nesta parte do estudo vários comentários valiosos de Roland Barthes<sup>203</sup> elucidam sobre o “fechamento da frase” e dialogam com as concepções de Maurice Blanchot<sup>204</sup> a respeito do fora.

Nessa discussão constroem-se as bases para se pensar as relações do vazio com a temporalidade, a transparência e o fora através da leitura de alguns trabalhos de Mira Schendel, mais especificamente, de cadernos da artista.

Em sua última parte, este capítulo resgata a crítica de Jean Dubuffet<sup>205</sup> às limitações impostas pela escrita e o léxico contra o pensamento em continuum natural ao plano visual. Alguns dos pontos de vista de Dubuffet são contrapostos às pesquisas de Mira Schendel, exploradas através de suas monotípias e objetos gráficos. A maneira como os aspectos espaciais desses trabalhos operam em função de um indecível são intertextualizadas com colocações de Maurice Blanchot<sup>206</sup> a respeito da errância e da impossibilidade de fechamento de sentido: condição essencial de uma obra como a de Mira. Isso completa o trajeto deste estudo à respeito das possibilidades visuais das palavras, de sua pluralidade de sentido e de suas indissociáveis relações dinâmicas e significantes com o espaço e o vazio.

---

202 CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

203 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

204 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

205 DUBUFFET, Jean. *Préface*. In: THÉVOZ, M. *Le langage de la rupture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978, p. 5-8. *apud*: DANTAS, Marta. *Escritos brutos e outros escritos: a “experiência limite” em questão*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. USP: São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARTA\\_DANTAS.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARTA_DANTAS.pdf)> acesso em 8/9/2010.

206 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.



FIGURA 078 - O CÉU COMO TELA

Nossos ancestrais foram capazes de observar o espaço infinito, a superfície original, e traçar significados pela sugestão de seus pontos. (ESA/Hubble & Digitized Sky Survey 2) <[http://1.bp.blogspot.com/\\_viputhRpZ2A/S6uNcu6xAtI/AAAAAAAAADLk/mfhfJOPPGqk/s1600/heic1005d.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_viputhRpZ2A/S6uNcu6xAtI/AAAAAAAAADLk/mfhfJOPPGqk/s1600/heic1005d.jpg)>

### 3.2. Céus, pedras ou ossos: espaços de relações significantes

Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é percível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca.

*Clarice Lispector*

Para Anne-Marie Christin, em todas as sociedades as palavras e as imagens admitem acesso a distintos universos.<sup>207</sup> Enquanto a escrita permite que, dentre outras coisas, haja uma transmissão das narrativas e dos mitos de geração a geração, a imagem possibilita a comunicação desses grupos com mundos além de sua língua. A imagem dá acesso ao sagrado, que se manifesta por meio das visões e dos sonhos. “A imagem revela o invisível”<sup>208</sup>, diria Charles Baudelaire, tal é a imanência desveladora que esta parece sugerir. Mas não são apenas os traços ou pinceladas de uma imagem que operam dessa maneira, mas a superfície que a compõe também age como espaço para revelação de segredos, como atesta Mallarmé, um dos primeiros poetas a utilizar o espaço branco da página em seu *Un Coup de Dés*: “Poetizar pelas artes plásticas, instrumento de prestígios diretos, parece, sem intervenção, o fato de o ambiente despertar nas superfícies seu segredo luminoso.”<sup>209</sup> Desta breve afirmação pode-se antever a importância da superfície na constituição da imagem, o que inclusive chegou a ser explorado através do conceito de tessitura neste estudo. Mas se a ligação entre a superfície e a imagem se dá de uma maneira em que uma coisa e outra praticamente se tornam indistinguíveis, curiosamente, no âmbito da escrita a associação entre a superfície e o texto é usualmente menosprezada. Aliás, não é somente a relação entre superfície e texto que é posta de lado, mas também o próprio caráter do texto enquanto sinal gráfico.

Este entendimento fundamenta-se na concepção de que o alfabeto ocidental é exclusivamente fonético e os signos que o compõem não guardam nenhuma relação de semelhança com o que é representado, referindo-se tão somente aos sons da fala. Dentro dessa tradição, o sensível está subordinado ao inteligível, ou seja, o significante (a palavra falada ou escrita) existe para dar acesso ao significado. O significante cumpre o papel de transmitir da maneira mais transparente possível o pensamento, que é alçado à posição de valor máximo desse sistema. A fala, por sua imaterialidade e pela exigência da presença do enunciador, é classificada como em contato direto com o sentido, ao passo que a escrita, tratada como um derivado da fala, é constituída por um conjunto de “[...] sinais físicos divorciados do pensamento que pode tê-los produzido.”<sup>210</sup>

---

207 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem informada pela escrita* in: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

208 BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle de 1855. in: *Curiosités esthétiques*. Paris: Ganier Frères, 1962, p. 237. *apud*: CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem informada pela escrita* in: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 63.

209 MALLARMÉ, Stéphane. Berthe Morisot in: *Quélques médailles et portraits en pied. Igitur, divagations*. Paris: Gallimard, 1976, p. 166. *apud*: CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem informada pela escrita*. in: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 64.

210 CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 116.

Diferentemente da fala, a escrita funciona na ausência do enunciador e pode, até mesmo, agir independentemente de qualquer autor ou locutor, deixando o leitor livre para interpretações distintas da pretendida quando o texto foi escrito. Este distanciamento entre a vontade do autor e a ação da escrita faz com que, num contexto onde o pensamento é tido como o valor máximo, toda a possibilidade de autonomia da escrita, que pode vir assim a transmutar-se em escritura,<sup>211</sup> seja vista como uma inconveniência a ser controlada: o autor não está presente junto ao texto para corrigir interpretações e elucidar seu interlocutor, mas supostamente teria como fazê-lo no caso da fala. Logo, os critérios de clareza, objetividade e concisão são aplicados à escrita para garantir o mínimo de imprecisão possível, assegurando que a comunicação pretendida através do texto ocorra tanto mais fiel ao autor quanto lhe é a fala. Sob este ponto de vista, a escrita tem sua existência atrelada à fala, que é elevada a modelo de representação e da qual a escrita, por ser considerada uma distorção, é rebaixada à categoria de meio de reprodução. A escrita torna-se um duplo imperfeito da voz e cujos signos escritos, plenos de possibilidades visuais, são achatados como simples elementos fortuitos. Esta primazia da fala sobre a escrita é respaldada por Ferdinand de Saussure, que afirma que “o objeto da análise linguística não se define pela combinação escrita com a palavra falada; a palavra falada constitui unicamente o objeto.”<sup>212</sup>

Anne-Marie Christin<sup>213</sup> defende que a escrita não constitui uma reprodução da fala, mas teve, além disso, sua gênese na elaboração de uma estrutura proveniente da imagem, e sobre a qual os elementos do sistema da fala que lhe eram compatíveis foram integrados. A influência da fala sobre a escrita seria, assim, de ordem posterior, quando a escrita já tivesse sofrido sua gênese decorrente da imagem. Para esta autora, a tese da escrita enquanto representação da fala ampara-se em dois postulados que intencionam negar a importância da imagem para a criação da escrita na civilização ocidental. Este intuito torna-se mais evidente ao levar-se em conta a importância do fonocentrismo nesta civilização, que confere mais legitimidade à palavra falada do que à escrita como vetor do pensamento.

---

211 O termo escritura está sendo usado aqui no sentido barthesiano, como uma escrita na qual a função poética se sobrepõe à sua função referencial ou cognitiva.

212 SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours*, p. 45 apud: CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 115-116.

213 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem enformada pela escrita in: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

O primeiro dos postulados, que é relacionado à aparição dos pictogramas, afirma, sob uma acepção realista da figura, que eles seriam o desdobramento das imagens de coisas. Para a autora foi este enfoque na representação realista que respaldou a concepção saussuriana de signo como unidade referencial fixa e, em paralelo, serviu como justificativa para a valorização apenas do componente fonético na formação da escrita. A valorização apenas deste componente deixa de lado a possibilidade relacional entre as figuras dos pictogramas e ampara-se na conclusão de que sua função representativa não lhes permitia mediar termos abstratos ou gramaticais.

Refutando esta concepção exclusivamente representativa da imagem dos pictogramas, Christin ressalta como André Leroi-Gourhan<sup>214</sup> demonstrou que, mais que imagens de coisas, os primeiros desenhos pintados sobre as paredes das cavernas pelo homem pré-histórico refletiam um pensamento simbolizador passível de abstrações o que, portanto, qualificava estes desenhos a desempenhar funções atribuíveis à escrita. Christin destaca que, no entanto, ao propor o pensamento simbolizador por detrás dos pictogramas, este autor lhes conferiu a condição de mitografia, submetendo-os assim ao segundo postulado contra a influência da imagem no desenvolvimento da escrita: a ligação entre mitos e a origem dos pictogramas, que sujeita estes signos a narrativas orais e determina a fala como causa do surgimento da escrita.

Para que se estabeleça a ascendência icônica da escrita com propriedade, a autora ressalta a importância da análise dos pictogramas incluir seu suporte junto das imagens que os compõe:

[...] se o homem pôde ter a ideia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira [...] que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente que conceber previamente, isto é, antes de as escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição.<sup>215</sup>

---

214 O pesquisador francês, André Leroi-Gourhan estudou as línguas orientais antes de se dedicar à etnologia e à arqueologia. Muito versátil, deixou importantes contribuições para diversas áreas de estudo como a antropologia, a etnologia e a pré-história. As descobertas de Leroi-Gourhan sobre a hominização são notáveis. Nelas ele lança a hipótese de que a invenção e uso de instrumentos permitiu o aumento do crânio humano e incremento da capacidade cerebral, com conseqüente desenvolvimento das habilidades de simbolização do homem. (Cf. LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1964-1965).

215 CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem enformada pela escrita in: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 65.

Sob esta ótica, buscar no traço da figura a origem da escrita, significa atropelar o suporte, pois a investigação da evolução da figura na escrita é abordada quando o traço já fora estabelecido pelo “[...] gesto que visa representar um ato de enunciação.”<sup>216</sup> Depois de inscrito este traço, o suporte que o recebera já não tem quase nenhum efeito sobre o desdobramento da imagem em escrita, o que dificulta ainda mais a possibilidade de compreensão de sua influência.

Para entender como os homens conduziram-se em sucessivas etapas da imagem até a escrita, é importante que se retome o momento anterior à instituição de qualquer traço. O momento mesmo em que o suporte é indissociável da condição que gerou as figuras. Textura, densidade, coloração, forma ou outros aspectos que caracterizam estas superfícies, indiscutivelmente, têm influência no resultado das figuras que nelas foram inscritas. Todavia, observar as superfícies para definir e avaliar suas características é próprio de um tipo de pensamento que, para identificar um objeto, decompõe-no em termos separados e despreza aquilo que escapa a critérios de diferenciação. Mais do que dissecar as superfícies onde surgiram os traços que levaram à criação da escrita, é preciso compreender em que contexto estes suportes primordiais eram vistos pelos homens de então.

Quando do surgimento da escrita, mais do que o visível da superfície, é o invisível que desempenha um papel fundamental para o homem, conforme Christin ressalta em *Poétique du blanc*.<sup>217</sup> Evidentemente, o objetivo principal da criação da escrita nas sociedades humanas associa-se à comunicação, contudo, a escrita não se resume à exclusiva notação da fala, pois o signo que surge da imagem nem sempre possui indicação oral. O invisível que influenciava o signo inscrito nas superfícies primordiais a que este estudo se refere não é a fala. O signo que deriva da imagem “resulta do mesmo exercício de observação de superfícies anunciadoras de revelações”<sup>218</sup> no intuito de desvelar aquilo que o além reservava aos homens. O invisível do qual trata este estudo é a manifestação de outros mundos nas superfícies escolhidas pelo homem para a prática divinatória. O suporte era um importante meio de revelação do sagrado e as marcas e traços nele surgidos eram entendidos como mensagens dos deuses para serem interpretadas pelos homens.

---

216 CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem enformada pela escrita in: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 68.

217 CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervale dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009.

218 CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem enformada pela escrita in: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 68.

Christin<sup>219</sup> fala de dois modos de observação associativa ligados a práticas divinatórias na China que, de forma simultânea e complementar, levaram à evolução da escrita ideográfica. Uma é a criação dos trigramas do *I Ching* (Livro das mutações) que, diz a lenda, advém da observação de marcas e figurações visíveis no céu, na terra, nos animais e no próprio corpo do homem. Esse processo de observação visava estabelecer contato com poderes do universo manifestados na natureza e, igualmente, classificar as circunstâncias de todos os seres. Além dos trigramas, outra forma de observação transcendental de superfícies que gerou signos visuais e que se metamorfosearam na escrita humana, foram os ossos do oráculo.<sup>220</sup>

Desde a pré-história, várias populações do norte da Ásia que criavam rebanhos praticaram a piroescapulomancia, isto é, a interpretação divinatória de rachaduras produzidas pelo fogo em ossos de animais.<sup>221</sup> Normalmente planos, esses ossos eram retirados dos animais oferecidos em sacrifício. A piroescapulomancia foi disseminada na China antiga, onde, ao longo dos tempos, sua prática sofreu inúmeros aperfeiçoamentos, inclusive, a substituição dos ossos pelos cascos de tartaruga.



FIGURA 079 - GADO  
Exemplos do tipo de osso utilizado  
para adivinhação na China antiga,  
provenientes de animais do rebanho  
oferecidos em sacrifício.  
(CHRISTIN, 2002, p. 90)

219 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002.

220 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002, p. 91.

221 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: From hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002, p. 90.





FIGURA 080 - PREPARAÇÃO

Parte inferior dos cascos de tartaruga tratada para a adivinhação, mostrando o formato das incisões feitas na superfície, prontas para a receberem o fogo, de acordo com as normas do ritual adivinhatório.

(CHRISTIN, 2002, p. 90)

Esta mudança no suporte justifica-se por conta da associação com o formato da tartaruga, que “[...] era vista como um pequeno modelo em escala do tempo-espaço cósmico, com sua casca dorsal em forma de redoma sendo como os céus, sua sobre-casca plana como a terra e sua vida medida em um século.”<sup>222</sup> Inicialmente, a parte interna dos cascos era cuidadosamente limpa e todas as saliências retiradas. Depois era feita uma série de pares de pequenas incisões com formatos bem definidos, dispostos em duas colunas seguindo a disposição dos quadrantes formados pelo casco. As incisões duplas eram expostas à uma chama que causava pequenas rachaduras, visíveis no lado externo dos cascos. Essas rachaduras formavam sinais regulares compostos por duas linhas, uma longitudinal e outra que a cruzava mais ou menos na perpendicular, algumas vezes se bifurcando. Como um oráculo em diagrama, as variações nesses sinais eram então lidas como a representação de forças cósmicas que a tudo influenciam no universo. A previsão de como estas forças se conjugariam em favor de determinado assunto consultado era baseada na interpretação dos sinais pelos videntes.<sup>223</sup>

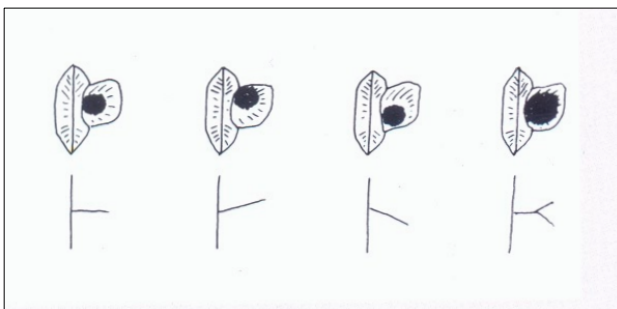


FIGURA 081 - ÂNGULOS

Diagrama mostrando as variações no ângulo de incidência do fogo sobre as incisões nos cascos e os diferentes efeitos sobre o desenho das rachaduras.

(CHRISTIN, 2002, p. 90)

222 CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: From hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002 p. 90.

223 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: From hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002 p. 91.



FIGURA 082 - REGISTROS

Exemplar de casco de tartaruga utilizado para adivinhação com registros relacionados ao motivo e o resultado da consulta que, pelo que consta, foi bastante favorável. (CHRISTIN, 2002, p. 90)



FIGURA 083 - REGISTROS

Fragmento relacionado às chuvas e sacrifício ao senhor das alturas. (CHRISTIN, 2002, p. 90)

Com o tempo, junto aos sinais das rachaduras, começaram a ser acrescentados registros relacionados à data, ao nome do vidente, ao motivo e, às vezes, até ao resultado da consulta. Os cascos com essas inscrições, conhecidos como “Ossos do oráculo”, são uma das primeiras e mais elementares formas de escrita ideográfica chinesa. O arranjo proporcionado pelo diagrama divinatório dos ossos sobre os sinais de registro teve fundamental importância para a invenção da escrita chinesa. Foi esta organização da superfície dos cascos de tartaruga, como um espaço de afinidades visuais, que permitiu aos sinais estabelecer relações de significação.

Mesmo com as transformações sofridas ao longo de sua evolução, a escrita chinesa ainda preserva esta relação com o espaço, o qual continua influenciando sua interpretação. A compreensão do significado de um ideograma, e mesmo sua pronúncia, se altera de acordo com outros ideogramas dispostos próximos a ele na página. Ao se contrapor este aspecto da escrita chinesa à ocidental, percebe-se que na primeira o sentido não está desvinculado da posição de um signo, pois relaciona o signo com o espaço e os outros signos que o cercam. Já na tradição escrita ocidental, apesar do sentido de uma palavra alterar-se em função das relações com os demais termos de uma sentença, a influência do espaço sobre ela é considerada nula. Por isso, Christin considera que a escrita ideográfica chinesa guarda uma memória indissociável da imagem, pois ela “[...] é nascida da adivinhação”<sup>224</sup> na própria superfície que a gerou. Até hoje, a importância desta superfície como espaço de relações visuais faz parte do ideograma, que é portador de valores semânticos e/ou sonoros variáveis que dependem estruturalmente do contexto e do espaço físico que com ele interagem.

Outro argumento de Christin a favor da iconicidade da escrita e contra uma concepção exclusivamente fonética, é que as escritas ideográficas, que se formaram a partir da interpretação de manifestações visuais sagradas em superfícies selecionadas pelo homem, guardam um vínculo inicial bem mais forte com o olhar e a leitura do que com a fala. Típico exemplo de “pensamento da tela”<sup>225</sup> que nos leva a considerar uma mudança na tradicional posição do sujeito da escrita, que é muito mais um leitor que um locutor.<sup>226</sup> Então, além de apenas compreender o que diz a escrita, é preciso voltar a observá-la com olhos de quem decifra além daquilo que as palavras articulam e do que o alfabeto ocidental transporta enquanto código linguístico: a dimensão visual da escrita e sua relação com o espaço.

---

224 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: From hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002 p. 91.

225 “O pensamento da tela” ou no original “*la pensée de l’écran*” é uma expressão utilizada por Anne-Marie Christin para se referir ao processo de geração de signos impulsionado por superfícies como a parede das cavernas, os cascos de tartaruga e mesmo o céu. Para a autora, é pela demarcação destas áreas e pela consciência sobre sua função privilegiada como espaços de relações significantes entre os signos, que o homem teve a oportunidade de desenvolver linguagens escritas. Este termo e sua implicação na origem da escrita e suas relações com o vazio serão apropriadamente abordados mais adiante neste estudo.

226 Cf. ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 19.

### 3.2.1. Ideograma e escrita pictural

Porque seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando, mais as cartas... Porque seu Saulinho não sabia ler, mas gostava de receber cartas da mulher, e não deixava ninguém ler para ele: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão...

*João Guimarães Rosa*

Em seu livro sobre o ideograma, Haroldo de Campos<sup>227</sup> destina todo um capítulo ao legado deixado pelo ensaio *“The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”* (Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia) do filósofo e orientalista americano Ernest Francisco Fenollosa, que se dedicou sistematicamente à investigação da escrita oriental e procurou ultrapassar os métodos existentes até então de tradução de poesia utilizados pelos sinólogos ocidentais, para descobrir, no exame intrínseco dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético dessa poesia.<sup>228</sup> De acordo com Campos, a grande objeção de vários linguistas à análise estrutural da escrita ideográfica feita por Fenollosa sucede da falta de um “critério de pertinência” por parte destes estudiosos para distinguir entre a “função referencial ou cognitiva” e a “função poética” da linguagem. A “função referencial ou cognitiva objetiva à comunicação prosaica de mensagens e se concentra no “referente”, enquanto que a “função poética” faz com que a língua se volte para a materialidade dos próprios signos, atuando de maneira autoreflexiva.<sup>229</sup>

Fenollosa investigou o que fora designado por ele como os “elementos universais da forma” que compõem a poética na escrita ideográfica e o modo pelo qual estes elementos operam na poesia chinesa, distinguindo-se do uso da escrita com função referencial. Para ele, a diferenciação dessa poesia “[...] repousava numa diferença de forma: o caráter “plástico” manifesto por uma sequência regular e flexível, seria o próprio poético [que] visa pôr em evidência o caráter palpável dos signos.”<sup>230</sup> Fenollosa vê na escrita chinesa um reflexo pictural da natureza, não como na pintura clássica, que é definida pela imitação naturalista-figurativa, ou um decalque do real,

227 CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

228 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 41.

229 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 25.

230 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 24.

mas, através da reconfiguração das relações naturais em uma síntese criativa, que toma a natureza como um “modelo dinâmico.”<sup>231</sup> As figuras e relações dos ideogramas provém de metáforas visuais inspiradas em analogias com forças e estruturas da natureza e não na reprodução formal dos elementos naturais.

Nas notas preliminares de uma das versões em português do *Tao Te King* de Lao Tse, o tradutor esclarece que na escrita ideográfica “[...]trata-se mais de sentir, adivinhar, farejar o sentido exato de cada símbolo, do que, propriamente, transliterar o respectivo ideograma.”<sup>232</sup> Logo, para se compreender as possibilidades de sentido do ideograma é preciso convocar outras faculdades além da lógica, como a sensibilidade e a intuição. E com isto transcender a disposição para o pensamento linear enformado pelo texto ocidental, para que se possa ler e pensar, como diria Flusser, “em superfície”, chegando-se à profusão e circularidade de sentidos: “A organicidade elástica de um ideograma oriental permite grande número de variantes, quando expressa pela mecanicidade rígida de um vocabulário ocidental.”<sup>233</sup> Ponto de vista que se aproxima bastante das hipóteses de Fenollosa e reafirma a maneira como o significado na escrita chinesa é resultante de relações flexíveis entre os sinais. O desenho dos ideogramas e o espaço entre eles participam destas relações, o que torna esta escrita indissociável de seu aspecto pictural ao mesmo tempo que o sentido fixo lhe é pouco familiar uma vez, que a profusão de sentido é também inerente a qualquer desenho e, por extensão, a qualquer imagem.

Este enfoque tem afinidade com a defesa sobre a origem da escrita chinesa e sua ressonância na escrita alfabética levadas a cabo por Christin, que crê, assim como outros estudiosos, que o surgimento dos ideogramas foi estimulado pela observação das relações visuais entre as formas inscritas nos ossos do oráculo.<sup>234</sup> Além da importância dessas superfícies divinatórias para a constituição dos ideogramas, a autora também destaca a influência de relações estruturais e morfológicas presentes na natureza, cuja observação associativa derivou, em diferentes períodos, na concepção tanto dos hexagramas do Livro das Mutações, quanto dos ideogramas da escrita chinesa.

---

231 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 49.

232 ROHDEN, Huberto. *Lao-Tse: Tao Te King*. São Paulo: Fundação Alvorada, 1979, p. 13.

O Tao Te Ching, Tao Te King ou ainda Dao de Jing, usualmente traduzido pelo nome de “O Livro do Caminho e sua Virtude” ou “O Livro que Leva ao Absoluto”, é um antigo e conhecido escrito chinês. Conforme diz a tradição, o livro foi escrito por um sábio chamado Lao-Tse por volta do 6º século a.C. Seus brevíssimos 81 capítulos constam de pequenos aforismos ou provérbios que muitas vezes se valem do paradoxo como meio de revelação. Por relacionar-se ao Tao, o livro inspira diversas religiões e filosofias como o Taoísmo, o Budismo Chan e o Zen Budismo japonês.

233 ROHDEN, Huberto. *Lao-Tse: Tao Te King*. São Paulo: Fundação Alvorada, 1979, p. 14.

234 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: From hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002.

De acordo com Haroldo de Campos, muitos linguístas rejeitam o estudo de Fenollosa,<sup>235</sup> principalmente por sua ênfase na picturalidade da língua chinesa, alegando que a metáfora visual, inicialmente pictografada nos ideogramas, fora perdida em sua quase totalidade até tornar-se irreconhecível pelas sucessivas estilizações e mutações dessa escrita através dos tempos. Para esses especialistas o leitor do chinês lida com os ideogramas em seu uso comum de modo semelhante ao leitor das línguas alfabéticas, que trata os caracteres como símbolos convencionais. A minimização da importância visual da escrita chinesa aproxima-a da dinâmica da escrita alfabética ocidental, na qual, em favor de uma origem que se crê como unicamente fonética, os aspectos gráficos e - mais ainda - espaciais são encarados como indiferentes para sua utilização.

Esta resistência a um enfoque na constituição visual da escrita é compreensível, já que representa uma ameaça aos fundamentos do que Jacques Derrida define como a “episteme logocêntrica” que, para o filósofo, teve sua ruptura iniciada por Mallarmé no campo da literatura e da escritura poética: “Este é o sentido dos trabalhos de Fenollosa, cuja influência sobre Ezra Pound e sua poética é sabida: esta poética irredutivelmente gráfica era, como a de Mallarmé, a primeira ruptura da mais profunda tradição ocidental.”<sup>236</sup> Esta reintegração do elemento visual e espacial ao alfabeto, iniciada por Mallarmé, e o questionamento do rigor da escrita alfabética que desde então foi tomada em seu viés imagético, tanto na literatura quanto nas artes, evidenciam que mesmo a escrita ocidental não rompeu completamente com a origem visual da escrita.<sup>237</sup> O novo modo de lidar com a escrita visto nas artes e na literatura do século XX indica mais especificamente, “[...] uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do aspecto sonoro [...]”<sup>238</sup> que esta sociedade confere à escrita.

Uma das características da língua chinesa que prendeu a atenção, tanto de Saussure como de Fenollosa, é sua ausência de gramática.<sup>239</sup> Se este atributo é para o primeiro a prova

---

235 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 46.

236 DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. *apud*: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 27.

237 Cf. ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 19.

238 VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: dialogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 481 f. Tese (Doutorado em Letras) – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, p. 37.

239 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 75.

da máxima arbitrariedade<sup>240</sup> dessa língua, para o segundo, demonstra sua independência dos padrões gramaticais ocidentais e, por extensão, do modelo lógico que os rege. Campos ressalta que, independentemente das diferenças de ponto de vista entre os dois estudiosos, o chinês é propenso às construções infundidas por uma “lógica de correlação”<sup>241</sup>, o que parece coincidir com a disposição da própria linguagem poética do ocidente para desvincular-se da lógica tradicional e orientar-se por outra lógica, a lógica da analogia. A crítica de Fenollosa ao poder repressor da lógica ocidental aristotélica (e também platoniستا) sobre a língua se expandiu além da esfera da poética ao encontrar ressonâncias no pensamento de Derrida, que em seu livro *De la Grammatologie* empreendeu semelhante crítica às implicações desta lógica sobre o discurso filosófico.<sup>242 e 243</sup> Haroldo de Campos segue esclarecendo que a lógica chinesa carece da típica proposição sujeito-predicado ocidental, assim como lhe é estranho o pensamento ontológico baseado em uma lógica da identidade. O interesse, no chinês, é voltado para o inter-relacionamento dos caracteres (signos) por meio do pensar analógico, ao invés de pautar-se pelo silogismo ocidental que se ocuparia com a questão da inferência.

Campos destaca a avaliação que Charles S. Peirce teceu sobre o esforço dos gramáticos europeus em encaixar ao modelo do silogismo as sentenças de línguas de raiz diferente da indo-europeia e, por extensão, desacreditou a dominância autoproclamada do logocentrismo ocidental: “Que a análise da proposição em sujeito e predicado represente toleravelmente a maneira pela qual nós, arianos, pensemos, eu concedo; nego porém, que seja o *único* modo de pensar. Não é sequer o mais claro ou mesmo o mais eficiente.”<sup>244</sup> Esta atitude de boa parcela dos estudiosos de línguas que aqui é criticada por Peirce, parte de uma visão etnocêntrica do ocidente estruturada muito

---

240 Neste contexto, afirmar que a língua chinesa é arbitrária quer dizer que entre os significados representados pelos ideogramas e a ordem das sentenças construídas com eles não há relação lógica direta, uma vez que não existe uma gramática que distinga os termos em classes e prescreva sua disposição de maneira precisa.

241 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 77.

242 Cf. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 83.

243 No livro *Gramatologia*, Jacques Derrida versa sobre a estruturação do pensamento ocidental, o “logocentrismo”, que é apoiado e reforçado por uma estrita concepção sobre a escrita, a qual seria baseada num sistema de diferenças entre os componentes identitários mínimos da língua, os signos, e sua correspondência com o sentido. Porém, ao longo do livro, Derrida trabalha em direção à desconstrução dessa condição “logocêntrica”, buscando uma abordagem mais ampla, em que o sentido deixa de ter sua tônica exclusivamente baseada na separação, para transitar em meio a um sistema aberto onde as nuances de sentidos são possíveis, mais pelo acréscimo de variações intercambiáveis do que pela divisão total entre termos. O autor põe em questão a oposição forma/ conteúdo, destrinchando-a de dentro das investigações da linguística de Saussure. (DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.)

244 PEIRCE, Charles S. *Collected papers of Charles Sanders Peirce: Volume IV - The simplest mathematics*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1933, V. IV, p. 33 *apud* CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 89.

mais por valores que por fatos. Visão que desconsidera tanto o simbolismo quanto a dimensão pictórica do signo escrito e, numa escala ascendente, em função da razão, coloca o nosso alfabeto no topo de uma lista na qual as outras escritas, como a ideográfica por exemplo, são subordinadas em posições evolutivas anteriores e portanto inferiores.

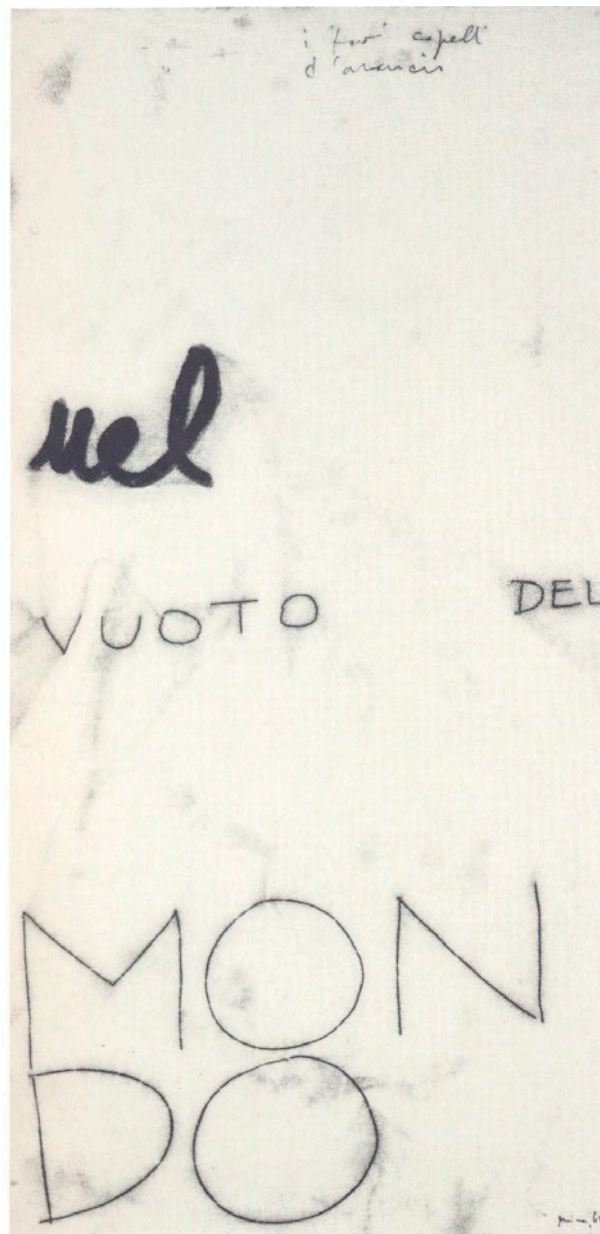


FIGURA 084 - NO VAZIO DO MUNDO  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964  
monotipia sobre papel japonês,  
46 x 23 cm  
col. Cesare Rivetti  
(PEREZ-ORAMAS, 2009, p. 91)

Este movimento restritivo de parte das ciências das línguas observado por Pierce não se limita às escritas não alfabéticas, mas também atua dentro do próprio universo de línguas em que se escreve alfabeticamente. O escopo desta área de estudo não abre mão do modelo construtivo encabeçado na frase, deixando à margem toda uma sorte de linguagens onde predomina o fragmento, o murmúrio lexical e o arfar de pausas cheias, por onde as palavras se desdobram



alheias ao cabresto desta estrutura. “Ela [a linguística] que só acredita na frase e sempre atribuiu uma dignidade exorbitante à sintaxe predicativa (como forma de uma lógica, de uma racionalidade)”<sup>245</sup>, deserda as linguagens que não necessariamente negam esta ordem, mas que são indiferentes à sua autoridade e operam num espectro ampliado por outras coordenadas. Linguagens onde o arejamento ou o adensamento entre os signos (escritos ou falados) é o vetor que tenciona ou distende suas ligações. Onde o cheio e o vazio, o ruído e o silêncio, a palavra e a não-palavra, o é e o não-é, o traço e o papel surgem, não como termos opostos de um dualismo maníaco, mas espectralmente, superpondo-se e reverberando ao infinito. São linguagens assim que, incorporando o espaço e o vazio na mesma hierarquia dos demais signos, dobram-se sobre si mesmas como a escrita espacial do *Coup de dés* ou a pintura escritural de Mira Schendel.

Nas monotipias (Fig. 084) ou nos objetos gráficos da artista (085), a “falta de cor” do papel de arroz ou do acrílico sinaliza muito mais que uma complacência passiva destes suportes diante do negro das palavras. A “falta de cor” é agente que em algumas áreas reforça letras e linhas, ampliando-lhes a carga significativa e, em outras áreas, derrama nestes sinais um apagamento, que quase os silencia com seu clarão. A “falta de cor” faz o espaço compositivo oscilar

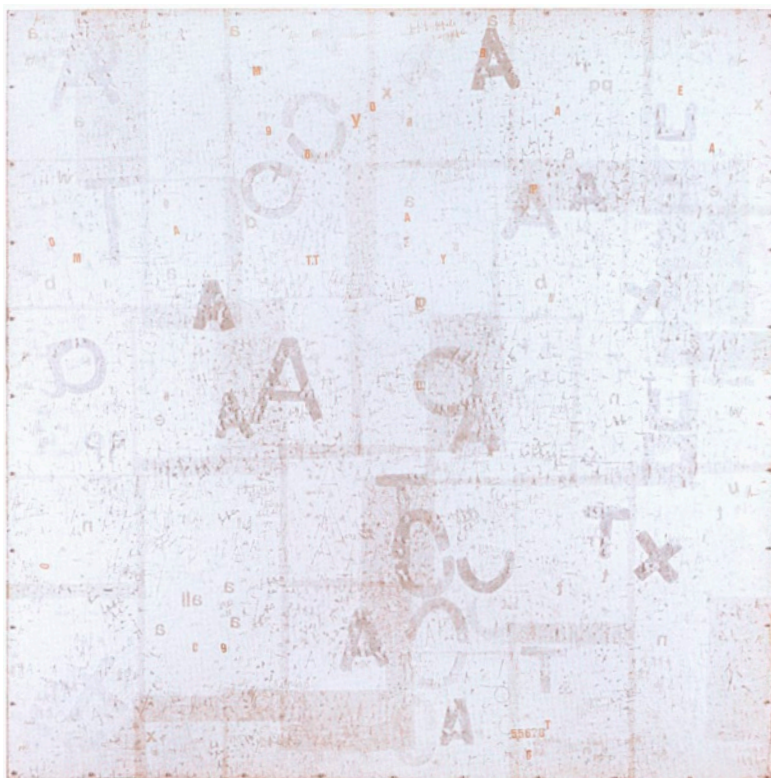


FIGURA 085 - ENTRE CONCRETO E PRESENTIDO  
Mira Schendel, *Sem título (Objetos gráficos)*,  
fim do anos de 1960  
monotipia e *letraset* s/ papel japonês entre  
placas de acrílico transparente  
100 x 100 x 8 cm  
col particular São Paulo  
(PEREZ-ORAMAS, 2009, p. 124)

245 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 65.

simultaneamente entre existência material concreta e invisibilidade pressentida. Este movimento ambíguo, descrito pelo suporte entre a presença plena e a ressonância impalpável, sem jamais ocupar exclusivamente uma destas posições, é análogo ao movimento de incessante deslocamento das palavras e letras entre o *Status* de escrita e de imagem.

A nossa civilização alfabética supervaloriza a construção ordenada pela frase: “A Frase é hierárquica: implica sujeições, subordinações, recções internas.”<sup>246</sup> A hierarquização e encadeamento exigidos por essa estrutura demandam uma linearidade e organização de pensamento em que se privilegia a razão e o fechamento do discurso. É sabido que toda linearidade concebe um ponto de partida e um ponto de chegada, um início e um final. O princípio que aponta para a seleção do um: um resultado, um conceito, uma verdade, um termo, um fim. “Daí o seu acabamento: como poderia uma hierarquia permanecer aberta? A Frase é acabada; é mesmo precisamente: essa linguagem que é acabada.”<sup>247</sup> Barthes comenta como a construção verbal (e de pensamento) em nossa cultura, baseada na sintaxe predicativa, identifica-se com a configuração do discurso daqueles que representam posições de autoridade, e que falam tanto através do fechamento da frase quanto da autoridade do sujeito que a profere: o professor, o sacerdote, o político, o militar, o curador, o juiz ou o Pai são posições onde a origem do discurso e o seu centro se sobrepõem garantindo fixidez ao sentido: a *episteme*.<sup>248</sup> Este sistema de forças se perpetua pela linguagem, e a faz perpetuar pelo modelo de um fechamento linear: a frase seguinte se inscreve na posterior e leva sempre adiante o fio de seu germe que fora trazido pela anterior. Antes da anterior, o germe da penúltima, e da penúltima, remissivamente, numa sequência de fechamentos encadeados donde se pressupõe uma ligação até a origem. Da mesma maneira, após uma frase sempre haverá uma próxima, e à ela a seguinte, subordinada às demais rumo ao desenlace. Neste contexto, o descontínuo, o fragmentário e o diverso só podem ser tratados de duas maneiras: ou se configuram como erro e devem, portanto, ser sumariamente desconsiderados; ou provém de uma construção anterior e, logo, demandam por outros termos que os reinscrevam – os reabilitem – na ordem de fechamento do discurso corrente. Para além da frase com sua Palavra e sua Lei, é inconcebível qualquer legitimidade ao fragmento: somente outra palavra que o retome dentro da estrutura da frase.

---

246 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 66.

247 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 66.

248 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 66.

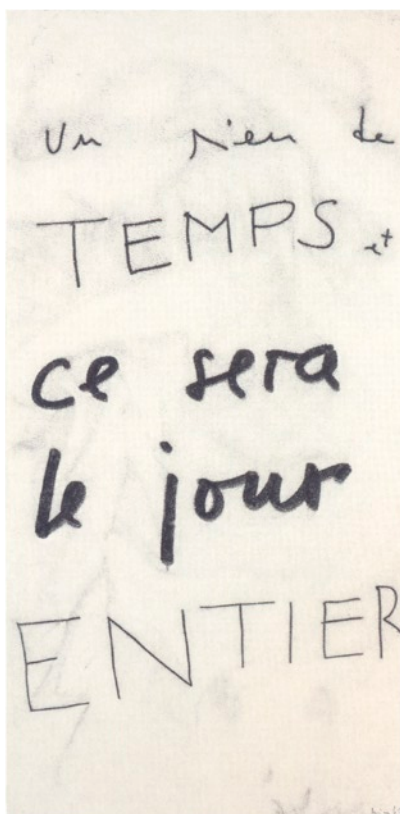


FIGURA 086 - UM NADA  
Mira Schendel, *Sem título*, 1965  
monotipia sobre papel japonês,  
46 x 23 cm  
Galeria Milan, São Paulo  
(PEREZ-ORAMAS, 2009, p. 117)

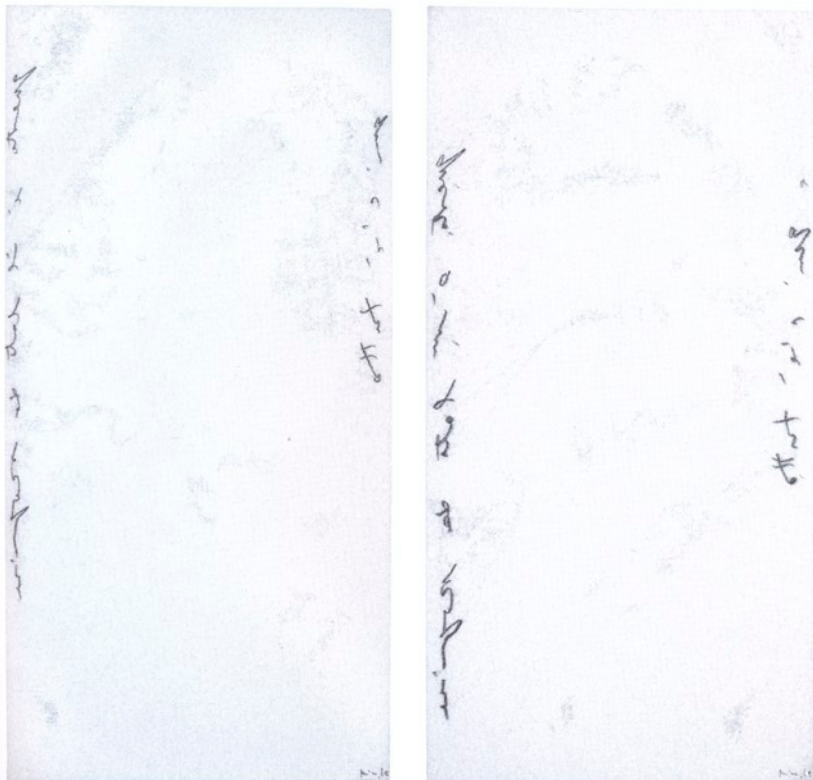
Parece a Maurice Blanchot que o erro “[...] não fecha, não abre: nada é limitado, e, no entanto, nenhum horizonte; isto não é fechado, nem a céu aberto.”<sup>249</sup> Nesta interpretação, o erro não se presta a um enquadramento nem positivo e nem negativo, no sentido em que ele desconhece um início e um fim, sendo tangível mas indimensionável. Enquanto erro, o descontínuo, o diverso e o fragmentário correspondem, paradoxalmente, ao que Blanchot associaria com a errância de uma busca infinita: percurso que se desdobra por um espaço que se abre cada vez mais, quanto mais se acredita chegar perto de seu horizonte. Imensidão aonde se diluem tanto as tradicionais coordenadas lineares de tempo e de localização, quanto as certezas que a linguagem, que se propõe precisa, tenta proteger com seu fechamento apoiado na diferença entre o que é e o que não é. A este aspecto tangível e no entanto indimensionável e atemporal do erro, Blanchot associa imagens da literatura: “O espaço da neve evoca o espaço do erro, como o pressentiram Tolstói, Kafka.”<sup>250</sup> Nestes exemplos a neve não surge simplesmente como um cenário entre tantos, mas sua imensidão e brancura reverberam um silêncio que absorve as ações dos personagens, conduzindo a obra ao indecível e à incerteza.

---

249 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 65.

250 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 65.

Em paralelo, tal como a neve, o espaço branco do papel vegetal nas monotipias de Mira Schendel também promove o indecível dos signos, ao fazê-los vacilar entre imagem e palavra, entre início e fim, entre a noção de próximo e de distante e entre o que é o acima e o que é o abaixo. Afinal, a brancura de todo o espaço pictórico estabelecido por Mira e sua alusão à transparência remetem o olhar à errância da busca incessante em que não há marcos precisos onde se apoiar: não há a Certeza, não há a Verdade e no entanto a transparência e a brancura reforçam sentimentos de profunda sinceridade e abertura que emanam da obra. A sinceridade dos questionamentos que a artista jamais se esquivou do compromisso de levantar, como demonstra Geraldo Souza Dias ao longo de seu livro sobre a artista e, nesta parte em especial: “[...] uma obra pessoal e peculiar, pautada pela autodeterminação e pela constante busca da liberdade, tendo em vista a atualização da ideia de Deus [...] como possibilidade de compreender e interpretar todas as relações humanas.”<sup>251</sup>



FIGURAS 087 - ESPAÇO DE ERRÂNCIA  
Mira Schendel, *Sem título*, 1965  
monotipia sobre papel japonês,  
46 x 23 cm  
Galeria Milan, São Paulo  
(PEREZ-ORAMAS, 2009, p. 117)

251 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 335.

Deus e o divino, nessa acepção, vão muito além de um conceito fechado e categórico, mas se desdobram para uma vastidão que a tudo contém e ultrapassa, que existe através e além das segmentações de tempo, e se manifesta como pressentimento em meio ao invisível. Na obra de Mira a apreensão do divino se dá através da intuição de infinito. Sobre a relação do vazio com este posicionamento da artista, o autor conclui que:

A diafanidade entra em seus trabalhos para conceder ao vazio do *mundo ilimitado* o significado de amplidão do *mundo aberto*, e para fletir relações rígidas. A consideração do elemento *tempo* desfaz a compartimentalização do espaço, permitindo-lhe fluir. O espaço abstrato torna-se um contínuo *espaço-tempo* concreto, em que ela tentaria representar o não representável.<sup>252</sup>

Convém lembrar que na tradição ocidental, tanto o texto quanto seus elementos mínimos, as palavras, guardam uma proximidade muito maior com a ideia de Lei e de ordem, na direção de um fechamento de sentido, do que a imagem, que sempre pareceu tão rebelde a esta cultura. Não é sem razão então, pensar que para as religiões monoteístas do ocidente, a palavra também represente um meio muito mais seguro do que a imagem para a conservação de seus fundamentos, apesar de que a maioria das religiões não abriu mão da imagem completamente.<sup>253</sup> Nesse contexto religioso, a palavra carrega o peso duplo da representação da lei e da mediação com o sagrado que concebe essa lei. Ao mesmo tempo, este sagrado oculta sua face por trás do texto, fazendo-se proclamar através de narrativas, nunca diretamente ao leitor. Mira Schendel não só desestabiliza a ideia de fechamento do texto, como de religiosidade, uma vez que seu trabalho incorpora o vazio que envolve as palavras. A carga do divino, que a tradição ocidental só reconhece por meio da palavra, se vê subitamente dispersa pelo vazio infinito que Mira tenta construir com seu trabalho. Desse modo, é reconcedido às palavras a liberdade da profusão de sentido, ao mesmo tempo que o vazio se apresenta pelo viés de um devir que pode ser também espiritual.

O rumor e a dispersão ou, ainda, o vazio que se abre sob/sobre/durante a palavra e aquém e além dela, não podem ocupar outro lugar senão que o da invisibilidade num sistema como o ocidental, que abstrai o espaço da escrita e reconhece existência significativa apenas ao

---

252 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 335.

253 É necessário frisar que mesmo durante o Barroco, quando o catolicismo se utilizou amplamente do poder da imagem para disseminar sua ideologia, as representações visuais estavam submetidas a narrativas previamente determinadas por esta religião.

signo cheio<sup>254</sup> que se enquadra em seu esquema sintático. Neste âmbito, o vazio é menos que o negativo. O vazio e o espaço são inexistentes, uma vez que a cultura ocidental só distingue valor (positivo ou negativo) ao que se constitui como Verbo, naquilo que representa fechamento para essa tradição de pensamento. Para proteger sua Lei da ameaça de dispersão, a escrita tenta se valer enquanto uma ordem de cercamento completo frente a todo vazio.



FIGURA 088 - ATRAVÉS E PARA ALÉM DE QUALQUER FECHAMENTO

Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967-68, óleo s/ colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm, col. Rose e Alfredo Setúbal, São Paulo (DIAS, 2009, p. 267)

---

254 Neste trecho, a utilização do adjetivo “cheio” designa o modo como a linguagem enquadra os signos, tomando-os apenas por sua porção livre de ambiguidades ou fragmentação.

Além dessa ordem, há outros tipos de linguagens abertas, dinâmicas e que (escritas ou orais) acolhem o vazio, o espaço, o ruído, o borrão ou o murmúrio. Linguagens que podem se dar de forma esporádica como a sobreposição dos sons, ruídos e partículas das várias falas em um ambiente de bar, como exemplificaria Barthes<sup>255</sup>. Mas também linguagens como a “escrita branca”<sup>256</sup> de Mallarmé, a anti-escrita de Antonin Artaud, de Cy Twombly, a composição de Stockhausen e a pintura escritural de Mira Schendel (Fig. 089), que se valem do descontínuo “além e através” da frase: “Esta *não-frase* não era [não é] de modo algum algo que não tivesse tido poder para chegar à frase, que tivesse existido *antes* da frase; era [é]: aquilo que existe eternamente, soberbamente, *fora da frase*,”<sup>257</sup> como um amplo e abrangente “sim” que não aponta, necessariamente, para nenhuma pergunta específica, mas para todas.

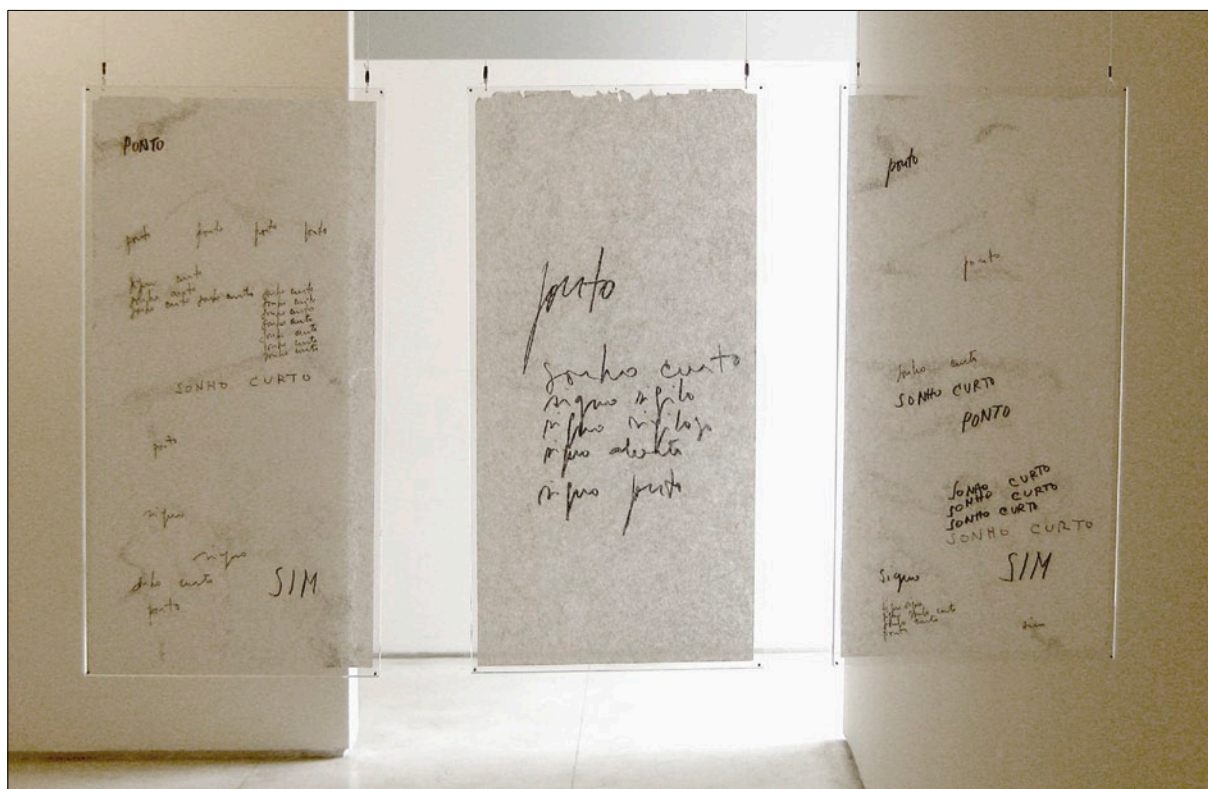


FIGURA 089 - PONTO: PONTO; SONHO CURTO; SIGNO SIGILO; SIGNO SIGILOSO; SIGNO ABERTO; SIGNO PONTO: SIM  
Mira Schendel, *Sem título*, 1965, monotípias s/ papel japonês, 46 x 23 cm, Galeria Milan, São Paulo  
(Fotos do autor, 2009)

255 Cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

256 Esta expressão é utilizada por Roland Barthes para designar o empreendimento ambicionado por Stéphane Mallarmé (mas não apenas ele) de criar uma escrita livre de toda obrigação com a ordem da linguagem. Um escrita que não nega os julgamentos, os valores e os conceitos, nem da língua viva e nem da literatura, mas que se põe em meio a eles de uma maneira neutra, apartidária. Colocando-se como uma ausência de estilo ou de engajamento, essa “escrita branca” transborda as margens das polaridades entre termos, sobrepondo-os por meio de uma transparência que não esconde nem nega nada, mas que se afirma através dos vazios que esta mesma escrita faz aparecer entre os termos. (Cf. BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-66.)

257 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 65.

É importante reconhecer a autonomia deste fora em relação à ordem lógica da sintaxe predicativa encabeçada pela frase ou em relação a qualquer outra ordem. O fora não representa um estágio rudimentar anterior à frase e a ela inferior (ou superior), como faria crer a lógica ocidental, que a tudo hierarquiza em função do grau de maior ou menor clareza e Verdade. Este fora da frase é como o espaço que embebe os fios da trama do tecido. Ele se sobrepõe aos fios, mas também existe nos intervalos entre eles. O fora ocupa o mesmo espaço e sentido das palavras de um texto, e também o mesmo espaço dos traços de uma composição, porém ele não se restringe às coordenadas fixas de tempo, espaço e significado a que estão submetidos estes elementos localizáveis.

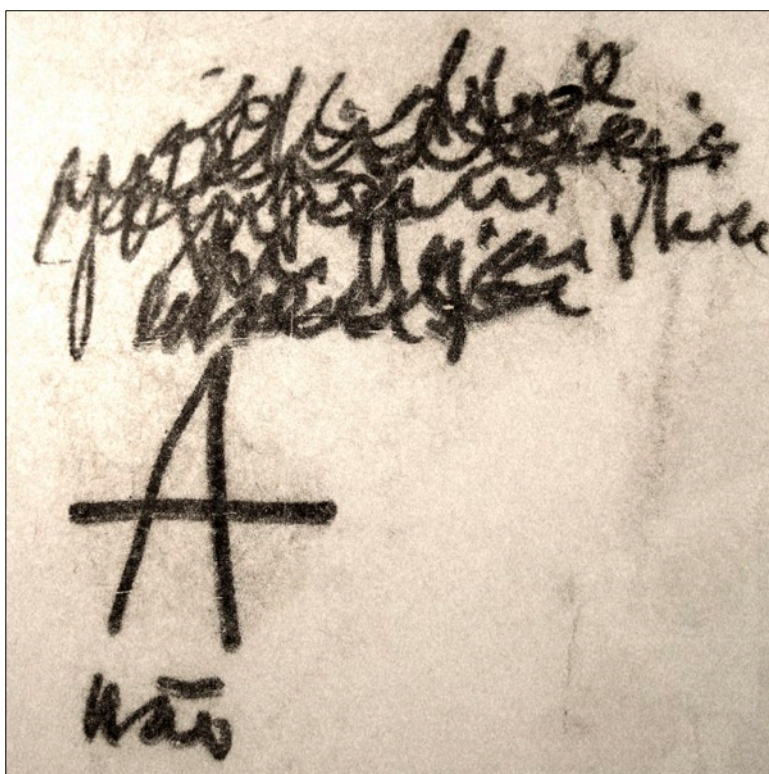


FIGURA 090  
Mira Schendel, *Sem título* (detalhe), 1965  
monotipias s/ papel japonês, 46 x 23 cm  
Galeria Milan, São Paulo  
(Foto do autor, 2009)

O fora se insinua através de sua invisibilidade como um duplo e como um além. Este fora da frase, este exterior “[...] não pode se oferecer como uma presença positiva – coisa iluminada do interior [como a frase, a razão, o sujeito] pela certeza de sua própria existência [...]”<sup>258</sup>, uma vez que ele não se estabelece enquanto comunicação objetiva, mas se faz experimentar no desnudamento de um vazio que se abre infinitamente.

---

258 FOCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. (Ditos & Escritos. v. III), p. 219-242, p. 227.



É este o vazio alcançado pela obra de Mira Schendel, que desconhece qualquer interpretação definitiva, desviando-se de toda assertividade. No entanto, apesar da impossibilidade de localizar ou circunscrever o fora nos trabalhos da artista, estes jamais o abandonam, oferecendo-no “[...] como a ausência que se retira para o mais longe possível dela mesma e se esvazia no sinal que ela faz para que se avance em direção à ela, como se fosse possível encontrá-la”<sup>259</sup> numa infundável e circular sobreposição do *e*. Seja este *e* a sucessão de páginas de seus cadernos ou a oscilação incessante do sentido de suas composições com *letraset* sob camadas de acrílico. Ou ainda, o apagamento pelo acréscimo gradual das palavras submergidas no papel-arroz das monotípias, até transformarem-se em um grande quase-borrão (Fig. 090).

Nelas não se sabe mais se fôra o papel o receptor dos traços, que vieram depositar-se do exterior, ou se são os traços a emergir, lá de onde o nada ainda existia, bem antes de ser nada. Aflorando intensidades do gesto no papel para se evolverem, quase sem vestígio algum, logo no instante seguinte. No trabalho de Mira, esta dinâmica não pode ser creditada apenas aos traços, caracteres e demais signos. O branco do suporte – e mais amplamente, o vazio dele-nele incorporado – opera ativamente na obra da artista com tanta propriedade quanto seus traços e letras, o que faz lembrar a importância do espaço sobre os fluxos de sentido que perpassam as escritas orientais.



FIGURA 091

MU: IDEOGRAMA JAPONÊS SIGNIFICANDO “NADA”, “O VAZIO”

Barthes conta que no japonês, “[...] aquilo que nos parece um excesso de subjetividade (diz-se que o japonês enuncia impressões, não constatações) é muito mais uma forma de diluição, de hemorragia do sujeito numa linguagem parcelada, particulada, difratada até o vazio.” (BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 12-13)

Assim, sob certo aspecto, ler as escrituras de Mira ou os ideogramas orientais corresponde a intuir sentidos junto dos vazios que atravessam os signos aí presentes, e nossa fala jamais se prestará a descobrir ou fixar completamente esses significados. (BARTHES, 2007, p. 9)

259 FOCALUT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. (Ditos & Escritos. v. III), p. 219-242, p. 227.

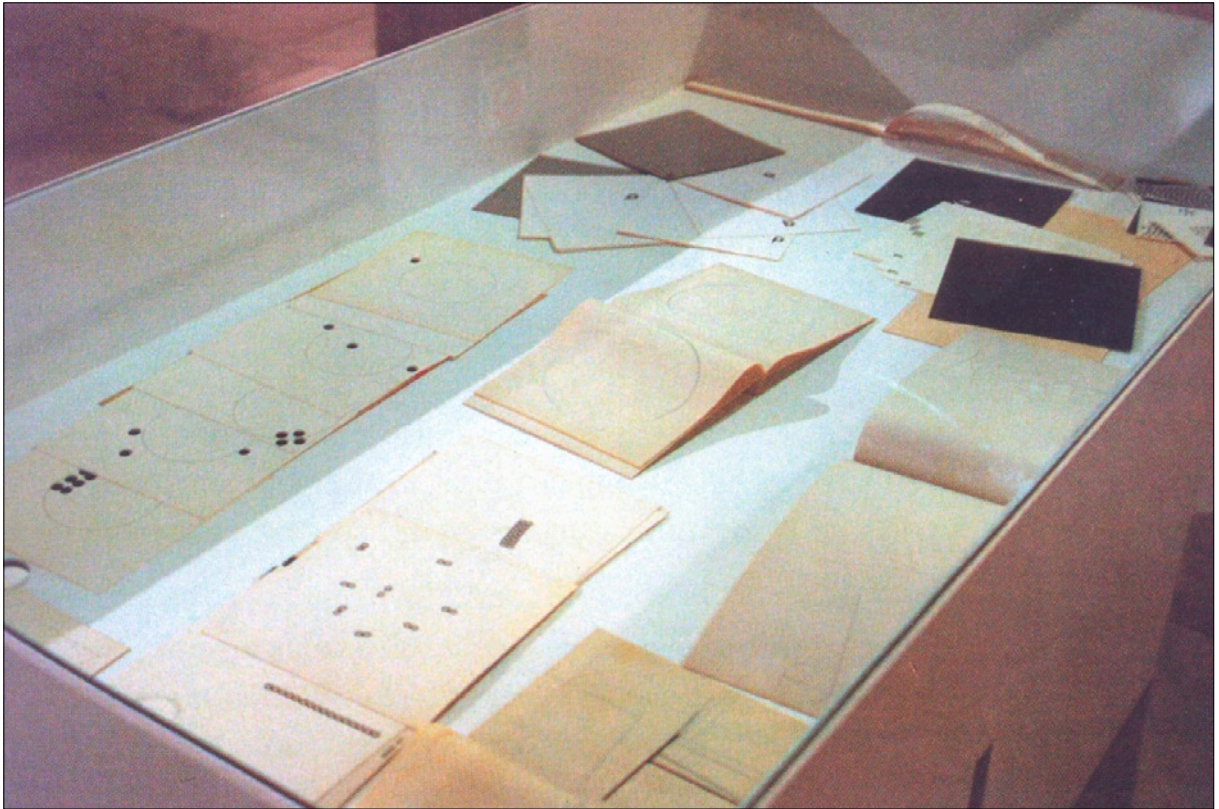


FIGURA 092 - EM EXPOSIÇÃO  
Cadernos da artista exibidos em vitrine na exposição  
*No Vazio do Mundo*, São Paulo, 1996-1997.  
(SILVEIRA, 2008, p. 71)

### 3.3. Virando a página: cadernos e livros

A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem - Já estou sem medo. O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento.

*Clarice Lispector*

Circularidade é uma das figuras chave para a maneira como a obra da artista maneja o vazio, principalmente naqueles trabalhos onde menos se suspeita da força que ele exerce, como em seus livros e cadernos, por exemplo. Vários deles (Fig. 093 e 094) têm uma construção bastante simples, em formas retangulares ou quadradas, com capas em acrílico ou, principalmente, papel cartão e as páginas do miolo em papel negro ou em vegetal branco. O que amplifica ainda mais a ação destas páginas (e do espaço dos cadernos como um todo) parece ser a maneira original encontrada pela artista para encaderná-las.

Enquanto cadernos e livros tradicionais têm toda a extensão de uma das bordas afixada por grampos, por cola ou costuras, formando uma lombada, em muitos cadernos de Mira, as páginas são usualmente presas apenas em um dos cantos das folhas, de maneira que sua manipulação difere do comum. A encadernação tradicional pressupõe uma trajetória linear partindo do marco inicial representado pela capa, seguindo através da sucessão das páginas que se mostram aos pares e por inteiro, até chegar ao final assinalado pela última capa. Esta concepção clássica de formatação de livro tende a encará-lo como um meio em que só aquilo que está impresso e, mais precisamente, escrito nele é que ocupa o *status* de conteúdo. Pretende-se que o suporte livro seja, senão completamente passivo em relação ao texto, pelo menos subordinado à escrita do autor e a seus desígnios. Em consequência disso, tudo que constitui o livro – desde o papel escolhido, as gramaturas e formatos, as cores e dobras, as famílias tipográficas e a diagramação, os acabamentos e até os espaços das páginas – existe sob a condição marginal de paratexto, uma vez que sua razão de ser advém do texto e é o texto e somente ele o centro em torno do qual todo o livro é orquestrado.<sup>260</sup>

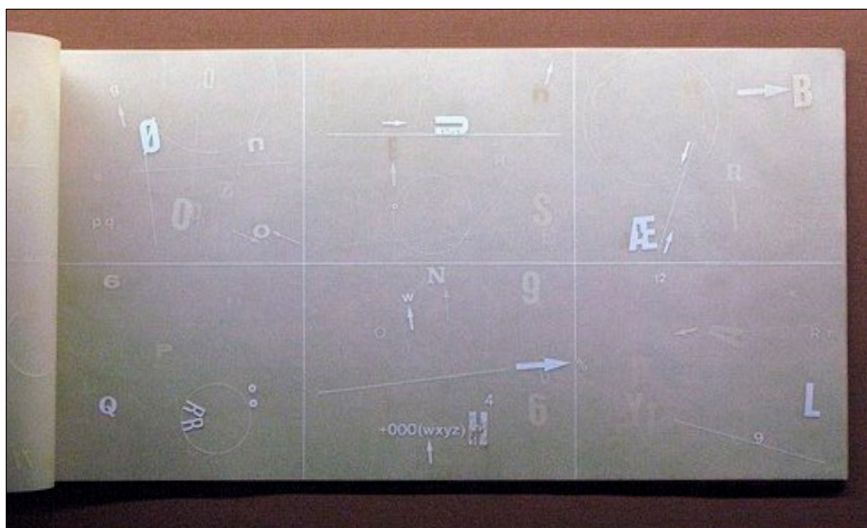


FIGURA 093 - TRANSPARÊNCIA

Caderno da artista exibido na 12 Documenta em Kassel, 2007.

< [http://2.bp.blogspot.com/\\_SumNupDynRI/SMhW\\_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira\\_Documenta12\\_a.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SMhW_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira_Documenta12_a.jpg) >

260 É evidente que na preparação editorial de um livro tradicional há diálogo entre o projeto gráfico e o texto do autor, o que faz do livro um todo que vai além do texto por ele contido. Entretanto, o centro do livro ainda concentra-se nesse texto, em torno do qual todo o resto é subordinado. Tal como uma fruta da qual se separa o seu sumo (representado pelo texto) de seu bagaço (representado pela constituição material do livro), seria bastante incomum algum livro tradicional que o projeto gráfico e o paratexto tivessem determinado o conteúdo do texto. Esta concepção que privilegia o texto no centro é, inclusive, reforçada pela condição aspirada pela cultura alfabética ocidental de separação e abstração da escrita em relação ao espaço que a cerca.

Já nos cadernos de Mira Schendel é difícil distinguir uma hierarquia divisória entre texto e paratexto. Sua forma e concepção não é nem ditada pelas letras ou outros signos presentes nas páginas e nem este suporte é determinante dos signos presentes nele. Nos cadernos de Mira há uma sinergia entre as inscrições e o espaço, sem que se saiba exatamente o que deu origem a que, pois em vários momentos parece ser a tela, ou melhor, a página que escolhe e desenha a letra e não o contrário. Com isso, Mira coloca em cheque a concepção de um centro fixo originário ocupável somente pelo texto, tratando a escrita, os espaços vazios do suporte, sua textura, cor, formato e todo o conjunto em um mesmo nível de interação dinâmica.

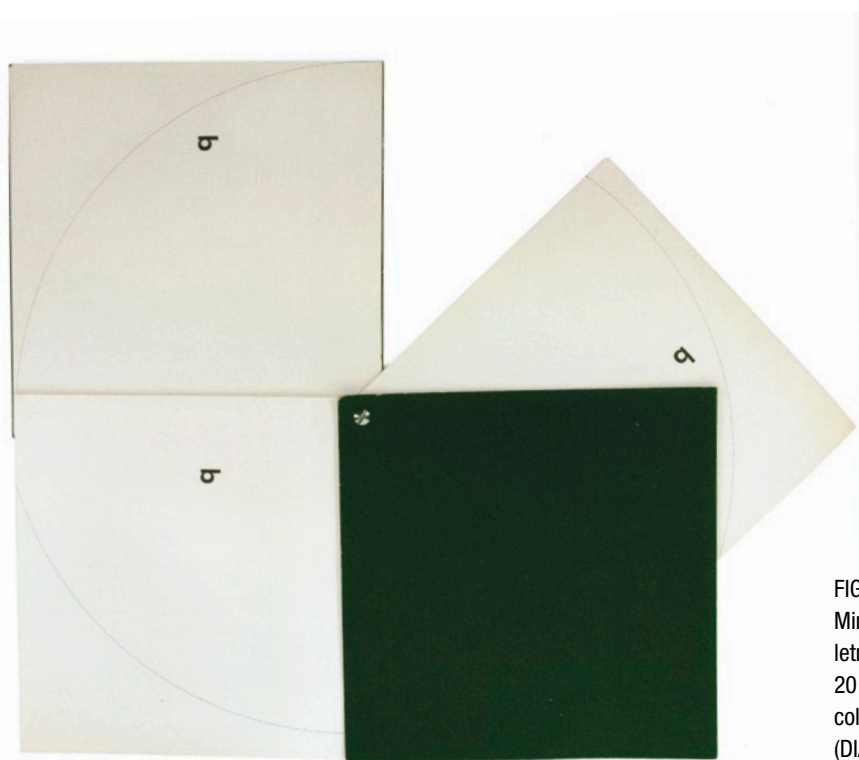


FIGURA 094 - NO EIXO  
Mira Schendel, *Sem título* (Cadernos), 1971  
letraset sobre papel encadernado  
20 x 20 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 277)

Esta sensação é ampliada ainda mais pela maneira como as páginas estão unidas nos cadernos. Em vários deles, as capas e páginas são encadernadas em um único ponto: um pino ou parafuso em torno do qual as folhas giram à medida que as páginas são mudadas. Isto permite abrir e ver até quatro páginas simultaneamente, ou então até mais, quando elas são abertas e folheadas como num leque deslizante, o que não acontece no manuseio de uma encadernação tradicional. Nesta, as páginas anteriores e as seguintes são subtraídas do campo de visão pelo par de páginas que se abre em toda a extensão do volume durante o momento de leitura, tal como o dia de hoje, que apesar de ser uma continuidade, encerra o dia de ontem no passado e

impede que se chegue ao amanhã antes que o hoje acabe: uma sucessão linear segmentada pelos intervalos de dias e que por sua ubiquidade, nos é tão lógica quanto todas as outras possibilidades de segmentação, assim como a divisão do tempo em anos, em horas ou em segundos. Mas isto não se restringe apenas à contagem de tempo, pois a concepção tradicional de livro e texto também segue uma lógica de segmentação linear: a leitura obedece o encadeamento de uma letra após a outra, ponto a ponto, formando as palavras, que ligadas, palavra após palavra, geram linhas e frases; a sucessão dessas linhas se estende do topo à base da folha, preenchendo a página e, após esta primeira página, a leitura prossegue pelas seguintes, enformadas na mesma estrutura da primeira, ao longo de todo o livro até desaguar no seu fechamento.

Os cadernos de Mira desestabilizam a segmentação linear – seja do texto, seja do tempo – e fazem antever possibilidades abertas por duas vias que transpõem este paradigma: uma delas, como já foi visto neste estudo, mostra-se através das letras que se permutam em outros signos, escapando a qualquer sentido fixo, graças à constante mutação<sup>261</sup> conduzida pelo movimento circular das páginas. A outra via transcorre pela expansão do espaço e do tempo, representada pela abertura simultânea de várias páginas. Algo que só é possível graças à encadernação circular que torna o espaço branco da página num agente significante: ver várias páginas abertas de uma só vez é como enxergar simultaneamente o instante presente ou o dia de hoje junto dos demais instantes e dias que os precederam e que o sucederão num grande todo. Ao se dissolver a segmentação temporal linear de passado-presente-futuro em favor de um contínuo cíclico, é possível ver um mesmo signo em diferentes posições conforme o ângulo da página em que ele está e desse movimento intuir a condição mutável de toda existência. Ao longo das páginas dos cadernos de Mira, o sentido sintático e semântico dos signos não evolui por uma linha reta que, ao exemplo de uma narrativa, parte de uma origem fixa e ruma através de uma sucessão de etapas até um fim único. Nesse todo circular não há razão em se afirmar nem um início e nem um fim, assim como não faz mais sentido qualquer divisão em etapas, pois o decurso do tempo e do sentido se revelam como um todo de múltiplos sobrepostos, conforme cambiam as páginas e os pontos de vista que estas imprimem aos signos. Assim, nos cadernos de Mira, o espaço da página deixa de significar intervalo estanque para vir a ser um contínuo variável.

---

261 Cf. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 276.

Talvez, o mais importante nos cadernos, é que a página, lugar que tradicionalmente nos acostumamos a interpretar como sendo o espaço sobre o qual as letras interferem, sai dessa condição de neutralidade invisível, para subverter a relação: o signo, seja “p”, “d”, “n” ou “u”, passa a ser sempre o mesmo em todas as folhas, e o vazio muda gradualmente de valor à medida em que as páginas mudam. Com esse movimento, é o espaço que recupera sua posição de co-agente da escrita e interfere ativamente no texto, tal é o poder da página nestes cadernos e sua capacidade de manipulação do signo pela simples mudança de posição que a este impinge. Isto também revela a profunda percepção do espaço e do vazio que Mira Schendel apresenta em sua obra como um todo. Algo que Anne-Marie Christin, muito possivelmente, associaria como “o pensamento da tela” e que será esclarecido logo mais neste capítulo.

Mas não apenas o círculo tem esta capacidade de ampliação temporal. Vários exemplares também seguem uma encadernação tradicional, mas nestes a transparência do papel de arroz ou aspecto translúcido do vegetal potencializam o efeito de imaterialidade do suporte e permitem antever, sutilmente, o conteúdo das páginas seguintes, como ecos futuros sobre o instante da página presente. Nesse sentido, o branco do suporte, que na concepção ocidental

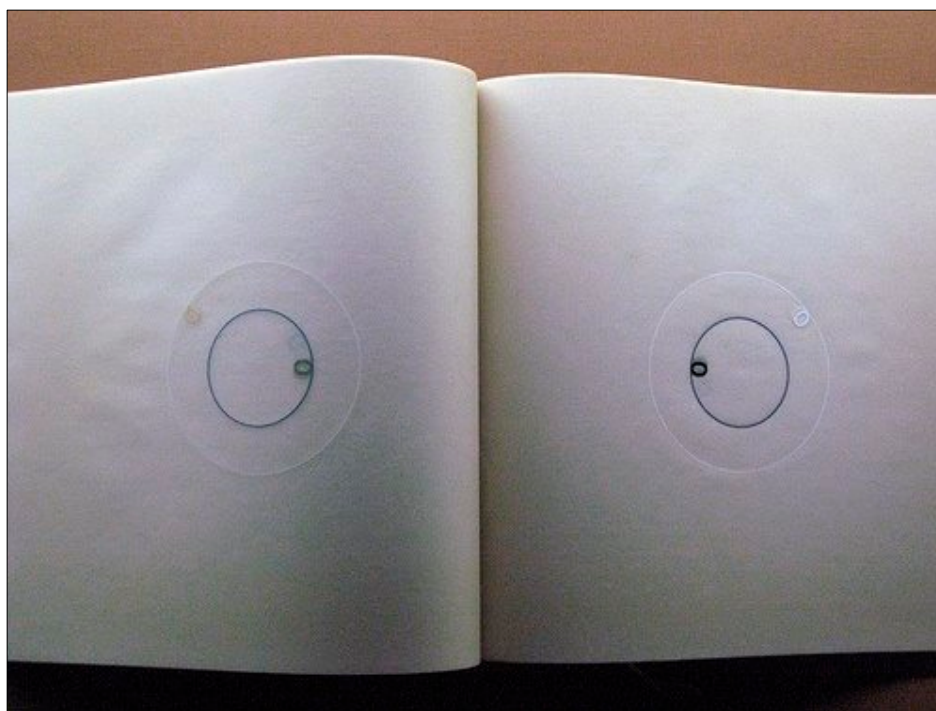


FIGURA 095

Caderno da artista exibido na 12 Documenta em Kassel, 2007.

< [http://2.bp.blogspot.com/\\_SumNupDynRI/SMhW\\_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira\\_Documenta12\\_a.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SMhW_vaRdfI/AAAAAAAAAGM/ctuTbiLqh04/s1600-h/Mira_Documenta12_a.jpg) >

habitual representa um vazio nulo e passivo em detrimento dos signos, converte-se em presença ativa e geradora de sentido para a obra. Nos cadernos da artista, a página de vegetal deixa de ser apenas o leito imaculado que acolhe complacentemente o traço ou o caráter e passa a projetá-los de, e através de si, interagindo tanto com estes signos quanto com as folhas que lhe são contíguas, numa interminável reverberação. Qualquer tentativa de fixação, seja do aqui, do agora ou do sentido é dispersada pelo constante murmúrio entre as páginas por onde o vazio avança num jorro infinito, oscilando, indefinidamente, entre a vertigem da gênese e da morte. Deste modo, ao aproveitar-se do branco e da transparência nas páginas de seus cadernos<sup>262</sup>, Mira aborda, de maneira visualmente simples e aguçada, as suas reflexões acerca da perenidade, da origem, do fim e também do próprio sujeito diante do todo da existência.

Tanto Geraldo Souza Dias quanto Aracy A. Amaral relatam a atenção dada por Mira à transparência e ao vazio e como ela os relacionava com seus questionamentos sobre o tempo, o espaço e o sentido mutável das coisas. Em capítulo dedicado à relação de Mira Schendel com a transparência, Geraldo Souza Dias conclui que a aproximação da artista com a obra de Jean Gebser e suas teorias sobre a *diafaneidade* a levaram a crer na possibilidade de dissolução do vínculo entre tempo e espaço, possibilitando alcançar uma totalidade:

Uma vez que a simultaneidade implica a eliminação da sequência temporal, permitindo ao tempo expressar-se por si mesmo, a visualização da transparência se reestruturaria como libertação de tempo.<sup>263</sup>

Mira elimina a segmentação do tempo através do *continuum* circular proporcionado pela encadernação característica de seus livros e se apropria da transparência como meio de diluição do aqui e do presente em função de um todo invisível. Desse modo, a artista dissolve a fixidez de sentido, a qual se faz conduzir pelo verbo “é” ao afirmar sobre aquilo que se vê e que se lê, para restaurar-nos a um momento anterior à criação de qualquer escrita, principalmente da alfabética, em que a superfície dos céus, transparente como suas páginas, era capaz de gerar

---

262 Cf. AMARAL, Aracy Abreu. *Mira Schendel: os cadernos*. In: AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 183-185.

263 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 145.

uma infinidade de relações dinâmicas de sentido entre os sinais neles presentes. Por conta da transparência ou do branco nas páginas dos cadernos de Mira, os múltiplos sentidos dos sinais que nelas repousam não disputam uma posição hierárquica. Ao contrário, a transparência leva esses sentidos a coexistirem através da infinita sobreposição permitida através de um “também”, que torna igualmente válidas todas as alternativas de interpretação.

Assim, reconhecer a importância do vazio, da transparência e a simultaneidade implicada neles, ao dissolverem segmentações de tempo, espaço e sobretudo sentido, pode ajudar a ultrapassar as restrições e o imperativo de fechamento da lógica ocidental, que confere à escrita alfabética com sua sintaxe predicativa o mais alto grau de expressão do pensamento. Um pensamento que abstrai a escrita de toda interação com a superfície em que se inscreve e de suas possibilidades visuais. A escrita, por essa vertente, se desobriga de um olhar que a reconheça como um todo perpassado por elementos simbólicos, visuais e também espaciais, fazendo-se passar apenas por registro fonético. A obra de Mira Schendel e seus cadernos, de uma maneira especial, se desviam de uma posição antitética e dualista de negação enfática desse pensamento. Seria mais adequado concluir que esse pensamento e essa condição da escrita coexistem com a proposta de abertura visual das palavras, desenvolvida pela artista. Afinal, se os trabalhos de Mira restituíram a dimensão visual de palavras e letras, que figuram como imagens em relação aberta com o espaço, também é preciso reconhecer que a artista não nega em nenhum momento a condição fonética das palavras e letras. Mesmo nos trabalhos em que a sobreposição de caracteres ou de camadas de papel levam sua legibilidade a um quase completo apagamento, as palavras e letras, já mais visuais que legíveis, no entanto não abandonam a possibilidade de serem lidas.

Mira Schendel incorpora os elementos da escrita alfabética em seus trabalhos e os faz interagir com o espaço sob o signo da transparência, do vazio ou do branco. Há assimilação, mas não negação do alfabeto. Este território de diálogo aberto por Mira, entre o alfabeto e o espaço, amplia as propriedades visuais da escrita. Assim, é resgatado um modo múltiplo e, por isso, mais amplo de pensar a escrita, onde tanto o espaço e as letras, quanto a possibilidade de se ler e ver simultaneamente os signos, se desdobram num mesmo nível: através do pensamento da tela.



### 3.4. O pensamento da tela

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente.

Clarice Lispector

Dentro do que já foi introduzido neste estudo sobre a importância da superfície para a constituição da imagem e da escrita, o céu sempre teve destaque como campo de manifestação do divino. Nesta grande tela celeste, eventos como raios e nuvens, eclipses e cometas, estrelas e planetas ou a alvorada e o crepúsculo, apesar de variações em seu simbolismo, sempre foram interpretados como mensagens a serem decifradas. Também o sistema de signos do zodíaco, que a despeito das alterações aplicadas pelas civilizações que o utilizaram, resulta de relações entre formas figurativas e formas geométricas combinadas e que, como observa Barthes, corresponde a um extrato das possibilidades estruturais da escrita, sintetizado pelo filósofo através da citação de Mallarmé: “O céu se escreve”.<sup>264</sup>

Não apenas o céu, mas o casco de tartaruga, seu molde em miniatura e outras superfícies são campos onde o vazio corresponde à potência de manifestação de formas. Se a escrita surgiu da imagem, como propõe Christin, ou se a imagem pelo menos é um dos constituintes principais da escrita, isso se deve ao fato de que “a própria imagem originou-se antes, da descoberta – isto é, da invenção – da *superfície*: ela é o produto direto do *pensamento da tela*.”<sup>265</sup> Para a autora, é da consciência do espaço como campo de relações que se criaram as imagens. A mutação da imagem em escrita demonstra que apesar das diferenças entre as duas, o espaço atravessa tanto a contextura da imagem quanto a da escrita, “[...] como se fosse ele que constituísse o princípio

264 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte precede de Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 1994/2000, p. 53. *apud*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 26.

265 CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001, p. 6. *apud*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 18.

comum a ambas, e que até mesmo a redução da figura em signo se devesse a ele.” O suporte como um “caldo primordial”<sup>266</sup>, um catalisador das relações entre os sinais nele presentes que, estimulados pela proximidade conferida por este espaço e pelo olhar dos primeiros homens, sofreram mutações tanto em sua forma quanto no seu diálogo com os demais sinais.



FIGURA 096 - CALDO PRIMORDIAL

A caverna de Lascaux e dezenas de inscrições feitas pelo homem em suas paredes.

De acordo com Anne-Marie Christin, a imagem e a escrita compartilharam a mesma superfície desde seus primórdios.

(GOMBRICH, 2001, p. 42)

Por serem espaços escolhidos e tratados para receber as marcas do futuro, os cascos lixados de tartaruga e as paredes das cavernas cobertas com branco ou areia (Lascaux, Pech-Merle e Altamira) demonstram a consciência que nossos ancestrais tinham destas superfícies como suportes para a feitura de imagens. Refletindo sobre as relações entre esses ancestrais e as paredes de Lascaux, Blanchot nos dá uma bela pista sobre a influência dialética da superfície no processo criativo, não apenas dos primitivos, mas de todos os homens:

---

266 A hipótese do caldo primordial surgiu nos anos de 1920 através dos estudos do russo Alexander I. Oparin e do britânico J. B. S. Haldane, que postularam o surgimento da vida terrestre nos lagos de milhões de anos atrás a partir de reações químicas entre compostos orgânicos ricos em hidrogênio, carbono e nitrogênio que, expostos majoritariamente ao calor, aos raios e à radiação ultravioleta, resultaram em estruturas simples de RNA, versão primitiva de DNA e base de todos os seres vivos. É referente ao líquido presente nestes lagos e oceanos primordiais, rico em substâncias orgânicas e comparado a um caldo, que veio a denominação de “caldo” ou “sopa primordial”.

O que parece ser mais estimulante no paralelo entre esta hipótese de biopoiese (origem da vida) e a hipótese do surgimento da imagem e da escrita por meio da superfície é que, tanto numa como noutra, as estruturas geradas são códigos constituídos a partir do próprio meio em que surgiram. Como novas formas mais elaboradas e com novas funções, elas apenas se reconfiguraram por forças presentes no mesmo espaço em que estavam, diferente das concepções que crêem que estas estruturas foram reproduzidas “à imagem e semelhança” de um elemento externo, o que, por um viés metafísico, no caso do surgimento da vida, seria por obra de Deus e, no da escrita, seria por mérito da voz, do Verbo.

Às vezes, como Leonardo da Vinci, o homem olha as pedras, paredes e, nas suas manchas, reconhece as figuras, que com uma uma súbita correção faz aparecer. Às vezes, deixa correr os dedos sujos pela superfície das rochas - ou sobre si mesmo - e esses traços o agradam, esse barro é já a cor.<sup>267</sup>

Por esse pensamento, a superfície é deslocada da posição, inicialmente passiva no processo de criação de imagens, para uma condição de correspondência com o homem que nela/com ela desenha. Mais que um simples nada que se oporia à presença positiva do traço, o espaçamento entre as formas aí presentes permitiu que estas pudessem emergir significativamente. Nesse sentido, o espaço vazio é parte integrante das formas, e tão importante quanto os próprios traços que as compõem, sejam estas formas imagem ou escrita:

[...] considerando que a imagem diz respeito à categoria do espaço, é preciso admitir inicialmente que sua superfície é primeira, isto é, anterior às superfícies representadas e de tal maneira que as próprias figuras sejam tributárias dessa superfície, mas admitir também que os intervalos que as separam preservam seus valores.<sup>268</sup>

A capacidade, própria do homem, de demarcar uma parte do espaço como forma original em uma zona diferenciada, é a demonstração desse “pensamento do fundo”<sup>269</sup>, que tanto reconhece no vazio um valor de maneira alguma neutro, quanto é capaz de se desdobrar na invenção da escrita.

Relembrando a comparação estabelecida por Vilém Flusser<sup>270</sup> entre o pensamento em linha associado à escrita e à maneira como se lê um texto alfabético, e o pensamento em superfície relacionado à leitura e à constituição de imagens, este “pensamento de fundo” aproxima-se mais da concepção do segundo por admitir a profusão de sentidos. Profusão inerente às duas dimensões do plano, que é incorporado na constituição da imagem e da escrita que nele afloram. Os interstícios, os espaços entre os pontos, entre as linhas e, afinal, entre as palavras, deixam de ser considerados como um vazio nulo, para corresponder a uma presença, estabelecendo-se como valores semânticos.

---

267 “Talora, come Leonardo da Vinci, l’uomo guarda le pietre e le pareti e nelle macchie riconosce delle figure che una leggera correzione fa apparire. Talora lascia scorrere le sue dita sporche sulla superficie delle rocce - o su di sé - e queste tracce gli piacciono, questo fango è già colore.” BLANCHOT, Maurice. *La nascita dell’arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L’Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 30.

268 CHRISTIN, Anne-Marie. *L’image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001, p. 17-18. *apud*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 25.

269 CHRISTIN, Anne-Marie. *L’image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001, p. 20.

270 FLUSEER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Entretanto, o que Flusser denomina como “pensamento em linha”, que provém do tipo de pensamento engendrado pela escrita alfabética (linear por definição), parece desconsiderar o espaço. A escrita alfabética dispõe do espaço simplesmente para desdobrar suas linhas de caracteres em sequências de palavras que, numa analogia geométrica, são como os pontos constituintes de um segmento: localizam-se no espaço sem no entanto possuírem dimensão. Na escrita ocidental, a dimensão das palavras na sentença não altera seu significado, uma vez que esta escrita se pretende tributária apenas da fala. As palavras pairam sobre a página, estendendo-se sobre o branco do suporte, mas não lhe reconhecem nenhum valor. Foi preciso a “agrafia tipográfica de Mallarmé para criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia [...]”<sup>271</sup> onde o espaço desempenhava um papel tão importante quanto o das palavras, reafirmando-lhes a existência material e fazendo com que a linguagem – até então tida como palavra viva – retornasse à dimensão concreta de seus signos de maneira autoreflexiva para constituir-se em escrita como um todo. Desse momento em diante, o pensamento “em superfície” como diz Flusser, ou “de fundo” como quer Christin, pôde voltar a atuar junto das palavras, tal como o fazia nos primórdios da imagem e da escrita, antes de ter sido renegado por tantos séculos de vigência da “episteme logocêntrica”.

### 3.4.1 Vazio: atuação do invisível no visível

[...] a vertigem da página branca, do parágrafo ou do exergo vazio subsiste apesar de todos os artificios de escrita que tentam enegrecer a página, preencher os espaços *a priori*.

*Antoine Compagnon*

As interpretações dadas sobre o branco nas culturas do Ocidente e do Oriente diferem em vários pontos. Enquanto no Oriente o branco é compreendido como um processo ativo e gerador, no Ocidente ele usualmente representa uma falta, um nada. Leitura que também é atribuída ao espaço vazio, o lugar perdido e indefinido do intervalo entre as figuras. Um dos motivos (e para Anne-Marie Christin, o motivo) desta diferença de julgamento estaria na forma com que estas culturas concebem a escrita.<sup>272</sup>

---

271 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 64

272 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 10.

No Oriente os caracteres da escrita ideográfica chinesa, provenientes da observação celeste e do registro pelos adivinhos em cascos de tartaruga, admitem uma ampla flutuação de sentido, sendo capazes de receber vários valores dependendo de sua localização. Tanto o suporte do ideograma chinês quanto os sinais que lhe são contíguos influem na variação de sentido deste sinal.<sup>273</sup> Diferente da escrita ideográfica, que preserva a importância do espaço vazio plenamente no próprio ato de leitura como reforço aos sinais da escrita, o nosso alfabeto é estruturado a partir de uma divisão abstrata da língua sem nenhuma atribuição de valor ao espaço vazio. O sistema alfabético foi o primeiro, após um período em torno de três mil anos de existência do ideograma e do sistema hieroglífico, a desfazer os vínculos com o visível inicial da escrita – e logo, também com o espaço.<sup>274</sup>

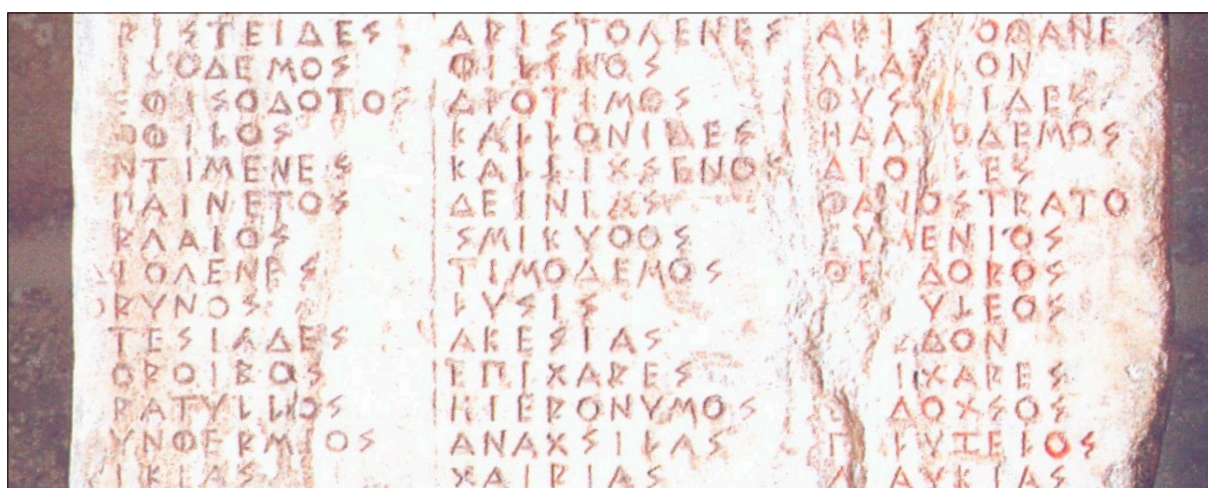


FIGURA 097 - HELENOS

Detalhe da escrita em uma estela funerária com nomes de soldados gregos mortos em batalha no ano de 459 a.C.

Museu do Louvre, Paris

(CHRISTIN, 2002, p. 238)

O alfabeto ocidental deriva de uma estrutura gráfica precedente, a escrita grega (Fig. 097) que se constitui num dos desdobramentos do sistema alfabético criado pelos fenícios (Fig. 098) em meados do segundo milênio a.C. Conforme estudiosos, este sistema corresponde à apropriação e adaptação de alguns sinais da escrita hieroglífica egípcia por mercadores nômades hicsos e hebreus e a posterior transmutação desses sinais em figuras de seres e animais familiares de fácil memorização e que tinham os mesmos nomes nas diversas línguas semíticas.<sup>275</sup>

273 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 42.

274 Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 42..

275 MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Edições Rosari, 2006, p. 42

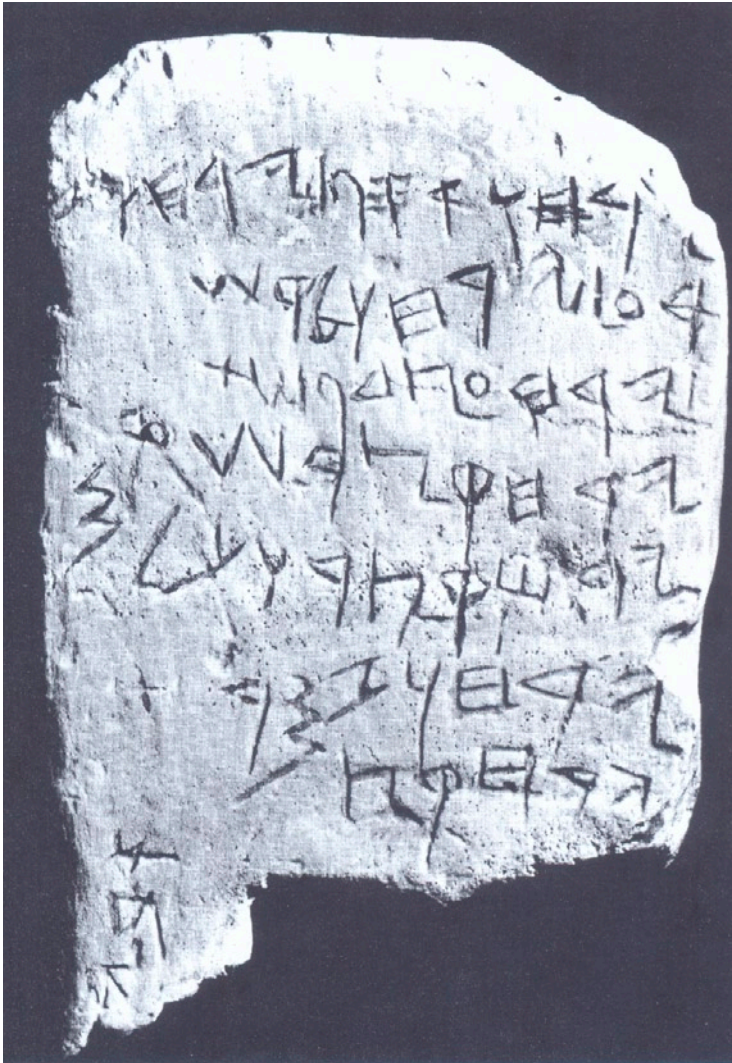


FIGURA 098 - FENÍCIOS  
Placa de pedra encontrada em Gezer, entre  
Tel-Aviv e a fronteira egípcia.  
Escrita em uma das línguas dos fenícios,  
esta placa mostra um calendário do séc. X a.C.  
Museu de Istambul, Istambul  
(CHRISTIN, 2002, p. 238)

Os fenícios adotaram este alfabeto e o simplificaram ainda mais, transformando-o num sistema acrofônico, em que bastava nomear as figuras desse conjunto de sinais e reter seu primeiro som – daí a denominação *acro*, relativa ao significado de topo, de alto e de primeiro – para se ter acesso à letra correspondente. Da decomposição das articulações dos diferentes idiomas falados e sua acomodação mais ou menos adaptada às suas pouco mais de duas dezenas de sinais, o sistema alfabético admitiu a mesma escrita para todas as línguas reduzidas em fonemas, “[...]fixando definitivamente assim as relações entre a palavra falada e sua figuração gráfica.”<sup>276</sup> Relações baseadas numa compilação da língua que tem como objetivo a transcrição fonética fixa em detrimento de possíveis interações visuais flutuantes entre esses sinais gráficos e desses com o espaço: “[...]saber ler refere-se, estritamente neste sistema, a decodificar.”<sup>277</sup>

276 MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Edições Rosari, 2006, p. 43.

277 CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 10.

Todavia, segundo Anne-Marie Christin, o alfabeto apresenta uma inadequação endêmica em relação aos sons das línguas e suas nuances, sendo portanto insuficiente para a definição de uma linguagem genuinamente oral, pois a letra de nosso alfabeto não é resultante de uma análise fonética rigorosa.<sup>278</sup> A letra surgiu de uma condição visual da escrita que a precedeu: a estrutura gráfica do alfabeto fenício, a qual dava suporte concreto à leitura deste alfabeto. O esquema fonético atual adequou esta estruturação de forma mais ou menos adaptada à acomodação das línguas.<sup>279</sup> Assim, a escrita ocidental, por sua constituição híbrida, ao mesmo tempo em que abstrai veementemente sua parte visual, o faz de maneira instável. Do mesmo modo que nossa civilização do alfabeto identifica, por definição, o branco e o vazio à ausência, à falta e ao não nomeado, recusando-se a enxergar-lhes como parte das formas visíveis.

Por conta da fragilidade dessa posição de rejeição do branco, do vazio e da visualidade alfabética, abrem-se possibilidades dentro desta mesma escrita – e desta civilização – para se explorar e manejar o vazio e o intervalo de modo a fazer-lhes emergir significativamente. Quando a norma é a letra, não há reconhecimento aplicável previsto fora do nome que ela anseia fixar, mesmo que tacitamente. Então ler ou olhar o branco, sem associá-lo à tragédia de uma perda ou de uma falta, equivale a transgredir o sistema de forças que se resguarda nessa invisibilidade presumida do vazio: a razão.



FIGURA 099 - FERRAMENTAS PARA UMA BOA ESCRITA  
 E essa “boa” escrita pressupõe uma “bela” escrita não apenas no sentido caligráfico do termo, mas que também obedeça às expectativas alicerçadas pela cultura. Uma escrita que apazigua o leitor, completando todos os “buracos” do sentido, como a “escrita de prazer” barthesiana. Bem diferente, seria a *écriture*, praticada por Mira, Mallarmé ou Artaud, que tira o leitor de sua posição de conforto, uma vez que não se propõe a corresponder-lhe com fechamento de sentido, mas, ao contrário, explora o vazio como fonte geradora de novos significados.  
 Prancha da enciclopédia da *Grande Encyclopédia*, Diderot e d’Alembert, metade do séc. XVIII (MANDEL, 2006, p. 158)

278 CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l’alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 10.

279 CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l’alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 10.

Não foram senão os artistas e os poetas os primeiros a terem a ousadia de enxergar o vazio em nossa civilização, estes artífices a quem Platão sempre guardara severa desconfiança, rebaixados à condição de desonestos ilusionistas da *polis* grega. Foi preciso que os artistas levassem o alfabeto à redescoberta do branco e do vazio, para que estes fossem explorados de diversas maneiras originais. O artista plástico francês Jean Dubuffet expõe claramente o ostracismo do branco no contexto alfabético de nossa civilização e explica como “[...]para o olhar não há intervalos”<sup>280</sup>, diferentemente do vocabulário, ao qual não há nada além do nomeável. Ou melhor, para a visão os intervalos não são nulos, constituindo-se como meio potencial onde o olhar e a imaginação se projetam completando (recriando?) as formas:

[...] há um condicionamento cultural que induz a olhar o entre os objetos como vazio. [...] O continuum das coisas foi decomposto pela cultura em vinte mil noções cujo inventário corresponde às vinte mil palavras do dicionário. É desse contexto de vocabulário que se utiliza o pensamento. Ele é pobre, arbitrário. A escrita não tem outra alternativa, enquanto que a pintura pode libertar-se: a sua língua de sinais não é dependente e, neste continuum, ela pode fixar ao infinito os pontos que se encontram em todos os intervalos entre os conceitos que foram nomeados. [...] É missão da pintura ultrapassar convenções, restituir o contínuo, sobrevoar e introduzir pontos de contato ou de apoio mutáveis a todo momento, que criam, para o pensamento, todo tipo de novas trajetórias.<sup>281</sup>

Estas novas trajetórias indicam claramente a possibilidade representada pelo “pensamento da tela” ou “pensamento em superfície”, onde o sentido não mais transcorre linearmente segmentado pela escrita, mas difunde-se em inúmeras direções. Pensamento que redesenha flexivelmente os conceitos, levando em conta a imaginação e a memória associativa, tal qual os antigos adivinhos chineses e astrólogos que observavam os intervalos entre os corpos celestes, fazendo surgir novas formas significativas destes espaços. No Tao há uma passagem sobre o vazio e o invisível:

---

280 DUBUFFET, Jean. *Batons rompus*. Paris, Minuit, 1986, p. 26 e 27, *apud*: CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 11 e 12.

281 DUBUFFET, Jean. *Batons rompus*. Paris, Minuit, 1986, p. 26 e 27, *apud*: CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009, p. 11 e 12.



### A atuação do invisível no visível<sup>282</sup>

Trinta raios convergentes no centro  
Tem uma roda,  
Mas somente os vácuos entre os raios  
É que facultam seu movimento.  
O oleiro faz um vaso, modelando a argila,  
Mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade.  
Paredes são massas com portas e janelas,  
Mas somente o vazio entre as massas  
Lhes dá utilidade -  
Assim são as coisas físicas,  
Que parecem ser o principal,  
Mas o seu valor está no invisível

Este aforismo sugere o modo pelo qual a cultura oriental visa a compreensão do vazio: pela integração daquilo que não é como sendo parte do que é. Em outras palavras, é graças ao vazio que o envolve que aquilo que é visível e nomeável tem a possibilidade de existir como tal. Mais que um espaço de separação entre os termos, o vazio permite que se estabeleçam inúmeros feixes de relações significativas e mutáveis entre as coisas, de maneira que conceitos e formas pré-existentes possam ser ultrapassados rumo a um estado de mutável e constante devir: o fora.

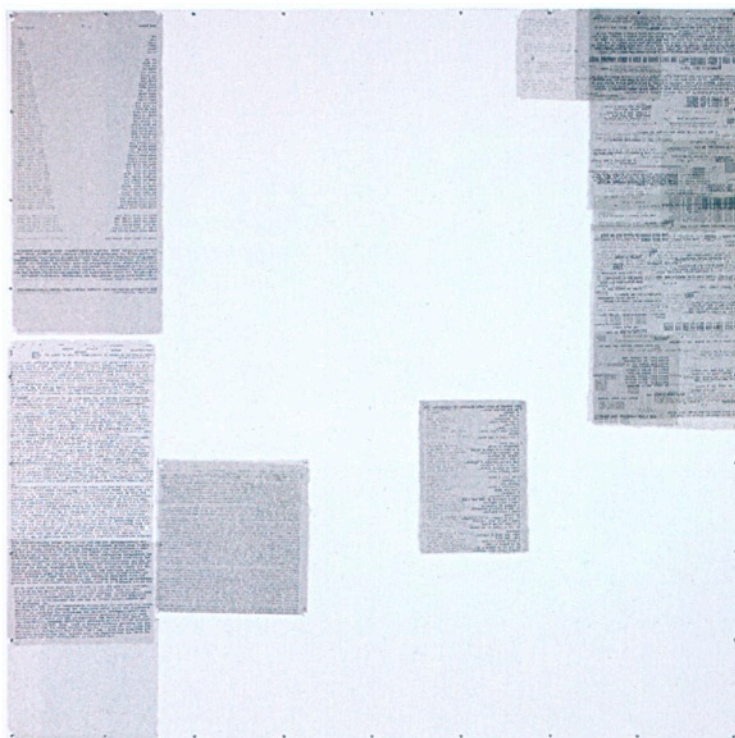


FIGURA 100 - TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE  
EM UM MESMO CONTINUUM  
Mira Schendel, *Sem título* (Objetos gráficos), 1967  
datilografia s/ papel entre placas  
de acrílico transparente,  
100 x 100 x 1 cm  
col. Ada Schendel, São Paulo  
(PEREZ-ORAMAS, 2009, p. 130)

282 ROHDEN, Huberto. *Lao-Tse: Tao Te King*. São Paulo: Fundação Alvorada, 1979, p. 46

### 3.4.2. Contínuo: a ausência presente

A escrita tem horror ao vazio: o vazio é o lugar do morto, da falta; e não se põem mais epígrafes senão nos monumentos funerários. Mas a prática da escrita oferece esta imensa vantagem sobre as outras, sobre todas as outras, inclusive a da cirurgia, a vantagem de bastar-lhe, para conjurar o horror e preencher o vazio, modificar seu léxico.

*Antoine Compagnon*

Jean Dubuffet, como vários de seus contemporâneos, rejeitava a tradição artística ocidental e se interessou profundamente pela criação desvinculada dos condicionamentos da cultura europeia, como a linguagem do grafite e as manifestações artísticas dos pacientes psiquiátricos, das crianças e de marginais. Muito do entusiasmo de Dubuffet pela produção destes indivíduos vem do fato de que eles ignoram que a linguagem e suas regras sejam culturalmente construídas. Isto os coloca à margem de relações de força que se impõem através da língua aos indivíduos, como o poder político, o poder de classe ou da literatura. E por também ignorarem que a língua se proponha ao registro ideal do pensamento, ainda que a linguagem instituída esteja longe de abranger todas as possibilidades existentes e imagináveis de expressão, estes indivíduos, como crê Dubuffet, têm então a liberdade de ultrapassar as fronteiras do que é demarcado pela língua para navegar no indizível, no impensável, no indefinível: naquilo que extrapola o Verbo e que a razão positiva chamaria de vazio ou de delírio, mas que nem por isso deixa de existir enquanto manifestação criativa original:

Os objetos e noções tal como são formatados poderiam muito bem ter sido escolhidos de maneira diferente, segundo um recorte totalmente diverso no continuum das coisas. O qual resultaria em diferentes conexões para o pensamento e, logo, em outro compasso. Em outra gramática. Em outra lógica. Em toda uma outra visão das coisas.<sup>283</sup>

---

283 «*Les objets et notions don til est forme pourrait aussi bien avoir été choisis différemment et selon un découpage tout autre du continuum des choses. Il en résulterait un clavier différent offert à la pensée et, pour celle-ci, un autre mécanisme de cheminement. Une autre grammaire. Une autre logique. Une vision des choses tout autre.*»

DUBUFFET, Jean. *Préface*. In: THÉVOZ, M. *Le langage de la rupture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978, p. 5-8. *apud*: DANTAS, Marta. *Escritos brutos e outros escritos: a "experiência limite" em questão*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. USP: São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARTA\\_DANTAS.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARTA_DANTAS.pdf)> acesso em 8/9/2010.

Dentre as diversas fases vividas pela obra de Dubuffet, há uma onde o intento do artista de fazer novos recortes no *continuum* das coisas se evidencia com mais intensidade através de desenhos que redividem e, ao mesmo tempo, reagrupam as formas por meio de contornos e áreas brancas hachuradas: *L'Hourloupe*.



FIGURA 101 - L'HOURLOUPE  
Como o próprio nome *Banco dos equívocos* indica, a superfície pictórica, redividida e novamente costurada pelo artista, se apresenta como espaço de errância, onde o sentido é gerado, simultaneamente, através da coexistência entre o que é encontrado e o que é perdido pelo olhar.  
Jean Dubuffet, *Banco dos equívocos (L'Hourloupe)*, 1963  
óleo s/ tela,  
150 x 195 cm  
Musée des Arts Decoratifs, Paris  
(LOPEZ-BLAZQUEZ, 1996, p. 34)

Este também é o título do pequeno livro criado pelo artista, em que estas formas contíguas, traçadas com boa dose de acaso, estimulam o olhar. A visão atravessa toda a extensão destas imagens sem se decidir por nenhuma associação definitiva em meio à profusão de formas existentes. Como reflexo dessa reverberação experimentada pelo olhar, as palavras nas quais se apoiam os conceitos que alicerçam nossa percepção e nossas certezas são desestabilizadas por um indecível rumor, em que nada mais pode ser afirmado ou explicado em definitivo (Fig. 101).

Mais que a polarização entre o figurativismo ou a abstração das formas que primariamente estes desenhos poderiam levar a pensar, é a sua reconfiguração inesperada do *continuum* das coisas, que faz do espaço um incessante agente de relações dinâmicas e simultâneas entre as formas. Tal como os espaços opacos e os transparentes (Fig. 100) dos trabalhos de Mira interagem entre si estimulando relações visuais, este espaço criado por Dubuffet atua ativamente nos diálogos entre as formas, sendo avesso a qualquer fechamento de sentido e de tempo. Pois tanto o vazio nas monotipias e na obra escritural de Mira, quanto o espaço superpovoado por

formas e contornos dessa série de Dubuffet amplificam o simultaneísmo visual inerente ao plano pictórico. Este simultaneísmo liberta o olhar e o pensamento de qualquer linearidade que possa ainda persistir, conduzindo-os em função de um infinito vir a ser das coisas. Desse pensamento espacial (ou da tela) engendrado por Dubuffet e, conforme entende este estudo, também por Mira, emerge “[...] um sentimento de incerteza sobre os fundamentos das nossas noções habituais de cheio e vazio, de ser ou de não ser, de pertença aos dados reais ou às projeções do imaginário”.<sup>284</sup> Nas composições de Dubuffet esta incerteza pode ser experimentada pela infinita probabilidade de associação espacial entre as formas (Fig. 101 e 103) e nos trabalhos de Mira Schendel é o rumor escritural, ampliado pelo vazio, que coloca o signo, simultaneamente, entre a posição de elemento visual e sinal verbal (Fig. 102).

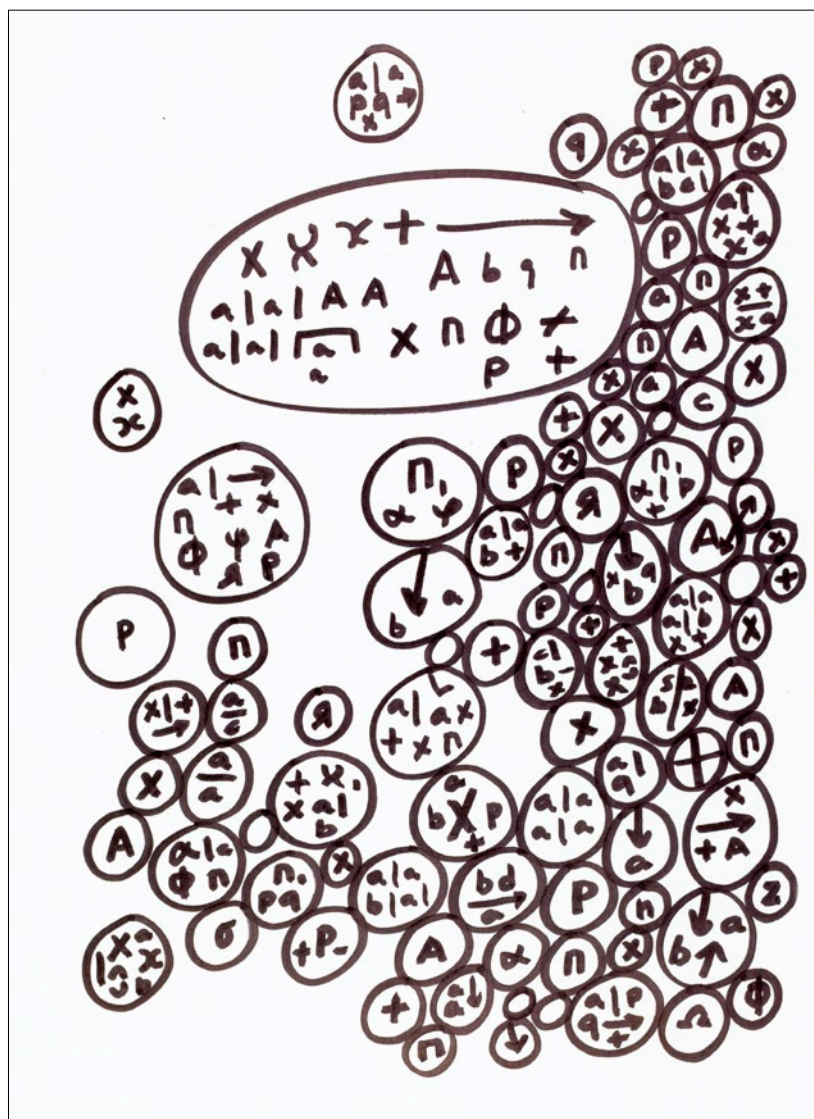


FIGURA 102  
Mira Schendel, *Sem título (Letras circunscritas)*, 1970  
caneta hidrográfica s/ papel,  
50 x 36 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 213)

284 LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel. *Dubuffet, 1901-1985*. Barcelona: Globus, 1996, p. 39.

Para Dubuffet, a cultura ocidental privilegiou demasiadamente a literatura e, em contrapartida, qualificou a pintura como uma manifestação rudimentar, que só teria lugar e função nesta cultura pela mediação de conceitos como a estética ou o belo,<sup>285</sup> que não deixam de ser construções linguísticas. O artista ressalta ainda como a percepção não só da arte, mas de todas as coisas e do pensamento, estão condicionados pela segmentação imposta pelos conceitos e palavras existentes. A saída apontada por Dubuffet para esta limitação só seria trilhável pela pintura, uma vez que para ele a escrita permanece dependente do vocabulário, o que resulta no empobrecimento do pensamento e da percepção ocidentais.



FIGURA 103 - UMA LASCAUX CONTEMPORÂNEA

Como as paredes das cavernas ou dos cascos de tartaruga que guiaram o olhar dos homens primitivos na criação de imagens e escritas, o ambiente construído por Dubuffet transforma o espaço ao nosso redor numa grande rede de tessitura dinâmica, que faz e desfaz seus nós, à medida que o olhar gera novas significações.

Jean Dubuffet, *Jardin de inverno (L'Hourloupe)*, 1970

epoxi com tinta de poliuretano, 5 x 10 x 6 m

Centre Georges Pompidou, Paris

(LOPEZ-BLAZQUEZ, 1996, p. 38)

285 Cf. LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel. *Dubuffet, 1901-1985*. Barcelona: Globus, 1996, p. 9.

Neste ponto é preciso esclarecer sobre a maneira como o artista vê a escrita, identificando-a, grosso modo, com a forma da literatura clássica, ou então, restringindo sua estrutura à lógica da sintaxe predicativa. Definição que toma a escrita como um meio obrigatoriamente transitivo de comunicação e que se pretende como um duplo gráfico da fala, dispensando o aspecto visual das palavras e a sua relação com o suporte. Esta acepção abordada por Dubuffet está em conformidade com o modo como a cultura ocidental também concebe a escrita, limitando-a a funções bastante específicas e aquém do potencial atribuído à pintura pelo artista. Entretanto, como Dubuffet se interessava pelas escritas, por assim dizer, marginais que extrapolam esse cânone, é de se entender que ele utilize esta definição mais como referência das limitações que a cultura impõe à escrita e em oposição às possibilidades da pintura, do que essencialmente como seu entendimento a respeito do que é e do que pode ser a escrita.

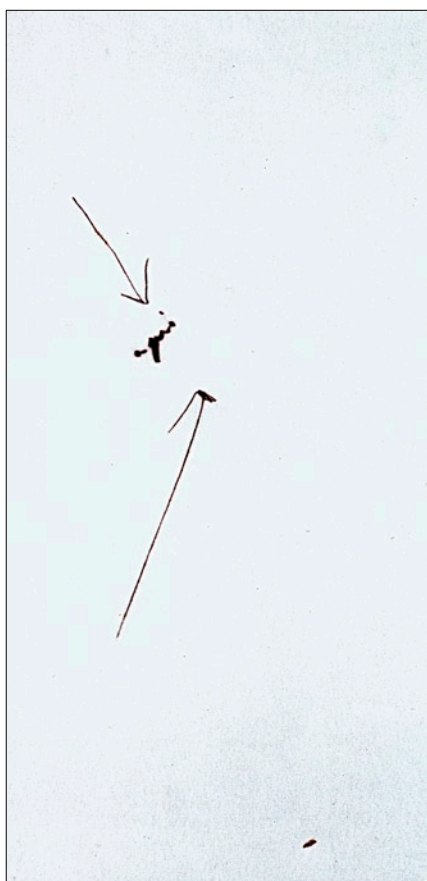


FIGURA 104  
Mira Schendel, *Sem título*, 1964/65  
monotipia sobre papel de arroz,  
46 x 23 cm  
col. Ada Schendel, São Paulo  
(SALZSTEIN, 1996, p. 159)



FIGURA 105  
Mira Schendel, *Sem título (Toquinho)*, 1972  
*letraset*, papel tingido s/ papel,  
49 x 25,4 cm  
col. particular, São Paulo  
(DIAS, 2009, p. 236)

As monotipias e colagens de *letraset* de Mira Schendel e sua pintura escritural (ou escritura pictórica) são uma pequena demonstração de como a fronteira apontada por Jean Dubuffet entre escrita e pintura pode ser muito menos evidente do que indicam as colocações do artista. Pelo contrário, nos trabalhos de Mira Schendel esta fronteira mostra toda sua porosidade, pois o espaço pictórico congrega a escrita e interage com ela de modo a ampliar seu alcance e sua capacidade de induzir novas formas de pensamento além das limitações que Jean Dubuffet atribui à escrita alfabética ocidental. Max Bense chega a afirmar que a redução gráfica introduzida por Mira “[...] suspende a estrutura linguística em favor da pictórica.”<sup>286</sup> Tanto esta suspensão apontada por Max Bense, quanto o antagonismo escrita/pintura colocado por Dubuffet soam questionáveis, uma vez que eles parecem invocar um cancelamento do componente linguístico, sendo que no trabalho de Mira há muito mais uma reincorporação do aspecto visual aos signos linguísticos, do que necessariamente uma negação de seu caráter enquanto elementos da escrita. É este acréscimo, e não a ruptura completa com os fundamentos da escrita alfabética, que caracteriza o indecível em meio à incessante busca sem fechamentos que o trabalho da artista suscita. Também, por não negar o caráter de escrita dos elementos linguísticos, o trabalho de Mira permite que o espaço branco ou transparente, seja do papel de arroz ou do acrílico, hesite perpetuamente entre a percepção do invisível e um pressentimento quase palpável.

Mira joga com a “invisibilidade” do branco e do vazio, uma vez que sua obra lança mão da escrita alfabética que, por princípio, abstrai tanto o suporte quanto seu aspecto visual. Em um primeiro exame não há nenhum indício de que o trabalho da artista se proponha a negar ou romper com essa concepção de escrita e sua relação com o espaço. Ela parte da escrita alfabética ou, pelo menos, daquilo que Wilcon Joia Pereira sensivelmente chama de “pseudopalavras”<sup>287</sup>, unindo-as a “reminiscências de gestos e percursos visuais”<sup>288</sup>. Ao dispersar estes sinais em meio ao branco do suporte, deixando que o espaço interfira em suas relações, Mira leva a escrita à quase completa diluição, permitindo ao espaço vazio se manifestar ativamente.

---

286 BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 225, *apud*: PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de filosofia, ciências e letras de Assis, 1976, p. 33.

287 PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de filosofia, ciências e letras de Assis, 1976, p. 32.

288 PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de filosofia, ciências e letras de Assis, 1976, p. 33.

Porém, como nos trabalhos da artista o signo alfabético chega ao limiar entre o pictórico e o linguístico, sendo impossível captá-lo univocamente entre uma coisa ou outra, seu espaço também evoca uma branca e contínua transparência indecível, onde o impossível também se estende à afirmação de presença ou de ausência do vazio.

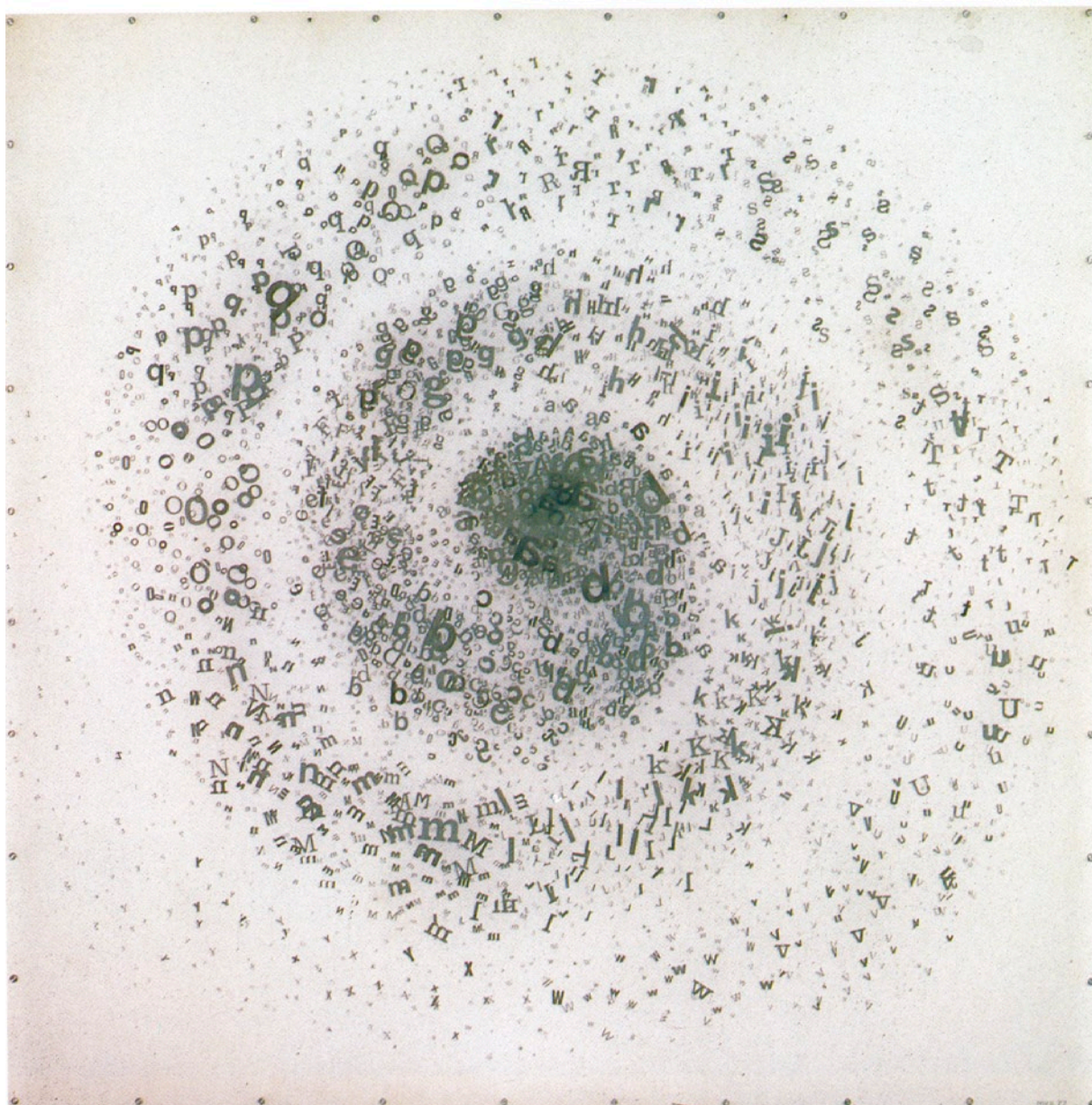


FIGURA 106  
Mira Schendel, *Sem título*, 1972  
*letraset* entre placas de acrílico fosqueado,  
95 x 95 cm  
col. Clara Sancovsky, São Paulo  
(SALZSTEIN, 1996, p. 197)



## CONCLUSÃO

O verdadeiro pensamento parece sem autor. E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor - este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer “tudo”. Mas “tudo” é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espraiar sem pensar-sentir.

*Clarice Lispector*

Empregar o termo conclusão para um estudo sobre a obra de Mira Schendel soa um tanto paradoxal, uma vez que concluir compreende a ideia de que se tem de afirmar algo sobre alguma coisa *a priori*. De que se tem de chegar a um fim dentre tantos fins possíveis após um também subentendido início: fixar-se em um ponto. E isso parece se contrapor inteiramente ao que impregna a busca existencial de Mira, que Geraldo Souza Dias relata. Também parece a negação do fruto dessa busca, que se reflete no universo construído pela obra da artista. Um universo de procura pela liberdade através da superação de qualquer limitação: de tempo, de sentido, de espaço e de fronteira: a transparência. Um universo frágil, sutil, onde o limiar entre o silêncio escancarado e a tagarelice enclausurada se confundem e se correspondem pela simples inversão do ponto de vista ou da vista de um ponto: um sinal algébrico? Verbal? Visual? O início? O fim? Perde-se completamente aquele que tenta responder. A resposta será sempre uma nova pergunta.

E pergunta é algo que, mais do que qualquer coisa, Mira soube fazer insistentemente e que, resume como – imagino – ela teria gostado de responder sobre seus achados e sobre seu trabalho. As ferramentas utilizadas por ela parecem absurdamente escassas e improváveis para alguém com propósito tão intenso. Palavras, letras, linhas e fragmentos disso tudo, em meio a uma imensidão branca e imaterial como o papel de arroz ou o acrílico transparente: um mínimo, um quase nada. Mas é nesse quase que a artista se apoia e dele se utiliza como alavanca para ampliar suas perguntas e abranger poderosamente tudo com sua busca que não cessa.

Na obra de Mira Schendel o pictórico e o plástico se esposam, gerando uma delicada e vacilante poética, tal como no *Coup de dés* de Mallarmé. Ambos exploram a visualidade dos signos e sua materialidade no espaço. Entretanto, nesses trabalhos não é possível desprender completamente os signos de suas relações com seus referentes linguísticos. Mesmo que essa ligação seja tênue, como um mero eco do referente, ou resgatada do estado de pura ininteligibilidade que os signos tenham atingido. Mira e Mallarmé tiram partido disso e exploram, cada um à sua maneira, a possibilidade autoreflexiva da língua: eis então o caráter poético indissociável do aspecto visual dos trabalhos.

Tal como, quase meio século antes, na agrafia introduzida por Mallarmé através da espacialização e da interferência tipográficas no aspecto visual de seu texto, na obra de Mira Schendel, tanto o vocábulo quanto o espaço vazio são perpetuamente dissociados e reconectados às concepções que os acompanham. Caso contrário não seria possível ler e nem seria possível ver simultaneamente estes trabalhos. Nesse contexto, todos os sentidos são possíveis pela (des)afirmação da ambiguidade que impregna estas obras: uma inocência consciente.

O que começou como um questionamento no campo do design gráfico ganhou uma dimensão muito mais ampla (e talvez arriscada) ao desdobrar-se para o território das artes plásticas. Os questionamentos sobre a relação palavra-imagem avançaram, inicialmente por um levantamento de alguns trabalhos na história da arte e depois por exemplos a partir dos cubistas. Através desse panorama, chegou-se a um entendimento sobre como esta relação foi fundamentada em nossa cultura e como o platonismo influenciou decisivamente nos modelos e limitações do que são e do que podem imagem e escrita. Inclusive, foi observado como este modelo começou a ser desestabilizado pela própria produção de imagens e de textos de nossa civilização e como, à partir das vanguardas e de Mallarmé sua coerência foi colocada em cheque tanto nas artes quanto na literatura.

Com a arte moderna e contemporânea, o modelo platoniista e logocêntrico que delimita a escrita já não goza do mesmo crédito de outrora. No entanto, sua sombra ainda se projeta sobre nosso pensamento e percepção da escrita e das imagens. Nesse cenário encontra-se a obra de Mira Schendel e, mais especificamente, sua produção artística abordando o signo linguístico e as palavras. Vários trabalhos e séries foram vistas e, em vários deles, o que parece ficar bastante

claro é que para Mira a escrita nunca se pretende uma coisa apenas. Ela é sempre uma coisa e, imediatamente, sua possibilidade de contrário. Logo, se no trabalho da artista a escrita se coloca como escrita, ao mesmo tempo ela também é imagem e é imagem de escrita. Não há negação e nem afirmação em sua obra, mas coexistência. Uma coexistência que ruma em direção à maior abrangência possível: de sentidos, de possibilidades, de indeterminações. Mas, paradoxalmente, a artista trabalha isso sempre o mais próximo do mínimo. Mínimo de cor, de elementos, de detalhes, de ruído. E, talvez por isso, a busca dessa abrangência seja potencializada, pois os vastos espaços crus das superfícies de seus trabalhos também amplificam essa profusão de possibilidades que seu gesto lança através das palavras. A superfície dialoga com o signo e lhe devolve em dobro o seu rumor.

Desde os primeiros trabalhos de Mira Schendel fica evidente a grande consciência que a artista possui do espaço pictórico e de seu poder, através de uma composição extremamente bem-sucedida. Para um olhar mais desatento, à medida em que a escrita e seus signos começam a surgir, a superfície parece perder importância em sua obra. No entanto, é dessa relação íntima com o espaço que Mira extrai o melhor da escrita. Em seu trabalho, assim como a escrita não protagoniza um papel fixo, mas se desdobra em múltiplas posições, a superfície do suporte também se comporta desta maneira. Logo, Mira Schendel reconhece ao espaço branco ou transparente uma existência visível, concreta, ativa, significativa, “cheia” e, ao mesmo tempo, o apresenta como imaterial, neutro, aberto, permeável e vazio. Essas permutações de sentido irão variar de acordo com o trabalho ou com configuração escritural criada, mas de forma geral, fica claro que em se tratando de Mira Schendel, uma coisa nunca é uma só coisa apenas.

E falando em vazio, do vazio se parte e ao mesmo vazio pode se estar a chegar, ainda que este já não seja o de início. Letras e fragmentos parecem reminiscências do que outrora foram palavras, mas nada impossibilita afirmar que estes mesmos signos são o balbúcio de uma escrita ainda por vir, em vias de uma completa explicitação. Através dessa errância, que tem em si muito mais a marca da necessidade de busca do que de resposta, o tempo torna-se curvo, circular, transparente: múltiplo. Através da abordagem do vazio e sua relação com a escrita, a pesquisa adentra por estudos sobre a importância do espaço na geração de significado em escritas

ideográficas, como a chinesa. Por esse percurso também fica claro como nestas escritas, tanto o aspecto visual quanto o espacial participam do sentido e como este sentido não se pretende algo fixo, ancorado no fechamento apenas da razão. Frente a esse modelo é colocada a matriz ocidental de escrita, evidenciando-se mais uma vez como, tanto a elisão do aspecto visual da escrita alfabética, quanto de sua relação com o espaço, não se tratam de uma evolução lógica e simplesmente incontornável, mas de uma escolha fundamentada e arbitrada conforme padrões de nossa cultura. Tal é a evidência deste fato, que ainda assim é possível empreender escritas plenas de significações permeadas de aspectos visuais e relações espaciais, utilizando o alfabeto ocidental: questão de escolha. O trabalho de Mira se apresenta como um imenso testemunho da abertura para esta possibilidade escritural. Ou mais, da sua amplificação ao infinito.

Através deste infinito é possível então intuir em um só relance (de dados?) e compreender que tanto aquilo que denominamos como limite quanto os marcos do que tomamos por princípio, meio e fim só têm esses nomes e valores porque assim decidimos escolhe-los e chamá-los. Mil outros pontos poderiam ter sido designados para indicá-los, assim como mil outros nomes poderiam eles ter. Mas como toda escrita pressupõe uma interrupção que convençionamos chamar de fim, também é chegada a hora de conceder - mais sob a forma de uma pausa - esse momento ao estudo que se desdobrou ao longo destas páginas. Fim: denominação de tempo e espaço tão arbitrária quanto parece ser a de seu improvável início. Afinal, acreditar que as motivações para esta busca estão todas esmiuçadas lá na introdução, como um início incontestável, soa bastante simplista.

Uma das experiências nunca antes imaginada sobre a construção deste texto acadêmico foi o estabelecimento de uma profunda relação com a escrita através de dois raios de propagação superpostos: enquanto a pesquisa avançava por leituras a respeito de escritas intransitivas relacionadas ao espaço e à sua profusão visual de sentido, em paralelo, também era necessário organizar de maneira clara (ou quase) tudo o que era vivenciado e estruturar isto de forma linear, como num grande casaco em que os pontos da gola não podem vir antes dos da manga. Este trânsito entre duas instâncias de escrita e a “ginástica” da tentativa de elaboração disso da melhor forma possível, me fizeram, em muitos momentos, lamentar por não poder

acrescentar mais coisas, por não abordar o assunto de outras formas trocando-lhe o tom, e nem poder desfazer a trama de um capítulo inteiro e tecer tudo de novo em ponto miudinho. Mas a escrita de uma dissertação tem suas limitações de tempo, de abrangência, de profundidade e, enfim, de forma, assim como o casacão do exemplo, que também tem seus limites e que, provavelmente, não funcionaria muito bem se lhe inventassem uma terceira manga ou um bolso de ponta-cabeça no meio das costas. Não obstante, se por um lado a angústia para dar uma direção e um fim à esta escrita foi quase tão difícil quanto a angústia de agora em que estou prestes abandoná-la, por outro lado esta trajetória fez descobrir muitas coisas.

Talvez a principal seja que os olhos já não olham mais como antes. Não olham textos acadêmicos e nem texto ou imagem alguma como anteriormente. Antes do início da pesquisa, ainda no projeto, o nome “tessitura” surgiu como uma intuição feliz, um sopro sutil em meio à dureza dos primeiros conceitos e da dureza da expectativa de “sim” e de “não”, como se o preto no branco fossem assegurar-me respostas seguras. Mas essa palavra, tessitura, acabou sendo bem mais abrangente do que se pudesse supor, mostrando-se como uma grande chave para que o olho percebesse mais que apenas letras ou imagens, mais que o isso ou o aquilo. Esta transformação e a inquietude advinda com ela começaram a brotar à medida em que tornava-se cada vez mais claro que as respostas mais verdadeiras eram as mais provisórias e que, se eu quisesse avançar além dos questionamentos iniciais, teria de olhar o “entre”. Olhar para o espaço que está entre as palavras, mas, igualmente sob/sobre/através delas e também das imagens. Olhar para este espaço não nomeado e nem fixado por palavras ou por qualquer outro sinal. Olhar e compreender que, pela sua impossibilidade de fixação como uma única coisa apenas, o “entre” pode ser várias coisas ao mesmo tempo e pode, também, transformar aquilo que, como a escrita, existe junto dele.

Foi então que a “tessitura” passou a ser para mim este campo expandido em que palavra e imagem se entrelaçam e se relacionam, simultaneamente, de diversas maneiras. Um campo que, muitas vezes, antecede a intenção do traço e influi em sua forma, sua cor e sua força ou que, ao contrário, é escolhido conforme àquilo que se pretende inscrever. Independentemente se um meio, um fim ou o princípio de toda escrita, o que ficou claro é que a superfície, por mais

transparente, neutra, “inexistente” ou dispensável que pareça ou que se queira, é integrante fundamental da escrita (e da imagem) para quem deseja compreender um pouco mais sobre os aspectos plásticos das palavras e suas possibilidades visuais.

Dessa compreensão se faz vislumbrar uma nova retomada do caminho que aqui se encerra, a partir de registros de escritas e suas superfícies que, já há um tempo durante esta pesquisa, começaram a ser recolhidas no espaço urbano. Mas isto já é assunto para uma possível outra escrita ou seria talvez, ainda para esta mesma escrita de agora, só que com a tal terceira manga costurada nela. No entanto, o que se tem é o agora e o que nele está. E do agora é muito difícil, senão impossível, precisar o que será. Depois do instante presente tudo é liberdade do que ainda não chegou. Do que não está. A liberdade do “entre” que a tessitura ajudou tanto a perceber: o devir.

E, à beira do próximo instante, se a pesquisa em si não termina nem acaba, assim como não acabam os questionamentos e descobertas aprendidos com Mira Schendel, aproprio-me de Roland Barthes, que soube traduzir a abrangência da obra de Mallarmé, para seguir então a uma última sentença que parece também iluminar as relações palavra-imagem-espaço nas obras da artista abordadas neste estudo: “Essa arte tem a própria estrutura do suicídio: o silêncio é nela um tempo poético homogêneo que fica entalado entre duas camadas e faz explodir a palavra menos como o farrapo de um criptograma do que uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade.”<sup>289</sup>

---

289 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.
- ALVES, Rubem. *Ostra feliz não faz pérola*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Mira Schendel: os cadernos*. In: AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 183-185.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 17–62.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 51.
- BATAILLE, Georges. *Las lagrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La nascita dell'arte*. p. 23-34 in: BLANCHOT, Maurice. *L'Amicizia*. Genova-Milano: Casa Editrice Marietti, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CAPUZZO, Heitor (org.). *Evolução das imagens em movimento*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, 1998.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002.
- \_\_\_\_\_. *L' image écrite: ou La déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Poétique du blanc: vide e intervalle dans la civilization de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade In: *Pós: revista do programa de pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 1, n. 1, mai. 2008. p. 8-23.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ECO, Humberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa. 2. ed. rev. e aumentada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



- FOSTER, John. *New masters of poster design: poster design for the next century*. Gloucester: Rockport, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciencias humanas*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo* (4ª ed.). São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Pensamento do Exterior*. In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. (Ditos & Escritos. v. III), p. 219-242.
- GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. 7. ed. London: Phaidon Press, 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2002.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos* (9ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- KUNDERA, Milan. *A brincadeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- LIVRO da arte, O. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel. *Dubuffet, 1901-1985*. Barcelona: Globus, 1996.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MARQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MEDEIROS, Afonso. "Pictograma, ideograma, metáfora visual". In: Congresso da ANPAP, 1996, *Anais...* Campo Grande, 1996. p. 273-281.

MELENDI, Maria Angélica. *“Imagens e palavras”*. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?*. São Paulo: Educ, 1997. p. 26–50.

MORLEY, Simon. *Writing on the wall: Word and image in modern art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

PARTSCH, Susanna. *Klee*. Köln: Taschen, 2003.

PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de filosofia, ciências e letras de Assis, 1976.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PESSOA, Fernando. *Poesia/Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade.” Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis In: DINIZ, Thaís F. N. ; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Orgs.). *Intermedialidade e estudos inter-artes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: No prelo.

ROHDEN, Huberto. *Lao-Tse: Tao Te King*. São Paulo: Fundação Alvorada, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana* (31ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D’Água, 1996.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista - 2. ed.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SPEER, Andreas. Tomás de Aquino e a questão de uma possível estética medieval. In: Viso: Cadernos de estética aplicada. Rio de Janeiro: ABRE – Associação brasileira de estética / CAPES, n. 4, jan. - jun. 2008. [<http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=25>]

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 194-195.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VÁLERY, Paul. *Variété I et II*. Paris: Gallimard, 1988.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: dialogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 481 f. Tese (Doutorado em Letras) – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

\_\_\_\_\_. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *ALETRIA: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.- dez. 2006. p. 147–161.

ZAMBIAZI, Saulo Popov. *Ambientes inteligentes*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/ Programa de pós-graduação em ciência da computação, 2002.

## APÊNDICE

uma arte de vazios  
onde a extrema redundância começa a gerar em formação original  
uma arte de palavras e de quase palavras  
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela  
súbitos valores semânticos  
uma arte de alfabetos constelados  
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias  
a-b-(li)-aa  
onde o dígito dispersa seus avatares  
num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo  
que força o digital a converter-se em analógico  
uma arte de linhas que se precipitam  
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço  
sem embargo habitados por distâncias insondáveis  
de anos-luz  
uma arte onde a cor pode ser o nome da cor  
e a figura, o comentário da figura  
para que entre significante e significado  
circule outra vez a surpresa  
uma arte-escritura  
de cósmica poeira de palavras  
uma semiótica arte de ícones índices símbolos  
que deixa no branco da página seu rastro numinoso  
esta arte de mira schendel  
entrar no planetarium onde suas composições  
se suspendem desenhos estelares  
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos  
sobre um ramo de apenas  
gorjear seus haicais absolutos

*Haroldo de Campos*<sup>1</sup>

---

1 Texto publicado originalmente no catálogo *Mira Schendel*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio de 1966  
*apud*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 260.