



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VINÍCIUS BARDI CASTILHO

**O ESPAÇO EM MIRA SCENDEL:
ENTRELAÇANDO POÉTICAS LITERÁRIAS E VISUAIS**

Londrina
2024

VINÍCIUS BARDI CASTILHO

**O ESPAÇO EM MIRA SCENDEL:
ENTRELAÇANDO POÉTICAS LITERÁRIAS E VISUAIS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Intermedialidades e Novas Formas Artísticas.

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Correa

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

V785o Castilho, Vinícius Bardi.
O espaço em Mira Schendel: Entrelaçando poéticas literárias e visuais / Vinícius Bardi Castilho. - Londrina, 2024.
115 f.

Orientador: Almir Aquino Correa.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Poesia experimental - Tese. 2. Espaço gráfico - Tese. 3. Artes Visuais - Tese. 4. Mira Schendel - Tese. I. Correa, Almir Aquino . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 7

VINÍCIUS BARDI CASTILHO

**O ESPAÇO EM MIRA SCHENDEL:
ENTRELAÇANDO POÉTICAS LITERÁRIAS E VISUAIS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, na Área de Concentração “Intermedialidades e Novas Formas Artísticas”, sob a orientação do Prof. Dr. Alamir Aquino Correa.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Correa
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Cláudia Camardella Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Elke Pereira Coelho Santana
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 20 de agosto de 2024.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio de várias pessoas, como os antigos colegas da época da graduação e os novos feitos durante o percurso do mestrado. Cada conversa, comentário, partilha de ideias ou referências me auxiliaram nas escolhas que aqui precisei tomar. Também não seria possível sem a CAPES,

Gostaria de agradecer, principalmente, ao meu orientador, Almir A. Corrêa, pela sua orientação, atenção e principalmente, pela partilha de experiências e sabedorias, além do apoio fundamental para a dissertação, o professor se tornou alguém pelo qual tenho profunda admiração. Agradeço também à Cláudia C. Rio Doce cuja disciplina “Walter Benjamin e a Modernidade” foi um divisor de águas para minha formação, repercutindo não apenas nesta dissertação, mas também em minhas perspectivas sobre múltiplos assuntos. Suas aulas eram momentos de encontros e questionamentos sobre minhas concepções, principalmente sobre o papel das imagens no mundo moderno e contemporâneo. Também agradeço profundamente à Elke Coelho, professora que pude conhecer ainda em minha graduação. Sua generosidade e atenção estiveram presentes também neste processo. Agradeço pelos livros emprestados, pelo convite para ir a um encontro do seu projeto para conversar sobre Mira Schendel e este trabalho, e por todas as trocas no caminho. Sua aceitação para participar de minha banca de avaliação, demonstrando interesse e seriedade pela obra de Mira Schendel, influenciou grandemente os rumos tomados nesta pesquisa. Obrigado pelas orientações e por entender a necessidade poética nisso tudo.

Agradeço, por fim, à Mariana Chinchilla, cuja parceira serviu de apoio para os momentos felizes e críticos deste processo. É bom ter te encontrado neste mundo. À Maia Mazamboni, que acompanhou cada etapa desse processo e também à minha mãe Vani e às minhas irmãs Bianca e Clara, pelo apoio, cuidado e incentivo neste processo. Agradeço a todos por estarem comigo nesta travessia.

“Se queres entrar no Infinito,
segue o Finito por todos os lados”

Goethe

RESUMO

CASTILHO, Vinícius Bardi. *Mira Schendel: entrelaçando poéticas literárias e visuais*. 2024. 115. Dissertação de Mestrado (Letras – Intermedialidades e novas formas artísticas), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

A presente dissertação aborda a obra da artista Mira Schendel, destacando sua contribuição à arte contemporânea e sua abordagem delicada de questões da modernidade, filosofia e experiência artística. O trabalho enfoca as obras em que a artista entrelaça as artes plásticas e as palavras e estabelece conexões com poetas experimentais modernos, formando uma constelação de obras que desafiam percepções tradicionais e buscam o sensível, individual e subjetivo por meio de diversas técnicas de impressão. As análises exploram o modo como poetas experimentais influentes aprofundaram a percepção do leitor moderno por meio do trabalho com diferentes linguagens. Poetas como Mallarmé, Apollinaire, Cummings, Ferreira Gullar e artistas da poesia visual — como o grupo de poesia concreta paulista — foram escolhidos devido à sua elaboração perante o espaço, principal elemento conceitual aqui analisado. A busca deste trabalho é, portanto, apontar aproximações e distinções entre o trabalho de Schendel e os dos poetas experimentais supracitados, por meio de um referencial teórico centrado no campo das poéticas híbridas e experimentais das artes interrelacionais.

Palavras-chave: Poesia experimental; Espaço gráfico; Artes Visuais; Mira Schendel.

ABSTRACT

CASTILHO, Vinícius Bardi. *Mira Schendel: Intertwining Literary and Visual Poetics*. 2024. 115. Dissertação de Mestrado (Letras – Intermedialidades e novas formas artísticas), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

The present dissertation addresses the work of the artist Mira Schendel, highlighting her contribution to contemporary art and her delicate approach to issues of modernity, philosophy, and artistic experience. The study focuses on works where the artist intertwines visual arts and words, establishing connections with modern experimental poets, forming a constellation of works that challenge traditional perceptions and seek the sensitive, individual, and subjective through various printing techniques. The analyses explore how influential experimental poets deepen the artistic perception of the modern reader. Poets such as Mallarmé, Apollinaire, Cummings, Ferreira Gullar, and visual poetry artists — like the São Paulo concrete poetry group — were chosen due to their elaboration of space, the main conceptual element analyzed here. Thus, this work aims to identify similarities and distinctions between Schendel's work and that of the aforementioned experimental poets, through a theoretical framework centered on the field of hybrid and experimental poetics in interrelated arts.

Palavras-chave: Experimental poetry; grafic space; visual arts; Mira Schendel; *apeirokalia*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – René Magritte. <i>A Traição das Imagens</i> , 1928-1929. Óleo sobre tela, 60 cm × 81 cm.....	14
Figura 2 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotípias”), 1965. Monotípia sobre papel japonês, 47 cm × 23 cm.....	18
Figura 3 – Andy Warhol. <i>3 Coke Bottles</i> , 1962. Serigrafia. Dimensões não encontradas.....	22
Figura 4 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1964. Nanquim e aguada sobre papel. 48 cm × 66 cm.....	22
Figura 5 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Objetos Gráficos”), 1967-1968. Letraset sobre papel japonês entre duas placas de acrílico, 55,5 cm × 55,5 cm.....	23
Figura 6 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Objetos Gráficos”), 1967-1968. Letraset entre placas de acrílico, 95 cm × 95 cm.....	27
Figura 7 – Stéphane Mallarmé. “ <i>Un coup de dés jamais n’abolira le hasard</i> ”, 1897. Edição pré-original da revista <i>Cosmopolis</i>	28
Figura 8 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Cadernos”), 1970-1971. Letraset sobre papel. Dimensões não encontradas.....	28
Figura 9 – Filippo Tommaso Marinetti. “ <i>Après la Marne, Joffre visita le front en auto</i> ”, 1915. Capa da revista <i>Parole in libertà</i>	30
Figura 10 – Guillaume Apollinaire. <i>Sem título</i> , 1914-1918.....	31
Figura 11 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotípias”), 1964-1965. Monotípia sobre papel japonês. Dimensões não encontradas.....	32
Figura 12 – Pablo Picasso. <i>Guitar</i> , 1913. Carvão, óleo, giz e jornais colados, 66,4 cm × 49,6 cm.....	33
Figura 13 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1954. Técnica mista sobre tela, 66 cm × 51,1 cm.....	34
Figura 14 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Datiloscritos”), 1975. Letraset e marcador, 51 cm × 37 cm.....	35
Figura 15 – Lygia Clark. <i>Metamorfose nº 1 – Hexágono</i> , 1960. Cortes de alumínio com dobradiças, dimensões variáveis.....	37
Figura 16 – Ferreira Gullar. <i>Não</i> , Poema Espacial. 1959. Recorte de madeiras com dobradiças de metal. Dimensões não encontradas.....	37

Figura 17 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Toquinhos”), 1977. <i>Letraset</i> entre chapas de acrílico, 49 cm × 25,5 cm.	38
Figura 18 – Mira Schendel. <i>Transformável</i> , início da década de 1970. Tiras de acrílico rebitada, dimensões variáveis.....	39
Figura 19 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Cadernos”), 1970-1971. Mídia mista em papel e chapas de acrílico, dimensões variáveis.....	40
Figura 20 – Aleksandr Ródtchenko. <i>Mergulho</i> , 1935. Impressão em gelatina de prata, 28 cm × 19 cm.	43
Figura 21 – Stéphane Mallarmé. <i>Modelo rascunho</i> , 1897.....	45
Figura 22 – Stéphane Mallarmé. Edição pré-original da revista <i>Cosmopolis</i> , <i>Cosmopolis</i> , 1897.....	45
Figura 23 – Rama tipográfica.	47
Figura 24 – Componedor.....	48
Figura 25 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Toquinhos”), 1972. Ecoline e <i>letraset</i> sobre papel, 49 cm × 25,4 cm.....	49
Figura 26 – Decalque de <i>Letraset</i>	50
Figura 27 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Toquinhos”), 1972. Ecoline e <i>letraset</i> sobre papel, 49 cm × 25 cm.....	50
Figura 28 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Toquinhos”), 1972. Ecoline e <i>letraset</i> sobre papel, 49 cm × 25 cm cada.	51
Figura 29 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Toquinhos”), 1973. <i>Letraset</i> sobre blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico, 50 cm × 56,5 cm × 1,4 cm.	51
Figura 30 – Filippo Tommaso Marinetti. Página do livro <i>Zang Tumb Tumb</i> , 1914.	52
Figura 31 – Guillaume Apollinaire. <i>A Pomba Apunhalada</i> , 1918.....	54
Figura 32 – Guillaume Apollinaire. <i>Venu di Dieuze</i> , 1918.	55
Figura 33 – Guillaume Apollinaire. <i>Letter-Ocean</i> , 1914.	56
Figura 34 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotípias”), entre 1964-1966. Monotípias sobre papel japonês. Dimensões não encontradas.	58
Figura 35 – Mira Schendel. Recorte de obra <i>Sem título</i> (Série “Monotípias”), entre 1964-1966. Óleo sobre papel japonês. Dimensões não encontradas.....	58
Figura 36 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1965. Óleo sobre papel japonês. Dimensões da figura à esquerda: 47 cm × 23 cm; dimensões da figura à direita não encontradas.....	59

Figura 37 – Mira Schendel. <i>Trama</i> , década de 60. Óleo sobre papel japonês, 45,1 cm × 62,2 cm.....	59
Figura 38 – E. E. Cummings. <i>Poema 21: brIght</i> . E.E. Cummings, 1935.....	61
Figura 39 – Carta de E.E. Cummings para Augusto de Campos, 1956.....	61
Figura 40 – Símias de Rodes. <i>O Ovo</i> , 300 a.C.....	62
Figura 41 – Rabanus Maurus. <i>Carmina figurata.</i> , 810 d.C.....	62
Figura 42 – Augusto de Campos e Júlio Plaza. <i>Poemóbiles</i> , 1974. Dobradura em papel, 21,3 cm × 16,4 cm × 5 cm.....	63
Figura 43 – Letras com serifa e sem serifa.....	65
Figura 44 – Augusto de Campos. <i>dias dias dias</i> , 1953.....	65
Figura 45 – Ferreira Gullar. <i>O formigueiro</i> , 1991, p.12.....	66
Figura 46 – Haroldo de Campos. <i>Silêncio</i> (Série “O âmago do ômega”), 1955-1956.....	66
Figura 47 – Haroldo de Campos. <i>Nascemorre</i> , 1958.....	68
Figura 48 – Augusto de Campos. <i>Pluvial</i> , 1959.....	68
Figura 49 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1974. Datilografia.....	69
Figura 50 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Datiloscritos”), 1975. Datilografia, letraset e caligrafia sobre papel.....	70
Figura 51 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1974. Datilografia, letraset e caligrafia sobre papel, 50,2 cm × 36,2 cm.....	71
Figura 52 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Os Telefonemas”), 1974. Datilografia sobre papel, 50,8 cm × 36,4 cm.....	72
Figura 53 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1974. Datilografia e letraset sobre papel.....	72
Figura 54 – Ferreira Gullar. <i>Verde Erva</i> , 1958.....	74
Figura 55 – Ferreira Gullar. Nova versão <i>Verde Erva</i> , 1958.....	75
Figura 56 – Ferreira Gullar. <i>Ossos-Nossos</i> , 1958.....	76
Figura 57 – Ferreira Gullar. <i>Fruta</i> , 1959.....	77
Figura 58 – Ferreira Gullar. <i>Maravilha</i> , 1959. Madeira recortada. Dimensões não encontradas.....	78
Figura 59 – Ferreira Gullar. <i>Ara</i> , 1959. Acrílica sobre madeira e vinil.....	79
Figura 60 – Ferreira Gullar. <i>Noite</i> , 1959. Acrílica sobre madeira e vinil.....	79
Figura 61 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Cadernos”), 1970-1971. Letraset sobre papel, 10 cm × 32 cm.....	80
Figura 62 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Cadernos”), 1971. Letraset sobre papel envolto em acrílico, 20 cm × 20 cm × 8 cm.....	80

Figura 63 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Cadernos”), 1971. Letraset sobre papel, 18,25 cm × 18,5 cm.....	81
Figura 64 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1978. Técnica mista sobre papel, 40 cm × 29 cm.....	84
Figura 65 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1982. Óleo sobre tela, 120 cm × 60 cm.....	84
Figura 66 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotipias”), 1964-1965. Óleo sobre papel japonês, 46 cm × 23 cm.....	86
Figura 67 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotipias”), 1964. Óleo sobre papel japonês, 46,7 cm × 23 cm.....	87
Figura 68 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotipias”), 1964-1966. Óleo sobre papel japonês entre chapas de acrílico, 47 cm × 23 cm.....	87
Figura 69 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Objetos Gráficos, Discos”), 1972. Técnica mista com chapas de acrílico, 18,1 cm × 8,9 cm.....	90
Figura 70 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Objetos Gráficos, Discos”), 1974. Técnica mista com chapas de acrílico, 17 cm.....	90
Figura 71 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1970. Aquarela sobre papel. Dimensões não encontradas.....	91
Figura 72 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1970. Aquarela sobre papel. Dimensões não encontradas.....	92
Figura 73 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Mandalas”), 1981. Ecoline e pastel oleoso sobre papel, 32 cm × 18,5 cm.....	92
Figura 74 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Mandalas”), 1980. Aquarela sobre papel, 27 cm × 24 cm.....	93
Figura 75 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Mandalas”), 1972. Ecoline sobre papel, 24 cm × 24 cm.....	93
Figura 76 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Objetos Gráficos, Discos”), 1971. Acrílico, letraset, parafuso, 0,9 cm × 0,6 cm.....	94
Figura 77 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Objetos Gráficos, Toquinhos”), 1970. Letraset sobre acrílico, 43 cm × 30 cm × 3,5 cm.....	94
Figura 78 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1964. Monotipia sobre papel japonês. Dimensões por peça: 47 cm × 22,7 cm.....	96
Figura 79 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1965. Monotipia sobre papel japonês. Dimensões não encontradas.....	96

Figura 80 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotipias”), 1964-1966. Óleo sobre papel japonês, 46,5 cm × 23 cm.	96
Figura 81 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Monotipias”), 1964-1966. Óleo sobre papel japonês, 18 cm × 23 cm.	97
Figura 82 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Sarrafos”), 1987. Madeira, 198 cm × 180 cm.	103
Figura 83 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Sarrafos”), 1987. Madeira. Dimensões não encontradas.	103
Figura 84 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Frutas”), 1964. Aquarela e nanquim sobre papel, 54 cm × 74 cm.	105
Figura 85 – Mira Schendel. <i>Sem título</i> (Série “Frutas”), década de 1960. Têmpera sobre madeira, 65 cm × 95 cm.	106
Figura 86 – Mira Schendel, 1965.	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MIRA SCHENDEL E A VISUALIDADE NO ESPAÇO MODERNO	17
1.1 DUAS VERDADES: UMA DA IMAGEM E OUTRA DA PALAVRA	17
1.2 POÉTICAS HÍBRIDAS	24
1.3 CONSTELAÇÕES	27
2 A APRENDIZAGEM PELO OLHAR	41
2.1 TÉCNICA, POESIA E IMAGEM	42
2.2 SIGNOS EM MOVIMENTO: NOVAS POSSIBILIDADES DA FORMA	45
2.3 A VELOCIDADE TIPOGRÁFICA DO FUTURISMO ITALIANO	51
2.4 CALIGRAMAS DE APOLLINAIRE: TRAÇOS E TIPOS NO ESPAÇO	53
2.5 CUMMINGS E A MÁQUINA DE ESCREVER	60
2.6 POESIA VISUAL BRASILEIRA	62
3 SIGNO — SIGNIFICADO: DÚVIDA CONTÍNUA	82
3.1 TEMPO	84
3.2 DESENHO	95
3.3 ESPAÇO	100
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu mais de uma curiosidade pessoal sobre os elementos da linguagem do que de uma ideia de pesquisa delineada perante um corpus já avaliado e estruturado. O rascunho desta ideia se baseou em três palavras, cuja escolha não foi arbitrária: **imagem**, **palavra** e **espaço**, conceitos que, embora sejam aparentemente distintos, entrelaçam-se de maneiras complexas e significativas no campo da arte e da poesia. A imagem, evocação e representação; a palavra, comunicação, signo; e o espaço, possível campo onde as interações e as percepções ocorrem. A questão estruturante do trabalho, portanto, tornou-se a definição de a qual espaço me refiro quando falo de imagem e texto.

Direcionei-me, portanto, ao espaço híbrido, zona de encontro, ressonância entre as letras e a imagem. Em *O Arco e a Lira* (1956), Octavio Paz diz que ao menos desde Parmênides existe uma distinção nítida entre o que é o que não é, “O ser não é o não ser”. Esse “desarraigamento”, fundamental ao modo de pensar ocidental, retirou o ser do “caos primitivo” (2012, p. 107):

Sobre essa concepção se construiu o edifício das “ideias claras e distintas” que, se por um lado ensejou a história do Ocidente, por outro lado condenou a uma espécie de ilegalidade toda tentativa de captar o ser por vias que não sejam as desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída (2012, p. 107).

A separação desse espaço, dentro da linguagem, refletiu na separação da imagem e da palavra, dos elementos plásticos dos signos linguísticos. Separadas e devidamente situadas em suas funções, as duas linguagens permaneceram divididas. Quando algo as aproximava, como a legenda de uma imagem científica, era por mera relação de complementação: a palavra dava conta do não representado dentro da imagem, e a imagem exemplificativa, tornando formal e organizado no espaço tudo o que a legenda indicava. Entretanto, conforme será apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, existem obras de arte que buscaram essa reaproximação.

Foucault também investigou essa dicotomia. O filósofo afirma que na pintura clássica houve, mesmo com uma separação dos signos linguísticos e plásticos, equivalência entre a “semelhança e a afirmação”:

Separação entre signos linguísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios

constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura onde o elemento linguístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava - e falava muito -, embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum onde podia restaurar as relações da imagem e dos signos (Foucault, 2002, p. 75).

Em seu livro *Isto não é um cachimbo* (1973), Foucault faz uma análise da famosa obra de Magritte “A traição das imagens” (1928-1929) (Figura 1), em que consta a frase “Isto não é um cachimbo”. Ao refletir sobre a função da frase na pintura, o filósofo traça relações com os caligramas orientais: “Não consigo tirar da ideia que a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado [...] Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado” (p. 21). Conforme será apresentado no primeiro capítulo, o termo caligrama foi cunhado por Apollinaire e pode ser entendido como caligrafia + ideograma. Na cultura oriental, o caligrama chinês pode exemplificar uma criação que desvia dessa velha dicotomia construída na cultura ocidental. O caligrama contempla em si um jogo de ressonâncias entre as expressões visual e linguística da forma, criada pelo gesto do pintor, poeta e artista.



Figura 1

René Magritte. *A Traição das Imagens*, 1928-1929.

Óleo sobre tela, 60 cm × 81 cm.

Fonte: <<https://www.historiadasartes.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Não é à toa que a maior parte dos poetas e artistas que experimentaram no campo de intersecção entre linguagens conheceu ou se aproximou da prática ou da filosofia do

caligrama. Neste projeto, parte dos artistas estudados traçam alguma relação com essa expressão. Dentre eles, impossível não pensar nos poetas concretos brasileiros, os quais, além de se inspirarem na produção dos caligramas, escreveram artigos sobre o assunto, e, é claro, na artista Mira Schendel — principal foco deste trabalho —, que se aproximou bastante da filosofia oriental em suas produções.

Na perspectiva aqui traçada, é pertinente o destaque que Foucault dá a um pequeno pedaço da obra de Magritte, que, segundo ele, é como um espaço de apagamento do “lugar-comum” entre os signos da escrita e as linhas da imagem (p. 33). Esse espaço se situa na curta faixa de papel, de silêncio, que separa o texto e a figura. “É preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em sua linha sucessiva” (p. 33).

Sei que buscar o ponto de aproximação das linguagens implica numa teorização sobre a percepção estética. No processo de feitura deste trabalho, procurei construir uma noção do espaço vazio como um ponto de origem comum a toda linguagem. Esse espaço, talvez, seja o mesmo encontrado por Mallarmé em *Un Coup de Dés* (1897): um espaço aberto e comum para novas possibilidades de gravação e leitura do signo. O mesmo espaço calculado pelos poetas concretos, em suas elaborações mais equilibradas. O mesmo espaço transformado em interação pelos artistas neoconcretistas e, talvez, o mesmo intuído por Mira Schendel: profundo e aberto ao encontro da expressão, sem separações e sem dicotomias.

Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e penas, fundem-se. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal, nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é exatamente o dos opostos relativos, mas está em casa momento. É cada momento. É o próprio tempo se gerando, emanando, abrindo-se para um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Ali, no cerne do existir — ou melhor, do existindo-se —, pedras e penas, o leve e o pesado, nascer e morrer, ser-se, são uma coisa só (Paz, 2012, p. 109).

Desenvolver uma pesquisa sobre os campos dos saberes aqui apresentados é algo que só poderia ser feito por meio da escolha de um ponto de problematização, um objeto de análise que reuniria todas as relações que busco traçar; esse ponto de expansão e conversão é Mira Schendel. Artista, exilada, mulher, poeta; o trabalho de Schendel é o espaço-estrutura desta dissertação, o espaço que a liberta, norteia e guia, afinal, não poderia pensar num exemplo melhor de apagamento da dualidade entre imagem e palavra. O *humour* que encontrei aqui, por vezes, foi: afinal, o que se busca? O que busco é um diálogo em que crio algumas brechas que podem, ao menos, apontar a superficialidade dessa separação imagem-

palavra/ ser e não ser/ início e fim.

Por fim, parte da investigação técnica apresentada neste trabalho envolve a materialidade e as técnicas de produção das artes plásticas e gráficas, desenvolvidas por mim. Isso inclui um estudo prático de tipografia, monotipia, xilogravura e outras técnicas de impressão. O que ofereço ao leitor é uma organização teórica que situa o modo de uso dessas técnicas, com o objetivo de elucidar alguns conceitos técnicos frequentemente ignorados, especialmente em relação às poesias visuais. Como a técnica interfere na poesia a ser lida, compreender o processo construtivo me parece ser o melhor caminho para entender a experiência desses poetas. Para isso, me embaso nos estudos teóricos de pesquisadores dos campos das linguagens híbridas e inter-relacionais, como Philadelpho Menezes e Lucia Santaella dentro da poesia visual, Sônia Salzstein e Geraldo Souza Dias num olhar mais específico sobre as obras de Schendel, e autores como Walter Benjamin, Villém Flusser e Octavio Paz que problematizaram a poesia e a imagem na modernidade.

1 Mira Schendel e a visualidade no espaço moderno

1.1 Duas verdades: uma da imagem e outra da palavra

Myrrha Dagmar Dubb, Mira Schendel, foi uma artista brasileira de origem suíça. Nascida em Zurique em 1919, chegou ao Brasil em 1949, quando foi morar primeiramente em Porto Alegre e depois se mudou para São Paulo. É conhecida por sua contribuição à arte contemporânea e por sua vasta pesquisa teórica e experimental, em que se destaca a variedade de linguagens e materialidades exploradas por ela, como pinturas, desenhos, instalações e esculturas.

Encontra-se em sua obra uma abordagem individual e delicada de questões como modernidade, espiritualidade, filosofia e teologia. Em algumas primeiras palavras, pode-se dizer que sua arte frequentemente se aprofunda em questões como o efêmero, a dualidade, a experiência humana, o visível e o invisível, a presença e a experiência. Cada um desses termos reflete infinitas perspectivas de abordagens sobre o trabalho de Schendel, o que só reforça sua capacidade de produzir uma arte atrelada às suas experiências sensoriais, teóricas, espirituais: uma arte atrelada à prática da vida. Torna-se impossível, portanto, separar num recorte obras cujas características sejam fruto de reflexões centradas num único campo, como pesquisas isoladas. Em Schendel, tudo é atravessado, em um movimento de avanço e retorno, uma espiral.

Os trabalhos selecionados possuem características que colocam em convivência o signo verbal e o visual, esse embaralhamento de padrões e as significações que podem gerar são observados sob conceitos intermediáticos e híbridos da linguagem. Num movimento centrífugo e expansivo, o trabalho de Mira Schendel faz esses signos conviverem no mesmo ambiente, pertencendo a um mesmo espaço.

Suas obras não possuem títulos, entretanto, suas séries eram por vezes apelidadas por outras pessoas, como sua filha, e suas sugestões eram, por vezes, adotadas pela artista. A maioria dos apelidos propostos descreve elementos ou funções inerentes aos próprios trabalhos como: *Toquinhos*, *Discos*, *Transformáveis*, *Sarrafos* (Salzstein, 1996, p. 100).

Em uma primeira investigação, destaco, na obra a seguir, algumas características transitórias entre as linguagens mencionadas. Sendo um de seus trabalhos com maior teor literário, a obra que segue (Figura 2) pertence à série de *Monotipias*, tendo sido construída por meio da utilização principalmente do traço.

A técnica da monotipia consiste em cobrir uma superfície lisa, como por exemplo o vidro, com uma camada de tinta à base de óleo, também conhecida como tinta gráfica. Na sequência, coloca-se um papel sobre a tinta esticada no vidro e, com a ajuda de um objeto pontiagudo, escreve-se/desenha-se sobre o verso do papel. O traço fica registrado pela fricção do gesto manual que pressiona a folha contra a tinta. Diferentemente do desenho a lápis, todo o material registrado pelo ato físico é impresso ao contrário sobre a folha, dado o efeito de espelhamento criado ao se desenhar “por trás” do suporte.

Seja na construção de círculos e linhas, seja na confecção das palavras e frases com sua caligrafia, o traçado revela o gesto corporal de Schendel sobre o papel japonês. Esse corpo atuante no traço torna-se essencial em seus desenhos. A aparente desordem entre as imagens sugere um bloco de rápidas anotações, em que ideias surgem e desaparecem no espaço em branco:

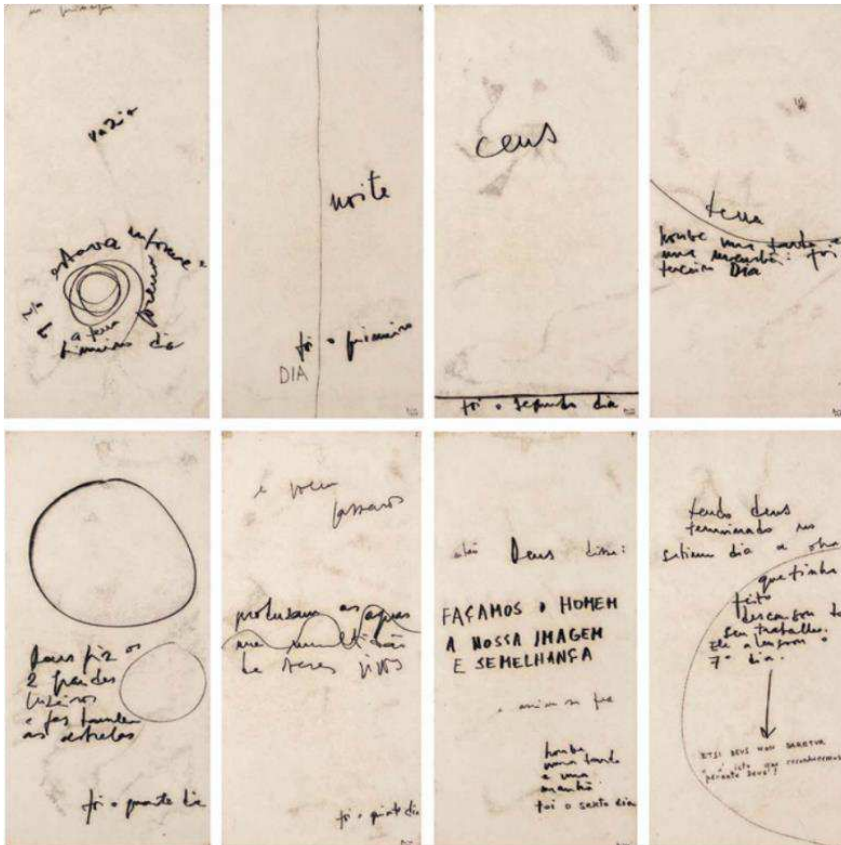


Figura 2
Mira Schendel. *Sem título*
(Série “Monotipias”), 1965.
Monotipia sobre papel japonês,
47 cm × 23 cm.
Fonte:
<<https://www.mutualart.com/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

Observando o teor discursivo dos versos, é possível notar que as imagens são separadas segundo a temática bíblica da criação do mundo. O vazio primordial, representado por uma forma espiralada acompanhada por palavras ao seu redor, como se desse princípio

surgisse o verbo, em sequência a noite e o dia sendo construídos no primeiro dia e, assim, sucedendo as ações ao longo de sete dias, as palavras fazem alusão aos escritos bíblicos. Importante observar que a palavra de Deus, “FAÇAMOS O HOMEM A NOSSA IMAGEM E SEMELHANÇA”, é escrita em letra formal, distinguindo-se da caligrafia orgânica de Schendel, sugerindo, desse modo, duas vozes no texto.

Segundo Geraldo Souza Dias (2009), a produção de Schendel alcança a caligrafia imagística, fazendo coincidir duas verdades: uma da imagem e a outra da palavra. A escrita aplicada sob a técnica da monotipia ganha caráter de desenho, atrelando discurso e imagem, poesia e espacialidade. De forma distinta das poesias visuais concretas, aqui, as palavras traçam similaridades com a caligrafia árabe e com a pintura abstrata gestual (p. 190).

Se, num primeiro olhar, digo que a maior carga do trabalho de Schendel tende para o campo da literatura, é porque parte do que a obra “comunica” está literalmente escrita em si, entretanto, faz-se necessário continuar olhando para perceber novas camadas significantes. O ponto sutil e de efeito plástico-visual que a artista parece ocultar são as materialidades e formas que compõem a obra (Figura 2) numa aparente desorganização e caoticidade.

A presença de círculos e espirais ao longo do texto revela uma de suas principais características: seu apreço pelas formas circulares decorrente de seu estudo das mandalas tibetanas. Segundo Dias (2009), Schendel tinha como um de seus autores prediletos o filósofo Jean Gebser, para quem o círculo é um símbolo que representa o tempo pré-histórico ou a-histórico, enquanto a linha reta representaria o contrário, uma duração histórica. Os aspectos psíquicos sobre o tempo seriam um problema fundamental tanto para Gebser quanto para Schendel. O ponto de partida do filósofo seria o vínculo entre tempo e alma, já que, para ele, a noção de alma surgiu quando a consciência humana substituiu a estrutura psíquica mágica pela mítica (Dias, 2009, p. 64).

Schendel torna as formas geométricas cada vez mais irregulares, assimétricas. Mesmo que a característica do uso geométrico a aproxime dos conceitos da arte concreta, a artista se difere dela ao colocar nessas formas intensidade gestual e emocional. Construídas num traçado livre, suas formas não se encaixam nas teorias perceptivas da Gestalt, figura/fundo, dos concretos paulistas (Dias, 2009, p. 65); antes, aproximam-se mais dos conceitos fenomenológicos desenvolvidos pelo grupo neoconcretista carioca.

Outra característica sutil do trabalho de Schendel é o efeito derivado da própria técnica. Por se tratar de uma impressão em monotipia, as frases, quando reproduzidas sobre papel japonês, que absorve a tinta de maneira irregular, ganham efeito de organicidade, já que a absorção do papel torna suas linhas e letras de difícil delimitação. Em um olhar mais atento,

percebe-se que existem frases escritas em uma segunda — ou terceira, ou quarta — camada da imagem, mensagens ininteligíveis, as quais surgem na obra como se para revelar sua própria ausência. Dias (2009) aponta que na interpretação da artista, a transparência do papel japonês geraria um eco que se distancia pela sobreposição das folhas (p. 189). Outro dado relevante em seus trabalhos com monotípias é que, por se tratar de um processo de impressão que se assemelha à gravura em madeira, todo o conteúdo escrito ou desenhado sobre a folha é impresso ao contrário. Dessa forma, para se escrever uma frase linearmente correta, é necessário que o gravurista a escreva ao contrário.

A artista se desvia desse sistema ao utilizar os papéis japoneses, que, devido a sua transparência e alta capacidade de absorção da tinta, suga o pigmento preto a ponto de ele ser revelado do outro lado da folha. Assim, ela escreve de maneira comum, linear, e a forma que leva ao espectador se trata, na verdade, do verso do papel. Tudo o que se vê em sua monotipia é o verso da camada com tinta. Esse fato, que pode ser visto como mera curiosidade, na verdade nos aponta mais uma de suas características: Schendel revela a superfície onde sua unha ou ponteira toca e grava, o plano em que registra seu gesto. Já o espaço gravado pela tinta, o fruto/desdobramento de seu gesto, a parte “revelada” da monotipia, fica guardada em camadas enevoadas pela sobreposição de outras folhas e chapas de acrílico.

Com todos esses elementos significantes aplicados, o espaço-suporte se transforma num espaço híbrido. Dias (2009) aproxima a obra de Schendel da pintura-escritural. Conforme aponta, muitos artistas introduziram palavras em suas obras, na década de 60, quase sempre utilizando apenas de suas características formais (p. 177), diferentemente de Schendel, que denota intencionalidade sobre o ato da escrita. Mais para frente, ainda nesse capítulo, abordarei com maior profundidade o legado conceitual e histórico que a palavra desenvolve sobre o campo plástico; por enquanto, ressalvo que o interesse de Schendel pela escrita e pela imagem pode ser explicado, primeiramente, por razões religiosas e/ou filosóficas.

Desde a infância, a artista conviveu com a “mística da linguagem e a iconoclastia” (Dias, 2009, p. 177), devido à sua educação judaica, que lhe permitiu conhecer desde cedo perspectivas diferentes sobre o espaço e o tempo. Uma perspectiva dada pela visão grega de mundo “(*Weltbild*) baseada na verdade objetiva do ser” (Dias, 2009, p. 177) e outra pela hebraica, concebida pelo espírito do tempo “(*Zeitgeist*), no qual desenvolvem as leis da vida, da história e da moral” (Dias, 2009, p. 177). A questão de palavra e imagem para a artista estaria, portanto, atrelada às noções de espaço e tempo não apenas por suas características conceituais e formais, mas também por uma formação sensível e espiritual.

O termo pintura-escritural é próximo a outros termos que também investigam o uso de palavras na construção visual, como escritura pictural (Silva, 2011), tessitura visual da palavra (Borges, 2010), desenho-escritura (Martins, 2019) etc. Esses elementos, constantemente vinculados à prática de costura e tessitura, aproximam os trabalhos de Schendel aos de artistas como Ana Hatherly, Leonilson, Bispo do Rosário, entre outros. Cito essas aproximações, afirmando que esses trabalhos lidam com o limiar entre a visualidade e a linguagem, dando ao signo linguístico autonomia plástica própria, assumindo suas características visuais e semânticas, habitando o espaço incerto entre o ser e não ser da imagem/discurso que se revela ou se esconde.

Roland Barthes, em *O óbvio e o obtuso* (1982), dirá que, por questões de um “aforismo célebre do Evangelho” (p. 106), a letra se opôs ao espírito e, portanto, é a modernidade quem volta à letra, que, agora, já não é mais a letra da filologia. Contradizendo o postulado da linguística, que sujeita toda a linguagem à forma falada, tornando a letra uma transcrição do som, Barthes estuda a filosofia de Jacques Derrida, defendendo que a letra e sua materialidade gráfica se assumem como “uma idealidade irreduzível, ligada às mais profundas experiências da humanidade” (p. 107). Dessa forma, ao observarmos uma letra, podemos entrar em contato com o mundo, com a história, com os símbolos e, contemporaneamente, se conseguirmos retirar a arte gráfica do padrão jubiloso da comunicação, ela há de se tornar a “arte maior, em que se transcende a opinião fútil do figurativo e do abstrato: pois uma letra, ao mesmo tempo, quer dizer e nada quer dizer [...] dispensa simultaneamente o álibi do realismo e o álibi do esteticismo” (Barthes, 1990, p. 107).

Ao problematizar o uso dado às artes-gráficas contemporaneamente, percebe-se que parte dos avanços modernos em relação a espaço, letra e imagem foram incorporados pelo sistema liberal como forma de propagação do consumo. Em resumo, o anterior campo expandido da hibridização das linguagens na arte moderna está, hoje, invadido e saturado pela propaganda de massa. Posso, num exercício de revisão e justificativa histórica, ressaltar os avanços da *pop-art* (1962) em inverter o jogo e transformar a mercadoria liberal em objeto artístico (Figura 3), entretanto, basta observar os centros urbanos com o mínimo de atenção que encontraremos uma sociedade invadida por imagens mercantis, fruto de estratégias comunicacionais cujo único efeito é a fetichização da mercadoria. A sociedade contemporânea se acostumou com a propaganda em cada muro, ponte ou viela, com os *outdoors* coloridos e imensos, com montes de panfletos pelas calçadas a ponto de não mais se perguntar quem colocou essas imagens onde elas estão e o que querem do indivíduo

observador. O fenômeno da pixação¹, a letra incorporada visualmente à superfície da cidade, exemplifica a luta política a respeito de quem pode ou não escrever e pintar sobre os suportes urbanos.



Figura 3
Andy Warhol. *3 Coke Bottles*, 1962.
 Serigrafia.
 Dimensões não encontradas.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

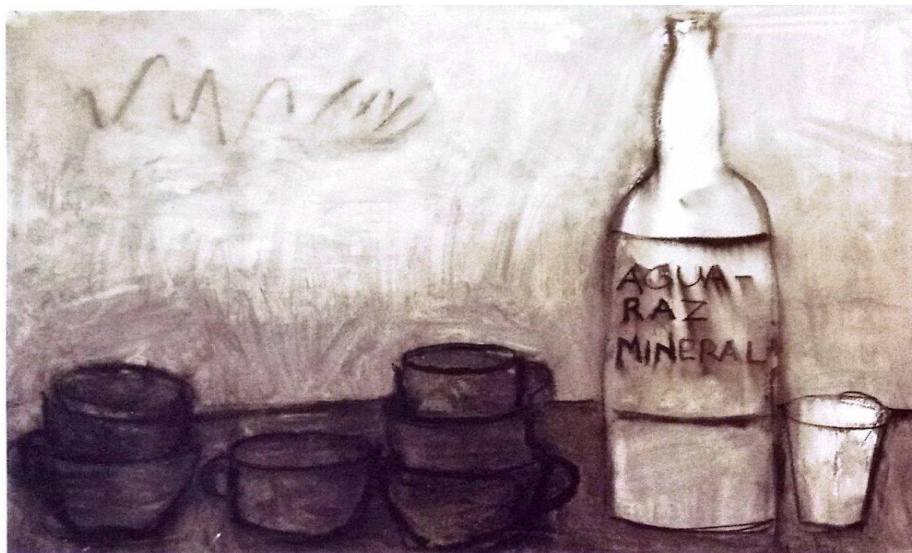


Figura 4
Mira Schendel. *Sem título*, 1964.
 Nanquim e aguada sobre papel, 48 cm × 66 cm.
 Fonte: Dias, 2009, p. 94.

Dias (2009) aproxima a produção de Mira Schendel do nível de espiritualidade das obras de Morandi, uma vez que ambos se afastaram da intromissão dos meios de comunicação de massa e de seus efeitos nocivos à capacidade criativa (p. 95). A obra acima (Figura 4)

¹ Utilizo o termo com x para me referir exclusivamente ao ato do pixo urbano.

mostra como Schendel lidou com a indústria da comunicação num movimento contrário aos artistas norte-americanos da *pop art*. Usando dos rótulos das embalagens de forma diferente desses artistas — os quais fizeram uso dos desenhos da indústria numa elaboração serigráfica múltipla, atrelando imagem à reprodução em massa —, Schendel reproduz os rótulos em suas naturezas-mortas, recusando copiar a marca dos produtos, levando esses itens ao uso corriqueiro, sem elaborar nada sobre as marcas e logotipos. Para Dias (2009), não se encontra nos trabalhos figurativos da artista a reprodução da realidade, mas um “tornar visível” (p. 95), característica encontrada em toda a sua obra. Esse ponto é crucial, já que a busca de Schendel é dar às palavras caráter autônomo, tirando delas a carga da linguagem comunicacional.

Mas não é apenas pelo caráter gestual de seu traço que Schendel se distancia da estética industrial. A obra a seguir (Figura 5) é apenas um exemplo dos diversos usos que a artista deu ao signo gráfico e revela como seu processo criativo coloca carga subjetiva até mesmo sobre caracteres prontos, como é o caso das *letraset*²:

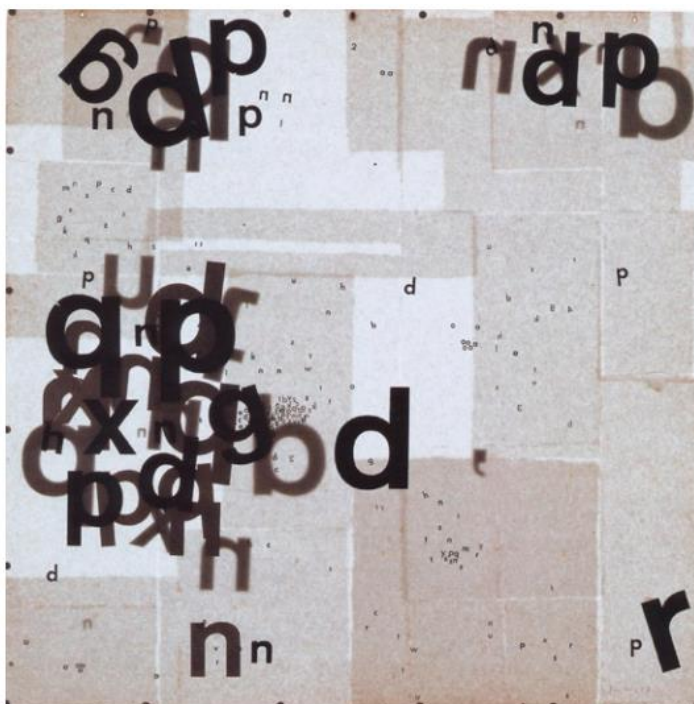


Figura 5
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Objetos Gráficos”), 1967-1968.
Letraset sobre papel japonês entre duas placas de acrílico, 55,5 cm × 55,5 cm.
 Fonte: Dias, 2009, p. 260.

² Adesivos em formato de letras e signos para transferência a seco sobre o papel.

Distanciando-se das características discursivas das obras anteriores, Schendel se utiliza do signo gráfico em toda a sua plasticidade. As letras se desprendem de sua função linguística e começam a rotacionar em seu próprio eixo. Por vezes um “p” vai se tornando um “d”, ou um “n” invertido vai tomando a forma de “u”. O que a artista encontra de especial na fonte tipográfica Futura são os elementos simples e estruturantes, como as linhas retas e as formas circulares, que vão ao encontro de suas investigações poéticas.

A utilização das letras autocolantes separadas do campo da comunicação ou do discurso gera uma crise na capacidade tradicional de decodificação dessas formas até então conhecidas. Dando autonomia ao signo, abrangendo seu significado como um elemento concreto num espaço transparente e abstrato, Mira Schendel retira a *letraset* do campo da comunicação de massa para a inserir no campo plástico-visual. Novamente, a dualidade de seu trabalho se torna clara: o objeto pronto da indústria, concreto em sua forma apresentável ao mundo, é inserido em um espaço evanescente e atemporal. Seu novo contexto gera uma carga subjetiva que se volta para o símbolo concreto e o expande em novas possibilidades de interpretação.

Assim, seja pelo gesto do traçado impresso em suas monotípias ou pelo uso da *letraset* pronta, Schendel consegue imprimir um aspecto individual às suas obras, criando, nelas, um espaço sensível a diferentes percepções.

1.2 Poéticas híbridas

A problematização que até aqui estou tecendo tem como foco modos de ler a obra de Mira Schendel perante a incapacidade de compreensão desses signos híbridos por meio de um viés estrito às artes plásticas, também me atento ao fato de que uma leitura que enfoque apenas o uso linguístico dessas formas seria incapaz de alcançar todos os sentidos que podem ser provocados pelas obras no espectador. O problema a ser investigado reside no encontro das artes. O contato com a obra de Schendel gera no fruidor uma crise nos sentidos perceptivos; ao mesclar linguagens, o leitor de sua obra é apresentado a uma enxurrada de novas informações organizadas de formas não tradicionais. Essas obras híbridas por suas características técnicas revelam uma nova necessidade de percepção, leitura e atenção ao mundo.

Acima utilizei o termo fruidor pois ele implica na experiência perante a ação interpretativa de uma linguagem. Tiziana Cocchieri (2016) escreve que, de forma distinta da dicotomia clássica entre sujeito/objeto, o valor imagético da arte permite uma estruturação em

tricotomia: fruidor, representação mental e objeto de arte. É introduzido, assim, o elemento da representação mental, ato também implícito à fruição. A arte se dá, portanto, como um campo em que a subjetividade é manifestada segundo a criação de significados, tanto por parte do artista, quanto por parte do fruidor (p. 6).

O termo *apeirokalia*, cunhado pelos gregos antigos, nomeia a incapacidade de perceber o que é belo. Almir Aquino Corrêa (2014) trata do conceito como “dificuldade de percepção da beleza ou a ignorância da beleza” (p. 49), defendendo se tratar de uma “falta de experiência diante da beleza, ou falta de gosto” (p. 49). Nessa perspectiva, o efeito de crise na percepção gerado por Mira Schendel se associa ao efeito de *apeirokalia*. A forma como a artista organiza a materialidade e a técnica revela nossa incapacidade de lidar com as linguagens quando elas fogem de seu espaço padronizado, daí a estranha sensação que nos acomete frente a uma estrutura incognoscível, ilegível: a sensação de perda ou falta diante de elementos que reivindicam novas ligações e interpretações.

Não se trata, aqui, de lidar com essa incapacidade em relação à distinção entre o que é ou não belo, mas, sim, de problematizá-la, tratando-a como uma dificuldade do sujeito de reconhecer elementos que apelem a outras camadas perceptivas não ordinárias. Assim, como transformar o olhar num processo crítico de relação e decodificação do mundo? Como a obra de Mira Schendel nos ensina a olhar e reconhecer elementos fora de suas premissas, de nos inquietarmos, abismarmo-nos, reinventando os modos de acionar a linguagem? Sua produção aciona o que não se pode definir. Diante dessa impossibilidade, o que será investigado são as formas como a leitura do mundo é colocada em crise por meio de suas obras para depois nos revelar uma camada sensível esquecida ou ainda não apreendida.

O encontro e mistura das artes, a construção de novos sentidos e possibilidades para formas de linguagem já conhecidas possui características marcantes na arte moderna. A fotografia, inventada no século XIX, desempenha papel transformador na tradição artística. A partir dela, artistas se viram novamente frente ao problema da representação, já que, por sua causa, a pintura deixaria de ser a principal forma de representação objetiva e direta do mundo. Foi preciso, portanto, que os artistas reavaliassem suas abordagens em relação à representação visual e, mais do que isso, que elaborassem novas possibilidades de percepção e apreensão do mundo. Assim, a crise na representação foi também uma crise da própria percepção. O processo de construção da visualidade instantânea colocou na arte a problemática da imagem em movimento.

Dando ênfase à percepção humana, o impressionismo mostrou, por meio dos gestos nas pinceladas, que a construção sensível subjetiva não está atrelada à verossimilhança em

relação ao mundo real; antes, ela é construída sobre as variações entre luz e sombra, sobre o movimento dos elementos no espaço, buscando revelar a mancha de mundo que fica registrada em nosso olhar. Tanto na pintura quanto na fotografia, portanto, a questão do movimento é crucial para a construção da visualidade.

E. M. de Melo e Castro, embasado pela teoria do signo de Peirce, propõe em *Entre o Oral e o Visual: Uma Rede Intersemiótica* (1988) o estabelecimento de uma rede intersemiótica entre os campos poéticos da Oralidade — cujos valores são os sonoros, temporais e rítmicos, tendendo para a música — e da Visualidade — a qual contém os valores visuais e espaciais, tendendo para as artes plásticas. Para o autor, o enquadramento das linguagens poéticas segundo essas estruturas, apesar de pedagógico, é degradante, já que, por meio dele, pode-se compreender que a poesia visual não se escusa dos valores do tempo e do som, ao mesmo tempo em que a poesia convencional não dispensa os valores visuais e espaciais (p. 217): “Como relações intersemióticas, podem conceber-se aquelas que se estabelecem entre dois códigos diferentes, como possível equivalência entre os signos interpretantes” (p. 218). O movimento se constitui como característica espacial e temporal, plástica e discursivo, e necessita por si só de uma formulação interlinguística para sua compreensão. Porém, para que o movimento aconteça, faz-se necessário um espaço ativo que lhe permita existir.

A questão da hibridização das linguagens, a leitura de signos em movimento, resulta numa problematização sobre o espaço que as recebe. Para uma teorização sobre os trabalhos que investigaram o espaço híbrido antes de Mira Schendel, proponho uma linha histórica que pretende abarcar os avanços sobre o uso do espaço gráfico dentro das poesia experimental ou poesia visual moderna.

Abstendo-me de tentar justificar a obra de Schendel sob uma perspectiva única, ciente de que enquadrar a artista em vertentes específicas seria inadequado, dada sua própria natureza multifacetada e transgressora, proponho pensar nessas obras referenciais como constelações, símbolo que representa uma cosmologia de influências e experiências modernas que deixam suas marcas e ressonâncias na obra de Schendel como estrelas que, mesmo sendo pequenas quando vistas de longe, podem ser identificadas e, quando aproximadas, revelam sua extensão. A partir delas, novas constelações surgem, perpetuando o brilho e a multiplicidade da criação da artista (Figura 6).

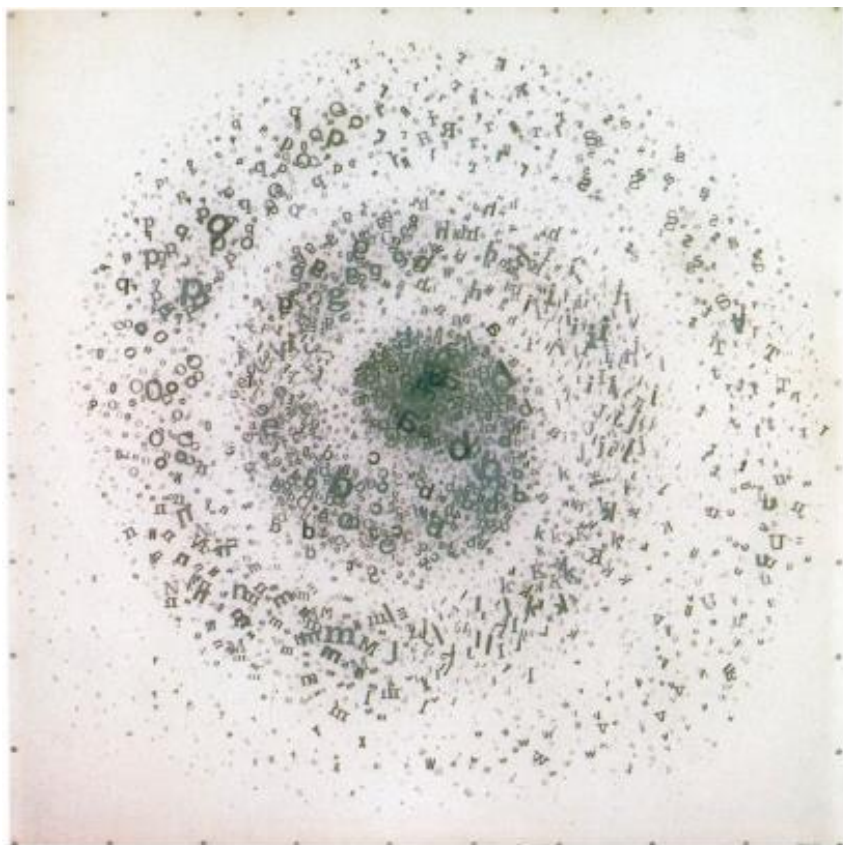


Figura 6
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Objetos Gráficos”), 1967-1968.
Letraset entre placas de acrílico, 95 cm × 95 cm.
 Fonte: Borges, 2010, p. 174.

1.3 Constelações

A primeira estrela a ser citada nessa constelação é Stéphane Mallarmé e sua obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*³, publicada em 1897. Essa obra é interpretada criticamente como o primeiro poema moderno a tornar seu espaço de suporte um campo ativo para as relações significantes entre poema e visualidade. Conforme se sabe, o fim do século XIX e o início do século XX foram períodos de profundas transformações sociais, econômicas e culturais devido principalmente à Revolução Industrial, da qual decorreu a implementação da indústria na vida cotidiana dos grandes centros. Modificaram-se também, a partir disso, as relações entre artista e técnica. Segundo Octavio Paz (2012), a nova técnica moderna construiu uma nova realidade visível, audível e ubíqua. Nesse contexto, o verso foi colocado em crise como uma categoria ideológico-verbal, deixando de lado a métrica e se abrindo para outros campos, como o da visualidade. Assim, a técnica moderna abriu um novo espaço em branco para todos os homens (p. 296).

Mallarmé enfrentou esse espaço em branco como um novo campo ativo para sua poesia, tendo sido um dos primeiros a atribuir significados ao espaço gráfico da folha,

³ “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, tradução própria.

utilizando-o como elemento significativo ao discurso poético, conforme se pode observar na Figura 7, abaixo:

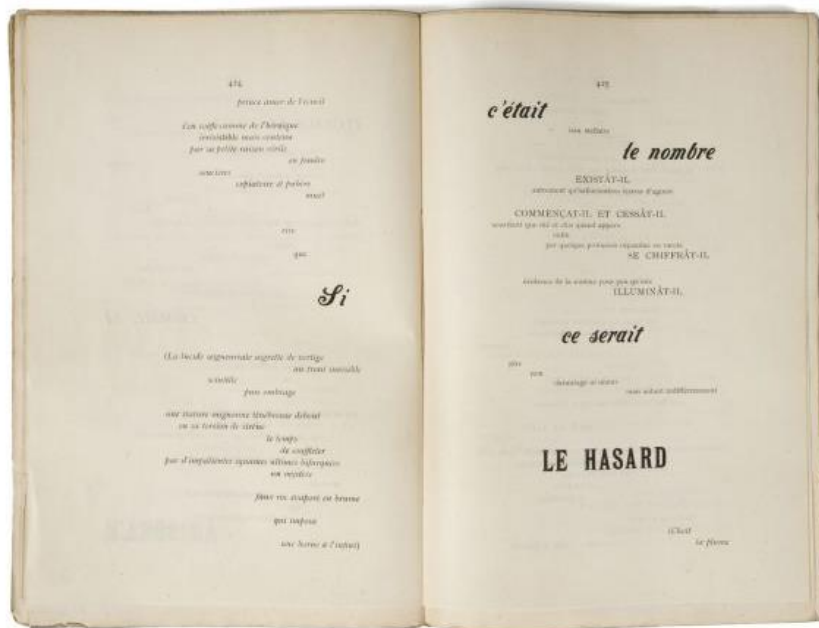


Figura 7
Stéphane Mallarmé.
*“Un coup de dés
 jamais n’abolira le
 hasard”*, 1897. Edição
 pré-original da revista
Cosmopolis.
 Fonte:
 <<https://www.artcurial.com/>>.
 Acesso em: 13 jun.
 2024.

No prefácio da obra supracitada, Mallarmé (1897) se refere aos elementos em branco, aos espaços vazios, como “subdivisões prismáticas da Ideia” (*apud* Campos, 2006, p. 151), entendendo que as palavras dispostas sobre o papel ganham significado a partir do espaço em branco que as cerca. Como afirma o próprio poeta, a vantagem literária dessas distâncias entre as palavras é o acelerar ou o delongar do movimento (Mallarmé *apud* Campos, p. 151).

Essas características, segundo Mallarmé o poeta, têm origem na música e na leitura de partituras, em que novos ritmos são sugeridos de acordo com a acomodação espacial de cada elemento. O espaço desempenha papel tão fundamental quanto as palavras, reafirmando sua autonomia como campo ativo e significante, fazendo a palavra se destacar plasticamente:

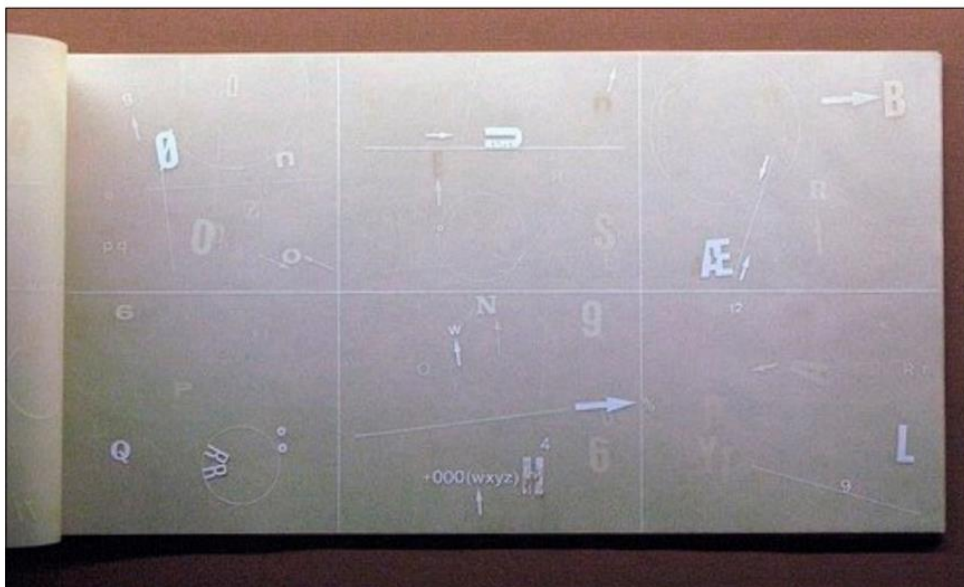


Figura 8
Mira Schendel.
*Sem título (Série
 “Cadernos”)*,
 1970-1971.
Letraset sobre
 papel. Dimensões
 não encontradas.
 Fonte: Borges,
 2010, p. 153.

Outra característica principal da obra de Mallarmé é o uso que o autor faz da tipografia. Segundo o próprio poeta, os caracteres escolhidos são compostos de motivos preponderantes, secundários e adjacentes, que se diferenciam pelo tamanho das letras e pela diversificação dos tipos de caracteres. Haroldo de Campos (2006) chama esse novo emprego da tipografia de tipografia funcional.

Tanto Mallarmé como Schendel se voltam para o signo pronto como um meio de ativar o espaço gráfico, fazendo com que o “vazio” da página deixe de ser apenas um suporte. Ambos, por sinal, organizam esses elementos como estrelas sob um céu noturno. É reconhecível que, em Mallarmé, as relações linguísticas são mais delineadas do que na obra de Schendel (Figura 8); ainda assim, é muito tênue a linha que separa nesses signos seu teor discursivo e plástico. Assim, não pretendo definir a obra de Mallarmé como referência principal para os trabalhos com tipos prontos de Schendel; antes, o que saliento é que ambos os trabalhos se voltam para os signos linguísticos na busca por sua desconstrução, beirando, por vezes, o campo do desconhecido-ininteligível.

A questão preponderante nessa relação é o caráter de negação do signo como elemento restrito ao uso linguístico, tornando o ato da escrita um eterno movimento entre desconstrução e reconstrução nas capacidades de gerar sentido. Posso ler Mira Schendel, mesmo que aparentemente suas palavras fiquem presas num jogo ilógico de significados. Ao mesmo tempo, posso apreciar as resoluções imagéticas de Mallarmé, observar seu céu estrelado e, em algum momento, minha leitura esbarrará no significado de suas palavras. Nesse ir e vir de imagem e discurso, as obras desses artistas se constroem em sentidos que fogem de um campo para outro. Ambos investigam a linguagem e a significação, revelando a ambiguidade intrínseca entre imagem e palavra.

Alguns anos mais tarde, por volta de 1909, o Futurismo Italiano, liderado por Marinetti, também passou a incorporar a tecnologia do tipo na criação de poemas visuais. A dinamização advinda das novas tecnologias instaurou nos poemas futuristas um movimento de constante desordem. Rompendo também com a estrutura linear e temporal do poema, o espaço passou a ser preenchido com imagens e símbolos de forma simultânea, e o branco do papel perdeu sua tendência a ser o organizador da temporalidade e do espaço. Por meio dessas experimentações, Marinetti desenvolveu o conceito das *tavole parolibere*, que na tradução de Philadelpho Menezes seria “os quadros de palavras livres” a partir do qual, ainda segundo Menezes, seria o início da poesia visual do século XX (1998, p. 23) (Figura 9):

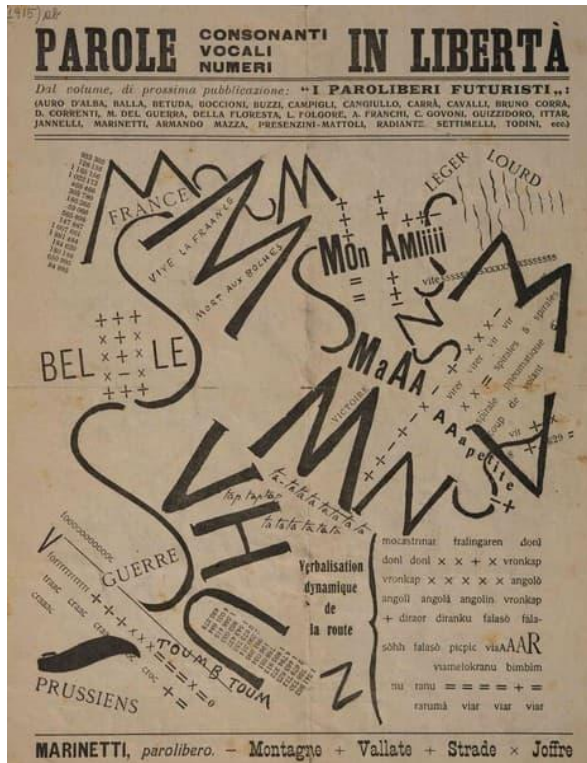


Figura 9
Filippo Tommaso Marinetti. “Après la Marne, Joffre visita le front en auto”, 1915. Capa da revista *Parole in libertà*.

Fonte: <<https://fondazionecirulli.org/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Por mais que os signos gráficos ganhem nova plasticidade no Futurismo Italiano, aproximá-lo da obra de Mira Schendel serviria apenas para mostrar algumas semelhanças visuais, já que a artista caminhou na direção oposta ao barulho da vanguarda italiana: os signos, em suas obras, são empregados não como um grito, mas como uma construção do silêncio. O caráter linguístico em seu trabalho é uma proposta de meditação introspectiva, um chamado à atenção para o que se tem de mais íntimo, limpando a percepção do fruidor das influências do mundo comercial e da indústria. Sua obra, portanto, difere-se em todos os pontos das propostas panfletárias de Marinetti. Ainda assim, vale retomar esse exemplo histórico devido à sua importância no que tange a associação dos signos linguísticos à imagem e ao movimento. Marinetti evocou movimento em sua poesia, e sua explosão tipográfica rompeu o espaço como batalhões no campo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Se os futuristas italianos desenvolveram avanços no uso das tipografias impressas, extraindo dos signos linguísticos grande expressividade visual, um poeta contemporâneo, Guillaume Apollinaire, também trabalhou sobre as possibilidades visuais da linguagem.

Apollinaire não investigou apenas os símbolos tipográficos de seu poema, mas, sim, toda a sua escrita vernacular, aproximando a linguagem poética da expressividade visual no

que essa última tem de elementar: o desenho, as linhas que estruturam as formas. Sabe-se que Apollinaire também investigou a tecnologia dos tipos para a criação de novos significantes em sua poesia; um exemplo disso é o conhecido poema *Lettre-Océan*, de 1914, no qual o poeta constrói um sistema de códigos, mesclando o sistema linguístico e verbal (Figura 33). A forma como todo o poema é construído, incluindo a estrutura das frases sendo emitidas por uma torre, revela ricas pesquisa e experimentação sobre as possibilidades do uso tipográfico. Entretanto, no que proponho, considero mais pertinente nos atentarmos aos seus caligramas. Por vezes tomados por parte da crítica como um mero exercício de figuração representativa, esses trabalhos revelam, por trás da aparente ilustração, rica investigação plástico-poética:



Figura 10

Guillaume Apollinaire. *Sem título*, 1914-1918.

Fonte: <<https://catalogo.artium.eus/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Apollinaire criou os caligramas mesclando caligrafia e ideograma. Nessas obras, toda a gestualidade do punho do poeta passa a ser construída em formas visuais múltiplas. O exemplo acima (Figura 10) constitui a visualidade de um equino, porém, para além desse dado óbvio, é necessário pontuar que as escolhas espaciais realizadas pelo poeta revelam delicadas escolhas plásticas, pelo menos se levadas em consideração pela perspectiva do desenho. O poeta poderia ter usado as frases para contornar a forma de um cavalo, no entanto,

escolheu condensar as palavras num espaço e as diluir em outros, o que carrega valor significativo.

As frases condensadas nas pernas frontais do cavalo dão densidade ao texto, fincando-o no chão, enquanto as palavras espaçadas em seu pescoço funcionam como o movimento dos pelos ou a própria dobra da pele. O poema, mesmo que contido em uma forma, possui um movimento particular. Outro dado importante é a marcação dos instrumentos na face do animal, usadas como rédeas, mostrando que não se trata de um animal livre, mas, sim, adestrado. Conforme tradução de Álvaro Faleiros (2019), o poema trata “agora ou nunca / de ser sensível / bem terrivelmente” (p. 162). O poema transpassa, assim, toda a firmeza do animal, que, mesmo domado, não abre mão de sua sutileza.

É difícil encontrar em toda a produção de Schendel obras que se assemelham a esse grau de figuração, e essa tarefa seria impossível se partíssemos de um recorte apenas dos trabalhos em que a artista utiliza sua caligrafia. O ponto de intersecção que proponho, aqui, é o valor que tanto Apollinaire quanto Schendel atribuíram ao traçado da palavra, como se nos lembrassem de que, ao escrever, na verdade, desenhamos:

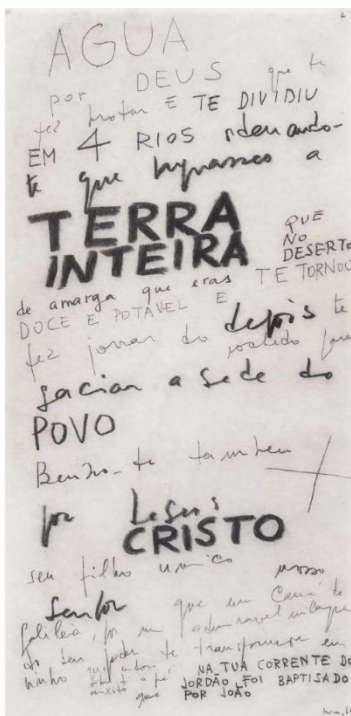


Figura 11

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotipias”), 1964-1965.

Monotipia sobre papel japonês. Dimensões não encontradas.

Fonte: <<https://casacor.abril.com.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Outra semelhança que vale apontar se refere ao cubismo, movimento do qual Apollinaire participou, inclusive. Em meio a decomposições e transfigurações das formas geométricas, encontramos em grande número de obras da vanguarda o uso de signos linguísticos. Assim como Schendel com suas *letraset* — signos gráficos prontos —, os

cubistas utilizaram de materiais prontos a priori. Por meio da colagem, encontram-se, em suas obras, reproduções de jornais, panfletos, cartões, dentre outros. No geral, textos, palavras e signos impressos em série, como ilustra a obra abaixo (Figura 12), de Pablo Picasso:



Figura 12

Pablo Picasso. *Guitar*, 1913.

Carvão, óleo, giz e jornais colados, 66,4 cm × 49,6 cm.

Fonte: <<https://www.wikiart.org/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Conforme aponta Marcelo de Carvalho Borges (2010), as colagens cubistas quase sempre incorporaram as letras pós-ciclo, isto é, utilizaram delas depois de incorporadas a uma mídia específica de comunicação. Em Schendel, o uso dos signos gráficos é feito em um pré-ciclo, antes de serem incorporadas em alguma mídia. A diferença é visível: as colagens cubistas por vezes utilizam dos signos linguísticos a fim de criar texturas e sensações visuais, buscando de sua plasticidade para construção de diferentes planos.

Existem exceções, é claro, como os *papiers collés* (1912-1913), de Picasso, no qual a aplicação das letras no suporte valorizava a superfície visual, sugerindo uma dimensão gráfica que dava autonomia aos signos verbais (Borges, 2010, p. 51). Em Mira Schendel, quando se percebe um borrão ou mancha, que, de longe, parece-se com uma textura visual, encontram-se, de perto, os signos agindo ativamente e de forma autônoma, como se presentificassem cada canto do espaço, devido às suas diversas potencialidades plásticas e discursivas.

Em 1952, quando Mira Schendel chegou a São Paulo, o cenário da crítica literária e das artes plásticas estava tomado pela arte concreta. Como mencionado anteriormente, ela foi associada, no começo — e até hoje o é, em certos casos —, à arte concreta. Sobre isso, ressalto dois pontos: o primeiro é que essa aproximação com a arte concreta foi gerada por suas pinturas geométricas, expostas entre os anos 1954 e 1956. Para Dias (2009), esse foi o período em que seu trabalho teria sido influenciado visualmente pela arte geométrica concreta (p. 55). Nas produções desse momento ainda não há utilização de signos linguísticos, como no exemplo que segue (Figura 13):

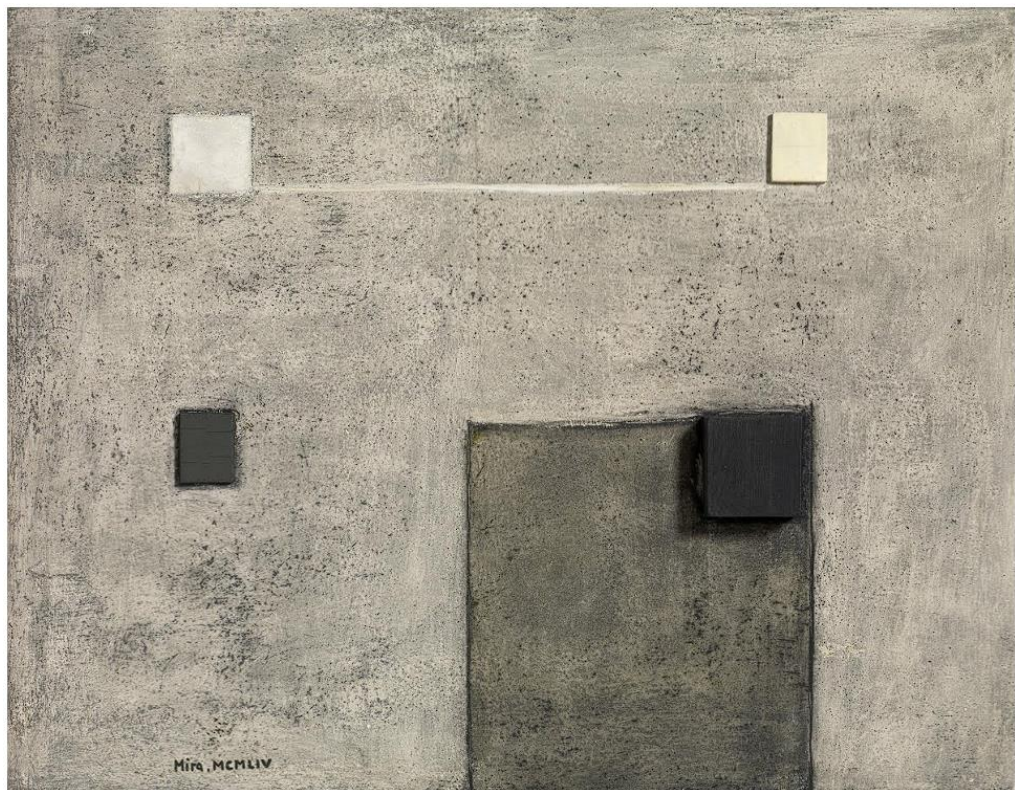


Figura 13

Mira Schendel. *Sem título*, 1954.

Técnica mista sobre tela, 66 cm × 51,1 cm.

Fonte: <<https://artsandculture.google.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

O segundo ponto é que, conforme dito anteriormente, ao introduzir elementos do campo linguístico em suas obras, Schendel passou a trabalhar conceitos que tendiam muito mais para as perspectivas do grupo carioca de neoconcretistas do que para os paulistas. Ainda assim, gostaria de comentar brevemente outras questões que a aproximam do grupo de poetas concretos.

É vasta a produção científica sobre as teorias e produções do grupo de Poesia Concreta paulista, por isso me desvio, ao menos por enquanto, de uma apresentação sobre suas características conceituais e me atendo apenas às aproximações estéticas que traçarei entre os artistas. Na série abaixo (Figura 14), Schendel se utiliza da máquina datilográfica para construir teias gráficas, explorando uma plasticidade simétrica e bem enquadrada entre a verticalidade e horizontalidade da máquina:

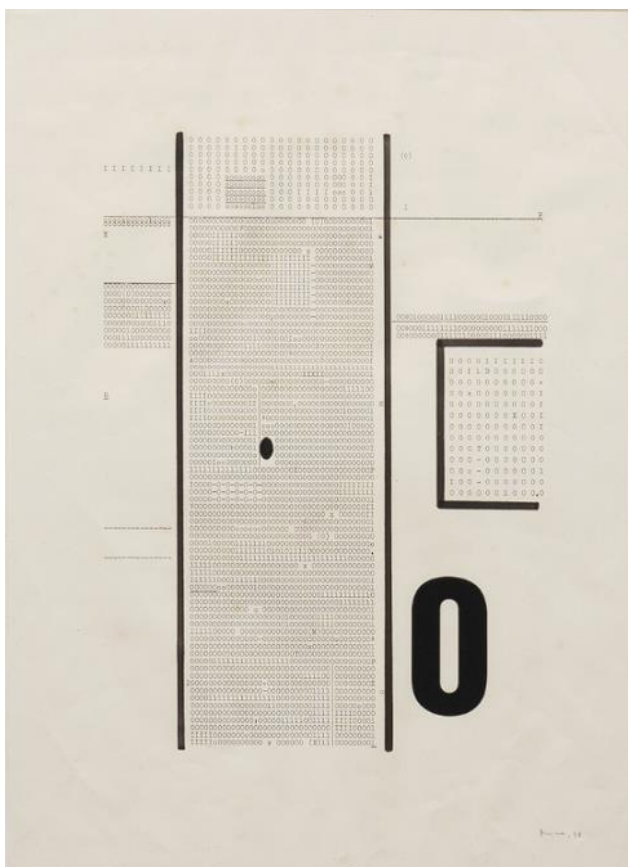


Figura 14
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Datiloscritos”), 1975.

Letraset e marcador, 51 cm × 37 cm.

Fonte: <<https://www.artsy.net/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

É certo que as relações traçadas aqui com o grupo de poesia concreta se dão mais pela visualidade geométrica das obras de Schendel do que por suas teorias linguísticas. A obra da artista, do início ao fim, distancia-se da estrita ordem matemática desenvolvida pelos poetas concretos em sua fase mais ortodoxa. Para ela, tratava-se muito mais de revelar a subjetividade da forma. Ainda assim, gostaria de destacar uma questão referente a obra anterior (Figura 14). Sabe-se que, depois da popularização do movimento de poesia concreta e de ter passado a sua fase mais ortodoxa-racional, os três artistas do grupo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, continuaram a se aventurar pela poesia experimental. Augusto de Campos explorou e se aventurou pelos campos da poesia virtual, arte cinética ou literatura digital, para citar alguns dos termos.

Na obra acima (Figura 14), Schendel imprime diversas vezes os números 0 e 1, também conhecidos como bit ou *byte*, código fonte de toda operação realizada em um computador ou periférico. É graças a estes dois números/dados que tudo é processado e armazenado virtualmente. Conforme mostra a obra acima, ela confunde o “código fonte” ao inserir as letras I e O em sua trama. É claro que o código tecido não será incorporado a um *software* de leitura, nascendo, portanto, já sem a ambição de ser decodificado — ao menos como o esperaria um programador. A artista se revela atualizada sobre os avanços tecnológicos, entendendo e incorporando signos bit em sua obra, mas chamando a atenção para um código real, impresso, gravado pelo movimento mecânico de um metal entintado.

O que seu código buscaria em sua decodificação não estaria no campo do discursivo ou do visual; antes, seria um questionamento sobre o próprio processo de interpretação e vinculação dos signos. Assim, essa decodificação passa a ser realizada por uma capacidade criativa e imaginativa, em que cada elemento se relaciona conosco por um campo de interação mais subjetivo e emotivo do que prático.

Outro fator curioso é que cada letra de nosso alfabeto, ao ser reproduzida no computador, possui um código bit fonte de 8 números que variam entre 0 e 1. Se eu buscasse decodificar essa obra de Schendel com base nessa referência, não me surpreenderia se encontrasse algumas palavras compostas, mas que, ainda assim, não revelariam uma mensagem discursivamente explícita. É sobre essa perspectiva, de que existe um dado subjetivo muito mais importante do que qualquer construção formal, nas artes, que Schendel se aproxima mais do grupo de artistas neoconcretistas.

O famoso *Manifesto Neoconcreto*, de 1959, dizia, logo em suas primeiras páginas, que não importam os cálculos que se encontram na raiz de um Vantongerloo ou Pevsner; pela perspectiva da estética, o que começa a interessar na obra é o que nela existe que transcende as formulações racionais “pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela” (Castro et al. 2023, p. 3). Se logo acima eu falei do exercício de Schendel em gravar os bits em um código físico, impresso no papel, transferindo-lhes a função de codificar um elemento muito mais subjetivo, como a emoção humana, com o trecho abaixo, destaco como o movimento de arte neoconcreta entendia essas significações existenciais como a nova necessidade da arte:

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial,

emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórico que deles faz a ciência (Castro et al. 2023, p. 4).

O caminho escolhido pelos neoconcretistas os levou a experimentações sobre o campo tátil e interativo da arte. Seu “quasi-corpus”, corpo que não esgota sua infinidade de relações exteriores, seu “Não-objeto”, para não nos desviarmos da rica contribuição experimental e poética de Ferreira Gullar, seria a forma como viriam a conceber a obra de arte moderna: um elemento transcendental aberto às experiências sensoriais que são construídas, muitas vezes, por uma capacidade de assimilação não lógica e formal perante os objetos. Grandes exemplos disso são *Os Bichos* (1960) de Lygia Clark (Figura 15), e *Poemas Espaciais* (1959), de Gullar (Figura 16).



Figura 15

Lygia Clark. *Metamorfose nº 1 – Hexágono*, 1960. Cortes de alumínio com dobradiças, dimensões variáveis.

Fonte:

<<https://portal.lygiaclark.org.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 16

Ferreira Gullar. *Não*, Poema Espacial, 1959.

Recorte de madeiras com dobradiças de

metal. Dimensões não encontradas.

Fonte: <<https://nonsite.org/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Schendel, sem abandonar a bidimensionalidade, paulatinamente se direcionou para o tridimensional. Os trabalhos da série *Toquinhos* (1977), por mais que tenham uma tridimensionalidade mínima, já investigam questões relativas à dimensionalidade de organização das formas e seus resultados de luz e sombra advindos da transparência, que, nesse caso, também utiliza como suporte o que é incidido pela própria sombra, conforme demonstra o exemplo abaixo (Figura 17):

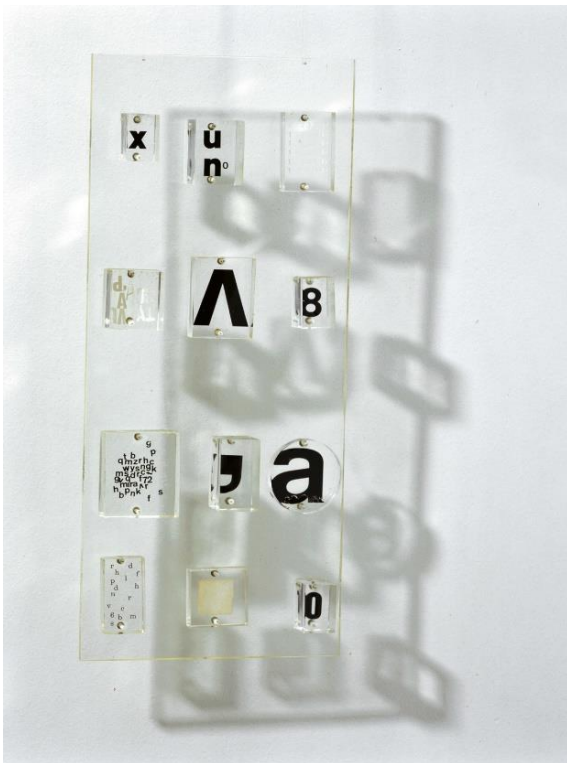


Figura 17
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Toquinhos”), 1977.
Letraset entre chapas de acrílico, 49 cm × 25,5 cm.
 Fonte: Acervo Galeria Millan.
 Disponível em: <<https://www.moma.org/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Em um trabalho específico que não faz uso de signos linguísticos, o que, num primeiro momento, estaria um pouco mais distante do recorte deste trabalho, Schendel cria uma escultura por meio das transparências. Intitulada *Transformável* (Figura 18), a obra é composta por tiras estreitas de acrílico, que, ao serem suspensas por um fio de nylon, projetam sombras variáveis sobre a parede. De acordo com Dias (2009), por serem articulados, devido aos parafusos que juntam cada plaquinha, muitas pessoas pensaram que os

transformáveis seriam objetos manipuláveis, o que, segundo a própria artista, dá-se como uma leitura incorreta:



Max Bense foi o único que compreendeu que aquilo era uma continuação tridimensional, não funcionava como objeto, mas a luz e sombra que davam na parede era o que contava, que era a continuação de certos desenhos meus, feitos sempre naqueles papéis finíssimos, transparentes (Schendel *apud* Dias, 2009, p. 72).

Figura 18

Mira Schendel. *Transformável*, início da década de 1970.

Tiras de acrílico rebitada, dimensões variáveis.

Fonte: Dias, 2009, p. 259.

Os objetos transformáveis de Schendel não eram para a manipulação do público, característica de muitas obras neoconcretistas; para a artista, tratava-se mais de uma interação

passiva, na qual o observador deveria ser levado a um tempo e relação diferentes na apreciação da obra, observando as variações das sombras e dos acrílicos num movimento sutil que, quando existia, deveria ser gerado pelo próprio ar ao redor da obra.



Figura 19

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Cadernos”), 1970-1971.
Mídia mista em papel e chapas de acrílico, dimensões variáveis.
Fonte: <<https://hannahhoffman.la/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

Outro conjunto de obras de Schendel que a aproxima do movimento neoconcretista são os *Cadernos* (Figura 19). Quanto à diferença desses trabalhos em relação à formalidade da poesia concreta, parece-me que Schendel não vincula o significado de uma letra ou número a um segundo ou terceiro elemento; uma letra não se vincula a outra para significar algo no espaço, o signo é expandido em suas inerentes possibilidades.

Por volta dos anos de 1960, Mira Schendel manteve amizade com Haroldo de Campos, poeta com quem desenvolveu rica troca intelectual (Dias, 2009, p. 55). Para finalizar esta breve apresentação sobre o trabalho da artista, especificamente no recorte que proponho, gostaria de utilizar alguns versos de um poema redigido por Haroldo de Campos para uma exposição da artista no MAM-RJ⁴ em 1966: “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” (Campos *apud* Salzstein, 1996, p. 260). É por meio da surpresa ou do susto diante da imagem irreconhecível — sensação análoga à *apeirokalia* outrora citada — gerados pela obra de Schendel, que encontro um campo vasto de pesquisa e aprofundamento, sempre atento a seu caráter dual em que tudo é mais do que aparenta, em que a transparência esconde suas vontades e em que um plano bidimensional se torna um espaço profundo para a subjetividade humana.

⁴ Museu da Arte Moderna – Rio de Janeiro.

2 A aprendizagem pelo olhar

Se antes pontuei algumas semelhanças entre Schendel e as principais referências da poesia experimental moderna, problematizando as consonâncias e dissonâncias do signo linguístico aplicado ao espaço das artes visuais, busco, agora, um olhar específico sobre a ideia de que uma letra é um signo dotado de capacidades plásticas visuais. Entretanto, e conforme assumi anteriormente, não busco, aqui, apontar paralelismos e semelhanças que se encadeiem em uma linearidade temporal, tarefa impossível de ser conciliada; antes, almejo investigar, voltando-me para o passado, como nosso olhar foi preparado para a recepção das artes interlinguísticas.

Rogério Barbosa da Silva, ao argumentar sobre a construção de signos híbridos, afirma que os deslocamentos gerados por essas poéticas forçam no leitor/fruidor uma mudança de comportamento, pois essas novas linguagens exigem que todos os sentidos participem de sua recepção. Ao retirar os signos linguísticos de seu lugar tradicional, negando as referências seguras, as obras híbridas levariam os leitores a ficar de frente com a perda, a ruína e a morte (Silva, 2006, p. 185). Retomando o conceito de *apeirokalia*, sendo ele uma dificuldade em reconhecer e interpretar elementos fora de suas áreas tradicionais, o que Barbosa indica como a perda ou a morte se assemelha ao estado de susto e choque ao lidar com esse tipo de linguagem. No entanto, esse estado de surpresa é um estágio primário, pois, ao destruir o distanciamento entre o leitor/fruidor e o objeto, por meio de uma educação de seus sentidos, a experiência supera o desconhecido e se desloca do incognoscível para o reconhecível.

O segundo estágio de reconhecimento perante o novo é consoante com os estudos de Lúcia Santaella (2012) sobre os processos de “letramento visual” ou “alfabetização visual”. Segundo a autora, a leitura de imagens implica uma série de relações muito distintas do processo de leitura do verbo. Para ela, só se pode aprender a ler imagens por meio de outras imagens, e, aqui, surge uma ação mais próxima da criação estética do que necessariamente da atividade didática:

Podemos passar a chamar de leitor não apenas aquele que lê livros, mas também o que lê imagens. Mais do que isso, incluo nesse grupo o leitor da variedade de sinais e signos de que as cidades contemporâneas estão repletas: os sinais de trânsito, as luzes dos semáforos, as placas de orientação, os nomes das ruas, as placas dos estabelecimentos comerciais etc. Vou ainda mais longe e também

chamo de leitor o espectador de cinema, TV e vídeo (Santaella, 2012, p. 7).

O que apresento nas próximas páginas é um panorama em que exponho como a técnica industrial, atrelada à criação artística, foi, paulatinamente, instrumentalizando nossos sentidos para que estes saíssem do campo do desconhecido, passando pelo estágio de reconhecimento, e chegassem ao — ou se aproximassem do — reconhecido.

Creio que o melhor ponto para iniciar esse debate é a observação de como se deu o início da era das imagens técnicas, pois foi graças à aplicação da técnica científica/industrial/mecânica sobre os processos criativos das artes que um campo artístico híbrido se construiu. O melhor exemplo disso é a fotografia.

2.1 Técnica, poesia e imagem

A daguerreotipia surgiu como uma invenção das artes e das ciências. A criação de um processo químico capaz de registrar imagens por meio da queima de sais de prata num suporte invadiu os centros urbanos, sendo imediatamente aderida pela burguesia, num processo que Fernando Tacca (2005) viria a chamar de “fundação das individualidades” (p. 10). Assim, a popularização da daguerreotipia se tornou a primeira onda de globalização da imagem (p. 10). Entretanto, o daguerreótipo resultava em uma imagem única e, graças a isso, na perspectiva de Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), não perderia seu valor de culto, sua aura. Essa realidade mudou com o passar de pouco tempo, o processo fotográfico se modernizou e foram descobertos meios para a reprodução de fotografias em larga escala.

Esse processo centraliza o debate sobre a fotografia no plano da estética e também da ideologia. A descoberta de meios para o registro das imagens, principalmente da imagem humana, provocou uma mudança em toda a percepção que se tinha de mundo. Pela primeira vez, a função de constituição da imagem passou a ser delegada a um aparelho e toda a imagem captada ali, num primeiro momento da história, passou a ser absorvida como uma extensão da realidade, uma imagem pura, conceito ideal do positivismo presente no início da era moderna. Movida pela ideologia, a imagem técnica foi usada largamente no campo das ciências, como na astronomia e nas ciências biológicas, mas também nas ciências humanas, nas quais se tornou com o que uma extensão do olhar do pesquisador em campo.

Conforme afirma Tacca (2010), a “verdade imagética” que se instaurou após a descoberta da fotografia e depois do cinema trouxe diante da humanidade uma nova

representação delegada pela própria realidade, “uma aura de pureza e neutralidade, que aparentemente não interpunha nada entre ela e o leitor” (p. 12). Assim, as imagens técnicas movidas pelos ideais burgueses criaram juízos sobre a própria realidade.

Foi com o passar do tempo que a subjetividade por trás do aparelho tecnológico se tornou percebida, ou, melhor dizendo, foi por meio da resistência de artistas inventores que a fotografia saiu do campo técnico-operacional e se instaurou no campo das artes visuais.



Figura 20

Aleksandr Ródtchenko. *Mergulho*, 1935.

Impressão em gelatina de prata, 28 cm × 19 cm.

Fonte: <<https://www.artnet.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Mais do que uma janela aberta para o mundo, a fotografia se mostrou capaz de revelar uma percepção individual, moldada pelo uso do aparato técnico. A técnica se tornou um instrumento de elaboração subjetiva baseada na realidade. Na imagem acima (Figura 20), Rodchenko apresenta uma visão antagônica sobre o realismo socialista, pois, ao mesmo tempo que registra um corpo atlético, forte e rígido, ele o enquadra no ar, tornando esse corpo visualmente leve, móvel, integrado à natureza. Registrado eternamente, esse corpo segue pairando no ar, assumindo a dualidade entre o esforço físico atlético, conquistado por meio da disciplina, e a mente livre do esportista comunista.

Vilém Flusser defende, em *Filosofia da Caixa Preta* (1983), que, ao analisar a fotografia pelo prisma da técnica científica, na qual o aparelho fotográfico funciona como um organizador de informações, constataremos que o “estar programado” é o que o caracteriza.

Todo o simbolismo e as possibilidades presentes estariam nele inseridas previamente, “programadas, pré-escritas”, sendo frutos de quem o produziu (2002, p. 23). O fotógrafo poderia, portanto, ser comparado a um funcionário da câmera fotográfica, entretanto, cada fotografia realizada diminuiria o universo fotográfico do aparelho e só aqui sugiria o fotógrafo como um ser autônomo, “[que] age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito ‘rico’, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas” (2002, p. 23). Assim, o fotógrafo enquanto operador técnico, busca na tecnologia meios para driblar a limitação do aparelho. Num jogo com e contra a máquina, o homem busca meios de utilizá-la em sua elaboração sensível, subjetiva e emocional. O processo de significação da foto respalda, então, sua origem: o fotógrafo que pensa e elabora antes mesmo de acionar a máquina.

De forma análoga, a tipografia moderna e sua tecnologia trouxeram ao campo da linguagem não só a possibilidade da reprodução em série, mas também uma nova forma de se pensar o espaço poético como um campo em expansão. Conforme descrito por Henrique Piccinato (2002), o surgimento das poesias visuais estaria vinculado às fases de profundas transições históricas, pois, nesses períodos de grandes alterações econômicas, sociais e culturais, a própria estrutura linguístico-semântica se encontraria em crise (Xavier, 2002, p. 164).

Haroldo de Campos, em *O arco-íris branco* (1997), reafirma que a crise da linguagem surge no centro da civilização tecnológica. Problematizando o antigo pensamento discursivo-linear, a nova poesia moderna visaria a simultaneidade e interpenetração de suas linguagens (Campos, 1997, p. 255). Já Philadelpho Menezes (2001) ressalta as características do artista que, para além do domínio prático e conceitual sobre sua linguagem, agora também precisaria se recolocar no sistema de produção, assimilando todo esse conjunto de novidades tecnológicas, passando a utilizar da capacidade técnica de seus suportes como meio de expressão (p. 126).

A seguir, específico como os artistas citados no primeiro capítulo, utilizando da técnica de montagem tipográfica, conseguiram atrelar sua subjetividade às limitações técnicas das máquinas de impressão e reprodução textual e visual, produzindo obras que reluzem não só graças às suas escolhas técnicas, mas graças ao brilhantismo de sua criação, que encontrou no aparato tecnológico novas formas de gerar sentidos. Busco mostrar como esses artistas superaram o dualismo entre humano e máquina, utilizando-se do avanço científico como instrumento para investigar a sensibilidade humana.

2.2 Signos em movimento: novas possibilidades da forma

Octavio Paz (2012), ao refletir sobre a diferença entre poetas do passado e os poetas modernos, diz que, no lugar das mitologias de sua sociedade e tempo, o poeta moderno precisou lidar com a universalidade da técnica. Nesse novo espaço, os signos linguísticos não se apresentam mais como linguagem referencial, mas, sim, como um conjunto de fronteiras sempre em movimento entre o homem e essa realidade ainda não explorada (p. 269).

Acredito que não haja maior referência estética e conceitual do contexto da Revolução Industrial do que o poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), de Stéphane Mallarmé:

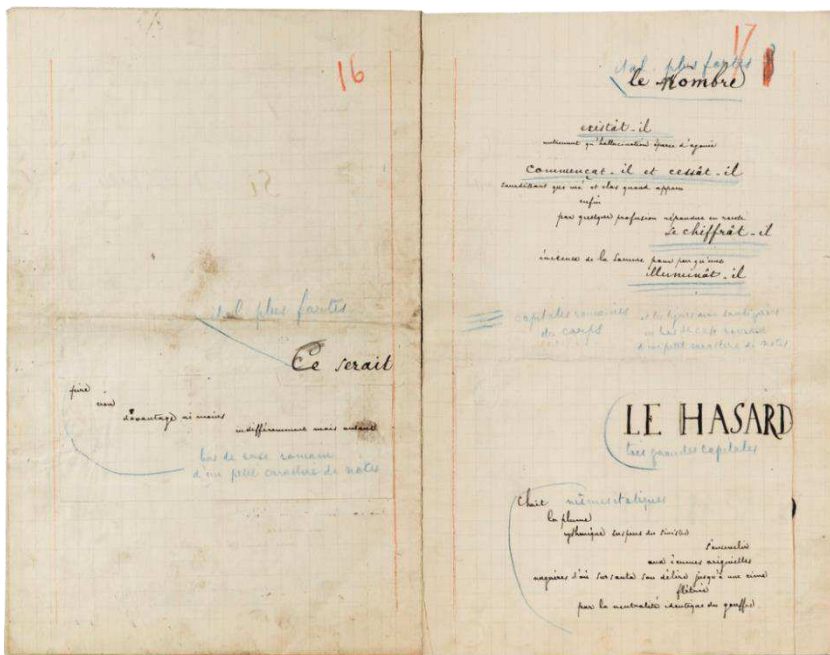


Figura 21
Stéphane Mallarmé. *Modelo rascunho*, 1897.

Fonte:

<<https://commons.wikimedia.org/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

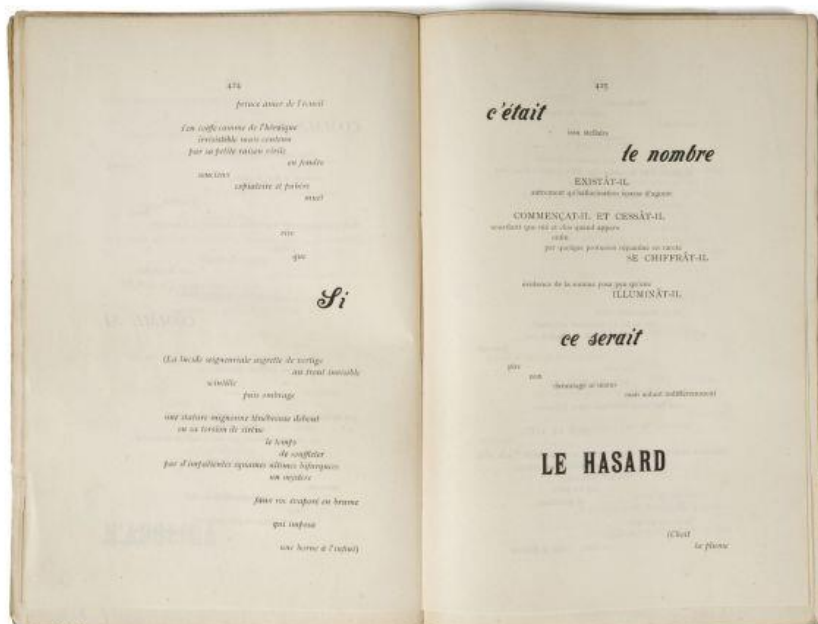


Figura 22
Stéphane Mallarmé. Edição pré-original da revista *Cosmopolis*, *Cosmopolis*, 1897.

Fonte: <<https://www.artcurial.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Nesse poema (Figuras 21 e 22), o espaço que estrutura as formas (o suporte que apresenta e esconde as palavras) e o uso diferenciado da tipografia (variações de tamanho e disposição no papel) se integram em uma correlação que contribui para o discurso literário, possibilitando uma nova perspectiva sobre a estrutura do poema, que, agora, organiza os elementos visuais semânticos dentro do espaço gráfico, em busca de significações para além do significado das palavras e dos versos.

Cada página se comporta de acordo com uma cosmologia própria, na qual, ao mesmo tempo em que se integra ao todo do poema, apresenta-se também como um todo em cada fragmento. Cada trecho constitui uma totalidade individual. Conforme realça Octavio Paz (2012), embora a leitura da obra se faça da esquerda para a direita e de cima para baixo, as frases se organizam em centros quase que independentes, tomando a forma de sistemas solares dentro do universo: “cada cacho de frases, sem perder a relação com o todo, cria um domínio próprio nesta ou naquela parte da página” (p. 277).

De uma perspectiva prática, a construção dessa cosmologia por meio de duas páginas se dá na montagem de um suporte tipográfico que, ao invés de se separar em dois lados pela dobra da página, compreende todo o espaço aberto do livro como apenas um elemento dado ao olhar. É claro que, por mais que se ignore, a linha que separa as folhas permanece ali e é graças a ela que se consegue virar as páginas da direita para a esquerda; mudanças radicais no próprio objeto livro aconteceriam apenas anos mais tarde. Entretanto, no processo de montagem da rama tipográfica - espécie de moldura de ferro ou madeira em que se organizam os tipos antes da impressão - o montador trabalha com cada página individualmente.

A dificuldade técnica é conseguir alinhar o espaço vazio entre as duas páginas de forma que elas funcionem como apenas uma. Diferentemente dos livros tradicionais, nos quais cada página recebe um poema ou em que a página seguinte dá sequência ao poema da página anterior, o poema de Mallarmé, obedecendo à mesma diagramação, obriga o montador a pensar nas duas páginas de forma concomitante e, ao mesmo tempo, individualizada, tendo de equilibrar os espaços por meio de uma única diagramação por página. Na montagem de textos tipográficos, mesmo o espaço vazio é medido e calculado por pequenas e diferentes chapas de chumbo que variam de tamanho e se mantêm fixas por meio da pressão feita pela cunha, espécie de parafuso que se expande e pressiona todos os elementos dentro da rama tipográfica. Assim, o tipógrafo deve alinhar e calcular até mesmo os elementos “ausentes”, conforme a imagem a seguir (Figura 23):

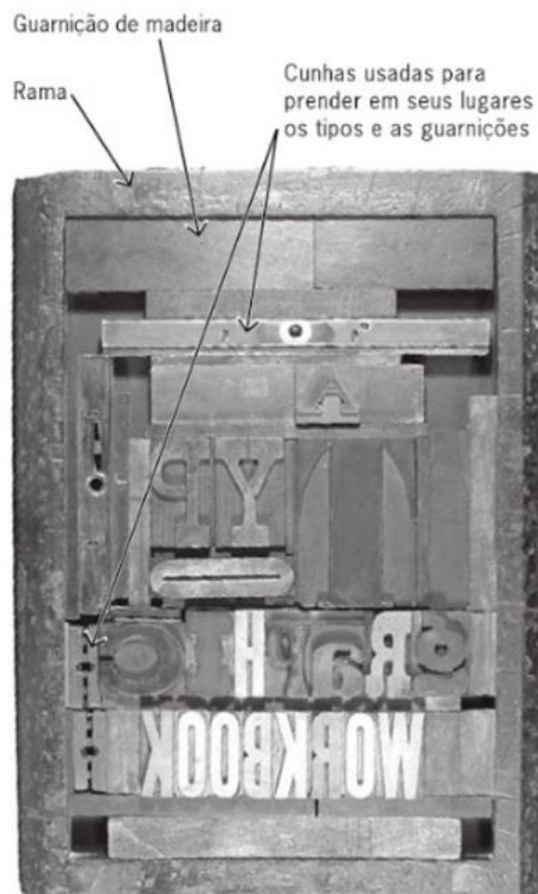


Figura 23
Rama tipográfica

Fonte: < <https://introducaoadesign.wixsite.com/> >.
Acesso em: 13 jun. 2024.

Outro importante elemento é o uso consciente que o poeta faz da tipografia escolhida. A variação de diferentes tipos sobre o espaço constrói relações significativas entre o aspecto plástico do signo gráfico (seu tamanho e espécie) e o plano discursivo no qual é empregado. Sendo um poema construído por meio da noção de tema, Mallarmé o organiza entre motivos preponderantes, secundários e adjacentes, estrutura que, no entanto, não é estanque e na qual os temas se interpenetram constantemente, segundo nos mostra exemplo Augusto de Campos (2014):

A = motivo preponderante
A = motivo secundário
a = motivo adjacente (p. 152).

O exemplo acima revela como Mallarmé encontrou nos tipos gráficos uma possibilidade de codificação, aumentando sua variabilidade interpretativa. Assim como em um código, o signo gráfico, aqui, passou a possuir uma segunda camada informacional; para além de seu campo visual e sonoro, ele passou a organizar o aparente caos em vários planos discursivos.

Em um movimento cíclico, o olhar do espectador encontra as palavras dispostas de forma não linear e, distante de sua referência literária tradicional, ele encara os signos linguísticos também como elementos visuais que oscilam no branco do papel. A mensagem

começa a ser revelada conforme sua atenção sobre as palavras se justapõe sobre características visuais, notando-se que existem certos padrões de repetição. Mallarmé utiliza da variação do signo tipográfico como um suporte de interação com seu leitor, revelando algo para além das palavras, uma intenção por trás da técnica.



Figura 24

Componedor.

Fonte: <<http://tipografos.net>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Quando escrevo sobre a variação do tamanho das fontes em um contexto familiarizado com a escrita e a impressão digital, a variação das fontes num texto pode soar simples e até mesmo natural. Lembro novamente, no entanto, que, tratando-se do processo de montagem e impressão tipográfica, cada elemento variável impresso requer um cálculo específico. O tipógrafo utiliza de seu componedor (Figura 24), espécie de régua com a medida em pontos, para reunir os caracteres em que montará suas palavras e versos. Toda a construção de signos e espaços deve obedecer a uma medida que é previamente determinada. Depois de montadas no componedor, as frases são levadas a forma, sendo aplicada outras medidas para sua disposição espacial na página. Em “*Un coup de dés*”, cada verso ou palavra foi calculado de forma independente, obedecendo a variação de tipos e suas intenções.

Se Mallarmé investigou esse suporte é porque encontrou no próprio equipamento técnico um meio para alcançar novos efeitos e sentidos que superassem as limitações do aparelho. Para Octavio Paz (2012), foi essa disposição tipográfica que revelou o verdadeiro espaço da técnica moderna, uma inspiração poética distinta na qual reside toda a originalidade do poema de Mallarmé. O poeta utilizou os signos gráficos e a técnica tipográfica como elementos significantes em consonância com o discurso literário. Transformou o signo fronteira em signo infinito (p. 277).

Devido a sua experimentação, Mallarmé se tornou importante no desenvolvimento de toda a arte moderna. Guiou, em sua época, a percepção do leitor sobre o vazio do suporte literário, ativando a profundidade diante de seus olhos, tornando o vazio algo participante. Investigando a plasticidade da técnica, retirou-a do campo do desconhecido e a colocou sutilmente no campo reconhecível de nossa percepção. Uma brecha para o acaso.

Mas, se Mallarmé isolou a palavra, valorizando e correlacionando a ela todo o espaço ao redor, tornando-a um microcosmo em expansão, Mira Schendel fez isso com a própria letra, desvencilhando dela o caráter informativo da palavra. Utilizando-se de *letraset* (Figura 25) Schendel mergulha o signo literário no suporte das artes plásticas.



Figura 25

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Toquinhos”), 1972.

Ecoline e *letraset* sobre papel, 49 cm × 25,4 cm.

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Num movimento contrário ao da propaganda, Schendel retira a letra do suporte industrial (*letraset*) e o coloca num suporte abstrato em que todo o seu caráter visual pode ser destacado, gerando uma nova existência para esse símbolo pronto. Essa característica de devolver o valor autônomo a cada signo, retirando-o de sua cadeia de sujeições, é pertinente em diversas séries da artista, mas, para analisar, aqui, escolho a série “Toquinhos”, pois, em consonância com Mallarmé, nela, todo o espaço se torna um componente a interagir com as formas.

Entendo que, do ponto de vista literário, a série pode se distanciar da obra mallarmaica. O que busco apresentar com ao trazer para o debate “*Un coup de dés*” é que parte da percepção estética foi preparada para poder receber, contemporaneamente, o tipo de imagem que as obras de Schendel produzem sem inquietações sobre o vazio ou sobre o “mau uso” do espaço ao redor. Nessa perspectiva, foi Mallarmé quem primeiro ensinou sobre a capacidade do espaço, e sua experiência extrapolou o campo da literatura, tomando também o espaço das artes plásticas, da música e do teatro. Mesmo a adição de blocos de cores ou demais formas plásticas ao redor dos signos não soa estranha hoje em dia, pelo contrário, seu paralelismo cria associações que extrapolam seus campos de referência, literalmente vemos e lemos signos diversos sobre um mesmo suporte.

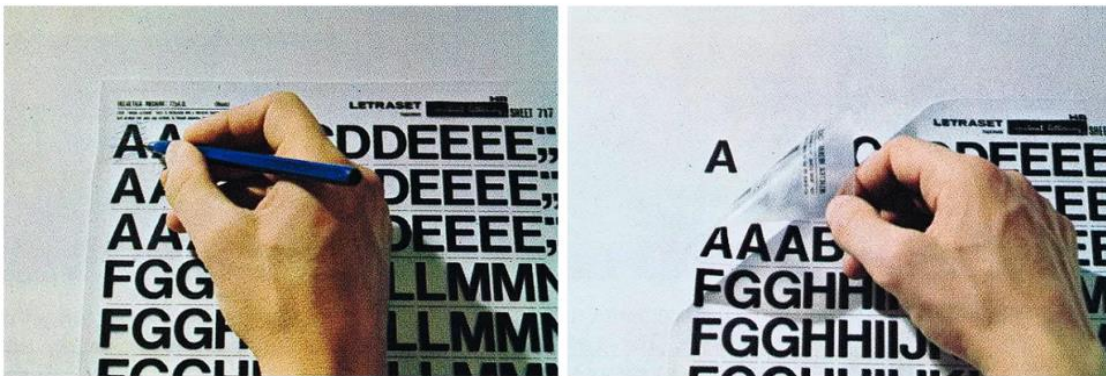


Figura 26

Decalque de *Letraset*.

Fonte: <<https://medium.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 27

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Toquinhos”), 1972.

Ecoline e *letraset* sobre papel, 49 cm × 25 cm.

Fonte: <<https://www.dangaleria.com.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

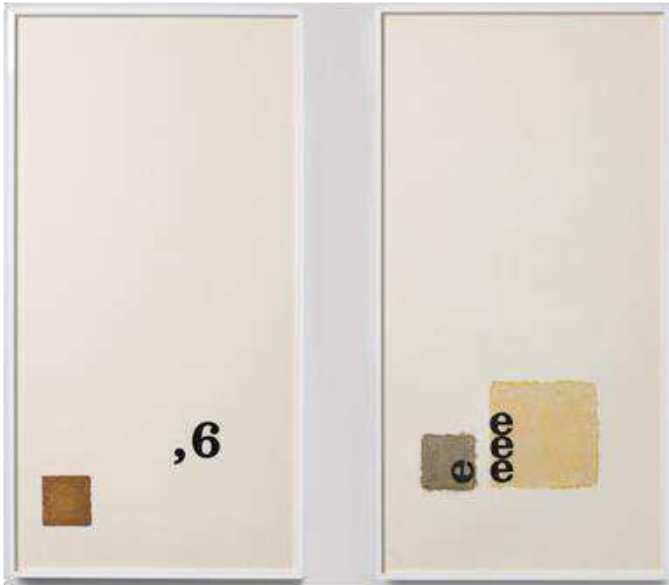


Figura 28

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Toquinhos”), 1972.

Ecoline e letraset sobre papel, 49 cm × 25 cm cada.

Fonte: <<https://www.dangaleria.com.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2014.

A partir dessa série também surgem os “Toquinhos” feitos em acrílico (Figura 29), conforme aponta Maria Eduarda Marques (2001), em que o suporte branco do papel cede espaço à transparência. Com isso, Schendel atinge, para além do plano bidimensional, a dimensão da profundidade, já que o olhar do fruidor atravessa o suporte e se depara com o vazio antes e depois das formas.

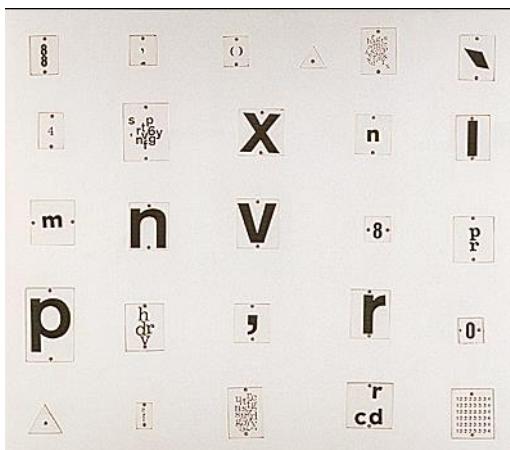


Figura 29

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Toquinhos”), 1973.

Letraset sobre blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico, 50cm × 56,5 cm × 1,4cm.

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

2.3 A velocidade tipográfica do Futurismo Italiano

Depois de Mallarmé, seguindo também o campo das experimentações tipográficas, Filippo Tommaso Marinetti e a vanguarda Futurista Italiana investiram esforços em tornar a arte e a técnica um meio de propagação para suas ideologias. Apressados por um futuro que constantemente estava para chegar, os poemas futuristas italianos são uma explosão gráfica

em que tipos e signos linguísticos se misturam a números e demais inscrições, como figuras ou desenhos, propagando suas concepções sobre a “nova arte”. Antoine Compagnon (1999) diferencia os primeiros modernistas do futurismo italiano, segundo ele, enquanto os primeiros procuravam o novo no presente, o futurismo de Marinetti buscava o novo num presente sempre direcionado ao futuro. Essa é uma distinção capital pois demonstra que a vanguarda artística acreditava num dogma idealizado do progresso (p. 37).

Pode-se dizer que, de forma parecida, mas para fins distintos, os diferentes movimentos futuristas da arte moderna, como também o futurismo russo, são considerados manifestações do progresso, ou da expectativa do progresso, tecnológico e industrial das artes. A tradição ficaria, assim, renegada ao passado, e a nova arte teria como tendência ser superior, conceitualmente avançada, integrando a tecnologia científica aos novos padrões exigidos pelo indivíduo moderno.

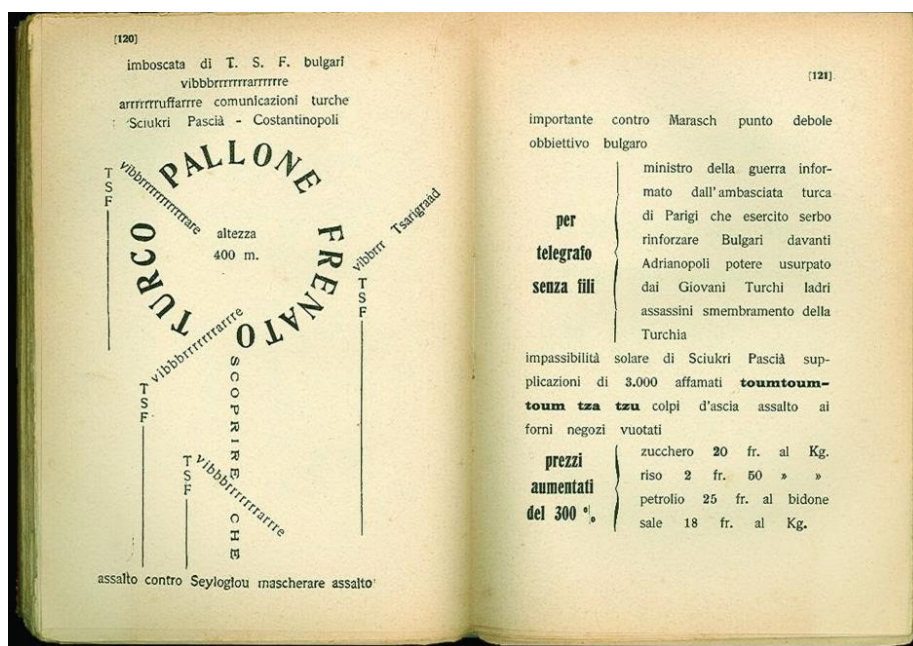


Figura 30
Filippo Tommaso Marinetti. Página do livro *Zang Tumb Tumb*, 1914.
Fonte: <<http://www.arenario.it/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

Ao longo de alguns manifestos, Marinetti elencou diversos processos e métodos para se fazer poesia moderna. Diz ele acerca do espaço gráfico: “Como todas as espécies de ordem são fatalmente um produto da inteligência, cuidado e prudência é necessário orquestrar as imagens dispondo-as de acordo com o máximo de desordem” (Marinetti *apud* Ferreira, 1979, p. 113). Utilizando novos recursos técnicos da imprensa, propôs, assim, uma internacionalização do desenvolvimento, da tecnologia, da velocidade e da violência da guerra.

Variando o tamanho dos signos, ele explorava a disposição livre dos versos, preenchendo o espaço em branco de forma que o poema fosse percebido por meio de sua densidade, preenchimento e disposição gráfica. A visualidade se assemelhava a um mapa de guerra.

Analisando o espaço gráfico de suas obras, é pertinente observar como a tipografia foi amplamente experimentada por Marinetti e seus companheiros de vanguarda, os quais atrelaram a ela outros processos, como a colagem e o recorte de tipos. As letras M e S do poema “*Après la Marne, Joffre visita le front en auto*”⁵ (Figura 9), que sugerem as montanhas e percursos em um mapa, são construídas manualmente em meio a tipos prontos. A técnica manual coexiste, no mesmo espaço, com o tipo de aço industrializado.

Como dito anteriormente, o futurismo italiano reforça, neste trabalho, o caráter expressivo de diferentes tipos gráficos sobre o suporte. De semelhança estritamente visual em relação a produção de Mira Schendel, a plasticidade empreendida por Marinetti era voltada, segundo aponta Michael Webster (1989), à expressão de gestos manuais e faciais em seu leitor (p. 77). Esses signos tinham a intenção de atirar o público através de exageros emocionais e morais, construindo uma prática voltada a um evento propagandístico (p. 69). O uso que Marinetti dá à visualidade do texto tem um objetivo que se opõe à introspecção construída por Schendel, no entanto.

2.4 Caligramas de Apollinaire: traços e tipos no espaço

Contemporâneo aos futuristas italianos, o poeta Guillaume Apollinaire vivenciou o *front* da Primeira Guerra Mundial. Os poemas do livro *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre*⁶, publicado em 1918, são textos resultantes dessas experiências. Segundo Álvaro Faleiros (2019), mesmo que toda a obra de Apollinaire trace uma relação fundamental entre a vida e a poesia, essa experiência na guerra adquire outra dimensão nos *Caligramas*, nos quais a experiência vivida pelo autor passou a transformar o modo de significar dos poemas (p. 25).

Faleiros (2019), em sua tradução do livro de Apollinaire, separa os poemas em três categorias: Caligramas Puros e Inseridos, Caligramas Manuscritos e Jogos no Espaço. Os caligramas puros se destacam em quantidade e variedade. Resumidamente, esses são os caligramas que reproduzem os aspectos miméticos do discurso na organização da tipografia e

⁵ “Depois do Marne, Joffre visitou o fronte de carro”, tradução própria.

⁶ “Caligramas Poemas de Paz e Guerra”, tradução própria.

do espaço gráfico, fazendo com que discurso e imagem remetam ao mesmo objeto evocado (p. 32).

La colombe poignardée et le jet d'eau



Figura 31
Guillaume Apollinaire. *A Pomba Apunhalada*, 1918.
 Fonte: Faleiros, 2019, p. 66.

O poema acima (Figura 31) faz referência às figuras de seu título; para além da primeira impressão visual, pode-se notar outros elementos que atrelam a visualidades do verso e do carácter à ação narrativa, como no verso “*Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries*”/ “Doces feições apunhaladas Cujo lábio flora” (Faleiros, 2019, p. 66), em que Apollinaire utiliza o termo “*poignardée*” (apunhalada) de forma peculiar, incorporando uma dimensão visual à palavra. O “C” que se inicia logo depois pode remeter tanto ao traço da asa da ave quanto ao movimento de apunhalada. Os nomes que aparecem em caixa alta, no poema, assemelham-se às penas eriçadas da ave em voo, e sua cauda é construída por versos que vão expandindo seu tamanho em direção às pontas, como o movimento da ave que abre as penas para planar.

Dentre os Caligramas Puros, existe um conjunto formado pelos Caligramas Inseridos, os quais se tratam de poemas cujas inscrições se comportam de forma parecida aos Caligramas Puros, porém são denominados “inseridos” por se encontrarem no interior de outros poemas (Faleiros, 2019, p. 34).

Os Caligramas Manuscritos, por sua vez, são poemas cuja semelhança é construída pelos tipos de inscrições manuais, por mais que sejam diferentes as formas como os elementos estejam dispostos na página (Faleiros, 2019, p. 41), conforme o exemplo abaixo (Figura 32):



Figura 32
Guillaume Apollinaire. Venu di Dieuze, 1918.
 Fonte: Faleiros, 2019, p. 104.

Aqui, o uso dos elementos gráficos sobre o espaço se assemelha ao do poema de Mallarmé. A variação de tamanhos sugere diferentes entonações e intensidades de leitura. Conforme analisado por Álvaro Faleiros (2019), a intensidade de “Halte là”, “Qui vive / France”, traduzida por Faleiros como “Alto lá”, “quem vei aí / França” (p. 105), é potencializada por estarem ao lado de uma partitura (p. 43). Trata-se de um poema para ser visto conforme inscrições com comandos sonoros.

A terceira categoria trabalhada por Faleiros (2019) são os Jogos no Espaço. Esse conjunto de poemas são os mais complexos, devido à diversidade e variedade de sentidos incorporados em seu uso dos signos gráficos:

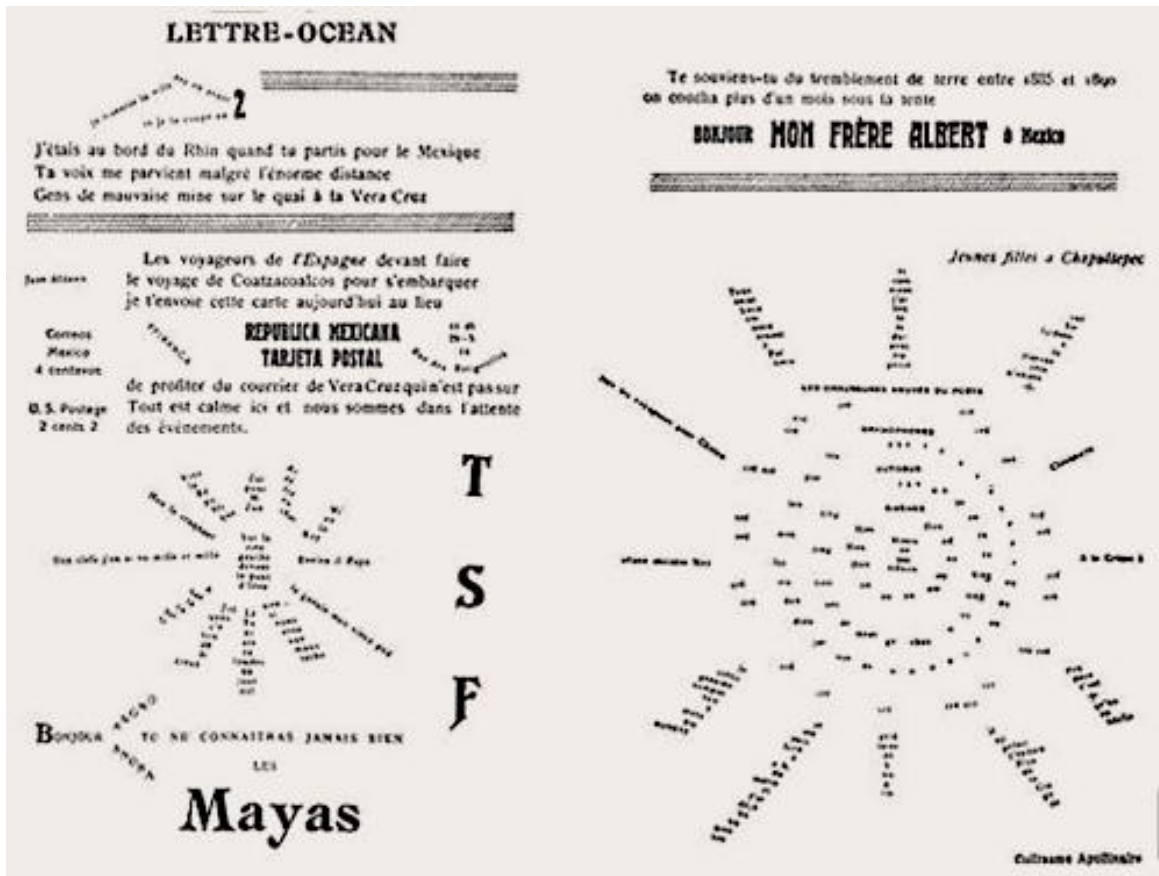


Figura 33
Guillaume Apollinaire. *Letter-Ocean*, 1914.
 Fonte: <<https://catalogo.artium.eus/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Nesses trabalhos, por mais que o caráter visual se imponha, numa primeira leitura, as relações se constroem por um sistema de códigos linguísticos e verbais. No poema acima (Figura 33), a espacialidade do texto é empregada por meio de um sistema de pares; seu sentido é construído por meio do diálogo entre Apollinaire e seu irmão. O conjunto de linhas onduladas recorrentes no texto pode ilustrar o oceano que separa os irmãos; nesses casos, a ilustração marca a passagem da voz de Apollinaire para a de seu irmão e vice-versa, reproduzindo, assim, a troca de mensagens entre eles (Faleiros 2019, p. 47). A sobreposição de vários elementos no texto, como versos e palavras que remetem aos processos de encaminhamento das cartas, cria uma complexa interação entre os dados linguísticos dessas marcações e o sistema significativo do poema. As marcações das agências de transporte são incorporadas ao discurso como se fossem coordenadas registradas pelo poeta e seu irmão. Além disso, a presença de diversas palavras em diferentes línguas, como o maia, o francês, o inglês, o espanhol e o italiano, reforça a ideia de correspondências que atravessam o oceano, carregando em si elementos de culturas variadas.

No recorte que proponho, considero importante reconhecer como o desenho caligráfico e o signo tipográfico encontram um mesmo espaço de presentificação nos Caligramas, construindo uma ponte entre a técnica moderna e a expressão do gesto manual. Conforme escreve o próprio autor em texto de 1914: “Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de abalítico-discursivamente” (Apollinaire *apud* Campos, 2014, p. 138).

O método de impressão utilizado para a reprodução dos poemas gestuais foi provavelmente a litografia. A técnica consiste, basicamente, na criação de desenhos sobre uma matriz de pedra com um lápis ou bastão gorduroso, seguindo o princípio de repulsão entre água e óleo. O desenho é construído por meio do acúmulo de gordura sobre a pedra com o auxílio de ácidos ou demais produtos que fixam a forma sobre o suporte. Com isso, a pedra fica separada em duas partes, a parte branca, que retém água e tira a gordura, e a parte engordurada, que repele a água. Por fim, um breu, espécie de resina em pó, é jogado sobre os fios de gordura e depois limpo, ficando grudado o pigmento apenas na parte gordurosa. Com o auxílio de uma prensa, as linhas de gordura com pigmento são registradas em uma folha.

Mira Schendel, em consonância com os poemas de Apollinaire, também buscou na gestualidade da escrita novas camadas significativas para seu fruidor. Segundo Maria Eduarda Marques (2001), suas monotípias guardam um sentido corpóreo e sensorial (p. 28), estando o ato de sua expressividade gestual atrelado à palavra e ao signo literário como uma “incorporação semântica” (p. 30).

Importante frisar que, diferentemente dos Caligramas de Apollinaire, dos quais múltiplas cópias foram feitas, Schendel não tinha preocupações de escritor — sua atuação pertencia às artes plásticas, afinal —, de modo que cada trabalho seu foi construído sem que pensasse em sua reprodução em massa. Ainda assim, é importante a característica serial de sua produção e suas séries possuem grandes quantidades de imagens produzidas uma a uma, manualmente. Não se aproximam de tiragens massivas, é claro, mas, ainda assim, algumas séries são compostas de centenas de exemplares.



Figura 34

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotipias”), entre 1964-1966.

Monotipias sobre papel japonês.

Dimensões não encontradas.

Fonte: <<https://www.artecapital.net/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

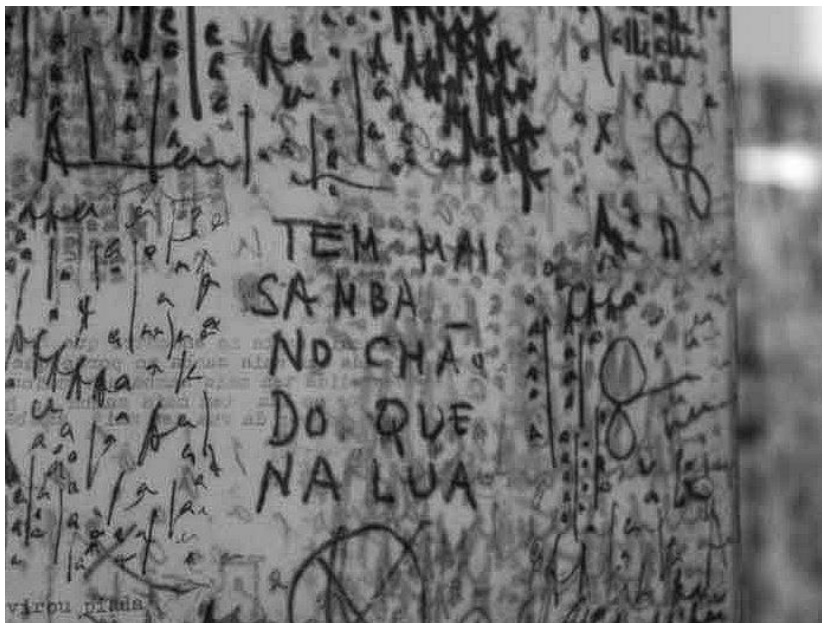


Figura 35

Mira Schendel. Recorte de obra *Sem título* (Série “Monotipias”), entre 1964-1966.

Óleo sobre papel japonês.

Dimensões não encontradas.

Fonte:

<<https://www.artecapital.net/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

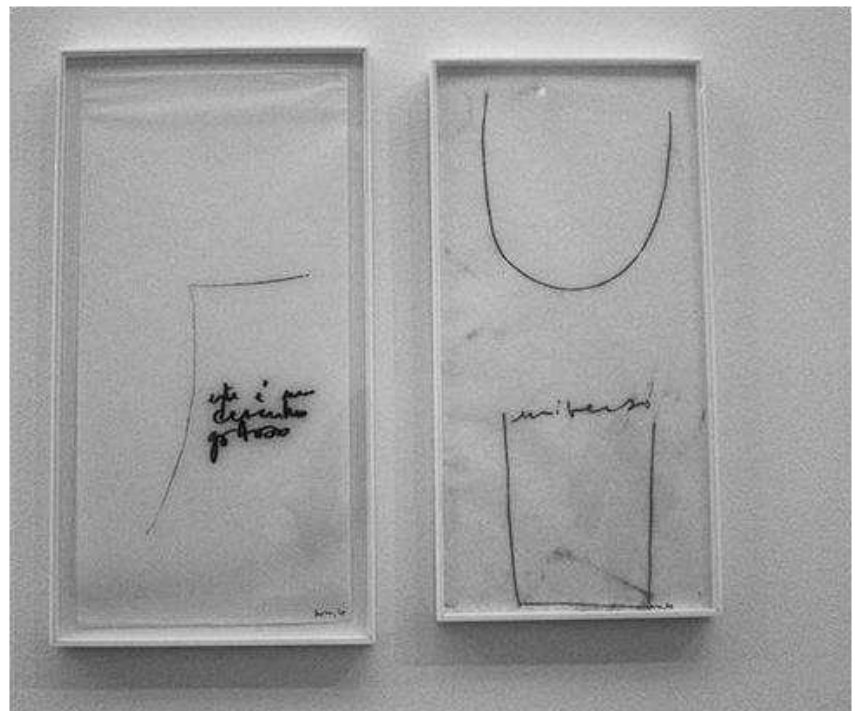


Figura 36
Mira Schendel. *Sem título*,
 1965.
 Óleo sobre papel japonês.
 Dimensões da figura à
 esquerda: 47cm × 23cm;
 dimensões da figura à direita
 não encontradas.
 Fonte:
 <<https://www.artecapital.net/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

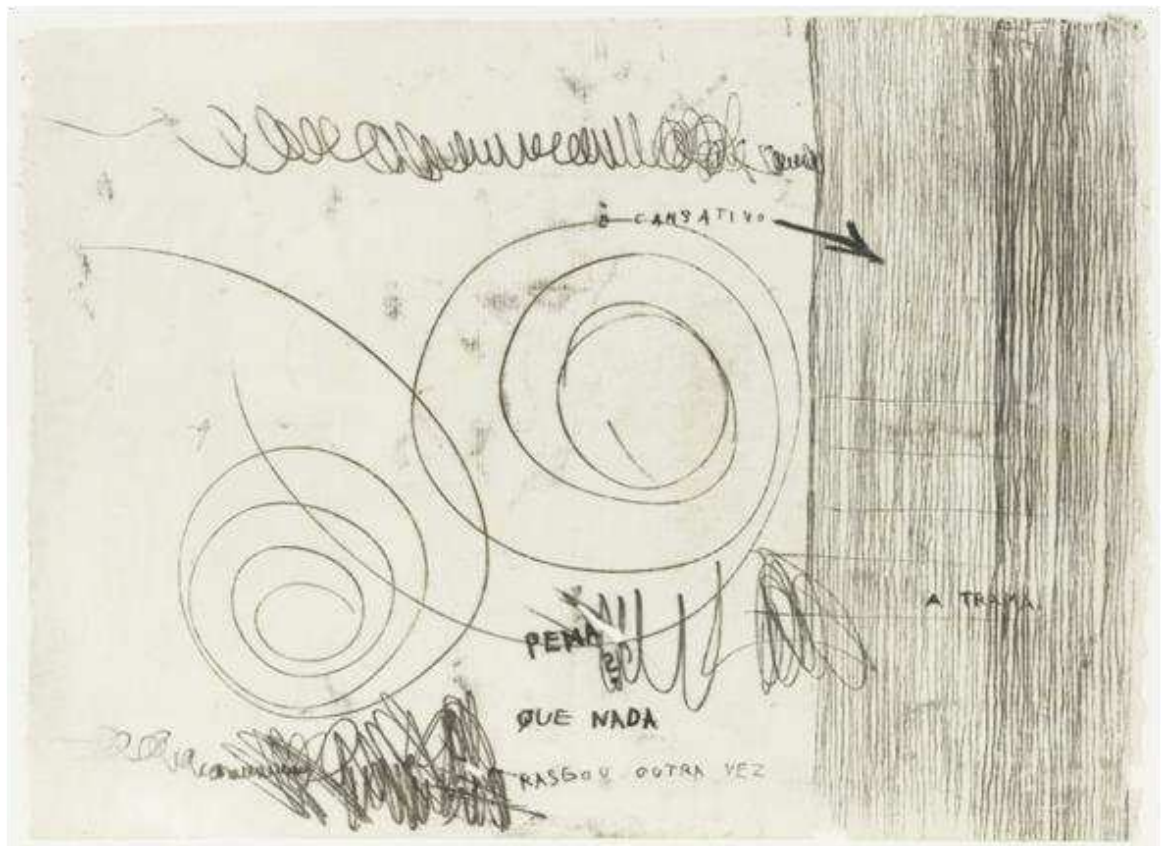


Figura 37
Mira Schendel. *Trama*, década de 60.
 Óleo sobre papel japonês, 45,1 cm × 62,2 cm.
 Doação de Ada Schendel por meio do Fundo para a América Latina e o Caribe.
 Fonte: <<https://www.moma.org/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

As folhas com que Schendel trabalhava eram de papel japonês, uma folha altamente absorvente, mas também delicada e fácil de rasgar. Ao colocar a folha diretamente sobre a tinta, o papel a absorvia em excesso, criando manchas e o rasgando. Schendel começou então, a polvilhar talco gráfico sobre a tinta esticada no vidro. O talco protege o papel de absorver diretamente a tinta, deixando registradas apenas as linhas feitas pela fricção da mão. Curioso o fato de que, na obra *Trama* (Figura 37), é possível ler uma anotação da artista: “Rasgou outra vez”, ou então, na obra anterior (Figura 36): “Este é um desenho gostoso”, revelando o prazer do gesto no ato da escrita. As resoluções que a artista desenvolveu para os problemas acarretados pela técnica da monotipia foram desenvolvidas por meio de um processo dialético entre a materialidade da folha e a aplicação da técnica.

O trabalho com o papel japonês requer prática sutil, adequando o gesto corporal às especificidades do suporte. Sua espessura possibilita que a linha traçada se revele instantaneamente em ambos os lados da folha, razão por que comentei, anteriormente, que Schendel nos revela o avesso de seu gesto, pois, caso fosse o contrário, teria de escrever tudo de forma inversa. Por meio da materialidade e minúcia técnica, a obra de Schendel anula o espelhamento intrínseco à prática da monotipia.

2.5 Cummings e a máquina de escrever

Retomando o panorama histórico, depois de Apollinaire, outro autor escolhido perante a análise da elaboração gráfica e técnica de seus poemas é E.E. Cummings.

Em um prefácio sobre a tradução de 30 de seus poemas, Adalberto Müller e Mário Domingues (2005) traçam alguns paralelos entre a obra de Cummings e elementos do cinema, da tipografia e do caligrama, construindo um diálogo intermédias. Segundo os autores, Cummings foi quem mais explorou os recursos da máquina de escrever, que desde o final do século XIX vinha se popularizando. Tudo em seus poemas, do seu local no espaço em branco até o uso não condicionado de pontuações e outros signos, era minuciosamente elaborado na máquina (p. 3).

Compartilhando de pressupostos com os poetas citados anteriormente, Cummings propunha uma construção poética que abolisse as noções de linearidade e métrica. Para os tradutores (Müller; Domingues, 2005), em seu poema, “o sentido se realiza de forma descontínua” (p. 4), forçando os limites das convenções ortográficas ao utilizar o branco do suporte e a expressividade visual da letra para construir frases que desconsideram as divisões silábicas, criando palavras não-dicionarizadas (p. 11) (Figura 38).

brIght

bRight s??? big
(soft)

soft near calm
(Bright)
calm st?? holy

(soft briGht deep)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(wHo

Yes
near deep whO big alone soft near
deep calm deep
????Ht ?????T)
Who(holy alone)holy(alone holy)alone

Figura 38

E. E. Cummings. *Poema 21*: brIght. E.E. Cummings, 1935.

Fonte: Cummings *apud* Augusto de Campos, 2011, p. 98-99.

A imagem abaixo (Figura 39) é uma carta de Cummings com alguns comentários sobre as traduções que estavam sendo realizadas por Augusto Campos. As indicações deixam claro o rigor estrutural que o autor tinha suas obras, mostrando um cálculo elaborado pelo poeta para medir o espaçamento entre as palavras. Conforme apresentado, a caoticidade dos poemas visuais esconde uma refinada elaboração tipográfica e uma prática experimental sobre a máquina de escrever:

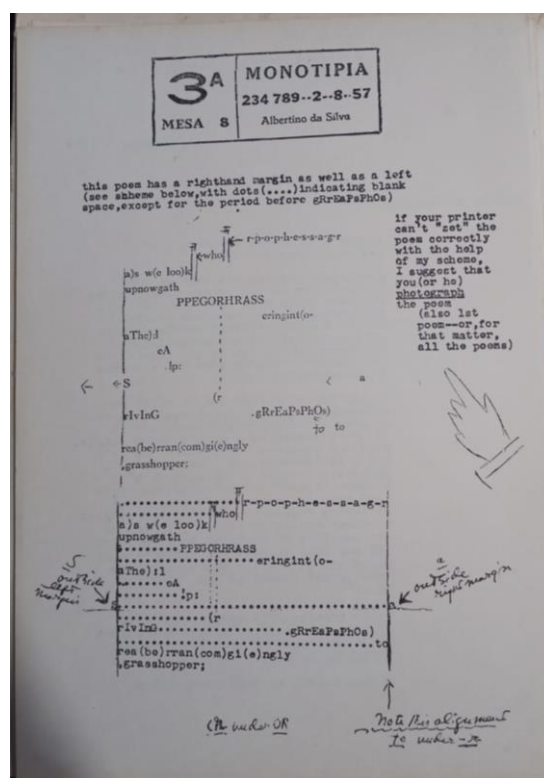


Figura 39

Carta de E.E. Cummings para Augusto de Campos, 1956.

Fonte: Acervo Grafatório.

2.6 Poesia visual brasileira

Até aqui, cada obra foi escolhida por seu caráter inovador no uso das tecnologias da imprensa. Philadelpho Menezes (1998) diz que, em meio às mudanças sociais e com a difusão da eletricidade, do rádio, telefone, invenção do cinema, do avião e do automóvel e as grandes agitações sociais que culminaram, por exemplo, na Revolução Russa de 1917, a pergunta que os escritores se faziam era: “é possível escrever da mesma forma como se escrevia antes de tudo isso?” (p. 14). Graças a um aprofundamento não só nas questões técnicas dos meios, mas também em questões subjetivas e críticas sobre seus efeitos na sociedade e na cultura, as poesias visuais guiaram as primeiras experiências do ocidente moderno com o espaço intermediário das palavras e das imagens.

Não me esqueço dos caligramas de Símias de Rhodes (Figura 40) e as *Carmina figurata*⁷ (Figura 41), de Rabanus Maurus, como também da vasta produção de poesias direcionadas à visualidade no período Barroco. No entanto, não me aprofundarei sobre essas obras pois não correspondem ao período e aos conceitos investigados nesta dissertação, que são pertinentes ao campo da arte moderna. Suas estão voltadas a outros momentos históricos, em que a tecnologia e reprodução de imagens ainda não haviam transformado os meios de produção artística.

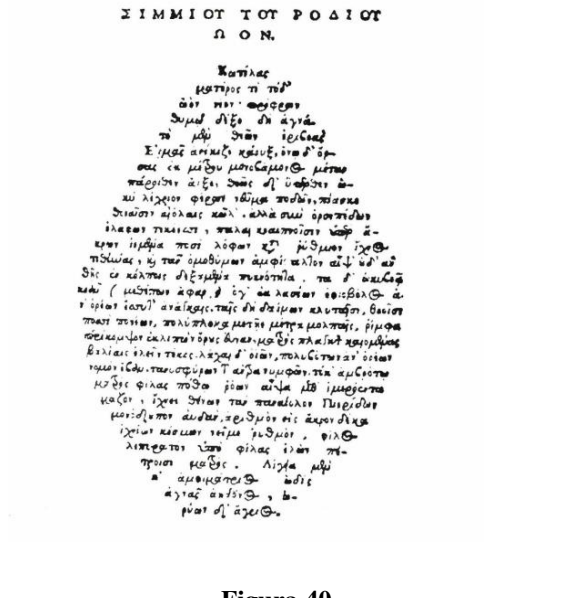


Figura 40
Símias de Rodes. *O Ovo*, 300 a.C.
Fonte: <<http://www.revistazunai.com/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

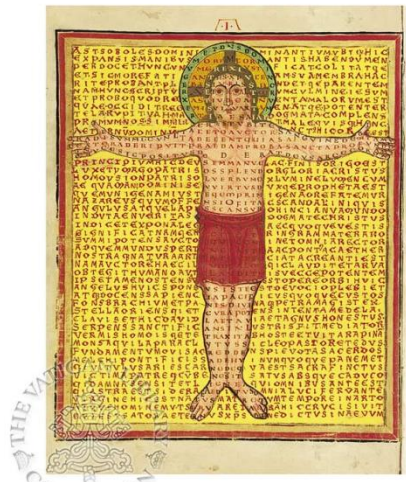


Figura 41
Rabanus Maurus. *Carmina figurata*., 810 d.C.
Fonte: <<https://historyofinformation.com/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

⁷ “Canções em forma”, tradução própria.

Coube ao artista moderno se aventurar pela máquina e superar suas capacidades reprodutivas, desenvolvendo no campo da produção gráfica não só os meios para fixação e reprodução de textos, mas um espaço de possibilidades poéticas que diferem da poesia discursiva e de tudo que era conhecido antes deles.

Depois das primeiras experiências gráficas em um mundo em transformação — não me esqueço dos futuristas russos, do poeta inglês Ezra Pound e dos demais artistas que não estão no recorte aqui proposto, mas que pertencem à mesma classe de importância —, o debate dos meios de reprodução e elaboração de imagens híbridas chegaria ao Brasil e seria impulsionado grandemente pelo grupo de poesia concreta criado na década de 1950 por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Seu objetivo era explorar novas estruturas para a poesia, afastando-se das convenções literárias presentes no contexto nacional.

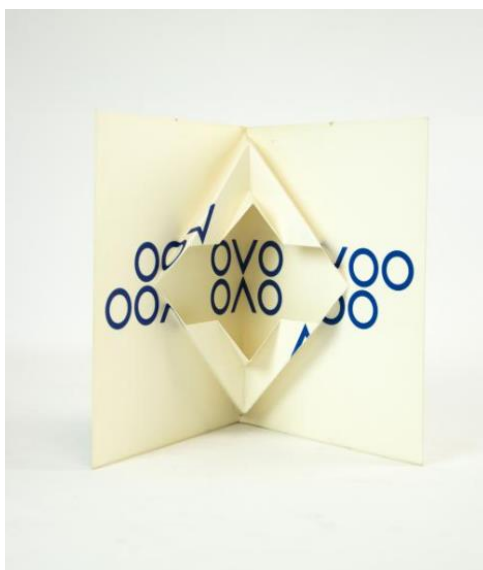


Figura 42

Augusto de Campos e Júlio Plaza. *Poemóviles*, 1974.

Dobradura em papel, 21,3 cm × 16,4 cm × 5 cm.

Fonte: <<https://www.rmgouvealeiloes.com.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Menezes (1998) escreve que, quando o grupo de poesia concreta surgiu, o panorama da literatura nacional estava dominado por reações aos princípios do Modernismo Brasileiro dos anos 20. Segundo ele, de um lado havia o romance regionalista, frequentemente construído com base em uma visão xenófoba — com algumas exceções notáveis, como João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto —, contexto no qual predominava uma tradição europeia que era apenas superficialmente negada (p. 21); e do outro lado, estava em movimento a Geração de 45, caracterizada por seu preciosismo vocabular e retomada da temática lírico-filosofal, que funcionou quase como um simbolismo tardio (p. 21).

Em seus primeiros anos, o grupo de poesia concreta se construiu conceitualmente sobre artistas e teóricos internacionais como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, E.E. Cummings e James Joyce. Nas décadas de 50 e 60, já não existia a mesma euforia sobre a explosão tecnológica tipográfica do início do século; antes, o que surgia era um movimento crítico perante a implicação do avanço industrial sobre a sociedade. O movimento de poesia concreta se voltou, assim, para o uso do espaço gráfico sem a surpresa e a ansiedade geradas pelo novo. Tratava-se, naquele momento, de tirar esses signos gráficos da arbitrariedade do dia a dia, num ato de os tornar particulares e valiosos dentro da cultura, retirando-os da propaganda e os submetendo a outros objetivos, como o afirma Décio Pignatari (2014): “Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra [flor] sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se” (p. 68).

O grupo de poesia concreta brasileiro foi profundamente influenciado pelos conceitos estruturais de Ezra Pound, os quais foram construídos sobre os estudos de Ernest Fenollosa no livro *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*⁸ (1918), no qual o filósofo, acreditando na tese mitopoética de uma “língua original, edênica ou adâmica” (Campos, 2000, p. 42), encontra nos ideogramas chineses vislumbres da possibilidade de uma língua primordial preservada nas composições ideográficas. As principais características encontradas são as relações gráficas visuais por meio da representação pictural e da diagramação da ideia, as evocações por sugestões entre objeto e figura e a combinação de radicais (Barbosa, 2012, p. 171).

A maior parte das referências do grupo de poesia concreta estaria atrelada aos métodos de composição ideográficos, que, para além da poesia, eram encontrados na música de Webern e Stockhausen, por exemplo, e também no cinema, como se podia observar no método de montagem de Serguei M. Eisenstein. Para Augusto de Campos (2014), a convergência de todas essas referências levava a um novo conceito de composição, uma nova teoria de forma, “uma organoforma — onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poética-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA” (p. 42).

Antes de partir para as poesias visuais concretas, gostaria de ressaltar brevemente uma das principais características visuais do grupo: o uso de fontes tipográficas sem serifa

⁸ “O caractere escrito chinês como meio de poesia”, tradução própria.

(Figura 43) — estilo que foi amplamente propagado durante o século XX e que também foi adotado por Mira Schendel. Ao observar a fonte das obras apresentadas anteriormente como referências da poesia visual moderna, pode-se identificar o uso desses pequenos traços que ocorrem no fim das hastes das letras.



Figura 43

Letras com serifa e sem serifa.
 Fonte: <<https://medium.com/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

É claro que essa escolha passou por questões de cunho estético e plástico, entretanto, existe uma razão semântica interessante para a abolição da serifa também. Na maior parte dos textos literários, faz-se uso da fonte serifada porque o caminho óptico expressado por elas auxilia numa leitura linear e contínua, tornando menos cansativo, para o leitor, o reconhecimento da ordem espacial textual. Na poesia visual, que se coloca justamente contra a escrita linear de palavra puxa palavra, a retirada da serifa vem para auxiliar a letra ou a palavra em sua autonomia visual, permitindo ao fruidor construir novas instâncias de significação sem que se apresentem tantas resistências ao olhar. Feito o apontamento, retomo minha análise, debruçando-me, de maneira mais pontual, agora, sobre alguns trabalhos do grupo de poesia concreta.



Figura 44

Augusto de Campos. *dias dias dias*, 1953.

Fonte: <<https://poesiaconcreta.com.br/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

No poema acima (Figura 44), “dias, dias, dias”, Augusto de Campos seleciona cada cor para indicar um timbre sonoro específico, criando relação com a obra de Mallarmé. Com cores indicando a sonoridade e o espaço em branco como marcação do tempo, o discurso do poema se conecta à necessidade de uma leitura do espaço gráfico. Estruturado matematicamente, nenhum elemento seu é arbitrário: as cores não possuem apenas um aspecto plástico e visual, mas se relacionam a nível sonoro e discursivo. Novamente, o aspecto codificável é revelado; partindo de aspectos visuais para os sonoros, os signos textuais se transformam em signos híbridos.

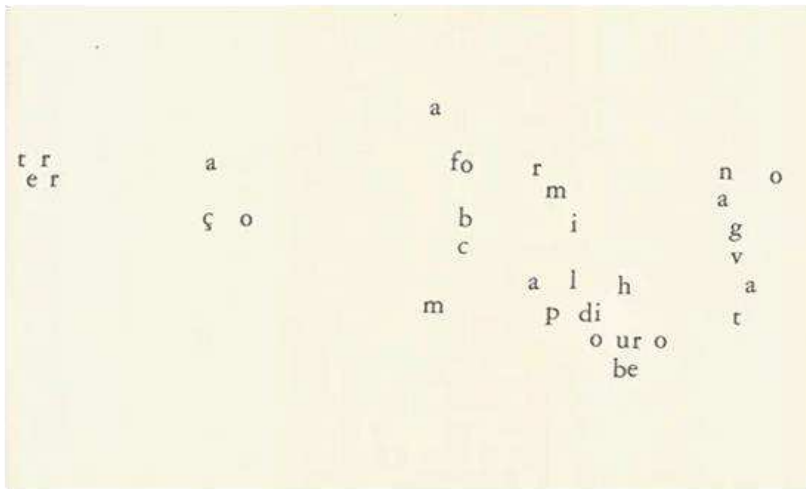


Figura 45

Ferreira Gullar. *O formigueiro*, 1991, p. 12.

Fonte: <<https://musarara.com.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

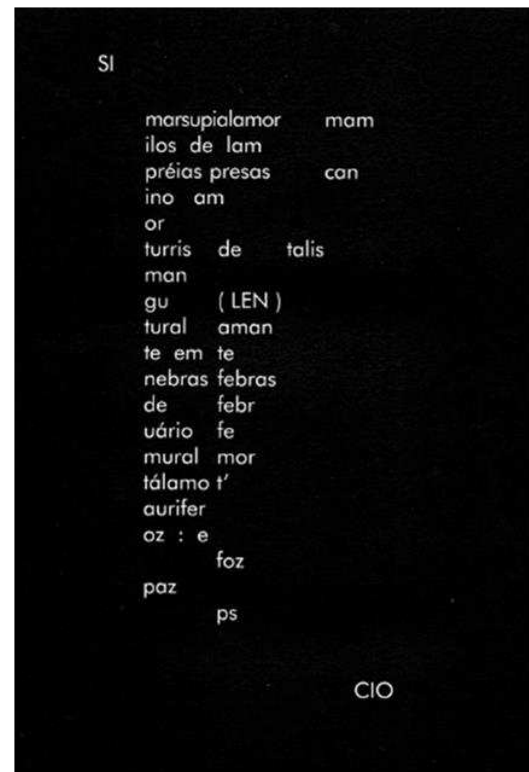


Figura 46

Haroldo de Campos. *Silêncio* (Série “O âmago do ômega”), 1955-1956.

Fonte: <<https://garadinervi-repertori.blog/>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

Outros dois exemplos de signos linguísticos como elementos híbridos visuais são os poemas acima — “O Formigueiro”, de Ferreira Gullar (Figura 45) e “Silêncio”, de Haroldo de Campos (Figura 46). Conforme observa Décio Pignatari (2014), pode-se encontrar neles uso dos recursos fisionômicos do símbolo. Em Haroldo de Campos, o papel negro cria uma experiência de leitura em que o espaço escuro vai “carcomendo as arestas das palavras” (p. 98), estruturando-se com as letras brancas e com a palavra “silêncio”, que se encontra fragmentada e em letras maiúsculas, permeando todo o bloco de letras minúsculas. Já em “O formigueiro”, Pignatari afirma que a letra g se comporta como a formiga (p. 98).

Ressalto ainda outras características de “O formigueiro”: conforme analisa Antonio Pietroforte (2016), o texto é estruturado por meio do sintagma nominal “a formiga”, as letras não formam caligramas, não formam figuras de formigas, mas estão organizadas no suporte como formigas no formigueiro, tal qual estrelas brilhando no céu em E.E. Cummings. Não servindo apenas para simulação visual, as letras ressignificam toda a frase-poema e o texto gera constantemente outras palavras, de acordo com cada nova leitura. É graças a esse elemento expansivo de palavras e novos significados que o poema parece “falar” com sua própria voz.

Os dois últimos poemas servem como ótimos exemplos da interpretação a poesia concreta tinha do método ideográfico. O “todo” dessas obras é construído por meio de informações fonéticas, semânticas e visuais que se significam de forma conjunta durante sua leitura. Também é possível vislumbrar, neles, o que Joyce chamou de “verbivocovisual”, conceito que viria a ser retomado pelos poetas concretos. A poesia verbivocovisual é construída por meio da junção dos campos sonoro, discursivo e visual, conforme exposto no “plano-piloto para poesia concreta”, publicado em 1958. O poema concreto utiliza o sistema fonético e uma sintaxe analógica, criando uma área linguística específica, o “verbivocovisual”, que faz uso das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar da virtualidade da palavra (Campos, H., H.; Pignatari; Campos, A., 2014, p. 214).

Após o encontro de Décio Pignatari com o poeta Eugen Gomringer, as obras do grupo adquiriram cada vez mais uma concepção matemática de estrutura poética. Essa característica tinha como principal inspiração a obra *Constelações* (1953), de Gomringer:

[...] concentração e simplicidade - é a essência da poesia; [e, mais adiante]: a constelação é a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação. Duas, três ou mais palavras - não é preciso que sejam muitas - ordenadas vertical e horizontalmente: se

estabelece uma relação ideia-coisa. E eis tudo! (Gomringer *apud* H. Campos, 2014, p. 141).

Além de uma fase mais precisa e dogmática, Philadelpho Menezes (1998) cita um segundo momento da poesia concreta em que ela se tornaria explicitamente visual por meio das construções geométricas sobre o espaço. Essa estrutura espacial simétrica contribuiu para o conceito de circularidade do poema, a saber, obra fechada em si em um jogo de espelhamento e simetria (p. 35).

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
      renasce remorre renasce
            remorre renasce
                  remorre
                        re
                                re
                                        desnasce
                                                desmorre desnasce
                                                        desmorre desmorre desnasce
                                                                nascemorrenasce
                                                                        morrenasce
                                                                                morre se

```

Figura 47

Haroldo de Campos. *Nascemorre*, 1958.

Fonte: <<https://www.artex-maisconteudo.com.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

```

                                     p
                                     pl
                                     plu
                                    pluv
                                   pluvia
                                  pluvial
                                 fluvial
                                fluvial
                               fluvial
                              fluvial
                             fluvial
                            fluvial
                           fluvial
                          fluvial
                         fluvial
                        fluvial
                       fluvial
                      fluvial
                     fluvial
                    fluvial
                   fluvial
                  fluvial
                 fluvial
                fluvial
               fluvial
              fluvial
             fluvial
            fluvial
           fluvial
          fluvial
         fluvial
        fluvial
       fluvial
      fluvial
     fluvial
    fluvial
   fluvial
  fluvial
 fluvial

```

Figura 48

Augusto de Campos. *Pluvial*, 1959.

Fonte: <<https://www.artex-maisconteudo.com.br/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

As formas se relacionam com o discurso poético sem necessariamente precisar figurá-lo em uma imagem representativa, assim, a imagem que se apresenta possui uma relação com o discurso de forma interrelacional. A distribuição das palavras e letras sobre a

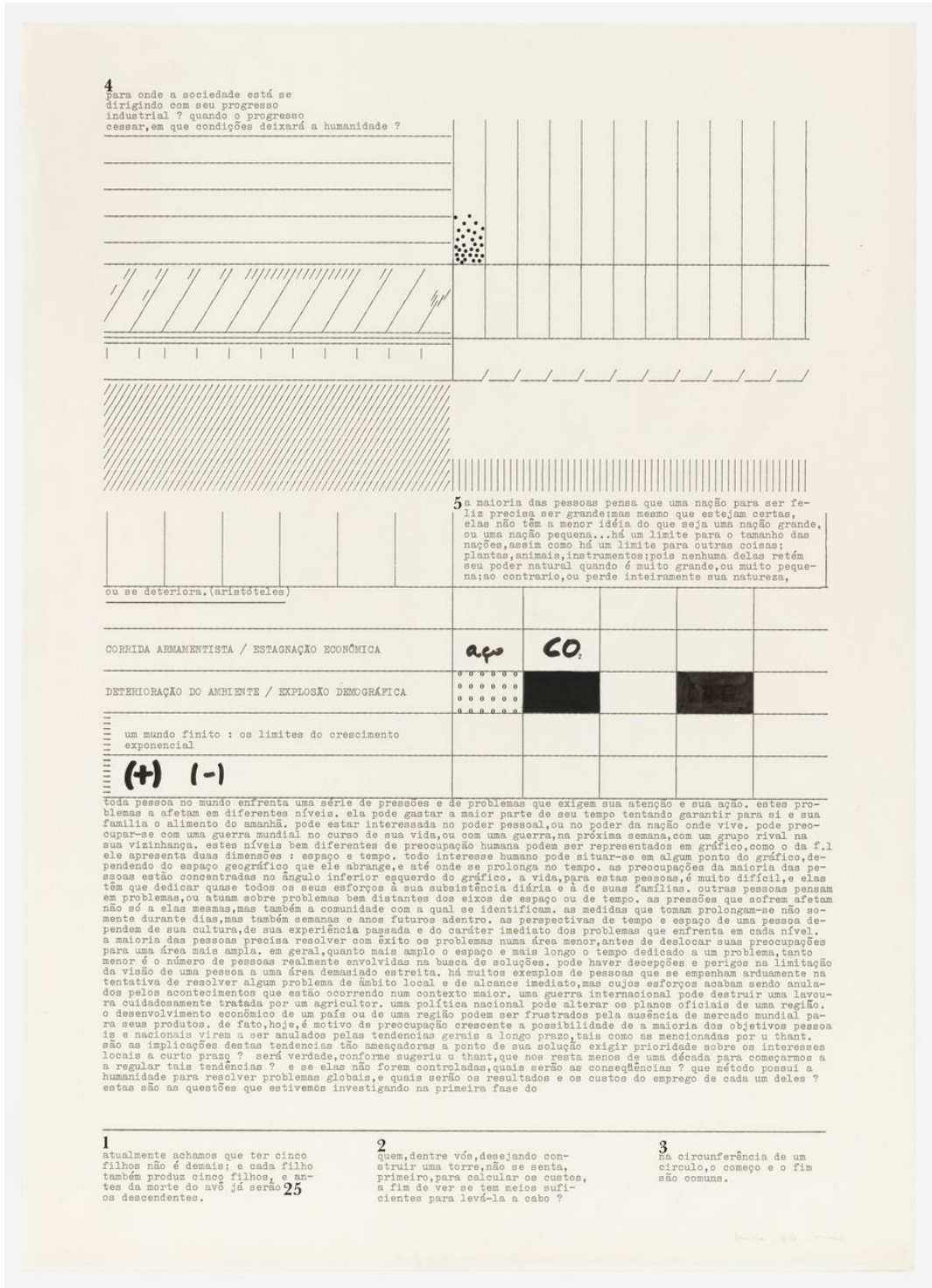


Figura 51
Mira Schendel. Sem título, 1974.
 Datilografia, letraset e caligrafia sobre papel, 50,2 cm × 36,2 cm.
 Fonte: <<https://www.moma.org/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Na segunda — em que se nota a principal a relação com os poetas concretos —, tem-se em perspectiva a precisão geométrica por meio da repetição, tirando dos signos literários sua função sonora e os transformando em “puros elementos plásticos” (Dias, 2009, p. 249). Compondo as formas de acordo com o preenchimento maior ou menor dos espaços em branco por meio da repetição do mesmo signo no papel, Mira Schendel tece uma trama de signos complexa e calculada.

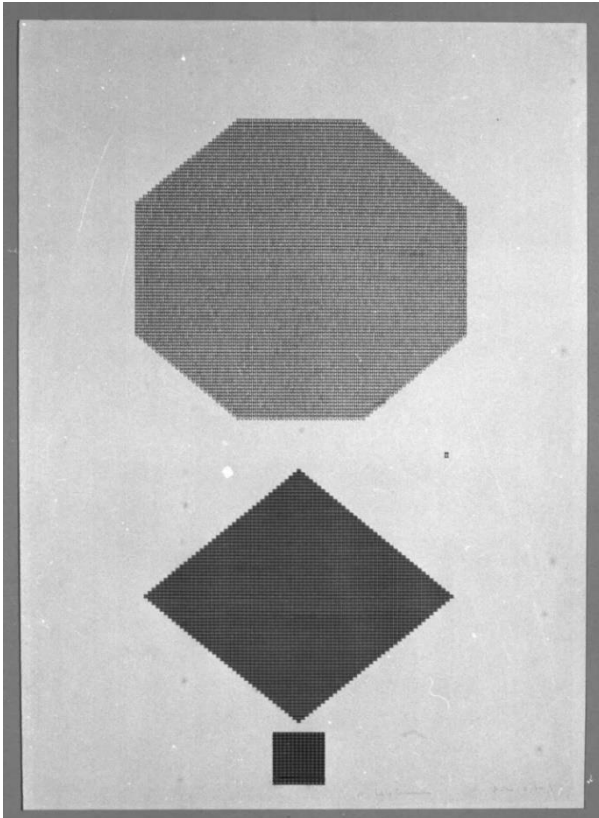


Figura 52

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Os Telefonemas”), 1974.
Datilografia sobre papel, 50,8 cm × 36,4 cm.
Fonte: <<https://acervo.mac.usp.br/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

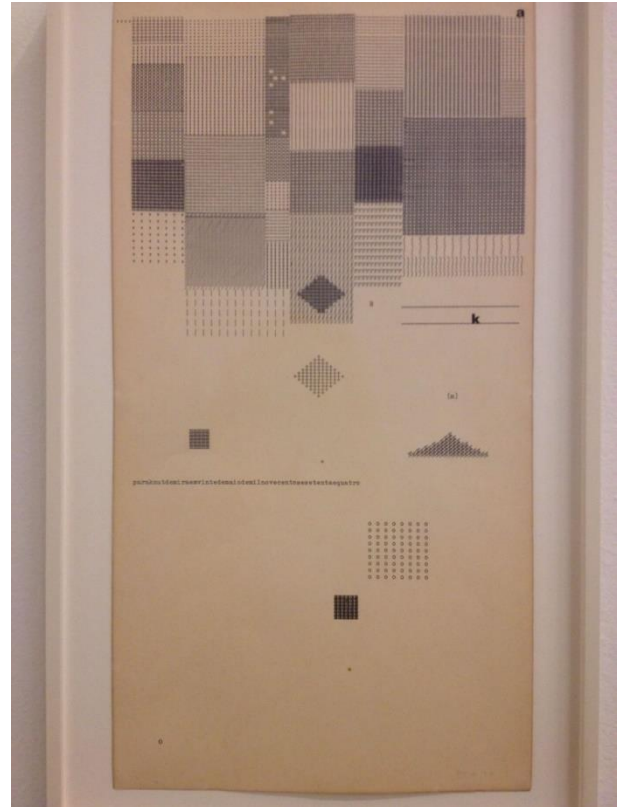


Figura 53

Mira Schendel. *Sem título*, 1974.
Datilografia e letraset sobre papel.
Fonte: <<https://i.pinimg.com/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

Entendo que, ao relacionar essas imagens com o grupo de poesia concreta apenas por sua semelhança plástica, deixo de lado uma série de conceitos importantes relativos ao grupo, dentre eles a própria verbivocovisualidade, mas, conforme ressaltai antes, Schendel era uma artista plástica e suas preocupações constantemente tendiam mais para os aspectos plásticos do que para os literários, sendo as obras acima um exemplo disso. A relação dos *Datiloscritos* com a poesia concreta também é feita por Maria Eduarda Marques (2001), segundo quem os *Datiloscritos* mais densos fazem relações com a poesia concreta e também com algumas obras de Paul Klee (p. 41).

A noção de uma obra em que todos os elementos estejam presentes e dependam de uma relação intrínseca entre si é importante e é nele que aparece uma das maiores concepções dos poetas concretos. Desde os ideogramas, passando pelos conceitos isotópicos, a busca do grupo se direcionava para a concepção de um poema-objeto. Ainda no “plano-piloto”, são apresentadas algumas elaborações, mostrando que o poema concreto se trata de um “objeto em si e por si mesmo” (H. Campos, A. Campos, Pignatari, 2014, p. 216), não servindo de intérprete para objetos exteriores ou elaborações subjetivas:

[...] o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os *slogans*, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular etc. (H. Campos, 2014, p. 81).

Os poemas-objetos foram construídos sobre diversos suportes, como cartazes, fotografia, colagens, impressões serigráficas, materiais que dialogavam com a estética de desenvolvimento industrial e urbano realçados pelo grupo, na época. É óbvia a referência do texto “plano-piloto para poesia concreta” ao Plano Piloto de Brasília, projeto modernista desenvolvido por Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer e construído a partir de 1956, considerado um marco na história do planejamento urbano, sinal do avanço industrial do país.


É vasta a pesquisa acadêmica que se debruça com mais especificidade sobre a produção e os impactos da poesia concreta no Brasil; no que tange a este trabalho, no entanto, procurei apontar quais foram as contribuições conceituais e formais que o movimento desenvolveu sobre o espaço gráfico, atualizadas sobre os novos meios de comunicação modernos, expandindo seus elementos para fora dos então suportes tradicionais da poesia, acenando para uma tridimensionalização da experiência poética. Essas inovações foram levadas para e experimentadas também anos mais tarde, nas novas mídias digitais possibilitadas pela popularização dos computadores. Nesse momento, Augusto de Campos e Haroldo de Campos produziram ainda conteúdos importantes para o debate acerca do campo artístico no ciberespaço.

O grupo introduziu o debate sobre o campo das formas híbridas e das artes inter-relacionais na produção moderna nacional, contribuindo com o desdobramento da poesia experimental nos anos seguintes, vide o movimento Neoconcreto e o Poema-processo. Entretanto, as estruturas matemáticas planejadas “anteriormente à palavra” (Campos, 2014, p. 133), a rejeição de uma estrutura orgânica em prol de uma matemática, a diminuição do

sujeito poeta na busca de um poema instantâneo e a procura pela “metacomunicação” levaram o grupo a uma exacerbação racional da criação artística. Para Menezes (1998), os poetas concretos acabaram por transformar, com o tempo, a poesia em uma fórmula, deixando de lado sua característica da forma variável, aberta a interpretações e modificações (p. 47).

A estrutura matemática poética da poesia concreta gerou reações e uma delas foi a separação do grupo do poeta e jornalista Ferreira Gullar, que sofreu tentativas de ser cooptado algumas vezes pelos irmãos Campos, principalmente depois de lerem sua obra *A Luta Corporal* (1954). Ferreira Gullar chegou a participar dos debates e produções do grupo, mas, discordando dos rumos racionalistas que o movimento vinha tomando, desassociou-se dele e começou a organizar os artistas concretos do Rio de Janeiro, o que resultou na criação do Movimento Neoconcreto. A separação foi consumada em 1957, quando Haroldo de Campos publicou o artigo “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição” e Gullar, “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”, tornando explícitas as divergências entre as produções paulistas e as que vinham sendo desenvolvidas no Rio de Janeiro.

Gullar observou que, ao colocar a palavra em prol de uma estrutura fechada, acabava por anular inteiramente os sentidos semânticos que ela poderia carregar. Um exemplo pode ser notado em seu poema de 1958 “Verde Erva” (Figura 54) e no comentário feito pelo próprio Gullar acerca de sua criação:



```

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

```

Figura 54

Ferreira Gullar. *Verde Erva*, 1958.

Fonte: <<http://http://coisaseideias.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Escrevi um poema, “verde verde verde verde”, formando um bloco, um quadrado com essa repetição e publiquei no *Jornal do Brasil*. Um amigo achou interessante e eu perguntei se ele tinha percebido que a palavra erva nascia da repetição da palavra verde. Não tinha. Daí eu pensei: “Fracassei. Como posso fazer um poema que tenha uma estrutura geométrica e seja lido no tempo da sucessão das palavras?” (Gullar *apud* Quirino, 2010, p. 165).

O uso da repetição surge como fator estruturante da forma textual. Segundo o Gullar (2010), a repetição tem por objetivo desligar a palavra de suas aderências imediatas para depois, ou simultaneamente, inferir-lhe outras significações. Ao submeter palavra, sonoridade e verso a um equilíbrio geométrico calculado, o autor reduz os campos de abrangência da palavra no texto. O olhar passa a receber a forma e a visualidade do poema, construído pelas repetições, e não segue seu percurso investigativo, tomando-o apenas em sua visualidade e cessando a procura por demais camadas significativas. Segundo Renato Rodrigues da Silva (2014), essa foi uma forma indireta de o poeta se referir às suas relações sintáticas, que não haviam sido abandonadas, mas, sim, redirecionadas (p. 12).

Ciente do problema gerado pela excessiva repetição das palavras em blocos geométricos, Gullar produziu, ainda em 1958, nova versão do poema (Figura 55):

	verde	
erva	verde	
	erva	verde
	erva	
verde	erva	
	verde	erva
	verde ³⁹	

Figura 55

Ferreira Gullar. Nova versão de *Verde Erva*, 1958.
Fonte: Silva, 2014, p. 14.

A nova distribuição das palavras não sujeitas, desta vez, às estruturas pré-estabelecidas e o olhar que caminha e dá voltas fazem com que se encontrem novas significações, deixando a leitura do poema de ser mecânica, já que ele não surge como um objeto pronto. Mesmo que bem equilibrado espacialmente, o poema deixa de ser um bloco geométrico e começa a adquirir características mais orgânicas em suas formas.

Distanciando-se, conceitualmente, cada vez mais do grupo de poesia concreta paulista, Gullar sublinhou a importância do tempo, entendendo-o como resultado da conexão

orgânica dos elementos. Renato Rodrigues da Silva (2014) aponta que a ênfase na duração se adaptou a um meio de conectar, sintaticamente, as palavras umas às outras de forma que todos os elementos poéticos conseguissem convergir em uma expressão pura. Gullar não abandonou a sintaxe, mas a adequou, de acordo com seus objetivos organicistas (p. 14-15).

O poema “Verde Erva” é um texto importante e ilustra os rumos experimentais que Gullar viria a desenvolver no grupo Neoconcreto. Por meio dele, o poeta devolveu ao leitor a função de construir significados por meio da leitura e da interação. Esse gesto em direção à participação do leitor deu início a uma série de investigações que levaram o poema para fora do espaço gráfico bidimensional da página, alçando-o à tridimensionalidade e à possibilidade de interação física. Gullar iniciou esse processo pela criação dos livros-poemas.

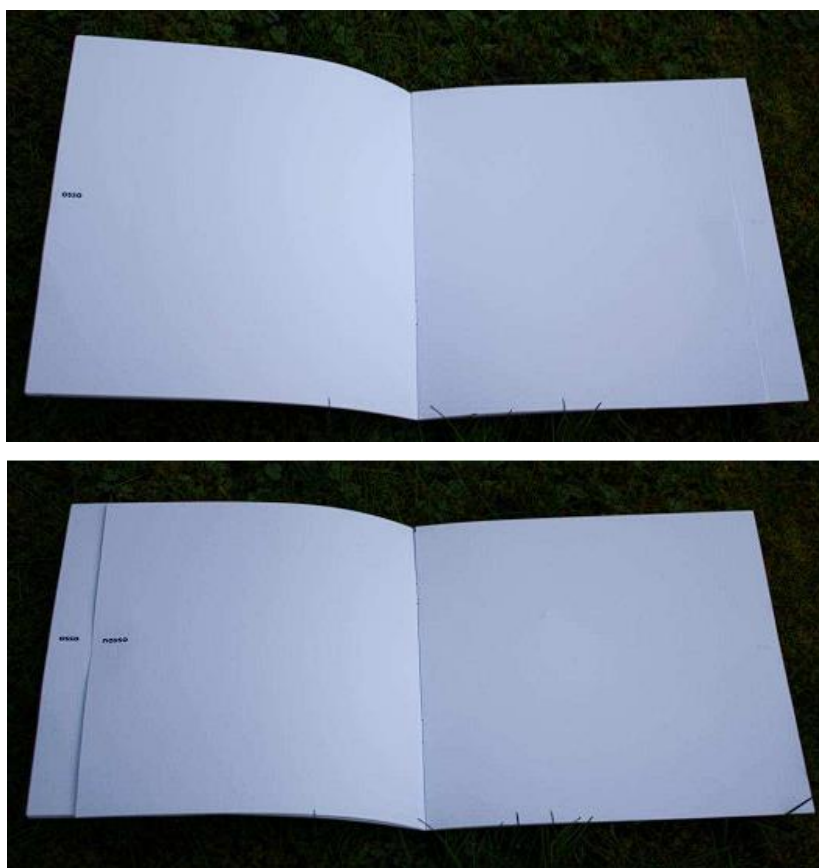


Figura 56
Ferreira Gullar. *Ossos-Nossos*, 1958.
Fonte: Silva, 2014, p. 23.

O poema acima (Figura 56) foi o primeiro experimento de Gullar. Por meio da diagramação não convencional das páginas com cortes irregulares, o autor fez com que o fruidor manuseasse o livro como parte do trajeto poético que realizaria em sua leitura. Aqui,

Gullar coloca a palavra “osso” na esquerda do espaço da página, deixando a página posterior vazia. A leitura segue quando viramos a página, que possui um recorte vertical encurtado, formando “osso-nosso”. Conforme analisado por Rodrigues da Silva (2014), o trabalho possui um conflito entre a aliteração das palavras, na experiência sensorial que essas provocam, e sua denotação existencial no nível discursivo (p. 15).

Esse trabalho também possui uma característica que encontramos nas experimentações seguintes de Gullar: o poema vai aos poucos dialogando e expandindo suas características semânticas para o suporte do livro/caderno. O espaço supera o plano bidimensional do suporte e começa a dialogar com as características do próprio objeto. O poema-objeto, uno, plasticamente equilibrado, objeto síntese dado aos sentidos, transforma-se pouco a pouco num objeto velado, cujos desdobramentos acontecem na ativação perceptiva, sensorial, ótica e tátil do leitor.

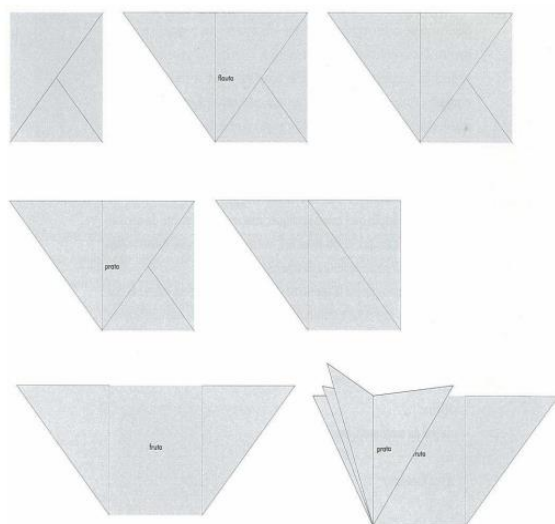


Figura 57
Ferreira Gullar. *Fruta*, 1959.

Fonte: Silva, 2014, p. 25.

O poema “Fruta” (Figura 57), de 1959, foi ainda mais ousado em suas formas. Do mesmo modo que o poema anterior, nele, uma palavra é lida a cada vez, entretanto, o seu corte de diagramação é mais complexo, possuindo cortes diagonais em diversas direções. Novamente, toda a função do suporte do livro é transformada; o próprio ato de leitura, o passar das páginas, torna-se um desdobramento significativo do poema. Assim, o poema se vai realizando, como o descascar de uma fruta. Observo que, no ato de leitura, as páginas folheadas que se desdobram para cima e para baixo, esquerda e direita, rompem com a manipulação clássica de um livro, direcionando a uma maior participação do objeto-livro sobre o espaço que se encontra.

Com os livro-poemas, fica claro como o experimentalismo de Gullar vinha numa onda crescente, levando sua produção poética até outras preocupações plásticas e táteis

relativas a poesia. Vale refletir sobre quais foram os níveis alcançados nesses experimentos. De fato, os poemas acima, por mais que variem em seus recortes, não se diferenciam muito da passagem temporal de um livro comum, linear ocidental, em que se viram as páginas da direita para a esquerda. Em um artigo que traça relações entre os *livros-poema* e *poemas-espaciais* de Gullar com “Os Bichos”, de Lygia Clark, Teodoro R. Assunção (2013) afirma que a participação do leitor no manuseio das páginas obedece a uma ordem tão esperada quanto a da numeração sequencial de páginas e que, além disso, o manuseio torna menos livres os modos de leitura possíveis do que o eram as possibilidades dos poemas concretistas, já que a intenção inicial de Gullar era justamente controlar, sem equívocos, o modo de leitura de seus poemas (p. 158).

Se, conforme aponta Philadelpho Menezes (1998), o “ovo de colombo” do poeta foi reintegrar o aspecto subjetivo do leitor nas estruturas matemáticas e objetivas do poema concreto (p. 50), então, os poemas acima apenas acenaram para o subjetivo do espectador. Foi nos poemas a seguir, construídos no mesmo período de publicação da “Teoria do não-objeto” (1959), que o poeta alcançou uma obra aberta à subjetividade do fruidor.

Conforme apresentado no “Manifesto Neoconcreto” (1959), a contemplação não seria o suficiente para ativar ou revelar o sentido de uma obra. As pesquisas do grupo neoconcretista concebiam o espectador como um participante, transferindo sua atitude da mera contemplação para a ação. Nesse sentido, sua ação resultaria na própria obra, que, em sua estrutura, absorveria os estímulos do espectador-ativador, incorporando-os à sua significação. Esse conceito é chave para compreender os *Poemas Espaciais*, série desenvolvida na sequência dos *livros-poemas* em que o poeta negou o livro como suporte poético e inseriu as palavras em objetos tridimensionais.

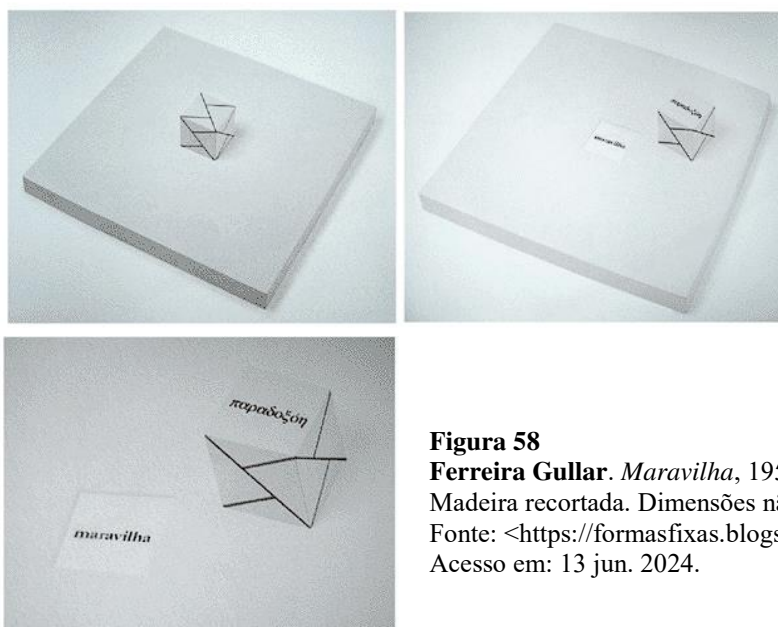


Figura 58
Ferreira Gullar. *Maravilha*, 1959.
 Madeira recortada. Dimensões não encontradas
 Fonte: <<https://formasfixas.blogspot.com/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 59
Ferreira Gullar. *Ara*, 1959.
 Acrílico sobre madeira e vinil. Dimensões não encontradas.
 Fonte: <<https://nonsite.org/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

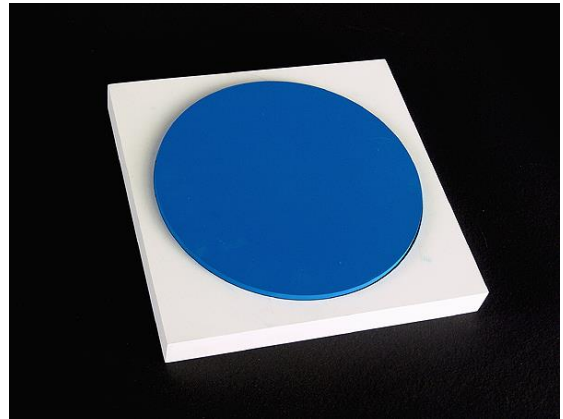


Figura 60
Ferreira Gullar. *Noite*, 1959.
 Acrílico sobre madeira e vinil. Dimensões não encontradas.
 Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Atrelando a palavra ao objeto tridimensional, Gullar criou uma obra híbrida que misturava palavra e cor, forma e dimensão. Os objetos tridimensionais são construídos em madeira, o planejamento das dobradiças e dos meios de interação requerem a participação do leitor que “revela” a palavra e suas capacidades verbivocovisuais. As palavras, que, num geral, consistem em advérbios, verbos e substantivos, são adicionadas sobre objetos explicitamente geométricos, atrelando a subjetividade interativa à forma concreta da vanguarda moderna.

Assim, os *Poemas Espaciais* funcionaram como uma síntese das investigações de Gullar, que compreendia a estrutura da obra por meio de referências da arte concreta, sem se esquecer da capacidade subjetiva humana. O poeta inseriu na exatidão geométrica uma brecha para o fenômeno.

Mira Schendel também produziu alguns livros objetos apelidados de *Cadernos*. Tratam-se de cadernos construídos pela própria artista com papéis em branco ou transparentes e que possuem capas de papelão e/ou acrílico. Diferindo de Gullar e das obras neoconcretistas, os *Cadernos* não tinham o objetivo de proporcionar o manuseio; antes, seu foco era revelar, por meio da movimentação circular e jogo com a rotação dos signos, questões subjetivas e meditativas sobre a construção do pensamento.

Dias (2009) aponta que, ao juntar a forma do círculo com os sinais alfabéticos, Schendel construiu uma “antiquíssima mística da linguagem e das letras” (p. 275), na qual esses elementos apreendem tudo o que existe por meio da reflexão meditativa, levando ao enigma do ser:

De confecção extremamente simples, esses cadernos dão margem a especulações lúdicas. Eles sugerem regras segundo as quais um jogo visual e lógico pode-se desenvolver. [...] Sua forma de expressão situa-se entre o objeto artístico tradicional e o conceitual: eles encarnam o desenrolar de uma ideia, na qual o objeto em seu sutil aspecto físico está presente apenas enquanto ponto de referências para a transmissão de formulações filosóficas (2009, p. 275).

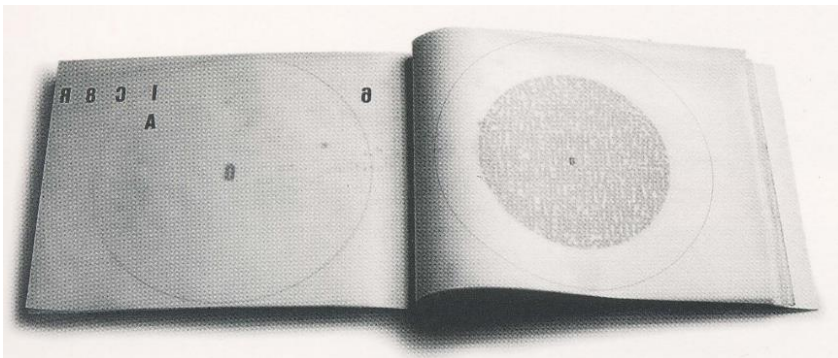


Figura 61

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Cadernos”), 1970-1971. Letraset sobre papel, 10 cm × 32 cm.

Fonte:

<<https://gramatologia.blogspot.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

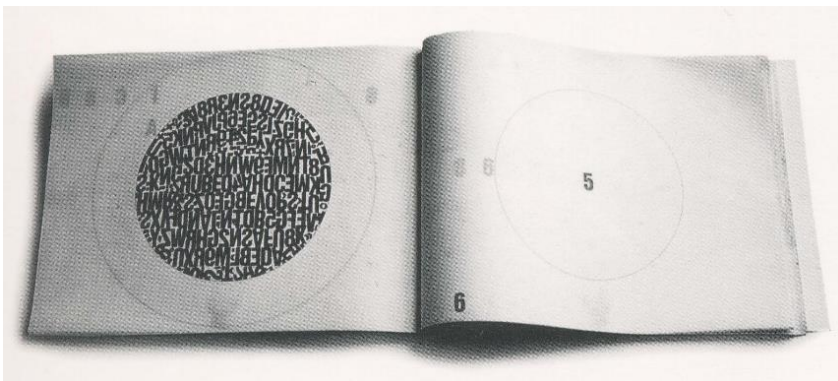


Figura 62

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Cadernos”), 1971.

Letraset sobre papel envolto em acrílico, 20 cm × 20 cm × 8 cm.

Fonte: <<https://www.artnet.de/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.





Figura 63

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Cadernos”), 1971.

Letras sobre papel, 18,25 cm × 18,5 cm.

Fonte: <<https://www.artnet.fr/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Mira Schendel incorpora sobre o suporte signos gráficos que, aprofundados em sua autonomia plástica, são rotacionados, ganhando outras possibilidades interpretativas. Entretanto, a forma de se ler o livro, o movimento que o leitor realiza sobre o suporte, além de se afastar da maneira tradicional, constrói-se em um movimento circular que, como dito anteriormente, é um símbolo importante em sua produção, ao qual atrela conceitos filosóficos e religiosos.

Divergindo do grupo de arte neoconcreta, para Schendel, a contemplação seria a chave para acessar camadas mais profundas do ser, de modo que sua obra, ao trabalhar com formas cíclicas e com o despojamento estrutural das letras, conseguiria “reverter nossa capacidade perceptiva” (Dias, 2009, p. 275) ou, ao menos, aprofundá-la.

3 Signo — significado: dúvida contínua

Até aqui, aponte como se deu a progressão da arte moderna em direção ao signo literário, primeiro investigando o primor da técnica por meio de novos meios de reprodução, depois, por meio do despojamento da linguagem, transformando o signo em código e, por fim, adicionando a gestualidade corpórea ao processo de leitura e interpretação da obra. O que pretendi ressaltar na obra de Mira Schendel, no entanto, é que algo, nela, sempre nos escapa. Como dito anteriormente, é impossível vincular sua obra a quaisquer das conceitualizações apresentadas, já que, em Schendel, o algo que escapa, esse momento instantâneo no qual a linguagem se mescla à percepção — a tal ponto que não sabemos qual delas busca por qual — e a dúvida perene. Essa imagem que olhamos e que não nos entrega nada além do eterno porvir de novas imagens está alinhada a uma ideia de tempo e espaço diferentes da ocidentalizada.

A partir daqui, aprofundarei meu olhar, restringindo-o à obra de Mira Schendel, guiando-me pela intenção de destacar que o signo, mesmo que disperso e sozinho, é significante. Voltar-me-ei, portanto, para pelo menos três pontos: o tempo, o desenho e o espaço.

Destaco antes, conforme o fizeram diversos autores que pesquisaram seu trabalho, que Schendel era uma leitora e pesquisadora que transpunha ressonâncias de teorias filosóficas para o campo da pesquisa material. O curador Paulo Venâncio Filho (2018) aponta que sua experiência cosmopolita em São Paulo durante 1950 e 1960 lhe proporcionou um contexto intelectual que fez com que ela se adaptasse ao ambiente brasileiro, destacando sua convivência com um núcleo de imigrantes, “um psicanalista, Theon Spanudis; um filósofo, Vilém Flusser; um físico, Mário Schenberg [...] [a partir do que] se percebe a extensão dos interesses de Mira” (p. 31). Luis Pérez-Oramas (2010) também aponta que a artista conviveu com poetas, citando especificamente Haroldo de Campos (p. 8).

Como aponto que Schendel transpõe ressonâncias para o campo material e isso poderia deixar aberto para a intersecção de diversos conceitos, gostaria de separa-la do campo da arte que ficou conhecida como arte conceitual. Conforme Luis Pérez-Oramas (2010) afirma em sua pesquisa que traça paralelos entre a arte de Schendel e León Ferrari, na década de 1960, surgiu, na Europa e nos Estados Unidos, uma forma de arte que não se prendia a um suporte específico, ou que não podia ser entendida de acordo com os atributos do suporte ou material. Para o autor, os textos críticos sobre essas obras identificadas como arte conceitual acabaram por desenvolver “um dos seus mitos essenciais, o da desmaterialização do objeto

artístico que se considerava implícito nela” (p. 9). Assim, a arte contemporânea se colocou como um viés artístico contrário ao formalismo da modernidade tardia.

Durante o ano de 1964, Schendel parou de pintar, ao menos da forma mais tradicional por meio da qual concebemos a pintura, e iniciou sua pesquisa com os papéis. Esse desvio da pintura não condicionou seu trabalho ao campo da arte conceitual; pelo contrário, Schendel passou a tomar a linguagem enquanto presença material, enquanto “corpo de sinais e traços” (Pérez-Oramas, 2010, p. 10). O predominante em seu trabalho passou a ser a presença gestual e física, em que cada obra se tornou o fruto — veremos, mais adiante, sua série de frutas — de uma experiência entre indivíduo, matéria e linguagem.

Claro que a arte de ambos trata de ideias e conceitos, na verdade ideias e conceitos com frequência em seu estado mais despojado, uma reiterada e obstinada pilhagem de nomes, palavras, ficções, definições e locuções quase ilegíveis. Mas tais coisas são apresentadas em uma circunstância física, na qual a materialidade dos signos e símbolos ressoa como eco dissonante e distorcido da pureza ideal, e talvez fictícia, da mente e das ideias (Pérez-Oramas, 2010, p. 10).

O professor e curador Cauê Alves (2011) defende a impossibilidade de tratar da obra de Mira Schendel como uma “ilustração da filosofia” ou como “uma tradução visual de conceitos” (p. 59), o que dialoga com o que a pesquisadora e professora Sônia Salzstein (1996) afirma: “não há nada parecido a um discurso filosófico na obra de Mira. As preocupações ‘filosóficas’ que interessam à artista parecem provir de uma rebeldia perante a vida” (p. 16).

Ressaltar a importância da técnica e da materialidade me parece ser o caminho de um pesquisador de arte, e especificamente aqui, traz para a pesquisa uma característica desenvolvida desde o primeiro capítulo: justificar que a relação entre técnica e materialidade possui características conceituais que se encontram e ressoam na própria obra, não por meio de conceitos externos que não encontram respostas/ressonâncias em seu corpo.

3.1 Tempo

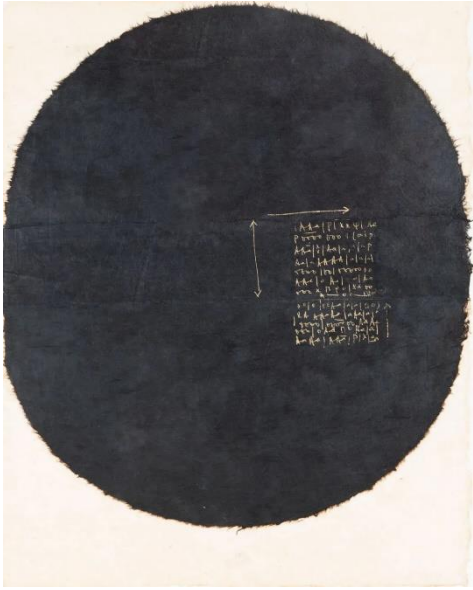


Figura 64
Mira Schendel. *Sem Título*, 1978.
 Técnica mista sobre papel, 40 cm × 29 cm.
 Fonte: <<https://www.escritoriodearte.com/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 65
Mira Schendel. *Sem Título*, 1982.
 Óleo sobre tela, 120 cm × 60 cm.
 Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Venâncio (2018) destaca que, ao chegar ao Brasil em 1949, em Porto Alegre, Mira Schendel trouxe consigo uma experiência existencial que não poderia ter se manifestado na arte brasileira, a experiência do pós-guerra (p. 31). Pedro Mastrobuono (2011) cita que Mira Hargeshelmer — que, na época, ainda não era Schendel — publicou artigos impactantes no *Jornal Correio do Povo*, nos quais denunciava as más condições vivenciadas por refugiados de guerra desembarcados no Brasil (p. 49). Essas experiências advindas de pelo menos duas dimensões temporais diferentes, a da guerra e a do pós-guerra, resultaram numa perspectiva global, num trabalho que se comunica com todos ao mesmo tempo, sem elementos ou códigos

pertinentes apenas a um espaço, tempo e contexto. Conforme escreve Venâncio (2018), “O que ela fez aqui provavelmente não poderia ter sido feito na Europa, mas, sem dúvida, uma condição universal do tempo se expressa na sua obra” (p. 31).

Para além da experiência da guerra, a noção de temporalidade no trabalho de Schendel é naturalmente diferente da cultura ocidental devido à sua criação no interior da cultura judaica, da aproximação que manteve com ela e também de seu particular interesse pelos campos da filosofia e da teologia. Destaco, aqui, a influência de Jean Gebser, filósofo e poeta suíço, cuja leitura da obra *Origem e presença* (1949), que movimentou debates entre seus amigos, Schendel iniciou, segundo Dias (2009), em 1965, e a quem conheceu pessoalmente e com quem manteve contato até a morte do filósofo, em 1973 (p. 141).

Gebser defendia que um dos problemas da era Moderna surgira da mudança de percepção do tempo, iniciada no Renascimento, com a descoberta da perspectiva. Segundo o autor, isso levou a uma transformação na consciência temporal, já que, ao substituir a visão mítica não-perspectiva pela perspectiva e, posteriormente, pela era do progresso científico, o homem moderno materialista se tornou isolado no presente, perdendo a noção de passado e de futuro. Assim, Gebser identifica a existência ou a ausência da perspectiva como fator decisivo em cada época histórica (Dias, 2009, p. 141). Para ele, a “consciência integral” ou *aperspectívica* seria uma consciência da totalidade, reunindo em si “o tempo em seu todo e a humanidade inteira” como presenças vivas. Tornando transparente aquilo que se oculta no mundo, “nossas origens, nosso passado profundo, que [...] também contém o futuro” (Dias, 2009, p. 143).

Ao traçar como objetivo a “concretização do tempo” — um de seus conceitos estruturadores acerca da recém mencionada consciência integral —, Gebser não propunha o retorno à estrutura temporal arcaica ou à estrutura mítica, mas, sim, a “libertação do tempo” (Dias, 2009, p. 143). Para ele, o presente puro não era apenas um momento passageiro percebido pela visão; antes, era a essência do tempo que integra tanto o passado presente quanto o futuro presente.

O filósofo nomeou o método que conduz a essa “transparência” como *tempórico* e sugeria que seus primeiros indícios podiam ser observados nas pinturas cubistas, especialmente em algumas obras de Picasso, nas quais o tempo é incluso no espaço, tornando-o “transparente e aperspectívico” (Dias, 2009, p. 143), apresentando não apenas uma dimensão tridimensional recortada da realidade, mas uma multidimensionalidade (Figura 12). Ao concretizar o tempo, essas obras levariam a uma nova percepção na qual homem e mundo se tornariam transparentes.

Para Gebser (Dias, 2009), termos como “tempo é dinheiro” ou “não perca tempo” (p. 143) indicam o medo do tempo presente nesse período mental e temporal, além de apontar para tentativas, mesmo que incorretas, de superá-lo. Em *Mira Schendel — avesso do avesso* (2011), o curador Cauê Alves apresenta notas do diário da artista, nas quais destaco um trecho no qual ela reflete sobre a vida pragmática contemporânea:

Fenomenologicamente: “não tenho tempo”. Em que medida (isto: medida!) o homem contemporâneo ocupa e pré-ocupa seu tempo, ou seja, noutra termo, em que medida tenta deixar seu futuro. Planejando e evitando (senão fugindo) do “acaso”. A atitude pragmática é fundamentada na causalidade. Levada ao extremo, não “deixa ser”. “Faz”. [...] Pois um homem que diz não “ter tempo” pré-ocupou todo o seu tempo. Abriu mão do seu tempo. Fechou-se ao acaso [...], à novidade do novo (Schendel *apud* Alves, 2011, p. 55).

Importante observar e reforçar, conforme o fez Dias (2009), que a maior parte dos trabalhos de Schendel com transparências, os quais traçam paralelos diretos com a obra de Gebser, foram realizados antes de seu contato com o filósofo. O principal ponto a ser observado, a partir disso, é que a obra de Gebser pode, na verdade, ter vindo ao encontro de certas interpretações religiosas de Schendel, tendo ela encontrado na “diafaneidade do mundo” proposta pelo filósofo, uma correspondência com as “verdades cristãs”. Para ela, a liberdade do tempo e do “eu” poderiam acessar a vivência imediata no aqui e agora, do transcendente ao imanente (p. 145).

Dentre seus trabalhos com transparências, selecionei duas séries específicas: *Monotipias*, feitas com papel japonês, os *Objetos Gráficos*, os quais, em grande parte, utilizam-se de transparências de acrílico. Mesmo que a técnica entre cada trabalho mude, a concepção temporal neles instaurada é total, “espaços-temporais totais, irrepetíveis, mas também interligados” (Venancio Filho, 2018, p. 35), e, para além da técnica, a própria materialidade desses trabalhos parece dialogar, “quase” como numa dualidade entre o opaco e a transparência.



Figura 66

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotipias”), 1964-1965.

Óleo sobre papel japonês, 46 cm × 23 cm.

Fonte: Salzstein, 1996, p. 14.

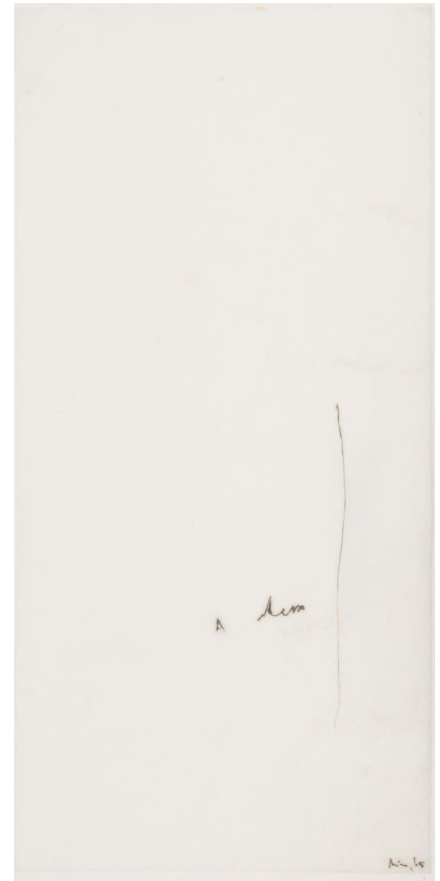


Figura 67
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotipias”), 1964.
 Óleo sobre papel japonês, 46,7cm × 23 cm.
 Fonte: <www.artbasel.com>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 68
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotipias”), 1964-1966.
 Óleo sobre papel japonês entre chapas de acrílico, 47 cm × 23 cm.
 Fonte: <https://www.artemultiplos.com.br/>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.

Importante mencionar novamente que a técnica da monotipia é um método de arte em reprodução. Apesar de não poder ser amplamente reproduzida, a imagem resultante é construída por meio de uma ação indireta sobre o suporte final, o que a caracteriza como uma forma de reprodução. Ao contrário do desenho, no qual a imagem é intrínseca ao atrito entre

grafite e suporte, na monotipia, o artista reproduz sua forma pelo verso do papel. É precisamente nessa técnica de reprodução que a temporalidade na obra de Schendel adquire uma qualidade singular — termo que não utilizo à toa, mas com a intenção de apontar a peculiaridade dessa abordagem. A técnica desenvolvida por Schendel, ou como Cauê Alves (2011) e Paulo Venancio Filho (2018) a chamam, sua “não-técnica”, questiona profundamente o próprio ato de produção em monotipia, provocando uma reflexão sobre a natureza efêmera e fugaz do processo artístico.

A técnica de desenhar sobre uma placa de vidro entintada e coberta com talco pressupunha uma mediação entre o desenho e o papel. Por isso, a técnica que Mira Schendel usa é quase uma não-técnica, já que se afasta de um conjunto de procedimentos com o intuito de produzir algo já determinado anteriormente (Alves, 2011, p. 56).

Para Rodrigo Naves (1996), esses trabalhos não deveriam ser chamados de *Monotipias*, pois não foram construídos por nenhum procedimento de reprodução. Naves ressalta o valor da “poesia da técnica” — camada de talco sobre a tinta no vidro — inventada por Schendel para conseguir produzir essa série. Tal método lhe permitiu montar a difícil equação entre espontaneidade e intenção: “ela ficava um tempo meditando ou simplesmente parada e então disparava a fazer desenhos, um após o outro rapidamente, riscando no papel colocado sobre o vidro entintado” (Naves *apud* Pérez-Oramas, 2010, p. 25).

A série é imensa, contando com centenas de monotipias. No entanto, cada desenho é resultado de uma reflexão e ação gestual únicas. As linhas surgem e desaparecem dentro do papel, como se fossem materializadas e direcionadas para o vazio opaco da folha. Nesse processo de aparição e desaparecimento, cada linha, nascida de um gesto irrepetível, expressa-se com precisão, equilibrando-se entre o polo preto da tinta e o branco/amarelado do papel. Para Cauê Alves, suas linhas “dão origem ao espaço e captam o seu devir [...] sempre indagando a si mesmas ou ao entorno” (2011, p. 55).

Na exposição *Sinai/Signals*, o curador Paulo Venancio Filho (2018) dispensa um olhar especial sobre as *Monotipias* de Mira Schendel, destacando, em seu texto curatorial, a importância do fator temporal na obra gráfica da artista, especialmente nessa série. Para ele, o processo de criação de Schendel era uma ação que envolvia uma sensibilidade “íntima e meditativa” (p. 35), em que múltiplos tempos e espaços se entrelaçavam. Mesmo que cada monotipia seja uma unidade singular, Venancio Filho não deixa de lembrar que esses trabalhos são de uma série interligada “uma contínua na outra, sem que cada uma deixe de ser uma unidade em si, ainda que cronologicamente distantes; uma está em todas e todas estão em

uma, como uma grande narrativa — a possível ‘História das Monotipias’” (p. 35). Assim, a serialidade das obras reflete uma atenção à temporalidade, revelando diferentes frequências e comportamentos ao longo do tempo (p. 35). Em sua perspectiva, a obra funciona como uma síntese entre razão e processo técnico, em que a repetição seria o registro temporal da experiência em constante observação e repetição, com a temporalidade se manifestando como fluxo e duração. Esses traços sutis e variáveis refletem uma posição frente ao que não pode ser quantificado, levando a atenção do fruidor a espaços e tempos indeterminados, que, aqui, só podem ser ativados pela presença vibrátil, inquieta e que soa “quase imperceptível — suspensa” (p. 41) dessas linhas de monotipia.

Esses sinais, nas palavras de Pérez-Oramas (2010), são indicativos que, ao invés de nomear as coisas, apontam para elas. No lugar de representar, os sinais apresentam a “personalidade orgânica que os produziu”, mas que também desaparece, dissolve-se em sua “descontinuidade primitiva”, em sua suspensão e separação (p. 26).

A busca por uma temporalidade que se corporifica sem demarcações temporais ou materiais — ou seja, sem elementos que denunciem um contexto específico, na obra — é similar à “libertação do tempo” (Dias, 2009, p. 145) descrita por Gebser (2009) como *Achronon*. Schendel se referiu a essas monotipias como uma tentativa frustrada “de surpreender o discurso em sua origem” (Schendel apud Pérez-Oramas, 2010, p. 26). Conforme aponta Pérez-Oramas (2010), a artista ficou esperando até que a letra se formasse, que assumisse “uma escritura pré-literal ou pré-discursiva” (Schendel apud Pérez-Oramas, 2010, p. 26). Aqui, os atos de desenho/escritura estão carregados dos mesmos aspectos.

Nas transparências dos *Objetos Gráficos*, a materialidade transparente do acrílico corporifica os conceitos de Schendel, o olho atravessa o suporte sem abandoná-lo, feito um corpo que experiencia o tempo sem categorizá-lo. As chapas de acrílico demarcam a transparência e a solidificam. Gebser (2009) propunha que a diafaneidade, ou transparência, podia transcender a vinculação do tempo ao espaço, manifestando uma totalidade que eliminaria a sequência temporal. Para Dias, Schendel investigou essa concepção de transparência “enquanto manifestação formal do espiritual (epifania)” (Dias, 2009, p. 145), associando-a a um método reflexivo que, de certo modo, completa a filosofia paradoxal de Kierkegaard. “Não existe isto/ou aquilo. Mas também. A través” (Dias, 2009, p. 145); assim, associando essas concepções a uma manifestação do espiritual, Schendel encontrou nas transparências um próprio modo reflexivo perante o tempo (Dias, 2009, p. 145).

De acordo com Pérez-Oramas (2010), para Mira Schendel, tornar visível a transparência implicava lidar com seu resíduo de opacidade. Em 1969, no mesmo ano em que

expôs pela primeira vez os *Objetos gráficos* nas bienais de São Paulo e de Veneza, a artista registrou em seu diário: “está é uma tentativa de mostrar que o ‘lado de trás’ da transparência está na frente, e que o ‘outro mundo’ está aqui” (Schendel *apud* Pérez-Oramas, 2010, p. 36).



Figura 69

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Objetos Gráficos, Discos”), 1972.

Técnica mista com chapas de acrílico, 18,1 cm × 8,9 cm.

Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 70

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Objetos Gráficos, Discos”), 1974.

Técnica mista com chapas de acrílico, 17 cm.

Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Seus trabalhos funcionam como janelas que, embora transparentes, não conduzem a uma visão transitiva além delas mesmas. Eles são tanto quadros quanto esculturas escritas, revelando a espessura do tempo, da escrita e dos traços que as constituem (Pérez-Oramas, 2010, p. 36). Abaixo, segue uma fala de Schendel para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP que considero importante reproduzir integralmente, uma vez que, nele, a artista apresenta seu processo de descobertas com o papel japonês e as transparências:

Me foi dado. “Você quer?”, “Quero.” Um certo tempo depois, mais ou menos um ano, comecei a mexer com aquele papel, mas não dava porque ele rasgava, ele não aguentava água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. É finíssimo. Aí, eu conhecia uma moça que fazia monotipia e imaginei que se tivesse usado a técnica da monotipia, mas

não visando a monotipia, mas simplesmente por uma razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu manuseasse, pudesse desenhar em cima dele. Fiz várias experiências e consegui, e surgiu uma série de todos os desenhos neste papel, que depois expus (...) Depois daquilo, nas minhas andanças aqui pelo bairro, nos passeios de tarde – toda fabriquinha me atrai, seja ela de metal, de vidro, (...) encontrei uma fábrica onde faziam luminosos (...) Entrei lá, pedi permissão, disse que era artista, meu único jeito de poder começar a mexer com aquilo, se me deixassem olhar os refugos (...) olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico transparente, branco, obviamente. (...) Mas o material me deu uma possibilidade – com o vidro não teria podido juntar, teria tido que emoldurar – e o acrílico realmente me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, com certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade (Schendel *apud* Alves, 2018, p. 17).

Carl Jung esteve dentre os interesses de Schendel, cujo contato com a obra, que viria a influenciar sua arte, deu-se, segundo Geraldo Dias (2009), em razão de seu interesse pela filosofia e pela arte orientais: “A noção de causalidade de Jung reforçaria ainda mais as convicções de Mira acerca do papel do acaso e do destino no seu ideário” (p. 151).

A primeira relação apresentada é com o *I Ching*, do qual Schendel se aproximou de forma prática, transformando os trigramas tradicionais em pinturas à têmpera, optando por elementos do campo da cor, conforme é possível observar nas figuras 71 e 72, abaixo. Dividindo o suporte verticalmente em duas áreas, a artista pareceu refletir sobre a autonomia de cada uma das partes, num eterno jogo de equilíbrios do espaço. “Luz e sombra, claro e escuro, dia e noite mostram-se como polaridades da mesma essência: intervalos bivalentes, indiferentes à cronologia aferível ou às representações espaciais convencionais” (Dias, 2009, p. 153).



Figura 71

Mira Schendel. *Sem título*, 1970.

Aquarela sobre papel. Dimensões não encontradas.

Fonte: <<https://sherrywigginsblog.com>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

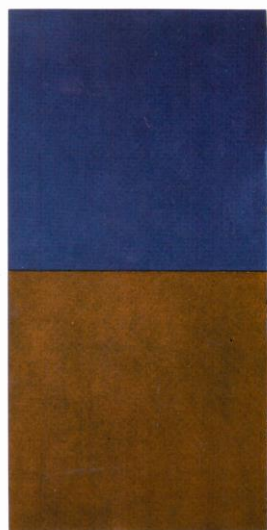


Figura 72

Mira Schendel. *Sem título*, 1970.

Aquarela sobre papel. Dimensões não encontradas.

Fonte: <<https://sherrywigginsblog.com>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

A segunda relação é referente às *Mandalas*, palavra que, em sânscrito, significa círculo. No budismo tibetano, a mandala é vista como um instrumento que direciona a atenção para um ponto central, auxiliando na concentração e na meditação. Dias (2009) reforça que o meditante se reconhece em Deus e que as filosofias indiana e tibetana abarcam a ideia de si mesmo “[Selbst]” — uma essência humana: “Não se diferencia da ideia divina e abandona a ilusão de sua individualidade, entregando-se à totalidade universal” (p. 155).

Na literatura junguiana, as *mandalas* são consideradas fenômenos espontâneos, que surgem em momentos de conflito psicológico, servindo para restabelecer a ordem interior dos sujeitos. Em Schendel, por sua vez, as mandalas não são produtos dos sonhos, mas de uma imaginação consciente que as elabora por meio de aspectos psicológicos e contemplativos, incluindo formas geométricas no local de figuras simbólicas, construindo relações por meio da ideia de “quadratura do círculo”, que, em Jung, representa “a união dos opostos”, juntando aspectos caóticos e ordenados numa mesma perspectiva cíclica (Dias, 2009, p. 156).

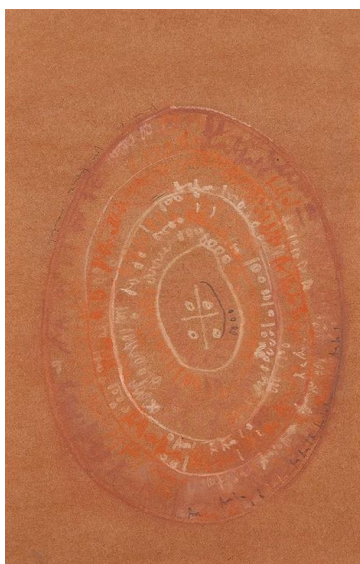


Figura 73

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Mandalas”), 1981.

Ecoline e pastel oleoso sobre papel, 32 cm × 18,5 cm.

Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 74

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Mandalas”), 1980.
Aquarela sobre papel, 27 cm × 24 cm.
Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

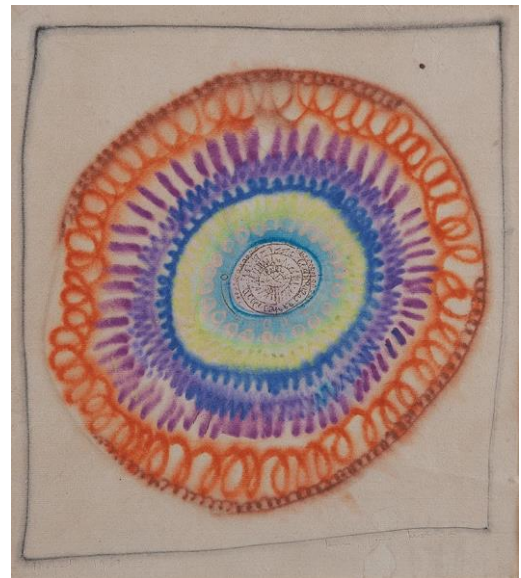


Figura 75

Mira Schendel. *Sem título* (“Série Mandalas”), 1972.
Ecoline sobre papel, 24 cm × 24 cm.
Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.
Acesso em: 13 jun. 2024.

Para Alves (2011), o interesse de Schendel pela filosofia oriental envolvia “uma tentativa de superação do dualismo a partir de duas forças complementares da tradição oriental, o *yin* e o *yang*, o princípio ativo luminoso, e o princípio passivo, escuro, respectivamente” (p. 61). Entretanto, conforme ressalta o curador, segundo trecho do diário de Schendel, apesar do interesse por Jung, alguns anos depois ela passou a se mostrar reticente em relação às suas teorias, explicando que a fenomenologia e a noção de corporeidade teriam, para ela, um peso maior (p. 61).

Concluindo esta etapa de análise da temporalidade em algumas séries de Mira Schendel, sugiro que olhemos novamente para o uso que a artista fez do signo linguístico isolado, isso é, das *letraset*s, datilografias, escritas gestuais/desenhos etc. Essas letras, que habitam solitárias e autônomas dentro das transparências do acrílico ou que emergem e

desaparecem na bruma do papel japonês, conseguem desvincular completamente a noção de temporalidade verbal. Devido a essa não-temporalidade linear, os signos se rotacionam dentro de sua plasticidade visual, não estando sua influência limitada a isso, no entanto. A incessante reflexão sobre o caráter de cada letra instiga constantemente o espectador/fruidor da obra a questionar, impedindo que seu olhar se acomode à forma. O mistério entre o que poderia ser e o que é da própria forma é o ponto central aqui. Nuno Ramos (1996) fala sobre esses mesmos elementos, apontando sua ludicidade:

O caráter lúdico de alguns trabalhos de Mira, em especial aqueles que lidam com grafismos impressos [...] se organiza a partir deste fundamento: o signo, a letreset ou estêncil, a esfera manuscrita, a vírgula, os dois-pontos, a tipografia de máquina-de-escrever, todos participam com igual direito deste jogo onde devem, fundamentalmente, conviver dentro de um campo circunscrito. Basta encontrar, uns em relação aos outros, a posição mais justa, mas sem perder, em sua dança, a consciência da própria posição e da dos companheiros no campo onde se movem (Ramos *apud* Salzstein, 1996, p. 247).



Figura 76

Mira Schendel.

Sem título (Série “Objetos Gráficos, Discos”), 1971.

Acrílico, letreset, parafuso, 0,9 cm × 0,6 cm.

Fonte: <<https://www.hauserwirth.com/>>.

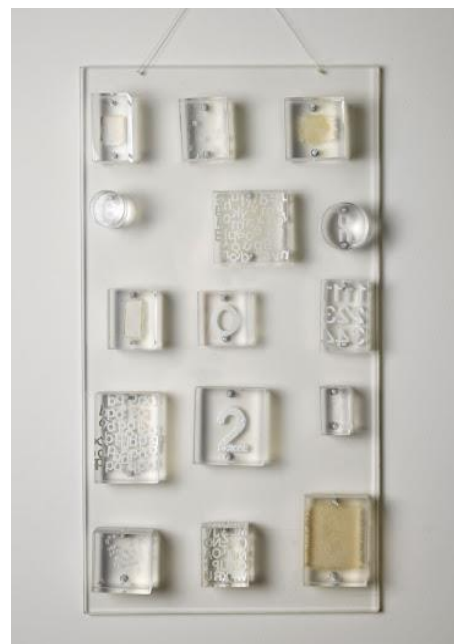
Acesso em: 13 jun. 2024.

Figura 77
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Objetos Gráficos, Toquinhos”),
1970.

Letreset sobre acrílico, 43 cm × 30 cm × 3,5 cm.

Fonte: <<http://www.caareviews.org/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.



Schendel colocou na materialidade do signo linguístico a dúvida, permitindo livre associação e um fluxo contínuo entre desativação e ativação verbal e visual. Ao serem retirados do trajeto do tempo datado e expandidos em seus meios supra-lineares, esses elementos passaram a escapar à categorização formal, não podem mais ser datados. O próprio acrílico sugere uma materialidade aquém de marcas temporais, como o amarelamento e desgaste das formas protegidas em seu centro. Assim, os *letraset* e os datiloscritos se mantêm atuais, como signos livres, em sua dualidade visual-verbal, desafiando ainda a tentativa de categorizá-los, existindo na transversalidade e perpetuando a possibilidade de uma eterna novidade.

3.2 Desenho

Ao falar do ato de escrita em Schendel, falo, ao mesmo tempo, do ato de desenhar. Foi por meio desses desenhos, fossem eles escrituras, formas geométricas ou linhas soltas, que a artista nos conduziu a um universo em que as fronteiras entre o visível e o invisível parecem querer se dissipar.

A abordagem de Schendel em relação ao gesto e à escrita transcendia à busca por certas convenções estabelecidas ao longo da história da arte. Para falar a esse respeito, Cauê Alves (2011) cria paralelos com o que Merleau-Ponty chamou de “ser de indivisão, anterior às separações entre corpo e espírito ou entre significante e significado” (p. 62). Para o autor, ao traçar suas linhas sobre planos translúcidos, Schendel desfez a dicotomia entre interioridade e exterioridade, conferindo às suas obras uma profundidade que vai além do aspecto visual. Suas linhas, além de possuírem duração temporal, parecem também estar imbuídas de consciência sobre sua própria existência, estabelecendo uma relação íntima e franca com o espaço que ocupam (p. 62).

Venancio Filho (2018) também aproxima o trabalho da artista da obra de Paul Klee, afirmando que sua afinidade aparece no impregnar do papel pela tinta, que reflete o equilíbrio entre a construção planejada e o elemento imprevisto característico do estilo de Klee. O autor também observa como esses desenhos eram realizados:

A rápida fixação gestual da imagem mental antes de desaparecer, e depois a sua fixação na substância do papel, como na memória. Pensamentos rápidos e frágeis como imagens, imagens rápidas e frágeis como pensamentos, sinais da passagem de tempo da imagem e do pensamento, a sua presença já em vias de dissolução se apresenta

como anotações, flashes mentais, acontecimentos gráficos, alguns querendo sair do papel, outros ali, numa quietude ímpar (2018, p. 49).

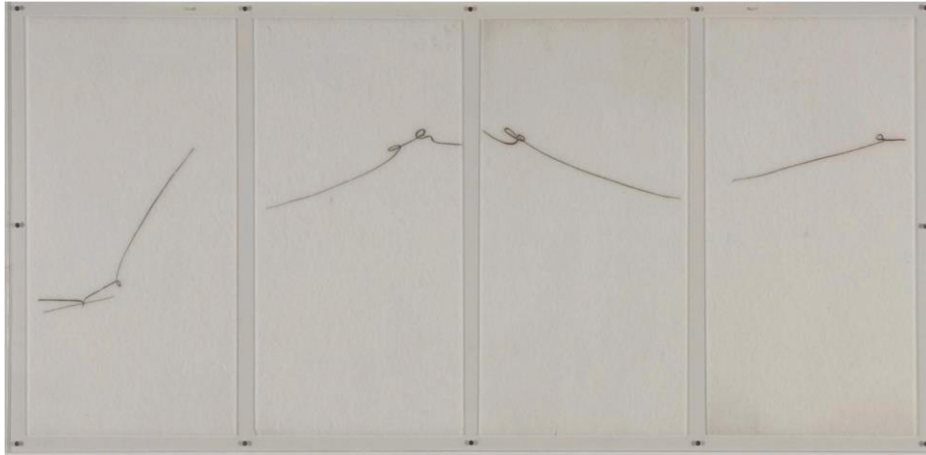


Figura 78

Mira Schendel. *Sem título*, 1964.

Monotipia sobre papel japonês. Dimensões por peça: 47 cm × 22,7 cm.

Fonte:

<<https://www.museoreinsofia.es/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

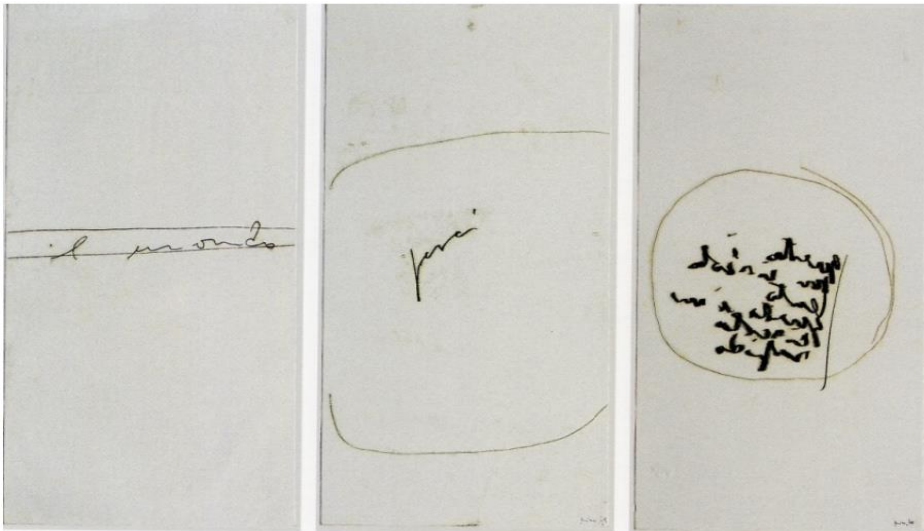


Figura 79

Mira Schendel. *Sem título*, 1965.

Monotipia sobre papel japonês. Dimensões não encontradas.

<<https://www.museoreinsofia.es/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

Figura 80
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotipias”), 1964-1966.
 Óleo sobre papel japonês, 46,5 cm × 23 cm.
 Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 81
Mira Schendel. *Sem título* (Série “Monotípias”),
 1964-1966.
 Óleo sobre papel japonês, 18 cm × 23 cm.
 Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.
 Acesso em: 13 jun. 2024.



Nuno Ramos (1994) destaca o papel central da linha na obra de Mira Schendel, descrevendo-a como um “elemento mágico, encarregado de sofrer a experiência do campo, de pisar em território sagrado sem gritar muito alto o próprio nome, mas sem esquecê-lo também” (p. 246). Para o autor, a experiência da alteridade, a linha sobre o papel, deve ceder diante daquilo que altera, evitando tanto a dissolução completa quando a conquista irreversível do indivíduo, mas também não deve “dissolver-se completamente num todo abstrato” (p. 246). É nessa equação que se revela um acento ético, uma busca harmônica entre o gesto e seu resultado final.

Sobre essa aparente harmonia entre o traço e seu resultado final, creio que observar as *Monotípias* nos leve a um bom exercício de reflexão. Parece-me que, para Schendel, a solução harmônica não estaria em encontrar o resultado final de seu próprio gesto, mas em buscar uma brecha onde tanto o corpo quanto a materialidade construíssem uma relação de harmonia, de ativação e de desdobramento pelo não controlável. Talvez seja essa a possibilidade em aberto que Schendel desenvolveu por meio de sua técnica com a monotípia.

Em um excelente artigo intitulado “pelas costas”, Rodrigo Naves (1996) discorre sobre essas produções. A questão inicial que o autor apresenta é: por que Schendel não desenhava diretamente sobre o papel? Para que essa espécie de mediação entre o gesto e a folha, por meio do vidro com a tinta? Para ele, era justamente a diminuição do controle do gesto sobre o desenho que interessava à artista, “era daí que seu trabalho tirava uma intensidade toda particular, proveniente não tanto de uma presença marcada da linha, e sim de seu estranhamento com o papel” (Naves *apud* Salzstein, 1996, p. 63). Como observa o crítico, a diminuição do controle sobre o desenho é, na verdade, o que torna o trabalho de Schendel

tão visceral e poderoso. É dessa falta de controle que emergem suas linhas inquietas e pacientes:

Dessas escolhas resultaram desenhos de aparência extremamente original. Enfraquecida, tornada mais difusa [...] a vontade de ordenação presente em quase todos os trabalhos de arte encontrava nos desenhos de Mira Schendel uma espécie de antídoto. Suas linhas pareciam nascer de dentro do papel, sem que um movimento externo as conduzisse (Naves *apud* Salzstein, 1996, p. 64).

É possível observar nos trabalhos pequenas manchas, sinais pouco visíveis, parecidos com fungos ou oxidações, os quais talvez sejam áreas em que a artista tocou a mão ligeiramente ou em que seu instrumento de gravação caminhou por uma outra zona de contato, sugando um pouco mais da tinta sobre o vidro. O interessante, conforme aponta Naves (1996), é que a própria linha possui característica de mancha, aspectos até então separados dentro das linguagens formais da arte, mancha e linha como um mesmo corpo. “Com sua presença pouco marcada e voluntariosa, elas não recalcam as superfícies em que atuam. Ao contrário, precisam ganhar suas tramas, seu interior, para que se mostrem do modo que se mostram” (NAVES *apud* Salzstein, 1996, p. 64).

Dado o conhecimento e a investigação de Schendel da temporalidade oriental, apresento, a seguir, algumas relações com um texto de Walter Benjamin chamado “Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*”⁹ (1971-1989), com tradução de Fernando Araújo Del Lama (2019). O texto aborda a exposição de pinturas chinesas na Biblioteca Nacional parisiense, dando foco na coleção de J. P. Dubosc, diplomata e conhecedor dessas pinturas.

Segundo Benjamin (2019), na China, a figura do letrado (*lettré*) é inseparável daquela do pintor, de modo que as designações de calígrafo, poeta e pintor são direcionados aos mestres da pintura (p. 3). Segundo o autor, a caligrafia chinesa vincula intimamente o que na literatura e na pintura mais parece se opor: pensamento e imagem. Citando diretamente o estudioso Lin Yutang, Benjamin escreve:

A caligrafia chinesa enquanto arte implica [...] culto e apreciação da beleza abstrata da linha e da composição em caracteres reunidos de modo tal que eles dão a impressão de um equilíbrio instável [...]. Nesta busca por todos os tipos teoricamente possíveis do ritmo e das formas de estruturas que aparecem ao longo da história da caligrafia chinesa, descobre-se que praticamente todas as formas orgânicas e todos os movimentos dos seres vivos que estão na natureza foram incorporados e assimilados (Yutang *apud* Benjamin, 2019, p. 4).

⁹ “Biblioteca Nacional”, tradução própria.

Descrevendo-a como algo em constante movimento, Benjamin (2019) afirma fazer “parte da essência da imagem conter algo de eterno” (p. 4), em que os sinais fixos no papel ganham movimento por meio da abundância de semelhanças que os faz vibrar. Essas semelhanças, presentes em cada pincelada, formam um espelho no qual o pensamento se reflete, criando uma atmosfera de ressonância.

“A arte de pintar é acima de tudo a arte de pensar” (Benjamin, 2019, p. 4). A denominação “pintura de ideia” (hsieh-yi), reservada ao estilo chinês, sugere uma conexão profunda entre a imagem e o pensamento. Para o pintor chinês, a arte de pintar é, acima de tudo, a arte de pensar por semelhança, na qual a fluidez e a mudança das pinturas refletem a própria natureza fugaz da vida.

Marta Martins (2019) afirma que os desenhos/monotipias de Schendel traçam similaridades com a caligrafia oriental devido ao fato de se fundirem com a “poesia do espaço” (p. 47). Utilizando a escrita não só como forma de expressão, mas como anotação, registro do que pode passar despercebido no cotidiano, Schendel elevava a gestualidade da letra, transformando ação em poesia: “Alguns de seus trabalhos não revelam nenhuma palavra ou frase: a escrita automática, o som das sílabas ou das vogais, são como uma desculpa para o movimento da mão sobre o papel” (p. 47).

Em seu artigo “A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin”, Ana Maria do Valle e Jô Gondar (2014) encontram na obra de Schendel o que chamam de gesto fundante, o qual aproximam do conceito de “redução ao gesto”, estudado por Walter Benjamin por meio da literatura de Franz Kafka. Para os autores, a tentativa de Schendel de expressar por meio de signos a natureza íntima das coisas — num “ponto de origem sem definição” (p. 5) — seria impossível sem a redução do traço/gesto. Buscando mais do que o discurso trivial, circunscrevendo algo inenarrável, o que Schendel buscava indicar era o próprio germe do ato narrativo no que ele inaugura no real. Assim, o gesto passa a exigir uma complexidade árdua de articulações, apresentada por meio de imagens, sensações ou percepções imprecisas, que não estejam comprometidas com a clareza ou com o uso de uma racionalidade aplicada à utilidade ou à trivialidade das ações (p. 5).

É interessante o comentário de Benjamin sobre o teatro chinês, vinculando o gesto das artes cênicas ao das artes visuais: “Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução dos acontecimentos no gesto” (Benjamin *apud* Valle; Gondar, 2014, p. 6).

Dessa forma, tanto a “gestualidade da letra”, apontada por Marta Martins (2019), quanto a “pintura da ideia” e a “redução ao gesto”, encontrados em Benjamin, constroem uma noção de ação e pensamento simultâneos. O traço em Mira Schendel se torna, portanto, a

corporificação da oposição consciente do gesto, sendo a linha, com a incontável irregularidade do pensamento, materialidade da transparência, o gravar irregular da monotipia, tinta indireta no papel.

Dias (2009) ressalta a importância da música eletroacústica de Karlheinz Stockhausen — forte influenciador dos poetas concretos de São Paulo — nas Monotipias de Schendel. Segundo ele, a obra *Gesang der Jünglinge, Cântico dos jovens*, possui estímulos que proporcionaram à artista uma nova concepção de palavra e imagem. Para Dias, Schendel teria interpretado a complexidade da composição em uma linguagem visual relativamente simples, em que “textos surgem, integrados a outros elementos visuais; palavras ganham expressividade sensorial ao se tornarem elementos constitutivos da pintura” (p. 185). Algumas palavras seriam não só escritas, mas também cantadas, criando resultados no desenho, como sílabas separadas como sinais petrificados de alguns trechos do canto (p. 185):

A frase *Preist den Herrn* transforma-se num moto continuum, registrado compulsivamente com tinta a óleo negra em inúmeras folhas de papel de arroz, pelo processo da monotipia. Na composição de Stockhausen, movimento e direcionamento dos sons formalizam-se espacialmente: a partitura prescreve grupos de alto-falantes distribuídos em círculo ao redor dos ouvintes. Na interpretação de Mira, a transparência do papel produz o efeito de um eco que se distancia à medida que as folhas vão se sobrepondo (Dias, 2009, p. 189).

As criações de Mira Schendel possuem uma abordagem técnica que não se interessa por sua eficácia no sentido tradicional, isto é, pelo controle da técnica para condicioná-la a um determinado fim. Venâncio Filho (2018) escreve que, nesse sentido, a técnica da artista é “desinteressada, porque visa apenas à sua verdade instantânea — daí a causalidade dos processos” (p. 39). Em seus trabalhos, a energia demandada se equipara, “uma frase é igual a uma linha. uma linha, a um rabisco” (p. 39). É dado a um comprometimento metódico e paciente, mas aberto à materialidade do quase “desvio” da técnica, que o trabalho de Mira Schendel se constrói concomitantemente à pesquisa. Sempre aberto, constante, cíclico.

3.3 Espaço

Dos três tópicos apresentados neste último capítulo, o espaço foi aquele sobre o qual certamente mais me debrucei nos capítulos anteriores. Retomar aqui a perspectiva de que o espaço para Schendel se comporta como um campo de possibilidades seria rescindir sobre dados já apontados; entretanto, vejo-me incumbido da tarefa de trazer à tona, novamente, a

dimensão conceitual que o espaço tem dentro do seu trabalho, pois esse é o elemento principal que costura todos os assuntos abordados até aqui.

Faz-se necessário observar que uma linha preta sobre uma superfície branca possui ao menos duas perspectivas: uma mais cotidiana, comum — uma incisão sobre um suporte, um dado objetivo traçado sobre um suporte qualquer —, e outra em que se dá uma incisão sobre o vazio, um gesto ao silêncio, a tentativa de ressoar a gestualidade por meio do eco infinito dum suporte bidimensional. Um traço ativador da matéria que deixa de ser suporte, uma possibilidade de o espaço se tornar dois ou mais ou, então, de ser uno, inteiro, atemporal. Um traço cujo objetivo é afirmar o próprio espaço onde reside ou tentar fugir desse espaço que por vezes o sufocou.

Schendel parece trabalhar, nas monotipias, sobre uma busca de gesto-pensamento direcionada ao vazio. Mas seu traço não é um gesto “sobre” o espaço/vazio primordial; antes, como o afirmou Guy Brett (1996), um sinal que nasce de dentro da tessitura do papel japonês (p. 50).

Em “ativamente o vazio”, Brett (1996) aponta uma constante dualidade no trabalho de Schendel: seu traço na monotipia indica mais uma vez sua busca pela fusão de elementos aparentemente opostos, pois, se o traço na monotipia é resultado da tinta óleo aderida ao papel, sua característica de sobreposição do preto pelo branco é o resultado buscado, mas, em sua técnica, Schendel constrói uma característica de interioridade na linha que parece gravar, visivelmente, nas entranhas do fino papel. O espaço vazio e o traço definidor se equilibram num constante intercâmbio, dando a impressão de que um é criado por meio do outro: “Não se tratava mais de uma ação expressiva dominando um campo ou suporte passivos” (p. 50). No mesmo artigo, o autor traz trechos de falas da artista e disserta sobre seu trabalho no que tange a pertinência de opiniões que o direcionavam para uma arte religiosa:

“Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”. Numa carta posterior ela voltou ao assunto e fez mais uma tentativa de definir essa relação, chamando a linha de “expressão” do vazio. “A linha é, por assim dizer, seu símbolo real”. Um símbolo real era, para ela, uma expressão de “relações reais” e indicava que a arte não era mais “religiosa” ou “mágica”. Portanto, o vazio, para Mira, “não é o símbolo vicário do não-ser” (p. 50).

Fundamental o apontamento de Brett (1996), principalmente na perspectiva abordada aqui. Conforme dito anteriormente, por mais que a obra de Schendel dialogue com certas concepções filosóficas, ela não se torna uma ilustração dessas. O mesmo ocorre com suas

concepções mais próximas a conceitos teológicos, que não fazem com que sua obra passe a ser religiosa, não faz com que se torne um trabalho guiado pela expectativa de materialização de um corpo metafísico, dando-se, antes, como construção dentro da própria materialidade tangível.

Voltando a olhar para o ativamento do vazio, Alves (2011) parece discorrer sobre como esse desenho na monotipia se comporta. Para ele, mesmo o espaço vazio sendo preponderante nessa série, os traços que ali surgem surpreendem o campo ao seu redor: “Mesmo que nas monotipias exista o alto e o baixo, o lado esquerdo e direito, as linhas do desenho, ao atravessarem o papel, ancoram o espaço [...] A estabilidade do desenho surge dele mesmo, de seu interior” (p. 54).

Sendo maiores que a distinção entre forma e conteúdo, ao surgirem no espaço, os traços se tornam suporte com coordenadas próprias. Essa dinâmica se contrapõe à noção do espaço como um ambiente já dado, sua estabilidade passa a emergir de seu próprio interior, como manifestações intrínsecas de sua própria exigência interna (Alves, 2011, p. 54).

Em “Indagações sobre a origem da língua”, Flusser (1967) afirma que os escritos de Schendel são “pré-textos. São como um texto é antes de ser texto” (p. 265). Aponta também que seus escritos são quase-simbólicos, mas, por serem pré-texto, não podem ser “lidos” como desenhos, “Não tendem, como os desenhos, para a coisa, tendem, como os textos, para o falar sobre as coisas. Não devem ser “lidos” num sentido metafórico, devem ser lidos literalmente. E, com efeito, são letras a serem lidas, embora nem sempre já letras” (p. 265).

Interpretados literalmente, esses pré-textos revelam aspectos essenciais da língua, direcionam a “fenomenologia da língua” (Flusser, 1996, p. 265), vão além da expressão verbal. São como um registro do ser da língua antes mesmo de ser enunciada. O espaço em branco ou transparente é repleto de um silêncio que antecipa a emergência da linguagem. Entre essas áreas de silêncio, encontramos letras já formadas e outras que se agrupam, parecendo que ensaiam se tornar palavras.

Pode-se, em vão, tentar extrair dessas “quase-palavras” certos elementos para compreender o conjunto do pré-texto, mas, uma vez que uma palavra se forma, ela avança sobre esse estado prévio e adentra o domínio da conversação, distanciando-se dessa “essência” dentro do espaço original:

Quando já se formou a palavra, não interessa. Já passou para a conversação, já perdeu o esplendor da origem. Tal como o papel branco, formam as palavras articuladas os limites externos desses pré-textos. O papel branco e as palavras articuladas são aquela parte da

língua que escapou às garras de Mira. Escapou para lá e para cá do momento da origem. O drama da origem da língua dá-se no espaço entre eles (Flusser, 1996, p. 265).

É dentro dessa atmosfera de suspensão, na qual os elementos parecem conviver em estado de espera, sempre quase a ponto de se manifestar, que Paulo Venancio Filho (2018) evidencia os *Objetos Gráficos*, em que o contraste entre branco e preto, translúcido e transparente levam à percepção do vazio dinâmico e vivo. Para o autor, o ambiente instaurado procede as condições de execução do trabalho. A ausência de gravidade e a pureza ambiental, semelhante à de um laboratório, são condições literais dos *Objetos Gráficos*. “A busca da mais alta qualidade do resultado nas diversas técnicas mistas utilizadas e elaboradas no máximo refinamento e precisão [...] Casual e refinada: a simples e complexa equação do trabalho de Mira” (p. 41).



Figura 82

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Sarrafos”), 1987.

Madeira, 198 cm × 180 cm.

Fonte: <<https://www.wikiart.org/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

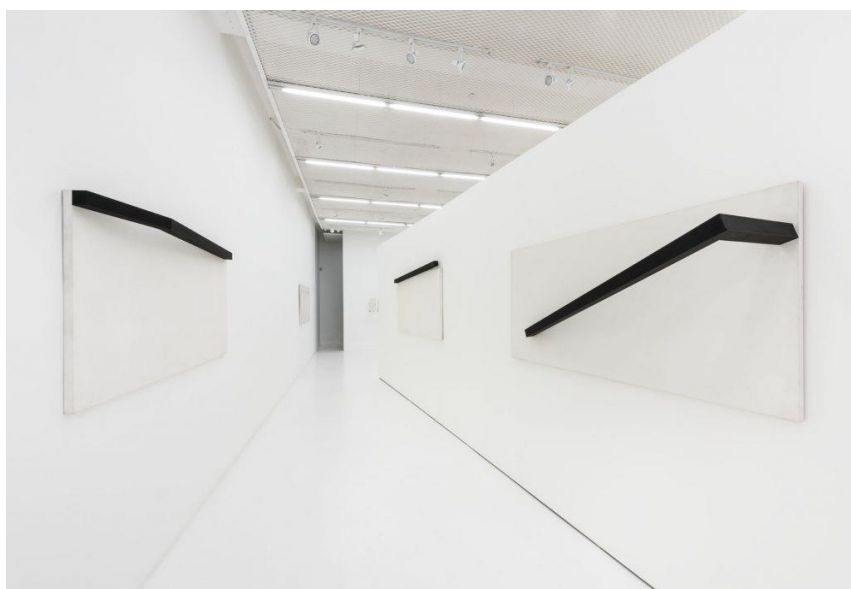


Figura 83

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Sarrafos”), 1987.

Madeira. Dimensões não encontradas.

Fonte:

<<https://www.newcitybrazil.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

A série *Sarrafo* foge um pouco do recorte aqui proposto, pois não possui os símbolos gráficos e nem a gestualidade de Schendel, no entanto, considero pertinente observar algumas de suas características.

A artista Iole de Freitas (1996) afirma que existe nessa série uma “energia contrária à dissolvência e iniquidade” (p. 226), citando ainda uma frase de Schendel dirigida a ela sobre esse trabalho: “Finalmente consegui ser agressiva” (Schendel *apud* Freitas, 1996, p. 226). De fato, a projeção dos sarrafos, com sua angulação rigorosa e determinada emergindo da superfície de têmpera branca, transmite uma energia plástica contrária à ideia de dissolução. Os *Sarrafos*, como medida e molde no mundo, assumiram um papel fundamental no seu trabalho ao transgredir o espaço real:

A têmpera branca e fosca alude ao sinal longínquo da presença humana. Tátlin, provavelmente, adoraria tê-lo feito: projetar matéria no espaço sem perder a conotação de pintura, que jamais deixa de ser. Lúcida, audaciosa e tímida, Mira antevê o que nós hesitamos em perceber (Freitas, 1996, p. 226).

Venâncio Filho (2018) também escreveu sobre esses trabalhos e identificou neles uma “ordem positiva” (p. 71). Segundo ele, observamos, na obra, uma transição peculiar em que tudo que se aproxima do branco tende a se fundir com ele, enquanto o que se aproxima do preto segue a mesma direção. Aqui, em oposição às monotípias, os dois polos entre superfície e gesto/linha se mantêm, o branco assume a característica de superfície enquanto o preto adquire uma dimensão tridimensional. Entretanto, mesmo com essa aparente clareza, permanece uma indeterminação, uma dúvida, a sombra do sarrafo preto sobre a superfície branca (p. 71).

Não trataria, como também o aponta Ronaldo Brito (1988), de lidar com essa obra como uma transgressão dos limites entre pintura e escultura, pois seu fundamento por si só desafia tais divisões. É claro que a obra passa por um diálogo com a história da pintura, mas seu potencial trata mais da “hemenêutica sobre a relação várias vezes secular do sujeito frente ao quadro” (1996, p. 274), do sujeito frente ao espaço. A obra incorpora valores da escultura ao mobilizar imediatamente o corpo e as coordenadas espaciais do espectador, comprometendo e relativizando os eixos de espacialidade (1996, p. 274). A qualidade da têmpera, da tinta, agita ou movimentada o conceito de plano ideal, enquanto o caráter tridimensional dos *Sarrafos* subverte a ilusão pictórica — profundidade —, quando materializa o que, numa pintura estrita, deveria ser virtual. É nessa relação quase anti-apolínea — não lógica no quesito forma, material e conteúdo — que objeto e superfície constroem um

campo plástico vivo, que oscila entre escultura e pintura. Até aqui, o dilema entre as categorias fora abolido logo de cara, mas, de acordo com Brito, “tais obras não seriam o que são sem preservar a densidade acumulada pela tradição, sem o domínio da ‘fenomenologia’ familiar e já estéril que contrariam” (1996, p. 274). Os *Sarrafos*, assim, exemplificam:

Toda uma ética de independência e integridade, também de consideração e adesão à materialidade histórica, deriva de semelhantes exercícios plásticos. No limite, o tema seria justamente uma *ética plástica*, em todas as acepções: antes de dominar e dispor, a questão é buscar e aceder, chegar e merecer os possíveis (Brito, 1996, p. 275).

Por fim, gostaria apresentar os comentários de Tassinari (1984) referentes à série na qual Mira Schendel pintou frutas ou, como ele chama, “mais ou menos frutas” (p. 270). O autor descreve as linhas desses trabalhos como trêmulas, vibrantes, que se tornam horizonte enquanto delineiam a borda das frutas. Essas linhas, instaurando o espaço e o fazendo pulsar entre cheio e vazio, estão, ao mesmo tempo, próximas e distantes. Por meio delas, o íntimo e o vasto se entrelaçam com o espaço, condensando-se como fruta e fazendo com que a fruta meça as expansões do espaço, enquanto o movimento de seus galhos ecoa o gesto que a arrancou do sistema natural. “Mas a linha que divide o papel em dois só transforma a superfície em espaço porque o branco do papel desperta como luz” (1984, p. 271).

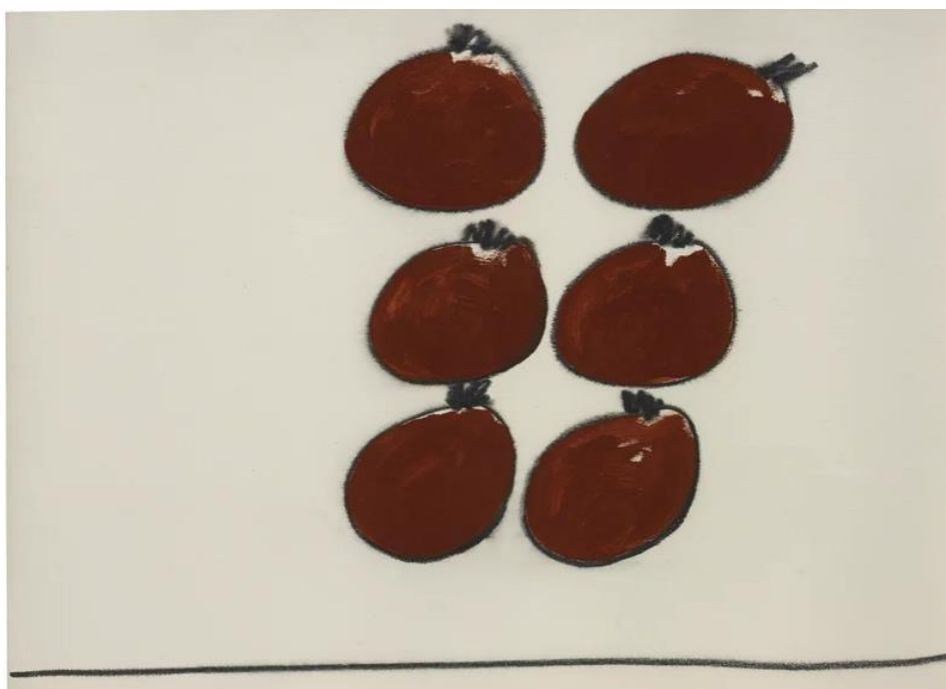


Figura 84

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Frutas”), 1964.
Aquarela e nanquim sobre papel, 54 cm × 74 cm.

Fonte: <<https://www.artsy.net/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.



Figura 85

Mira Schendel. *Sem título* (Série “Frutas”), década de 1960. Têmpera sobre madeira, 65 cm × 95 cm.

Fonte: <<https://www.escritoriodearte.com/>>.

Acesso em: 13 jun. 2024.

A série emerge como uma verdadeira escrita, conjugando de maneira peculiar a imagem esquemática e a enumeração das coisas. Para Tassinari (1996), enquanto a enumeração foi a primeira forma de escrita das coisas, nos esquemas de Schendel, a materialidade singular e gestada leva a uma “poética da aritmética” (p. 271). É como se cada desenho voltasse o olhar mais para o branco do papel do que para as frutas, para a luz que emerge da superfície ou dos olhos, e, nesse espaço luminoso, experimentamos o prazer cognitivo de contemplar as frutas, impulsionado pelos “fundamentos poéticos da aritmética” (p. 271) que certas configurações de Schendel têm o poder de despertar.

CONCLUSÃO

Em carta de 1965 para Guy Brett, Schendel escreve sobre seu retorno ao desenho: “Não será a hipótese da desordem, da indeterminação, da probabilidade, a resposta às provocações da ciência e da filosofias atuais? Possibilidade ao invés de necessidade” (Schendel *apud* Salzstein, 1996, p. 17). A desordem dos escritos, especialmente as monotipias, dá-se porque, simbolicamente, eles não se articulam de forma estrita e articulada como em um texto literário, é a partir daí, conforme o apontam Ana Maria do Valle e Jô Gondar (2014), que percebemos o “‘invisível’ [...] paradoxalmente, ligado à linguagem” (p. 12).

A perspectiva de *apeirokalia* aqui realizada, voltou-se para os efeitos de assimilação do espectador, tendo sido ela entendida, num primeiro momento, como o efeito de choque entre o reconhecimento de signos e imagens não padronizadas. Agora, ao analisar a interação das linguagens, observo que o estágio secundário da *apeirokalia* talvez não seja a completa decodificação de informações, mas, sim, a compreensão de que o todo não pode ser apreendido.

Tassinari (1996), ao refletir sobre o espectador contemporâneo, desenvolve o conceito de uma “trama intersubjetiva” (p. 145). Para o autor, a intersubjetividade implica, essencialmente, na existência de múltiplas subjetividades, nas quais um elemento se torna parte de uma trama compartilhada por pelo menos dois sujeitos. Esse compartilhamento permite que algo se isole parcialmente, permanecendo ainda conectado ao mundo em comum. Momentos de intersubjetividade plena são raros e se caracterizam pela consciência de um sujeito de que ele é colocado e exposto ao que é comum através da ação de outro (p. 145).

Nesse jogo intersubjetivo, a obra de Schendel constrói um espaço de relação dinâmica com o espectador, que se envolve num processo que desafia sua percepção, num espaço de troca contínua. Nesse contexto, a experiência estética se intensifica pois o observador já não pode ser passivo; antes, é-lhe exigido que seja um participante — mesmo que no âmbito reflexivo — da elaboração estética da obra, enquanto, simultaneamente, é influenciado por ela. Nessa espécie de inclusão e exclusão, ao abrir mão de uma elaboração completa e finalizada, a percepção do espectador começa a se comunicar com a obra. Daí, talvez, a sensação, principalmente em relação às monotipias, de que a obra de Schendel está ainda em processo, construindo-se e desaparecendo perante nosso olhar, nesse espaço que provoca o surgimento de novas formas.

O susto da incapacidade se transforma em integração, em consciência e

aprofundamento; constatar que a linguagem é inapreensível, em toda sua natureza, fá-la retornar ao seu caráter de liberdade. Se, conforme apresentado na introdução deste trabalho, Otávio Paz (2012) afirma que pelo menos desde Parmênides o destino da cultura ocidental foi dividido entre o ser e o não ser, faz-se necessário que nos percamos novamente:

Seja qual for o desenlace da sua aventura, a verdade é que, desse ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um engano, um extravio, no duplo sentido da palavra: é que nos afastamos de nós mesmos ao perder-nos no mundo. Precisamos começar de novo (p. 108).

No trabalho de Schendel, o signo isolado é a ambiguidade, em que, mesmo quando separado de sua estrutura, ele se corporifica com potencialidade, pois as inquietações e perguntas e ele dirigidas não podem ser respondidas, o que o expande e o ramifica em inquietações perceptivas, surgindo e sumindo suas possibilidades como constelações a olho nu. Aqui, fora da forma da linguagem, a surpresa surge da inquietação de não sabermos do signo e de não nos sabermos, frente a esse espaço expandido, local de encontro da linguagem.

Quando esses signos se juntam e se tornam palavras, elas, separadas de seu suporte tradicional que é o corpo textual, ressoam como potencialidade, pois, ali, expandem-se para todos os caminhos possíveis, desde um retorno à sua natureza, à sua origem, até a extrapolação de seu significado, interferindo na capacidade perceptiva de toda a obra. Pérez-Oramas (2010), ao analisar os escritos de Schendel, apresenta o debate da perspectiva de Barthes, que, ao citar Saussure, escreve:

“Com Saussure há uma mudança epistemológica: o analogismo toma o lugar do evolucionismo, a imitação substitui a derivação [...]”; não mais “a ciência etimológica [tem] por objetivo remontar de uma forma atual até uma forma original”; contentando-se em “situar a palavra em uma configuração de termos vizinhos, em uma trama de relações, que o Tempo - esta é sua débil força - se encarrega de deformar topologicamente” [...] Desse modo, acrescenta Barthes, Saussure “despede-se da noção de Origem [...] a língua já não mais aparece cercada por um processo de filiação, desvaloriza-se a noção de herança; o método científico deixa de ser explicativo (filial, buscando a causa, a anterioridade) e torna-se descritivo: o espaço da palavra deixa de pressupor uma ascendência ou uma descendência; e passa a ser o de uma colateralidade: os elementos da língua - seus indivíduos - não são mais filhos, e sim concidadãos uns dos outros” (Barthes *apud* Pérez-Oramas, 2010, p. 62).

Isso implica em que dispositivos de significação — signos, palavras, traços, materialidades — não sejam estabelecidos por pré-determinações ou convenções, mas que

operem, adaptem-se, de acordo com o sistema no qual se manifestam (Pérez-Oramas, 2010, p. 63). Assim, as relações entre eles se dão conforme o espaço, funcionando de acordo com a “transformação *topológica*: pois, ao mudar de lugar, as formas mudam também, por assim dizer, de forma” (Pérez-Oramas, 2010, p. 63, grifo do autor)

As palavras que comumente aparecem nos trabalhos de Schendel podem soar como anotações, pensamentos que se dão no ato de criação da obra. Esses dados não se constroem pelo teor textual e literário, mas por uma prática dialética entre gesto, materialidade, pensamento e presença. Essas palavras, que são desenhos, significam enquanto traçadas, mas nos permitem aproximá-las de outras possibilidades de conexão, outras construções de pensamento advindas das linguagens que ali se interrelacionam.

Citando o ensaio “Freud e a cena da escrita” de Derrida (1978), Pérez-Oramas (2010) afirma a escritura de Mira Schendel não como uma escritura que apenas transcreve, mas como uma “litografia anterior às palavras”:

[...] em favor do que resta da linguagem quando esta é tratada como corpo físico: um gesto caligráfico que ao mesmo tempo conecta e desconecta, uma conectividade da linguagem, uma configuração pré-linguística e constelada de alfabetos e palimpsestos imponderáveis e arbitrários, de palavras e letras abandonadas e desabitadas [...] revelam um substrato vazio e mudo, cujos signos remanescentes podem voltar a habitar em seu pleno vigor: o papel, suas imensidões e desertos (p. 31).

Assim, o que percebemos nas obras de Schendel é nosso ou dela? Talvez a resposta seja o entremeio, o espaço entre a obra e o espectador. Desarmado frente a ela, incluso em suas transparências, nosso pensar se torna frágil e sutil como a própria materialidade dos papéis japoneses: ao mero sinal de vento ou de luz, pensamos de novo, numa nova forma, e nos reinventamos. As palavras que surgem, parecem, portanto, ser a ponta de um raciocínio maior, algo que surgiu na superfície, mas que nem por isso é o todo em si; antes, é apenas um indício, uma sugestão, a possibilidade de criarmos algo de novo na superfície e de, dela, extrairmos novas informações.

A imagem de uma constelação foi bastante utilizada neste trabalho como proposta para encarar o pensamento de Schendel, e considero interessante olhar para o que essa construção imagética pode ser: além de bela, uma espécie de guia. Todas as obras apresentadas neste trabalho possuíam algum tipo de intenção que as relacionava. Além das obras, muitos dos autores aqui usados como referência também entendem essas constelações como interrelações distintas entre diferentes meios. Pérez-Oramas (2010) é um desses autores,

para quem as obras de arte produzem significado de forma constelada, refletindo as intenções dos autores, mas também as extrapolando, quando passam a interagir com o mundo. Evidentemente, esses trabalhos são influenciados por seu contexto, econômico, social e simbólico (p. 57).

Grande parte do recorte proposta aqui ficou restrito ao campo da Arte Moderna; Mira Schendel é a única que rompe com isso. Mesmo tendo conhecido e participado dos debates modernos frutos de seu tempo, sua intenção era distinta, daí ser ela, hoje, expoente na arte contemporânea nacional.

Para Pérez-Oramas (2010), o conjunto do trabalho de Mira Schendel “aponta intenções de índole muito diversa, antes existenciais do que propriamente formais” (p.67). Longe de possuir uma obra conceitual — mas também não de todo confiante no pleno domínio da forma e da matéria —, a obra de Schendel constrói por meio de sua própria constelação de materialidade e signos, traçando, a meu ver, um profundo diálogo entre o contemporâneo e o moderno, entre o corpo da obra e as relações interpretativas por ele geradas. Um diálogo que, por quase sempre questionar dualismos, continua se expandindo.

É difícil apontar, dentro do campo das intermedialidades, a importância objetiva deste trabalho, ao mesmo tempo em que ele pode ser importante para qualquer um que esteja explorando a interrelação entre imagem, palavra e espaço — áreas hoje fundamentais no estudo das artes visuais e das linguagens híbridas. Em um mundo em que a relação visual e textual está cada vez mais entrelaçada, entender as nuances e as potencialidades dessa relação é essencial. Acredito que uma contribuição importante deste trabalho seja o aprofundamento nas técnicas de produção artística e na materialidade das obras, buscando iluminar aspectos por vezes negligenciados em análises teóricas, o que teve como objetivo proporcionar uma visão mais significativa e integrada de sua criação artística.

Este trabalho não contribui, portanto, somente para o campo de estudos das intermedialidades poéticas, oferecendo perspectivas e ideias sobre a interação entre formas de expressão intermodais, mas aborda, principalmente, o trabalho da artista Mira Schendel, sendo todo os debates aqui levantados perpassados, primeiramente, pela observação de sua produção.

Talvez o que eu tenha traçado, aqui, seja um processo de adaptação do olhar frente a diferentes topologias, mostrando como Mira Schendel supera o dualismo formal da linguagem ao investigar a própria matéria, trazendo para o foco o que por vezes é esquecido: o dado intuitivo, subjetivo, não linearizado, o indizível. Conforme afirma Salzstein (1996), “se trata de desmanchar o dualismo do pensamento mas tendo irremediavelmente de tangenciá-lo”

(p.19).

O ponto brilhoso na constelação de Schendel seria o constante duelo entre sonho e máquina, fé e ceticismo, expressão e método, presente o tempo todo em sua obra de modo não hierarquizado, submetido, de que se deduz sua maior complexidade, expressão não separada, dois pontos de um mesmo círculo, cíclico. As formas geométricas não espelhadas das mandalas, as linhas das monotipias, o não alinhamento das *letraset*s fazem parecer que Schendel, ciente da impossibilidade de corporificação do total vazio, da experiência temporal plena, introduziu, em suas obras, características que visavam romper com a perfeita geometria e o equilíbrio, revelando o dado humano, que vacila, desequilibra, inventa.

A impossibilidade de apreensão total de suas obras traz a elas riqueza e complexidade de experiência estética, as quais nos convidam a iniciar sempre de novo, a buscar incessantemente novos caminhos e a nos reinventar a cada olhar, a cada gesto, a cada palavra. Em um mundo marcado pela incerteza e pela mudança constante, a arte de Mira Schendel nos oferece um refúgio, um espaço de questionamento e de contemplação, um espaço em que podemos nos perder e, se possível, reencontrarmo-nos. Indo e vindo, podemos começar de novo, sempre.

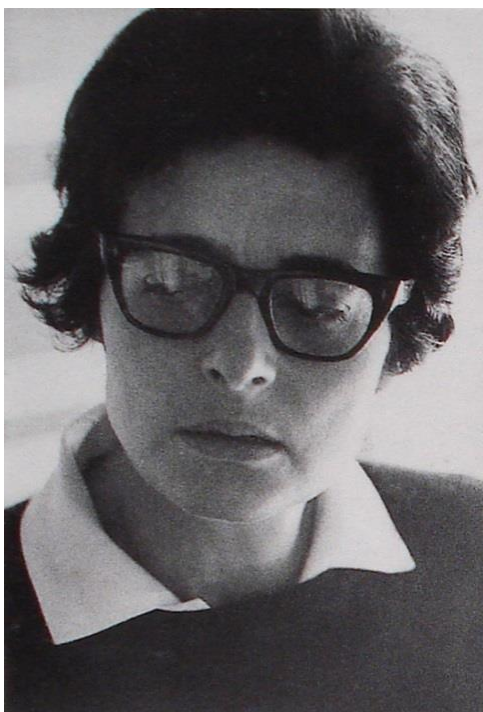


Figura 86
Mira Schendel, 1965.
Fonte: Salzstein, 1996, p. 86.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cauê. *Mira Schendel: avesso do avesso*. São Paulo: Bei Comunicação, 2011.
- ALVES, Luisa de Godoy. *Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel*. 2018.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2019.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Os ‘livros-poema’ e os ‘poemas espaciais’ de Ferreira Gullar e “os Bichos” de Lygia Clark. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 22, n. 2, p. 151-171, 2013.
- BARBOSA, Thiago de Melo. O Ideograma como um Modelo de Ler e Ver Poesia. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, [S/l], n. 23, 2012.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Pinturas chinesas na Bibliothèque Nationale. Trad. DEL LAMA, Fernando Araújo. *Revista Limiar*, v. 6, n. 11, p. 179-183, 2019.
- BORGES, Marcelo de Carvalho. *Tessitura visual da palavra: reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel*. UFMG, 2010.
- BRETT, Guy. “ativamente o vazio”. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.
- BRITO, Ronaldo. “singular no plural”. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Ateliê, 2014.
- CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. “Entre o Oral e o Visual: Uma Rede Intersemiótica”. In: CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Vega, 1988.
- CASTRO, Amilcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reinaldo; SPANÚDIS, Theon. “Manifesto neoconcreto”. Publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959. Disponível em: <http://www.geometricae.com/2021/03/17/manifesto-neoconcreto/>. Acesso em: 29 de março de 2023.

COCCHIERI, Tiziana. “Epistemologia da arte: o fruidor e o objeto de arte”. *Palíndromo*, v. 8, n. 15, p. 004-019, 2016.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORRÊA, Alamir Aquino. “Aspectos antitéticos entre *apeirokalia* e liberdade criadora na arte digital”. In: VILAROUCA, Cláudia Grijó; TAVARES, Otávio Guimarães; MOURA, Cláudio Augusto Carvalho. *Criação digital: prática e reflexão*. Rio Grande do Sul: Copiart, 2014.

CUMMINGS, Edward Estlin. *Poema(s)*. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Unicamp, 2011. 2 ed. rev. ampl.

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

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia”. In: CAMPOS, Haroldo. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000.

FERREIRA, José Mendes. *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e poemas*. Lisboa: Vega, 1979.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FREITAS, Iole. “os sarrafos”. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MARTINS, Marta Lúcia Pereira. “O Desenho-Escritura de Ana Hatherly e Mira Schendel”. *Revista Apotheke*, v. 5, n. 2, p. 29, 2019.

MASTROBUONO, Pedro. “Múltipla Mira”. In: ALVES, Cauê. *Mira Schendel: avesso do avesso*. São Paulo: Bei Comunicação, 2011.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

MÜLLER, Adalberto; DOMINGUES, Mário. “O olho da letra: E.E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema”. *Caligrama*, São Paulo, v. 1, n. 3, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56682/59713>>. Acesso em: 26 jun 2024.

NAVES, Rodrigo. “pelas costas”. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *O alfabeto enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

PIETROFORTE, Antonio. “O formigueiro”. *Musa rara: Literatura e Adjacências*, 22 mar. 2016. Disponível em: <<https://musarara.com.br/o-formigueiro>>. Acesso em: 26 nov. 2023.

RAMOS, Nuno. “A construção do vento”. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

SCHENDEL, Mira. “Entrevista ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 19 de Agosto de 1977”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luís. *Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 60.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*. 2011.

SILVA, Renato Rodrigues da. “O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a poesia neoconcreta uniu-se ao mundo”. *Prometheus-Journal of Philosophy*, 2014.

SILVA, Rogério Barbosa da. “O Signo da Invenção na Poesia Concreta e noutras poéticas experimentais”. *Em Tese*, v. 10, p. 183-189, 2006.

TACCA, Fernando de. “Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação”. *Psicologia & Sociedade*, v. 17, p. 9-17, 2005.

TASSINARI, Alberto. mais ou menos frutas. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

VALLE, Ana Maria do; GONDAR, Jô. “A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin”. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 26, p. 645-658, 2014.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Mira Schendel — Sinais/Signals*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

WEBSTER, Michael. *Words-in-freedom and the oral tradition*. Visible Language, v. 23, n. 1, p. 65, 1989.

XAVIER, Henrique Piccinato. “A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 29, n. 17, p. 161-190, 2002.