

4. O corpo da língua

4.1 Signos linguísticos e plásticos

Como tratar a escrita em seu trabalho sem traí-la? É possível escapar do componente semântico das obras? A escrita se fez presente nos trabalhos de Mira Schendel de modos distintos nas séries de *Monotipias*, *Objetos Gráficos*, *Bombas*, *Desenhos Lineares*, *Toquinhos*, *Discos* e *Cadernos*. Estes trabalhos efetuam um percurso específico em relação ao conjunto da produção, ligam-se às pesquisas sobre a temporalidade realizadas nas décadas de 60/70 e marcam o seu compromisso integral com um tipo de material. A escrita e o alfabeto quase desaparecem a partir de 1980, quando ela retoma vigorosamente seu interesse pela pintura. Elegeu a têmpera, primeiro sobre papel e depois sobre madeira. Também usou gesso, bastão a óleo e folhas de ouro. Pertencem a essa época séries notáveis como os *Sarrafos*, *Mais ou menos frutas*, *I Ching*, *Monocromáticos*, os relevos secos de triângulos escalenos brancos e negros, as têmperas com aplicação de folhas de ouro, para citar apenas algumas.

Os trabalhos com a escrita agrupam-se em dois conjuntos distintos. Em um primeiro momento, as letras articulam-se para formar palavras que detêm significado. Nas primeiras séries de *monotipias*, a artista desenha frases soltas e breves, palavras avulsas que se repetem, citações curtas, pequenos e singelos poemas, frases exclamativas que, distribuídas na diagonal, linearmente, ou na vertical, extrapolam os limites do papel. As frases e as palavras não exprimem a subjetividade da artista, não se trata de narrativas sobre um passado recuperado pela memória, tampouco se aproximam da arte conceitual no sentido estrito: o conceito não é o mais importante no trabalho. Importava o gesto, o fazer, a apresentação material, a corporeidade de sinais e traços. A linguagem irrompe como um veículo de enunciados brutos, descontextualizados. No entanto, circulam à vontade entre os dois “reinos”, o da visualidade e o da linguagem. Mas de que maneira?¹ Seus interesses filosóficos jamais subjugarão o fato artístico. Mira Schendel desejava captar a

¹ O trabalho de Mira Schendel desenvolveu-se num ambiente intelectual marcado por uma polaridade entre a fenomenologia e o estruturalismo. Apesar de Mira Schendel ter se interessado pela fenomenologia e de ter acompanhado o desenvolvimento das teorias e das pesquisas semiológicas, não considero produtivo interpretar a presença da linguagem na sua obra a partir de problemas constituídos pelas teorias destes dois universos teóricos.

passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, que possui considerável historicidade.

Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo é minha, incomunicável e, portanto, sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antívida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência com a relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra.²

A esta altura, Mira Schendel já usufruía uma imensa liberdade para trabalhar *com* o material. Este, por sua vez, apontava direções estimulantes. A escrita parece ser quase um pretexto para seu experimentalismo (fig. 33, 34, 35 e 36). *She's dancing*. Trabalha sem cessar, uma folha após a outra, sem parar, faz em torno de 2000 desenhos. Fazedora compulsiva, Mira está entusiasmada, no sentido grego do termo,³ possuída por furor criativo. São frequentes frases do tipo “Ah! Come mi diverto!”, “Ma che bellezza di disegno!”, ou ainda “Che disegno gostoso!”. Em seis línguas diferentes. Reserva o italiano, língua materna, para as imaginações extrovertidas e o alemão para as mais graves ou circunspectas (“Priest den herrn”, “Zeit”, “Feuer”, “Starrer”).⁴

Desenha com a unha ou com a ponta dos objetos ao alcance das mãos. Grampo, palito de fósforo, tampa de caneta. O mundo ao redor revela-se pródigo de instrumentos de trabalho. Avalia as espessuras possíveis de traço, as intensidades de impregnação de tinta, a velocidade dos gestos, o peso da mão e seu efeito sobre o resultado. O traço torna-se cada dia mais livre, sempre aberto, sem contorno. Descarga elétrica, a linha relâmpago, por capricho, faz movimentos circulares e elípticos. Extrapola os limites do papel, sai dele em direção ao mundo. Os limites entre o branco do papel e o preto da letra traçada acabam difusos. Como consequência da *mistura* inusitada da tinta gráfica com talco, as palavras parecem dissolver-se. A materialidade negra do óleo indica um dissipar-se da letra pela superfície do papel. O percurso é expansivo, a sensação é de efervescência da palavra, palavra borbulhante que vibra.

² Depoimento. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo. Op. cit.*, p. 256.

³ *Éntheos* significava “quem tem um deus dentro”: o homem em contato com a divindade ou por ela incorporado. *Enthusiasmós* designava a própria experiência da possessão.

⁴ “Ode ao príncipe/senhor”, “tempo”, “fogo”, “enrijecimento”, respectivamente.

O segundo momento coincide com a descoberta da *letraset*⁵ e do acrílico transparente que originaram os *Objetos Gráficos*, expostos pela primeira vez na 34ª Bienal de Veneza, em 1968. A conquista do espaço opera uma mudança também na relação com a *linguagem*. Por meio desta série, Mira Schendel efetua uma autêntica *epoché* da língua em favor de uma afirmação da escrita como traço. Novos códigos incorporam-se ao repertório de signos: agora usa números, vetores, símbolos da física e da matemática. O novo uso do grafismo suspende a estrutura linguística em favor da pictórica: letras e sinais tornam-se veículos formais, signos plásticos. A letra funciona como ponto, a sequência de letras como linha e, assim, hachura o desenho com diminutas letras que habitam superfícies, planos e campos.

4.2

Objetos gráficos

Um *objeto gráfico* pode ser descrito como duas grandes chapas de acrílico transparente entre as quais são prensadas várias folhas de papel japonês, assimetricamente superpostas, marcadas pela tinta gráfica, pelo grafite ou por tipos transferíveis de medidas variadas. A luz é crucial. Suspensa por fios de nylon, afastada da parede e sob iluminação dirigida, a estrutura projeta no espaço linhas, símbolos, setas, números e letras invertidas, refratadas e brilhantes. A descoberta do acrílico tornou visível a outra face do *plano*, tornou legível o inverso do texto e viabilizou “uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor, o móvel”.⁶ Estes trabalhos materializam o projeto de Mira Schendel de romper esteticamente com os dualismos. Ficam sem sentido antigas oposições: frente e costas, ideia e forma, continente e conteúdo, sujeito e mundo.

Os *Objetos Gráficos* podem ser reunidos em dois grupos. No primeiro conjunto, encontram-se as galáxias gráficas feitas de tipos transferíveis de todos os tamanhos, que fazem referência explícita à representação de uma

⁵ A descoberta da *letraset*, *Decadry*, e do estêncil de letras aconteceu, muito provavelmente, no período em que trabalhou ilustrando capas de livros, no início da década de 60. A própria apresentação do *Decadry* deve ter lhe sugerido a ideia dos objetos gráficos.

⁶ Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista. Arquivo Mira Schendel In: SALZSTEIN, Sonia. *Op. cit.*, p. 256.

constelação de planetas e estrelas. Joga com a tradição da perspectiva para subvertê-la, apresenta o alfabeto como força cósmica. As placas seriam *extratos* do espaço e as letras, em diferentes tamanhos, simulam um plano projetivo. Concentra no centro as letras reversíveis *n, u, p, q, d, b* em escala gigantesca em proporção ao tamanho habitual de uma letra no papel. O alfabeto, liberto de normas e finalidades, explode em nebulosas elípticas e circulares, as letras tornam-se cada vez menores, milimétricas, à medida que se “afastam” do centro. As letras, delirantes e amotinadas, deixam de se articular para fazer sentido, atendem a uma lógica própria. *Pês* viram *quês*, *dês* viram *bês*, *us* transformam-se em *enes*, embaralhando verso e inverso, acima e abaixo. Signos linguísticos em rotação e translação partem do centro em direção às bordas em movimento espiral. A letra não é mero pretexto para a expressão ou a supressão de um texto efetivo. A linguagem não é uma forma transparente. Vilém Flusser, amigo e interlocutor da artista, via nesses trabalhos “a língua brotar, como um gêiser, aos jatos e jorros”.⁷ Os textos não representam algo, “são uma fenomenologia da língua. São aquilo que a língua é antes que fale”,⁸ uma escrita pré-significante e pré-discursiva. Mira Schendel problematiza a opacidade e a espessura da linguagem contra a ideia de transparência do discurso, da linguagem ou da razão. Mas, no final, o que sobressai é a escrita como traço, o corpo da escrita.

Ao segundo grupo pertencem os *objetos* nos quais domina soberana a letra *A* desenhada pela caligrafia da artista (fig. 37 e 38). Às vezes, seguidas por *agás*, fazem um *AhAhAhAhAh*. Repetimos internamente a exclamação. Os desenhos repletos de *as* encadeados, cursivos, maiúsculos, minúsculos, associados a símbolos da física, em equações, em conjuntos matemáticos, em núcleos de compostos moleculares evocam sonoridades, ritmos e intensidades.

Em relação à temática da escrita, Mira Schendel dizia que “a sequência das letras no papel imitava o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que

⁷ FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: SALZSTEIN, Sonia, *op. cit.*, p. 264.

⁸ *Idem.*

caracteriza esse tempo”.⁹ Ela abandona as experiências com textos desenhados no papel, pois eles fixavam, sem imortalizar, a fluidez do tempo: podiam ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. A escrita torna-se cada vez mais discreta em seus trabalhos. Silenciosa, a letra passa a dividir o espaço do papel com uma linha, um picote colorido, um sinal.

Signos não significantes, mas prenhes de sentido, não representam algo dado. Trata-se de uma exploração feita com letras, desenhos e pintura. São sinais, como pegadas, nuances de alguma coisa, rastros de instantes, instauram uma interrogação: o que *passou* por aqui? Ao buscar capturar a vivência imediata, a artista sabiamente indica instantes de vida, passagens de vida. Gosto de pensar que o próprio trabalho exclama *Ah! Come mi diverto!* como expressão de autocontentamento por sua aparição como *acontecimento* estético.

4.3

Bombas

A técnica consiste em umedecer o papel com água para depois aplicar sobre ele o pincel encharcado de nanquim ou têmpera. No início dos anos 60, ainda em sua fase *figurativa*, Mira utilizou esse procedimento quando fez grandes desenhos de frutas, copos, garrafas e diferentes objetos. No entanto, em 1965, na esteira criativa que se segue ao acontecimento das *monotipias* em sua obra, ela criou a série *Bombas*, na qual retoma o método e realiza pinturas que claramente repercutem as aquarelas de Paul Klee. Agora, a mão que conduz o gesto é confiante, decidida, rápida, sem possibilidade de reconsideração. Estes trabalhos possuem uma força poética admirável, estimulam-nos a observar o que há de “transcendência” naquilo que a confrontação da experiência consigo mesma instaura. A arte, análoga ao pensamento filosófico por conter melhor que ideias, *matrizes de ideias*, nos fornece emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, e precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos

⁹ Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papeis da artista. Arquivo Mira Schendel In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo. Op. cit.*, p. 256.

*ensina*¹⁰ a ver e faz surgir em nós “um pensamento como nenhuma obra analítica pode fazer, pois que a análise só revela do objeto o que nele já está”.¹¹ Essa *linguagem* a explorar, que nos conduz a perspectivas inéditas em vez de confirmar as nossas, tem um *vocabulário* próprio, cuja sintaxe encontra correspondências inesgotáveis na experimentação humana do mundo.

Sobre o fundo branco molhado, a mão *reflexiva* age rapidamente conduzindo um pincel carregado de tinta preta. Ela desenha quadrados abertos, como os de Franz Kline em escala singela, pinta setas, às vezes escreve: *passé*, *através* ou *sim!* A velocidade da operação deve ser, imagino, crucial, se hesitasse, estragaria tudo (fig. 39, 40, 41, 42 e 43). Mas não apenas isso, a velocidade relaciona-se ao intuito de capturar uma imagem *pura*, dar a ver a pré-história do visível, quer reduzir o controle da mão ao mínimo possível. Como se tudo isso não bastasse, ela introduz nessa paisagem um vermelho vivo, encarnado. O resultado é sensacional, o encontro com essa pintura-bomba convoca o espírito para um exercício estético no qual as forças que operam na obra se atualizam em meu corpo. Em meu espírito, sensações se propagam: expansão-extrospecção-introspecção, mescla-disseminação-contaminação, fusão-diluição, contração máxima de energia, ascetismo explosivo, leveza, peso, orientações e mudanças de trajeto, movimento, tempo.

¹⁰ A ideia de *espontaneidade ensinante*, caracterizada por Merleau-Ponty como essencial a uma filosofia fenomenológica, é inerente à arte, pois na visão, o vidente prova o visível, mas é ao mesmo tempo provado ou posto à prova pelo visível. MERLEAU-PONTY, Maurice. Sobre a fenomenologia da Linguagem. In: Os Pensadores, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 331-65, *passim*.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Os Pensadores, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 360.