

# Repensar a escrita pela arte e pela poesia: Mallarmé, Fenollosa e Mira Schendel

Rethinking the writing process through art and poetry:  
Mallarmé, Fenollosa, and Mira Schendel

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.33398>

*Ana de Gusmão Mannarino*

Professora Adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA-UFRJ e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do PPGAV-EBA-UFRJ.

E-mail: [ana.mannarino@gmail.com](mailto:ana.mannarino@gmail.com)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9720-9502>

## RESUMO

Trabalhos de artistas que recorrem à palavra escrita em suas obras, assim como poemas que privilegiam a espacialização da palavra e a imagem são um convite à reflexão sobre a escrita e a linguagem verbal na tradição ocidental. Neste estudo, partiremos de considerações sobre a escrita feitas por Anne Marie Christin e Jacques Derrida, e das contribuições de Haroldo de Campos, Vilém Flusser e Gianni Vattimo, para pensar o trabalho de Mira Schendel. Faremos aproximações de sua obra com a poesia de Mallarmé e o ensaio de Fenollosa sobre a escrita chinesa, procurando ultrapassar o ambiente estrito das artes visuais, e explorá-la sob um viés reflexivo a respeito do alcance e limites da linguagem.

**Palavras-chave:** Artes visuais e palavra. Visualidade e poesia. Mira Schendel. Fenollosa. Mallarmé.

## ABSTRACT

The work of artists who resort to the written word, as well as poems that privilege image and spatial dimension of words, are an invitation to the reflection on writing and verbal language in western tradition. In this study, we will begin with the considerations about writing by Anne Marie Christin and Jacques Derrida, as well as the contributions by Haroldo de Campos, Vilém Flusser and Gianni Vattimo, to think the oeuvre of Mira Schendel. We approach her work to Mallarmé's poetry and Fenollosa's essay on chinese writing, aiming to go beyond the strict environment of visual arts, and to explore her work under a reflexive bias about the extent and limits of language.

**Keywords:** Visual arts and words. Visuality and poetry. Mira Schendel. Fenollosa. Mallarmé.

A relação entre palavra e espaço, que muitos artistas têm explorado, em diversos momentos da história da arte, levanta questões que extrapolam o ambiente das artes, levando-nos a refletir sobre a linguagem em geral e a linguagem verbal em particular, sobre as relações entre imagem e palavra, entre semelhança e convenções estabelecidas, entre fala e escritura, entre sensível e inteligível. Acenam com a possibilidade de promover reflexões que a linguagem verbal por si não dá conta de propor. Os artistas, pela via da arte, conseguem construir um campo de reflexão próprio que não está submetido ao campo conceitual, e que, muitas vezes, é capaz mesmo de pensá-lo, de um modo que os conceitos por si não poderiam fazê-lo.

Alguns autores têm procurado refletir acerca dos diferentes tipos de escrita, sua história e sua transformação ao longo das épocas e nas diferentes civilizações indicam que texto e imagem são meios estreitamente ligados. Anne Marie Christin, em seu livro *L'image écrite ou la déraison graphique* (1995)<sup>1</sup>, defende a tese de que a escritura nasceu da imagem, contestando a palavra falada (o som) como a referência última e exclusiva do escrito. Tal nascimento da escrita a partir da imagem, contudo, não estaria, segundo ela, tampouco, ligado às teorias que defendem uma origem mimética da escrita, como representação de coisas que se tornariam, posteriormente, em um movimento evolutivo, a representação da palavra falada. A escrita não teria uma origem a partir das figuras, mas a partir da imagem em sua totalidade, a dizer, a figura em conjunto com seu suporte. A autora levanta a hipótese de que a escrita seria o produto da junção de dois meios a ela preexistentes: o suporte visual e gráfico e o oral e sonoro, criando um novo e terceiro meio com particularidades próprias e que não pode ser definido como representação visual de coisas nem tampouco de uma fala. Trata-se de um sistema lógico, sem interferência mimética. Foi a criação de um meio novo, que exige uma aproximação distinta e redundante em efeitos próprios<sup>2</sup>. Nessa concepção, a superfície, o suporte, tem papel fundamental.

Tal pesquisa, empreendida no sentido de rever o entendimento da escrita arraigado na tradição ocidental – e, conseqüentemente, de rever sua história, suas origens e até mesmo sua definição – vai ao encontro de algumas das reflexões levantadas por Jacques Derrida em *Gramatologia*, livro no qual defende a hipótese da ligação entre escritura fonética – escritura como uma representação da fala – e pensamento logocêntrico. Fonocentrismo e logocentrismo caracterizam, antes de mais nada, para Derrida, um etnocentrismo – que traz consigo um determinado conceito de história centrado na

---

<sup>1</sup> CHRISTIN, 2009.

<sup>2</sup> Responsável por esse esquecimento da natureza imagética da escrita no ocidente, segundo Anne-Marie Christin (Ibid.), seria a era aberta pela invenção do alfabeto grego, sistema lógico-binário associada à tradição de um pensamento filosófico essencialmente logocêntrico.

cultura ocidental dominante, que entende a escrita fonética como o ápice do desenvolvimento da escrita, do qual as demais formas de escrita, de outras culturas, não seriam mais que etapas intermediárias e menos eficientes de um estágio entendido como *telos* de toda a escritura: a escritura fonético-alfabética. Em *Gramatologia*, a posição defendida por Derrida é ainda mais radical do que aquela defendida por Christin: origem da escritura e origem da linguagem são duas questões que dificilmente se separam. A história da escritura “se erige sobre o fundo da história do grama como aventura das relações entre a face e a mão.”<sup>3</sup>

No entanto, palavra, imagem e escritura, no ocidente, apesar dos esforços de redução do caráter não-fonético de toda manifestação escrita, encontraram no campo das artes um espaço que permitiu que as relações entre elas não seguissem necessariamente a ordem dominante de diferenciação entre escrita e imagem, e de escrita como representação da fala. As relações entre pintura e poesia passaram, ao longo da história, por diversas práticas e entendimentos que vão da convivência intrínseca à viva oposição, em diálogos que favoreceram ora semelhanças e correspondências, ora a delimitação de espaços de atuação. Ademais, artistas e poetas, no desenvolvimento de suas linguagens, recorreram reiteradamente às relações entre palavra e visualidade em um movimento que contradiz as concepções dominantes das relações entre fala e escrita, e entre escrita e imagem.

Desde a antiguidade, encontramos a convivência entre imagem e escrita tanto em exemplos de trabalhos que integram a história da pintura como em poemas em forma de caligramas. Mas é na Idade Média europeia que encontramos produção artística mais profícua nesse sentido, quando a arte do livro conferiu à escrita um papel fundamental. A proximidade entre a pintura medieval e o texto, do qual parte a pintura, a recorrente ordenação sequencial e narrativa, a natureza simbólica da imagem – tudo permitia o livre trânsito da palavra no plano da figura, integrando-o<sup>4</sup>. No Renascimento, porém, essa proximidade aos poucos se desfaz. A construção da imagem, na pintura, como um todo coerente, unificado pela perspectiva a partir de um ponto de vista único, separou o plano da imagem e o da escrita. O crescente ilusionismo para o qual se dirigiu a pintura a partir de então fez com que a inclusão de inscrições nos quadros se apresentasse como um problema a ser evitado. Essa separação só se dilui com a desconstrução, no período moderno, do espaço renascentista, e não por acaso a palavra reaparece integrando o plano da imagem de modo incisivo nas colagens cubistas. Entre o renascimento e o modernismo, assim como priorizou-se a mimesis nas artes visuais<sup>5</sup>, o caráter

---

<sup>3</sup> DERRIDA, 2011b, p. 105.

<sup>4</sup> Ver SCHAPIRO, 1996.

<sup>5</sup> Durante todo o intervalo compreendido entre o renascimento e as primeiras experiências modernistas, contudo, a palavra e a linguagem verbal se mantiveram presentes por meio de recursos como o emprego de títulos, legendas com informações sobre a obra ou o retratado (algumas vezes integrando o plano da tela), as assinaturas dos artistas e a inserção de inscrições como parte de elementos na cena ilusionista, objetos submetidos à perspectiva unificadora do quadro: frases e palavras em cartas, capas de livros, cartazes e outras superfícies perspectivadas. Alguns artistas

imagético da palavra foi crescentemente relegado a segundo plano, em uma progressiva separação entre imagem e texto. No período moderno, a partir de fins do século XIX, as relações entre imagem e texto voltaram a ser investigadas, não apenas no âmbito das artes plásticas, mas também no da poesia e das artes gráficas. Convém lembrar sobretudo as experiências poéticas de Mallarmé, mas também as de Lewis Carrol, Manet, além de toda uma tradição que se desenvolve a partir de *Un coup de dés*, de Mallarmé, no campo das artes visuais: as colagens cubistas de Picasso e Bracque, os poemas de Apollinaire, as colagens de Schwitters e a produção de impressos pelos movimentos de vanguarda, tais como o Dada, o Futurismo, o De Stijl e o Construtivismo. Pela poesia e pelas artes plásticas, as relações estáveis que privilegiam a palavra escrita como a representação da palavra falada foram subvertidas, propondo, assim, uma outra aproximação com a escrita, que nos coloca frente a frente com o modo como estamos acostumados a construir discursos e elaborar significados. Abre-se espaço para a ambiguidade, para a multiplicidade de leituras, para relações não-unívocas, para a construção de associações imprevistas. Esse espaço, inerente à escrita, vale ressaltar, nunca deixou de existir. Mas deixa, nesses casos, de ser coadjuvante para ganhar a cena<sup>6</sup>. Ao proporem situações em que a palavra, espacializada, recusa ou problematiza seu caráter não-corpóreo e de relativa estabilização de significados, essas obras suscitam discussões a respeito da maneira como se desenvolve nosso modo de pensar, como se processam as linguagens – tanto a linguagem verbal, como a linguagem de modo mais abrangente.

No Brasil, após os anos 1950, as experiências artísticas que se dedicaram a investigar a forma-livro e a escritura não partem diretamente apenas das experiências artísticas das vanguardas dos anos 1920 que enumeramos acima, no desenvolvimento linear de um tempo histórico sucessivo. Espaço e tempo se comunicam nos diálogos artísticos de um modo não-linear. Assim, no Brasil dos anos 1950 e 1960, pela via dos estudos promovidos pela poesia concreta, a obra de Mallarmé e os estudos de Fenollosa, de fins do século XIX e início do XX, foram trazidos novamente para discussão, por meio de textos críticos, reedições, traduções e produção poética. Uma nova leitura desses autores foi promovida, outras nuances de suas obras foram revividas. Juntamente com a obra poética e os textos teóricos de Ezra Pound, esses autores são parte importante do "paideuma" elaborado pelos poetas concretos brasileiros, que irão pensar a poesia e suas possibilidades explorando notadamente, entre outros aspectos, o campo gráfico. Seus textos, assim como sua obra poética, encontraram eco também no campo das artes plásticas. O trabalho de Mira Schendel dialoga com essa tradição e a reencena a seu

---

exploraram habilmente essa ausência de texto para a construção de múltiplas possibilidades de discursos (BUTOR, 1969).

<sup>6</sup> Para Anne-Marie Christin, com Mallarmé, "Pela primeira vez na sua história, os herdeiros do alfabeto, que somos nós, tomaram consciência do fato de que eles não dispõem simplesmente, com alguns signos, de um meio mais ou menos cômodo de transcrever graficamente sua palavra mas de um instrumento complexo, duplo, ao qual seria suficiente reintegrar a parte visual, espacial, da qual ele havia sido privado para lhe restituir sua plenitude ativa de escritura." (CHRISTIN, 2009, p. 10, tradução nossa).

modo. Também ela, ao explorar a visualidade da palavra, põe em evidência a problematização, por meio da arte, do pensamento logocêntrico. Aquele que se centra na escrita como representação da palavra falada, no discurso linear e articulado, base do pensamento ocidental. Seus trabalhos permitem que se repense a escrita e, com ela, o pensamento logocêntrico. O que significa, então, repensar a escrita?

## 1. A escrita e a tradição ocidental

Segundo expõe Derrida em *Gramatologia*, a relação entre fala e escrita, na corrente dominante da tradição ocidental, é compreendida de acordo com um modelo que contrapõe original e cópia, no qual a fala é tida como anterior e originária, e a escrita, como uma mera representação ou notação da oralidade. Outros autores, como Anne-Marie Christin<sup>7</sup> e W. J. T. Mitchell também chamam a atenção para a dominância no ocidente dessa concepção da relação entre fala e escrita, concepção que procuram contestar em seus estudos. Christin faz referência ao que chama de “mito da origem verbal da escritura”<sup>8</sup>, cuja perpetuação e longa duração considera surpreendente. Também Mitchell, no livro *Iconology: image, text, ideology*, faz referência ao lugar dominante assumido pela linguagem falada nos estudos da linguagem e da comunicação<sup>9</sup>.

Essa tradição, de que trata Derrida, parte da supremacia da fala em relação à escrita, esta última tida como desprovida de vida, afastada do ser e da presença. De Platão a Saussure, o privilégio da linguagem pertenceria sempre à voz, à *phoné*, que seria próxima à alma e ao ser, fazendo fronteira imediata com o *lógos* produtor de sentido. A fala estaria, assim, próxima ao ouvir-se falar do pensamento em formação, na interioridade primaz, livre das contingências exteriores e por isso mais próxima da verdade. Por outro lado, a escrita é tida como posterior e acessória, de importância secundária, um mero auxiliar. No *Fedro*, diálogo socrático de Platão, e um dos textos fundamentais sobre escrita e linguagem, a escrita é tida como um artifício exterior, um suplemento, que afasta a verdade e a essência. O personagem Sócrates relata, no diálogo, o mito da invenção da escrita: uma história, segundo ele, transmitida pelos antigos. Nela, o deus Thoth apresenta sua invenção, a escrita, ao rei Tamus, que lhe dá sobre ela o seguinte parecer:

---

<sup>7</sup> “Eu gostaria de fazer justiça, nessas páginas, ao preconceito que, de maneira implícita ou indireta, mas também por puro desconhecimento da imagem, estabeleceu a palavra falada como referência última e exclusiva do escrito.” (CHRISTIN, 2009, p. 7, tradução nossa).

<sup>8</sup> Ibid., p. 15.

<sup>9</sup> MITCHELL, 1987, p. 29.

Tal é o teu caso, como pai da escritura: pela afeição que lhe dedicas, atribuis-lhe ação exatamente oposta à que lhe é própria, pois é bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende, pelo fato de não obrigá-lo ao exercício da memória. Confiantes na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo e graças a eles mesmos que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória, mas apenas para a lembrança. O que ofereces aos que estudam é simples aparência do saber, não a própria realidade. Depois de ouvirem um mundo de coisas, sem nada terem aprendido, considerar-se-ão ultrassábios, quando, na grande maioria, não passarão de ignorantões, pseudossábios, simplesmente, não sábios de verdade.<sup>10</sup>

A escrita, no diálogo *Fedro*, relaciona-se assim ao que Derrida chama de “não-presença” e “não-verdade”. No texto platônico, o personagem Sócrates defende que a escritura seria uma fala decaída, e a compara à pintura que, na *República*, é tida como afastada em duas instâncias da verdade da ideia. A expressão oral seria a derivação primeva do *lógos*, e a escritura a mera notação da primeira, suplemento do suplemento, significante do significante, representante do representante. Um repetir sem saber, mecânico, incapaz de defender-se ao ser questionado, uma pura exterioridade cujo acesso à verdade não é mais possível, pois opera na ausência de seu autor:

É que a escrita, Fedro, é muito perigosa e, nesse ponto, parecidíssima com a pintura, pois esta, em verdade, apresenta seus produtos como vivos; mas, se alguém lhe formula alguma pergunta, cala-se cheia de dignidade. O mesmo passa com os escritos. És inclinado a pensar que conversas com seres inteligentes; mas se, com o teu desejo de aprender, os interpelares acerca do que eles dizem, só respondem de um único modo e sempre a mesma coisa. Uma vez definitivamente fixados na escrita, rolam daqui dali os discursos, sem o menor discrimine, tanto por entre os conhecedores da matéria como os que nada têm a ver com o assunto de que tratam, sem saberem a quem devam dirigir-se e a quem não. E no caso de serem agredidos ou menoscabados injustamente, nunca prescindirão da ajuda paterna, pois por si mesmos são tão incapazes de se defenderem como de socorrer alguém.<sup>11</sup>

Na interpretação de Derrida, “O sujeito falante é o pai de sua fala. [...] A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai.”<sup>12</sup> A escritura é, assim, para Platão, na concepção de Derrida, caracterizada pela distância da presença.

Derrida dedica o livro *A farmácia de Platão* a uma discussão acerca do *Fedro*, em que procura contestar, a partir de elementos presentes no próprio texto do filósofo grego, a situação de inferioridade da escrita com relação à fala. Desse modo, suas considerações são de interesse para o estudo de artistas, que, em suas experiências com a palavra escrita, propõem situações que subvertem tal relação hierárquica. Derrida volta-se para o estudo da semântica original de alguns termos

---

<sup>10</sup> *Fedro*, 275a-275b.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 275d-275e.

<sup>12</sup> DERRIDA, 2011a, p. 22.

particulares e suas traduções posteriores, especialmente o da palavra *pharmakon* utilizada por Platão para referir-se à escrita. Traduzido do grego para o francês, e outras línguas modernas do ocidente, ora como remédio, ora como veneno, o termo perde assim sua riqueza original, que, segundo Derrida, estaria em sua ambivalência. Antes de fechar a definição, tal como os tradutores, em um sentido benéfico ou prejudicial da escrita com relação à fala, Derrida procura resgatar o sentido do *pharmakon* como *suplemento*, *artifício* ou *exterioridade*. Busca, desse modo, partir da ideia de exterioridade para fundamentar o entendimento da escritura a partir de Platão, e, conseqüentemente, o entendimento da escritura na tradição ocidental. A dualidade interior/exterior, dentro/fora, é aquela que melhor traduz a relação entre fala e escritura nessa tradição. E sua contestação do status da escritura com relação à fala parte de uma contradição presente no próprio texto de Platão: se a escritura é mesmo exterior, artificial, se ela é um simples acessório, sem acesso ao ser, ao *lógos* e à verdade, ela não teria o poder de afetar o "dentro", não seria capaz de se tornar uma ameaça, um "veneno", possibilidade apresentada no decorrer do diálogo. Movimento semelhante faz Derrida também em *Gramatologia*, ao contestar o fonocentrismo na linguística estruturalista de Saussure. Um de seus argumentos para apontar as contradições de Saussure ao definir a fala como o objeto primaz de estudo da ciência, em detrimento da escritura, seria a capacidade dessa última, observada pelo próprio Saussure, de alterar a primeira, de corrompê-la, de afetá-la. Assim, para Derrida, fala e escritura não podem ser tratados como dois sistemas independentes, um externo ao outro, mas como um único sistema, o da linguagem – que ele opta por chamar de escritura, justamente para evocar a ideia de que a exterioridade e a não-presença pertencem à linguagem de um modo geral, escrita ou falada. Em *A farmácia de Platão*, ele contesta a distinção entre sistema interno da língua, correspondente à fala, e o externo, correspondente à escritura. E, a partir da discussão acerca do *Fedro*, ele conclui que a distinção entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, seria a dualidade fundamental, a primeira, origem de todas as demais dualidades, e que torna possível o surgimento do signo, da linguagem. É a partir dessa distinção que se definem outros pares de oposição, tais como ausência e presença, alma e corpo, sensível e inteligível. E é a partir desses pares de oposição que se fundam as bases do pensamento logocêntrico ocidental.

Tais considerações trazem implicações que encontram eco nas pesquisas artísticas que envolvem a palavra escrita. E, certamente, se alimentam delas, dos experimentos que tiveram lugar nos campos da literatura e das artes plásticas desde o final do século XIX. Tais experimentos se voltam para uma revalorização da dimensão gráfica da palavra, investindo na espacialidade da escrita e em seus aspectos não-fonéticos. A espacialização da escrita na modernidade aposta na recuperação de sua possibilidade de significação independente da fala, abrindo caminhos que divergem da sua orientação, até então, predominantemente fonética. Tanto no âmbito da poesia como nas artes plásticas, a modernidade tratou dessa questão que passa pela problematização da distinção entre inteligível e sensível. Que a



escritura não seja simplesmente uma fala enfraquecida, um espectro de um ser ausente, e que suas características sensíveis não sejam um entrave ao acesso à significação, mas, ao contrário, capazes de produzi-la em uma ordem própria parece ser a preocupação de muitos poetas e artistas desde o *Un Coup de dés* de Mallarmé. Embora, no prefácio a esse poema, o próprio Mallarmé o compare a uma partitura a ser lida – a referência à *phoné* permanece, portanto – a espacialização do poema teve implicações que extrapolam em muito essa relação. Ao destruir a linearidade do poema, os significantes não-fônicos da escrita – notadamente os espaços brancos – assumem papel protagonista, fazendo com que a leitura não seja nunca feita do mesmo modo, abrindo-a às diferentes interpretações dos diferentes leitores. A fala do autor-escritor deixa de ser o núcleo central, do qual a escrita seria um mero eco; o núcleo passa a ser a leitura que se refaz a cada vez. A espacialização da escrita, desde Mallarmé, desloca, assim, a ênfase do problema da linguagem para o exterior. A construção de significados, a articulação de sentidos, a estruturação de discursos se dão no espaço gráfico da página e no momento da leitura, que traz em si a possibilidade de sempre acontecer novamente de um modo distinto. A escrita espacializada relaciona-se, desse modo, ao questionamento dos modos de pensar baseados na distinção entre interior e exterior, dentro e fora, e demais pares de oposição que dessa divisão derivam.

## 2. Palavra, experiência, presença

O trabalho de Mira Schendel que envolve a investigação em torno da palavra escrita tem relação bastante próxima com a tradição ligada a essa produção artística. Seus desenhos-escrituras, pelas situações particulares que constituem, atribuem à escrita características que não encontram correspondência na linguagem verbal, conferindo a ela uma autonomia que contesta a tradicional relação entre fala e escrita, que relaciona esta última à ausência e à morte. O papel desempenhado pelo suporte em suas experiências, assim como o recurso ao gesto e a ênfase conferida à matéria, fazem de cada trabalho uma situação singular de leitura que parece, assim, procurar aproximar a escritura à vida e à presença. O modo como procura fazer confluir o sensível e o inteligível na dimensão gráfica da palavra, manifesto em inúmeros trabalhos (que integram as séries *Monotipias*, *Objetos gráficos*, *Toquinhos*, *Datiloscritos*, entre outros, feitos predominantemente nas décadas de 1960 e 1970 – ver figuras 1 a 5), assim como os depoimentos em seus escritos – cartas e diários –, sugerem a vontade de promover um resgate do ser e da experiência, de reter a presença na materialidade da obra<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “[...] a vida imediata, aquela que sofro, 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, anti-vida, no sentido de ser inter-subjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir esses dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha

Ao voltar-se para a concretude da matéria, da forma, da palavra escrita, seu trabalho aproxima-se também de valores tais como os preconizados por Ernest Fenollosa e Ezra Pound, ao tratarem do ideograma chinês e da poesia: ir em direção ao concreto, à sensação, ao movimento, afastando-se das abstrações em que a linguagem ocidental se fundamenta e se desenvolve.

Ernest Fenollosa, no texto *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, teceu considerações sobre a escrita chinesa, o ideograma e sua relação com a poesia nas quais Pound viu a confirmação para suas convicções acerca da linguagem poética. Também Derrida, em *Gramatologia*, entende o texto de Fenollosa, juntamente com a poesia de Mallarmé, pela posição periférica que ocupam – de produção poética, no caso de Mallarmé, e de um ensaio independente, pseudo-científico, no caso de Fenollosa – como uma produção que seria capaz de, a partir do dentro, questionar as bases que fundamentam a nossa linguagem e, como consequência, nosso modo de pensar.

Aproximando o pensamento de Fenollosa e de Pound da obra de Mira Schendel, podemos estabelecer alguns paralelos que ajudam a compreender o trabalho da artista do ponto de vista da exploração da linguagem. Temos, nessa aproximação, condições de refletir acerca dos limites dentro dos quais ela se move, do que a orienta, do que a motiva. E, graças a certos traços comuns que verificamos na reflexão de Fenollosa e na de Pound, e que perduram na obra de Mira Schendel, podemos situar a artista em um momento que entendemos como um modernismo tardio, em que algumas questões-chave levantadas no final do século XIX e início do XX são levadas a um ponto extremo. Elas dizem respeito a uma insatisfação com a linguagem verbal, que passa sobretudo pela escrita alfabético-fonética ocidental, e que conduz à busca de um modo alternativo de linguagem que fosse mais autêntico, seja no ideograma chinês, seja na poesia imagística, seja na prática das artes visuais. Avançar além desse ponto, que identificamos aqui com o período moderno, exigiria que algumas convicções fossem abandonadas. Permanece, em Mira Schendel, a convicção da existência de uma presença última à qual o signo remete, mesmo que, no caso da artista, se trate de uma convicção posta constantemente em dúvida pelo processo.

*Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* foi escrito em 1903 originalmente como uma conferência, ministrada por Fenollosa em cursos livres em museus, círculos artísticos e universidades norte-americanas. Um ano após sua morte, em 1913, um manuscrito da conferência, entre outros textos, foram confiados por sua esposa a Ezra Pound, que o editou e o publicou pela

---

obra a tentativa de immortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero.” (Fragmento de texto datilografado, sem título e sem data, pertencente ao Arquivo Mira Schendel. (SCHENDEL. In: SALZSTEIN (org.), 1996, p. 256-257).

primeira vez em 1919, com novos prefácios e um apêndice de sua autoria<sup>14</sup>. O poeta ressaltou, no prefácio à primeira edição, o sentido de tratado estético que observou na pesquisa do orientalista, assim como seu caráter visionário, que antecipou o rumo tomado pela poesia ocidental do início do século XX<sup>15</sup>. A importância desse artigo se confunde portanto com a importância do pensamento de Pound e de sua obra para a poesia do século XX e seus desdobramentos, dentre os quais ressaltamos a poesia concreta brasileira.

No estudo de Fenollosa<sup>16</sup>, a escritura chinesa é apresentada como um modo de escritura que seria mais natural, mais autêntica, mais próxima da realidade e menos arbitrária que a escritura fonética: “A notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza. [...] O método chinês obedece à sugestão natural.”<sup>17</sup> Sua proposição é, assim, uma tentativa de resgatar em uma determinada forma de linguagem – a linguagem escrita ideográfica – uma maior proximidade com a realidade. No estudo de Fenollosa, a escritura ideográfica chinesa é entendida como uma alternativa possível ao esvaziamento de significado, ao qual a linguagem da escritura fonética conduz. Seu texto incide precisamente sobre o problema da estrutura da linguagem ocidental que se constrói sobre abstrações crescentes, culminando na abstração máxima que corresponderia ao verbo “ser”. A escritura chinesa, apresentada como alternativa para o nosso sistema lógico, por ser, segundo o ponto de vista de Fenollosa, mais concreta e, por conseguinte, mais direta, mais natural, seria, portanto, mais verdadeira. O signo da escritura chinesa

---

<sup>14</sup> A primeira publicação do ensaio, em 1919, saiu em quatro números sucessivos da revista *Little Review*. Ezra Pound publicou-o ainda mais duas vezes, uma em 1920, como parte de seu livro *Instigations*, e outra em 1936, como um pequeno livro.

<sup>15</sup> No prefácio à primeira edição, datado de 1918, Pound escreveu: “Em sua investigação através de uma arte desconhecida, deparando-se com motivos ignorados e princípios não consagrados no Ocidente, Fenollosa viu-se logo impelido para diversas modalidades de pensamento que desde então produziram frutos na ‘nova’ pintura e na poesia ocidental. Foi um precursor sem o saber, e sem que o reconhecessem como tal. [...] A vitalidade de suas perspectivas pode ser avaliada pelo fato de que, muito embora este ensaio já estivesse escrito algum tempo antes da morte de Fenollosa, em 1908, não me foi necessário modificar as alusões feitas às condições no Ocidente. Os últimos movimentos que se manifestaram na arte corroboraram as suas teorias.”<sup>□</sup> (POUND, E.. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 117). Apesar do estudo de Fenollosa sobre a escrita chinesa e o ideograma ter sido largamente contestado por especialistas em linguagem oriental após sua publicação, o texto tornou-se uma das principais referências teóricas para diversas correntes da poesia ocidental do século XX. É inegável o lugar de Pound como editor na consolidação do papel desempenhado pelo texto de Fenollosa no âmbito da poesia. Sua atuação foi importante tanto pelo empenho em publicá-lo e divulgá-lo, além de defendê-lo dos que criticaram seu fundamento, como pelos cortes que fez do texto original. Esses cortes conduziram o texto em direção a uma ênfase que talvez não fosse o propósito do autor, em um movimento que Haun Saussy apresentou como “o estranho diálogo de um só lado entre Fenollosa e seu editor.” (SAUSSY. In: FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 17, tradução nossa). Para um estudo detalhado sobre o texto original de Fenollosa, comparando-o com os demais textos do autor e com as interferências, cortes e notas de Ezra Pound, ver o artigo de Haun Saussy *Fenollosa compounded: a discrimination* (SAUSSY, op. cit.). O artigo compara as diversas versões do texto e discorre sobre as diferentes recepções que teve entre escritores, poetas e especialistas em linguagem oriental.

<sup>16</sup> Baseamo-nos aqui na edição de Pound feita em 1936 e republicada em FENOLLOSA, POUND, op. cit. Todas as citações, contudo, são extraídas da versão do ensaio publicada em português no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, organizado por Haroldo de Campos, com tradução de Heloysa de Lima Dantas (CAMPOS, H. (org.), 1977).

<sup>17</sup> FENOLLOSA. In: CAMPOS, H., op. cit., p. 122.

seria, então, mais próximo do significado. Desse modo, a ideia da possibilidade de algo entendido como um “significado”, um “ser”, uma “existência”, independente e exterior à dinâmica da linguagem, é preservada.

Assim, devemos ressaltar que tal entendimento idealizado da escritura chinesa revela que a preocupação com o “ser” não teria sido levada às últimas consequências. O uso de termos tais como “autêntico”, “natural”, “não-arbitrário” o confirmam. Admite, sem dizê-lo, a persistência das categorias ligadas ao “ser”, embora o incômodo com o “ser” consista naquilo que motiva as reflexões do ensaio. O mesmo tipo de contradição existe na obra de Mallarmé, na crença da correspondência entre forma e ideia, que supõe a crença na existência de um valor inerentemente artístico, capaz de determinar tal correspondência. E persiste ainda nas investigações gráficas de Mira Schendel, que busca uma experiência mais vívida, a presença, na escrita. O texto de Fenollosa sugere uma compreensão da linguagem e da escrita que se aproxima de uma inversão da hierarquia fonocêntrica, uma revisão que mantém os termos hierárquicos alternando as posições – uma tentativa de resolver a crise da linguagem mas que mantém, contudo, sob certos aspectos, a visão metafísica, limitando-se a redistribuir a importância de seus elementos. Os signos chineses evocam, segundo Fenollosa, uma cena mais “vivamente e concretamente” do que as palavras. São mais autênticos, portanto, mais adequados, mais eficientes em termos estéticos. São mais “vivos”, e, assim, menos mortos, menos ausentes, menos significantes, mais próximos do significado. A ideia de existência de um significado independente do movimento da linguagem é assim preservada. Os ideogramas, ou pictogramas, seriam, para Fenollosa, e também para Pound, mais vivos do que a sequência de palavras, e, assim, intrinsecamente poéticos.

Do texto de Fenollosa, Pound tomou a ideia de um modo de pensar e escrever que chamou de “ideogrâmico”. Esse modo se oporia àquele de se pensar próprio à tradição ocidental – o qual caminha progressivamente em direção a uma abstração cada vez mais distante da realidade concreta. Ou, talvez seja mais preciso dizer, Pound fez uma leitura do trabalho de Fenollosa que o transformou na confirmação científica de suas intuições acerca da poesia<sup>18</sup>. A análise ideogrâmica de Pound defende o ponto de vista de que a poesia deve concentrar-se na imagem mais concreta possível. Ponto de vista que fundamenta a partir do texto de Fenollosa, de uma suposta maior identidade entre a escrita ideogrâmica chinesa e o mundo real, menos arbitrária do que a fala e a escritura fonética ocidental.<sup>19</sup> Em uma inversão dos valores fonocêntricos, a imagem seria mais próxima da verdade, e não a *phoné*, tida por Fenollosa como demasiadamente abstrata e distante da realidade:

---

<sup>18</sup> Em *ABC da leitura*, ele diz: “A primeira afirmação definitiva da aplicabilidade do método científico à crítica literária é o ensaio sobre os caracteres gráficos chineses de Fenollosa.” (POUND, E., 1990, p. 24).

<sup>19</sup> Isso apesar de pesquisas, já na época em que o ensaio foi escrito, apontarem no carácter chinês um componente fonético determinante. Ver SAUSSY. In: FENOLLOSA; POUND, 2008. e ver CAMPOS, H. In: CAMPOS, H. (org.), 1977.

A linguagem escrita chinesa não somente absorveu a substância poética da Natureza e com ela construiu um segundo edifício metafórico, como também, através de sua própria visibilidade pictórica, conseguiu conservar sua poesia criativa original com um vigor e uma vividez muito maiores que qualquer língua fonética.<sup>20</sup>

O texto de Fenollosa toca ainda em outra questão que nos interessa aqui para melhor compreender os trabalhos de artistas que fazem confluír leitura e visão, e que se relaciona com o problema do ser e da presença acima esboçado: o problema do tempo. A imagem, para Fenollosa, não corresponde contudo ao domínio da pintura ou da escultura. Ele afirma que os ideogramas chineses são também mais vivos do que uma pintura ou escultura, por preservar a qualidade sequencial, da sucessão natural, da natureza como movimento, ausente em um quadro ou escultura. Mantém, assim, o argumento central de Lessing<sup>21</sup> de superioridade da poesia sobre a pintura no *Laocoonte*<sup>22</sup> (1766), obra que balizou a divisão entre as artes no século XVII e cuja influência perdurou até o século XX. A poesia concreta, na concepção de Pound, tem na imagem um ponto central de interesse. Pound parte da noção de imagem de Fenollosa, que se relaciona a uma unidade mínima de tempo, ao instante, àquilo que é, ao que se apresenta: o momento presente. No texto *Algumas proibições*, Pound faz questão de distinguir “descrição” de “apresentação”:

‘Imagem’ é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante. [...] A apresentação instantânea desse ‘complexo’ é que dá o sentido de súbita liberação; de emancipação dos limites de espaço e tempo; de crescimento repentino que experimentamos diante das maiores obras de arte.<sup>23</sup>

A distinção entre descrição e apresentação, destinando a descrição ao campo das artes plásticas<sup>24</sup> e a apresentação ao campo da poesia, por um lado, reafirma as orientações a serem seguidas pelos poetas, desenvolvidas em *O Laocoonte* de Lessing<sup>25</sup>. Parecem confirmar o paradigma dominante do modernismo, que tem no crítico de arte norte-americano Clement Greenberg seu mais célebre defensor, de restrição de cada uma das artes a seu próprio meio. Por outro lado, a atenção à imagem confronta tal ideia. A poesia como arte do tempo, para Pound, afasta-se da descrição mas afasta-se,

---

<sup>20</sup> FENOLLOSA. In: CAMOPS, H. op. cit., p. 140.

<sup>21</sup> No seu ensaio sobre os caracteres chineses, Fenollosa coloca a questão: “Em que sentido versos escritos sob forma de hieróglifos visíveis podem ser tidos como verdadeira poesia? Aparentemente, talvez, a poesia que, tal como a música, é uma *arte do tempo*, entretecendo suas unidades através de sucessivas impressões sonoras, dificilmente poderia assimilar um meio de comunicação verbal que consiste, em grande parte, de apelos semipictóricos ao olho”. (FENOLLOSA. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 120, grifos do autor).

<sup>22</sup> LESSING (1766), 2011.

<sup>23</sup> POUND, 1976, p. 10.

<sup>24</sup> “Não seja descritivo: lembre-se de que o pintor pode descrever uma paisagem muito melhor do que você, e de que ele é obrigado a conhecer muito mais coisas a esse respeito.” (POUND, op. cit., p. 13).

<sup>25</sup> LESSING (1766), op. cit.

também, da narrativa, da sucessão de eventos, para centrar-se no instante, na presença, na força da imagem evocada pela palavra, capaz de fazer reviver as impressões originais dos sentidos.

Tal preocupação com o instante, a tentativa de reter o momento presente, a busca pela unidade mais simples e, desse modo, mais forte, mais concreta e mais original são também concernentes a Mira Schendel ao voltar-se para o signo, para a palavra. Sua pesquisa nesse sentido não se volta no entanto para a poesia propriamente dita. Em seu trabalho, a dimensão gráfica ganha ênfase igual ou maior do que a dimensão verbal – a matéria, o gesto e a ocupação do plano e do espaço fora do plano, o espaço ambiente, entram no jogo para propor uma outra vivência com o signo, que radicaliza a tese de Fenollosa. Para ele, o ideograma chinês é, por um lado, mais do que signos arbitrários, pois estabelece conexões naturais entre a realidade e o signo, presentes na sugestão figurativa de cada caracter. Por outro, é mais vivaz, pois a combinação de imagens no processo formador dos caracteres faz com que cada grupo adquira “algo da qualidade de um quadro em movimento contínuo.”<sup>26</sup> Para Fenollosa, as qualidades que enaltecem o ideograma chinês são a concretude e a sucessão: ele tem a vivacidade da pintura e a fluidez do som. Trata-se de dois pontos fundamentais no trabalho de Mira Schendel. Empratar significado, vivacidade, força, à palavra (ou fragmentos de palavras) que os tornem mais reais e concretos. E a preocupação com o tempo, em reter o instante, problematizada no ato da leitura e na experiência da obra, assim como nos trabalhos constituídos em séries, formando um conjunto de diferentes instantes.

Fenollosa enaltece no ideograma chinês o que ele acreditava ser uma “etimologia constantemente visível”<sup>27</sup> – qualidade que ele defendia estar na raiz do caráter intrinsecamente poético desta modalidade de escrita. De acordo com Haroldo de Campos<sup>28</sup>, o modelo chinês seria apenas uma “pedra-de-toque” para Fenollosa pensar a poesia de um modo geral e, mais especificamente, a poesia de língua inglesa: “esse método pictural, quer o chinês o exemplifique ou não, teria sido a linguagem ideal do mundo.”<sup>29</sup> Nas palavras de Haroldo de Campos, ideal no sentido de que Fenollosa “defendia a tese mitopoética de uma linguagem original, edênica ou adâmica, em que as palavras reverberam o halo das coisas, numa comunhão paradisíaca, irradiando-se na força topológica das metáforas”. A “etimologia constantemente visível”, portanto, preservaria uma proximidade com uma linguagem “original”, permitindo que o caminho da abstração e da derivação, de metáfora em metáfora, que na linguagem ocidental da escritura alfabético-fonética se perdeu, estivesse sempre presente. A escrita ideogrâmica estaria, assim, mais próxima do “halo das coisas”, mais próxima do significado, mais próxima do real e do concreto. A produção de Mira Schendel que se aventura pelo universo das

---

<sup>26</sup> FENOLLOSA. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 123.

<sup>27</sup> “Nisso o chinês mostra sua supremacia. Sua etimologia fica constantemente visível.” (FENOLLOSA, op. cit., p. 141).

<sup>28</sup> CAMPOS, H. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 33.

<sup>29</sup> FENOLLOSA, op. cit., p. 148.

palavras e dos signos toma a direção do caminho que essas considerações sugerem, indo além, ao procurar explorar a escrita fonético-alfabética transpondo, em seus trabalhos, os limites da poesia, das dimensões manipuláveis da página, da materialidade padronizada da produção mecânica industrial de livros impressos.

Haroldo de Campos defende a poesia concreta brasileira dos anos 1950 como o movimento que forçou ao máximo a ruptura, sugerida pelo texto de Fenollosa, com a sintaxe lógico-discursiva<sup>30</sup>. Ruptura já vislumbrada na poesia de Pound e de Mallarmé, mas não levada por eles às últimas consequências, segundo Haroldo de Campos. Sobre a poesia concreta dos anos 1950, sobretudo o que chamou de “fase heroica”, ele argumenta que ela:

Esgotou o campo do possível [...]. Exponenciou-se em caso-limite, radicalizando a incorporação da dimensão visual da página e da tipografia anunciada pelo poema de Mallarmé. Não era apenas o ‘branco’ do papel – circundante ou interlinear – que adquiria plena função sintático-semafórica [...]; com isto, suprimiam-se as ligaduras discursivas habituais e instaurava-se uma sintaxe ideográfica (relacional, paratática, de correlação e justaposição). Mas, no mesmo passo, o dígito alfabético era sistematicamente ‘iconizado’ (tratado como se um ícone), individual ou blocamente, através da exploração de fatores gestálticos de proximidade e semelhança visual, que o reconverteriam assim num pictograma *ad hoc*, para os propósitos do poema concreto. O arbitrário de base transformava-se então em não-arbitrário *a posteriori*, com auxílio do artifício da similitude por imposição [...]. Partindo significativamente do ideograma via Fenollosa/Pound [...] a poesia concreta, ao propor-se como fenômeno de ‘metacomunicação’ (ou seja, como prática poética que usava o sistema fonético – dígitos – e uma sintaxe analógica para criar uma área linguística verbivocovisual, capaz de participar simultaneamente do verbal e do não-verbal – cf. *Plano Piloto*), estava demarcando premonitoriamente uma instância de convergência – um sítio ou topos textual estratégico – onde, à ‘paragrafia’ fenollosiana se somava a ‘parafonia’ saussuriana, através de um empenho de diagramação generalizada [...], que solidarizava o plano fônico ao gráfico, imantando-os a ambos semanticamente.<sup>31</sup>

O “caso-limite” a que se refere Haroldo de Campos, no entanto, supõe que um limite anterior fora transposto (a poesia de Pound e a de Mallarmé), e que um novo foi criado. Este novo marco, por sua vez, ainda dentro da dinâmica moderna, indica uma nova situação a ser superada. Assim, outras possibilidades foram vislumbradas, a partir do ponto alcançado pela poesia concreta, na obra de Mira Schendel. Ao aventurar-se por esse campo híbrido – possível a partir da poesia de Mallarmé – mas investido da tradição da pintura e do desenho, do meio institucional da arte, da produção de obras únicas, em processo não-industrial de reprodução e apresentação da obra, de uma situação espacial

---

<sup>30</sup> Essa defesa aparece nas conclusões de seu texto *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa*, que acompanha a tradução para o português do ensaio do autor norte-americano sobre o ideograma chinês. (CAMPOS, H. (org.), 1977).

<sup>31</sup> CAMPOS, H. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 97-98.

estranha à tradição do livro e da poesia, seu trabalho sugere outras possibilidades de reflexão acerca dos mecanismos da linguagem escrita, das construções de relações entre o verbal e o visual, o fonético e o grafemático, até os limites da significação semântica.

A poesia concreta como ponto de partida para a investigação que envolve a incursão da palavra pode ser notada em algumas monotipias da série *Escritas* (1965). As particularidades de seu trabalho plástico, no entanto, a conduzem desde aí ao retorno e aprofundamento de algumas questões que remetem às reflexões de Fenollosa. A investigação do método pictural tal como preconizado por Fenollosa, a partir de sua compreensão do modelo chinês, encontra na arte de Mira Schendel uma aventura singular, que assume a tarefa improvável: procurar na notação fonética o que ela pode ter de substância, de materialidade, de não-arbitrário. Um experimento, um exercício que, em seu percurso, não encontra certezas, ao contrário, desconstrói, distorce, tensiona. Em sua busca, passeia pelas metáforas, pelas sugestões, pelo vazio, pela mudez, pela perturbação e pelo silêncio. Em comum com Fenollosa, Schendel partilha a vontade de encontrar a maior proximidade possível entre referente e referido. Fenollosa busca no ideograma chinês a linguagem mais “real”, e, nessa empreitada, acaba por deslocar “as categorias fundadoras da língua e da gramática da episteme.”<sup>32</sup> Mira Schendel, ao dissecar o símbolo, a palavra, procurando a sua substância, evidencia suas contradições, conduzindo-a à mudez que quebra as relações fonéticas.

Sobre a vontade, no trabalho de Mira Schendel, de encontrar, no símbolo, uma maior proximidade com o ser e a presença, relacionados ao significado e à verdade, convém lembrar o texto de Vilém Flusser sobre o trabalho de Schendel, *Indagações sobre a origem da Língua*<sup>33</sup> (1967). Flusser era amigo e interlocutor de Schendel, com quem trocou profícua correspondência. Compartilhavam discussões acerca de temas caros à artista e sua obra, a respeito da qual ele costumava tecer considerações<sup>34</sup>. No texto mencionado, o autor discorre sobre a possibilidade de uma “fenomenologia da língua” levantada por sua produção artística, que se situa em algum lugar entre desenhos e textos – que ele classificou de “pré-textos”. Defende a possibilidade da arte de encontrar respostas que as ciências especializadas não são capazes de encontrar – um contato imediato com o eu, um acesso direto à interioridade e ao ser pela experiência da obra. Contraditoriamente, tal contato com o eu interior se daria pela exterioridade da escrita. Sua leitura do trabalho de Mira Schendel em muitos pontos se aproxima da afirmação de Fenollosa sobre o pensamento poético que, segundo o sinólogo norte-americano, “trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado em uma única frase

---

<sup>32</sup> DERRIDA, 2011b, p. 116. Apud. CAMPOS, H. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 78.

<sup>33</sup> FLUSSER. In: SALZSTEIN, 1996.

<sup>34</sup> Em sua autobiografia, no capítulo dedicado a Mira Schendel, Flusser escreveu: “Nossos diálogos influenciavam o trabalho de Mira. E os trabalhos eram, eles próprios, dialogados. Tal *feed-back* fertilizava a nossa relação: eu sou autêntico crítico de Mira, e Mira é autêntico tema para os meus pensamentos e minhas pesquisas.” (FLUSSER, 2007, p. 246).



replena, carregada, luminosa de brilho interior.”<sup>35</sup> Flusser vê nos "pré-textos" de Mira Schendel potência semelhante, em que a força da significação ultrapassa o sentido articulado das palavras, que, em muitos casos, não chega nem mesmo a se formar.

A referência a uma “fenomenologia da língua” ecoa uma preocupação com aquilo que haveria de concreto para além dos símbolos – preocupação de Flusser que encontramos em outros textos seus, tais como *Pós-história*, em que afirma:

Símbolos são fenômenos que foram convencioneados, conscientemente, semiconscientemente ou inconscientemente, a terem *significados*; são ‘decifráveis’ para quem participar do convênio que os estabeleceu. A lógica distingue entre dois tipos de símbolos, os ‘observacionais’, cujo significado são fenômenos concretos; e os ‘teóricos’, cujo significado são outros símbolos. E a lógica afirma que símbolos teóricos podem ser reduzidos a símbolos observacionais, a menos que se trate de símbolos ‘vazios’.<sup>36</sup>

A preocupação com tais "signos 'vazios'" é tema de textos e ensaios do autor. A ciência, para Flusser, chegou a um ponto de inflexão, de crise, em que derivou para um jogo de símbolos, no qual vetores de significado não apontam para um mundo concreto. As observações científicas deveriam ter, segundo ele, o objetivo de simbolizar o concreto, e não de dar significado ao símbolo. Seu pensamento se alinha com o do pensamento filosófico que busca na fenomenologia uma resposta para a crise da ciência, tida como um dos aspectos de uma crise mais ampla, a crise do humanismo. A mesma preocupação com a investigação dos signos perpassa a obra de Mira Schendel. Procura na sua concretude radical encontrar o significado metafísico que a abstração progressiva da linguagem parece adiar, diferir, neutralizar. Uma preocupação análoga à que encontramos também no texto de Fenollosa.

No texto que dedicou a Mira Schendel em sua autobiografia *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*<sup>37</sup> (publicada postumamente em 1992), Flusser aprofundou algumas considerações nesse sentido, a respeito da obra da artista, sobre as quais interessa aqui discorrer. Flusser desenvolve seu texto sobre a artista a partir de duas ideias em torno das quais, segundo ele, orbitaria toda uma tendência da arte atual de então: transparência e significado. Antes de discorrer sobre duas obras da artista, Flusser faz um preâmbulo a respeito desses dois focos. Como “transparência” ele entende a “consequência da capacidade do olhar humano de penetrar a superfície das coisas.”<sup>38</sup> Essa capacidade dar-se-ia de dois modos: disciplinadamente, pelo olhar da ciência, que desvela fundamentos mais e mais gerais, rumo a uma abstração crescente, formal e vazia; ou brutalmente, pelo olhar

<sup>35</sup> FENOLLOSA. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 144.

<sup>36</sup> FLUSSER, 1983, p. 35.

<sup>37</sup> FLUSSER, 2007.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 246.

fenomenológico, artístico, ou místico, que depara-se com abismos. Para Flusser, em sua época, o olhar da ciência começa a deparar-se também com esses mesmos abismos do olhar brutal: os olhares se encontram diante da ameaça de o mundo vital se desfazer em nada. No mundo cada vez mais transparente, tem-se diante do olhar uma sequência infinita de estruturas em que nenhuma substância opaca, concreta, é capaz de fazer o olhar se deter. “Todos os objetos começam a diluir-se. Pois isto tem por consequência que não podemos muito bem continuar existindo. ‘Existir’ é estar no mundo dos objetos, e onde não há objeto não há sujeito.”<sup>39</sup> Suas análises revelam uma preocupação com o esvaziamento da existência, um receio da consumação do niilismo.

Como significado, ele entende aquilo para o qual símbolos apontam, sejam eles coisas ou outros símbolos. E desenvolve seu argumento defendendo a existência de coisas concretas, mesmo por trás dos símbolos de símbolos, como a base que sustenta a pirâmide de significados:

Mas a premissa de tudo isto é que há coisas que não são, por sua vez, símbolos (as chamadas ‘coisas concretas’). Tais coisas concretas são o último significado de todos os símbolos, a base sobre a qual repousa a hierarquia toda. Fazer símbolos, sob tal premissa, é conferir significado ao mundo das coisas concretas.<sup>40</sup>

E relaciona os dois conceitos, transparência e significado, em uma espécie de diagnóstico do mundo contemporâneo:

Pois se o mundo está ficando cada vez mais transparente, é que está perdendo sua concreticidade. Tudo passa a ser símbolo em tal mundo. Tudo pode significar doravante tudo, e isto é uma maneira de dizer que não há significados últimos no mundo. ‘Transparência’, em última análise, é possibilidade de ver significado por trás de tudo. E ‘significado’, em última análise, é possibilidade de transformar tudo em coisa transparente. Em tal situação não importa que ‘espírito’ perde graça. E o que perde ainda mais a graça é todo empenho em arte.<sup>41</sup>

Essas considerações interessam sobretudo pela proximidade com que foram feitas da artista e de sua obra. A troca de ideias entre eles evoca uma disposição comum – levando-se sempre em conta que a leitura que Flusser faz do trabalho de Schendel é apenas uma possibilidade e, como tal, não esgota a obra. Mas essa leitura, contudo, por ter sido feita em constante diálogo com a artista, sugere inquietações e motivações consonantes entre ambos. Tanto um como o outro, imigrantes judeus europeus, compartilham a experiência, nos anos de juventude, da guerra e da perseguição, e da subsequente imigração ao Brasil<sup>42</sup>. A visão de mundo de ambos se deu sob o impacto de experiências

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 247.

<sup>40</sup> Ibid., p. 248.

<sup>41</sup> FLUSSER, 2007, p. 248.

<sup>42</sup> Sobre a biografia de Mira Schendel, sua vida na Europa e migração para o Brasil, ver DIAS, 2009, p. 27-33.

desumanizantes, o que os coloca frente a frente com a necessidade de se meditar sobre a possibilidade de uma conciliação do homem com a existência técnica.

Flusser põe em questão, na introdução à análise de duas obras da artista, a possibilidade da existência, põe em questão a possibilidade de significação. Identifica o problema do mundo contemporâneo e, mesmo pessimista, admite a possibilidade de reversão. A crise da linguagem é detectada, e a ela se oferece uma resistência, ainda que como uma possibilidade, notadamente por meio da arte.

Transparência e significado são aquilo a que se atém Flusser quando desenvolve, a seguir, a reflexão acerca de duas obras de Schendel, um *Objeto gráfico*<sup>43</sup> e um de seus *Cadernos*. Vê tais obras sobretudo como “experimentos”. A transparência particular nos trabalhos de Schendel, acredita Flusser, teria a propriedade de inverter a dinâmica usual de transparência – aquela capacidade que torna coisas opacas penetráveis ao olhar. Suas obras exigem do olhar o caminho inverso. Nas palavras de Flusser: exigem do olhar “que as tornem opacas”, “que sejam adensadas”, “devemos implicar-nos nelas”. No que diz respeito ao significado, o trabalho de Schendel também traça, do ponto de vista de Flusser, um caminho reverso. Em lugar do caminho que parte das coisas concretas em direção a uma abstração manipulável em conceitos – passando pela imagem como estado intermediário – para Flusser, o trabalho de Schendel toma a direção contrária. Parte do conceito, procura imaginá-lo para poder compreendê-lo, e transforma a imagem em coisa concreta. Retorno, inversão, reversão são virtudes que vê no trabalho de Schendel, situando-o em um momento de síntese, de reformulação da condição humana, que chamou de “pós-histórico”. Tanto a transparência como o significado aí se unem para devolver a opacidade e a concretude à linguagem e, em última instância, às coisas, ao mundo, exercendo uma função que chama de “desalienadora” – em uma vontade que se aproxima daquela de Fenollosa ao voltar-se para o ideograma chinês. Quando Fenollosa afirma que suas considerações demonstram “o enorme interesse da língua chinesa para a elucidação de nossos esquecidos processos mentais, fornecendo, com isto, um novo capítulo para a filosofia da linguagem”<sup>44</sup>, faz um movimento semelhante ao que pretende fazer Schendel, na visão de Flusser, um movimento de retorno à arte, ao símbolo.

Essa vontade restauradora une a visão fenomenológica de Flusser, a obra de Mira Schendel, certos aspectos do entendimento de Fenollosa do carácter chinês e, de certa forma, a utopia artística de correspondência entre ideia e espaço de Mallarmé. Ela pode ser entendida de acordo com o que Gianni Vattimo, em seu livro *O fim da modernidade*, define como uma resistência à “consumação do niilismo” formulada por Nietzsche. Para Vattimo, aquilo que chamou de uma “veia existencialista” do

---

<sup>43</sup> Podemos concluir que se trata de um *Objeto gráfico* pela descrição que faz da obra; ele não chega a nomeá-lo.

<sup>44</sup> FENOLLOSA. In: CAMPOS, H. (org.), 1977, p. 136.

início do século XX, juntamente com a fenomenologia, em suas várias versões, tende a adotar uma perspectiva restauradora. Argumenta de que se trata de uma leitura nostálgico-restauradora da crise do humanismo, em que:

A relação com a técnica aqui é vista sobretudo como uma ameaça, a que o pensamento reage seja tomando consciência cada vez mais nítida das características peculiares que distinguem o mundo humano do da objetividade científica, seja esforçando-se por preparar, teórica ou praticamente [...], a reapropriação do sujeito de sua centralidade. Essa concepção restauradora não põe em discussão, de modo substancial, o humanismo da tradição, no sentido de que, para esta, a crise não atinge os conteúdos do ideal humanista, e sim suas chances de sobrevivência histórica nas novas condições de vida da modernidade.<sup>45</sup>

Vattimo argumenta que a busca por valores “mais verdadeiros” é uma reação à perda de valores supremos e se direciona, muitas vezes, segundo o autor, para culturas não-dominantes, marginais ou populares, assim como para a quebra de cânones artísticos. Podemos aqui voltar a evocar o interesse de Fenollosa e de Pound pelo carácter chinês. A cultura oriental seria depositária de valores mais autênticos não apenas para eles, o interesse pela arte e cultura orientais cresceu e intensificou-se entre os artistas, desde o século XIX. Mira Schendel é um exemplo. À filosofia e cultura do oriente ela dedicou algumas de suas séries de trabalhos<sup>46</sup>. A vontade de perturbar os cânones artísticos, que também é identificada por Vattimo com a perseguição de valores supremos, indica a inclusão da arte nesse grupo de valores cuja perda é pressentida. A inclinação pela transgressão dos modelos artísticos vigentes se desdobra também na vontade de romper as fronteiras entre as artes. Conforme observou Rancière<sup>47</sup>, com o fim da representação, para distinguir-se da não-arte, a arte frequentemente se volta para outras formas de arte. Vontade que foi exercida por Mallarmé a partir da poesia para a visualidade, e por uma série de artistas plásticos, após *Un coup de dés*, a partir da arte para a poesia.

A busca de valores supremos relaciona-se, por outro lado, à crença de que uma determinada linguagem seria mais ou menos próxima dos fatos, ou da experiência. Fenollosa chega a comparar a linguagem a um cheque bancário, que pode ou não ter algum valor por trás da quantia referida e da assinatura do emissor<sup>48</sup>. □ Coloca, assim, diretamente, a linguagem em uma escala de valores, que nos permite fazer uma comparação da relação entre valor de uso e valor de troca com a relação entre signos não-arbitrários e signos arbitrários, entre valor real e valor atribuído – aos quais

<sup>45</sup> VATTIMO, 2002, p. 23.

<sup>46</sup> Sobre o interesse de Mira Schendel pela cultura oriental, o I-Ching e o zen budismo, ver DIAS, 2009, p. 151-157. “A leitura da obra de Carl Gustav Jung reforçou o interesse de Mira pela arte e pela filosofia orientais, perceptível desde o início dos anos 1960, instigando-a tanto em suas atividades artísticas como em seu questionamento religioso.” (DIAS, op. cit., p. 151).

<sup>47</sup> RANCIÈRE, 2005.

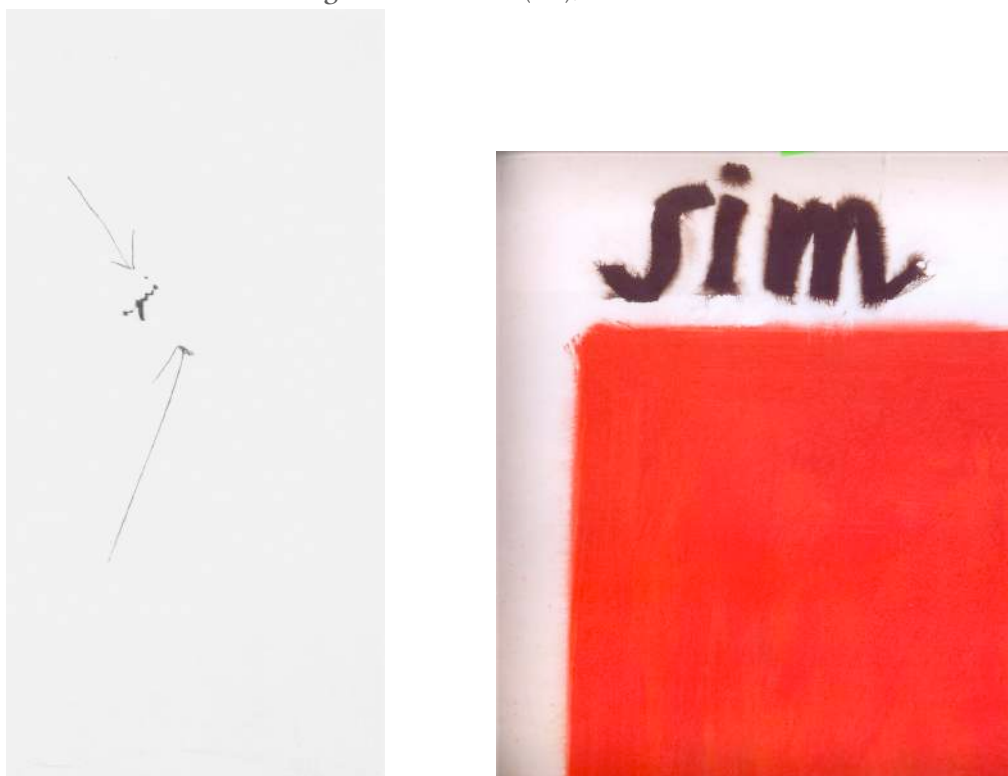
<sup>48</sup> Saussy, em seu artigo sobre as diferentes recepções do texto de Fenollosa, chega a afirmar que “Ideograma é uma tarefa moral, antes de ser correta ou não.” (SAUSSY. In: FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 8, tradução nossa).

corresponderiam, respectivamente, o ideograma e a escritura fonética. Sobre esses valores “mais verdadeiros” de que fala Vattimo, podemos nos lembrar ainda de Mallarmé e de sua vontade de afirmar a distinção entre arte e mercadoria: à primeira corresponderiam valores que não seriam redutíveis à correspondência pecuniária das transações comerciais cotidianas. Arte e linguagem se aproximam desse modo em uma concepção de mundo cujos valores fundamentais são percebidos sob ameaça, promovendo uma atitude que mistura resistência e tentativa de reversão com perplexidade e descrença, em uma síntese complexa que se abre e se desdobra em múltiplos e variados caminhos e leituras.

## Figuras

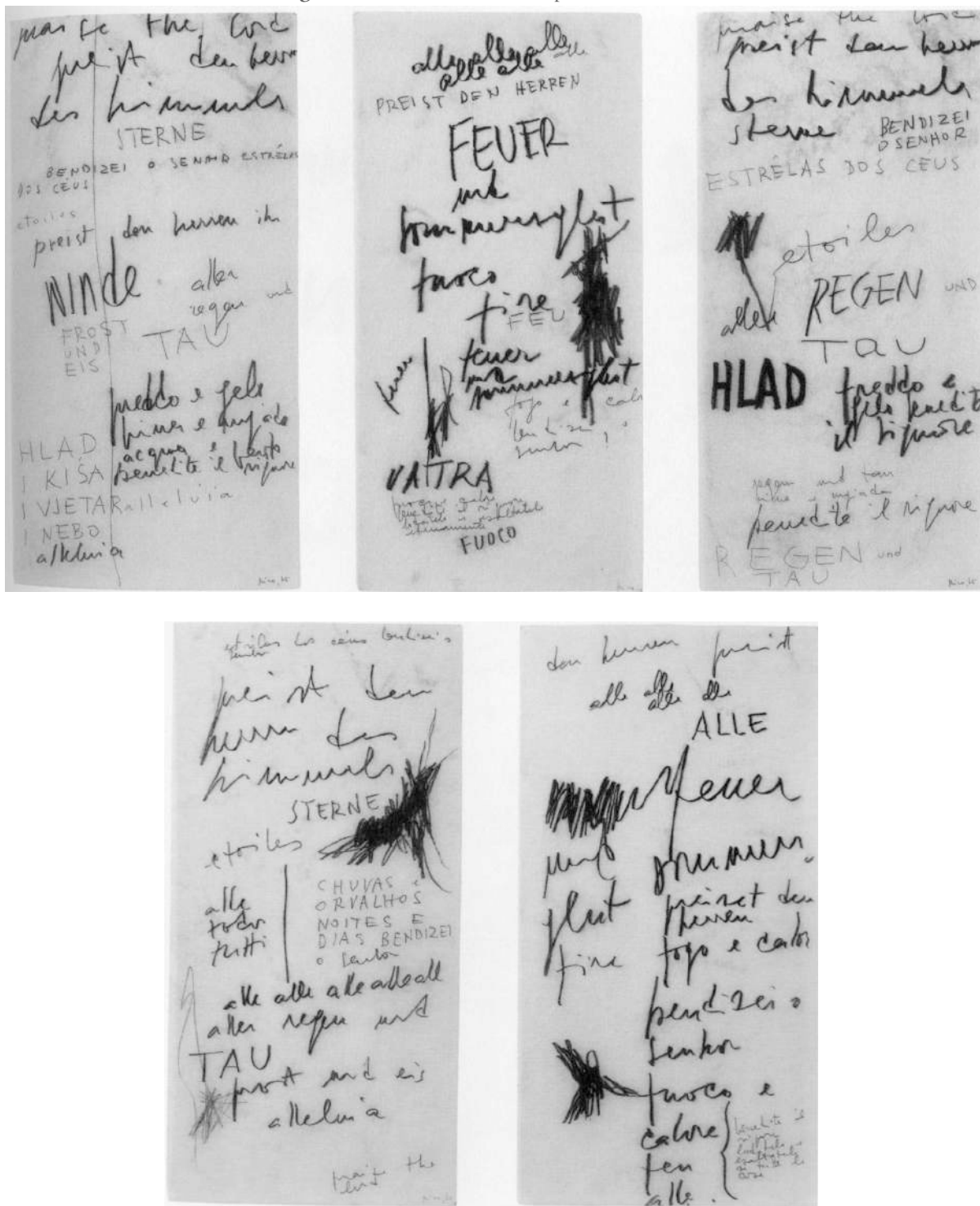
Figura 1 – *Sem título* (aqui). Série Monotipias, 1965.

Figura 2 – *Sem título* (sim), 1960s.



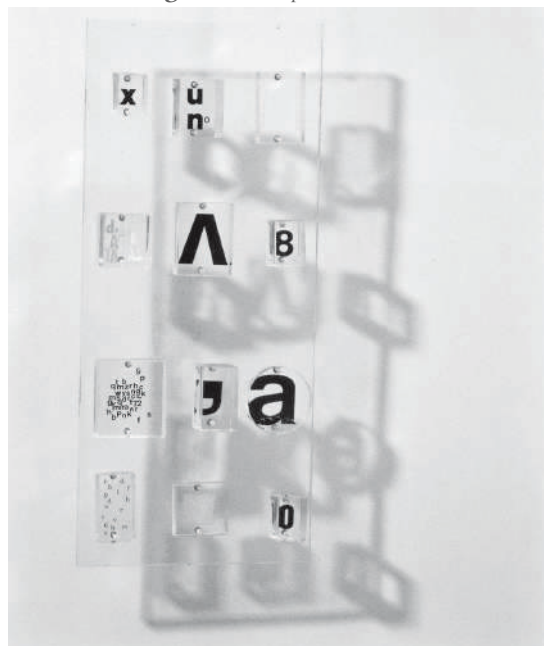
Fonte: Dias (2009, p. 206; 104)

Figura 3 – Escritas. Série Monotípias, 1965.



Fonte: Barson; Palhares (orgs.) (2013, p. 106-107).

Figura 4 – *Toquinho*, 1972.



Fonte: Dias (2009, p. 282)

Figura 5 – *Objetos gráficos*, 1968.



Fonte: Dias (2009, p. 263).

## Referências bibliográficas

- BARSON, Tanya; PALHARES, Taisa (orgs.). **Mira Schendel** (catálogo). Londres: Tate Publishing, 2013.
- BUTOR, Michel. **Les mots dans la peinture**. Paris: Skira, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2011a (1967).
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2011b (1967).
- DIAS (Filho), Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. **The chinese written character as a medium for poetry**. Nova York: Fordham University Press, 2008.
- FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia (1918). In: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Indagações sobre as origens da língua (1967). In: SALZSTEIN, Sônia. **No vazio do mundo**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.
- FLUSSER, Vilém. Mira Schendel. In: **Bodenlos**. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Pós-história**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- LESSING, G. E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura da poesia** (1766). São Paulo: Iluminuras, 2011.
- MITCHELL, W.J.T. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1987.
- PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed.Ufpa, 2011.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- POUND, Ezra. Prefácio à primeira edição de “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, de Ernest Fenollosa (1918). In: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.



RANCIÈRE, Jacques. **L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers**. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005.

SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.

SAUSSY, Haun. Fenollosa compounded: a discrimination. In: FENOLLOSA, Ernest e POUND, Ezra. **The chinese written character as a medium for poetry**. Nova York: Fordham University Press, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. **Words, scripts and pictures: semiotics of visual language**. Nova York: Georg Braziller, 1996.

SCHENDEL, Mira. Fragmento de texto datilografado pela artista, sem data. In: SALZSTEIN, Sônia. **No vazio do mundo**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.