



O SILÊNCIO E O TUMULTO DO NASCIMENTO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA EM MIRA SCHENDEL

THE SILENCE AND TURMOIL IN BIRTH: SOME NOTES ON MIRA SCHENDEL'S WRITING

Alice da Palma¹
PUC-Rio

RESUMO

Neste artigo pretende-se investigar a poética da artista brasileira Mira Schendel (1919-1988) entendida como uma pesquisa acerca do gesto de escrita. pensamento poético-visual em que pintar e escrever – pensar com as mãos – é tentar dar forma à existência, fazendo nascer uma nova língua. O que a artista nos dá a ver em suas obras são lampejos de uma linguagem nascente, dos instantes entre o inarticulado e a língua. Nesse sentido, aproximamos sua poética do texto *Diálogo na montanha* (1959), do poeta romeno Paul Celan (1920-1970). A partir desses apontamentos, propomos analisar, ainda que brevemente, três obras da artista brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Mira Schendel. Escrita. Arte. Paul Celan. Língua.

ABSTRACT

This article aims to investigate the poetics of Brazilian artist Mira Schendel (1919-1988) here understood as a research on writing. A poetic-visual thinking where to paint and to write – to think with one's hands – is to give form, manually, to existence, giving birth to a new language. Thus, we associate Mira's poetics to the text "Conversation in the mountains" (1959) by Romanian poet Paul Celan (1920-1970). Based on these notes, this article will briefly analyze three artworks by Mira Schendel.

KEYWORDS

Mira Schendel. Writing. Art. Paul Celan. Language.



i. a passagem e a montanha

Mira Schendel (1919-1988) nasceu na Suíça e emigrou para o Brasil em 1949, após vagar pela Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Aqui chegando, começa sua produção artística, na década de 1950, pintando. Pintava naturezas-mortas no começo, naturezas emudecidas. Penso aqui no artigo *A Imagem Emudecida*, do pensador alemão Hans-Georg Gadamer do livro *A Relevância do Belo e Outros Ensaios* (1966), em que ele escreve:

(...) quando dizemos que alguém se calou ou se tornou emudecido (verstummt), não queremos simplesmente dizer que esse alguém cessou de falar. Quando as palavras nos fogem, o que queremos dizer se coloca tão próximo de nós como algo para o qual precisamos procurar novas palavras. (GADAMER, 1988, p. 123)

Ao longo de sua carreira, Mira vai trabalhar com técnicas – pintura, gravura, escultura, desenho, instalação... – e materiais os mais diversos – desde a finíssima folha de papel japonês (material das famosas séries de Monotípias, Droguinhas e Trenzinhos, por exemplo) até a madeira, ou a areia e as placas de acrílico (como em *Objetos Gráficos*, série que a artista apresentou na Bienal de Veneza de 1968).

Seu gesto, contudo, permanece, ao longo desse percurso vasto e prolífico, um gesto de escrita, mesmo quando esse gesto decompõe e simplifica seu traço até ele se tornar apenas um balbúcio que irrompe da superfície.

Mira encontrou na linguagem sua principal matéria de trabalho, desde frases e citações até o mais simples e silencioso risco – risco que ativa os espaços vazios, posto que imbuído do tumulto do nascimento. Coisa que só os poetas sabem fazer, dotar a língua desse tumulto.

*Les aîtres de la langue sont, en deçà de son état construit, les demeures de la pensée non encore thématizadas en signes mais dont la lucidité puissancielle, instante à tous le signes, fonde, avant tout savoir, la possibilité même du signifier. (...) Seuls les poètes habitent encore les aîtres de la langue, qui sont le fond sur lequel ils bâtissent la langue à chaque fois singulière d'un poème. (...) La question des rapports entre langue et pensée ne peut être posée authentiquement qu'à ce niveau radical, où elles s'articulent intérieurement l'un à l'autre à l'état naissant.*² (MALDINEY, 2012, p. 07 – grifos nossos)



Em seus textos, até nos momentos mais silenciosos e íntimos, está a linguagem, nas suas mais diversas formas. Silêncio, afasia, sussurro, balbúcio, gaguejo, palavra, frase, prece, poesia, risco...

Para a historiografia da arte brasileira, Mira traz uma experiência existencial nova, aquela do pós-guerra, i.e., do exílio após a destruição e o horror do holocausto³. Nesse sentido, talvez possamos reconhecer na subjetividade introspectiva e interrogativa de Schendel a impossibilidade de comunicar essa experiência, um procedimento que busca recuperar ou reconstituir uma linguagem possível, perdida na guerra e no exílio. Uma linguagem que busca a si mesma.

Why do we write? A chorus erupts.
Because we cannot simply live.⁴ (SMITH, 2017, p. 93)

Podemos vislumbrar em Mira, em sua escrita, dois instantes, que existem concomitantemente. O instante do silêncio (ou do emudecimento) e o do desejo da linguagem. Ela busca, creio eu, fundar uma nova língua e, por conseguinte, um novo vocabulário. E, de maneira semelhante ao que fazemos ao aprender uma língua nova, Mira recorre primeiro às línguas que conhece: português, alemão, italiano, inglês. Porém elas não são mais suficientes, falham, como toda língua falha. Eis então que brota uma nova língua, deflagra-se, sem, contudo, ser ainda língua, antes, é o momento entre o inarticulado e a língua. Mira escreve os lampejos desse *entre*. Nesse sentido, podemos aproximar (talvez numa parceria a princípio estranha), a escrita e a língua de Mira ao texto *Diálogo na montanha* (1959), do poeta Paul Celan, ele que também experimentou os horrores da Segunda Guerra. O texto é uma breve e eloquente investigação sobre a linguagem, especialmente numa língua (a sua língua materna, o alemão) fraturada pelo trauma perpetrado através dela, uma língua que:

(...) teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. (CELAN, 2000, pp. 94-95)

Esse texto, única narrativa em prosa de Celan, começa com um judeu, Klein, caminhando pela montanha: "Ele ia então andando, e vinha, vinha pela estrada fora,



bela e incomparável estrada, ia andando, como Lenz, pela montanha, ele, a quem tinham deixado habitar lá embaixo, onde é o seu lugar, nas terras baixas, ele, o judeu, vinha andando, andando" (CELAN, 1996, p. 35).

Klein encontra em seu caminho outro judeu, Gross, e tenta com ele conversar. Mas o diálogo entre eles se dá de forma cortada, com dificuldade, com uma língua errante em que as sílabas ficam em círculos, é sempre inacabado.

Como nos diz Anne Carson, a linguagem é o que está em jogo aqui, porque é justamente esse diálogo brutal que Celan quis encenar. Klein foi caminhar na montanha porque "tinha de conversar, talvez comigo ou consigo, tinha de conversar, com a boca e com a língua" (CELAN, 1996, p. 38). Mesmo nessa conversa entrecortada, quebrada, ele insiste. E no vazio de uma "língua sem Eu e sem Tu" (*ibidem*, p. 37) encontra, com seu primo, uma linguagem desarticulada, um tagarelar, *Geschwätz*. E o que seria essa *Geschwätz* em Celan? Festiner vai responder dizendo que é um falar com resquícios de Babel e da perda da língua original. E ele explica:

For in Walter Benjamin's essay "On Language in General and on the Language of Man," *Geschwätz* designates empty speech after the Fall, speech without Adam's power of naming... The babbling of Celan's Jews is a comedown — via the cataclysm that ruined Benjamin — from God-given speech.⁵ (FESTINER *apud* CARSON, 1999, p.65)

Os judeus de Celan estão também nesse *entre* de uma língua que atravessou um emudecer, que não possui ainda palavras para se rearticular após o trauma, mas que busca, ainda assim, renascer dos escombros.

Também Mira se coloca nesse lugar vazio de uma pausa, "é apenas uma pausa, um espaço vazio no meio da aldeia, uma clareira, e tu vês todas as sílabas em círculo à sua volta" (CELAN, 1996, p. 37).

Por que Mira escreve? "O que me preocupa é captar a passagem"⁶, ela nos confessa. E o que é a passagem? Passagem é um lugar-não-lugar, um entre-lugares, o intervalo em que o pensamento se detém a um passo de alguma coisa (a palavra perdida? um sentido possível?). É o lugar daquilo que ainda não tem nome, estado de nomadismo em que a palavra não se fixa, abismo da língua. A passagem se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para



frente (recto/prosa). A passagem é o caminho da incerteza e da indiscernibilidade que revela o vazio em torno do qual se cria a palavra. Deixa transparecer a potência negativa, i.e., inacabamento, inconclusibilidade e incerteza no coração da língua.

ii. do silêncio e tumulto do nascimento

Vamos, agora, falar de alguns trabalhos de Mira que revelam nascimentos da escrita, instantes do *entre*, lá no tumulto e no silêncio original antes de todo escrever (ou ousar escrever). Começaremos com duas pinturas (da série de “pinturas matéricas”) e terminaremos com um *Objeto gráfico*.

A escrita de Mira nasce com seu suporte, da própria superfície de papel (ou da tela) – nunca virgem. Como palimpsesto, essa escrita, premeditada e impulsiva a um só tempo, vem à luz na textura e no grão do suporte. Suporte que é, ainda, a parede das inscrições de outrora, ou ainda as tábuas e pedras de antigas escritas. Fronteira e suporte sensível entre visível e invisível (dizível e indizível). Talvez o caminho de Mira seja justamente um caminho de volta. Do alfabeto à adivinhação e à caverna. Reconquistar, como o quis Mallarmé e também os poetas concretos, esse espaço que, a nós utentes do alfabeto fonético, por tanto tempo nos escapara. Percurso de reaprender o suporte enquanto parede (ou casco de tartaruga, ou víscera de animais); recriar a parede, suas texturas e camadas, acúmulos de tempos imemoriais. Religar o traço ao olhar, o gesto da mão ao gesto de contemplar. Escrever é criar, revelar, em silêncio, a cifra do mundo. É possível sondar o silêncio linguisticamente, fazer o dito brilhar pelo não-dito.

Reconstruir essa parede inaugural parece ser o intento de Schendel num grupo de pinturas, chamadas Pinturas matéricas⁷, em que a saturação da têmpera acrescida de outros materiais (gesso, areia, argila, pedra, cimento) sobre suportes diversos (como madeira, tela de lona, juta) se dá até revelar, na densidade matérica da textura construída, os grânulos da antiga parede. Nessa parede recriada é registrado um acontecimento físico mínimo, o traço. Em *Sem Título* (1964) [Imagem 1], ele, o traço, assume a forma de um quadrado irregular em suas arestas finas e escuras sobre uma superfície densa e monocromática, granítica.



Em outros momentos da sua pintura, como em *Sem título (s/d)* [Imagem 2] já aparecem palavras (como *win / ter*), expressões e fragmentos de letras e palavras que dividem o espaço da tela encorpada com incisões e linhas aleatórias. As próprias partes inteligíveis partilham dessa característica sulcada, escavada. Lembram-nos que a letra também já foi oca⁸.

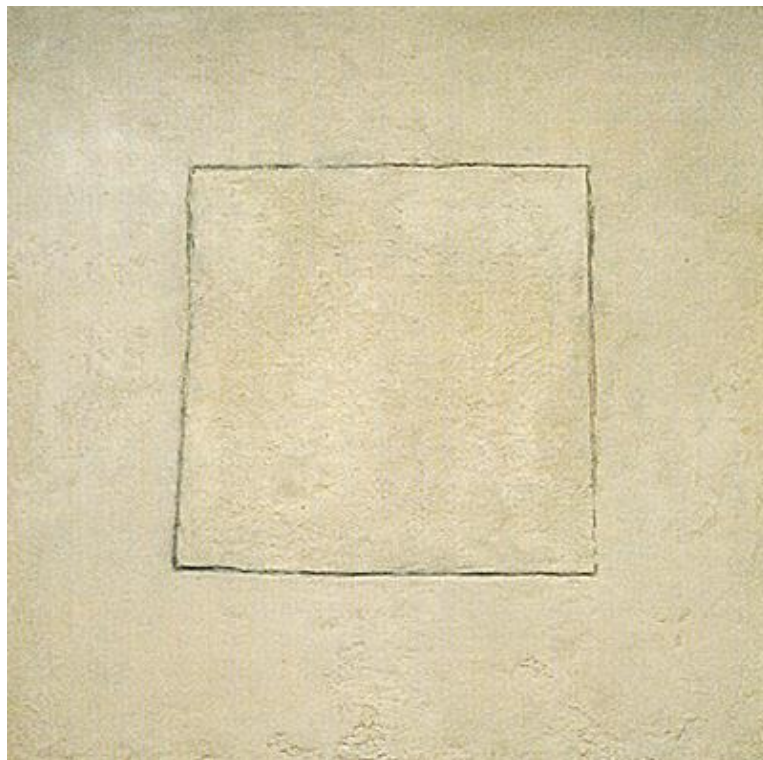


Imagem 1. Mira Schendel. *Sem título*, 1964. Técnica mista sobre madeira. 92x91cm. Coleção Gérard Loeb



Imagem 2. Mira Schendel. *Sem título*, sem data. Técnica mista sobre juta. 50,5x50,5cm. Coleção particular

Se as “pinturas matéricas” deixam entrever um desejo de retorno à parede do primeiro traço, a série *Objetos Gráficos* é uma investigação acerca da espessura do signo gráfico. Sua estrutura — as obras dessa série são produzidas sobre papel japonês finíssimo, de onde surgem letras, palavras, citações (em decalque, caligrafia, *letraset*...), e colocadas entre duas chapas de acrílico transparente (por vezes, Mira coloca também do lado exterior dessas chapas signos gráficos que, vistos pelo lado da outra chapa, aparecem como sombras ou fantasmas) — e seu modo de exposição — são pendurados por fios de náilon quase invisíveis que os suspendem e afastam da parede, possibilitando assim que sejam circundados permitindo vários pontos de acesso. São a um só tempo escultura escrita e quadro escrito.

Aqui, nesse objeto gráfico de 1972 (Imagem 3), Schendel nos revela uma nuvem de poeira tipográfica, um rastro de letras embaralhadas que parecem a um só tempo registrar um movimento de desenrolar-se da mancha escura em seu núcleo, e também o sentido inverso, como se esse núcleo fosse um buraco negro que suga e devora uma nebulosa espiralada de signos em *letraset*. Duvidoso movimento virtual de um “alfabeto enfurecido”.

A explosão de letras talvez seja uma outra forma de captar o instante de nascimento do signo, aquele em que “um acontecimento se derrama em letra”, seu *big bang*. Um movimento centrífugo, de dentro para fora do sujeito, tornando-se linguagem. Concomitantemente, há também um movimento centrípeto, de fora para dentro, sugerindo que todo nascimento comporta em si o seu revés, ao nascer já se começa



a morrer. Ou talvez seja o inverso disso, nasce-se (e não morre-se) sempre, até chegar à morte e, lá chegando, recomeçar.

O rastro helicoidal descrito por esta espiral de letras de Mira (e que também descreve o silêncio que a acompanha) é como um labirinto ou palíndromo, em que ambos os movimentos em direções contrárias – centrípeta e centrífuga – coexistem. Labirinto cujo centro é ao mesmo tempo o monstro devorador (o buraco negro que devora estrelas e constelações inteiras) e a iluminação de um dar à luz.

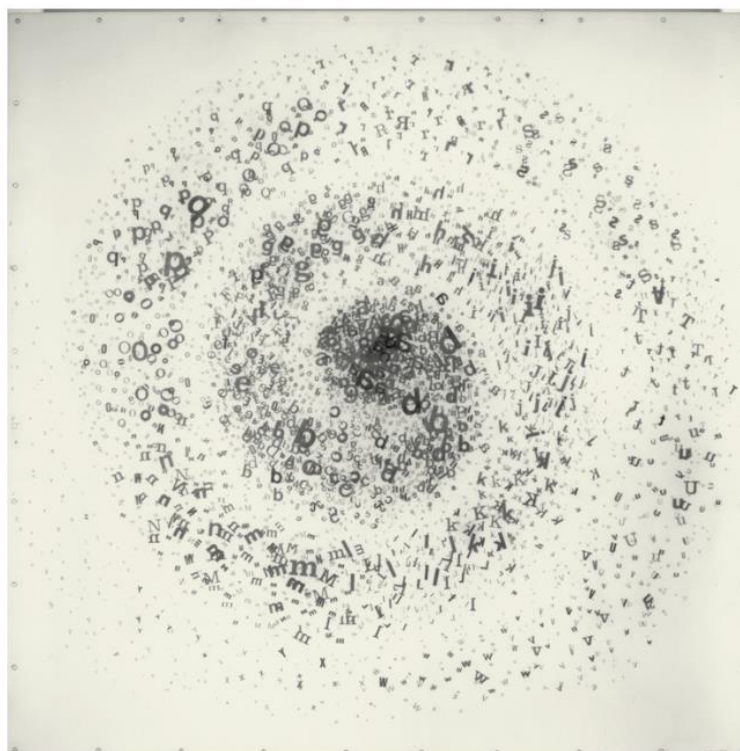


Imagem 3. Mira Schendel. *Sem título* (da série *Objetos gráficos*), 1972. Letraset sobre papel japonês entre chapas de acrílico transparente. 95x95x1cm. Coleção Clara Sankovsky

iii. Mira

Mira é o nome que Myrrha escolheu para si e com o qual assinou seus textos (suas imagens-poema). Em português “mira” designa também um verbo, “mirar”, do latim mirari, contemplar, admirar. Mais que isso, mira é um imperativo. Um imperativo ao olho, “mira”, “veja”. É, ainda, um indicial, ou seja, aponta para algo. Indica algo que permanece, na maioria das vezes, inominado. Entrelaçado a uma insuficiência da linguagem para dizer, mas que mostra (dizendo⁹), e o mostrar é o instante de desvelamento (HOMEM, 2011, p.36). “Mira” é a voz e o movimento do corpo (o dedo a apontar) que indicam a coisa, não dizendo, mas mostrando enquanto diz.



Olhe para o que ainda não consigo dizer.

Referências

CARSON, Anne. "Visibles Invisibles". In: **Economy of the unlost: reading Simonides of Keos with Paul Celan**, Princeton: Princeton University, 1999, pp.45-72.

CELAN, Paul. "Bremens Rede", tradução de Marcio Seligmann-Silva. In: **Catástrofe e Representação**, SP: Escuta, 2000, pp. 94-95.

CELAN, Paul. "Diálogo na montanha", tradução de João Barrento. in: **Arte Poética — O Meridiano e outros textos**, Lisboa: Cotovia, 1996, pp. 35-40.

GADAMER, Hans-Georg. "A Imagem Emudecida". In: **Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura**, n.6, p. 123-133. Rio de Janeiro: Dezembro 1988.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: [s.n.], 2011. Tese de doutorado. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-17102011-104726/pt-br.php>>. Acessado em: 15 de Outubro de 2023.

MALDINEY, Henri. **Aîtres de la langue et demeures de la pensée**. Paris: Cerf, 2012.

SMITH, Patti. **Devotion**. New Haven: Yale University Press, 2017.

Notas

¹ Doutoranda no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestra em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). E-mail: alice.da.palma@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3170571255587121>. Rio de Janeiro, Brasil.

² Tradução nossa: "Os foros íntimos da língua são, além de seu estado construído, os locais do pensamento ainda não tematizado em signos mas onde a lucidez potencial, instante a todos os signos, funda, antes de todo saber, a possibilidade mesma do significar. (...) Apenas os poetas ainda habitam os foros íntimos da língua, que são o fundo sobre o qual eles constroem a cada vez a língua singular de um poema. (...) A questão das relações entre língua e pensamento não pode ser autenticamente posta a não ser nesse nível radical, onde eles se articulam internamente um ao outro no estado de nascença". Cabe notar aqui que, em francês, a palavra *aître*, para além de significar o foro íntimo, traz em si a semelhança sonora com *être*, i.e., ser.

³ Fugindo da perseguição dos regimes de Mussolini e de Hitler, Mira, cuja família tinha origem judaica, vaga pela Europa e acaba em Sarajevo, na antiga Iugoslávia, onde se casa, adotando o sobrenome do marido, Hargensheimer (nome com o qual assina suas obras até 1953). Após a Guerra, Mira permanece em Roma de 1946 a 1949, quando consegue permissão para emigrar para o Brasil. Primeiro ela se instala em Porto Alegre, mudando-se para São Paulo posteriormente. No Brasil ela se casa novamente, com Knut Schendel, adotando o sobrenome do novo marido, com o qual é conhecida.

⁴ Tradução nossa: "Por que escrevemos? Um coro irrompe, / Porque não podemos apenas viver".

⁵ Tradução nossa: "Pois no ensaio 'Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem do Homem', de Walter Benjamin, *Geschwätz* designa uma fala vazia depois da Queda, fala sem o poder de nomeação de Adão... O tagarelar dos judeus de Celan é uma perda — através do cataclisma que arruinou Benjamin — da fala divina".



⁶ SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1996, p. 256

⁷ As Pinturas matéricas são: “(...) têmperas de superfícies acidentadas e encorpadas, em cuja composição entram materiais diversos, como areia, argila e fragmentos de pedras, sobre telas de lona, juta ou placas de Eucatex” (SALZSTEIN, 1996, p. 25).

⁸ Penso aqui na escrita cuneiforme.

⁹ Dizer que, etimologicamente, já é mostrar. Vem do latim dicere, da raiz indo-europeia –deik, que significa indicar ou apontar (raiz que também está presente na palavra “dedo”).