

Entre a presença plena e a ressonância impalpável:

um olhar sobre o vazio na obra de Mira Schendel.

Marcelo de Carvalho Borges

Graduado em Desenho Industrial – Programação Visual pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG (2002), Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2010). Interessa-se pelos seguintes temas: relações entre escrita e imagem, arte contemporânea, fotografia e design editorial. É designer gráfico, artista e, atualmente, professor do curso de Comunicação (Publicidade e Jornalismo) da Universidade de Uberaba – UNIUBE.

Resumo. Neste texto pretende-se explorar as composições de palavras e elementos linguísticos criados por Mira Schendel, mas por seu viés em negativo, ou seja, pelo vazio e pela transparência que os envolvem e os atravessam. Esse estudo apoia-se, principalmente, no pensamento de Anne-Marie Christin, que na tentativa de desconstruir o modelo fonocêntrico de origem da palavra no ocidente, explora a influência da imagem e da superfície na escrita. Baseado na concepção da autora, que vê na branca superfície do suporte tudo, menos uma presença nula, o vazio no trabalho de Mira parece adequar-se a esta forma de leitura.

Palavras-chave. vazio, superfície, arte, palavra, escrita.

Between the full presence and the impalpable resonance: looking into the blank in mira schendel's work.

Abstract. In this text, one tries to explore the word compositions and linguistic elements created by Mira Schendel through its space in negative, that is to say, through the blank and transparency that surround them and cross them. This study is based, above all, on Anne-Marie Christin thought. This author explores the influence of the image and the surface on writing aiming at deconstructing the phonocentric origin of the word in the West. Therefore, in accordance with her conception of seeing all but a null presence in the white surface of a given support, the blank in Mira's work seems to fit this kind of understanding.

Keywords. blank, surface, art, word, writing.



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

Para Anne-Marie Christin (2006, p. 63-105), em todas as sociedades as palavras e as imagens admitem acesso a distintos universos. Enquanto a escrita permite que, dentre outras coisas, haja uma transmissão das narrativas e dos mitos de geração a geração, a imagem possibilita a comunicação desses grupos com mundos além de sua língua. A imagem dá acesso ao sagrado, que se manifesta por meio das visões e dos sonhos. “A imagem revela o invisível”, diria Charles Baudelaire (apud CHRISTIN, 2006, p. 63), tal é a imanência desveladora que esta parece sugerir. Mas não são apenas os traços ou pinceladas de uma imagem que operam dessa maneira, mas também superfície que a compõe age como espaço para revelação de segredos, como atesta Mallarmé, um dos primeiros poetas a utilizar o espaço branco da página em seu *Un Coup de Dés*: “Poetizar pelas artes plásticas, instrumento de prestígios diretos, parece, sem intervenção, o fato de o ambiente despertar nas superfícies seu segredo luminoso.” (CHRISTIN, 2006, p. 64). Desta breve afirmação, pode-se antever a importância da superfície na constituição da imagem; mas, se a ligação entre a superfície e a imagem se dá de uma maneira em que uma coisa e outra praticamente se tornam indistinguíveis, curiosamente, no âmbito da escrita, a associação entre a superfície e o texto é usualmente menosprezada. Aliás, não é somente a relação entre superfície e texto que é posta de lado, mas também o próprio caráter do texto como sinal gráfico.

Este entendimento fundamenta-se na concepção de que o alfabeto ocidental é exclusivamente fonético e os signos que o compõem não guardam nenhuma relação de semelhança com o que é representado, referindo-se tão somente aos sons da fala. Dentro dessa tradição, o sensível está subordinado ao inteligível, ou seja, o significante (a palavra falada ou escrita) existe para dar acesso ao significado. O significante cumpre o papel de transmitir, da maneira mais transparente possível, o pensamento, que é alçado à posição de valor máximo



desse sistema. A fala, por sua imaterialidade e pela exigência da presença do enunciador, é classificada como em contato direto com o sentido, ao passo que a escrita, tratada como um derivado da fala, é constituída por um conjunto de “[...] sinais físicos divorciados do pensamento que pode tê-los produzido.” (CULLER, 1997, p. 116).

Sob este ponto de vista, a escrita tem sua existência atrelada à fala, que é elevada a modelo de representação e da qual a escrita, por trazer em si a possibilidade de uma distorção, é reduzida à categoria de meio de reprodução. A escrita torna-se, portanto, um duplo imperfeito da voz, cujos signos escritos, plenos de possibilidades visuais, são achatados como simples elementos fortuitos.

Christin (2006, p. 64) defende a ideia de que a escrita não constitui uma reprodução da fala, mas teve, além disso, sua gênese na elaboração de uma estrutura proveniente da imagem e sobre a qual os elementos do sistema da fala que lhe eram compatíveis foram integrados. A influência da fala sobre a escrita seria, assim, de ordem posterior: quando a escrita já tivesse sofrido sua gênese decorrente da imagem. Para esta autora, a tese da escrita como representação da fala ampara-se em dois postulados que intencionam negar a importância da imagem para a criação da escrita na civilização ocidental. Este intuito torna-se mais evidente ao levar-se em conta a importância do fonocentrismo nesta civilização, que confere mais legitimidade à palavra falada do que à escrita como vetor do pensamento.

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

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

[...] se o homem pôde ter a idéia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira [...] que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente



que conceber previamente, isto é, antes de as escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição. (CHRISTIN, 2006, p. 65).

Sob essa ótica, buscar no traço da figura a origem da escrita significa atropelar o suporte, pois a investigação da evolução da figura na escrita é abordada quando o traço já fora estabelecido pelo “[...] gesto que visa representar um ato de enunciação” (CHRISTIN, 2006, p. 68). Depois de inscrito este traço, o suporte que o recebera já não tem quase nenhum efeito sobre o desdobramento da imagem em escrita, o que dificulta ainda mais a possibilidade de compreensão de sua influência.

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

Quando do surgimento da escrita, mais do que o visível da superfície, é o invisível que desempenha um papel fundamental para o homem, conforme Christin (2009) ressalta em *Poétique du blanc*. Evidentemente, o objetivo principal da criação da escrita nas sociedades humanas associa-se à comunicação, contudo a escrita não se resume à exclusiva notação da fala, pois o signo que surge da imagem nem sempre possui indicação oral. O invisível que influenciava o signo inscrito nas superfícies primordiais a que este estudo se refere não é a fala. O signo que deriva da imagem “resulta do mesmo exercício de observação de superfícies anunciadoras de revelações [...]” (CHRISTIN, 2006, p. 68) no intuito de desvelar aquilo que o além reservava aos homens. O invisível do qual trata este estudo é a manifestação de outros mundos nas superfícies escolhidas pelo homem para a prática divinatória. O suporte era um importante meio de revelação do sagrado e as marcas e traços nele surgidos eram entendidos como mensagens dos deuses para ser interpretadas pelos homens.

Outro argumento de Christin a favor da iconicidade da escrita e contra uma concepção exclusivamente fonética é que as escritas ideográficas, que



se formaram a partir da interpretação de manifestações visuais sagradas em superfícies selecionadas pelo homem, guardam um vínculo inicial bem mais forte com o olhar e a leitura do que com a fala. Típico exemplo de *pensamento da tela*¹ e que nos leva a considerar uma mudança na tradicional posição do sujeito da escrita, que é muito mais um leitor que um locutor. Então, além de apenas compreender o que diz a escrita, é preciso voltar a observá-la com olhos de quem decifra além daquilo que as palavras articulam e do que o alfabeto ocidental transporta como código linguístico: a dimensão visual da escrita e sua relação com o espaço.

A reintegração do elemento visual e espacial ao alfabeto iniciada por Mallarmé e o questionamento do rigor da escrita alfabética que desde então foi tomada em seu viés imagético, tanto na literatura quanto nas artes, evidenciam que mesmo a escrita ocidental não rompeu completamente com a origem visual da escrita. O novo modo de lidar com a escrita visto nas artes e na literatura do século XX indica, mais especificamente, segundo Veneroso (2000, p. 37), “[...] uma recuperação do valor visual dos signos lingüísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do aspecto sonoro [...]” que esta sociedade confere à escrita.

A linguística, que, segundo Barthes (1987, p. 65), “[...] só acredita na frase e sempre atribuiu uma dignidade exorbitante à sintaxe predicativa (como forma de uma lógica, de uma racionalidade)”, deserdas as linguagens que não necessariamente negam esta ordem, mas que são indiferentes à sua autoridade e operam num espectro ampliado por outras coordenadas; linguagens em que o arejamento ou o adensamento entre os signos (escritos ou falados) é o vetor que tenciona ou distende suas ligações; em que o cheio e o vazio, o ruído e o silêncio, a palavra e a não palavra, o é e o não-é, o traço e o papel surgem não como termos opostos de um dualismo maníaco, mas espectralmente, superpondo-se e reverberando ao infinito. São linguagens assim que, incorporando o espaço e o vazio na mesma hierarquia dos demais signos, dobram-se sobre si mesmas como a escrita espacial de *Un Coup de dés* ou a pintura escritural de Mira Schendel.

Nas monotípias (fig. 1) ou nos objetos gráficos da artista (fig. 2), a falta de cor do papel de arroz ou do acrílico sinaliza muito mais que uma complacência passiva destes suportes diante do negro das palavras. A ausência de cor é o agente que, em algumas áreas, reforça letras e linhas, ampliando-lhes a carga significativa, e, em outras áreas, derrama nestes sinais um apagamento que quase os silencia com seu clarão, fazendo com que o espaço compositivo oscile simultaneamente entre existência material concreta e invisibilidade pressentida. Este movimento ambíguo,



descrito pelo suporte entre a presença plena e a ressonância impalpável, sem jamais ocupar exclusivamente uma destas posições, é análogo ao movimento de incessante deslocamento das palavras e letras entre o *status* de escrita e de imagem.

A nossa civilização alfabética supervaloriza a construção ordenada pela frase: “A Frase é hierárquica: implica sujeições, subordinações, recções internas.” (BARTHES, 1997, p. 46). A hierarquização e encadeamento exigidos por essa estrutura demandam uma linearidade e organização de pensamento em que se privilegiam a razão e o fechamento do discurso. É sabido que toda linearidade concebe um ponto de partida e um ponto de chegada, um início e um final. O princípio que aponta para a seleção do uno: um resultado, um conceito, uma verdade, um termo, um fim. “Daí o seu acabamento: como poderia uma hierarquia permanecer aberta? A Frase é acabada; é mesmo precisamente: essa linguagem que é acabada.” (BARTHES, 1997, p. 66). O autor comenta como a construção verbal (e de pensamento) em nossa cultura baseada na sintaxe predicativa identifica-se com a configuração do discurso daqueles que representam posições de autoridade e que falam tanto através do fechamento da frase quanto da autoridade do sujeito

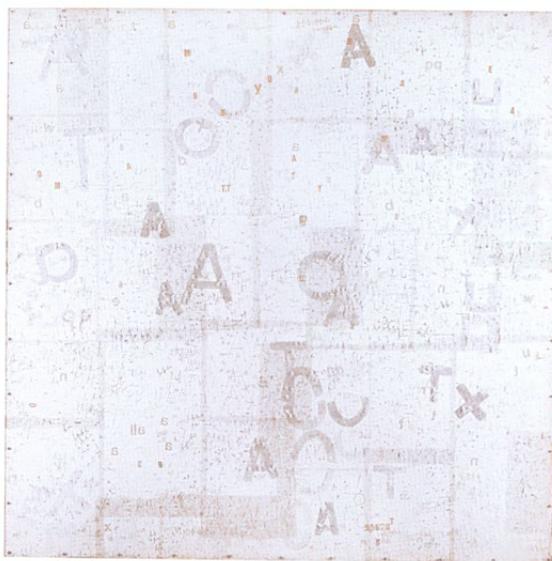
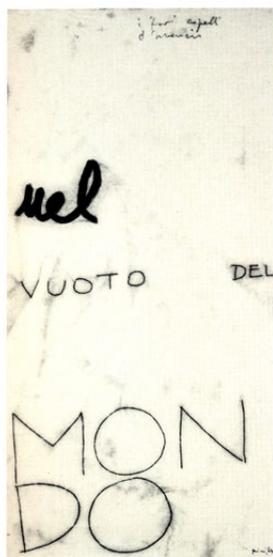


Fig. 1 - Mira Schendel: *Sem título*, 1964, monotipia sobre papel japonês, 46x23 cm; (col. Cesare Rivetti). Fonte: PEREZ-ORAMAS, 2009. Fig. 2 - Mira Schendel: *Sem título (Objetos gráficos)*, fim dos anos de 1960, monotipia e letraset s/ papel japonês entre placas de acrílico transparente, 100x100x8 cm; (col. particular, São Paulo). Fonte: PEREZ-ORAMAS, 2009.



que a profere; o professor, o sacerdote, o político, o militar, o curador, o juiz ou o Pai são posições em que a origem do discurso e o seu centro se sobrepõem, garantindo fixidez ao sentido: a *episteme*. Este sistema de forças se perpetua pela linguagem e a faz perpetuar pelo modelo de um fechamento linear: a frase seguinte se inscreve na posterior e leva sempre adiante o fio de seu germe que fora trazido pela anterior. Antes da anterior, o germe da penúltima, e da penúltima, remissivamente, numa sequência de fechamentos encadeados, donde se pressupõe uma ligação até a origem. Da mesma maneira, após uma frase sempre haverá uma próxima e, a ela, a seguinte, subordinada às demais rumo ao desenlace. Nesse contexto, o descontínuo, o fragmentário e o diverso só podem ser tratados de duas maneiras: ou se configuram como erro e devem, portanto, ser sumariamente desconsiderados, ou provêm de uma construção anterior e, logo, demandam por outros termos que os reinscrevam – os reabilitem – na ordem de fechamento do discurso corrente. Para além da frase com sua Palavra e sua Lei, é inconcebível qualquer legitimidade ao fragmento: somente outra palavra que o retome dentro da estrutura da frase.

Segundo Maurice Blanchot (2001, p. 65), o erro “[...] não fecha, não abre: nada é limitado, e, no entanto, nenhum horizonte; isto não é fechado, nem a céu aberto.” Nesta interpretação, o erro não se presta a um enquadramento nem positivo nem negativo, no sentido em que ele desconhece um início e um fim, sendo tangível, mas imensurável. Enquanto erro, o descontínuo, o diverso e o fragmentário correspondem, paradoxalmente, ao que Blanchot associaria com a errância de uma busca infinita: percurso que se desdobra por um espaço que se abre cada vez mais, quanto mais se acredita chegar perto de seu horizonte. Imensidão na qual se diluem tanto as tradicionais coordenadas lineares de tempo e de localização quanto as certezas que a linguagem, que se propõe precisa, tenta proteger com seu fechamento apoiado na diferença entre o que é e o que não é. A este aspecto tangível e, no entanto, imensurável e atemporal do erro, Blanchot associa imagens da literatura: “O espaço da neve evoca o espaço do erro, como o pressentiram Tolstoi, Kafka.” (BLANCHOT, 2001, p. 65). Nestes exemplos, a neve não surge simplesmente como um cenário entre tantos, mas sua imensidão e brancura reverberam um silêncio que absorve as ações dos personagens, conduzindo a obra ao indecível e à incerteza.

Em paralelo, tal como a neve, o espaço branco do papel vegetal nas monotipias de Mira Schendel, também, promove o indecível dos signos ao fazê-los vacilar entre imagem e palavra, entre início e fim, entre a noção de próximo e



de distante e entre o que é o acima e o que é o abaixo. Afinal, a brancura de todo o espaço pictórico estabelecido por Mira e sua alusão à transparência remetem o olhar à errância da busca incessante em que não há marcos precisos onde se apoiar: não há a Certeza, não há a Verdade e, no entanto, a transparência e a brancura reforçam sentimentos de profunda sinceridade e abertura que emanam da obra. A sinceridade dos questionamentos que a artista jamais se esquivou do compromisso de levantar, como demonstra Geraldo Souza Dias (2009, p. 335) ao longo de seu livro sobre a artista e nesta parte em especial: “[...] uma obra pessoal e peculiar, pautada pela autodeterminação e pela constante busca da liberdade, tendo em vista a atualização da idéia de Deus [...] como possibilidade de compreender e interpretar todas as relações humanas.”

Deus e o divino nessa acepção vão muito além de um conceito fechado e categórico, mas se desdobram para uma vastidão que a tudo contém e ultrapassa, que existe através e além das segmentações de tempo e se manifesta como pressentimento em meio ao invisível. Na obra de Mira, a apreensão do divino se dá através da intuição de infinito. Sobre a relação do vazio com este posicionamento da artista, Dias (2009, p. 335) conclui que:

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

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



profusão de sentido, ao mesmo tempo em que o vazio se apresenta pelo viés de um devir que pode ser também espiritual.

O rumor e a dispersão ou, ainda, o vazio que se abre sob/sobre/ durante a palavra, aquém e além dela não podem ocupar outro lugar que não o da invisibilidade num sistema como o ocidental, que abstrai o espaço da escrita e reconhece existência significativa apenas do *signo cheio*² que se enquadra em seu esquema sintático. Nesse âmbito, o vazio é menos que o negativo; o vazio e o espaço são inexistentes, uma vez que a cultura ocidental só distingue valor (positivo ou negativo) ao que se constitui como Verbo, naquilo que representa fechamento para essa tradição de pensamento. Para proteger sua Lei da ameaça de dispersão, a escrita tenta se valer enquanto uma ordem de cercamento completo frente a todo vazio.

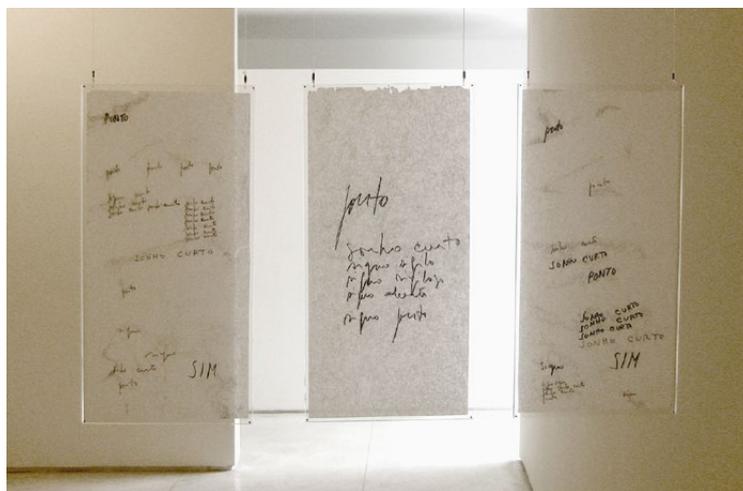


Fig. 3 - Mira Schendel: *Sem título*, 1965, monotípias s/ papel japonês, 46x23 cm; (Galeria Milan, São Paulo). Fonte: foto do autor, 2009.

Além dessa ordem, há outros tipos de linguagens abertas, dinâmicas e que (escritas ou orais) acolhem o vazio, o espaço, o ruído, o borrão ou o murmúrio. Linguagens que podem se dar de forma esporádica como a sobreposição dos sons, ruídos e partículas das várias falas em um ambiente de bar. Igualmente, linguagens como a *escrita branca*³ de Mallarmé, a antiescrita de Antonin Artaud, de Cy Twombly, a composição de Stockhausen e a pintura escritural de Mira Schendel (fig. 3), que



se valem do descontínuo, além e através da frase: “Esta *não-frase* não era [não é] de modo algum algo que não tivesse tido poder para chegar à frase, que tivesse existido antes da frase; era [é]: aquilo que existe eternamente, soberbamente, *fora da frase* [...]” (BARTHES, 1987, p. 65), como um amplo e abrangente *sim* que não aponta, necessariamente, para nenhuma pergunta específica, mas para todas.

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

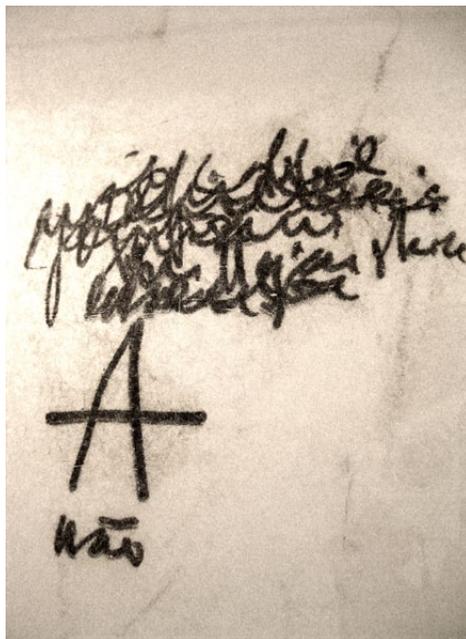


Fig. 4 - Mira Schendel: *Sem título* (detalhe), 1965 monotípias s/ papel japonês, 46x23 cm; (Galeria Milan, São Paulo). Fonte: foto do autor, 2009.



O fora se insinua através de sua invisibilidade como um duplo e como um além. Este fora da frase, este exterior “[...] não pode se oferecer como uma presença positiva – coisa iluminada do interior (como a frase, a razão, o sujeito) pela certeza de sua própria existência [...]” (FOUCAULT apud MOTTA, 2001, p. 227), uma vez que ele não se estabelece enquanto comunicação objetiva, mas se faz experimentar no desnudamento de um vazio que se abre infinitamente.

É este o vazio alcançado pela obra de Mira Schendel, que desconhece qualquer interpretação definitiva, desviando-se de toda assertividade. No entanto, apesar da impossibilidade de localizar ou circunscrever o fora nos trabalhos da artista, estes jamais o abandonam, oferecendo-o “[...] como a ausência que se retira para o mais longe possível dela mesma e se esvazia no sinal que ela faz para que se avance em direção a ela, como se fosse possível encontrá-la [...]” (FOUCAULT apud MOTTA, 2001, p. 227) numa infundável e circular sobreposição do *e*. Seja este *e* a sucessão de páginas de seus cadernos ou a oscilação incessante do sentido de suas composições com *letraset* sob camadas de acrílico. Ou, ainda, o apagamento pelo acréscimo gradual das palavras submergidas no papel de arroz das monotípias até transformarem-se em um grande quase-borrão (fig. 4).

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

Por fim, se os trabalhos de Mira restituíram a dimensão visual de palavras e letras, que figuram como imagens em relação aberta com o espaço, também é preciso reconhecer que a artista não nega, em nenhum momento, a condição fonética das palavras e letras. Mesmo nos trabalhos em que a sobreposição de caracteres ou de camadas de papel leva sua legibilidade a um quase completo apagamento, as palavras e letras, já mais visuais que legíveis, não abandonam, no entanto, a possibilidade de serem lidas.

Mira Schendel incorpora os elementos da escrita alfabética em seus trabalhos e os faz interagir com o espaço sob o signo da transparência, do vazio



ou do branco. Há assimilação do alfabeto, mas não negação. Este território de diálogo aberto por Mira entre o alfabeto e o espaço amplia as propriedades visuais da escrita. Assim, é resgatado um modo múltiplo e, por isso, mais amplo de pensar na escrita em que tanto o espaço e as letras quanto a possibilidade de ler e ver simultaneamente os signos se desdobram num mesmo nível: através do pensamento da tela.

¹ *O pensamento da tela – la pensée de l'écran*, no original em francês – é uma expressão utilizada por Anne-Marie Christin para se referir ao processo de geração de signos impulsionado por superfícies, como as paredes das cavernas, os cascos de tartarugas e até mesmo o céu. Para a autora, é pela demarcação destas áreas e pela consciência sobre sua função privilegiada como espaços de relações significantes entre os signos que o homem teve a oportunidade de desenvolver linguagens escritas.

² Neste texto, a utilização do adjetivo *cheio* designa o modo como a linguagem enquadra os signos, tomando-os por sua porção livre de ambiguidades ou fragmentação.

³ A expressão *escrita branca* é usada por Roland Barthes para designar o empreendimento ambicionado por Stéphane Mallarmé (mas não apenas ele) de criar uma escrita livre de toda obrigação com a ordem da linguagem. Uma escrita que não nega os julgamentos, os valores e os conceitos, nem da língua viva nem da literatura, mas que se opõe em meio a eles de uma maneira neutra, apartidária; que se cola como uma ausência de estilo ou de engajamento. Essa *escrita branca* transborda as margens das polaridades entre termos, sobrepondo-os por meio de uma transparência que não esconde nem nega nada, mas que se afirma através dos vazios que esta mesma escrita faz aparecer (BARTHES, 2004, p. 65-66).

Referências.

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

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

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

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



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

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

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

FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. III), p. 219-242.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). *Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/Cosac Naify, 2009.

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

Artigo recebido em setembro de 2011. Aprovado em novembro de 2011.

