



REFLEXÕES SOBRE O GESTO: O SILÊNCIO COMO UMA SUGESTÃO TEXTUAL

THINKING OF GESTURES: SILENCE AS A TEXTUAL SUGGESTION

**Deborah Walter de Moura
Castro***

* deborah.moura@unifal-mg.edu.br
Professora de Língua e Literatura Inglesa na Universidade Federal de
Alfenas. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de
Minas Gerais, é mestre em Literatura de Expressão Inglesa e doutora
em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG).

RESUMO: Este trabalho tem como principal objetivo pensar em como alguns artistas – às vezes chamados de artistas conceituais – se utilizaram do gesto em suas obras a fim de apontar para um aspecto silencioso, em que palavras e imagens se confundem em uma prática indecifrável. Através de produções híbridas, nem tanto palavra nem tanto imagem, artistas evidenciam o gesto como uma maneira de suscitar a vulnerabilidade da linguagem verbal, de evidenciar a aproximação entre palavra e imagem, ou apenas como uma nova maneira de comunicar – de uma maneira que o leitor/espectador não consiga entender. Com trabalhos de Marcel Broodthaers, On Kawara, León Ferrari e Mira Schendel, visamos com este texto demonstrar as relações entre o gesto, a sugestão textual, o silêncio e o desejo de comunicar.

PALAVRAS-CHAVE: gesto; silêncio; escrita.

ABSTRACT: The main objective of this work is to think how some artists – usually known as conceptual artists – used gestures in their artworks in order to point to a silent aspect, in which words and images mingle in an undecipherable practice. Through hybrid productions, not quite words not quite images, artists shed light to gestures as a way to present the vulnerability of verbal language, to highlight the proximity between words and images, or just as a way to say things differently – in a way the reader/spectator cannot understand. With artworks by Marcel Broodthaers, On Kawara, León Ferrari and Mira Schendel, this research wishes to show how textual suggestion, language, silence and the desire to communicate relate.

KEYWORDS: gesture; silence; text.

“Minhas palavras morreram, só nos gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase.”
(Osman Lins, “Os gestos”)

“O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade do seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado.”
(Jean Galard, “A beleza do gesto”)

Em 1969, *La pluie (project pour un text)* [A chuva (projeto para um texto)] foi um filme silencioso e performativo de aproximadamente dois minutos produzido e protagonizado pelo artista conceitual belga Marcel Broodthaers (1924-1976) e dedicado a Stéphane Mallarmé. O vídeo começa com o artista sentado em uma cadeira ao ar livre, provavelmente em um jardim. A sua frente há um caixote sobre o qual estão folhas de papel, um pote de nanquim aberto e um recipiente com alguns lápis e canetas. Atrás de Broodthaers, podemos ver um muro branco com a inscrição “Département des aigles” [Departamento das águias], indicação do projeto Museu de Arte Moderna que Broodthaers havia criado um ano antes, em 1968, em sua própria casa.

Neste cenário, Broodthaers pega uma caneta para nanquim, molha na tinta e começa a escrever. Pouco tempo depois começa uma chuva forte, obviamente artificial, o que não impede que ele continue e insista em seu ato.

Tudo o que Broodthaers escreve, a “chuva” apaga, borrando a tinta e tornando o texto ilegível, impossibilitando a identificação das letras, o reconhecimento do texto, ou sua decifração. A chuva funciona como uma borracha, mas ao contrário da função cotidiana da borracha, que só é usada após a escrita, a chuva apaga com a escrita, simultaneamente. Antes que a tinta surja e se defina no papel, ela é dissolvida na chuva, apagando qualquer relação entre o gesto da escrita, a escrita em si e sua decifração. Antes de aparecer, a palavra já desaparece. Ao final do filme, Broodthaers coloca a caneta sobre o papel, desistindo do texto e do gesto, quando aparece na tela a frase “project pour un text” [projeto para um texto] indicando que de sua escrita só resta o vestígio, um borrão, e seu gesto.

A palavra “gesto” vem de *gestus*, do latim, que pode significar, dentre outras coisas, “movimento, atitude, gesto, ademane, gesticulação”. Em uma das entradas do *Grande Dicionário Houaiss* da língua portuguesa, “gesto” é o “movimento do corpo, esp. das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica” (2008, p. 1449). A estreita ligação entre o “movimento do corpo” e a intenção de “realizar algo” aqui nos interessa e está presente em Broodthaers como talvez um desejo proposital de não comunicar. O gesto em Broodthaers

trabalha uma simulação da escrita, o “trajeto da mão” (BARTHES, 1990, p. 149) e faz com que tenhamos esperança nos traços, de modo que nos remeta à familiaridade do alfabeto como conhecemos. O gesto é o meio pelo qual chegaremos aos traços, quando será possível reconhecer a escrita horizontal, elementos tipográficos, ou o suporte reconhecido do papel, por exemplo.

Mas na obra de Broodthaers o gesto não encontra materialidade. Não há funcionalidade ou uso na tarefa de escrever. Embora contínua, ela não resulta na legibilidade do texto. O gesto de Broodthaers é um ato simbólico e experimental que envolve elisão, apagamento e silêncio. A linguagem verbal, que quer definir-se como sujeito da obra, é colocada em segundo plano. O movimento das mãos direcionado à escritura, com a intenção de realizar algo, reflete a relação fraturada entre o querer dizer e o dizer, entre o gesto de escrever e a escrita. Percebemos o gesto, mas não a sua realização. O próprio título, *La pluie (project pour un text)*, aponta para um projeto – e um projeto pode ou não ser realizado – e coloca em primeiro lugar a chuva, responsável por interferir diretamente na impossibilidade do texto.

Aqui o silêncio é a privação proposital da linguagem verbal. Talvez por uma sensação de desgaste, o artista

parte para uma espécie de “mutilação do idioma” (FLUSSER, 2010) atrás de uma manifestação adequada, pois a linguagem verbal não parece ser capaz de dizer a verdade.

Essa voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, demasiado velha talvez e demasiado humilhada para poder jamais dizer por fim as palavras que a façam cessar, sabendo-se inútil, para nada, que não se escuta, atenta ao silêncio que ela rompe, por onde talvez um dia lhe volte o longo suspiro claro de advento e de adeus, será uma delas? (BECKETT, 1989, p. 22)

Por meio do silêncio, o escritor tenta um retorno a uma linguagem menos contaminada. Silêncio e linguagem firmam uma relação que proporciona uma escrita menos submersa nas torrentes das palavras.

No livro *Palomar*, de Italo Calvino, o protagonista, ao observar o melro e seu assobio, questiona a relação entre o dito e o não dito, entre a palavra e o silêncio e, de certa forma, até que ponto pode a linguagem verbal dar conta do silêncio e de seu sentido:

Se o homem investisse no assovio tudo o que normalmente atribui à palavra, e se o melro modulasse no assovio todo o não-dito de sua condição de ser natural, eis que estaria assim realizado o primeiro passo para preencher a separação entre...

entre o que e o quê? Natureza e cultura? Silêncio e palavra? O senhor Palomar espera sempre que o silêncio contenha algo além daquilo que a linguagem pode expressar. Mas e se a linguagem fosse na verdade o ponto de chegada a que tende tudo o que existe? Ou se tudo o que existe fosse linguagem, já desde o princípio dos tempos? Neste ponto o senhor Palomar é tomado pela angústia. (1985, p. 18)

Para Palomar, o silêncio deve conter “algo além daquilo que a linguagem pode expressar”, e ele conclui que se tudo que existe for linguagem, todo o sentido do silêncio estaria na linguagem.

Susan Sontag, em “A estética do silêncio”, ensaio presente no livro *A vontade radical* (1966), explica que o silêncio é uma estratégia para a transformação da arte, sendo ela própria a mensageira de uma antecipada transposição radical dos valores humanos. O sucesso de tal estratégia deve significar o seu abandono final, ou, no mínimo, sua significativa transformação (1987, p. 25). O silêncio dos artistas pode ser considerado um objetivo a ser alcançado como uma forma tanto de se virar contra a linguagem quanto de se distanciar da arte vigente, ou da arte da consciência. Sontag explica que “em explícita revolta contra aquilo que se considera a vida classificada e dessecada da mente comum, o artista lança um apelo pela

revisão da linguagem”. E ainda, “a linguagem é rebaixada à condição de um evento. Alguma coisa ocorre no tempo, uma voz que fala e aponta para o que antecede e para o que sucede uma declaração: o silêncio” (1987, p. 29). Esse silêncio proporciona aos artistas uma nova experiência estética e eventualmente uma reação de estranhamento por parte do público. Quando o artista se esquia da arte vigente, querendo criar um novo sistema de comunicação, esse sistema não é imediatamente apreendido. O artista produz obras silenciosas como um gesto de rebeldia, uma ode ao inaudível ou ao incompreensível, novamente uma maneira de se distanciar do público, de produzir o inaceitável, ou de quebrar o vínculo com o anterior. Segundo Sontag, “o silêncio é a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental da arte moderna, com seu infatigável compromisso com o ‘novo’, e ou com o ‘esotérico’” (1987, p. 14). O artista quando cria o silêncio, aparentemente vazio, produz algo dialético, como forma do discurso. Quando o artista descobre que não há nada a dizer, procura uma forma de dizer isso. “O mais comum é que continue a falar, mas de uma maneira que o público não pode ouvir” (SONTAG, 1987, p. 15). O silêncio da obra surge como um enigma e o gesto às vezes culmina numa linguagem indecifrável.

Algumas obras, porém, diferentemente de *La pluie*, deixam aparecer a escrita, mas uma escrita enigmática, indecifrável. O gesto culmina na materialidade do traço, porém sem que o leitor possa reconhecê-lo. Uma escrita enigmática espera outra – está ali para ser substituída, decifrada. Diante de uma escrita enigmática, o leitor inicialmente obedece aos passos óbvios para significar o que lê. Em busca da familiar linguagem verbal, “[o] olho tem de seguir a linha, se quiser compreender a mensagem” (FLUSSER, 2010, p. 103). Porém, como não há no texto a fidelidade da letra ou a possibilidade, ao menos imediata, de uma mensagem compreensível – a obediência da ordem é traída. O olhar não busca mais a leitura de unidades linguísticas, mas é direcionado à materialidade do texto, ao bloco de “palavras”. Essa leitura não linear é um pouco vertiginosa, como se a escrita fosse impressa ou redigida em movimento. Essa escrita confunde o leitor em um emaranhado nauseante e o texto se aproxima da abstração, do rabisco, das artes visuais.

Em *O óbvio e o obtuso*, no capítulo dedicado ao artista Cy Twombly, Roland Barthes explica que o gesto nega o que parece ser. Segundo ele, Twombly afirma que “a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a

correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência” (1990, p. 144). As escrituras, para Barthes, “são gestos de uma preguiça, conseqüentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha”, o gesto é algo “como o complemento de um ato” (BARTHES, 1990, p. 144). O gesto traça no papel uma espécie de vestígio de escritura.

Desde que a humanidade pratica a escrita manual, exceção feita à impressão, o trajeto da mão – e não a percepção visual de sua obra – é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas; esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus*: a mão conduz o traço (de cima para baixo, da esquerda para a direita, girando, apoiando, interrompendo etc.); evidentemente, é na escrita ideológica que o *ductus* é mais importante. (BARTHES, 1990, p. 147)

O gesto é reconhecido através da percepção do traço e de sua semelhança com a linguagem verbal. Mas sem cumprir a mesma função da linguagem verbal, o traço parece existir apenas para indicar o gesto. A criação é indicada por seus tumultos, e o gesto aparece como um impulso.

O gesto aqui indica uma construção em que os traços edificados não permitem uma escrita habitável.

Semelhante à produção de Henri Michaux (1899-1984), poeta, escritor e artista também belga, mas naturalizado francês. Maurice Blanchot explica que

um dos temas essenciais de Michaux é o tema do construtor. O construtor parece absurdo porque constrói com qualquer coisa; mas ele pode, justamente, construir com qualquer coisa: é senhor de um mundo que se ri da sabedoria expediente, é capaz daquilo que sente. (2010, p. 173-174)

Segundo Blanchot, Michaux afirmava que construiria uma cidade de trapos. Em trabalhos como *Narration* (1927), por exemplo, sua escrita, assim como no vídeo de Broodthares, antes de existir, já se destrói. A fúria e a emoção de sua escrita se resumem ao seu gesto, como se não tivesse dado tempo de articular um alfabeto reconhecível, e o que sai é apenas um balbucio incessante. A obra *Narration* é um exemplo dessa escrita livre e arrebatadora. A escrita assêmica de Michaux, que não usa palavras ou traços reconhecíveis, é semanticamente esvaziada, impossível de ser lida ou pronunciada.

Estamos em torno do silêncio, em torno de traços e gestos que nunca alcançam o mesmo lugar da linguagem verbal, talvez nem sequer a tangencie. Como uma criança que murmura antes de pronunciar as palavras, ou que

rabisca antes de elaborar em verbo seus traços, a escritura parece apenas imitar o que nos é tão familiar, provocando inclusive um estranhamento, ou uma desfamiliarização. A partir dessa mímica, deste gesto da escritura, enxergamos a linguagem verbal, mesmo sem reconhecê-la. É uma escrita que não quer dizer, mas coloca no gesto a problemática do significado.

O artista conceitual japonês On Kawara (1932-2014) criou em *Codes* [Códigos] (1965) uma obra que consiste em 6 folhas de papel escritas a lápis nas cores azul, vermelho e amarelo. A distinção entre cores é tratada com bastante cuidado nas obras do artista, desde sutis variantes de cinza à significação reveladora do lápis de cor. Ao contrário da maior parte de suas obras, geralmente caracterizadas por uma estética monocromática, *Codes* se destaca pelas cores através das quais o leitor/espectador percebe a diferença entre os traços. *Codes* é um sistema ilegível que foi reduzido a traços horizontais ligeiramente inclinados para a direita, na diagonal, começando da base, onde o lápis parece ter se sustentado, subindo para a direita, onde o traço termina mais fino, indicando que o lápis já está saindo do papel. Como esse é o formato padrão da linguagem de *Codes*, a variedade das cores é

o que distingue um traço do outro, ou seja, a linguagem da obra se resume a traços idênticos cuja única distinção são as cores. Para Kawara, as cores já contêm em si sentimentos e sentidos. Os traços são agrupados como letras de uma palavra. Há espaços entre esses grupos de traços que, além de separarem as “palavras”, determinam o fôlego e ritmo do texto.

Uma semelhança entre esse código de Kawara e a escrita ocidental é o uso de pontuação, como vírgulas, pontos finais e aspas. Pela pontuação reconhecemos estar diante de um texto que faz alusão à linguagem verbal. Além da pontuação, os traços são distribuídos ao longo da página, provavelmente da esquerda para a direita, em 13 linhas horizontais cobrindo toda a página, novamente se aproximando da estética em bloco da linguagem verbal escrita. Mas o que mais impressiona nessa obra é a regularidade e simetria com que os traços estão dispostos na página. Isso implica uma técnica gestual primorosa, em que o artista trabalha cuidadosamente seu traço (tamanho, inclinação) e os espaços entre eles. Ao longo de toda trajetória artística de Kawara é evidente a rigidez e paciência com que produz suas obras.

Na série *Date paintings*, por exemplo, ele pinta uma tela com a data do dia que está pintando e com a língua do

lugar onde está. A tela deveria ficar pronta no mesmo dia indicado pela data pintada, necessariamente em um dia. Se a tela não ficar pronta naquele mesmo dia, Kawara a destrói. A arte, mais uma vez, se distancia de inspirações ou musas para registrar um ofício diário, cotidiano, o rigor de um afazer.

A partir da simplicidade da tarefa, as palavras, quando presentes em suas obras, eram abordadas em sua complexidade. Kawara acredita que não há uma transmissão e recepção que obedeça a uma lógica sem ruídos. A linguagem verbal não é um meio de comunicação autêntico ou confiável e, portanto, o silêncio passa a ser um saber inigualável na transmissão de sentidos. Não por transmiti-los com mais eficácia, mas por admitir os ruídos. As incursões de Kawara no universo da linguagem verbal, fotografias e outros sistemas de informação fizeram de sua produção uma variada e bem representativa da arte conceitual. Por meio da linguagem, Kawara designava suas omissões.

Embora ele faça da linguagem verbal seu principal material, o silêncio nos trabalhos de On Kawara frequentemente fala mais alto e provavelmente foi isso o que ele quis dizer quando produziu *Codes*. Em *Codes*, o leitor/espectador tem acesso a uma concha vazia, matéria sem

conteúdo, significante sem significado. Se há de fato um texto traduzido em códigos nessa obra, ainda assim o que comunica é o gesto da cifra, a tarefa da reescrita silenciosa.

Há em suas obras algo relacionado à vida e ao tempo, muitas vezes como um registro de que o próprio artista está vivo naquele dia, e de que, no outro dia, com outra obra, ainda esteja vivo. Através de séries de exercício diário, como “I got up”, “I met” e “I went”, Kawara registrava em cartões postais que enviava para amigos ou em listas que escrevia em catálogos, a hora que tinha acordado, as pessoas com quem se encontrava, e os lugares que tinha ido. Apesar da privacidade que manteve, sem dar entrevistas, falar de suas obras ou até comparecer às exposições que participava, Kawara estava dando coordenadas de tempo e espaço, de seus passos diários, dos dias e cotidiano de sua vida. Suas obras oscilam entre o local e o global, entre o individual e o universal. Para ele, um dia é suficiente.

Como a personagem Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, ou Leopold Bloom, de James Joyce, o cotidiano de Kawara, explicitado em suas obras, torna-se épico. *Codes* está em consonância com seu silêncio, com sua carreira de obras repetitivas, com essa espiral que se aproxima da “Conferência”, de Cage, dos textos de Gertrude Stein e das narrativas de Beckett, sem crença em progressos, mas na

simplicidade do ofício, que muda a cada dia, ao mesmo tempo em que não muda em nada. A linguagem de *Codes* reforça seu gesto como artista, como cidadão, um indivíduo. É um gesto que observa a poética da vida, dos limites da comunicação, dos questionamentos da existência.

Jacques Roubaud, poeta e romancista francês, colaborou com On Kawara no projeto *Codes* de 1995. Kawara havia dito que os poemas que incluiria em *Codes* seriam sobre o tempo. Quando Roubaud entregou os poemas a ele, todos escritos em francês, Kawara disse que ele era como um cego frente a esses poemas, pois não entendia francês. Pediu então a Martine Aboucaya que os traduzisse para braile. No livro *Codes*, de 1995, há 36 páginas dos poemas de Roubaud traduzidos para o braile (ABOUCAYA, 2002). Os poemas em braile são como um apagamento. Como *Codes*, de 1965, esses poemas em braile reivindicam outra escrita, mas ainda sem demandar novas leituras.

As obras não exigem do leitor o conhecimento do código ou de braile, mas apontam para os desvios e mistérios da comunicação. Se seu gesto revela os mistérios do sentido, oscilando entre o compreensível e compreendido, sua obra oscila entre o viver e o sobreviver. O gesto está na percepção do ler e do ver, mas em um âmbito mais amplo, cria uma tensão entre o artista soberano e detentor de voz

e sentidos obscuros, e um sujeito desmaterializado que embaça as fronteiras entre arte e vida, entre o obsoleto e o essencial. O silêncio aqui é traduzido naquilo que só pode ser vislumbrado através de fissuras. O jogo do silêncio é um que tangencia a linguagem verbal.

Quando as obras colocam a palavra à margem, deixam o leitor/espectador à mercê das possibilidades. É como se os trabalhos fossem dotados de uma poética com códigos indecifráveis para demonstrar um sentido além das palavras, em torno e além do próprio silêncio.

Ao primeiro olhar, o trabalho *Carta a un general* [Carta a um general] (1963), do artista argentino León Ferrari (1920-2013), parece uma caricatura da escrita ocidental, um texto de caligrafia exagerada, cursiva, com 12 linhas bem definidas cobrindo horizontalmente o papel, da margem esquerda à direita. Algumas marcações mais evidentes, com tinta mais forte, aparentam a primeira letra de uma palavra, a primeira palavra de uma frase, provavelmente diferenciando maiúscula de minúscula.

A linguagem de Ferrari é abstraída ao ponto de virar uma caligrafia indecifrável, mas de um gesto que se

conecta e/ou desconecta constantemente da linguagem verbal (PÉREZ-ORAMAS, 2009). A visibilidade do resíduo silencia ao mesmo tempo em que fala todas as línguas do mundo. Mas se fala todas as línguas do mundo, confunde as verdades, cancela a pureza, adia ao mesmo tempo em que apaga qualquer mensagem.

Embora aparentemente abstratas, as obras de Ferrari foram usadas como forma de direcionar uma mensagem política. Além da escritura gestual, tomando a maior parte da página, há na mesma página o título da obra, data e assinatura do artista na parte inferior. A essas informações atribui-se parte do significado tirado da obra, o alívio do leitor.

O título, *Carta a un general*, aparece na parte inferior esquerda da página, legível, entre aspas e em letra de forma. Também na parte inferior, mas ao lado direito, estão a assinatura de Ferrari e a data, “18/06/1963”. O leitor/espectador não consegue ler o texto, mas sabe, através do título, que se trata de uma carta. Sabe também quem a escreveu e quando, e a quem é destinada. Através dessas informações o leitor/espectador é capaz de inferir significações. O trabalho, o texto esvaziado de significantes reconhecíveis, trata de uma impossibilidade, uma barreira que coloca o remetente diante de uma complexidade

comunicativa e em posição de desvantagem em relação ao general, sinônimo de autoridade.

Marcada por golpes de estado, a Argentina vivia, em 1963, uma ditadura com José Maria Guido no poder. Depois do golpe que derrubou o presidente Arturo Frondizi, Guido presidia a Câmara dos Senadores e, em 12 de março de 1962, devido à renúncia do vice-presidente, tomou o poder. Segundo Andrea Giunta, “conflitos entre facções militares e a censura de revistas, filmes e arte eram uma constante ameaça à democracia” (2009, p. 50). Ferrari utiliza a estratégia de emudecimento da linguagem de maneira que sua voz, ou talvez a de qualquer civil, não tenham poder. Sua escritura, em silêncio, garante o traço da impotência da linguagem e da voz ao mesmo tempo em que dá ao escritor a liberdade da escrita. A impossibilidade do texto garante ao remetente que o destinatário não tenha acesso ao conteúdo do texto, não saiba o que o remetente pensa sobre ele, por exemplo. Outra possibilidade é que o texto ilegível se refira à impossibilidade de haver qualquer tipo de diálogo entre um civil e uma figura de poder político na Argentina durante a ditadura.

O gesto de Ferrari condensa de tal maneira seus traços que esses parecem mais significativos que a própria palavra. Segundo Giunta (2009), ele torna o que não é aceito

como um traço comunicativo em algo compreensível. A percepção de seu gesto é sutil, fala em volume baixo, mas demonstra a capacidade de comunicar ideias pela arte. Seu trabalho confronta a ordem vigente e alguns tornaram-se chave para sua crítica institucional. “Carta a un general”, como outros dos anos 60, marca um início que se torna mais e mais radical ao longo de sua carreira. A forma como integrava sua arte à vida e à política possibilitou que explorasse campos experimentais e extremos.

Diante da cena política de sua geração, uma arte de vanguarda não poderia se acomodar aos espaços e materiais tradicionais, mas se unir à vida e às ruas de maneira a buscar suas mais altas aspirações (GIUNTA, 2009). O gesto de Ferrari aborda fragmentos de sentidos, suspendendo a imagem em um alfabeto mudo, enfurecido, ao mesmo tempo delicado, em linhas que se contorcem como para burlar a censura, para falar sem ser ouvido.

Mira Schendel (1919-1989) ambicionou ser poeta, mas acabou lidando com o abandono de sua atividade como escritora e firmando sua carreira como artista. Quando Schendel desistiu de ser escritora, a arte surgiu não contra sua escrita, mas transformando essa escrita em objeto

(PÉREZ-ORAMAS, 2009). Como artista, sua escrita trans- parecia um abismo, uma rachadura que escondia uma voz enterrada.

Nenhum trabalho de Schendel tende a impor uma ordem à realidade nem a impor significados (NAVES, 2009). Assim como Kawara, que transitou por vários países, várias línguas, Mira Schendel também mudou de países e línguas várias vezes, o que permitiu que criasse uma relação despreocupada em apenas significar ou comunicar. Para esses artistas, o comprometimento que a linguagem selava com a comunicação era bastante vulnerável.

Schendel se interessava pela visualidade da linguagem como texto e como gesto, ou seja, como verbalmente inteligível e como matéria puramente visível. O mutismo nos trabalhos de Schendel parece indicar a origem da linguagem. Como ruínas, os vestígios apontam para o que havia antes.

Por meio dos traços irreconhecíveis, a obra empurra a abstração para perto de uma linguagem. Seus sinais reforçam a presença do gesto e do movimento da mão. Assim, como Ferrari, ela universaliza seus traços, aproxima todas as línguas. O papel atinge uma amplitude cósmica e a escritura de Schendel se assemelha a uma constelação.

A trajetória de seus traços não é linear ou obedece a linhas, mas instaura um novo espaço, mais branco e mais vazio, por onde corre sem trajeto definido. As linhas podem ser retorcidas, emboladas, girando em torno delas mesmas. As letras são soltas no espaço, às vezes se aproximando umas das outras, umas mais próximas, mais escuras, outras mais distantes, mais claras. Algumas de suas obras têm o signo alfabético, outras esticam ou encurtam pedaços das letras para que se alterem e assim sejam apenas parecidas com as que já conhecemos, mas não há como afirmar que são elas.

A série *Letras circunscritas* (1974) é uma mistura entre numerais romanos e letras, traços, curvas e círculos. Na obra há o vazio da página, do silêncio em branco, em contraste, ou em consonância, com o silêncio dos traços negros que chamam o olhar. Ao contrário de obras da série *Escritura*, que palavras são reconhecíveis e podem direcionar o ímpeto do leitor pelo sentido, *Letras circunscritas* parece apontar sempre para a cratera, o buraco negro. Haroldo de Campos, amigo de Schendel, escreveu um poema sobre suas obras: “uma arte de vazios / onde a extrema redundância começa a gerar em formação original / uma arte de palavras e de quase palavras / onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela / súbitos valores semânticos” (CAMPOS, 2014, s/p). O gesto de Schendel não

permite que seus códigos se fixem a nada. Suas letras se aproximam umas das outras como as folhas de *Trenzi-
nho*, como quase letras que se aproximam das letras. Mas Schendel não tinha a intenção de produzir uma arte obscura como guardiã de mistérios que revelariam segredos do universo. Seus mistérios são textos, tecidos e costuras em relação ao silêncio fundante (NAVES, 2009).

Em 2009, o MOMA organizou uma exposição intitulada *Tangled alphabet*, uma retrospectiva dos trabalhos de León Ferrari e Mira Schendel. Ambos tiveram como principal fonte a linguagem verbal, seja em sua visualidade ou em sua inteligibilidade oral. Assim como a maior parte dos trabalhos presentes neste artigo, os trabalhos desses artistas, por mais silenciosos que sejam, estão imbuídos de linguagem.

Para Schendel e Ferrari, a linguagem não era um vetor para se chegar ao significado. A linguagem era mais material e opaca do que conceitual. A linguagem era como um tremer das mãos, um arrepiado do corpo. Enquanto para alguns artistas conceituais a linguagem como transmissores de significado era essencial em suas criações, para Schendel e Ferrari, sua aparência era mais importante. Eles não se encaixavam no conceitualismo canônico responsável por legitimar e de certa forma homogeneizar uma

diversidade de práticas artísticas que estavam sendo feitas por artistas da América do Norte ou Europa (PÉREZ-ORAMAS, 2009).

Ainda assim é possível aproximar os princípios artísticos de Schendel e Ferrari a de outros artistas presentes neste trabalho. Pérez-Oramas (2009) explica que quanto mais abrangente e híbrido se tornou o movimento conceitual, tanto mais diversificadas foram se tornando as práticas, mais difícil foi de manter uma ideologia coerente e consistente entre os artistas conceituais. Operações com a linguagem se tornaram tão diferenciadas quanto o número de artistas chamados conceituais.

A escrita é um gesto muscular que funciona como uma representação visual de enunciação. Textos opacos, fragmentados e ilegíveis acabam por realçar não o poder da linguagem verbal, alfabética e ocidental, mas um corpo, um gesto gráfico. É esse o substrato com o qual nos deparamos.

A linguagem começa do silêncio e a ele retorna, e o gesto reivindica o poder fundador da linguagem. A poética desses textos busca formas primordiais da linguagem que nos aliviam das amarras do mundo como estamos acostumados. No gesto e na linguagem irreconhecível,

chegamos mais perto de uma linguagem inconsciente, do pensamento desordenado e distante da linearidade do texto verbal. As quase letras de Schendel não se firmam ou fixam no mesmo lugar. Os dois trabalhos de *Letras circunscritas*, por exemplo, demonstram um pouco desse movimento.

O gesto pode ser um gesto mais preciso, com letras formadas por linhas horizontais e verticais. Nesse gesto percebe-se a necessidade de ordenar. A partir da simetria e rigor das linhas, *Letras circunscritas* se assemelham à escrita dos pichadores, de alfabetos antigos. Na redução do gesto, Schendel busca o osso da narrativa, da linguagem. Como uma poeta atrás da origem da linguagem verbal, a artista busca no gesto sua imortalidade, os momentos efêmeros que a linguagem verbal não é capaz de compreender.

No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, esta urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assumo a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-litera e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces para ela mesma. Surgiu, no entanto, um segundo problema. A sequência

das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. (SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1997, p. 256)

O gesto de Schendel busca algo elementar, entre seu tempo e sua apresentação, um silêncio primordial, antes de sua execução.

“Os gestos”, de Osman Lins, é um conto que também dá nome a uma coleção de treze contos, obra publicada pela primeira vez em 1957. Como outros contos da coletânea, “Os gestos” apresenta poucos diálogos que se integram à narrativa para abordar, dentre outros aspectos, a condição humana.

No conto, o protagonista, o velho André, destituído de voz, lamenta não conseguir se exprimir ou dizer o que sente, sendo grandes as chances de não ser compreendido. André se vê confinado a gestos mal interpretados, às gesticulações que abrem, no caminho entre seus gestos e a recepção de sua mulher e duas filhas, um grande abismo.

André percebe, porém, que as palavras também já não conseguem mais atender suas percepções e sentimentos. Ele apreende em pequenos detalhes, seja nas folhas que vê do lado de fora, ou na sua filha mais velha debruçada na janela, experiências que considera únicas. Para André, são essas as experiências sensíveis e intraduzíveis que não consegue comunicar nem em gestos, muito menos em palavras.

Em certo momento, André é apresentado às letras do alfabeto por sua filha mais nova, que tenta facilitar a comunicação do pai. Apontando para as letras talvez conseguisse indicar, com menos ruído, as palavras as quais quer se referir. Ele resolve, porém, pensar apenas nos gestos, “em não falar, não escrever. Gesticular, apenas” (LINS, 1975, p. 18). André queria “esquecer todas as palavras. Resignar-se ao silêncio” (LINS, 1975, p. 12). Para André “sua voz estava morta” (LINS, 1975, p. 15-16). André percebe que as errâncias do gesto não eram diferentes das palavras que antes era capaz de pronunciar. André acredita que seus gestos não são nem menos nem mais expressivos que as palavras que usava antes (LINS, 1975).

Neste conto, o gesto pressupõe uma significação. O ato de gesticular deve ser um fim em si mesmo, determinando a mensagem, a comunicação dentro do próprio

gesto – mesmo que fracassada. No gesto de escrever, ao contrário, espera-se que seja apenas o meio através do qual o ato da escrita será consumado, resultando em um texto que guarda e transmite sentido. Tanto o gesto da escritura quanto a gesticulação precisam do corpo para alcançar o objetivo do significado. A questão que é colocada em “Os gestos”, porém, vai além do significado. Ela passeia pela mensagem em si, como se questionasse o que de fato estamos falando, que tipo de mensagem estamos transmitindo, e talvez, se será mesmo isso o que temos para dizer?

Entre palavras e imagens, entre comunicar, não comunicar ou o que comunicar, o cerne deste trabalho está principalmente nas funções (ou na imprevisibilidade das funções): na natureza nem tanto palavra da palavra, nem tanto imagem da imagem, nem tanto imagem da palavra e nem tanto palavra da imagem. Trancar as palavras de um texto na natureza puramente visual do mesmo seria um erro, uma vez que todo texto, partindo desse princípio, já nasce como arte visual. É a materialidade do texto que possibilita ao leitor encontrar caminhos alternativos para significar, permitindo inclusive que a letra se apresente silenciosamente, ou que o texto se apresente sem a letra

como conhecemos (DWORKIN, 2003). Entre o código e o desejo (ou não) da escrita, está no gesto a apreensão das errâncias dos trabalhos neste artigo. Nessas obras, o sentido abre-se no silêncio. Não se trata, no entanto, de conduzir ao silêncio como ao mistério do sonoro, como à sublimidade inefável sempre demasiado rapidamente atribuída ao musical para nele dar a ouvir um sentido absoluto [...]. Trata-se de facto, deve tratar-se até o fim, de escutar este silêncio do sentido (NANCY, 2014, p. 46). O tempo faz dessa escrita gestual uma que está atrás de sua origem, busca seu fim. A poética do silêncio em torno do gesto não fala de sentimentos, é uma poesia do fazer poesia, do querer escrever.

A poética do gesto é silenciosa porque não diz respeito à linguagem verbal, mas ao impulso da escrita, à necessidade de escrevinhar, tecer, traçar. O silêncio dessas obras vem do gesto essencial do escrever, do silêncio da mente de quem escreve e do silêncio de quem lê. As obras se relacionam à decisão dos escritores/autores em não escrever. Um autor insatisfeito com sua obra, que continua a tortura da escrita sem conseguir atingir o ideal de expressão, amassando suas páginas ou riscando suas palavras, ou um artista que pinta sempre por cima de suas telas, pintando e repintando a tela novamente de branco, para recomeçar da página em branco, erguem seus gestos de modo que consigam atingir o que querem exprimir, que é

o valor do próprio gesto, como o velho André havia percebido no conto de Osman Lins. O desejo da prática do gesto é a recuperação do ruído como uma mensagem através dos códigos que o evidencia. Como parasitas, os ruídos entre o gesto e o código querem ser aceitos no sistema comunicativo (DWORKIN, 2003). O gesto que balbucia em traços e rabiscos permite que esses se interpenetrem, entre a necessidade de criar sentido e criar silêncios.

Robert Hopkins, em seu artigo “Speaking through silence”, explica essas características na produção conceitual, mesmo antes de duplicarem essa relação complexa com o público com obras silenciosas. Hopkins explica que a arte conceitual não pode ser apreendida por seus atributos estéticos. Quando a arte conceitual se assumiu como um movimento de práticas artísticas que colocam o conceito da obra como mais importante do que sua execução, ela se distanciou das características estéticas que se configuram em uma experiência sensorial. E se pensarmos na experiência sensorial como o meio através do qual a obra é acessada, a arte conceitual falha em se comunicar da forma que outras artes faziam. O autor conclui que a arte conceitual, diferentemente das artes tradicionais, não tem a experiência sensorial como um meio para apreciação; e que, também ao contrário das artes tradicionais, permite uma relação mais solta entre as propriedades de

base e as propriedades artísticas, de forma que uma concepção parcial do primeiro seja suficiente para determinar o segundo. (HOPKINS, 2009, p. 62) Essas características da arte conceitual fazem com que o diálogo entre a obra e o espectador seja problematizado. Incapaz de acessar a obra através dos atributos que estava acostumado, o espectador, nessa “conversa”, faz perguntas que seguem sem resposta. Não é o que a arte fala que garante o sistema de comunicação, a conversa, mas o que falha em dizer. Duplamente complexa é, portanto, a inserção do silêncio nas obras conceituais. Frustrar o espectador se torna o mecanismo central da comunicação das obras conceituais. O interesse por esse silêncio pode incitar ideias que dizem respeito ao mundo da arte, às instituições de arte, ao fazer artístico, à distribuição e consumo de arte, à linguagem, à literatura e poesia. Essa tendência ao silêncio, segundo Hopkins, pode ser um reflexo dessas questões acerca das artes. Hopkins conclui que tudo que precisamos é entender como se dão as relações entre discurso, silêncio e comunicação.

REFERÊNCIAS

- ABOUCAYA, Martine e ROUBAUD, Jacques. “Tribute”. In: WATKINS, Jonathan (curador). *On Kawara*. Nova York: Phaidon, 2002. p. 8
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. “A experiência mágica de Henri Michaux” (1944). Tradução de Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ). *Alea* vol.12 no.1. Jan-Jun 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100013>> Acesso em: 16/04/2016
- CAMPOS, Augusto de. In: MORTI, Silas. *Crítica: Tate refaz ode ao silêncio da artista plástica Mira Schendel*. Folha de São Paulo. Ilustrada. 11/01/2014 Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1396332-critica-tate-refaz-ode-ao-silencio-da-artista-plastica-mira-schendel.shtml> Acesso em: 22/04/2016
- DWORKIN, Craig Douglas. **Reading the illegible**: avant-garde and modernism studies. U. da California: Berkeley, 2003.
- FLUSSER, Vílem. **A escrita**: há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

GIUNTA, Andrea. "León Ferrari: a language rhapsody". In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). **León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets**. Nova York: Cosac&Naif, 2009. p. 46-58

GRANDE Dicionário Houaiss de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

HOPKINS, Robert. "Speaking Through Silence: Conceptual Art and Conversational Implicature". In: GOLDIE, Peter e Schellekens, Elisabeth, (Eds.) **Philosophy and Conceptual Art**. Oxford: OUP, 2009. pp. 57-68

LA PLUIE (project pour un text). Marcel Broodthaers. 1969. (2 min e 11 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3L6JO-U_ts8 Acesso em: 20 de dez, 2021.

LINS, Osman. "Os gestos". In: LINS, Osman. **Os gestos**. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MICHAUX, Henri. "Levem-me". Trad. Henrique Rocha de Souza Lima. Revista Cisma (Revista de crítica literária e tradução da graduação da USP). 192 Disponível em: Acesso em: 15/04/2016

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014.

NAVES, Rodrigo. "Mira Schendel: the world as generosity". In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). **León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets**. Nova York: Cosac&Naif, 2009. p. 58-79

PÉREZ-ORAMAS, Luis. "Léon Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets". In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). **León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets**. Nova York: Cosac&Naif, 2009. p. 12-45

SCHENDEL, Mira. In: SALZSTEIN, S. (Org.). **No vazio do mundo**: Mira Schendel. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 1997.

SONTAG, Susan. "A estética do silêncio". In: **A vontade radical**: estilos (1966). Tradução de João Roberto Martino Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Disponível em: Acesso em: 23/02/2015.

Recebido em: 10/10/2021

Aceito em: 06/05/2022