

3

Esculturas?

3.1

Droguinhas e trenzinhos

Uma das características marcantes da obra de Mira Schendel é, como observamos, a experimentação. Nas décadas de 60/70, a artista produziu uma quantidade extraordinária de trabalhos. Essas séries heterogêneas – *Monotipias*, *Bombas*, *Trenzinhos*, *Droguinhas* e *Objetos Gráficos* – surgiram como desdobramentos de suas experiências com o papel japonês e são, a meu ver, os trabalhos mais instigantes da artista. O estopim desse furor criativo foi a invenção de uma técnica peculiar para “dar conta de trabalhar com aquele papel fininho”¹ sem que se rasgasse ou desmanchasse.

Tais séries, obviamente, constituem uma trajetória particular em relação ao conjunto da obra de Mira Schendel, possuem um raciocínio plástico próprio: sair do plano, fluir com o tempo, escapar à composição. O papel, ao mesmo tempo *suporte* e meio, ora aspira a tinta e impregna suas tramas abertas (*Monotipias* e *Bombas*), ora manifesta toda a sua leveza quando as folhas enfileiradas e presas por um fio de nylon conquistam o espaço e o reconfiguram: alçam voo nos seus *Trenzinhos*. No caso das *Droguinhas*, o suporte é amassado, dobrado e atado, torna-se uma rede densa que contrasta com as qualidades de leveza e transparência do papel de arroz. A atitude amorosa e persistente da artista no manuseio do papel, o respeito às resistências que ele opunha e, principalmente, a atenção para com as suas possibilidades latentes, permitiram ao material mostrar-se de modos imprevisíveis. Mira Schendel trabalhava *com* a matéria. Criou uma *verdadeira* relação amorosa com esse papel finíssimo: jamais o submeteu, nunca foi impositiva e, sobretudo, foi sensível e generosa para com ele e assim permitiu que se atualizasse em toda sua estranheza e vigor.

¹ Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papeis da artista. Arquivo Mira Schendel In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. Op. cit., p. 256.

As *Droguinhas*, realizadas em 1966, resumem esculturas de papel japonês amassado, torcido, amarrado em nós como a trama de uma rede de pesca ou de um tricô. Uma *droguinha* é uma forma aberta. O objeto, trançado de modo a criar uma estrutura maleável, dependendo da maneira como os fios de nylon o sustentam, faz com que a forma que surge no espaço resulte totalmente diferente. A ideia é superar as limitações do plano pictórico. Traçar linhas no espaço e desenhar nele, como queria Jesus Rafael Soto. Originalmente, as *droguinhas* foram expostas de duas maneiras: suspensas por fios de nylon ou enroladas sobre si mesmas, no chão. No segundo caso, a associação com um cérebro é inevitável, o que suscita um estranhamento perceptivo radical. Cérebros no chão... Suspensas ou sobre o chão, as *droguinhas* absorvem o espaço, coextensivas ao ambiente (fig. 21 e 22).

Ao invés da geometria euclidiana dos vários construtivismos – que supõe a prioridade das ideias sobre os fenômenos e, assim, ainda é *hierárquica*, os objetos de Mira Schendel exibem uma topologia na qual as formas são fenômenos que se desenvolvem no tempo, definem o devir, e deixam de ser essências do espaço. Argan, mais uma vez, nos auxilia.

Um retângulo e um círculo que não sejam entidades geométricas essenciais e abstratas são formas talhadas numa matéria elástica e infinitamente deformável, perdem a propriedade de dividir o espaço em porções incommunicantes e adquirem a de assumir outras configurações a partir do espectro de variações próprio da forma originária. Desenvolvendo o princípio, a geometria não é representação do espaço como ele é, e sim como poderia ser, e desse modo já não adere a uma noção, e sim a uma imaginação ou invenção do espaço.²

As *Monotipias* deslocam-se da bidimensionalidade em direção ao volume nas séries de *Trenzinhos* e *Droguinhas*. A geometria euclidiana e suas três dimensões mostraram-se insuficientes para pensar a extensão na criação artística moderna. Após a aventura cubista, o tempo ou a *quarta dimensão*, como afirmou Apollinaire, passou a fazer parte das investigações das diferentes linguagens da arte. O que muda com a guitarra de lata de Picasso de 1912 é que o volume passa a ser constituído pela superposição de planos. Com sua guitarra, Picasso inventa uma nova concepção de volume, que escapa a uma inteireza dada, não reflexiva. A escultura de Picasso evolui a partir da superposição de planos. Esvazia a noção de preexistência de um volume

² ARGAN, G.C. *Op. cit.*, p. 456.

tridimensional dado, introduz a reflexão sobre um espaço que se materializa de forma instável e precária, e o faz, inevitavelmente, jogando com a própria tradição perceptiva da perspectiva renascentista.

Anterior à *Droguinha*, o *Trenzinho* de 1965 (fig. 23) é uma escultura emblemática, marca o início do processo de emancipação do plano. Um *trenzinho* é o antípoda do contrarrelevo de Vladimir Tatlin, mas o retoma com leveza, fazendo o pensamento se revezar entre um e outro. Quem sabe um parente suíço, mais rigoroso, das *Bandeiras* de Volpi, por quem Mira nutria grande admiração? A *estrutura* se resume a um fio de nylon transparente que sustenta dezenas de folhas diáfanas da mesma medida (23cm x 46cm), enfileiradas uma após a outra. As folhas respondem a estímulos mínimos – um suspiro é capaz de colocá-las em agitação. Ao soprarmos (experiência encantadora, a ser executada longe do olhar dos guardas), a folha de trás se projeta e encosta suavemente na folha à frente, e assim sucessivamente, e vice-versa, como na brincadeira infantil à qual o título faz referência. Simultaneamente, a audição capta uma espécie de sussurro que ecoa em consequência dos encontros – algo próximo ao ruído familiar do manejo de objetos folheados, um crepitar de folhas. A tensão se localiza no ponto em que o fio atravessa a folha, porto seguro e alto mar. Nosso universo tátil, sonoro e visual é levado a reavaliar-se.

Os trabalhos de Mira Schendel solicitam um tipo de percepção atenta, diferente de nossa percepção sensório-motora, aquela que nos orienta quase automaticamente para responder aos estímulos da vida cotidiana. O objeto artístico instiga o olho a um comportamento de outra natureza. Olho para uma *droguinha* e ela me olha de volta trazendo outro problema que prescinde elucidação, pois é do espírito da arte funcionar como fonte inesgotável de problematizações. É preciso retornar ao objeto infinitas vezes e, a cada vez, uma dimensão diferente de seu modo de ser se faz sentir. Níveis de percepção perfazem circuitos a cada vez renovados.

Os títulos *Bombas*, *Toquinhos*, *Trenzinhos* e *Droguinhas*, mais do que sugerir analogias fáceis, longe de denotar uma espécie de puerilização, apontam para um fato crucial: essas obras retêm da infância a infinita disponibilidade para a experiência.

Após a recepção pouco acolhedora da exposição no MAM do Rio de Janeiro, em 1966, Mira Schendel expôs suas *Droguinhas* na galeria londrina Signals. Foi, aliás, o escultor Sergio Camargo, que morava em Paris na época, quem apresentou os trabalhos da artista ao crítico inglês Guy Brett. A exposição na Signals projetou Mira Schendel internacionalmente (fig. 24 e 25). Em seus dois livros sobre arte cinética, *Kinetic Art* e *Force Fields*, o crítico ressaltava a originalidade das *Droguinhas* e dos *Trenzinhos* – essas obras colocariam em xeque, de forma sutil mas devastadora, a ideia de escultura.

Uma de folhas amassadas suspensas por um fio próximo ao teto onde captam luz e vento, e a outra, de folhas enroladas em nós formando uma estrutura nuclear densa. Obviamente elas não possuem base, nem forma ou posição obrigatória, e não podem ser preservadas por muito tempo.³

3.2

O nó e a dobra – *Littlenothings*

Quando dobra e amarra o papel japonês, Mira Schendel coloca em contato o que estava separado; cria uma superfície externa e explícita e, ao mesmo tempo, outra superfície interna e implícita (fig. 26). O ato de dobrar dá origem a uma dimensão adicional, um movimento para frente e para trás que engendra, lá onde não havia contato, uma espessura dobrada que serve de suporte à experiência de um movimento e de sua duração concreta, apreensão de um tempo não abstrato. Diante de uma *droguinha*, o olhar refaz o complexo percurso dobrado das tiras de papel japonês retorcido, uma multiplicidade de nós que se entrelaçam, se desembaraçam e fluem livres em uma trama densa e palpitante. O suporte dobra-se sobre si mesmo e converte-se em um sistema complexo,⁴ os nós introduzem a ideia de reversibilidade que subverte as noções estáticas de exterior e interior, frente e trás. Pode-se pensá-los também como condensações de energia de um *sistema circulatório vital*. O papel japonês seria uma espécie de matriz, ou signo puro: a partir dos gestos da artista, adquire volume, massa e profundidade. Multidimensional, reconfigura o espaço ao redor.

³ BRETT, Guy. BRETT, Guy. Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. *Op. cit.*, p. 50.

⁴ *Plica* e *plexo*, sufixos de “complica” e “complexo”, vêm do latim e ambos querem dizer dobrar.

O acervo da Tate Modern possui uma *droguinha* que se assemelha ao rabo de cavalo ou à trança de menina (fig. 27). As diferentes pressões e tensões exercidas pelas mãos nos atos de enrolar fazem surgir objetos muito diferentes. Os nós aqui são mais soltos e o papel tem a chance de desvelar seus dobramentos amarrados, fluxos de movimento que se condensam e se dilatam. Os nós são singularidades que organizam volumes e formam circuitos. É quase palpável seguir o percurso do papel por dentro dos nós, entrar e sair deles. Meu olho *sente* como o tato, *mede* a pressão e *intui* o movimento das mãos que torceram e amarraram aquelas tiras delicadas. Há maior ou menor densidade, tensão, afrouxamento, expansão e retração, como ocorre na vida.

Essas obras são hoje em dia exibidas dentro de estruturas de acrílico fechadas, sobre um cubo branco, um pedestal. Coisa irônica se considerarmos que, para Mira Schendel, esses objetos deveriam tratar exatamente da “problemática temporal da transitoriedade”. Objeto transitório, “aquele papel podia ser feito por qualquer um”.⁵ Esta observação da artista, que pode ser compreendida, de modo precipitado, como “um colocar em questão o sentido do conceito de arte”, apenas indica a genuína alegria de Mira Schendel por ter concretizado algo tão simples e tão interessante. Ela se refere à série como o seu trabalho mais importante até aquele momento.

3.3

O trabalho de nosso corpo e a obra de nossas mãos

O movimento das mãos, no limite do aleatório, seria uma forma de escapar a orientações subjetivas predefinidas, negar a composição e a narração. As *droguinhas* parecem tricô. A maior parte dessas séries teria sido feita, aliás,

⁵ Em carta a Guy Brett, Mira fala sobre a nova série. “Com o mesmo papel que uso nos desenhos, comecei a fazer um tipo de ‘escultura’ de papel. A palavra ‘escultura’ empregada aqui soa ridícula, mas que mais poderia ser? Este novo trabalho significa, no meu entender, um passo além dos desenhos. A maioria das pessoas, contudo, o aceita ainda menos. Em todo caso, gostaria de enviá-lo a Londres, se soubesse como. Praticamente não têm peso algum, mas são algo volumosos e ao mesmo tempo delicados – acho que teriam que ser transportados em embalagens de papelão, mas quem o faria e como? [...] Um eventual comprador teria que acondicioná-lo numa caixa, de acordo com o dinheiro gasto – para protegê-lo da umidade, das moscas, do ar. Seria como ‘conservar’ a espuma de David Medalla. Sendo assim, aquele que a ‘possuísse’ não a deixaria ‘ser’. A eternidade da flor e a eternidade da basílica românica. A essência (como por exemplo em Husserl) e a ‘duração’.” Fragmentos dos diários da artista. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. Op. cit., p. 215.

enquanto Mira Schendel cuidava de seus afazeres domésticos. O atelier era a casa. Ocupava-se às vezes de três séries ao mesmo tempo: algo como cozinhar, limpar a casa e lavar roupa, dizia. É evidente que o mapa desse crochê não segue a linearidade e a ordenação da habilidade feminina, os caminhos do papel não obedecem a esquema prévio: este é um tricô anárquico. Mira Schendel transforma assim a tarefa do *homo laborans* – o trabalho repetitivo diário, o labor da mulher que cuida da casa e da criança – em obra de arte. A imagem, captada por Clay Perry durante a exposição na Galeria Signals, mostra a artista usando uma de suas *droguinhas* como um xale ou um véu (fig. 28). Mira transformou gestos *ordinários* – arranhar, dobrar, amassar, atar – em trabalhos artísticos que são até hoje cativantes.

Hannah Arendt (1906-1975) refere-se à arte poucas vezes em *A Condição Humana*,⁶ e o faz para pontuar a distinção entre o que qualifica como as três categorias humanas fundamentais da *vita activa*: labor, obra e ação. As séries de *Monotipias*, *Trenzinhos* e *Droguinhas* subverteriam, de algum modo, as diferenciações das quais fala Hannah Arendt? De certa maneira, sim, sem dúvida.

A atividade básica da *vita activa* é o labor, o *animal laborans* conserva a vida, assegura a sobrevivência do indivíduo e da espécie. Permanentemente sujeito às necessidades do processo biológico do organismo vivo e mortal, há o esforço infinitamente monótono e sempre recorrente das labutas e das penas diárias em busca de uma saciedade que jamais será alcançada em definitivo – a implacável repetição.⁷ O *homo faber* conserva e renova o mundo. O produto de sua atividade é útil, tem um fim e é também reversível.⁸ Seu trabalho “termina quando o objeto está acabado, pronto para ser acrescentado ao mundo comum

⁶ ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

⁷ Sobre o labor. “A vida é um processo que em toda parte consome a durabilidade, desgasta-a e a faz desaparecer, até que finalmente a matéria morta, resultado de processos vitais pequenos, singulares e cíclicos, retorna ao gigantesco círculo global da natureza, onde não existe nem início nem fim e onde todas as coisas naturais volteiam em imutável e infindável repetição.” Idem, p.119.

⁸ Sobre a fabricação. “A característica da fabricação é ter um começo definido e um fim definido e previsível, e essa característica é bastante para distingui-la de todas as outras atividades humanas. O labor, preso ao movimento cíclico do processo vital do corpo, não tem começo nem fim. A ação, como veremos adiante, embora tenha um começo definido, jamais tem um fim previsível. Essa grande confiabilidade da obra reflete-se no fato de que o processo de fabricação, ao contrário da ação, não é irreversível: cada coisa produzida por mãos humanas pode ser destruída por elas.” *Ibidem*, p. 179.

das coisas”.⁹ Os artefatos por ele produzidos atribuem um caráter de durabilidade à inescapável finitude da vida humana e permitem ao *homo faber* atingir sua própria cota de imortalidade. “Sem um mundo interposto entre os homens e a natureza, há eterno movimento, mas não objetividade”.¹⁰ Entre os artefatos que produz o *homo faber*, a obra de arte se caracteriza como um objeto atípico, pois é inútil e desnecessário, “mas, ainda assim, um artefato, feito pelas mãos do *homo faber*”. Retomaremos este ponto importante logo adiante. Finalmente, a terceira categoria fundamental da *vita activa*, a ação,¹¹ é a única atividade “que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria. A ação lida com a imprevisibilidade e a incapacidade de determinar fins. A palavra, o discurso, a ação são como um segundo nascimento. A inserção dos homens no mundo humano faz-se por palavras e atos e não é imposta pela necessidade, tampouco pela utilidade, como a atividade do *homo faber* – “exceção notável feita, mais uma vez, à obra de arte”.¹²

A obra de arte encontra-se, dessa maneira, dentro do território da fabricação, ou seja, está entre as coisas que conferem o mundo ao artifício

⁹ ARENDT, H. *Op. cit.*, p. 121.

¹⁰ A distinção entre a condição humana e a natureza humana é fundamental para pensarmos a natureza da obra de arte. Segundo Hannah Arendt, “o impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante. A objetividade do mundo – seu caráter-de-objeto [*object-character*] ou seu caráter de coisa [*thing-character*] – e a condição humana complementam-se uma a outra; por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem coisas, e estas seriam um amontoado de artigos desconectados, um não mundo, se não fossem os condicionantes da existência humana. Para evitar mal-entendidos: a condição humana não é o mesmo que a natureza humana, e a soma total das atividades e capacidades humanas que correspondem à condição humana não constitui algo equivalente à natureza humana.” *Ibidem*, p. 171.

¹¹ Sobre a ação. “A ação corresponde à condição humana de pluralidade, ao fato de que homens, e não o homem, vivem na terra e habitam o mundo”. E este mundo é habitado não pelo Homem, mas por homens e mulheres portadores de uma singularidade. Iguais enquanto humanos, mas radicalmente distintos e irrepetíveis; a pluralidade humana, mais que a infinita diversidade de todos os entes, é a “paradoxal pluralidade de seres únicos”. *Ibidem*, p.15.

¹² Sobre a permanência das obras de arte. “Dada a sua excepcional permanência, as obras de arte são as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis; sua durabilidade permanece quase inalcançada pelo efeito corrosivo próprio ao uso das criaturas vivas. [...] A durabilidade das obras de arte é de uma ordem superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; elas podem alcançar a permanência através das eras. Nessa permanência, a estabilidade de artifício humano, que jamais pode ser absoluta por ele ser habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Em nenhuma outra parte a mera durabilidade do mundo feito pelo homem aparece com tal pureza e clareza; em nenhuma outra parte, portanto, esse mundo-coisa [*thing-world*] se revela tão espetacularmente como a morada não mortal para seres mortais. É como se a estabilidade mundana se tornasse transparente na permanência da arte, de sorte que certo sentimento de imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal alcançado por mãos mortais, tornou-se tangivelmente presente para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, falar e ser lido.” *Ibidem*, p. 209-210.

humano, “a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lar confiável para os homens”. Contudo, esse tipo de artefato específico produzido pelo *homo faber* é refratário à ideia de utilidade,¹³ alheio à necessidade. A obra de arte escapa ao princípio utilitário e da lógica de meios-fim.¹⁴ A fonte imediata da obra de arte seria a capacidade humana de pensar. Contudo, conclui Hannah Arendt: “as obras de arte são coisas do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas”.¹⁵ A reificação, no caso da arte, é mais que mera transformação de um material extraído da natureza; é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, uma reversibilidade criativa, tal como sugere a autora, que recorre ao poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) para exprimir sua ideia: “como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até o pó pudesse irromper em chamas”.¹⁶

Uma possibilidade de aproximação crítica com as *droguinhas* é a de tomar Hannah Arendt a contrapelo, compreendendo o objeto como um “fato ativo total”, se posso dizer assim. As *droguinhas* resumem, simultaneamente, eventos de labor, obra e ação. A obra de arte tem uma precariedade, um não acabamento e uma processualidade que viabilizam o esforço de trazê-la para o campo da *ação*, da transformação, do nascimento de algo novo. Ao convocar a participação ativa do espectador, cuja visada é sempre única, o objeto de arte reivindica um acabamento crítico, um sentir em comum, e assim funda novas significações que seguem reverberando, como um fractal. O apelo à participação ativa do observador pretendia contestar a relação de contemplação passiva que dominava a experiência estética. À percepção abrem-se possibilidades que extrapolam os domínios da visão, envolvem todo o corpo que, ao girar em torno do trabalho, estabelece um campo de sentidos num constante elaborar-se. Tratava-se, para a artista, de criar obras que provocassem

¹³ Sobre o objeto artístico. “Ao argumento não interessa se essa inutilidade dos objetos de arte sempre existiu ou se antigamente a arte servia às chamadas necessidades religiosas do homem, tais como os objetos de uso comum servem às necessidades mais comuns. Ainda que a origem histórica da arte tivesse caráter exclusivamente religioso ou mitológico, o fato é que a arte sobreviveu magnificamente à sua separação da religião, da magia e do mito.” ARENDT, H. *Op. cit.*, p. 209.

¹⁴ A autora está interessada em pensar a filosofia política, e não a arte. O que a move é a crítica à filosofia política clássica, que entende a *ação* política pautada pela noção de *fabricação*, um *saber fazer*. Hannah Arendt quer problematizar a ideia platônica de que existem *os que sabem fazer e os que obedecem*. Origem do afastamento entre ação e fabricação.

¹⁵ *Ibidem*, p. 211.

¹⁶ *Idem*.

experiências nas quais a percepção e o sentido modificassem a relação orgânica do corpo com o mundo. Obras que buscassem dar consistência sensível a essa experiência originária de que fala a fenomenologia de Merleau-Ponty, experiência em que os sentidos colaboram entre si na conquista de uma sensação anterior a qualquer dualismo entre o sujeito que percebe e o mundo a ser percebido.

Se a *ação* lida com a imprevisibilidade, com a incapacidade de determinar fins e com o gesto que faz nascer algo novo, a obra de arte, indiscutivelmente, é o mais puro exemplo de *ação* humana.

3.4

O vazio

Uma de suas *droguinhas*, hoje pertencente à coleção do MoMA de Nova York, é toda branca, apenas um dos papéis torcidos em meio ao emaranhado de nós é preto, muito preto (fig. 29). O espaço vazio desempenha função importante em seus trabalhos. Assim como ocorre nas *Monotipias*, nas quais o campo branco é ativado por apenas um traço ou ponto, o mesmo ocorre nesta *droguinha*, só que agora o *campo* é profundo, deixou de ser bidimensional. Ao tornar sensível a reversibilidade entre o vazio e o cheio, o problema figura e fundo se resolve. Já não se trata mais de um suporte passivo à espera da ação, a linha e o vazio do papel branco estimulam-se mutuamente. Nada é mais alheio a esses trabalhos do que a ideia de composição. Em entrevista ao pintor Jorge Guinle, Mira Schendel diz que o grande espaço vazio é uma coisa que a comove profundamente, “onde se dá o vazio, se dá também a individuação do cheio. São simultâneos, não podem ser separados um do outro”.¹⁷

Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que me importa na minha obra é o espaço vazio, o vazio em atividade [...] O vazio não é o símbolo vicário do não ser. O vazio que evoca o absoluto, o tempo imanente e eterno, contrasta com a efemeridade do gesto inacabado.¹⁸

¹⁷ Entrevista a Jorge Guinle Filho. *Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente*. In: CONDURÚ, Roberto. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009, p. 225.

¹⁸ Carta a Guy Brett *apud* SALZSTEIN, Sonia. *Op. cit.*, p. 268.

Nas *monotipias*, a economia de meios, a delicadeza extrema do traço e a restrição da paleta ao preto e branco contrastam com a intensa impressão que causam esses desenhos resultantes de gestos no limite do aleatório (fig. 30 e 31). “Apenas um ponto sobre a superfície branca e tudo está colocado”.¹⁹ Característica que parece resumir o núcleo da poética de Mira Schendel. Uma poética do quase nada: um pequeno traço ativa todo o *campo*, imanta toda a superfície branca do papel japonês. O quase nada de desenho, a transparência e o campo branco ativado – uma poética do vazio que reverbera na questão oriental da origem do vazio. O vazio é compreendido assim como um campo inesgotável de possibilidades.²⁰ No trabalho de Mira Schendel, o vazio é uma ideia plena, um procedimento de “tornar visível o invisível”, uma retomada de Paul Klee. A filosofia chinesa²¹ não era tema comum ao laboratório estético brasileiro no início da década de 60. É claro que existe em Mira Schendel um componente do Extremo Oriente, basta lembrar a série *I Ching*, mas a ideia central do vazio é de natureza semiológica: o vazio intervém em todos os níveis, desde os traços de base, ele é signo entre os signos.

¹⁹ KAMITA, João Masao. *Mira Schendel. O fascínio do olhar. Op. cit.*, p. 1.

²⁰ A teoria da aparição e desaparecimento dos seres e do vazio essencial de tudo foi concebida pelo budismo *Mayana*, em 700 dC, como uma teoria estética, cósmica e ontológica do vazio que deságua na arte. Afirma que todos os seres são fenômenos vazios de substância própria, visto que não existem por si mesmos, mas apenas se manifestam temporariamente, graças a um conjunto de condições favoráveis ao seu aparecimento, e desaparecem tão logo essas condições se transformem.

²¹ Segundo François Cheng, o pensamento estético chinês, fundado em uma concepção organicista do universo, acredita que a arte tende a recriar um microcosmo total onde prima a ação unificadora do sopro vital, no qual o próprio Vazio, longe de ser sinônimo do vago ou do arbitrário, é o lugar interno onde se estabelecem as redes de sopros vitais. Segundo Cheng, este é um sistema que procede mais por integração de aportes sucessivos do que por rupturas. O traço do pincel encarna o Um e o Múltiplo na medida em que é identificado com o sopro original, mesmo com todas as suas metamorfoses. A arte é elevada pelos pintores chineses a um grau extremo de refinamento. A dicotomia *Vide-Plein* não é somente uma oposição de forma, nem um procedimento para criar profundidade no espaço. Diante do cheio, o vazio é uma entidade viva. Motor (*ressort*) de todas as coisas, ele intervém no interior mesmo do cheio, insuflando-lhe os sopros vitais. Sua ação tem como consequência romper o movimento unidimensional, suscitar a transformação interna e arrastar o movimento circular. É a partir de uma concepção original do universo, de tipo organicista, que podemos apreender a realidade desse vazio. Cf. CHENG, François. *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

3.5

Um troço, um treco, uma *droga*, um *trem*

Mira Schendel sela um pacto com o papel de arroz. A matéria eleita não permite dúvidas: reporta-se ao mundo orgânico. Paradoxalmente, esta membrana quase imaterial, uma pele, insiste em chamar a atenção, de modo ostensivo, para o aspecto corpóreo e denso de sua organização. As *droguinhas* são esculturas feitas de papéis diáfanos que, submetidos à compressão, à torção e ao entrelaçamento, resultam em objetos nada impositivos; porém sua apresentação no plano do mundo sugere concretude e materialidade. Insinuam-se associações com tubérculos, raízes, cérebros, vísceras, cordão umbilical, rede, xale, malha, corda, teia. Contudo, o próprio objeto rejeita associações simples. O olho deve fazer e refazer os itinerários do papel, percorrer caminhos tortuosos em seu constante movimento de contração e dilatação, de idas e vindas. Dobras, redobras e amarrações repetem-se, ensejando configurações diferentes. Mira faz da dobragem e da atadura um método.

Quando escapa aos nós, o material expande-se em leque e exhibe os registros dos dobramentos sofridos. O encontro entre a luz e o papel amassado, que conservou a memória das dobras, nos autoriza a ressaltar, uma vez mais, a função da luz como *meio* nas séries criadas na década de 60. A colisão dos raios luminosos com a superfície *craquelê* do papel engendra uma topologia cintilante. Este fenômeno também se observa em alguns de seus *trenzinhos*, aqueles feitos de folhas amassadas (fig. 32). Neles, a superfície se torna um mosaico de gradações de branco e prata que devem sua existência aos contrastes entre luz e sombra gerados por uma profundidade mínima, que é herança da compressão e da torção.

A sua morfologia enigmática captura o observador, curioso modo de aparecer no espaço. Sensibilidade, imaginação e entendimento, agitados e surpresos, reenviam perguntas entre si, sem conseguirem chegar a qualquer tipo de acordo. Do que se trata? Mira Schendel dá a estes objetos incomuns nomes triviais, desprovidos de ênfase: *droguinhas*, *trenzinhos*.

Tais séries, que ignoram letra, palavra ou traço, paradoxalmente me permitem introduzir o tema inescapável da linguagem na obra de Mira Schendel. Por ora, gostaria de retomar os títulos: como entender a relação

desses nomes quase vazios de significado e esses objetos sem identidade prévia? Mira criou objetos extraordinários e designou-os com palavras corriqueiras que, contudo, podem indicar qualquer coisa – são aberturas de sentido.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss, no célebre prefácio à coletânea de ensaios de Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia*²², ao refletir sobre os textos *Ensaio sobre a dádiva* e *Esboço de uma teoria geral da Magia*, defrontou-se com os problemas da emergência e da natureza da linguagem simbólica.²³ Lévi-Strauss ressalta que se a linguagem é um sistema de relações, ela só pode ter surgido de uma só vez. Argumenta que esse sistema é composto de duas séries de diferenças, uma significante e outra significada, a primeira marcada pelo excesso e a segunda, pela falta, em desequilíbrio fundamental.

Dado o descompasso, como é possível conceber uma complementariedade entre as duas séries de base de qualquer sistema simbólico? É que a relação entre as séries é mediada por um elemento paradoxal, nomeado por Lévi-Strauss de *significante flutuante*, apresentado como manifestação da “servidão de todo pensamento finito, mas também garantia de toda arte, toda poesia, toda invenção mítica e estética”. Isto porque a complementariedade problemática entre as séries de base é assegurada pela flutuação do que excede na série significante para preencher o que falta na série significada. Operação que só é possível pela flutuação desse significante de uma série para outra. O *significante flutuante*, terceiro elemento presente no sistema, desprovido de significado e que se opõe à ausência de significação, desempenha uma função lógica universal.

²² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Prefácio*. In: MAUSS, Marcel. “*Sociologia e Antropologia*”. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²³ Claude Lévi-Strauss comenta, entre outros textos de Marcel Mauss, os estudos sobre a magia e sobre a dádiva, nos quais as expressões nativas *mana* e *hau* são consideradas, por seus valores afetivos e místicos, como categorias essenciais para que se compreenda como o espírito nativo concebe, respectivamente, a eficácia mágica e a razão da troca. Lévi-Strauss, refratário ao valor de explicações místicas e afetivas, pondera que essas noções, assim como outras equivalentes e universalmente presentes em todas as línguas, são apenas o reflexo subjetivo da exigência de uma totalidade inconsciente. Em algumas sociedades, elas podem ter um caráter fluido e espontâneo e, em outras, elas podem servir para fundar cosmologias ou sistemas simbólicos, “mas, sempre e em toda a parte, noções desse tipo intervêm, um pouco como símbolos algébricos, para representar um valor indeterminado de significação, em si mesmo vazio de sentido e, portanto, suscetível de receber qualquer sentido, cuja única função é preencher uma distância entre o significante e o significado ou, mais exatamente, assinalar o fato de que em tal circunstância, em tal ocasião, ou em tal de suas manifestações, uma relação de inadequação se estabelece entre o significante e o significado em prejuízo da relação complementar anterior”. LÉVI-STRAUSS, C. *Op. Cit.* p. 39.

Como um *símbolo algébrico* – na nossa língua, por exemplo, troço, negócio, treco, trem ou *droga* – ele é “encarregado de representar ‘um valor indeterminado de significação, vazio de sentido e, portanto, suscetível de receber um significado qualquer, cuja única função é a de preencher uma distância entre o significante e o significado’”.²⁴ O *significante flutuante* é correlativo a certa disposição do espírito diante do mundo. Em toda parte,

e constantemente ainda entre nós mesmos (e certamente por muito tempo), mantém-se uma situação fundamental e que pertence à condição humana, a saber, que o homem dispõe desde sua origem de uma integralidade de significante que lhe é muito difícil alocar a um significado. Há sempre uma inadequação entre os dois, assimilável apenas pelo entendimento divino, e que resulta na existência de uma superabundância de significante em relação aos significados nos quais ela pode colocar-se. Em seu esforço para compreender o mundo, o homem dispõe assim sempre de um excedente de significação que ele reparte entre as coisas segundo leis do pensamento simbólico. Essa distribuição de uma ração suplementar – se podemos nos exprimir desse modo – é absolutamente necessária para que, no total, o significante disponível e o significado assinalado permaneçam entre si na relação de complementaridade que é a condição mesma do exercício do pensamento simbólico.²⁵

O *significante flutuante*, análogo ao fonema zero dos linguistas, abre um campo de significação possível. Símbolo em estado puro, o *significante flutuante* está sempre “disponível para assumir qualquer conteúdo simbólico”.

Objetos portadores de novos problemas, os acontecimentos estéticos entretêm relações complexas com a linguagem e os demais sistemas simbólicos. Os trabalhos de Mira Schendel articulam esteticamente dimensões não necessariamente artísticas, concentram múltiplos aspectos sociais e culturais sem jamais perderem sua especificidade intrínseca: são portadores de intuições, ressonâncias, alusões, ambiguidades e contradições. Sistema aberto de relações, a arte é uma das formas iminentes de organização da existência e, assim como a linguagem ou qualquer outro sistema simbólico, é fruto do esforço humano em compreender o mundo ao redor.

²⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude *apud* BARTHES, Roland. *Gramática Africana*. In: “Mitologias”. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 86.

²⁵ LÉVI-STRAUSS, C. *Op. cit.*, p. 43.