

INVENTAR UMA PELE PARA TUDO: ENTRE MIRA SCHENDEL E NUNO RAMOS

Marcella Moraes (UFRJ)¹

Resumo: Este projeto se ocupa de dois móveis: de um lado, Mira Schendel, uma artista plástica cuja produção se desdobra sobre o espaço gráfico das letras – de outro, Nuno Ramos, um escritor cujo texto se ocupa das palavras como materiais. Considera-se uma preocupação que parece comum a ambos os artistas: a tentativa de pensar a corporeidade e a temporalidade na obra de arte, a partir de formulações recorrentes a respeito da transparência e da espessura. Acena-se para o que Derrida propõe como “obra de espaço” — aquela que, em vez de se instalar sobre a superfície do suporte, estende-se ao longo de uma espessura que ele passa a comportar.

Palavras-chave: Nuno Ramos; Mira Schendel; corpo; tempo; obra de espaço.

Esta fala se ocupa de dois móveis: as obras que Mira Schendel reuniu sob o nome de *Objetos gráficos*, no âmbito das artes visuais, e a obra que Nuno Ramos chamou de *Cujo*, no âmbito da literatura. A proposta de conciliá-las sob o mesmo escopo de análise considera, principalmente, uma preocupação que parece comum a ambos os artistas: a tentativa de pensar o corpo e o tempo na obra de arte, a partir de formulações recorrentes a respeito da transparência e da espessura.

Compõe-se aqui um panorama duplo, que se pensa antes em termos de intromissões (de intermitências) que de complementaridade: de um lado, Schendel, uma artista plástica cuja produção se desdobra sobre o espaço gráfico das letras – de outro, Ramos, um escritor cujo texto se ocupa das palavras como materiais.

Os *Objetos gráficos*, de Mira Schendel

O teórico da arte Geraldo Souza Dias propõe a seguinte descrição para a série *Objetos gráficos*, de Mira Schendel:

“(…) duas grandes placas de acrílico comprimem várias folhas de papel-arroz transparentes gravadas por monotipia com a caligrafia da artista e/ou com letras e números autocolantes (letraset). As placas, de espessura de 0,5 ou 1 cm, são parafusadas nas bordas para reter os desenhos/ monotipias. A liberação da parede transforma-as em objetos que, pendentes do teto, oscilam à menor corrente de ar.” (DIAS, 2009, p. 257)

¹ Graduada em Letras pela Universidade de Brasília (UnB), mestranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: marcella.a.moraes@gmail.com.

O autor ressalta ainda que não cabe falar em tridimensionalidade – o objeto que Schendel constrói, embora se dispense da posição fixa na parede, está mais próximo de uma superfície bidimensional, como a tela, do que da “objetividade” de uma escultura: “embora elementos visuais se sobreponham, não se pode falar aqui em tridimensionalidade, como na escultura tradicional, pois a terceira dimensão, sua espessura, é mínima.” (DIAS, 2009, p. 257)

O que nos envolve, então, nos Objetos gráficos de Schendel, parece ser exatamente esse movimento entre a superfície plana do suporte como tela, pois a espessura das placas, que comprimem as folhas, é mínima, e a materialidade espessa do suporte como objeto, pois as várias folhas dispõem uma multiplicidade de elementos que não se organizam em planos diferentes, em perspectiva, mas se sobrepõem uns aos outros, constituindo uma espécie de profundidade heterotópica para o plano da tela.

A obra parece se fazer por uma série de tensões às quais Schendel imprime força. As placas de acrílico, responsáveis por comprimir as folhas, são absolutamente leves e transparentes. O papel-arroz, cuja gramatura é praticamente sem espessura, é o que cria o efeito de camadas que se adensam umas sobre as outras. As imagens, embora mapeadas em alfabeto, alternam-se entre tipos de letreset e manuscritos de monotipia, insinuando-se ora como texto, ora como desenho, dispondo-se no papel em diferentes tamanhos e aplicando a ele diferentes quantidades de tinta.

No sentido desse movimento, leia-se este trecho do diário de produção da artista, em que ela enumera as “virtualidades do acrílico”:

“Por isso abandonei esta tentativa. Abandonei, porque descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a) torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b) torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto; c) torna possível uma leitura circular, na qual o texto é o centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d) a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.” (SCHENDEL, Mira. Apud PÉREZ- ORAMAS, 2010, p. 68)

O que este texto propõe então é pensar a consistência de uma obra que parece recusar tanto a transparência quanto a opacidade, tanto a pele do plano quanto a “objetividade” da escultura, tanto o traço do desenho quanto o grafo da escrita, quando

esta não é mais uma coisa ou outra (p ou $\neg p$), mas um corpo que se estende entre as duas. O que se quer elaborar é um efeito de espaçamento que parece se criar no movimento dessas alternâncias – um corpo que se espessa quando a tensão que força a obra rompe a possibilidade de uma duplicidade achatada. A questão que se faz é qual a temporalidade possível para uma obra cujos limites se recalculam incessantemente.

Cujo, de Nuno Ramos

Cujo é o resultado de um diário de produção referente a obras que Ramos produziu em 1991. A menção aos materiais que o artista manipula e ao processo de criação de suas obras plásticas, em que figuram “principalmente palavras”, é, portanto, explícita e recorrente – “água”, “alga” e “lama”, por exemplo, ocupam espaço já na primeira página do livro, que se introduz com o seguinte trecho:

“Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade. O som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação. Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedacos a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido.” (RAMOS, 1993, p. 9)

O livro, nesse sentido, é a expressão clara da angústia criativa do artista, que se ocupa a todo tempo das tentativas, frustradas, de sua produção. O artista tenta paralisar este instante de suspensão em que uma promessa brilha diante de si, mas – domando seus materiais, plasmando-os em uma existência fixa, que não suporta a decadência do tempo humano – é capaz somente de asfixiá-la, de desfazê-la em pedacos. A obra, mal se conclui, já está perdida – como se aquilo que fosse trazido à superfície estivesse sempre condenado a esta mirada de Orfeu, a quem resta somente velar a morte em lamento.

Em contrapartida, o que também parece insistir a todo momento é a preocupação do texto com essa linguagem escritural de que ele se compõe. No trecho que inaugura o livro de Ramos, a escultura que o artista esculpe é também a que se erige no próprio texto, fazendo-se visível entre as próprias palavras que ele emprega – “água, alga,

lama” –, na repetição anagramática dos fonemas, que adquirem a consistência do que se costura “por seu próprio peso”.

Abre-se, então, a um aspecto duplo da palavra no livro de Ramos, como “um corpo claro balançando pendularmente” (RAMOS, 1993, p. 55). De um lado, à medida que a referência é o processo de composição das obras plásticas, a palavra aparece como veículo de mediação semântica, que serve à intenção do artista de comunicar sua aflição diante dos resultados de sua produção. De outro, à medida que o texto afirma sua independência como obra literária, a palavra, em vez de recair sobre sua extensão no mundo, passa a recair sobre o próprio texto, que ganha uma existência material cada vez mais densa – a letra se nega a desaparecer, a ser substituída pelo sentido a que ela remete, pelo referente que ela denota.

Retoma-se, aqui, algo que Ramos enuncia como uma espécie de teoria, não da visibilidade – a atenção não é, como de costume, ao que se deixa ver –, mas, à sua vez, da invisibilidade – deslocando o foco exatamente para aquilo que se turva.

“Três modos de invisibilidade: a) tudo refletir (nunca vemos os próprios espelhos, somente as imagens refletidas); b) nada refletir (objetos absolutamente opacos, como os buracos negros, absorvem inteiramente o sinal luminoso); c) transparência.” (RAMOS, 1993, p. 51)

A obra de Ramos parece se interessar pelo terceiro modo: nem a transitividade da palavra que se deixa esquecer assim que comunica seu conteúdo, nem a consistência absoluta da palavra que apenas imprime sua marca à página. A transparência, nessa tripartição, parece ser a outra face da opacidade – um meio em que se instala o jogo entre a reflexão total da luz e a absorção completa do sinal luminoso.

Neste ponto, é preciso lembrar que o livro de Ramos é constituído por uma espécie de organização disjuntiva, que acontece tanto no aspecto gráfico quanto no aspecto narrativo. O texto é de trechos curtos, excertos que se assomam uns aos outros, entre hiatos do espaçamento gráfico que impõem pausas ao ritmo de leitura, obrigando que as vistas se atenham ao vazio. As vozes narrativas, que não se identificam, dobram-se a uma espécie de circularidade temática, subitamente se interrompendo e, páginas depois, subitamente retornando. Nessa orquestração irruptiva, elas de alguma maneira

são capazes de continuar – ao mesmo tempo em que mantêm ainda ausente algo do que se interrompeu.

Este texto pensa, portanto, qual a constituição possível para uma obra que se lança a essa tentativa de compor, com partes semoventes, uma montagem que seja completa. O ponto a que nos atemos aqui é pensar a espessura de uma obra que parece acumular camadas de água, alga e lama – pele sobre pele –, ao mesmo tempo em que se desfaz em pedaços.

O que se elabora é uma espécie de temporalidade possível para uma obra que se conduz por adiamentos – por uma duração inconciliável do corpo que se espessa – um “cujo” que articula os contornos do que está ausente.

Cito Nuno Ramos:

“O descompasso entre o enchimento e a superfície, entre os tendões e a pele é fundamental. Quanto menor o vínculo entre estes dois momentos, maior a diferença entre as partes. A forma deve esconder sua origem, de modo que pareça ilógica e arbitrária. Cada parte do trabalho entrará por isto em choque com as demais. A soma destes choques, no entanto, pode ter um resultado harmônico, pois a imantação do todo, o fascínio difuso, a beleza enfim do trabalho será sempre a parte mais importante de sua autonomia, de sua maioridade, de sua ambiguidade e vida própria. Esta beleza do todo receberá todavia a aparência fracionada de suas partes, adquirindo uma duração. Será preciso percorrê-lo sem poder conciliá-lo, e neste caso a vida cretina terá vencido. Esta duração é o tempo humano, corpóreo, fraco e decaído, mas que catapulta o olhar para o todo sem tempo, vermelho, dourado, em expansão sem cansaço.” (RAMOS, 1993, p. 63)

Entre um e outro

A referência principal em torno da qual esta fala se estrutura é que Derrida propõe como o “subjétel”. Cito:

“O subjétel: ele mesmo entre dois lugares. Há para ele duas situações. Enquanto suporte de uma representação, é o sujeito tornado jacente, exposto, estendido, inerte, neutro (aqui jaz). No entanto, se ele não cai assim, se não o abandonamos a essa prescrição ou a essa dejeção, pode ainda interessar por si mesmo e não em virtude da representação, por força do que ele representa ou da representação que ele suporta. É então tratado de maneira diferente: como o que participa do impulso do lançar ou do arremessar, mas também, e por isso mesmo, como o que se tem de atravessar, transfixar, furar para se ver livre da tela [écran], isto é, torna-se então uma membrana; e a trajetória do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la, ao passar para o outro lado.” (DERRIDA, 1998, p. 45)

Essa noção de Derrida propõe a “obra de espaço” (Idem, p. 26), aquela que, em vez de se instalar sobre a superfície do suporte, estende-se ao longo de uma espessura que ele passa a comportar – “uma espécie de pele, perfurada de poros” (Ibidem).

Ferreira Gullar, em sua "Teoria do não objeto", ressalta a importância, para a tradição da arte construtiva, dos novos contornos que o corpo da obra ganha.

“A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia- o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência.” (GULLAR, 1959)

Entretanto, algo para o que ele mesmo chama a atenção é que, a partir desse movimento de “objetualização”, de expansão dos limites da tela bidimensional em direção à tridimensionalidade da escultura, a arte se conduz ao ponto em que a própria noção de “objeto” é colocada em questão – a arte passa a se fazer da própria luz, como nas esculturas do artista húngaro Moholy-Nagy. (Veja-se, por exemplo, Leda e o cisne, obra exposta no museu Bauhaus Archiv, em Berlim. Uma escultura de acrílico com formas muito estranhas, indefiníveis, que fica suspensa no ar por um fio bastante fino, quase imperceptível. Sobre a escultura, um foco de luz amarelo-esverdeada se projeta, lançando-se através dela, resvalando por seus contornos, suas linhas, suas ausências, até alcançar o outro lado. No chão, a figura – Leda e o cisne, que surgem sob o aparato acrílico de Nagy.)

Nesse ponto, começa a se fazer claro que a noção de “obra de espaço” que se propõe aqui não é meramente a atenção ao significante da palavra ou ao suporte da obra. Pode ser que, para existir, a obra dependa de uma estrutura projetada, que se baseia em pontos de fusão e de ebulição, que calcula a metragem, o peso, o ritmo e a rima, que monta a instalação e edita o livro – mas não está aí o corpo. Pode ser que a obra dependa de uma estrutura material, extensa, até mesmo tridimensional, que opere uma multiplicidade de planos – o corpo é, por definição, extenso, propôs Kant – mas o

decisivo aqui é que, apesar de que os planos múltiplos possam ser todos calculados e descritos, a obra não se reduz a eles. O corpo não é a medida do calculável na obra.

O que se propõe aqui como corporeidade procede, na verdade, por uma “equação malsucedida entre a carne e o espírito, o corpo e a alma” (KIFFER, 2016, p. 46); não habita “nem „o espírito“, nem „o corpo“; não tem lugar “nem no discurso, nem na matéria” (NANCY, 2001, p. 18); “sua fórmula é ‘nem A nem B’” (AGAMBEN, 2010, p. 32): o “nem/nem do subjétil (nem submisso, nem insubmisso)”, que situa “a conjectura dos dois” (DERRIDA, 1998, p. 45).

Lembre-se o que Deleuze diz sobre o corpo na obra de Francis Bacon: ele ganha “potência de não localização” (DELEUZE, 2007, p. 34); ele se constitui em uma “zona de indiscernibilidade, de indecibilidade entre o homem e o animal” que não trata da “combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal. De modo que a Figura mais isolada de Bacon é já uma Figura acoplada, o homem acoplado a seu animal numa tourada latente.” (DELUZE, 2007, p. 29)

O que se tem aqui é algo no sentido do “imperativo categórico do entremeio: entre superfície e profundidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34) que Didi-Huberman faz valer para a pintura; algo que não se deve ao artifício, mas à dádiva, à “dádiva da carne” (Idem, p. 30). O limite, segundo Jean-Luc Nancy – um lugar “ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade”, que a escrita não cessa de tocar (NANCY, 2001, p); um corpo que não é “um 'cheio“, um espaço preenchido”, mas “espaço aberto”, “o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial”; uma “pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada” (Idem, p. 15-16).

Barthes propõe ainda a noção de “corpo erótico” para aquela imagem que, ao mesmo tempo, mostra e esconde; a imagem que, naquilo que mostra, deixa ver que há algo que se furta à visão, que escapa ao plano da imagem, “uma espécie de extracampo do sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2015, p. 53).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. Valencia: Pre-textos, 2010.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DELEUZE, Gilles. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DERRIDA, Jacques. Enlouquecer o subjétil. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: Jornal Brasil, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, 19/20 de dezembro de 1959. Disponível em: <https://monoskop.org/images/c/cb/Gullar_Ferreira_1959_Teoria_do_nao-objeto.jpg>, acessado em 13 de outubro de 2016.
- KIFFER, Ana. Antonin Artaud. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. Corpus. Lisboa: Vega, 2001.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- RAMOS, Nuno. Cujo. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.