

GESTO, ESTILO E INTERSUBJETIVIDADE NA CORRESPONDÊNCIA DE VILÉM FLUSSER E MIRA SCHENDEL

Gesture, style and intersubjectivity in the correspondence of Vilém Flusser and Mira Schudel
Gesto, estilo e intersubjetividad en la correspondencia de Vilém Flusser y Mira Schendel

**_ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR
_LUCAS DE CASTRO PEREIRA**

Foto: DidgeMan

SOBRE OS AUTORES >

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR >

Doutor em História, História da Arte e Arqueologia pelas Universit  de Perpignan Via Domitia e Universit  degli studi di Bergamo e em Comunica o e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutorando (PNPD/CAPES) no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunica o e Semiótica da PUC-SP. E-mail: vidal.icaro@gmail.com

LUCAS DE CASTRO PEREIRA >

Especialista em "Fotografia: Práticas Poéticas e Culturais" pela FAAP. Mestrando no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunica o e Semiótica da PUC-SP. E-mail: lucascastrop@gmail.com

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Vilém Flusser e Mira Schendel estabeleceram uma amizade que durou vários anos. No período que vai de 1972 a 1980, há um total de seis cartas trocadas entre eles, quando o filósofo se encontrava na Europa e a artista residia no Brasil. O presente artigo objetiva apresentar e discutir essas correspondências a fim de contextualizar proposi es de Flusser sobre os seguintes temas: o kitsch, manipula o e codifica o, consciente e inconsciente, estilo e intersubjetividade, fenomenologia do estar-no-mundo-em-corpo. Com base nessa contextualiza o, uma série de trabalhos de Schendel   analisada.

Palavras-chave: Vilém Flusser. Mira Schendel. Gesto. Estilo. Intersubjetividade.

Resumen: : Vilém Flusser y Mira Schendel establecieron una amistad que duró varios años. En el período de 1972 a 1980, hay un total de seis cartas intercambiadas entre ellos, cuando el filósofo estaba en Europa y la artista residía en Brasil. Este artículo tiene como objetivo presentar y discutir estas correspondencias para contextualizar las proposiciones de Flusser sobre los siguientes temas: kitsch, manipulación y codificación, consciente e inconsciente, estilo e intersubjetividad, fenomenología de ser-en-el-mundo-en-cuerpo. En base a este contexto, se analiza una serie de obras de Schendel.

Palabras clave: Vilém Flusser. Mira Schendel. Gesto. Estilo. Intersubjetividad.

Abstract: Vilém Flusser and Mira Schendel established a friendship that lasted for several years. In the period from 1972 to 1980, there are a total of six letters exchanged between them, when the philosopher was in Europe and the artist was living in Brazil. This article aims to present and discuss these correspondences in order to contextualize Flusser's propositions on the following themes: kitsch, manipulation and codification, conscious and unconscious, style and intersubjectivity, phenomenology of being-in-the-world-in-body. Based on this context, a series of works by Schendel is analyzed

Keywords: Vilém Flusser. Mira Schendel. Gesture. Style. intersubjectivity.

GESTO, ESTILO E INTERSUBJETIVIDADE NA CORRESPONDÊNCIA DE VILÉM FLUSSER E MIRA SCHENDEL

Vilém Flusser nasceu em 12 de maio de 1920, em Praga. Com a invasão do exército alemão ao seu país, o filósofo de ascendência judaica viu-se forçado a migrar e veio para o Brasil em 1960, país onde residiu até 1972. Embora não tenha terminado seus estudos no país de origem, Flusser continuou se dedicando à atividade intelectual. Estudando por sua própria conta, chegou a lecionar em algumas faculdades brasileiras e dedicou boa parte de seu tempo à escrita de textos sobre temas diversos, que iam da imagem técnica às teorias da tradução, passando por proposições cuja radicalidade chega até nossa época, como atestam a recepção entusiasmada de sua filosofia da fotografia e de sua teoria geral dos gestos.

Mira Schendel foi uma artista suíça que saiu de seu país em 1941, fugindo da mesma perseguição nazista que atingiu Flusser. Estudou filosofia e artes na década de 1930 e se mudou para o Brasil em 1949. Em terras brasileiras produziu uma diversidade de trabalhos artísticos que dialogavam com questões ligadas à espiritualidade e que colocavam o corpo em evidência. Trabalhou com linguagens e suportes variados, tais como o papel de arroz japonês, a pintura e a escrita. Schendel produziu uma obra extensa, de grande relevância na cena brasileira da arte contemporânea e que dialoga com inúmeras formulações de Flusser, como poderemos observar a partir da leitura das cartas trocadas entre eles.

A grande amizade entre o filósofo e a artista, que se conheceram no Brasil, continuou por meio de cartas

quando eles passaram a morar em países diferentes. Todas as correspondências mencionadas neste artigo estão disponíveis para acesso no acervo digital do Arquivo Vilém Flusser São Paulo¹, na 3ª pasta da seção dedicada às correspondências trocadas entre o filósofo e diversos artistas brasileiros.

CORRESPONDÊNCIAS (1972-1980)

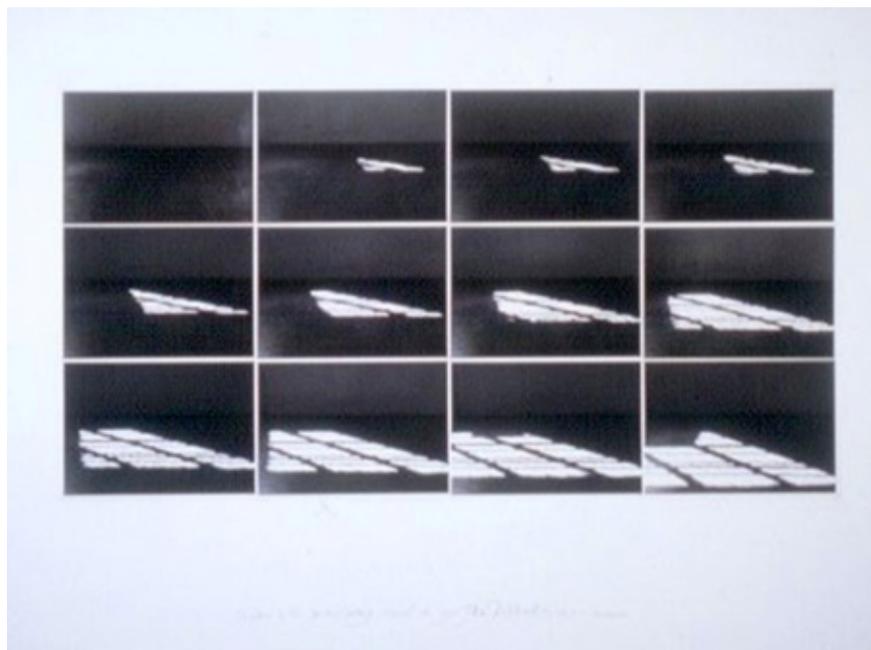
Primeiramente, iremos descrever resumidamente seis correspondências trocadas, de 1972 a 1980, entre Vilém Flusser e Mira Schendel. Pretendemos, assim, fornecer uma contextualização mais ampla dos assuntos discutidos entre eles, para que possamos, em seguida, destacar algumas proposições que se desdobrarão na obra filosófica de Flusser e na poética de Schendel.

O tempo e o kitsch: Carta de Flusser à Schendel, 17 de agosto de 1972. Nesta carta, Flusser relata suas impressões dos trabalhos artísticos expostos na Bienal de Veneza e na exposição olímpica de Munique, que visitara recentemente. O filósofo constata, após ter tomado contato com os “artistas mais avançados” da atualidade (as aspas são do próprio Flusser), que a obra de Mira Schendel teria recepção mais significativa no contexto europeu, uma vez que pôde observar nestas obras a elaboração de um aspecto caro à poética da artista: o tempo.

Em seguida, ele descreve brevemente os projetos de dois artistas que conheceu no contexto destas exposições e com os quais considerava que o trabalho de Schendel estabelecia um grande diálogo. Sem citar os nomes dos artistas, restringiu-se a apresentar os projetos de um fotógrafo e de um “manipulador do [sic] TV”. Quanto ao trabalho fotográfico trata-se, seguramente, de um projeto do artista Jan Dibbets, representante da Holanda na Bienal de Veneza de 1972. Dibbets havia produzido em 1971 *Shadows on the Floor of the Sperone Gallery*, uma série de fotografias que prenuncia a projeção de slides descrita por Flusser, na qual “não apenas o tempo passa a ser dimensão do espaço, e dimensão ambivalente, já que sugere profundidade e também saliência, à maneira de um *tromp-oeuil* [sic], mas o tempo passa a ser também reversível, (já que as manchas passadas passam a constituir uma espécie de futuro)” (Flusser, 1972, p. 41).

¹ Disponível em: <<http://www.arquivovilemflussersp.com.br>>.

FIGURA 1: : Jan Dibbets, Shadows on the Floor of the Sperone Gallery (1971).



Fonte : <https://www.marcobrianza.it/jan-dibbets-another-photography/>

O segundo projeto, um conjunto de vídeo-tapes – provavelmente de Vito Acconci² –, chamou atenção de Flusser pela possibilidade de sobreposição de momentos posteriores a registros de momentos anteriores e, portanto, de “mudar a imagem do passado a não importa que ponto do futuro” (Flusser, 1972, p. 41).

Por fim, em um curto parágrafo, Flusser identifica no cenário europeu uma resposta diferente da de Mira Schendel ao excesso de coisas que, na Europa daquele momento, era radicalizado até que as coisas se tornassem invisíveis e destituídas de valor, dado seu acúmulo – “Superação da quantidade pela superquantidade, portanto pela qualidade” (Flusser, 1972, p. 41). O Kitsch aparece como contraponto à “não-coisa”³. O filósofo despede-se, pedindo que a amiga o mantivesse informado sobre seus processos de criação.

O kitsch e a morte: Carta de Schendel endereçada a Vilém e Edith Flusser, 29 de março de 1973. Mira escreveu a Flusser e Edith esclarecendo os motivos da demora para responder a eles e informando que pretendia ir à Europa naquele ano. Pondera que, devido a tal viagem, eles teriam a oportunidade de debater pessoalmente os assuntos da correspondência de 17 de agosto de 1972, que a artista situa “entre o incêndio de Roma e Nero e Cooper e seu hospital antipsiquiátrico” (Schendel, 1973, p. 39).

A artista comentou as considerações de Flusser sobre o Kitsch e traçou paralelos entre a questão do excesso de coisas e noções provenientes do trabalho de David Cooper (1986), um pioneiro do movimento

2 O artista americano também participou da 36ª Bienal de Veneza, em 1972. Seu vídeo Face-Off (1972) coincide com a descrição feita pelo filósofo, mas não localizamos a indicação precisa das obras de Acconci expostas nesta Bienal. Sobre Face-Off, cf. <http://www.vdb.org/titles/face>, acesso em: 28 nov. 2019.

3 Esta percepção de Flusser sobre a relação de Mira Schendel com o excesso de coisas do mundo pode ser também observada em ensaio de Rodrigo Naves, originalmente publicado em 2006, no qual lemos: “A cada novo trabalho, Mira Schendel parecia se desculpar por acrescentar mais coisas ao mundo” (NAVES, 2007, p. 116).

wcarta: a artista indaga se este excesso não estaria relacionado a uma não aceitação da despedida e, em última instância, da morte. Assim, propõe que o kitsch seja pensado em relação com o trabalho de luto (Trauer-arbeit), tal como formulado por Freud: “Começa me parecer que Kitsch tem bastante a que ver [sic] com morte. Com falta de aceitação da morte, do Abschied. Falta aqui, freudianamente, aquela necessária depressão que permite novo investimento da libido e portanto criatividades... portanto novas individuações!” (Schendel, 1973, p. 38-39).

Por fim, a artista retoma algumas considerações feitas por Edith sobre excesso de homens e necessidade de vomitar, e encerra sua argumentação com uma crítica ao modo como o termo consumir estava sendo empregado na linguagem corrente da época. Despede-se com a solicitação de que os amigos lhe retornassem com a indicação de um local para se encontrarem na Europa e indaga sobre a possibilidade de editar um de seus cadernos ou de fazer uma exposição relâmpago durante sua estadia no continente.

Manipulação e codificação: Carta de Flusser à Schendel, 11 de abril de 1973. Flusser acusou o recebimento da carta de 29 de março e expressou sua felicidade diante da visita iminente da amiga. Afirmou que, embora pretendesse fazer de tudo para satisfazer os desejos expressos na carta anterior, o tempo que passariam juntos seria curto, o que poderia inviabilizar alguns planos. Em seguida, explicou que no período em que Schendel permaneceria na Europa, ele e Edith estariam se deslocando por cidades, em razão de conferências que ele realizaria. Detalhou seu itinerário e ressaltou que tentaria articular algo que lhe permitisse expor alguns trabalhos. Ponderou que a produção de Schendel poderia ser bem recebida em Paris, mas mencionou a grande oferta de exposições na cidade como um aspecto desfavorável.

Devido ao curto período da artista no continente europeu, ficou de colocá-la em contato com pessoas que ele julgava que poderiam ajuda-la a promover seu trabalho na Europa, ou com as quais ela poderia aprender a manipular novos materiais e codificar novos significados. Ressalta que apesar das dificuldades de realização de uma exposição em Paris, devido ao curto período que possuíam e à falta de financiamentos, conversaria sobre possibilidades com sua editora parisiense. Despede-se pedindo à amiga que explicasse melhor seu itinerário de viagem, a fim de que pudessem otimizar o tempo que teriam juntos.

Consciente e inconsciente: Carta de Flusser à Schendel, 29 de maio de 1973⁴. Os temas abordados nesta carta remetem ao período no qual Flusser e Schendel estavam discutindo as questões que envolviam a visita que a artista faria à Europa. Nesta carta o filósofo escreve sobre a relação entre o consciente e o inconsciente a partir de suas próprias viagens. Ele reivindica, como ponto de partida, que haveria uma diferença, para ele como para Schendel, entre viajar para a Europa Central, o que evocaria uma lembrança plenamente consciente, e viajar pelo Mediterrâneo, que evocaria uma lembrança mais profunda (inconsciente).

Prossegue em sua argumentação através de um relato baseado em encontros e na observação de diversos turistas, e analisando as diferentes relações que eles estabeleciam com determinados lugares – ora como um

⁴ Documento sem data. Ano atribuído pelos autores em função da temática abordada.

show, ora como uma volta à mãe. O filósofo questiona-se a respeito da relação estabelecida entre consciente e inconsciente perante um dado fenômeno, considerando seus próprios processos de migração e viagem. Esta relação é problematizada ao fim da carta, perdendo seu caráter opositivo quando o filósofo relaciona sua experiência profunda (inconsciente) na Grécia às leituras (conscientes) sobre o país: “li sobre a Grécia porque de la venho, ou venho de la porque tanto li a respeito? [sic passim]” (Flusser, [1973?], p. 40). Por fim, avança a seguinte hipótese: “so tem inconsciente que tem consciente [sic passim], e quanto mais consciente tem, tanto mais inconsciente” (Flusser, [1973?], p. 40).

Estilo e intersubjetividade: carta de Flusser à Schendel, 27 de setembro de 1974. Após um período sem se corresponderem, Flusser expressou o seu descontentamento em relação a esta situação e ponderou que, embora tivesse muitas notícias para dar sobre sua vida e a de Edith, deixaria que essa atualização fosse realizada pessoalmente, por intermédio de amigos em comum. Nesta carta, ele se limitaria a escrever sobre um assunto que o afetava no momento: “o estilo”. Para Flusser, o estilo era um problema estético no sentido de Kierkegaard, distinto de questões da ética e da religião; e relacionado com o gesto, com a matéria prima e com a comunicação.

Em seguida, o filósofo reflete sobre sua produção como escritor, com o intuito de demonstrar como a questão do estilo se manifestava nele. Ressalta que o estilo também aparecia como um problema importante na produção artística da amiga. Nesse ponto, ele estabeleceu três momentos diferentes de sua escrita: o objetivo, o subjetivo e o intersubjetivo. Finalmente, Flusser explicou em qual momento ele recorria a cada estilo, e terminou sua carta com uma confissão: a de que o estilo intersubjetivo, justamente por ser aquele que estaria presente em sua relação de diálogo com os seus amigos, era o que mais lhe intrigava naquele momento.

Fenomenologia do estar-no-mundo-em-corpo: carta de Flusser à Schendel, 22 de setembro de 1980. Nesta carta, Flusser expressou o contentamento de estar se correspondendo com a amiga novamente e relatou que Louis Bec e Dany (Danièle Bec) estavam interessados em desenvolver o projeto de um medium para os gestos que ultrapassasse a linearidade, através da inclusão da dimensão de superfícies. Tal projeto teria por objetivo a manipulação da terceira e da quarta dimensões. Além disso, o filósofo ressaltou que o projeto visava uma produção que fosse “multiplicável”, e propôs que cada participante do projeto – além dele, Louis e Danièle Bec, Sérgio Lima e Mira Schendel – desenvolvesse um protótipo. Em seguida, ressaltou as possibilidades de exposição desses protótipos, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos e na França.

Na segunda parte da carta, Flusser propõe o que chamou de “fenomenologia de estar-no-mundo-em-corpo” e reivindica que uma fenomenologia do corpo deverá ser formulada nos termos de uma crítica da cultura (Kulturkritik). Mas apresenta uma ressalva: esta crítica da cultura não deveria seguir o modelo forjado pela Escola de Frankfurt, cuja ênfase recaía na mediação. Flusser propõe uma crítica cultural que reflita sobre a dominação do corpo pela mediação – “não crítica do sapato, mas crítica do pé no sapato” (Flusser, 1980, p. 53).

Retomando as discussões sobre os gestos, estabelecidas anteriormente com a amiga, o filósofo anuncia um novo tipo de episteme – estética – e convoca Schendel para trabalhar junto a ele neste projeto, destacando que tal episteme seria não somente discursiva, mas também plástica

DISCUSSÕES EM TORNO DA OBRA DE VILÉM FLUSSER

Nesta seção, aprofundaremos algumas questões presentes nas duas últimas cartas que compõem nosso corpus, ambas endereçadas à Mira Schendel. Começaremos explorando a última carta, de 1980, pois nela encontramos questões que dialogam com problemáticas abordadas no último livro de Flusser editado em vida: *Gestos*, de 1991. Em seguida, estudaremos a carta de setembro de 1974, por entendermos que este caminho possibilitará uma melhor compreensão da concepção de gesto do filósofo e da relação desta noção com o problema do estilo.

Como já indicado brevemente, na carta de agosto de 1980, Flusser manifesta seu desejo de construir, em parceria com Mira Schendel e mais três interlocutores, um medium para explorar questões ligadas ao gesto, como parte do processo de construção de uma nova episteme, de ordem estética. Neste contexto, o filósofo propõe uma “fenomenologia do estar-no-mundo-em-corpo”:

o que me importa, a meu ver, não é tanto analisar os gestos, (campo demasiadamente vasto), como a mediação entre corpos. Os ‘Gestos’ que deixei contigo não passam de estudo preliminar do problema. Na medida em que a existência “entrecorporal”, (zwischenleiblich), é regida por instrumentos físicos e simbólicos, a própria corporeidade está sendo permeada pelas mediações [...]. De modo que a fenomenologia do corpo deve necessariamente estabelecer-se em kulturkritik [...]. Não em crítica da mediação, mas em crítica da dominação do corpo pela mediação [...]. O que deve ser visado é um novo tipo de “episteme”, que não seja teórico, mas estético. (Flusser, 1980, p. 53)

Ainda segundo o filósofo, esta mudança deveria ser pensada e experimentada tanto de maneira discursiva, quanto plasticamente. Algumas destas proposições reaparecem em *Gestos*, obra na qual Flusser aventa a possibilidade de uma Teoria Geral dos Gestos, que não somente estaria relacionada à teoria da comunicação, como se colocaria acima desta, englobando-a.

O gesto pode ser considerado um tipo específico de movimento “no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro” (Flusser, [198-], p. 59). Deste modo, uma teoria dedicada ao estudo deste movimento seria “competente para a decodificação de expressões da liberdade, (gestos), do ponto de vista do receptor dos gestos” (Flusser, [198-], p. 60).

Segundo a leitura que Cesar Baio faz da proposta de Flusser em seu livro *Máquina de Imagens* de 2015, o filósofo retira o gesto “de seu contexto emocional e causal para situá-lo estritamente no contexto estético da sua experiência” (Baio, 2015, p. 166). O que nos permitiria inferir que a “intenção, inscrita em todo movimento

tomado como gesto, pode ser então definida como uma codificação específica que confere a este movimento uma estrutura tal que, para aqueles que conhecem o código, resulta em um movimento adequado para se comunicar algo” (Baio, 2015, p. 167). O autor reitera, assim, o enfoque dado por Flusser ao ponto de vista do receptor dos gestos, pois: “como gesto, a função simbólica do movimento é então dada não por quem o faz, mas sim por quem observa” (Baio, 2015, p. 167).

Flusser também pondera que quando determinado gesto é realizado com o intuito de modificar a estrutura de algum material: “o resultado do gesticular (edifício, discurso aritmético, poema etc.), poderia ser chamado de ‘obra’ e seria considerado, pela teoria, como gesto materializado” (Flusser, [198-], p. 62). Sendo esta obra capaz de revelar, devido a sua relação com o gesto, a liberdade que nele se exprime. Assim, essa matéria prima alterada pelo gesto estabeleceria a função de comunicar ao outro aquilo que se pretendia codificar no momento em que se articulou determinado movimento.

O problema do estilo, sobre o qual o filósofo dedica a maior parte de sua argumentação na carta de 1974, também se apresenta como um problema estético e vinculado à liberdade. Estando este problema envolvido no processo comunicacional, ele também seria capaz de captar tanto os aspectos éticos, quanto os religiosos através de seu prisma estético. Nesta carta, Flusser explica esse problema para sua amiga:

Minha matéria prima é a língua. De maneira que “estilo” é para mim como manipular a língua. Todos os meus demais gestos decorrerão do meu gesto de trabalhar a língua. Em outros termos: antes de mais nada “estilo” é para mim técnica da fala e da escrita. Mas atenção: o gesto de falar e escrever é muito complexo e dificilmente controlável. Não se delibera um estilo, luta-se por ele. Isto porque o escrever tem, (como aliás toda técnica, isto é: “arta” [sic]), pelo menos três momentos. No primeiro momento a interioridade do “artista” se articula no gesto que se esbarra contra a matéria prima. No segundo o gesto é modificado e absorvido pela matéria prima. No terceiro momento a matéria prima modificada pelo gesto passa a comunicar a interioridade do “artista” aos outros. O problema do estilo se localiza na pausa, (epoché), entre o primeiro e o segundo momento. É o problema de como adequar a interioridade à matéria, ao mundo, (no meu caso: ao universo do discurso). (Flusser, 1974, p. 44)

Neste trecho da correspondência, fica clara a relação entre o problema do estilo e o gesto. Aqui, estilo não é postulado como característica a priori de um determinado sujeito; ele resulta de um processo não-linear, através do qual a materialidade do mundo – concebida por certas tradições do pensamento ocidental como mero objeto, passiva e manipulável –, passa a ser compreendida como moduladora dos gestos e da interioridade do sujeito que a manipula. O resultado desta manipulação da matéria (um texto ou uma escultura, por exemplo) comunica a um outro esta interioridade resultante do encontro do gesto com a matéria, introduzindo, portanto, um plano intersubjetivo neste sistema de criação.

Retomando o livro *Máquina de Imagens*, de Baio (2015), notamos que o autor busca relacionar o conceito de gesto em Flusser com os regimes de presença que são estabelecidos durante uma ação performática. Partindo do pressuposto de que na performance a matéria prima é o próprio corpo, seria interessante pensar

o movimento de imanência que, para além da manipulação de eventuais objetos e materiais, incide sobre o próprio corpo como sujeito e objeto do gesto performático. Que interioridade resultaria deste processo? Teríamos um corpo absolutamente coincidente com sua interioridade?

A leitura de Baio também ajuda pensar o estilo como forma através da qual o artista se estabelece como presença para o outro através de determinada obra. Esta presença se dá menos pelo caráter discursivo de uma representação do que pela capacidade de expressão inscrita na obra, através dos gestos confrontados com determinado material. Na correspondência de 1974, o que é relatado é justamente como a práxis do filósofo (seus gestos) culmina na construção do estilo apropriado, um estilo que exprima sua maneira de estar no mundo: de agir objetivamente sobre o mundo e modifica-lo, de ser afetado e transformado subjetivamente neste encontro, e de se estabelecer, intersubjetivamente, como presença para o outro. Este processo de adequação da interioridade do sujeito à matéria parece ser o cerne do problema do estilo, tal como formulado por Flusser.

Esta relação de reversão e complexificação das determinações entre o sujeito e a matéria também é amplamente discutida nos textos em que o filósofo explora a noção de aparato. Em *A filosofia da Caixa Preta* (2011), por exemplo, ele parte da fotografia para analisar os demais aparatos existentes no mundo. Se, em um sentido amplo, podemos entender os aparatos como “todo o sistema capaz de conferir algum sentido ao mundo” (Baio, 2015, p. 53), é através das particularidades da fotografia como um aparato de ordem técnica que Flusser irá trabalhar suas concepções iniciais em relação a este conceito em sua obra.

Para Flusser é através do aparato fotográfico que o fotógrafo “produz símbolos, manipula-os e os armazena” (2011, p. 35). Há então, na relação entre o fotógrafo e a máquina fotográfica, um problema relativo à adequação da interioridade desse sujeito à matéria mediadora do aparato fotográfico e à matéria mediada por ele. Podemos dizer, seguindo o próprio Flusser, que há nesta relação um problema de estilo.

Entretanto, na produção do filósofo, a noção de aparato extrapola o universo das imagens técnicas, e se estende a qualquer dispositivo capaz de materializar práticas e visões de mundo, sedimentadas no contexto cultural que o abriga. Todo aparato estaria pré-programado de acordo com o quadro cultural da sociedade que o produz. Neste contexto, é interessante pensar o estilo a partir do jogo entre a capacidade que determinado gesto possui de impor sua presença no mundo e refletir uma determinada interioridade e as possibilidades de expressão, limitadas pelas predeterminações culturalmente forjadas e manifestas em cada aparato. Desta maneira, a questão de estilo passa a se referir também à forma como um determinado sujeito exprime sua interioridade, subvertendo estratégias culturais homogeneizantes cristalizadas no aparato, com o intuito de preservar uma presença singular diante do outro – o avesso do clichê.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS:

PENSANDO A SÉRIE DROGUINHAS (1964-1966), DE MIRA SCHENDEL

FIGURA 2: Reproduções fotográficas da série “Droguinhas” (1964-1966).



Fonte: www.moma.org/collection/works/94991.

Na carta de 1974, em que Flusser aborda o problema do estilo, o filósofo afirma ser este um problema que também tem relevância para sua destinatária, uma vez que ele o identifica em sua produção. Ao dialogar com Schendel, Flusser afirma que em seu movimento de escrita, por um lado ele gesticula e, por outro, o discurso o espera para ser gesticulado (Flusser, 1974). Pontuando ser a partir deste movimento que se dá sua busca por um estilo, ele descreve seu processo de tradução sistemática de seus próprios textos nas diversas línguas em que produziu. Segundo ele, deste modo, visava “penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a [...] liberdade” (Flusser, 1974, p. 45). Logo depois deste trecho, Flusser confessa crer que a amiga trabalha de uma maneira semelhante em suas proposições artísticas.

Em sua série *Droguinhas* (1964-1966), Mira Schendel utiliza papel de arroz japonês, que já havia sido utilizado em diversos trabalhos anteriores: nas *Monotipias*, nos *Objetos Gráficos* e em *Trenzinho*. Experimentado a partir de suas inúmeras características – a superficialidade, a transparência, a rigidez – o papel de arroz japonês assume, em *Droguinhas*, uma forma radicalmente nova: um emaranhado entretecido de folhas deste papel, enroladas e retorcidas como fios. A unidade do objeto resulta do trançado e de nós, realizados em sequências irregulares.

As *Droguinhas* são “esculturas que incorporam aspectos lúdicos da arte. São rarefeitas, permitindo que o ar circule através de sua estrutura flexível. Podem ser colocadas no chão ou penduradas no teto por fios de náilon, gerando formas e volumes variáveis,” (Dias, 2009, p. 215). Mas também são passíveis de ser consideradas como “desenhos no espaço, linha transformada em matéria, formas tridimensionais sem, no entanto, ocupar espaço” (Dias, 2009, p. 215).

Para além da ambiguidade do título da obra⁵ e de seus diálogos com outras séries da artista, o que está em jogo em *Droguinhas* parece ser uma busca semelhante àquela descrita por Flusser em sua carta. Se em suas constantes traduções o filósofo buscava articular um núcleo tão pobre da língua a ponto de poder expressar sua liberdade, em *Droguinhas*, Mira Schendel não apenas subverte o aparato da pintura e da escultura, mas também articula, através deste núcleo esvaziado composto por fios de papel de arroz, a sua presença para o outro, através de uma gestualidade que inscreve sua singularidade na obra.

Este conjunto de trabalhos explicita a forma como a artista estabelece uma prática na qual o gesto aplicado ao núcleo daquilo com o que ela trabalha vai adquirindo uma dimensão cada vez mais pobre – em *Droguinhas* só resta o papel de arroz. Este esvaziamento conduz ao momento no qual Schendel consegue estabelecer uma produção em que seu estilo (o espaço entre o gesto e sua absorção pelo material) se faça mais presente para o observador do que qualquer conteúdo ou tema que se pretendesse comunicar com a obra.

5 Droga designa tanto uma substância entorpecente produtora de dependência química quanto um medicamento com finalidades terapêuticas. Além disso, é corriqueiramente utilizada como interjeição diante de uma situação ruim. O título do trabalho, que traz o vocábulo no diminutivo, o que frequentemente expressa intimidade ou carinho, preserva relações paradoxais que observamos em diversas obras de Schendel (NAVES, 2007, p. 98)

FIGURA 3: Reproduções fotográficas da série “Droguinhas” (1964-1966).



Fonte: www.moma.org/collection/works/94991

A partir desta prática, Schendel estabelece um jogo contínuo em relação às possibilidades fornecidas pelo aparato, contrapondo o seu fazer artístico à produção simbólica construída por intermédio da pintura ou da escultura, práticas artísticas que permanecem hegemônicas nas artes visuais. Este movimento lhe permite utilizar e subverter não somente o papel de arroz, mas os aparatos da pintura e da escultura, na medida em que o elemento mais relevante neste processo passa a ser o gesto através do qual a artista, ao manipular a matéria, coloca sua interioridade no mundo.

Todo o processo envolvido na produção e na recepção das Droguinhas, permite inferir que o estilo da artista, no sentido flusseriano, constitui o principal aspecto desta obra. No momento em que pretendemos codificar o que vemos, deparamo-nos com a inabalável presença do gesto de Schendel. Esta presença nos desloca para a dimensão estética do objeto, afastando-nos de temas exteriores ao plano da intersubjetividade, descrito por Flusser como apresentação da própria interioridade ao outro, além de distanciá-lo de todo um modo de operar culturalmente inscrito nos aparatos pictóricos e escultóricos.

As afinidades entre as séries de Mira Schendel e o pensamento de Vilém Flusser não se esgotam nos

modos como, cada um à sua maneira, percorreu os tortuosos caminhos da busca por um estilo. A tradução sistemática e incansável que Flusser fazia de seus textos estava no cerne de sua busca e apontava para uma percepção material e experiencial da linguagem. Ao reconhecer que o problema do estilo também dizia respeito à sua amiga Mira Schendel, o filósofo talvez já tivesse percebido o que Rodrigo Naves formulou, a partir das Droguinhas, nos seguintes termos:

Mira já havia transformado a escrita em quase-coisas em seus grafismos sobre papel de arroz. Agora tudo se passava como se aquelas linhas escritas, tornadas coisas, fossem usadas para tecer uma nova realidade, que guardasse a própria ambiguidade da palavra “texto” –algo tecido–, oscilando entre uma trama de significações e uma dimensão material. A ação da mão sobre o material proporcionava a construção de pequenos universos de que só participaria aquilo que fosse realmente experimentado e que, portanto, prometia a configuração de uma realidade amigável, não hostil (Naves, 2007, p. 103).

REFERÊNCIAS

BAIO, C. Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

COOPER, D. La muerte de la familia. México, D.F.: Editorial Planeta, 1986.

DIAS, G. S. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FLUSSER, V. Correspondência com Mira Schendel. 17 de Agosto de 1972, p. 41. Cor_31_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 3 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=934>. Acesso em: 15 Março 2020.

_____. Correspondência com Mira Schendel. 11 de Abril de 1973, p. 35. Cor_31_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 3 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=934>. Acesso em: 15 Março 2020.

_____. Correspondência com Mira Schendel. 29 de Maio de [1973?], p. 40. Cor_31_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 3 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=934>. Acesso em: 15 Março 2020

_____. Correspondência com Mira Schendel. 27 de Setembro de 1974, p. 44-45. Cor_31_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 3 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=934>. Acesso em: 15 Março 2020.

