UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ICHF – INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

PFI – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

INSIGNIFICÂNCIAS:

A ESCRITA SEM FIM E AS LETRAS DE MIRA SCHENDEL

KHALIL ANDREOZZI NAIME

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Professora orientadora: Profa. Dra. Tereza Cristina B. Calomeni

Niterói

2018

RESUMO

Este texto dedica-se ao estudo da *escrita* e de um *uso* da *escrita* em que esta já não tem por fim a significação, estando entregue aos seus *gestos* e à sua materialidade, isto é, entregue à *medialidade* em que se dá como *letra*. Uma escrita que, como seu uso, ocorrendo mesmo *no* encadeamento significante e *em* seus efeitos de significância, não é por estes abarcada de todo - pelo que é denominada, aqui, *insignificante*. Considerando que tal escrita e tal uso têm lugar nas obras de Mira Schendel, pretende-se recolher e propor alguns recursos teóricos mais próximos da produção da artista, considerando-os, por isso, frutíferos a uma abordagem distinta daquela feita pela crítica estabelecida. O pensamento de Jacques Lacan e de Giorgio Agamben compõem o horizonte teórico deste estudo, traçado especialmente pelos conceitos lacanianos de *letra* e *escrita* e os agambenianos de *meio*, *uso* e *gesto*.

PALAVRAS-CHAVE

Mira Schendel – Letra – Escrita – Uso - Gesto – Meio

ABSTRACT

This text is dedicated to the study of *writing* and a *use* of *writing* in which it no longer has signification as a finality, being delivered to its *gestures* and its materiality, that is, given to the *mediality* in which it is given as a *letter*. A writing which, as its use, occurring *in* the significant chaining and *in* its effects of significance, is not by them encompassed at all - by what is here denominated *insignificant*. Considering that such writing and such use occur in the works of Mira Schendel, it is intended to collect and propose some theoretical resources closer to the artist's production, considering them therefore fruitful to an approach different from that made by established criticism. The thinking of Jacques Lacan and Giorgio Agamben compose the theoretical horizon of this study, drawn especially by the lacanian concepts of *letter* and *writing* and the agambenians of *means*, *use* and *gesture*.

KEYWORDS

Mira Schendel – Letter – Writing – Use – Gesture – Mean

Passou bem a sua vida como o monge zen passou bem o seu verão:
comendo quando comia, dormindo quando dormia e passeando quando passeava. (...)
O rio é o rio. O rio não é o rio. O rio é o rio.
Mira, diário

O que me preocupa é captar a passagem (...)
Mira, em texto que apresenta sua *Monotipias*

eu não saberia distinguir teoricamente um objeto estético de um objeto de uso (...)
Mira, em conversa sobre suas obras

é por meio desses pedacinhos de escrita que, historicamente, entramos no real.
J. Lacan, *Seminário XXIII: o sinthoma*

a escritura consiste exatamente no intervalo (...)
G. Agamben, *Desapropriada Maneira*

o Tathāgata ensina o dharma pelo caminho do meio (madhyamayā pratipadā).
Kātyāyana Sūtra, verso 8

AGRADECIMENTOS

Faço meus agradecimentos a Tereza Calomeni pelo acolhimento que me foi dado desde o início, por toda a atenção e cuidado com este texto.

Agradeço a Cláudio Oliveira e Carla Rodrigues por minha formação em filosofia, pelos caminhos sem os quais este estudo não teria existido. Agradeço pelo acompanhamento nestes anos e nos que virão.

Agradeço a vocês, Tereza, Cláudio e Carla pelo carinho e amizade.

Agradeço a minha família.

Agradeço a Lua, que desta vez não esteve, mas que ainda posso sentir junto aos meus pés quando escrevo.

E agradeço, por fim, a Mich amada, a quem tanto admiro. Agradeço pela inspiração, por nossos dias bonitos, nossa paixão tranquila e o amor de miudezas - desde os quais este estudo se deu, sem os quais não seria possível.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....5

INTRODUÇÃO.....1

CAPÍTULO I.....6

1. - AS ESCRITAS DE MIRA OU UMA BIOGRAFIA DAS OBRAS.....6

1.1 - *Monotipias*.....6

1.2 - *Droguinhas* e *Trenzinhos*.....10

1.3 - *Objetos Gráficos*.....11

1.4 - *Paisagens*.....13

1.5 - *Monocromáticas* e *Sarrafos*.....16

2. - RECEPÇÃO CRÍTICA.....17

2.1 - *Ativamente o vazio*, por Guy Brett.....18

2.2 - *Viver entre: a poética de Mira Schendel*, por Taisa Palhares.....20

2.3 - *Leon Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, por Luis Peréz-Oramas.....23

2.4 - *Mira Schendel, a Signals London e a linguagem em movimento*, por Tanya Barson.....29

2.5 - *Mira Schendel em diálogo com Vilem Flusser: língua e realidade*, por Cauê Alves.....30

2.6 - *À espreita, na superfície da linguagem*, por Sônia Salzstein.....33

CAPÍTULO II.....38

3.1 - Sobre letra e escrita em alguns trabalhos de Lacan.....38

3.2 - A escrita, a letra.....38

3.3 - Letra e significante.....40

3.4 - Letra, escrita, material.....44

3.5 - Letra, escrita, litoral.....47

3.6 - Escrita e rasura.....48

3.7 - Letra e traço unário.....50

3.8 - Do não-todo.....54

3.9 - Lugar, material.....57

3.10 - O suporte.....59

CAPÍTULO III.....66

4.1 - Meio sem fim.....66

4.2 - O uso.....72

4.3 - O gesto.....79

4.4 - O cotidiano.....82

CONCLUSÃO.....87

BIBLIOGRAFIA.....91

ANEXO - CADERNO DE IMAGENS.....a1- a27

INTRODUÇÃO

Este texto dedica-se ao estudo da *escrita* e de um *uso* da *escrita* em que esta já não tem por fim a significação, estando entregue aos seus *gestos* e à sua materialidade, isto é, entregue à *medialidade* em que se dá como *letra*. Uma escrita que, como seu uso, ocorrendo mesmo *no* encadeamento significante e *em* seus efeitos de significância, não é por estes abarcada de todo - pelo que é denominada, aqui, *insignificante*. Considerando que tal escrita e tal uso têm lugar nas obras de Mira Schendel, pretende-se recolher e propor alguns recursos teóricos mais próximos da produção da artista, considerando-os, por isso, frutíferos a uma abordagem distinta daquela feita pela crítica estabelecida - que será apresentada no primeiro capítulo após as obras de Schendel, a fim de melhor delinear o descompasso entre estas. O pensamento de Jacques Lacan e de Giorgio Agamben compõem o horizonte teórico deste estudo, traçado especialmente pelos conceitos lacanianos de *letra* e *escrita* e os agambenianos de *meio*, *uso* e *gesto* - os quais serão tratados, no segundo e no terceiro capítulos, em pequenos textos que, fazendo um percurso de leitura, tentam uma breve arqueologia e a construção de um arranjo conceitual.

O estudo do pensamento de Agamben e Lacan junto às obras de Mira foi motivado pelo encontro com a produção da artista e pelo desejo de seguir pesquisando os trabalhos do filósofo e do psicanalista, dando continuidade, assim, a um estudo que teve sua primeira elaboração em uma monografia dedicada ao tema do *uso*, em especial um uso que pode ser dito *inútil*[1]. As questões deste estudo advêm também de uma produção artística pessoal, desenvolvida nos últimos anos em trabalhos de vídeo e vídeo-performance que consistem em experimentos com o gesto, a repetição e a longa exposição; trabalhos plásticos dedicados a uma escrita que, como se verá, pode ser denominada *escrita insignificante*; poesia sonora de inspiração dadaísta e neodadaísta; além de trabalhos de *field recording* do cotidiano, alguns dos quais serão compilados em breve como um álbum de 24h. Parte dessa produção foi exibida na *Experiência nº09* (2016) do espaço *A Mesa* e na exposição *Escritas Insignificantes* (2017), ambas com curadoria de Marcelo Reis de Mello - em parceria com o qual, vem sendo construído o

[1] ANDREOZZI, Khalil – *Modos de usar: notas em torno da utilidade, do sem uso e do inútil.* 2015. 43 f. Monografia (Graduação em Filosofia)-Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

Projeto Graphs, um acervo online que reúne, junto a materiais teóricos e textos de artistas, obras dedicadas à escrita insignificante.[2]

Antes de mais, talvez seja preciso fazer uma breve digressão, introduzindo um tema que, aqui, constantemente será confrontado. Partindo de antigas imagens dos usos e funções, pode-se lembrar que o uso de um tear, e o próprio tear, devem sua realização à produção de algo outro, ou que o escravo, sob o uso que dele é feito, tem como função a utilização do próprio corpo *para* prover seu senhor[3], *sendo para* provê-lo. O sintagma "ser para" encontra lugar no uso cotidiano da língua como um operador de relações, indicando uma relacionalidade instrumental ou utilitária, voltada para os fins, e que, por sua vez, estabelece cadeias de sentido.

Essa característica das coisas - também, portanto, da escrita, da palavra - de encontrarem-se numa relação de remetimento em que só podem ter lugar por apontarem e serem apontadas, produzindo sentido, foi tematizado no século XX por M. Heidegger, em sua análise da significância[4], e, antes, por F. de Saussure, ao tratar dos sistemas de signos como séries sincrônicas.[5] Tal relação, em que algo se dá não apenas com um outro, mas somente em função de um outro, sendo para outro, é paradigmática já na antiguidade[6] e torna explícita a subordinação própria à condição de ser *meio para um fim* e a subsunção em redes de remissões - em uma dinâmica que mais à frente, no segundo capítulo, será apresentada como característica do *significante.*

Contudo, como quaisquer outras coisas, a escrita e as palavras não estão de todo entregues a um uso que as tem como meios para fins. E é a condição de algo como *meio puro*, portanto *sem fim*, que esta pesquisa toma como o seu fio condutor. Sustentando que, por não estarem de todo subsumidas na significância e a ela destinadas, as coisas já sempre se dão em sua medialidade - e quanto a isso, a inquietante escrita de Mira suscita questões, sendo aqui considerada exemplar.

---

[2] O site do Projeto Graphs pode ser acessado em www.graphs.com
[3] ARISTÓTELES. *Política*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985, Livro I, Cap. 1, 1252b.
[4] Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005. §18, p. 127-135.
[5] Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006, p.101.
[6] Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, in: Os Pensadores IV, São Paulo: Abril Editora, 1984, Livro I, Cap. I, 1094a.

É nesse ponto que Agamben e Lacan encontram entrada neste estudo, possibilitando pensar o que ocorre em uma *escrita sem fim* como a de Mira, e mesmo fornecendo os conceitos que permitem a essa dimensão das obras aparecer.

Lacan, por exemplo, aponta para o que há *no* significante como seu "suporte material", um *meio* - lugar e matéria - que se mostra na ruptura do encadeamento simbólico: a *letra*. Tratando do *uso* e dos *meios* em alguns de seus livros, o filósofo italiano Giorgio Agamben dedica-se a tematizá-los quando liberados de fins, profanados e inoperantes ou exibidos como tais no *gesto*, que os suspende do encadeamento a que estavam destinados - algo que nas letras de Schendel dá seus acenos.

Na década de 1960, Mira dedicou-se a diversos trabalhos escriturais, feitos muitas vezes à mão livre em papel-arroz japonês. Enquanto as *Droguinhas*, na mesma época, eram feitas enrolando e enodando esse finíssimo papel em massas densas, a escrita de Schendel tornava-se cada vez mais delicada, mesmo ilegível e fragmentária.

Talvez seja em sua série intitulada *Objetos Gráficos* que um maior desdobramento dessa escrita possa ser visto. Exemplares da série apresentam-se como superfícies em que pequenos traços, cuja feitura os torna parcamente identificáveis como letras latinas, ora o "A" e ora o "N", cartografam o papel-arroz, constituindo regiões e relevos. Texturizam-no pela repetição infindável de uma escrita que nada transmite, nela já não estando em jogo qualquer dizer.

Algo da postura da crítica estabelecida em torno da obras da artista pode ser visto, por exemplo, em um diálogo travado com Jorge Guinle no ano de 1981. Em dado momento, quando Mira tece considerações acerca de uma flecha que compunha uma colagem azul, para a qual seu interlocutor atentava, e este intervém, a artista desvia-se, indicando algo que se desdobra por algumas de suas outras obras:

> MS>> É, a flecha é uma individualização muito firme, tem por contraste um mundo extremamente difuso.
> JG>> É muito psicológico, é um impulso heroico dentro do espaço abstrato.
> MS>> Poderia chamá-lo psicológico, mas não necessariamente, eu acho que seria mais uma disposição corpórea numa situação difusa.[7]

[7] Catálogo *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 242.

Ao afastar-se de uma pretensa psicologização da obra, Schendel abre a dimensão do corpo e do mundo, que parecem estabelecer entre si uma relação de continente e conteúdo. Porém, em obras como os *Objetos Gráficos*, essa relação não ocorre propriamente. Os corpos escriturais que ali aparecem - seja como traços indecidíveis, palavras e letras ilegíveis ou datilografadas - não exatamente se encontram em uma "situação difusa", mas se confundem com ela ou, mais precisamente, a constituem: a escrita dos *Objetos Gráficos* é, assim, o seu próprio *meio*, e, difusa, exibe-se sem finalidade ou serventia enquanto *letra*, opaca à significância.

Os *Objetos* de Schendel eram suspensos no ar, com fios de náilon presos em suas placas de acrílico, de maneira que as faces estivessem expostas. Desimpedindo a apresentação, a artista indicava uma das questões que lhe eram mais caras. Ainda na conversa com Guinle, é dito:

> MS>> (...) há o problema da transparência, do dentro e do fora, o dentro e o fora ao mesmo tempo; como objeto e sujeito são os mesmos, o côncavo e o convexo são juntos, sente-se assim a temática da transparência. A transparência foi uma temática que me apaixonou por não ser espelho. O espelho é simétrico, e a transparência não é.[8]

Os trabalhos de Mira, assim, mostram que aquilo que é suposto ser um par binário é efeito de uma assimetria gerada por sua recepção, ao passo que, na obra, a sua polarização é desfeita. A transparência, por isso, é um dos *gestos* de Schendel, exibindo seus *Objetos Gráficos* enquanto meios. Não "meios para um fim", submetidos à instrumentalização, mas meios em sua singela medialidade. O jogo transparente da escrita ilegível e difusa não somente desloca as finalidades e remetimentos em que esta se encontrava, mas, não a alocando imediatamente em uma outra rede de utilidades, possibilita novos usos.

Contudo, a crítica estabelecida em torno da obra de Schendel tende a insistir no potencial de sentido, na iminência poética, quando diante do enigma daquilo que, com Lacan, pode ser dito um significante separado da significação. Reinserindo-o na estrutura da metáfora, com suas operações de substituição, a crítica corrente faz supor um outro significante velado, mas ainda encadeado com aquele que se lê.[9] A crítica,

---

[8] *Ibidem*, p.244.

[9] Para a estrutura da metáfora, ver: LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente", in: LACAN, Jacques. *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p.519.

nessa tendência, segue por um viés que toma "os sinais soltos da escrita" como uma expressão e mesmo como "plenos de significados", contrapondo a isso o que seria uma escrita de "caráter meramente formal ou função decorativa".[10] A preeminência dada ao significado desconsidera a relação da significância com a *letra* - que Lacan indicava como o "efeito significante do que aqui chamamos letra, na criação da significação"[11] -, ignorando a condição do *sentido como efeito*, possível quando da inscrição da letra enquanto tal, e relegando ao formalismo ou à funcionalidade o que, sem fim, resiste à significância. Dessa maneira, tal abordagem crítica, ainda que pretendendo não o fazer, reinsere as obras de Mira no âmbito do uso instrumental da linguagem, em que o significado é privilegiado, e eclipsa, assim, o outro uso que nelas se abre.

Pode-se considerar que esse lugar-comum da crítica - tratado com demora mais adiante - deriva de que se tome como paradigma as obras em que o escrito destaca alguma legibilidade ou significação, devido ao reconhecimento possível de palavras lexicalizadas, mesmo que, muitas vezes, estejam entregues ao efeito balbuciante da repetição ou do despedaçamento. Aqui, porém, a exemplaridade é dada aos grafismos, de maneira a recolher o que de *letra* há inclusive nos significantes de Schendel, encontrando em rasuras, rabiscos e incisões os traços de sua escrita.

É então desde a inquietação que as obras de Mira trazem e que impõem à crítica, por uma insuficiência teórica, caminhos bastante aquém daquilo que esta busca acolher, que este estudo propõe as elaborações de Lacan e Agamben - apresentando-as no percurso de uma pequena arqueologia - e tenta construir o conceito de *insignificância* como recursos teóricos disponíveis ao uso de uma outra crítica, ainda a ser feita.

---

[10] Nesta breve lida com a fortuna crítica em torno da produção de Mira Schendel, a pesquisa de Geraldo S. Dias foi tomada como exemplo: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, p.191.
[11] Cf. LACAN, Jacques. *Op. cit.,* p.498.

CAPÍTULO I
Mira Schendel: obras e recepções

1. - AS ESCRITAS DE MIRA OU UMA BIOGRAFIA DAS OBRAS

1.1 - *Monotipias*

Talvez, a série das *Monotipias* seja uma das principais portas de entrada da produção de Mira Schendel, pela qual passam, indo e vindo, diversos dos seus trabalhos. Os mais de dois mil trabalhos feitos em papel-arroz e tinta óleo, quase sempre em 47 x 23 cm, datam dos anos entre 1964 e 1967. Ainda que tenham se tornando conhecidas como *Monotipias*, as peças recorrem a um procedimento de transferência peculiar, distinto daquele de mesmo nome.

O processo do que comumente se chama monotipia consiste, basicamente, na aplicação de tinta sobre uma superfície, desenhando já os motivos desejados ou, após a cobertura da superfície, removendo a tinta de maneira a produzi-los, fazendo assim um tipo. Então, cobre-se essa superfície, transferindo a tinta para outro suporte, quase sempre algum papel ou tecido. A precariedade das transferências posteriores, seja pela perda de tinta ou por sua secagem, faz com que a técnica recolha ambos os sentidos mais correntes do termo "monotipia": a produção de transferências, usando um tipo único, e a feitura de tipos capazes de uma única transferência.

O procedimento das *Monotipias* de Mira é, porém, distinto. Uma superfície de vidro era preparada com uma camada de tinta a óleo preta, e esta era coberta por uma camada de talco. Mira deitava ali seu papel-arroz e grafava, muitas vezes com a unha, nessa nova superfície. Assim, ainda que fosse uma espécie de transferência, não havia impressão no papel de um motivo previamente feito, de maneira que, distinta da técnica mais usada, a *monotipia* de Mira não efetuava uma reprodução.

Em depoimento, Mira conta que o uso de sua técnica respondia a imposições de seus materiais, de seus meios:

> Uma vez ganhei um papel japonês finíssimo aos montes (...). Tempos depois, mais ou menos um ano, comecei a mexer com aquele papel, mas não dava, porque ele rasgava, não aguentava água (...). Aí conheci uma moça que fazia monotipia e [usei] a técnica da monotipia, mas não visando a monotipia, mas simplesmente por uma razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu o manuseasse, [para que] pudesse desenhar em cima dele. (...) Surgiu a série de todos os desenhos que depois expus na Inglaterra, uma séria para a Bienal, em homenagem a Stockhausen. Esta foi uma fase dos desenhos ditos lineares.[12]

Não sendo reproduções de tipos únicos, muitas das duas mil peças da série não deixam de partilhar semelhanças, arranjando-se em diversos grupos como que em subséries que dão acenos do que a produção de Mira desdobraria nas décadas seguintes.

A dedicação à escrita, mesmo à escrita que recolhe e destaca seu caráter geométrico em longas linhas retas, anguladas ou circulares, já se insinuava em obras anteriores, seus trabalhos de temática homérica [a1].[13]

Com as *Monotipias*, Mira se distancia da pintura que antes era sua ocupação. Mas, por ora, vale destacar que nelas se desenvolvem talvez as primeiras experimentações em que a escrita se apresenta desde sua ilegibilidade, sua resistência ao sentido, e também desde sua singeleza, apresentando-se em sua insignificância.

Nas peças do grupo *Escritas* [a2], a repetição do gesto escritural traz à legibilidade das palavras aquilo que nelas há de ilegível, sendo isto destacado na própria repetição. Repetir mostra as coisas, com a exaustão de seu aparecimento, naquilo que delas resiste ao sentido estabelecido, ao encadeamento significante, aos fins de utilizações pré-determinadas.

Nas *monotipias* em que se pode ver, numa homenagem à artista e amiga Amélia Toledo, a escrita de Mira a traçar seu "Amelia sur mare" [a2], a repetição se dá pela sobreposição de folhas de papel-arroz marcadas por escritas semelhantes, em que

---

[12] SCHENDEL, Mira. Depoimento gravado para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 19 de agosto de 1977, reproduzido conforme a transcrição de DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 189.

[13] A referência ao *Caderno de Imagens* em anexo será feita no modelo [a1], em que o número indica a página do caderno. Quando um conjunto de obras mencionado tiver lugar na mesma página ou em páginas sequenciais do anexo, a indicação virá junto ao nome da última obra citada.

também trazem, assim, um efeito de confusão capaz de alterar os parâmetros imaginários de reconhecimento, de legibilidade, além de já acenar à experimentação com a transparência que ocupará Mira em trabalhos posteriores.

Sem data precisa, mas na mesma década das *Monotipias*, Mira fez uma série em papel e caneta hidrográfica, medindo 17 x 12,8 cm. Numa de suas peças [a3], acontece algo daquele mesmo efeito, porém sem o uso de sobreposições. Entre os grafismos, pode-se ler, talvez, "mar atlantico" [*sic*] em suas variações de *ductus* e cursividade, mas destacam-se os traçados miúdos do sintagma a confundirem-se com linhas trêmulas, letras "M" e "A", e um grafo comum em diversas séries, que se mostra na indecidibilidade da passagem entre sua figuratividade como signo e algo outro.

É desde experiências como essas que as obras da artista dão passagem, em sua insignificância, a uma escrita sem fim, que não se deixa abarcar nas utilizações estabelecidas, determinadas pela significação. Os diversos modos dessa passagem mostram-se em grupos como o das *Letras*, naquele de rabiscos sem títulos e, simultaneamente, em uma peça conhecida como *Trama* [a3-4], que serão tratadas mais tarde.

O já mencionado distanciamento da pintura trazido pelas *Monotipias* não se faz, contudo, como uma negação de suas técnicas - retomadas por Mira em diversos outros trabalhos - nem de seus motivos. A casa, por exemplo, pintada nas naturezas-mortas na miudeza de seus apetrechos, volta a aparecer nos traços de seus lugares e nomes [a5]. "Casa", "canto", "porta", "janela" exibem-se mutuamente enquanto significantes e grafos, como mundo e significantes e mesmo enquanto grafo e mundo. As *Arquiteturas* de Mira mostram, assim, o que há de grafismo no significante e nos efeitos de seu encadeamento.

Na década de 1950, a artista pintara, entre outras telas, diversas naturezas-mortas. Em 1954, já residindo em São Paulo, cinco anos após chegar a Porto Alegre vinda de seu desembarque do vapor *Protea* no Rio de Janeiro, Mira trabalhou em uma de suas muitas peças dedicadas às coisas da casa, às miudezas cotidianas [a6]. A jovem milanesa, nascida na suíça e de origem judia, havia vagado pela Europa como refugiada nos anos anteriores à sua entrada no Brasil, fugindo, primeiro, das medidas antijudaicas do regime de Mussolini e, depois, da perseguição nos países ocupados pelo nazismo.

Nascida Myrrha Dagmar Dub na Zurique de 1919, em 7 de junho, logo se mudaria para Berlin e depois para Milão, onde viveria sua infância e juventude, ao longo das quais não deixaria de viajar para a Alemanha em visita aos avós na Boêmia. Em Milão, a então Mirra fez grande parte de sua formação cultural, entre os primeiros estudos de arte, o contato íntimo com membros do clero católico e a faculdade de filosofia, interrompida pelas medidas da ditadura fascista.

Com o início da guerra, na tentativa frustrada de se abrigar em casa de parentes na Bulgária e já sem qualquer nacionalidade oficial, Mirra vaga pelos Balcãs entre as gentes refugiadas, em especial um grupo croata católico. Então com 21 anos, casa-se em Zagreb com um croata de ascendência austríaca, assumindo um dos nomes com que viria a assinar obras e cartas: Mira Hargesheimer. Ao fim da guerra, retorna a Milão trazendo seu companheiro, e logo dirige-se a Roma, onde desenvolveria os estudos em teologia católica e trabalharia na *International Refugee Organization*, familiarizando-se com os procedimentos burocráticos para a sua futura partida.

Aceitos pela Comissão Brasileira de Imigração, o casal logo viaja. No trajeto de navio, Mira trabalha como datilógrafa e tem-lhe atribuída a nacionalidade iugoslava. Já em Porto Alegre, dedica-se aos seus estudos artísticos, trabalhando em desenhos, esculturas, cerâmica, e frequenta a escola de belas artes da cidade. Nessa época, também aprende técnicas gráficas no Senai, vindo a trabalhar em uma tipografia e em outras empresas do ramo.

Em 1950, Mira dedica-se à pintura e logo participa de pequenas exposições. Sendo seus trabalhos bem recebidos e premiados, inscreve-se na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e tem suas peças aceitas. Pouco tempo depois, em 1953, Mira muda-se para São Paulo, já solteira. A chegada à capital do estado, com sua cena artística mais pujante, impõe a Mira tensões quanto ao seu próprio fazer e cuidados frente à força excessiva de possíveis influências e a faz pensar com mais demora os seus caminhos. Nesse mesmo período, a artista conhece um livreiro alemão, também de origem judia, com quem viria a ter uma filha e se casar, tomando deste o seu último sobrenome, Schendel. Nos primeiros anos em São Paulo, Mira se aproxima do círculo de pensadores que logo se tornariam amigos e seus primeiros críticos; entre eles, Mário Schenberg, Haroldo de Campos, Theon Spanudis e Vilém Flusser. A artista, em 1955, participa da 3ª Bienal de São Paulo ao lado de Lygia Clark e Alfredo Volpi, já tendo

feito sua primeira exposição individual a convite do Museu de Arte Moderna daquele estado.

Entre as peças da época, além das casas em naturezas-mortas e dos planos urbanos externos [a6], há uma têmpera em painel de gesso, com 51,11 x 66 cm, onde três pequenas placas de madeira, algo retangulares e de certa altura, arranjam-se com uma forma pintada em semelhantes medidas e com um grande quadrado de contornos bem demarcados [a7]. Junto às demais peças do período, tal painel traz, talvez, a fachada de um prédio ou galpão, talvez, um pequeno mapa do quarteirão vizinho, expondo consigo aquela atenção ao singelo, tão característica de Mira.

1.2 - *Droguinhas* e *Trenzinhos*

Em 1966, ocorre a primeira retrospectiva das obras de Mira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No ano anterior, a artista trabalhara em duas séries de grande importância em sua produção, ambas constituídas por peças em papel-arroz, um dos materiais de uso mais constante em toda a trajetória da artista.

Nas instalações chamadas *Trenzinhos* [a7], as folhas, de dimensões como aquelas das *Monotipias*, dispõem-se face a face, suspensas por um fio que as perpassa pelo topo, deixando pender os papéis em sua leveza. Muito da delicadeza dos materiais e do gesto de Schendel mostra-se aí, no encadeamento dessas coisas que, presas, estão soltas. Os *Trenzinhos*, retroativamente, também podem ser vistos como um arranjo de fotogramas, instantâneos de uma série de peças feitas em papel-arroz que Mira dependurava usando seus fios de náilon, não estando presentes, porém, as placas de acrílico que igualmente as compõem - e desse mesmo modo, então, obras como os *Transformáveis*, dos anos 1970, fazem-se a exibição dos fios e do acrílico e a instalação *Ondas paradas de probabilidade* [a8], de 1969, faz-se a dos fios apenas.

O exibir-se do papel-arroz enquanto tal, no que de sua medialidade não se torna suporte para algo outro, deu-se especialmente nas *Droguinhas* [a9]. As finas folhas, das mesmas que impunham a Mira os cuidados com sua fragilidade, foram torcidas juntas e enodadas, trançadas e emboladas em grandes massas maleáveis e algo amorfas.

Foi de Ada Clara Schendel que as *Droguinhas* receberam seu nome, quando a filha de Mira tinha por volta de 9 anos e assim chamou as coisas em que sua mãe

trabalhava. Caracterizada pela artista como “algo tecnicamente primário e bem fácil”[14], transitório, e que “podia ser feito por qualquer um”[15], o nome comumente é compreendido em sua acepção de troço, trequinho, coisa insignificante, ainda que fora dos círculos da crítica haja quem encontre nas peças uma representação de carreiras de cocaína.

Enquanto a escrita de Schendel nas *Monotipias* parece tender à fragmentação, as *Droguinhas*, em suas torções e enodamentos, talvez desenvolvam as tendências daqueles traços circulares, de giros repetidos, assim como das rasuras e garatujas em que a escrita se redobra e se embola na *Trama* [a4].

Mira, até certo ponto, ainda que insatisfeita, considerou tais peças como um tipo de escultura, ainda que muito de instalação haja aí. Na primeira retrospectiva da artista no exterior, produzida pela Signals Gallery de Londres ao fim de 1966, as *Droguinhas* foram expostas penduradas no teto, mas uma foto feita pelo crítico Guy Brett no mesmo ano mostra que as peças também foram expostas no chão ou sobre a alvenaria disponível, havendo ainda fotografias em que Schendel aparece mexendo nelas e brincando [a9-10].

1.3 - *Objetos Gráficos*

Papel, tinta, placas de acrílico e fios de náilon estão juntos nos *Objetos Gráficos*, feitos dois anos depois das *Droguinhas* e dos *Trenzinhos*, então recolhendo aquilo que os trabalhos anteriores experimentaram e, retroativamente, o que diversas outras obras experimentariam.

Nos *Objetos Gráficos*, a escrita retoma muito do que as *Monotipias* fizeram, mas, além do uso de materiais novos, talvez a série peça um encontro que considere a exibição dos meios desenvolvida mais intensamente nas *Droguinhas* e nos *Trenzinhos*. Nesse trato da medialidade é que, neste estudo, sustenta-se consistir a questão da transparência, um dos pontos nodais da série.

---

[14] SCHENDEL, Mira. *Carta a Guy Brett*, São Paulo, 1965, apud DIAS, Geraldo Souza, *Op. cit.*, p. 215.

[15] *Idem* apud NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o mundo como generosidade* In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 62.

Além do papel-arroz japonês, a transparência nos *Objetos Gráficos* tem passagem no uso do acrílico e mesmo dos fios que, suspendendo as placas entre as quais as folhas estão alocadas, permitem instalá-las longe das paredes, podendo a luz encontrar menos obstáculos ao atravessar as peças e ambas as faces destas estarem dadas à espectação [a11].

O acrílico entrou na produção de Mira por ocasião de um passeio da tarde em que a artista encontrou em seu próprio bairro uma pequena fábrica de luminosos. Em um de seus relatos, Mira conta o ocorrido:

> Entrei lá, pedi permissão, disse que era artista, meu único jeito de poder começar a mexer com aquilo, se me deixavam olhar os refugos. E me deixaram. "Deixa aquela velha louca, deixa ela fazer. Não está estorvando ninguém." (...) olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico também transparente, branco, obviamente. Ali surgiram as grandes chapas, os chamados *Objetos Gráficos*, que já era uma tentativa de trazer o desenho pela transparência, ou seja, para evitar o atrás e o à frente (...).[16]

O acrílico permitia a Mira "juntar" as placas, enquanto o vidro - comumente um material também mais pesado - "não teria podido juntar, teria tido que emoldurar"[17], interferindo com mais impacto na composição. A solução encontrada para fazer a junção foi a utilização de rebites, que também estão presentes nas demais obras em acrílico, tais como os *Discos*, os *Toquinhos,* algumas peças dos *Cadernos* [a11-12] e os já mencionados *Transformáveis*, nos quais a experimentação com a transparência se apresenta no trabalho com as sombras que projetam. Essas últimas séries, *Cadernos* e *Transformáveis*, mostram ainda que o uso conjunto das placas de acrílico e dos rebites possibilitava a feitura de articulações móveis, que talvez tenham sido um interesse lateral de Mira.

Os *Objetos Gráficos*, por sua vez, consistem em folhas de papel-arroz, arranjadas entre duas placas de acrílico, comumente tratadas como nas *Monotipias*, usando o mesmo procedimento de transferência. Neles [a13], um jogo entre papel e grafismos constitui e exibe num gesto intensificado na transparência o seu próprio plano, suas paisagens e arquiteturas, onde os grafos aparecem como letras dispersas, palavras e

---

[16] *Idem* apud *idem*, p.60.
[17] *Ibidem*.

construções frasais, traços indecidíveis entre letras, árvores, pessoas ou algo outro, e também se mostram nos tipos da datilografia ou nos decalcáveis de *letraset*.

Tal gesto, em que um meio e seus elementos se confundem e se autoconstituem, é característico das obras de Mira, tendo passagem em toda a sua produção. Uma peça [a14] dos anos anteriores ao início dos trabalhos em papel-arroz, datando de 1963 e sem nome, traz algo do que ocorre nos *Objetos Gráficos*. Ao invés da fragilidade e da leveza do papel-arroz e do acrílico, há madeira e gesso; ao invés da delicada transferência em *monotipia*, há ranhuras, incisões. Grafismos em ranhuras aparecem em algumas poucas peças de Schendel e não se tornaram um procedimento corrente da artista, mas na peça de 1963, ao permearem os 121 x 60 cm da placa tratada em gesso, mostram-se, constituindo-se como o meio no qual se dão.

Nos *Objetos Gráficos*, Mira gradualmente deixa de usar sua escrita cursiva, já em 1967 produzindo peças unicamente em *letraset* [a14] ou em arranjos de textos datilografados [a15]. A partir de 1970, apenas as letras decalcáveis são usadas [a15], provavelmente seguindo o procedimento de outras séries concomitantes, compostas pelo mesmo material gráfico, além do acrílico, tais como os *Toquinhos* e os *Discos.*

Ao contrário das peças dessas séries, que comumente eram expostas afixadas, os grandes *Objetos Gráficos*, medindo em torno de 100 x 100 cm, com placas de 0,5 a 1 cm de espessura, por dependuradas, podiam mesmo balançar ao vento.

1.4 - *Paisagens*

Ao fim da década de 1970, retomando desenho e pintura, uma série de paisagens foi feita por Mira, trazendo algo de suas viagens a Itatiaia [a16]. Nela, as grandes áreas coloridas, dando contorno às colinas, ao céu, ao mar, não suprimiram o lugar dos grafismos. Compondo as paisagens feitas com lápis de cor, nanquim e aquarela, escrevem-se, entre uma sorte de traços, setas, grandes tremulações, atravessando o plano das peças, e outras pequeninas, borrando suas margens, assim como aqueles grafismos que, compondo diversos *Objetos Gráficos*, podem ser lidos como letras do alfabeto latino, pessoas, árvores, aves. As semelhantes questões e semelhantes efeitos trazidos pelos *Objetos Gráficos* acham-se, portanto, nessas *Paisagens.*

A demarcação retilínea de grandes áreas do papel aproxima essas peças daquelas da série *I Ching* [a17], produzidas na mesma década, com papéis de iguais dimensões, 46 x 23 cm, e que seriam expostas em 1981 na Bienal de São Paulo. Em *I Ching*, a relação entre áreas coloridas e grafo exibe-se, no que os traços dos trigramas do oráculo do Tao surgem como campos de cor. O jogo binário de diferenças característico dos traços que compõem os trigramas, ora inteiros ora quebrados, talvez se encontre recolhido nas distintas extensões de suas áreas coloridas, ainda que determinar uma correspondência seja impossível.

Assim como a visita a Itatiaia, o encontro com a cultura chinesa - intensificado pela proximidade com o artista Li Yuan Chia, por ocasião da exposição de 1965 na Signals Gallery em Londres - também trouxe suas paisagens. De modo que, já na década de 1980, Mira produz as *Paisagens Chinesas*, uma de suas séries mais elegantes.

Feitas em grafite e nanquim, as peças de 25 x 35 cm trazem uma única ou às vezes umas poucas pinceladas [a17]. Ora angulosos ora em curvas suaves, os traçados em nanquim percorrem o papel quase sempre de uma margem à outra. E acham-se ainda nessas *Paisagens Chinesas*, miúdos, aqueles grafismos indecidíveis, pairando em grafite, próximos ao nanquim.

Em 1960, Mira havia retomado os trabalhos após três anos dedicados à sua filha então nascida, Ada Clara. Na produção dessa década, acham-se alguns elementos que também estão no *I Ching* e nas paisagens. Telas de 1963, feitas em juta, em óleo e têmpera, e também em diversos materiais, tais como areia, terra e gesso, ainda que sua texturização seja mais intensa do que a das peças do *I Ching*, indicam que algo daquela composição de campos de cor já é experimentado [a18].

Um arranjo de grafismos - de linhas e letras - semelhante ao das paisagens aparece em peças de 1965 e em outras de datas incertas, mas da mesma década. Em *Escritas* e *Aleluia* [a19-20] - subséries das *Monotipias* -, ambos os grafismos se acompanham, mas, nesse momento, as letras ainda estão bastante inseridas no código linguístico e são legíveis, seja como um “aleluia” ou como um “winter” separado ao meio pelo espaçamento e pela linha traçada. Uma *monotipia* famosa, por nela se ler “ah come mi diverto!” [a20], joga com o mesmo procedimento.

Nesse aspecto, aproximam-se dessas também obras como *O retorno de Aquiles* [a1], uma não nomeada, mas em que se acha a palavra "passe" em paralelo a um traçado forte, a maioria das peças da série *Homenagem a Deus-pai do Ocidente* [a21], feitas na década de 1970, e outra também sem nome, sem data, em que tal homenagem se encontra sob um "preist den herrn" e na qual de novo está escrito "win \ ter" [a22].

No mesmo período ainda, esses acontecimentos se desdobram. As palavras lexicalizadas dão passagem a letras soltas, arranjadas de modo semelhante com um traço linear longo. Em tamanhos próximos, 17 x 12,5 cm e 16 x 16 cm, duas peças sem títulos [a22-23] feitas em procedimentos de escrita mais simples que aqueles das *monotipias* - seja usando caneta hidrográfica ou nanquim e *letraset* diretamente no papel - mostram traços reconhecíveis como "a", "A", "b", que, no entanto, trazem consigo aquelas variações ilegíveis. Algo semelhante ocorre em um trabalho de 1964 [a23], de dimensões maiores que das peças antes mencionadas, no padrão 47 x 23 cm característico das *Monotipias*. Nele, os grafismos assumem variações, giros, que trazem passagens entre "b", "q", "9" ou entre um "a" e algo fora dos códigos. O traçado retilíneo se quebra e angula ou se duplica, exibindo algo que também terá lugar em séries posteriores, como os *Monocromáticos* e os *Sarrafos*, mas que se inscrevia em algumas das *Paisagens Chinesas*.

Entre as *Monotipias*, o grupo de peças intitulado *Letras* [a3], de 1965, produz modificações dos grafismos, de modo que aqueles que antes facilmente deixavam-se reconhecer segundo a codificação alfabética, em sua miudeza, resistem a tal esquema significante. Acolhendo o nome *Letras*, as peças exibem o que sobra, que soçobra, desse encadeamento, acenando desde o que em uma letra há de insignificante.

No arranjo que aqui se faz, uma exibição radical também é dada por outras *monotipias*. Um grupo em que se acham apenas jogos de traços lineares, estreitos e largos, traz uma peça com composição bastante próxima daquelas acima descritas, onde ocorre uma quebra angulosa da reta [a24]. Aí, contudo, as letras dão passagem a outro grafismo, a linha de traçado mais intenso. Entre peças da série *Escritas*, há uma *monotipia* [a19] em que, junto a palavras e frases legíveis, ao invés de letras soltas ou o traço único, linear e forte, dão-se rabiscos e rasuras de grande vulto, muito próximas das ranhuras paralelas à linha longa que se acham na tela, preparada com gesso, em que igualmente pode-se ler o mote religioso em alemão [a22].

Exibem-se, assim, palavras, frases, letras enquanto rasuras e ranhuras, grafismos de toda sorte. O que, em cada peça, já se mostrava no arranjo que dispunha, ao lado de vocábulos e sintagmas, um simples traço. Aqui, talvez caiba destacar que os procedimentos que compõem arranjos com o traço reto também acompanham o traço circular de diversas obras.

1.5 - *Monocromáticas* e *Sarrafos*

Algo do que ocorre nas *Paisagens Chinesas* e nas experimentações que lhe antecederam ao longo dos diversos momentos da produção de Schendel acontece também em duas das últimas séries da artista. Os *Monocromáticos* e os *Sarrafos* estão entre as poucas séries em que o papel-arroz não é usado, além de suas peças serem talvez as de maior extensão.

Os *Monocromáticos*, datados da segunda metade da década de 1980, são placas retangulares de madeira preparadas com gesso e pintadas em têmpera nas quais dois traços se prolongam, feitos estes em bastão de óleo. Tocando uma das bordas, o traçado mais intenso se basta, ainda antes de percorrer o plano de todo, enquanto o leve traço que o acompanha, ora formando ângulos ora em paralelo, deixa suas pontas em margens opostas [a24-25].

Pouco tempo depois, em 1987, o traçado duplo e angulado deixa a bidimensionalidade, como que acumulando sua textura, o rastro do bastão de óleo preto, e dá passagem aos sarrafos que se projetam da placa de madeira. Preparadas com têmpera acrílica sobre gesso e medindo 90 x 180 cm, tais placas recebiam, afixados com parafusos, sarrafos pretos de madeira também pintados em têmpera. Quase sempre aos pares, a angulação e o efeito de volume são produzidos pela junção de um longo a um bem pequeno sarrafo, preso diretamente à placa, na ponta do qual aquele está fixado [a25-26].

Mira, em 1987, ao dar uma entrevista à imprensa por ocasião da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo, relaciona seus *Sarrafos* ao cenário político e à sua própria condição nele:

> Este tipo de trabalho começou e terminou nesta exposição. Nasceu do momento de falta de decisão, de desordem que o Brasil viveu em março deste ano, quando parecia estávamos morando numa Weimar

> tropical. O trabalho surgiu deste contexto. Concordo com Gilberto Freyre quando ele diz que o trabalho de cultura surge de um contexto da convivência com os problemas da vida. Naquele momento, como todos, eu também sentia necessidade de ter uma direção, um rumo. E estas obras são uma reação ao marasmo daquele momento. Não vejo possibilidade de seguir por este caminho. É como um conto curto. Não tem continuação.[18]

Sarrafos foi, então, a última série que Mira completou. Em julho de 1988, Mira falece em São Paulo, acometida por um já diagnosticado câncer no pulmão. A artista de tantos nomes, refugiada da segunda grande guerra de um capitalismo agonizante, seguia sua "convivência com os problemas da vida", a mesma vida que, singela, traz aquilo que Schendel escrevia de um verão vivido pelo monge zen, "comendo quando comia, dormindo quando dormia e passeando quando passeava".[19] Mira terminou ainda três peças nos meses anteriores, grandes placas preparadas com cola e pó, primeiros trabalhos da série *Tijolos* [a26].

2. - RECEPÇÃO CRÍTICA

"Os conceitos do cenáculo são motes."[20]

Propõe-se aqui, limitada pelo escopo deste estudo, a abordagem de trabalhos dedicados à crítica da produção artística de Mira Schendel, alguns integrando publicações recentes. Evidentemente, trabalhos que sustentam abordagens diversas daqueles que aqui são apresentados estão presentes nas coletâneas dedicadas a Schendel, em revistas de crítica e em sites acadêmicos, mas, em geral, seus interesses são distintos daqueles deste estudo e dos textos que seguem abaixo. Estes foram escolhidos por serem exemplares quanto a posições críticas que há décadas se assentaram, e também, em sua maioria, por estarem reunidos em catálogos de exposições, tendendo, portanto, a consolidarem suas considerações entre um público mais amplo e a indicarem em certa medida, além das propostas curatoriais, o tipo de

---

[18] SCHENDEL, Mira. Entrevista ao Jornal da Tarde, apud DIAS, Geraldo Souza, *Op. cit.*, p.324, apud GIOBBI, Cesar. Mira Schendel, em dose dupla, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 de agosto, 1987.
[19] SCHENDEL, Mira. *Diário inédito* apud DIAS, Geraldo Souza, *Op. cit.*, p. 333.
[20] Tradução livre de "Denn die Begriffe des cénacle sind Parolen", trecho da quarta tese apresentada em: BENJAMIN, Walter. "Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen" in: BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928, p. 35.

recepção que as obras de Mira puderam encontrar em instituições museais brasileiras e estrangeiras.

Ocupar-se da crítica estabelecida delineando alguns de seus lugares comuns possibilita um afastamento de suas posições e vias, de seus pressupostos, enfim, dos condicionamentos que comumente conformaram seu encontro com as obras e com os dizeres deixados pela artista. Contudo, pouco se faz aqui de contraposição. Os textos são tratados em seus termos, na tentativa de que o seu movimento se mostre. Tão logo, então, terminado este breve momento protocolar, a tentativa será a de abandonar tais textos, deixá-los passar.

2.1 - *Ativamente o vazio*, por Guy Brett[21]

O título do ensaio de Guy Brett é dado por um trecho de uma carta de Mira endereçada ao crítico, respondendo a algumas questões em torno da reciprocidade entre marca e vazio levantadas por ele. Na carta de 1965, a artista escrevia que, em sua obra, lhe importava "o vazio, ativamente o vazio".[22] Um vazio que não seria o "símbolo vicário do não-ser" e teria na linha o seu "símbolo real".

Desdobrando o que toma das considerações de Mira, o ensaio elabora sua concepção de vazio, a partir da qual abordará a produção da artista. A posição da crítica é semelhante a outras tratadas neste estudo, talvez tendo exercido influência sobre estas por textos mais antigos, visto que Brett foi uma das primeiras pessoas dedicadas às obras de Schendel. No texto ora abordado, o mitologema do vazio pregnante se dá a ler, desta vez, como a "relação dialética entre uma ausência completa (*null-and-void*, na expressão inglesa) e seu contrário: potencialidade inesgotável"[23], formalizado pelo ensaio no sintagma "espaço vazio da potencialidade".

Intentando dar resposta à questão que levanta - "Que espécie de positivo pode surgir desta dupla negação", a que tem lugar com um "não ser símbolo vicário do não-ser'- e também ao "paradoxo" da relação ausência-potencialidade, *Ativamente o vazio*

---

[21] BRETT, Guy. *Ativamente o vazio*. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'água, 1996. p. 49-55.
[22] Ibidem, p. 50.
[23] Idem.

toma como exemplar uma experiência de negatividade que, tal como descrita, é tão somente uma modalidade de apofatismo:

> O paradoxo, de fato, está no seu cerne. Os usos do vazio por artistas contemporâneos reportam-se a um antigo dilema filosófico: o de que no ato de definir e nomear a realidade acaba-se, de algum modo, por reduzi-la. Perde-se o que Rabindranath Tagore chamou de "o valor etéreo do divinamente indefinido". O zen-budismo, em particular, desenvolveu este paradoxo em suas técnicas espirituais, tais como na prática do satori, o repentino despertar para a "vida" por meios disparatados. O poeta concreto inglês Dom Sylvester Houédard, que também conheceu a obra de Mira em Londres em meados dos anos sessenta, expressou bem este paradoxo: "Tudo que é material é uma revelação do invisível - a verdade definitiva acerca da verdade está manifesta em todas as coisas materiais para aqueles que conseguem ler - i.e. deus só é conhecido como não isto (*neti*), i.e. não coisa ou nada".[24]

A palavra "*neti*" - relevante na tradição budista - parece, ao menos por parte do arranjo feito pelo ensaio, coser a declaração do poeta às considerações anteriores, em especial àquela quanto ao *satori*. Algo "distante" do zen, tal concepção revelativa insere zen e satori na dinâmica da metáfora[25] e traz consigo certa negação das coisas em favor de tal "verdade da verdade" ou de um deus, a serem conhecidos apenas via negatividade, mostrando, assim, o vínculo de tal pensamento com a tradição abraâmica, ainda que em seu desdobramento místico.

Seguindo Houédard, *Ativamente o vazio* parece ignorar que na fórmula budista - atribuída muitas vezes a Nagyaharajuna, chamado Ryusho ou Ryumyo na transmissão japonesa do Denkoroku - um *neti* é acompanhado por outro *neti*. De maneira que ocorrem tanto como um "nem isto, nem aquilo" como um "nem isto, nem não-isto". E nessa abertura, tal como dito por Kabimora a Ryusho, é dada a passagem ao mais singelo e insignificante: a joia das joias nem mesmo é uma joia; não tem forma nem não tem forma; uma joia é apenas uma joia.

---

[24] *Idem.*

[25] Quanto à metáfora, recolhe-se aqui a seguinte consideração de Lacan que se lê em *A instância da letra no inconsciente*: "A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia". Cf. LACAN, Jacques, "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", in: LACAN, Jacques. *Escritos*; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.510.

Na experiência de *neti-neti*, pelo que recolhe, entrevê-se a experiência de impermanência e desapego que Mira, ao haver-se com o zen - ou *no* zen -, diz se dar nas *Droguinhas*: "De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao Zen... (meu novo trabalho) está em franca oposição ao 'permanente' e ao 'possuível'"[26], e ainda "quem quer que as 'possua' não as deixará 'ser'"[27]. O que, como bem indica o ensaio, confronta a mercadorização das obras.

A insistência da crítica no tema que aproxima o vazio pregnante e o zen parece ignorar considerações de Mira que no próprio texto estão transcritas. Tratando ainda das *Droguinhas*, a artista afirma que "os mal-entendidos que no desenho diziam respeito ao vazio, aqui dirão respeito à matéria."[28] Por seu lado, *Ativamente o vazio* escreve que "as *Droguinhas* de Mira têm um tipo de pureza inconfundível, 'estimulando' esculturalmente o vazio, assim como os desenhos o faziam de forma gráfica e escritural."[29] Assim como o grafismo escritural dos desenhos, pode-se aqui escrever, as *Droguinhas* "estimulam esculturalmente" não um tal vazio, mas a matéria. O haver-se com a matéria, então, como aquele aspecto do zen, e do zen de Mira, que de outro modo trata o vazio, acena desde um lugar em que o encontro com as obras, de uma maneira distinta daquela que a crítica preconiza, pode se dar.

2.2 - *Viver entre: a poética de Mira Schendel*, por Taisa Palhares[30]

Viver entre..., em situação semelhante a de outros textos aqui tratados, além de estar presente em um catálogo homônimo à exposição, foi escrito por uma das curadoras da exposição *Mira Schendel* (2013-2014), realizada pela parceria entre a Pinacoteca de São Paulo, a Tate Modern e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Abrindo a série de ensaios, *Viver entre...* tece associações entre obras dos mais diversos períodos e destaca dois "signos", os círculos e as linhas, que ecoariam um núcleo comum às obras, como se abordassem "questões fundamentais" a partir de diferentes perspectivas. As "famílias" que assim se formam, indicariam uma "atitude de repetição" que seria a

[26] BRETT, Guy. *Op. cit.*, p.54.
[27] *Ibidem*, p.55
[28] *Idem*.
[29] *Idem*.
[30] PALHARES, T. H. P. "Viver entre: a poética de Mira Schendel". In: PALHARES, T. H. P.; BARSON, T.; et ali. *Mira Schendel*, Porto, Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.09-17.

"chave para a compreensão da obra de Mira"[31]. Caracterizando o que de tal modo ocorreria, o ensaio afirma que

> essa operação de transposição ou deslocamento faz os signos ultrapassarem a função descritiva, convertendo-se em fragmentos de uma linguagem expressiva que não se deixa fixar em um sentido único, pois admite a plurivalência e requer uma contínua atividade de reinterpretação.[32]

Em tal consideração, *Viver entre...* demonstra ratificar uma interpretação não incomum das obras de Schendel, circunscrevendo séries diversas, desde *O retorno de Aquiles* aos *Sarrafos*, passando pelas *Monotipias*, no mesmo campo de uma linguagem expressiva e composta por signos. Ainda que se suportem aí uma plurivalência e uma fragmentação que, móveis, impedem a sedimentação do sentido, seria ainda com a significação que as obras de Mira estariam a se haver, requerendo de um outro, portanto, o trabalho infinito da re-interpretação.

Quanto ao gesto singular de Mira, o ensaio ainda escreve que este "remete à quase irreprodutibilidade de uma vivência para a qual o símbolo é uma representação que nunca esgota aquilo que representa. Na verdade, possíveis significados se materializam no instante de cada trabalho, no aqui e agora de sua realização."[33] Assim, novamente inserindo as obras no campo da linguagem representativa - antes signo e expressão -, a crítica deixa irresolvido o problema da inesgotabilidade do sentido diante do que é suposto como uma materialização de significados.

A postura de *Viver entre...* talvez decorra de sua recepção de um importante dizer de Mira - que este estudo retomará com mais atenção posteriormente -, citado logo em seguida ao trecho acima transcrito. Na reprodução, lê-se:

> O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. (...) Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo (...).[34]

---

[31] *Ibidem*, p.12.
[32] *Idem*.
[33] *Idem*.
[34] *Idem*. Em outro lugar, o trecho completo é transcrito como segue: "Os trabalhos ora apresentados [as monotipias] são resultados de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento da sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica,

A leitura da crítica, com seu enfoque dado ao símbolo, parece compreender que a obra de Mira opera e quer operar efetivamente tal fixação do instante e da vivência no símbolo. Dados os caracteres da *imortalidade* e da *fixação* que se fazem ler nas palavras da artista, o ensaio tenta, por contrapartida, encontrar no movimento das obras a inesgotabilidade de sentidos possíveis.

Tratando de uma peça da série *Objetos Gráficos*, datada de 1967 e exposta na Bienal de Veneza no ano seguinte, composta pelo arranjo de textos datilografados em folhas de papel-arroz de diferentes tamanhos, em que podem ser lidos poemas e trechos de músicas que deixariam entrever o derramamento da vivência para o símbolo, o ensaio faz haver na obra uma tensão entre som e silêncio. Em contraste com grande parte da série *Objetos Gráficos*, essa peça não é constituída por uma profusão de grafismos ou, nas palavras da crítica, "é o único *Objeto Gráfico* no qual a vibração produzida pelo enxame de signos dá lugar à materialização da pausa e do silêncio, posto que o espaço das chapas de acrílico não é preenchido completamente por textos e letras."[35] De textos e letras, o som vibrante, e de sua ausência, a pausa, o silêncio. Essa analogia que dá ao escrito som e movimento parece pautar-se por uma outra analogia, aquela que se estabelece entre a escritura e a voz humana. Ora postas a se oporem, ora a traduzirem-se mutuamente, é comum que nesse antigo jogo a voz seja tomada como paradigma e que o silêncio não apenas seja o seu contraste e elemento de polarização, mas sua origem ou ponto culminante, no que fonocentrismo e sigética se identificam.

De maneira algo distinta mas se apoiando nesse mesmo vínculo entre fonocentrismo e sigética para abordar as obras de Mira Schendel, encontramos o trabalho de outras críticas.

---

para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antivida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta a minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra." Cf. *Mira Schendel: o mundo como generosidade* In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010, p.58.

[35] *Ibidem*, p.16.

2.3 - *Leon Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, por Luis Peréz-Oramas[36]

Primeiramente, talvez seja preciso notar que o ensaio de Luis Pérez-Oramas encontra-se em um livro que, reunindo outros textos, é também um catálogo. O crítico e curador foi responsável pela exposição *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*, realizada no MoMA no ano de 2009. Finalizando seu percurso no Brasil, em Porto Alegre, a exposição foi acolhida pela Fundação Iberê Camargo em 2010, chamando-se *O alfabeto enfurecido: León Ferrari e Mira* Schendel.

Homônima à versão brasileira do catálogo, chamada *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, a crítica dedica-se à produção e à vida de Mira e do argentino Leon. Quanto às obras de Schendel, em seus primeiros parágrafos, considera que poderiam todas elas ser tomadas como tratando do corpo, tomando elas mesmas, as obras, como corpos. Tais considerações se aproximariam deste presente estudo não fosse, presumivelmente, a primazia do sentido a qual, inclusive nos corpos, é dado ter lugar.

"Tratar do corpo", nesta crítica, é já um indício de sua via de abordagem. Nela, corpo é especificamente definido como o "singular vínculo pelo qual entendemos o mundo."[37] No que se nota aí o uso de um sintagma instrumental - no caso, "pelo qual" - que inscreve na elaboração da crítica a problemática da utilitarização que será desenvolvida no próximo capítulo em sua articulação com a significância. Infere-se, assim, que o entender, suposto como finalidade da instrumentalização do corpo, faz-se um dos pontos nodais da abordagem de *...O alfabeto enfurecido*, posto que também de um "incessante esforço de entendimento" - em algo semelhante ao *leitmotiv* que é a interpretação infinita - pode emergir o "corpo da arte".[38]

A caracterização das obras como corpos acompanha uma formulação análoga àquela que indica a sua instrumentalização, de modo que a crítica refere-se a elas, em especial aos *Objetos Gráficos*, como "corpos a ser decifrados com o corpo."[39] Tratar do corpo, portanto, não seria mais que decifrá-lo. Supondo-lhe então cifrado, já

---

[36] PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. In: *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. São Paulo, Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010, p.10-43.
[37] *Idem*, *Op. cit.*, p.11.
[38] *Cf. idem*.
[39] *Idem*.

conformado a uma cifra, dada a ver, segundo o ensaio, nos textos datilografados que compõem um *Objeto Gráfico* de 1967, isto é, não na peça, mas no que se supõe que algo nela, os seus textos, queira dizer.

Decifração, entendimento: o ponto que direciona a abordagem e ao qual são conduzidas as obras. E das concepções do ensaio, depreende-se uma dinâmica. O entendimento age *sobre* os corpos e *através* destes, instrumentalizando-os, pelo que faz surgir de seu movimento, de seu esforço, também corpos, os quais serão entendidos-decifrados, consumando assim, posto que o percurso não se desvia ou segue, a subsunção dos corpos pelo entendimento. Se o corpo é "vínculo *pelo qual* se entende o mundo" e *meio com o qual* os corpos surgidos no entendimento são entendidos, tal mundo, ao menos em parte, é efeito do entendimento, e tal vínculo, em igual medida, faz-se vínculo do entendimento consigo mesmo. Restando inabarcado pelo entendimento somente aquilo que, a sua semelhança - visto que não indicado em tal série -, não é corpo.

Outra problemática fundamental à crítica, e implícita à do entendimento, é a da linguagem, cujo tratamento é dado de maneira semelhante a dos outros textos aqui analisados. *...O alfabeto enfurecido* encontra nas obras de seus artistas um "furor proteano"[40] que encarnaria diversas faces da linguagem. Aqui, por outro lado, considera-se que algo mais singelo ocorre nas obras de Mira e também, mas cabendo a outro estudo, nas obras de Ferrari. Não à toa, como se nota, o ensaio toma o *Objeto Gráfico* mais "legível", que mais facilmente produz efeitos de sentido, como seu paradigma para "decifrar" as obras.

Em *...O alfabeto enfurecido* se escreve que Mira e Ferrari fizeram da "linguagem sua principal fonte visual, como escrita e como gesto, ou seja, como algo verbalmente inteligível e como matéria estritamente visível".[41] Nisto, toma-se a escrita não como gesto *e* matéria, mas como reduzida à legibilidade que, por sua vez, remetida à inteligibilidade verbal, não faz da escrita senão a transcrição da fala. Assim, a posição sustentada no ensaio mostra-se participando de um fonocentrismo, ainda que a sua revelia, e constituindo para si um fosso sem as pontes onde um encontro com as obras, com a escrita, poderia ter lugar. Mas em seu movimento, por outro lado, a crítica indica

[40] *Idem*.
[41] *Idem*.

- em sua cisão que produz o legível e o visual[42], o inteligível e a matéria, e os produz ainda como dimensões estanques - que a *legibilidade* pode ser caracterizada como a redução do visual ao inteligível [verbalmente], ao entendimento [verbal]. Tornando-se, então, devedora não só daquela cisão, mas do nó fonocêntrico e logocêntrico em que ela se sustenta.

Quando a crítica, afastando Schendel e Ferrari da arte conceitual, escreve predominar em suas produções "a linguagem enquanto presença material, enquanto corpo de sinais e traços"[43], e afirma a importância da execução, de maneira que as obras seriam mais do que "veículos para conceitos ou ideais"[44], não se desvia de suas considerações anteriores, mas sutilmente as reinsere. Mobilizando sua lógica do entendimento, sua concepção linguagem e a redução fonocêntrica da escrita contra as diretrizes da arte conceitual dadas por Sol LeWitt. Tal linguagem, enquanto "presença material", segundo o ensaio, "dá vez a um sujeito idiossincrático e insubstituível"[45], deixando entrever, talvez, certa concepção expressiva das obras e da linguagem que percorre caminhos vistos neste estudo.

Ainda no âmbito do embate com a arte conceitual, a crítica afirma haver em trabalhos de Mira e Ferrari um tratamento de ideais e conceitos, mas levado a cabo como "pilhagem de nomes, palavras, ficções, definições e locuções quase ilegíveis"[46], apresentadas de um modo no qual "a materialidade dos signos e símbolos ressoa como eco dissonante e distorcido da pureza ideal, e talvez fictícia, da mente e das ideias"[47]. Assim, mesmo que trazendo algo da espectralidade do eco, e o movimento da distorção, as obras, em sua materialidade, estariam ainda remetidas especialmente ao ideal, à mente, às ideias, e, por conseguinte, seguiriam conformando-se à condição de "signos e símbolos".

Deslocando suas formulações, *...O alfabeto enfurecido* considera que a escritura, nas obras de Mira e Ferrari, é mais evidente do que a linguagem. Estando a escritura

---

[42] Nesta cisão**,** os *Objetos Gráficos* são descritos como "campos tanto visuais como legíveis", "fields of both seeing and reading". [PÉREZ-ORAMAS, 2009/2010, p.11/196]
[43] *Ibidem*, p.13.
[44] *Idem*.
[45] *Idem*.
[46] *Idem*.
[47] *Idem*.

compreendida a partir de uma das acepções barthesianas, isto é, como ato muscular[48], a crítica a desdobra como uma suspensão da escrita enquanto traço, "sua radical redução material e a revelação de sua capacidade de funcionar como uma representação visual da enunciação"[49], pelo que segue afirmando que aquilo que conduz as obras é a palavra: "a palavra como o substituto sem limite [*limiteless*] da voz humana".[50] A opacidade e fragmentação dos textos, por sua vez, dariam a ver não a linguagem como "transparência ideal"[51], mas a escritura "e, acima de tudo, o seu corpo: o gesto gráfico".[52] Nota-se, portanto, que a crítica vislumbra diversos âmbitos e experiências da escritura, da palavra, mas sua abordagem, à revelia de si mesma talvez, não cessa de pender para a significação.

A escritura de *...O alfabeto enfurecido*, ao cindir a palavra em opacidade material *e* "representação visual da enunciação", tende a inseri-la nesse último âmbito, calcado na em um esquema representacional fonocêntrico - o qual se impõe mais uma vez quando a palavra é feita, da voz, uma substituta -, além de evocar novamente, por ocasião de fazer do gesto gráfico o "corpo" da escritura, a já delineada dinâmica que subsume pelo entendimento os corpos.

Talvez de maneira sintética as tensões da abordagem crítica de *...O alfabeto enfurecido* se delineiem no parágrafo em que, seguindo os trechos anteriores, lê-se: "tudo isso, em ambos os artistas começa do mesmo modo que, poderíamos imaginar, começa a própria linguagem: no silêncio, no silêncio das coisas, e no esforço para capturar o silêncio com um nome".[53] Assim, a vasta problemática do nome e da nomeação é tangenciada pelo ensaio, mas refazendo o movimento de captura análogo àquele de seu entendimento, posto ali como "começo", talvez origem, de "tudo isso", das obras, das escrituras. Começo esse, nota-se, compartilhado com aquela mesma linguagem de que tentava afastá-las.

Tratando da passagem de Schendel da poesia à "produção de objetos", tais concepções do ensaio delineiam-se, conforme se lê:

---

[48] *Ibidem*, p.16. Cf. BARTHES, Roland. "Variações sobre a escrita", in: *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*, Lisboa: Edições 70, 2009, p. 31-99.
[49] *Idem.*
[50] *Idem*.
[51] *Ibidem*, p.17.
[52] *Idem*.
[53] *Ibidem*, p.17.

> Ao abordar a poesia em favor da produção de objetos, Schendel abandona a linguagem escrita - silenciosa mas grávida de fala latente - em favor da inevitável e fatídica mudez do gesto físico; e tal mudez do gesto (o qual fisicamente conforma a escritura) tornou-se para ela o lugar do silêncio da linguagem, da voz diferida, enterrada, contida nas e pelas mãos que escrevem ou moldam a argila.[54]

A escrita da poesia - afinal, enquanto escrita, não outra que aquela que os *Objetos Gráficos* fazem - é tida como grávida de fala, isto é, de voz. Gravidez esta que é característica do silêncio: o "mas" que se lê em "silenciosa mas grávida", seguindo cuidadosamente a elaboração do ensaio, faz-se elemento aditivo, e não adversativo. Aí, a mudez do gesto 'contém' a voz, incluindo mesmo a dimensão gestual no esquema fonocêntrico da crítica - efeito do que se entrevê na incapacidade, que engendra tais cisões, de encontrar, por exemplo, *na* "linguagem escrita" da poesia a "produção de objetos".

A mudez e o silêncio, que supostamente eludiriam a fala ou a linguagem, ora atribuídas à escrita e ao gesto, contêm aquela voz enterrada que, desde o "lugar do silêncio", será a condição do começo não de algo outro senão da própria linguagem "no esforço para capturar o silêncio com um nome". Assim, toda a dialética que o ensaio mobiliza entregando a linguagem e a fala a negações diversas, deixando intocada a voz na mudez e no silêncio, não faz senão retornar à fala e à linguagem, a expensas da singularidade dos gestos das obras.

Em outro trecho, o ensaio escreve:

> Todavia, o projeto de Schendel é mais do que formalista, mais do que uma tentativa de identificar o desenho ao seu meio ou de reduzí-lo à materialidade do suporte; a quantidade e a variedade das *Monotipias* mostram que foram concebidas como campos figurais ou figurativos, nos quais a abstração mais radical e o gesto mais contido têm um peso [weight] simbólico e alegórico.[55]

Curiosamente, tomando a quantidade e a variedade de peças de uma série como índice de algo como a diretriz de sua concepção, a crítica demonstra entregar aquela mesma materialidade que elogia ao privilégio do símbolo. Seguindo a sua querela com o que afirma ser um formalismo e desdobrando a lógica do símbolo e da alegoria, *...O*

[54] *Ibidem*, p.21.
[55] *Ibidem*, p.25.

alfabeto enfurecido propõe que os "desenhos", as *Monotipias*, sejam "lidos segundo a lógica não do signo mas do sintoma" - sendo este definido pelo ensaio como "um alerta involuntário, estritamente orgânico, de um estado físico".[56]

Desde tal concepção de sintoma como metáfora fisiológica, o procedimento crítico, que incorre na negação das obras em favor de algo que não elas, refaz-se. Pelo que a crítica segue:

> O que significa para um texto assumir tal forma? Os signos e os escritos nas *Monotipias* são indexicais [*indexical*]: em vez de nomear as coisas, eles apontam para elas. Apresentam - em vez de apenas representar - a personalidade orgânica que os produziu, ou melhor, que tornou possível a sua produção, mas que também os dissolve em sua descontinuidade primitiva, em sua tartamudez material, em sua suspensão e fragmentação.[57]

Assim, alguns dos elementos que constituem as *Monotipias*, esses "sintomas", apontam - ou simbolizam, ou alegorizam - algo para lá de si mesmos, para lá das peças, da série, das coisas -, visto que apresentada é apenas a "personalidade orgânica", alçada pela crítica a um lugar de origem e causação ou de condição das obras mesmo no que delas há de material, de fragmentário, balbuciante.[58]

A postura crítica do ensaio, enfim, pode ser formulada, em termos que são do interesse deste estudo, mas recolhidos de sua abordagem, como a tentativa de "restituir a letra à voz"[59], passando, portanto, pelo "vazio, onde, tal como profeta Elias, desde sempre havia buscado uma voz".[60] Vazio esse que tem como sua principal figura o silêncio pregnante, grávido de fala, pois que, "nessa mudez, contudo, é que vislumbramos a possibilidade de encontrar a origem da linguagem"[61], restando subsumida, mas alhures, a letra que se intenta restituir ao perdê-la. No entanto, ainda que se queira fundar um vazio na negação da letra, o movimento que aí se traça deixa que, talvez, a letra restituída se mostre, insistindo, a cada vez, *na* voz e *em* seu vazio.

---

[56] *Ibidem*, p.26.
[57] *Idem*.
[58] Entremeando tais formulações da crítica, uma outra via é entrevista quando, tratando da transparência dos *Objetos Gráficos*, escreve-se que "esta não conduz a nenhuma visão transitiva, nenhuma visão de algo além delas próprias". *Ibidem, Op. cit.*, p.33.
[59] *Ibidem*, p.38.
[60] *Idem*.
[61] *Ibidem*, p.39.

2.4 - *Mira Schendel, a Signals London e a linguagem em movimento*, por Tanya Barson[62]

Assim como *Viver entre...*, *...a linguagem em movimento* foi escrito também por uma curadora da exposição *Mira Schendel* (2013-2014) e acha-se no mesmo catálogo. O ensaio encontra na produção da artista aquela "plurivalência" que demanda "contínua atividade de reinterpretação", indo buscar em Umberto Eco e Wittgenstein, assim como em Haroldo de Campos, uma via de abordagem. De Wittegenstein, o ensaio colhe o conceito de *jogo de linguagem*, compreendido como um "modo de construir estruturas para comunicar"[63]; por Eco, chega à crítica a noção de *obra aberta*, isto é, a obra que se dá a ser concluída na recepção; e com Haroldo de Campos, reforça uma posição corrente que imputa ao "vazio" - às obras de Schendel - uma pregnância de sentido.

Detendo-se mais demoradamente nos Cadernos, o ensaio, que considera estar dispensada nessa série a escrita, pois "não incluindo palavras nem frases"[64], afirma que, "ao usar letras de modo aparentemente aleatório, e ao girá-las removendo-as de sua forma e sintaxe usuais, Mira criou um número potencialmente infinito de jogos de linguagem".[65] Tais jogos, tomados como criadores de "estruturas para comunicar", constituiriam as peças da série como "obras abertas", de maneira que podem ser vistas como "projetadas para serem concluídas tanto semântica quanto fisicamente, pelo espectador/leitor".[66] Dessa não-escrita feita com letras, que demanda leitores e infinitas leituras, *(...) a linguagem em movimento* conclui que os *Cadernos* de Mira "revelam sua pesquisa sobre a tomada de decisão - isto é, sobre o jogo - e a produção de linguagem, em que o significado é estabelecido através do diálogo e por referência às condições, responsabilidades e liberdades oferecidas ao espectador pelo artista".[67]

Talvez, conforme a crítica, essa conclusão possa ser estendida a outras obras de Mira que se aproximem nos gestos e materiais. Mas é preciso notar os efeitos da articulação entre *jogo de linguagem* e *obra aberta* tal como caracteriza o texto. A

---

[62] BARSON, T. "Mira Schendel, a Signals London e a linguagem em movimento". In: PALHARES, T. H. P.; BARSON, T.; et alli - *Mira Schendel,* Porto, Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.19-33.
[63] *Op. cit.*, p.32.
[64] *Ibidem*, p.30.
[65] *Ibidem*, p.32.
[66] *Idem*, p.32.
[67] *Ibidem*, p.33.

centralidade da figura do espectador é evidente já em sua noção de linguagem ou, ao menos, na da produção desta no âmbito do que podemos chamar de "jogo aberto": a linguagem, ou sua produção, teria como cerne o significado que, por sua vez, estaria apoiado no espectador - de maneira que as obras seriam "estruturas *para* comunicar", "projetadas *para* serem concluídas (...) pelo espectador/leitor". Ao serem postas *em função* do espectador, como *meios para* a sua atuação, as obras no "jogo aberto" se acham meramente utilitarizadas, entregues a uma instrumentalização proporcional ao "número potencialmente infinito" de jogos possíveis.

Contudo, há na figura ou forma do espectador um segredo. Como se pode notar, não é ele o fim último em que culmina a cadeia de funcionalizações, visto que o espectador é também um meio para algo outro. Mas "através do[68] diálogo e por referência" ao que é oferecido "ao espectador pelo artista", é estabelecido o significado. A relação espectador-artista, senão eles próprios, torna-se apenas um meio, devidamente marcado pelas coordenadas de suas referências, para a assunção do significado, movimento que já se entrevia no afã por uma culminação da obra na interpretação infinita. E assim, espectador, artista e obra são subsumidos pela significância.

2.5 - *Mira Schendel em diálogo com Vilem Flusser: língua e realidade*, por Cauê Alves[69]

A primazia do sentido também se acha em *...língua e realidade*, texto que acompanha no mesmo catálogo os escritos*...a linguagem em movimento* e *Viver entre...*.

Ainda no início de sua abordagem, ao tratar da "transparência" nas obras de Mira e das elaborações de V. Flusser em torno do tema, a crítica indica que para o filósofo tcheco, amigo da artista, as obras seriam traduções dos conceitos de transparência e significado em imagens de ambos. Mesmo que tal concepção dê às obras uma "função desalienadora"[70], pelo trabalho de tornar conceitos imagináveis, acaba por fazê-lo às custas de submetê-las ao sentido sob a condição da tradutibilidade.

---

[68] Assim como os sintagmas dativos, que têm a forma análoga a "isto é para aquilo", modalizando a lógica do "meio para um fim", o sintagma ablativo-instrumental "através de" assinala o mesmo modo de usar: o uso útil.

[69] ALVES, Cauê. "Mira Schendel em diálogo com Vilem Flusser: língua e realidade". In: PALHARES, T. H. P.; BARSON, T.; et alli - *Mira Schendel*, Porto, Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.35-43.

[70] FLUSSER. *Bondelos*, apud *Op. cit.*, p.40.

Mas é na compreensão da transparência das obras de Mira por parte de Flusser, ratificada pelo ensaio, que se encontra a primazia do significado como o cerne de suas abordagens. Conforme o texto:

> Para Flusser, a noção de transparência está ligada à capacidade do olhar de penetrar as superfícies e, assim, de abrir abismos para além da aparência externa dos objetos. Esse rasgo do olhar sobre o mundo pode revelar seus fundamentos assim como pode trazer à tona o vazio por trás das coisas. Enquanto há a percepção de que o mundo está cada vez mais transparente, é como se sua concretude se perdesse aos poucos. Se o significado é aquilo que os símbolos indicam, e uma vez que os símbolos representariam significados que em última instância remetem ao mundo das coisas concretas, com a dissolução do mundo tudo se transforma apenas em símbolos. Cada novo símbolo acrescentaria mais um significado ao mundo. Segundo Flusser: "'Transparência', em última análise, é possibilidade de ver significado por trás de tudo. E 'significado', em última análise, é possibilidade de transformar tudo em coisa transparente". [71]

A transparência aí, diferentemente daquela feita por Mira, se não nega as coisas, nega - se tal cisão for suposta - ao menos algo das coisas, a sua aparência, pelo desejo do que estaria para lá delas. A "coisa transparente" de Flusser não é outra senão a parte do fogo, requerida pelo significado para que este possa ter lugar no "vazio" deixado por ela. As obras feitas "símbolos", nessa via, além de introduzirem o trabalho de Mira no campo da representação - visto que os "símbolos representariam significados" –, funcionariam, então, como máquinas de significados, povoando com estes um mundo, mas na medida mesma que o devasta. "Com a dissolução do mundo tudo se transforma apenas em símbolo" e, não havendo mais mundo "das coisas concretas" ao qual se remetam os significados representados pelos símbolos, os símbolos remetem-se uns aos outros, finalizando a dissolução e decorrendo dessa cadeia de remetimentos os significados.[72]

Assim como na abordagem de outras críticas, a subsunção pelo significado segue em um movimento totalizante. Querendo "ver significado por trás de tudo" e "transformar tudo em coisa transparente" - portanto dissolvida em símbolo -, obras como as *Monotipias* e os *Objetos Gráficos* e mesmo Mira, enquanto corpo e gestos, são

---

[71] *Op. cit.*, p.39.
[72] O que assim é descrito não é senão a dinâmica do significante.

também transformadas por tal processo. Em outro momento, ao descrever o procedimento que tem lugar em séries como as citadas, *...língua e realidade* escreve:

> A linguagem, tal como Schendel a desenvolveu em sua trajetória, não é transparente. Ao contrário, a letra e o signo vão se tornando corpos opacos com acentuada presença física. A linguagem usada em seus trabalhos mais gráficos se distancia da denotação ou da explicação. Trata-se de uma tentativa de penetrar nos sentidos, num mundo originário e anterior à própria linguagem, um mundo do sentido nascente, do excesso de sentidos. Daí a presença de palavras, de letras soltas, enigmáticas, que retiram seu sentido de sua forma, de sua presença física no espaço tridimensional e de sua aparência gráfica.[73]

Ainda que pretenda retirar a "linguagem" desenvolvida por Schendel daquilo que foi circunscrito como "transparência", a crítica reforça suas elaborações anteriores e torna ainda mais estreito o círculo que traçou. Pois os corpos em sua opacidade e presença física, mesmo que distantes da denotação e da explicação, são feitos a fonte do sentido nascente e, desde já, excessivo. E aquela mesma capacidade de "penetrar" dada à transparência é agora suposta nos grafismos de Mira, porque necessária à sua função de meios para o sentido ter lugar.

Quando então os corpos são recolhidos, o movimento de subsunção pelo sentido se completa outra vez. A respeito da corporeidade do gesto de Schendel, lê-se no ensaio que "o gesto, como movimento e expressão, pressupõe uma experiência corporal. Por isso, podemos dizer que o trabalho de Mira surge da expressão originária e primordial do corpo. E é do gesto corporal que nascem a caligrafia e a linguagem escrita"[74]. Isolada, tal afirmação de tom barthesiano não deixa de acenar a algo do interesse deste estudo, mas é preciso retomar a caracterização dos corpos anteriormente feita. E, enquanto fonte de um sentido excessivo, a corporeidade apontada por *...língua e realidade* entrega também os gestos de Mira - "expressão originária e primordial do corpo" -, assim como os escritos que dele "nascem", à supremacia da significância, a qual assumirá ainda o lugar de fim último do corpo, da escritura, dos gestos.

---

[73] *Op. cit.*, p.41.
[74] *Idem*.

2.6 - *À espreita, na superfície da linguagem*, por Sônia Salzstein[75]

Dada a impossibilidade de acesso integral ao livro *No vazio do mundo: Mira Schendel*[76], organizado por Sônia Salzstein, o ensaio *À espreita, na superfície da linguagem* foi recolhido como um exemplar da posição sustentada em sua abordagem das obras de Mira. Neste, diversos dos caracteres da crítica estabelecida, já indicados aqui, deixam-se ver, ainda que, como é costumeiro, modalizados em um arranjo próprio.

Em suas primeiras linhas, ao tratar do que designariam os elementos de escrita presentes nas obras de Schendel, *À espreita...* assume a dicotomia linguagem/silêncio e inclui no último o vazio. Tal dicotomia, como já se indicou, é derivativa de um fonocentrismo que, fundado em uma sigética, tem seu mitologema naquele do vazio pregnante de sentido.

Uma consequência comum dessa posição é o estatuto algo etéreo dado às palavras, mesmo quando escritas. Ao iniciar seus apontamentos sobre as obras em que Mira "lidou efetivamente com signos linguísticos"[77], Salzstein afirma que nestas se dá uma "situação fascinante, em que a simultaneidade do mundo das imagens se confunde e comuta livremente com o sucessivo do mundo das palavras".[78] Ainda que pretenda confundir esses mundos, a crítica aborda as obras já os tendo por separados: as palavras, mesmo em seus "elementos de escrita"[79], não seriam desde já imagens. Restando em aberto a questão a respeito de sua condição, talvez o que se entreveja aí seja a tomada da palavra falada como paradigma, ignorando, contudo, algo como uma "imagem sonora", mas não deixando de pagar à voz os seus tributos. Na esteira da dicotomia linguagem/silêncio, em que este não se dá como um modo daquela, *À espreita*... toma a linguagem, a partir de "referências" feitas nas obras, como um "um corpo de funções e signos linguísticos"[80] e considera "admirável" - como efeito nítido da exclusão do não-linguístico - "que a pergunta sobre a linguagem vibre de maneira difusa em trabalhos onde não há tais referências"[81].

---

[75] SALZSTEIN, Sônia. *À espreita, na superfície da linguagem*. Revista ARS (São Paulo), São Paulo , v. 5, n. 9, p. 36-45, 2007. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100003>. Acessado em 01 dez. 2016.
[76] *No vazio do mundo...* foi produzido também como o catálogo da exposição homônima, realizada em 1996 pela Galeria de Arte do SESI-SP.
[77] *Op. cit.*, p.37.
[78] *Idem*.
[79] *Idem*.
[80] *Ibidem*, p.38.
[81] *Idem*.

Tratando das obras em que não estariam presentes referências à linguagem sob o paradigma linguístico, o ensaio traz à cena o gesto. Conforme se lê, Mira teria buscado evitar que o gesto se formalizasse em um repertório de expressões codificadas, de maneira que "há uma numerosa família de 'Monotipias' nas quais não há letras, números ou quaisquer outros signos linguísticos - apenas gestos, linhas que são registros sismográficos da presença ao mesmo tempo tênue e radiante de um sujeito".[82] Como se nota, há uma curiosa suposição na formulação acima: aí, os "signos linguísticos" que teriam lugar nas *Monotipias* não seriam gestos, nem, em última instância, linhas, visto que mesmo estas só seriam encontradas para lá dos signos.

Em outra instância, porém, não é ao signo propriamente que se contrapõe a posição da crítica em *À espreita...* e também as obras por ela indicadas, visto que as "linhas que são registros" dos tremores de uma presença, enquanto 'registros' ou 'registros de', não passam também elas de signos que, em seu desdobramento reduzem as obras a um meio para o aparecimento de um sujeito, de uma presença que, causando-o por seus movimentos, é do seu registro a predecessora.

Essa subordinação utilitária das obras é modalizada também em outras considerações em torno das *Monotipias* ditas "lineares". Sendo heterogênea essa numerosa família, o seu conjunto seria instituído por um traço exemplar, tal qual o princípio do arranjo, da montagem. Lê-se, assim, que "o único aspecto a ligar peças tão díspares é o fato de que Mira, através delas, estava às voltas com o desejo de desaparelhar, por assim dizer, a teleologia da linguagem, de emancipá-la para o prazer do jogo e da invenção"[83].

Seguindo a via daquela instrumentalização em que as obras são destinadas a registrar a presença de um sujeito, estas e também a linguagem são utilitarizadas nesse ensaio. São do interesse deste estudo o prazer e a emancipação da linguagem, mas de um modo outro que não o que se entrevê em *À espreita...*. Aí, enquanto a linguagem é emancipada "*para* o prazer", as *Monotipias* são feitas os meios "através" dos quais - "através delas", escreve-se - Mira estaria às voltas com tal desejo de emancipação.

---

[82] *Idem*.
[83] *Idem*.

"Mira" talvez precise ser lido, então, como o nome daquele sujeito do qual as linhas são apenas o "registro sismográfico da presença"[84], o meio para a sua aparição, decorrendo dois outros momentos dessa dinâmica: utilitarização das obras em vista do desejo de emancipação da linguagem; utilitarização da linguagem e de sua emancipação tendo por fim um prazer que é suposto ser o de "Mira", o sujeito da não-emancipação, causa de registro, de signo. A impossibilidade desde tal posição de se fazerem as experiências do desejo, da linguagem emancipada e do prazer umas nas outras e nas próprias obras assim exibe-se.

Uma formulação sub-reptícia dessa dinâmica é escrita quando das considerações sobre a série de aguadas intitulada *Bombas*, datada da década de 1960. As naturezas-mortas seriam tratadas, segundo o ensaio, com um distanciamento tal que traria "como que uma morte e um ressecamento da função transitiva da linguagem"[85], fazendo estranho tudo o que é por ela transportado "do mundo histórico até nós". A estranheza do que é transportado pela transitividade morta deve-se, conforme o suposto, à linguagem "nunca ter acesso" isto, podendo apenas pronunciá-lo "de algum lugar externo"[86], que, como se nota, é análogo àquele do sujeito que tem lugar para lá do que grafam os seus sismógrafos-obras.

Desde esse ponto, a crítica afirma que vem "daí o caráter aterrador mas vital que têm esses objetos quando reluzem descarnados como cifras, finalmente emancipados de sua funcionalidade, transfigurações semânticas em floração contínua, que não se deixam conter no mundo histórico"[87]. É curioso que em *À espreita...*, o âmbito semântico não seja histórico, mas mais curioso é que os "objetos" que compõem as *Bombas* sejam emancipados tão somente de maneira a seguirem as transfigurações de sentido contínuas, que "descarnados" e "emancipados de sua funcionalidade", sejam feitos "cifras". Chega-se, assim, à sobreposição de significantes da operação de codificação que é própria à cifragem e, portanto, retorna-se àquele âmbito instrumental do registro que caracteriza as obras na abordagem do ensaio.

Como já delineado aqui, tal registro não é outro que o das movimentações de algo que é dito ser um sujeito. Mesmo quanto às séries *Droguinhas* e *Trenzinhos*, em que a

---

[84] *Idem*.
[85] *Ibidem*, p.39.
[86] *Idem*.
[87] *Idem.*

crítica vislumbra a "linguagem reconduzida a um estado balbuciante"[88], considera-se, tomando assim o balbucio como um modo da mensagem, que "tudo aqui informa da ação, do devir de um sujeito".[89] Seguindo rigorosamente a totalização pretendida, tal função mensageira também subsume o gesto. Na breve abordagem das têmperas da década de 1980, lê-se que estas "são a perfeita presentificação de um 'vazio ativado' por um gesto (ou não-gesto) mínimo, este por sua vez dando notícias de um 'eu' também mínimo".[90] Um gesto/não-gesto que noticia - ou, pode-se escrever, sismografa - um "eu": obras que se reduzem ao remetimento, à presentificação de algo que não elas.

Nesse momento, nota-se que no ensaio há um ciclo de suposições: o vazio é presentificado pelas obras e ativado pelo gesto, o gesto e as obras se remetem ao sujeito, que tem como sua condição e situação o vazio. Quando o trabalho de Mira, em seus desdobramentos, é considerado uma "possibilidade de construção e desconstrução permanentes do sujeito"[91], mostra-se a relação deste com o vazio, comparado à "experiência de uma forma sem limites muito precisos"[92], que o ensaio formula ao seu fim, quando retorna àquele permanente movimento que antes foi dito de construção e desconstrução:

> Ao contrário, Mira parecia buscar na arte a possibilidade da contínua improvisação de ideias, o jogo de rebatimentos entre as intuições e os conceitos, e sobretudo a liberdade de permanentemente desmanchar e brincar com os limites do próprio trabalho. O vazio como forma, afinal.[93]

Vazio é, portanto, a forma do sujeito, mas também o meio sem limites precisos *pelo qual* este se move. Assim, altera-se o modo como a linguagem se dá nesse campo de obras e gestos subsumidos. Desde "a linguagem como uma memória remota, que sobrevém em pedaços desconexos, e estes talvez possam articular um mundo, mas também emudecer de vez"[94], chega-se a um mundo que, articulado por tal linguagem, é o mundo das cifras, no qual o "emudecer" não é uma alternativa excludente, mas sua condição e sua situação concomitante, impossibilitando a cisão que o ensaio vinha

---

[88] *Idem*.
[89] *Idem*.
[90] *Ibidem*, p.40.
[91] *Ibidem*, p.41.
[92] *Ibidem*, p.44.
[93] *Ibidem*, p.45.
[94] *Ibidem*, p.40.

tentando sustentar. Em *À espreita, na superfície da linguagem*, o silêncio e o vazio são escritos na mesma série[95] e ambos são os caracteres daquele sujeito que tem na ausência de limites precisos, isto é, na forma-vazio, o seu plano, silente e profundo, desde o qual se funda o que é dito ser a "superfície da linguagem" e desde onde noticia seus movimentos, deixando-se sismografar.

[95] Tratando da questão que os "elementos de escrita" no trabalho de Mira suscitam, a crítica afirma que estes "designam" "a pergunta primordial sobre as relações entre arte e linguagem, sobre o quanto a arte está subsumida na linguagem mas também sobre o quanto não cessa de produzir seus silêncios, vazios e enigmas, mesmo estando, como está, nela entranhada". *Ibidem*, p.37.

CAPÍTULO II

Sobre letra, escrita e outros conceitos de Lacan

3.1 - Sobre letra e escrita em alguns trabalhos de Lacan

Diversos trabalhos de Lacan podem ser usados para abordar o conceito de *letra* e o de *escrita* a ele relacionado. *A instância da letra no inconsciente* (1957) e o *Seminário sobre "A carta roubada"* (1956) são, por exemplo, importantes textos que perpassam o tema da *letra*, assim como o são alguns dos seminários lacanianos, tais como o XX e o XXIII - *Mais, ainda* (1972-1973) e *O Sinthoma* (1975-1976), respectivamente -, sendo este último inspirado pelos escritos de James Joyce e no qual o uso dos nós faz-se como uma escrita.

Contudo, toma-se aqui o texto intitulado *Lituraterra* como exemplar no tratamento dos conceitos em questão. Inicialmente proferido como a lição de 12 de maio do seminário XVIII de Lacan, denominado "De um discurso que não fosse semblante", ministrado em 1971, *Lituraterra* foi publicado em outubro do mesmo ano na revista *Littérature*, sendo, em 2001, compilado junto a diversos textos por Jacques-Alain Miller no volume *Outros Escritos* – versão que aqui é predominantemente usada.

Em *Lituraterra*, os conceitos de letra e escrita são caracterizados e desenvolvidos de maneira tal que recolhem o que deles foi feito a partir do *Seminário sobre "A carta roubada"*, *A instância da letra* e o próprio seminário XVIII, onde foi pela primeira vez apresentado, assim como traça já os contornos – de modo bastante direto – das caracterizações que, nos anos seguintes, Lacan dará a esses conceitos, em especial quanto ao que, nestes, não está em jogo o discurso ou o registro do simbólico, mas sim o registro do real.

3.2 - A escrita, a letra

Antes de mais, faz-se necessário destacar a estreita proximidade, e mesmo confusão, entre *escrita* e *letra* no tratamento que Lacan dedica às questões relacionadas a esses conceitos. Ainda que óbvia seja a sua ligação - a escrita corrente, como a deste texto, faz-se escrevendo algo comumente denominado "letra" -, nas exposições do

psicanalista, a aproximação é muitas vezes feita de maneira indireta ou implícita e, quase sempre, no contexto de uma abordagem do conceito de significante.

Em um momento de sua *Lição sobre Lituraterra*, proferida por ocasião de seu seminário XVIII, Lacan, seguindo seu hábito de tentar ser mais didático nas exposições orais, afirma: "Como, é claro, não estou certo de que meu discurso seja entendido, será preciso eu destacar uma oposição. A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico. Desse jeito, isso lhes poderá servir de estribilho."[96]

"A escrita, a letra". Desta aproximação assindética assume-se, aqui, ter Lacan indicado com precisão uma passagem entre tais conceitos, podendo-se substituir sem prejuízos a vírgula pelos dois pontos: "A escrita: a letra" ou "A letra: a escrita". Desse modo, considera-se desde já que as elaborações em torno de um dos conceitos passam ao outro, mutuamente. E assim, articulando *letra* e *escrita*, considera-se haver também uma *escrita da letra*, fórmula capaz de denominar as aproximações que nos trabalhos de Lacan estão, como antes apontado, algumas vezes implícitas.

Ao abrir *Lituraterra* – tanto a *Lição* do seminário quanto o escrito -, mencionando o jogo na palavra por ele inventada e dada como título do que oferecia, Lacan destaca o chiste, e o faz indicando o que, no jogo que o cria, há de material e capaz de afetar o corpo: "a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido."[97] O que se segue a isso é uma auspiciosa referência a James Joyce[98], retomando o que algures no *Seminário sobre "A carta roubada"*[99] foi feito com o jogo de palavras entre "*a letter*, *a litter*". Tal auspício não carece de clareza. No mesmo ponto daquele seminário, Lacan também tratara a *lettre*-carta em seu aspecto material, enquanto letra, mostrando-a revirada entre dedos, manipulada, meio rasgada – um prenúncio do que em *Lituraterra* é feito.

---

[96] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.114.
[97] LACAN, Jacques. "Lituraterra", in: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.15.
[98] Para um estudo da relação do pensamento de Lacan com Joyce ver: MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: *Lacan leitor de Joyce.* Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/Faculdade de Letras UFMG, 2003.
[99] LACAN, Jacques. "Seminário sobre 'A carta Roubada'", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.28.

3.3 - Letra e significante

As considerações de Lacan sobre o seu conceito de letra assumiram, ao longo dos anos, algumas variações. Desde o *Seminário sobre "A carta roubada"* (1956), passando por *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), a abordagem lacaniana tendeu a enfocar o aspecto significante da letra ou sua relação com o significante, patente na polissemia da palavra *lettre*, do francês "carta" e "letra", em que a função mensageira da carta indicia seu aspecto significante. Mesmo aí, contudo, algo de sua opacidade frente ao sentido já era delineado.

É preciso notar que tal enfoque na significância da letra responde aos intentos e às necessidades do ensino de Lacan a cada momento. Muitas vezes, tal ensino está às voltas com os mais diversos discursos e transmissões, seja da literatura ou das ciências, e mesmo com o seu próprio discurso e sua própria transmissão, que, como é sabido, ocuparam e preocuparam o psicanalista por sua vida inteira. Essa abordagem é talvez melhor exemplificada pelo que, do uso das letras, o ensino de Lacan toma emprestado da transmissão científica, encontrando sua redução na escrita mínima dos matemas – a transmissão lacaniana em letras.

As questões clínicas também sempre perpassaram as diversas abordagens e acompanharam as suas vicissitudes. Os efeitos da *lettre*, letra-carta[100], sobre o sujeito e o desejo são delineados, assim como nos trabalhos acima mencionados, em um texto também escrito ao fim dos anos de 1950, dedicado às cartas queimadas de Gide.[101] Já em seus últimos seminários, como no XX e no XXIII, letra e escrita relacionam-se à clínica, mas então no que tangem à *alíngua* e ao *sintoma*.

Talvez a elaboração de *Lituraterra* em meio a um seminário dedicado em grande parte à escrita chinesa e japonesa, como o é *De um discurso que não fosse semblante*, tenha sido o que possibilitou a abordagem da letra, da escrita, a partir do que, nesta, o discurso e a transmissão, além de seus outros efeitos significantes, não estão propriamente em jogo; assim como ocorre em alguma medida quando, posteriormente,

---

[100] Para os efeitos da *lettre*-letra em um relato de análise, ver: LECLAIRE, Serge. "O Sonho do Unicórnio", in: *Psicanalizar*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p.81-98.
[101] LACAN, Jacques. "A juventude de Gide ou a letra e o desejo", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.749-775.

Lacan passa a dedicar-se ao manejo dos nós, desenhando-os ou manipulando-os com barbantes, considerando o seu uso uma escrita.[102]

Mesmo que não esteja ao alcance deste estudo tratar algumas questões e conceitos centrais no pensamento lacaniano e que perpassam em diversos pontos a escrita e a letra - tais como os conceitos de *sujeito*, *Outro*, *desejo*, *objeto a* -, faz-se necessário estender em seu horizonte algo do conceito de *significante*, ainda que seja impossível abordá-lo aqui de maneira exaustiva.

A instância da letra no inconsciente é em grande parte suficiente para que se dê ao significante um contorno. No texto, Lacan traça o que a experiência analítica descobre de estrutura de linguagem no inconsciente, a isso referindo-se o título, que ainda dá homenagem a certa qualificação literária exigida por Freud aos psicanalistas e da qual partilhavam os estudantes de letras que, na ocasião de um debate ocorrido no mesmo período de seu texto, foram os interlocutores de Lacan. É no âmbito da relação entre linguagem e inconsciente, passando por operações típicas da literatura e da poesia, que a letra é tratada nesse trabalho, e nisso sua relação com o significante é estreitada.

No desenvolvimento de sua questão, *A instância da letra* determina dois campos constituídos pelo significante para que nele um sentido, uma significação, possa ter lugar: a metáfora e a metonímia.[103] Além de seus algoritmos, ambas recebem fórmulas básicas, sendo "conexão do significante com o significante"[104] a fórmula da metonímia - também formulável como uma conexão "de significante em significante" - e "substituição do significante pelo significante"[105] a da metáfora. Lacan considera, e é esta a proposta de seu texto, que "as imagens do sonho só devem ser retidas por seu valor significante"[106] - havendo aí uma "questão de escrita"[107] -, fazendo-se necessário proceder, portanto, a partir dos dois campos do significante na análise das formações do inconsciente. Perscrutá-los, os campos e o inconsciente, não é da alçada deste estudo, como antes indicado, mas está entre seus interesses aquilo que se mostra da estrutura significante: a articulação.

---

[102] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p.36-37.
[103] Cf. LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.510.
[104] *Ibidem*, p.519
[105] *Idem*.
[106] *Ibidem*, p.514.
[107] *Ibidem*, p.515.

Em uma das caracterizações da metonímia, Lacan a define como uma "estrutura da cadeia significante"[108], uma definição extensível à metáfora. Na cadeia significante encontra-se a articulação, e no encadeamento uma característica que será recorrentemente destacada ao longo do ensino do psicanalista. Assim, acerca do significante, Lacan afirma:

> Ora, a estrutura do significante está, como se diz comumente da linguagem, em ele ser articulado.
>
> Isso quer dizer que suas unidades, de onde quer que se parta para desenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão submetidas à dupla condição de se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada.[109]

Os fonemas conceituados pela linguística são esses elementos diferenciais últimos, os quais extrapolam sua qualidade diferencial ao que quer que seja que se torne um significante. Além desse, são muitos os empréstimos que Lacan toma da linguística de F. Saussure e de R. Jakobson em *A instância da letra*, ainda que sofram alterações próprias à abordagem lacaniana.[110]

Seguindo na explanação da dupla condição - no que confirma o extrapolamento das propriedades de suas unidades ao próprio significante -, Lacan complementa:

> Com a segunda propriedade do significante, de se compor segundo as leis de uma ordem fechada, afirma-se a necessidade do substrato topológico do qual a expressão "cadeia significante", que costumo utilizar, fornece uma aproximação: anéis cujo colar se fecha no anel de um outro colar feito de anéis.[111]

A articulação que caracteriza o significante, portanto, impõe o encadeamento regulado de elementos reduzidos a uma diferença recíproca, apresentáveis sob a forma topológica da cadeia de anéis que tanto ocupará o psicanalista no seu último ensino.

---

[108] *Ibidem*, p.508.
[109] *Ibidem*, p.504.
[110] A respeito das modificações que Lacan insere junto à sua abordagem da linguística saussureana, Cf. NANCY, J., LABARTHE, P. *O título da letra*. São Paulo: Escuta, 1991.
[111] LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.505.

Nessa via, pode-se definir sumariamente, dentro do horizonte deste estudo, o significante como uma *diferença articulada* ou uma *diferença encadeada*.[112]

Ecoando Saussure, afirma-se em *A instância da letra* que o sentido é encontrável somente no jogo de articulações diferenciais, pois "somente as correlações do significante com o significante fornecem o padrão de qualquer busca de significação"[113], de maneira que "é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação".[114]

Nessa esquematização, encontra-se o que Lacan denominou *significância* ou "efeito significante"[115], o que se pode compreender como o efeito de encadeamento de diferenças e produção de sentido. A já mencionada tendência inicial a um enfoque no aspecto significante da letra ou em sua relação com o significante e com o discurso, precisa ser recebida considerando tal dinâmica da significância: algo - uma letra - quando articulado a algo outro - outra letra - faz-se significante. Dessa maneira, *o jogo entre articulação* - "a estrutura do significante está (...) em ele ser articulado" - *e desarticulação ou inarticulação organiza a relação conceitual entre a letra e o significante*, ou entre os aspectos da *lettre*, em especial quando abordada tal relação tendo como fundo os registros do *simbólico* e do *real*. Tratando, por exemplo, de seus matemas - um uso articulado da letra, portanto, da letra trazendo algo de significância -, Lacan diz alhures:

> Claro que o ideal do matema é que tudo se corresponda. É justamente em que o matema, quanto ao real, exagera. Com efeito, essa correspondência não é o fim do real, ao contrário do que se imagina, sem saber bem por quê. Como disse há pouco, só podemos chegar a pedaços do real.
>
> O real, aquele de que se trata no que é chamado de meu pensamento, é sempre um pedaço, um caroço. É, com certeza, um caroço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que o concebo.[116]

Nisso que pode ser denominado sua insignificância, a letra, a escrita, a nada se liga: um pedacinho do real. Contudo, a letra como tal, conforme o que parece

---

[112] Toma-se tal caracterização do significante como paradigmática e extensível para que se possa definir aquilo que Lacan denominou como o registro do *simbólico*: o campo dessas diferenças articuladas.
[113] Op. cit., *Idem*.
[114] *Ibidem*, p.506. Grifos do autor.
[115] *Ibidem*, nota 27, p.519.
[116] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.119.

constantemente indicar o psicanalista, pode ser encontrada apenas por certa mediação ou passagem pelo significante, chegando, então, ao que *neste* há de letra.

3.4 - Letra, escrita, material

Essa mediaticidade do encontro com a letra é também sugerida em *Lituraterra* em um momento em que, por sua vez, esta assume uma condição mediadora, e mesmo medial, como instrumento. Retomando sua abordagem das operações da letra nas formações do inconsciente feita em *A instância da letra*, Lacan escreve:

> Ser ela o instrumento apropriado à escrita do discurso não a torna imprópria para designar a palavra tomada por outra, ou até por um outro, na frase, e portanto para simbolizar certos efeitos de significante, mas não impõe que nesses efeitos ela seja primária.
> (...)
> O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos do significante, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante.[117]

Que a letra não seja um significante tornou-se nítido na escansão anteriormente feita, mas a secundariedade - o não ser primária nem ter primazia - indicada nesses últimos fragmentos resta ainda sem explanação. Ao fim de seu texto, o psicanalista retoma tal questão, afirmando: "É a letra como tal que serve de apoio ao significante, segundo sua lei da metáfora. É de outro lugar - do discurso - que ele a pega na rede do semblante. No entanto, a partir daí ela é promovida como um referente tão essencial quanto qualquer outra coisa (...)."[118] Assim, como já antes visto, é no significante que ela apoia ou no encadeamento desde o qual pode ser capturada que se encontra a letra, mas a partir de então ela torna-se um referente a que o jogo significante pode se remeter sem, no entanto, confundirem-se.

A letra na cadeia significante é trabalhada também quando sua relação com a linguagem - o registro do simbólico, o campo do significante - novamente é destacada em *Lituraterra*, em que se lê:

---

[117] LACAN, Jacques. "Lituraterra", in: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.18-19.
[118] *Ibidem*, p.24.

> Mas tanto a escritura quanto a agrimensura são artefatos que não habitam senão a linguagem. Como haveríamos de esquecê-lo, quando nossa ciência só é operante por um escoar de letrinhas e gráficos combinados?
> (...)
> Não há metalinguagem, mas o escrito que se fabrica com a linguagem é material talvez dotado de força para que nela se modifiquem nossas formulações.[119]

A secundariedade da letra e da escrita é formulada dessa vez como engendrada pela condição de artefato, de produto da linguagem, mas um artefato tal que, *na* linguagem, condiciona esta e também o seu encadeamento significante - não advindo a possível significância da letra senão dessa capacidade de sua materialidade afetar linguagem.

Tal morada material da letra na linguagem pode ser compreendida a partir de sua caracterização como "suporte material"[120] do significante ou, pelo que se verá adiante, como o que dele precipita-se.

Relembrando sua viagem ao Japão e o vôo sobre a Sibéria, Lacan percebe por entre as nuvens os traços do escoamento de águas que ravinam as planícies da região ao chover. O psicanalista reencontra aí a dinâmica do que ocorre entre o significante e a letra, afirmando:

> O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão.[121]

Dessa ruptura do significante, em que sua matéria precipita-se e escoa cavando sulcos, nota Lacan ainda que "a escritura é esse próprio ravinamento".[122] Estabelece-se assim uma aproximação entre ruptura do significante - na qual se mostra a intervenção disruptiva do real -, a escrita, a letra, e a matéria já caracterizada junto a esta. Desenvolvendo a exposição dessa questão e seus elementos, o psicanalista afirma: "O

---

[119] *Ibidem*, p.23.
[120] LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p.498.
[121] LACAN, Jacques. "Lituraterra", in: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.22.
[122] *Ibidem*, p. 23-24.

que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas. É pelo mesmo efeito que a escrita é, no real, o ravinamento do significado[123], aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante".[124]

As diversas aproximações entre a letra, a escrita, e a matéria - passando ainda pelo tema do significante - podem ser sumariamente delineadas conforme uma das *Respostas a estudantes de filosofia* (1966) transcritas em *Outros Escritos*. De maneira simples, Lacan sustenta que:

> O mínimo que vocês podem me atribuir, no que concerne à minha teoria da linguagem, é, se isso lhes interessa, que ela é materialista.
> O significante é a matéria que se transcende em linguagem. Deixo-lhes a opção de atribuir essa frase a um Bouvard comunista ou a um Pécuchet empolgado com as maravilhas do DNA[125].

É curiosa a referência a duas das estrelas de uma constelação de personagens escrivães que talvez deem o traço de certa idiotia entrevista nesse materialismo. Grande parte do acima escrito pode ser reduzida à fórmula "o significante é a matéria que se transcende em linguagem", e nisto recai o interesse deste estudo, em especial no que tange ao material que há sem transcender, aquilo que da transcendência significante soçobra.

A letra, a escrita, é em diversos momentos da elaboração lacaniana caracterizada nesse viés, ora como a matéria precipitada na ruptura do significante, ora como aquilo que o constitui, ou ainda como um suporte material. Nota-se que tais caracterizações não se fazem considerar como mutuamente excludentes. Ao contrário, tangenciam-se e indicam que a letra dá-se como matéria que constitui e suporta o significante, um meio que se exibe quando da ruptura do que nele se articulava.

---

[123] Ao tratar das escritas japonesas, Lacan parece retificar sua consideração anterior quanto ao "ravinamento do significado", fazendo supor que, no caso, opera no sintagma um genitivo objetivo, sofrendo, portanto, o significado um ravinamento: "Seria cômico ver desenharem-se aí, a pretexto de o caractere ser letra, os destroços do significante correndo nos rios do significado. É a letra como tal que serve de apoio ao significante segundo sua lei da metáfora. É de outro lugar - do discurso - que ele a pega na rede do semblante". [Cf. *Ibidem*, p.24]

[124] *Ibidem*, p.22

[125] LACAN, Jacques. "Respostas a estudantes de filosofia", in: *Outros escritos*, Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003, p.216.

3.5 - Letra, escrita, litoral

O caráter intermediário da letra - dado que pode engendrar efeitos de sentido, mas, ao mesmo tempo, encontrando-se *no* significante, resiste a este e a seus efeitos - sugere a Lacan a relação desta com um tipo de limiar incerto e quase amorfo. Em sua *Lição sobre Lituraterra*, o psicanalista dirigira-se a seus ouvintes, dizendo:

> Proporei alguma coisa, assim, brutalmente, para vir depois *a letter*, *a litter*. Quanto a mim, eu lhes digo, será que a letra não é o literal a ser fundado no litoral? Porque este é diferente de uma fronteira. Aliás, vocês devem ter observado que essas duas coisas nunca se confundem. O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.
> Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?[126]

Letra no litoral, letra: litoral. A letra desenha ao mesmo tempo a borda da disjunção na cadeia significante - o saber - e se constitui como tal borda. Estando a borda do furo no limiar "entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral"[127], podendo, portanto, também ser descrita como o limiar entre o registro do real e o do simbólico.

A caracterização da letra como litoral encontra-se com o que se mostrou na abordagem da matéria. Ainda que capaz de transcender-se em significante, fazendo sua entrada no campo do simbólico, a matéria, no que nesta há de real, impossibilita uma entrada de todo, resistindo e não cessando de não se inscrever totalmente naquele campo. Quanto à matéria, à letra, em sua litoralidade, cabe a fórmula lógica do não-todo, tratada, entre outros trabalhos de Lacan, no seminário XX e mais adiante: a letra, o material, está não-toda neste ou naquele registro. Nem de todo cá, nem de todo lá, na indeterminação de um limiar litorâneo que, como se verá ao longo deste estudo, em sua liminaridade mesma traz algo do real.

---

[126] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.109.
[127] *Ibidem*, p.110.

3.6 - Escrita e rasura

Letra, matéria, litoral. Entre as caracterizações da escrita em *Lituraterra*, encontra-se também a de rasura. Ainda sobre a Sibéria, vendo as ravinas a se escreverem lá embaixo, Lacan se depara, por entre-as-nuvens, com "o escoamento das águas, o único traço a aparecer."[128] Ali, como nos *kakemonos* em cuja caligrafia tropeçava, aparece ao psicanalista um traçado singular que o fará caracterizar o escoamento como "o remate [*bouquet*] do traço primário e daquilo que o apaga"[129], sendo preciso "que se distinga nisso a rasura."[130] Enquanto arranjo, conjunção, do traço e do apagamento, o escoamento faz-se "rasura de traço algum que seja anterior"[131], sendo "isso que do litoral faz terra"[132] - pelo que Lacan considera ainda que a "*litura* pura é o literal"[133], "a façanha da caligrafia".[134]

Conjugam-se assim, no jogo da rasura - a "litura" -, a letra de uma escrita literal, o entremeio do traço e seu apagamento, repetindo e recolhendo consigo a litoralidade, e mesmo a terra, que talvez ressoe o termo heideggeriano homônimo.[135]

A condição da rasura enquanto conjunção do traço e do apagamento talvez peça que se delineie a sua lógica conforme as imagens construídas por Lacan: o escoamento, ao passo que sulca, apaga, borra com seu traçado a ravina que constituiu; por isso a rasura não se faz sobre um traço que lhe seja anterior, um traço que a demandaria ou originaria a causa de um rasuramento - o traço, traçando-se, rasura a si mesmo; a rasura, rasurando, traça-se. Essa lógica do *entremeamento*, de um litoral incerto, não é outra senão aquela do que aqui já se denominou a *insignificância* da letra, daquilo que *na* materialidade do significante elude-se da significância, sem deixar de, não-toda, dar-se à

---

[128] LACAN, Jacques. "Lituraterra", in: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.21
[129] *Idem.*
[130] *Idem.*
[131] *Idem.*
[132] *Idem.*
[133] *Idem*.
[134] *Idem*.
[135] Em *A origem da obra de arte*, Heidegger assim caracteriza a terra: "A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a φύσις. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos a isso a Terra. Do que esta palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronômica de um planeta. A terra é isso onde o erguer abriga tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra como o que dá guarida".
HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 33.

reentrada nesta. Em um trecho já citado no quarto tópico deste capítulo, Lacan expõe essa lógica, e, depois de feita uma breve tematização da rasura, é válido retomá-lo:

> O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão.[136]

Entre nuvens, a rasura com o significante se encontra, e logo, ao rompê-lo, precipita-se como matéria. Esse movimento dá uma interessante indicação: como já demonstrava a elaboração que aqui se vem construindo, a rasura não é senão matéria, de maneira que o apagamento que conjuga se faz por um excesso material. Mas não é aí que se encontra a lógica do entremeamento. Quando afirma que *entre*-as-nuvens a rasura conjuga-se com sua fonte, o significante, Lacan parece estancar um movimento de ciclicidade sem origem determinada - a cada momento, nuvem e chuva fazem-se fonte de sua fonte, entremeando-se. Guardando, contudo, a litoralidade da letra - sua insignificância - há na formulação de Lacan uma abertura: "entre-as-nuvens", *d'entre les nuages*, designa o *lugar* da rasura, seu *meio*, ali, *entre* significantes, pelo que tal nome traz consigo o duplo jogo da preposição "entre": a rasura *nas* nuvens, a rasura no *intervalo entre* estas - e *a letra, assim, mais uma vez mostra-se no significante, mas não de todo* nele.

O entremeamento da letra e do significante parece também estar indicado na relação entre a rasura e algo do traço, sua unaridade, que Lacan faz figurar na caligrafia na medida em que esta produz a rasura e traça "o um unário como caractere". Ainda em *Lituraterra*:

> Esta é a façanha da caligrafia. Experimentem fazer essa barra horizontal que é traçada da esquerda para a direita, para figurar com um traço o um unário como caractere, e vocês levarão muito tempo para descobrir com que apoio ela se empreende, com que suspensão ela se detém. A bem da verdade, é sem chances para um ocidentado.[137]

---

[136] LACAN, Jacques. "Lituraterra", in: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.22.
[137] *Ibidem*, p.22.

Tratando da importância que teve o encontro com o Japão - insular, litorâneo - para sua leitura da escrita das ravinas siberianas, Lacan sucintamente caracteriza a caligrafia:

> Decisiva é somente a condição litoral, e esta só funcionou na volta, por ser, literalmente, que o Japão decerto fizera de sua letra o tantinho de excesso que era a conta certa para que eu o sentisse, uma vez que, afinal, eu já tinha dito que é disso que sua língua eminentemente se afeta.
>
> Sem dúvida, esse excesso prende-se ao que a arte veicula dele: eu diria, ao fato de que a pintura demonstra aí seu casamento com a letra, muito precisamente sob a forma da caligrafia.[138]

Nesse ponto, a caligrafia é relacionada à letra e ao excesso, mas não há rastro explícito do um unário. Para encontrá-lo, é preciso passar ao nono seminário do psicanalista, intitulado *A identificação* (1961-1962).

3.7 - Letra e traço unário

Ainda que o conceito de traço unário concirna à escrita em sua dimensão significante, a do campo do simbólico, uma breve aproximação é relevante no que tange aos interesses deste estudo.

Em *A identificação*, Lacan passa por diversos campos em sua elaboração do conceito de traço unário, em sua formalização, extraindo-o da história da escrita, da matemática e da geometria, de Freud, de Saussure. Meditando em torno do *einziger zug* freudiano, Lacan traduzirá o sintagma fazendo uso de um termo da teoria dos conjuntos, pelo que *einziger* dará lugar a "unário". O traço que recebe seu primeiro tratamento na teoria freudiana da identificação[139] é figurado por Lacan nas incisões feitas em ossos pelos primeiros hominídeos, remetido à caracterização linguística dos elementos significantes como sendo cada um "o que os outros não são"[140], além de definidos, em

---

[138] *Ibidem*, p.20.
[139] Cf. LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. (Publicação interna, não comercial), p.68-69.
[140] Cf. *Ibidem*, p.28.

sua diferença, pelo conceito euclidiano de um, de número 1, que indica o advento no dizer da função da unidade enquanto o que distingue algo de tudo o que o cerca.[141]

No traço unário, "enquanto suporte como tal da diferença"[142], Lacan encontra a redução formal do significante. Em distinção ao signo, o significante não representa uma coisa, mas, manifestando a presença da diferença enquanto tal, implica a ruptura da relação de representação com a coisa em uma série de apagamentos[143], especificamente os das diferenças qualitativas. Nesse aspecto, o advento da diferença simbólica de algo implica a elisão, ou ao menos a elusão, das diferenças imaginárias, pelo que o traço pode ser definido como "o que é que há de mais destruído, de mais apagado de um objeto"[144], retendo deste somente sua unaridade.[145]Em um trecho relevante, Lacan esquematiza sua tematização:

> (...) designei da última vez, em nosso traço unário, nessa função do bastão como figura do um enquanto ele não é senão traço distintivo, traço justamente tanto mais distintivo quanto está apagado quase tudo o que ele distingue, exceto ser um traço, acentuando esse fato de que mais ele é semelhante, mais ele funciona, eu não digo absolutamente como signo, mas como suporte da diferença, e isso sendo apenas uma introdução ao relevo dessa dimensão que tento pontuar diante de vocês. Pois na verdade não existe "mais": mas, não há ideal da similitude, ideal do apagamento dos traços. Esse apagamento das distinções qualitativas só está aí para nos permitir apreender o paradoxo da alteridade radical designada pelo traço e, afinal, é pouco importante que cada um dos traços se pareça com o outro. É alhures que reside o que chamei, há pouco, de função de alteridade.[146]

A diferença simbólica, a alteridade unária, não faz, contudo, com que o traço prescinda de uma das características do significante, o de ser estruturado também pela articulação. No terceiro tópico do presente capítulo, a partir de trechos de outros trabalhos de Lacan, o significante foi sumariamente definido como uma diferença articulada, definição que parece estar também implícita em diversas passagens em que o traço unário é abordado.

É notável que um traço, em sua unaridade, não esteja condicionado à supressão da relação com outros traços. Assim como a diferença qualitativa, imaginária, supõe

---

[141] Cf. *Ibidem*, p.68.
[142] Cf. *Ibidem*, p.67.
[143] Cf. *Ibidem*, p.63.
[144] *Ibidem*, p.100.
[145] Cf. *Ibidem*, p.101.
[146] *Ibidem*, p.75.

elementos que estabeleçam entre si uma relação que possibilite a comparação, a diferença unária, simbólica, supõe não um único, mas ao menos dois elementos em uma relação de encadeamento. É por essa via que a unaridade pode ser dita o "fator de coerência pelo qual alguma coisa se distingue *daquilo que a cerca*"[147] ou que, quanto a ela, possa ser afirmado que "é pouco importante que *cada um dos traços* se pareça *com o outro*".[148] Como redução formal do significante, cabe ao traço unário e às suas figuras o que é dito daquele, pelo que outras de suas características são explicitadas: "Um significante é uma marca, um rastro, uma escrita, *mas não se pode lê-lo só*. Dois significantes é um quiproquó, juntar alhos com bugalhos. Três significantes é o retorno daquilo de que se trata, isto é, do primeiro."[149] Assim, o traço unário é um 1, mas sob a condição de que haja no mínimo dois.

Aquela caligrafia, então, que faz figurar o traço unário com uma barra, casando também pintura e letra, enoda, num gesto, os campos do simbólico, do imaginário e do real[150], entremeando significância e insignificância. No traçar de um traço, conjugam-se, se assim se pode escrever, diferentes diferenças, ao passo que tal traço perpassa ou mesmo desenha os campos e seus limites. Lacan, em sua escansão, separa a diferença imaginária daquela simbólica, fazendo advir o traço em sua unaridade, mas, nesse ponto de seu ensino, a que de maneira precária poderia ser nomeada como uma 'diferença real' não é delineada diante do problema do traço significante. Como aqui foi indicado, no campo do imaginário ou do simbólico, a diferença do traço constitui-se em uma relação e através desta. À letra, à escrita tal como anteriormente caracterizada, não se impõe, contudo, uma relacionalidade. Em sua insignificância - o que dela, no significante, resiste à significância, à relação -, a letra se distingue do traço simbólico ou imaginário e sua 'diferença' faz-se real - tal qual aquele pedaço, aquele caroço, cujo estigma, o traço, "consiste em não se ligar a nada". [151]

Assim, o litoral literal, fazendo-se *meio-entre*, um *entremeio*, desliga-se do que em torno dele e nele não cessa de se relacionar. Mas é por sua separação, deixando-se

---

[147] *Ibidem*, p.68. Grifos deste estudo.
[148] *Ibidem*, p.75. Grifos deste estudo.
[149] *Ibidem*, p.137. Grifos deste estudo.
[150] Para a relação da letra e do significante com os campos Cf. MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p.105.
[151] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.119.
Cf. também o tópico 3 deste capítulo.

litoral, que os campos que se aproximam não se confundem, impossibilitados por isso mesmo que, como entremeio, suporta-se inabarcado por este ou aquele campo.

Por uma lógica análoga, Lacan faz uma de suas abordagens da escrita no seminário XX. Destacando algo desta separação litorânea, um trecho das lições aponta que:

> Há uma coisa que é ainda mais certa – acrescentar a barra à notação *S* e *s* já é algo de supérfluo, se não fútil, na medida em que o que ela faz valer já está marcado pela distância da escrita. A barra, como tudo que é da escrita, só tem suporte nisto – o escrito, não é algo para ser compreendido.
> (...)
> A barra é a mesma coisa. A barra é precisamente o ponto onde, em qualquer uso da língua, se dá a oportunidade de que se produza o escrito.[152]

Dessa distância que é da escrita tal como da barra, que faz com que ao se escrever *Ss* estes, pela escrita, já não se confundam num único um, Lacan então remete-se a sua famigerada fórmula que versa sobre o não haver relação sexual, a qual traça, como aqui, que não há união. Seguindo na sua menção à fórmula, o psicanalista diz:

> Mas, por lhes ladainhar, ainda tenho que explicá-la – ela só tem suporte na escrita, no que a relação sexual não se pode escrever. Tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama escrita.[153]

Mas, assim como já aqui indicado quanto à separação litorânea, o "não haver relação sexual" é também a condição de algo que é suposto ser o seu acontecimento. De tal questão Lacan trata fazendo uso de suas categorias modais, dentre as quais a impossibilidade – a impossibilidade da união – grafa-se como um *não cessa de não se escrever*:

> A contingência, eu a encarnei no *para de não se escrever*. Pois aí não há outra coisa senão o encontro, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo o que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual. Não é o mesmo que dizer que é somente pelo afeto que resulta dessa hiância que algo se encontra, que pode variar infinitamente quanto ao nível do saber, mas que, por um instante, dá a ilusão de que a relação sexual pára de não se escrever? Ilusão de que algo não somente se articula

[152] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.40.
[153] *Idem*.

> mas se inscreve, se inscreve no destino de cada um, pelo quê, durante um tempo, um tempo de suspensão, o que seria a relação sexual encontra, no ser que fala, seu traço e sua via de miragem. O deslocamento da negação, do *para de não se escrever* ao *não para de se escrever*, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor.[154]

Dessa maneira, então, somente pelo que resulta da hiância, que tem na escrita um de seus nomes, é que pode dar-se algo suposto como encontro ou relação, uma suspensão dessa mesma separação, que, feita amor e miragem, parece passar Lacan do litoral ao oásis.

3.8 - Do não-todo

Talvez seja preciso fazer uma digressão e abordar brevemente o que se escreve como não-todo. Em sua lógica, Lacan já o tratara ao menos desde o seu nono seminário, mas o momento de seu ensino em que o não-todo ganhou maior relevo provavelmente foi aquele que vai do seminário XIX ao XX. Considerando seus limites, contudo, as diversas noções e temas em torno dos quais a questão do não-todo é construída - tais como o do gozo, do Outro, do Falo, e a da mulher - escapam a este estudo.

Em sua elaboração, Lacan parte do esquema aristotélico de proposições, no qual se acham as categorias de universal e particular nas modalidades afirmativa e negativa: a universal afirmativa pode ser formulada como *todo x é y* ou *nenhum x não é y* e sua negativa como *todo x não é y* ou *nenhum x é y*; por sua vez, as particulares podem ser escritas como *algum x é y* ou *nem todo x não é y* e *algum x não é y* ou *nem todo x é y*.[155]

É deste "nem todo" - *pas tout*, escrito também em latim nos exemplos de Lacan: "non omnis" - que será extraído o não-todo de que se trata aqui, e a predicação que virá a ser central em *Mais, ainda* já se anuncia naquela dada a uma figura, a do professor, como um exemplo em *A identificação*:

> O professor é letrado; em seu caráter universal, ele é aquele que se funda sobre a letra no nível de um enunciado particular. Podemos dizer, agora, que ele pode ser metade metade, ele pode não ser *todo letrado*. Daí resultará que ainda que não se possa dizer que nenhum

[154] *Ibidem*, p.156. Grifos do texto estabelecido.
[155] Cf. LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. (Publicação interna, não comercial), p.123-125.

> professor seja iletrado, haverá sempre, no seu caso, um pouco de letras.[156]

Deslocando quanto "não ser todo", a abordagem de Lacan em seu vigésimo seminário suporta-se na possibilidade locativa da proposição lógica, implicada na polissemia do verbo francês "est". Com a acepção locativa do verbo, a fórmula se escreverá, por exemplo, não como "x é y" mas como "x está em y" - pela qual se articula, em *Mais, ainda*, x como o sujeito ou "um ser falante qualquer" e y como o que Lacan denomina a função fálica[157], estreitamente relacionada com o campo significante.

No escopo deste estudo, interessando o modo particular negativo da proposição, urge recolher alguns delineamentos e desdobramentos formais do que Lacan, então, isola como o não-todo. Já manipulando a proposição conforme a lógica matemática, o psicanalista considera:

> (...) quando escrevo $\overline{\forall} x \Phi x$ esta função inédita na qual a negação cai sobre o quantificador a ser lido *não-todo*, isto quer dizer que quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica.[158]

Alhures, seguindo essa exposição, Lacan ainda a complementa, afirmando que "se ele se inscreve nela não permitirá nenhuma universalidade, será não-todo, no que tem a opção de se colocar na Φx ou bem de não estar nela"[159]. O que não implica que tal ser falante, mulher, esteja, quanto a uma dada função, toda nela *ou* toda não nela, toda dentro *ou* toda fora - "Ela não está lá não de todo. Ela está lá a toda. Mas há algo a mais"[160]. Assim, no que se situa, o não-todo tem passagem entre campos distintos, mas de maneira que tal passagem não se faz por uma negação absoluta, por uma rejeição ou um deslocamento total, mas no transbordamento dos campos pelo que há no não-todo que se faz excesso.

Tal transbordamento, a passagem do não-todo para lá das bordas, acena também desde algo que não se confunde com o que pode delinear-se como um campo.

---

[156] *Ibidem*, p.129. Grifo do original.
[157] Cf. *Ibidem*, p.78-79.
[158] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p.78-79. Grifo do texto estabelecido.
[159] *Ibidem*, p.86.
[160] *Ibidem*, p.80.

Colocando-se o problema de uma fórmula como *não-todo x está em y* poder ser tomada como o enunciado de que há exceção, um x que não estaria em y - ressoante especialmente quando na forma *nem todo x está em y* -, Lacan traz uma outra caracterização do não-todo ao afirmar que a dedução de que há exceção é correta apenas se a fórmula estiver restrita à finitude, o que não é o caso:

> Só que podemos lidar, ao contrário, com o infinito. Agora, não mais é do lado da extensão que devemos tomar o não-toda. Quando digo que a mulher é não-toda e que é por isso que não posso dizer *a* mulher, é precisamente porque ponho em questão um gozo que, em vista de tudo que serve na função Φx, é da ordem do infinito.
> Ora, desde que lidem com um conjunto infinito, vocês não poderão colocar que o não-todo comporta a existência de algo que se produza por uma negação, por uma contradição. Vocês podem, a rigor, colocá-lo como de existência indeterminada.[161]

Quanto a tal *existência indeterminada*, Lacan indica que, conforme a lógica matemática, uma existência impõe que se deva construí-la, isto é, "encontrar onde está essa existência"[162], o que anularia uma possível indeterminação. Porém, pela mesma passagem por que sai, a indeterminação retorna ressoando o tema do litoral: "É entre $\exists x$ e o $\acute{\exists} x$ que se situa a suspensão dessa indeterminação, entre uma existência que se acha por se afirmar, e a mulher no que ela não se acha (...)"[163]. O não-todo, assim, tem sua indeterminação suspensa, mas pelo que sua existência situa-se no *entre*.

Se se toma por válido o que até aqui se articulou em torno da letra, da escrita, matéria, litoral, do que se esboça como insignificância, ao ponto de tais palavras poderem ser lidas como sinônimos umas das outras, o que então se encontra no não-todo faz deste, além de outro sinônimo, também uma espécie de operador lógico capaz de descrever a dinâmica dos significantes caros a este texto.

Assim, repassando mais uma vez a sua caracterização, a letra, não-toda, está *no* significante, no simbólico, mas o excede. Excedendo-o, excede também qualquer outro campo que se determine em contradição àquele do significante - em uma relação, por exemplo, como a da diferença unária, simbólica, com a diferença qualitativa, imaginária. Dessa maneira, a letra acha-se não neste ou naquele campo, mas *no* litoral, no *entre*, o meio que possibilita a "relação" e no mesmo passo a impossibilita. Ainda, no

---

[161] *Ibidem*, p.110-111.
[162] *Ibidem*, p.111
[163] *Idem*.

que pode ser localizada *no* significante, a letra inscreve seu *entre* não só na intersecção de campos, mas no significante e em seu campo mesmo. A letra o ravina, o racha, escreve seu litoral no significante - advindo disso aquela ruptura das nuvens -, pelo que então, desarticulado, este também já não pode ser um todo.

Nesse ponto, ainda, faz-se preciso destacar não só a insignificância da letra, mas a significância nela implicada. Não-toda, como a própria caracterização indica, é a letra quanto a si própria. A significância acena, a cada vez, desde o não-todo letra da letra. Assim, a letra ravina-se, inscreve seu *entre* não apenas no significante mas também em si – pelo que, refazendo em algo um gesto de Lacan, pode-se rasurá-la como ~~*a letra*~~.

Desde essa breve retomada das abordagens anteriores, é válida uma também breve elaboração que talvez contribua para o arranjo conceitual que neste estudo vem sendo traçado. Assim como a insignificância mostra o não-todo no entremeamento e na negação que se escrevem com o prefixo *in-*, um jogo análogo encontra-se no termo francês que se traduz por "não-todo", o *pas-tout*. Em seu nono seminário, Lacan já havia trabalhado a polissemia da palavra francesa *pas*, jogando com sua significação tanto como "não", quanto como "passo"[164]. E passando no *pas* um passo, pode-se pôr no *pas* a passagem, não sendo a passagem - como ato, lugar ou bilhete - senão um meio. O que aqui a questão encaminha é uma das peculiaridades da palavra "meio" na língua portuguesa: além dos efeitos de sentido até agora indicados, "meio" conota no uso corrente da língua uma indeterminação e uma não-totalização que não se deixam abarcar pela acepção mais precisa de "metade"; assim, diz-se "ontem foi meio estranho", "esta flor é meio azul", "está meio frio" etc. Portanto, em português, pode-se escrever - como no gesto em que uma mão abre-se e gira, mostrando-se entre palma e dorso - não só que a letra está não-toda no significante mas também que ela está *meio* nele. E, para a alegria deste estudo, pode-se escrever que "estar meio" faz ressoar um *estado de meio* que aqui ainda se desenvolverá.

[164] Cf. LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. (Publicação interna, não comercial), p.137.

3.9 - Lugar, material

Por essa via de um *entre* que se acha na tentativa de se encontrar um onde é possível retomar um texto já antes mencionado. Assim como a materialidade dita do significante faz-se, no *Seminário sobre "A carta roubada"*, "singular", a materialidade da letra pode ser adjetivada de igual modo, partilhando também, à sua maneira, as caracterizações que perpassam a *lettre* e o significante no seminário em que este último é privilegiado pelo predomínio da carta. No seu texto, lê-se que:

> a carta, de fato, mantém com o lugar relações para as quais nenhuma palavra francesa tem todo o alcance do qualificativo inglês *odd*. *Bizarre*, como Baudelaire costuma traduzi-lo, é apenas aproximativo. Digamos que essas relações são singulares, pois são justamente essas que o significante mantém com o lugar.[165]

A questão em torno do significante e de sua relação com o lugar segue por outros parágrafos, nos quais a "nulubiedade" daquele, sua propriedade de não estar em parte alguma ou de estar *e* não estar onde se acha, é desenvolvida[166]. Ainda que tal questão acene aos interesses deste estudo, pode-se fazer um desvio e talvez o arranjo conceitual trabalhado até aqui já possibilite pelos próprios meios o seu tratamento. Por ora, torna-se interessante destacar a maneira como se aproximam algo do trecho anterior e da consideração lacaniana de que "se foi primeiro na materialidade do significante que insistimos, essa materialidade é *singular* em muitos pontos, o primeiro dos quais é não suportar ser partida. Piquem uma carta/letra em pedacinhos, e ela continuará a ser a carta/letra que é".[167] Desta última proposição, não se extrai senão que partir o significante não o modificará enquanto diferença articulada, assim como não fará com que o que neste há de letra deixe de restar como um pedaço do real. Mas há ainda, no dito, a materialidade singular.

Pode-se notar, conforme os trechos destacados, que a relação do significante, da carta, com o lugar qualifica-se do mesmo modo como se qualifica o seu material: ambos tangenciam-se em suas "singularidades". Supor o material e o lugar como em co-pertença ou codeterminação certamente não seria infrutífero, mas se a letra, como já

---

[165] LACAN, Jacques. "Seminário sobre 'A carta Roubada'", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 26. Grifos no original.
[166] Cf., *Ibidem*, p.25, 27, 28.
[167] *Ibidem*, p. 26. Grifos no original.

visto da sua insignificância, inscreve-se meio *no* significante, e *neste* inscreve seu *entre* no passo mesmo que o sustenta materialmente, nela o lugar faz-se material, o material faz-se lugar.

Entre as caracterizações recolhidas neste estudo talvez a que já indicasse mais nitidamente a letra como material-lugar, ou *materialugar* se se brinca, tenha sido aquela que a encontra como um suporte material. E em torno do suporte resta ainda tratá-la.

3.10 - O suporte

Um significante recorrente no ensino de Lacan, tanto oral como escrito, é a palavra "suporte", *support*. Sem uma tematização, "suporte" figura como um dos muitos termos auxiliares do discurso do psicanalista. Aparecendo nos mais diversos contextos e abordagens, é notável a sua recorrência quando do tratamento da letra, da escrita, e dos temas que lhe são mais próximos. Assim como até aqui foi feito quanto a outras caracterizações, considera-se que a palavra "suporte" não apenas assinala um atributo ou uma condição do que Lacan chamou "letra", mas é um de seus nomes.

Nos discursos de Lacan, tal termo subsidiário é usado em suas três variações básicas, aparecendo na forma de substantivo, adjetivo e de verbo: suporte, suportável, suportar. Um trecho de *Mais, ainda*, por exemplo, recolhe todos os três usos, não por acaso na ocasião em que Lacan tratava da letra, do amor, da linguagem e de seu próprio discurso:

> Uma vez que para nós se trata de tomar a linguagem como aquilo que funciona em suplência, por ausência da única parte do real que não pode vir a se formar em ser, isto é, a relação sexual, - qual é o suporte que podemos encontrar ao não lermos senão letras? É no jogo mesmo da escrita matemática que temos de encontrar a orientação para a qual nos dirigir para, dessa prática, desse liame social novo que emerge e singularmente se estende, o discurso analítico, tirar o que se pode tirar quanto à função da linguagem, dessa linguagem na qual temos confiança para que esse discurso tenha efeitos, medianos sem dúvida, mas suficientemente suportáveis – para que esse discurso possa suportar e completar os outros discursos.[168]

[168] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.54.

"O suporte que podemos encontrar", "efeitos (...) suficientemente suportáveis", "para que esse discurso possa suportar". Nesse trecho, nota-se claramente que o suporte como caracterização não é exclusivo da letra. Talvez por isso, sua ocorrência seja tão ampla: em *O sinthoma*, o termo aparece 73 vezes, considerando-se as suas variações; do mesmo modo, em *Mais, ainda*, há 62 ocorrências suas. Nos outros trabalhos do psicanalista usados neste estudo, "suporte" ocorre outras tantas vezes. Também em textos recolhidos como bibliografia auxiliar, a palavra suporte não é incomum – em *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*, de Jacques-Alain Miller, o termo é usado mais de duas dezenas de vezes, aparecendo, da mesma maneira, no tratamento de questões diversas, entre estas a da escrita, do material, da letra[169].

Assim, uma breve amostragem de suas ocorrências talvez seja relevante à apresentação dos usos do suporte como termo em alguns trabalhos de Lacan.

Como substantivo deverbal, de maneira semelhante àquela já mencionada quando aqui se tratou do traço unário "enquanto suporte como tal da diferença"[170], o suporte é usado, por exemplo, no seminário XX quando Lacan aborda o *objeto a*[171], considerando: "Enfim, o simbólico, ao se dirigir para o real, nos demonstra a verdadeira natureza do objeto a. Se há pouco eu o qualifiquei de aparência de ser, é porque ele parece nos dar o suporte do ser"[172].

Em outro trecho em que surge como substantivo, sobre o suporte, considerada novamente a questão do significante, é tecida uma caracterização que anuncia um aspecto deste que aqui será relevante. Quanto à diferença unária que se exibe na fórmula A = A, é dito que "enquanto tal o significante, não somente, não está submetido à lei das contradições, mas é propriamente falando seu suporte, a saber, que A é utilizável, enquanto significante, na medida em que A não é A"[173]. Aí, um significante é tomado como suporte em sua condição de *utilizável*, indicando uma predicação comum a suportes como, por exemplo, a escrita, a letra. Quando se tratou aqui de sua

---

[169] Cf. MILLER, Jacques-Alain. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.124-125.
[170] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. (Publicação interna, não comercial), p.67.
[171] A relação entre o conceito de letra e o de objeto a será abordado em um estudo futuro.
[172] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.101.
[173] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. (Publicação interna, não comercial), p.147

secundariedade, ao abordar *Lituraterra*, a letra recebia, em um trecho trabalhado, a caracterização de "ser ela o instrumento apropriado à escrita do discurso"[174].

Nessa via, o aspecto *instrumental* do suporte é indicado também pela ocorrência de sintagmas tipicamente ligados à utilização. Assim, Lacan pode dizer em seu seminário que "não conhecemos outro suporte pelo qual [*par où*] se introduza no mundo o Um, se não for o significante enquanto tal"[175], ou ainda, sobre a notação de letras como o *a*, A e o Φ em suas fórmulas:

> Sua escrita mesma constitui um suporte que vai além da fala, sem sair dos efeitos mesmos da linguagem. Isto tem o valor de centrar o simbólico, com a condição de saber servir-se disso [*s'en servir*], para quê? - para reter uma verdade côngrua, não a verdade que pretende ser toda, mas a do semidizer (...).[176]

Do suporte *pelo qual* ou *por onde* - par *où* – algo se dá é possível, então, *servir-s*e. Como se nota, os sintagmas dessas predicações passam dos modos acusativo, nominal e genitivo, comuns aos outros trechos destacados, ao modo ablativo ou instrumental. A usabilidade do suporte fica assim demarcada, ainda que seu uso nem sempre esteja explicitamente determinado pela utilidade ou instrumentalidade, como indica esta breve passagem de um dos muitos momentos em que Lacan comenta o filósofo grego: "Se Aristóteles suporta seu Deus com essa esfera imóvel, com o uso da qual cada um tem que seguir seu bem, é porque ela é tida por saber seu bem".[177]

O suporte em seu uso e no que este toca a escrita talvez encontre sua mais constante ocorrência no tratamento dado por Lacan aos nós com que trabalhara no seminário XXIII. Nas lições que o psicanalista proferia entre os anos de 1975 e 1976 eram manipulados os "troços"[178] [*trucs*] que, desenhados - escritos - no quadro se enodavam mostrando as operações em torno, quase sempre, dos registros do real, do simbólico e do imaginário.

É conhecido o trabalho que Lacan dedicava aos nós com seus barbantes, assim como a dificuldade de traçá-los na lousa, pelo que não se eximia de dizer das suas férias passadas a elucubrá-los "na esperança de encontrar um bom que servisse de suporte

---

[174] LACAN, Jacques. "Lituraterra", in: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.18-19.
[175] LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.56.
[176] *Ibidem*, p.100.
[177] *Ibidem*, p.94.
[178] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro:Zahar, 2007, p.59.

adequado"[179] ao que ensinava. Neste seminário, o uso do suporte é dito comumente uma manipulação, e sua caracterização como desenho e escrita tangencia em algo a caligrafia que em *Lituraterra* conjuga escrita e pintura. Em uma breve apresentação do uso daquele que é o mais comum no ensino do psicanalista, expõe-se um pouco dessa terminologia que se faz em torno dos nós:

> sob as duas formas que lhes apresentei anteriormente, os dois circuitos do meio são manipuláveis de uma tal maneira que um pode se liberar do outro. Por isso, os dois círculos desenhados aqui em vermelho podem constituir um nó borromeano, ou seja, aquele em que a secção de qualquer um libera todos os outros.[180]

A manipulação desses suportes desenhados não os distingue de uma escrita, de maneira que os nós assumem, em *O sinthoma*, o lugar e a dinâmica desta em outros trabalhos de Lacan, pelo que pode ser dito quanto a sua fabricação que:

> *É preciso fazê-lo* se reduz a escrevê-lo. O que é curioso é esse nó ser um apoio [*appui*] ao pensamento [*pensé*]. (...)
> Esse nó é um apoio ao pensamento, mas, curiosamente, para tirar daí alguma coisa, é preciso escrevê-lo, ao passo que, se nos limitarmos a pensá-lo, não é fácil representá-lo, mesmo o mais simples, não é fácil vê-lo funcionar. Esse nó, esse *nó bo*, implica que é preciso escrevê-lo para ver como ele funciona.[181]

Tal dificuldade de representação do nó, este apoio, dá-se pelo que, enquanto escrita, este toca o real. Ainda que, no perpassar da escrita pelos três campos, o nó venha a "dar corpo" e ganhar consistência no passo mesmo em que impõe que o "imaginemos suportado por alguma coisa de físico"[182]. Sobre esse enodamento dos campos, Lacan afirma:

> Fui levado a articular essa cadeia, e até mesmo a descrevê-la, conjugando nela o simbólico, o imaginário e o real. O importante é o real. Depois de haver falado longamente do simbólico e do imaginário, fui levado a me perguntar o que podia ser o real nessa conjunção.
> Claro que o real não pode ser apenas uma única dessas rodinhas de barbante. Esta é a maneira de apresentá-las em seu nó de cadeia, que, nela inteira, constitui o real do nó.

---

[179] *Ibidem*, p.61.
[180] *Ibidem*, p.30.
[181] *Ibidem*, p.140. Grifos e colchetes do texto estabelecido.
[182] *Ibidem*, p.81.

> Vocês, em todo caso, já devem ter vislumbrado o que tentei constituir como suporte da cadeia borromeana.[183]

O caráter real do nó, aqui, talvez advenha de uma das propriedades borromeanas que consiste em que os seus componentes encontrem uns nos outros a sua retenção e em sua atribuição específica, relacionada a cada campo, sejam mutuamente permutáveis[184]. Mas, contudo, é por sua própria condição borromeana que, assim como aqui já indicado quanto ao real, cada uma das rodinhas efetivamente não se liga a nada[185] - pelo que, *no real* de sua "conjunção", o nó, o suporte, é disjunto.

A relação da escrita do nó com o real é explicitada por Lacan quando diz:

> A escrita me interessa, posto que penso que é por meio desses [*c'est par des*] pedacinhos de escrita que, historicamente, entramos no real, a saber, que paramos de imaginar. A escrita de letrinhas matemáticas é o que suporta o real. *Mas, Deus meu, como isso se deu?* – eu me perguntei. Então, cheguei a alguma coisa que me parece, digamos, verossímil, dizendo-me que a escrita pode ter sempre alguma coisa a ver com a maneira como escrevemos o nó[186].

Dessa maneira, como se pode entrever, mesmo nesses fragmentos tão marcados por uma modalidade instrumental do uso, *a "utilidade" do suporte enquanto um meio, além de toda sua significância, não seria outra senão entrar no real*. Uma tal consideração é estranha quando no âmbito da utilidade, impondo-se logo a pergunta "para que serve entrar no real?" Algumas considerações que tangenciam a serventia são feitas por Lacan em seu *Mais, ainda*, ao indicar que a *alíngua*[187] "serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação"[188] ou ao se perguntar quanto à serventia do útil em um dos poucos momentos em que o uso é tematizado:

> O útil, serve para quê? É o que não foi jamais bem definido, por razão do respeito prodigioso que, pelo fato da linguagem, o ser falante tem pelo que é um meio. O usufruto quer dizer que devemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não

---

[183] *Ibidem*, p.103.
[184] Cf. *Ibidem*, p.49 e 55.
[185] Cf. o tópico 3 deste estudo e *Ibidem*, p.119.
[186] *Ibidem*, p.66.
[187] O estudo das relações entre os temas aqui trabalhados e a alíngua será feito apenas futuramente, ainda que talvez, mesmo que de modo tácito, já tenham sido indicadas. Para mais, ver: CASSIN, Barbara. *Jacques le Sophiste: Lacan,* logos *et psychanalyse*, Paris: Epel, 2012, em especial a quinta parte; MILLER, Jacques-Alain. *O escrito na fala*, in: Opção Lacaniana Online, nº08, 2012.
[188] *Ibidem*, p.148.

> gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito – repartir, distribuir, retribuir, o que diz respeito ao gozo.[189]

E ainda, quando se perguntando o que é o gozo[190], Lacan o remete de maneira peculiar à utilidade, à serventia: "O gozo é aquilo que não serve para nada"[191] – do que também se implica, pelo uso gozoso que é feito da alíngua - assim como da letra - inutilidade que lhe cabe.

Assim, mesmo no âmbito regulado da instrumentalidade, o suporte, ao entrar no real e ser desta entrada um meio, elude-se do jogo de relações indicado pela preposição dativa "para", de maneira que diante da pergunta "para que serve entrar no real?" ou "para que serve a sua entrada?" pode-se achar uma resposta naquela dada quanto ao gozo: "não serve para nada".

A escrita do suporte nó toca também outros aspectos até aqui considerados quanto à letra. Mesmo o não-todo se destaca, desta vez em meio ao uso específico dos nós:

> Uma vez que o suporte da falsa esfera que desenhei aqui são círculos, há um modo de manipulá-la e que consiste em revirá-la sobre ela mesma.
> É difícil não conceber que uma esfera não esteja ligada à ideia de todo. O fato de representarmos, de bom grado, a esfera por um círculo liga o círculo à ideia de todo. Essa ideia, entretanto, só tem seu suporte na esfera. Mas isso é um erro, porque a ideia de todo implica o fechamento, ao passo que se revirarmos esse todo, o interior torna-se exterior.
> A partir do momento em que colocamos círculos como suportes da cadeia borromeana, ela pode ser revirada, uma vez que o círculo não é absolutamente o que se acha que ele é, o que simboliza a ideia de todo. Com efeito, em um círculo há um furo.[192]

Considerados os nós como estruturas topológicas, implica-se, nessa manipulação, um reviramento não da figura em um meio, mas do meio enquanto figura, sendo essa a condição mesma do não-fechamento, de seu não-todo. Tal condição topológica dá ao suporte um caráter locativo que acena desde uma acepção de meio já exibida no que há de lugar no material.

---

[189] LACAN, Jacques. *Seminário*, *livro 20: mais, ainda.* Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p.11.
[190] Quanto à noção lacaniana de gozo, tratada inclusive em suas vicissitudes, ver: MILLER, Jacques-Alain. *Os seis paradigmas do gozo*, in: Opção Lacaniana Online, nº07, 2012.
[191] *Idem*.
[192] LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.105.

Não são incomuns menções ao meio e ao uso nos trabalhos de Lacan, as quais aparecem nos mais diversos contextos, inclusive sendo recorrentes quando os temas caros a este estudo são abordados. Infelizmente, dadas as limitações que aqui se impõem, não é possível mapear exaustivamente suas ocorrências e sua lógica, mesmo no que tange ao suporte, ainda que seja possível afirmar que, à primeira vista, o uso lacaniano de "uso" e "meio" em seus diversos modos não extrapola aquele correntemente feito. O que, contudo, destaca-se é a escassa tematização tanto de um como de outro nos trabalhos de Lacan estudados – valendo menção àquela brevemente feita em *Mais, Ainda*.

Para uma tematização do meio e seu uso é preciso, portanto, que se recorra a outros trabalhos - como aqueles do filósofo italiano Giorgio Agamben.

CAPÍTULO III

Sobre meio, uso e gesto em Agamben

4.1 - Meio sem fim

A palavra meio assume, nas obras de Giorgio Agamben, diversas das acepções já indicadas aqui e o termo, assim como aqueles que lhe são relacionados, passa também tanto pelo campo da utilidade ou instrumentalidade como pelo que a esta escapa.

Tal variedade de sentidos e modos comumente se apresenta nos textos que abordam os temas do meio, do uso, do gesto. Entre estes, destaca-se aqui, inicialmente, aquele intitulado *Elogio da Profanação*[193] (2005). Nesse texto, alocando-se em esferas como a do sagrado, a do direito ou da propriedade e na esfera do uso, meios são comumente as coisas – as bugigangas e o novelo com que brincam a criança ou o gato -, mas também a linguagem[194], "lugares, animais ou pessoas"[195], comportamentos e atividades[196], e mesmo o seu uso.[197]

O meio dos meios é, assim, bastante amplo. Além das dificuldades que impõem à lida, talvez por isso sejam escassas as caracterizações, e estas quase sempre vagas. Em *Elogio da Profanação*, um dos momentos de maior nitidez quanto ao tema se dá quando entra em jogo algo "tão frágil e precário como a esfera dos meios puros".[198] Já tendo indicado o puro como aquilo que, restituído ao uso comum, não está *destinado* aos deuses[199] e escapa, portanto, da esfera da sacralidade - a da separação quanto ao livre uso[200] -, Agamben caracteriza um "meio puro" como um meio sem fim, e este como um

---

[193] AGAMBEN, Giorgio. "Elogio da Profanação", in: *Profanações*, São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.
[194] *Ibidem*, p.76.
[195] *Ibidem*, p.65.
[196] Cf. *Ibidem*, p.74
[197] "A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de [*attraverso*] um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado", *Ibidem*, p.66.
[198] *Ibidem*, p.75.
[199] Remetendo-se aos textos do jurista romano Trebácio, Agamben escreve: "E 'puro' era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era 'nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero'", pelo que o filósofo segue considerando que "puro, profano, livre dos nomes sagrados é o que é restituído ao uso comum". *Ibidem*, p.65.
[200] Cf. *Ibidem*, p.65.

meio enquanto tal. Ao tratar do gato que já não caça o rato mas brinca com o novelo, o filósofo escreve:

> O comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso. O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.[201]

Dessa maneira, um meio, como tal, tem como traço, caractere, a emancipação de sua relação com a finalidade. Podendo ser descrito um meio, se se quiser responder à pergunta "o que é?" sob condição de ciclicidade, como não sendo senão um meio enquanto tal, algo em sua medialidade.

A palavra "medialidade" é usada alhures por Agamben em torno da mesma questão, ainda que no âmbito de uma abordagem sobre a política, sobre a linguagem. Entre os parágrafos finais de um texto de 1992, intitulado *Notas sobre política*, lê-se que:

> Uma finalidade sem meios (o bem ou o belo como fins em si mesmos) é, de fato, tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. O que está em questão na experiência política não é um fim mais elevado, mas o próprio ser-na-linguagem como medialidade pura, o ser-em-um-meio como condição irredutível dos homens. *Política é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Ela é a esfera não de um fim em si, nem dos meios subordinados a um fim, mas de uma medialidade pura e sem fim como espaço do agir e do pensamento humano.[202]

---

[201] *Ibidem*, p.74-75.
[202] AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre política", in: *Meios sem fim: notas sobre política*, Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.107. Grifos no original.

Retirado o meio de sua histórica subordinação aos fins[203], em um gesto fundamental ao pensamento do uso elaborado por Agamben, pode-se ainda perguntar sobre em que consiste a medialidade, o meio em seu "exibir-se como tal", quando se eludiu dos fins e a esfera destes - que, por sua dinâmica de remetimentos, tem um funcionamento análogo àquele dos significantes - já não está em jogo.

Que a emancipação quanto aos fins estabelecidos e a exibição de um meio-como-tal seja denominada ora inoperância ora profanação - conceitos, por isso, comumente relacionados à passagem de um velho uso a um novo uso possível e, então, aberto - dá a ver um rastro na obra de Agamben que não é sem relevância para a questão que se coloca.

No *Elogio*, profanação é dita a restituição ao livre uso[204] ou ao uso comum[205], uma desativação[206] dos fins ou dispositivos que capturam os meios[207], dando-os a ver como meios puros[208]. Ainda que o gesto profanatório abra-se às gentes e aos animais, é preciso notar que este é já sempre uma característica meio, como indica a seguinte passagem:

> Mais essencial do que a função de propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou [*che si è emancipato*] dos seus fins comunicativos e assim se prepara [*e si dispone*] para um novo uso.
> Os dispositivos midiáticos têm como objetivo, precisamente, neutralizar esse poder profanatório da linguagem [*del linguaggio*] como meio puro, impedir que o mesmo [*che esso*] abra a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra.[209]

Na voz medial ou reflexiva e pelo genitivo subjetivo é dito, então, que o meio profana-se, faz-se meio como tal, medializa-se.

Em obra anterior, *A comunidade que vem* (1990), o profano relaciona-se, porém, com outro arranjo conceitual, e, mais diretamente afeito a essa última caracterização,

---

[203] Para a relação entre meios e fins, em especial no horizonte do uso, ver o estudo preliminar ANDREOZZI, Khalil – *Modos de usar: notas em torno da utilidade, do sem uso e do inútil.* 2015. 43 f. Monografia (Graduação em Filosofia)-Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.
[204] Cf. AGAMBEN, Giorgio. "Elogio da Profanação", in: *Profanações*, São Paulo: Boitempo, 2007, p.65.
[205] Cf. *Ibidem*, p.71.
[206] Cf. *Ibidem*, p.68.
[207] Cf. *Ibidem*, p.76.
[208] Cf. *Idem*.
[209] *Idem*.

aproxima-se então do advérbio *assim*, trazendo, com isso, mais traços e detalhes à tematização do meio *como tal*. Abrindo o último texto do livro, Agamben escreve:

> O Irreparável é o fato de que as coisas sejam assim como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de ser. (...)
>
> Revelação não significa revelação da sacralidade do mundo, mas apenas revelação do seu caráter irreparavelmente profano. (O nome nomeia sempre e somente coisas.) A revelação entrega o mundo à profanação e à coisalidade - e não é precisamente isso o que aconteceu? A possibilidade da salvação começa somente nesse ponto - é salvação a profanidade do mundo, o seu ser-assim.[210]

Seguindo o tom de sua exposição soteriológica, Agamben estabelece uma relação entre o termo *assim* - que então caracteriza o irreparável como o ser que "*é* as suas modalidades", *o* seu assim[211] - e aquele que posteriormente será relacionado ao meio:

> Mas no supremo grau da sua pureza, no *assim seja*, dito ao mundo quando foi eliminada toda legítima causa de dúvida ou de esperança, dor e alegria não têm por objeto qualidades negativas ou positivas, mas o puro *ser-assim*, sem nenhum atributo.[212]

Puro e ser-assim tangenciam-se aí de maneira análoga àquela do meio liberado de remetimentos, isto é, puro, como tal. A liberação de qualidades e atributos é acompanhada por uma liberação também de pressupostos, de uma substância que a qualificação suporia como sua possuidora. Tentando assim pensá-lo, Agamben considera um ser-tal "que não remete a nenhum pressuposto"[213] e escreve, a partir deste: "Eu não sou jamais *isto* ou *aquilo*, mas sempre *tal*, *assim*. (...) Não posse, mas limite; não pressuposto, mas exposição"[214]. Quanto a esse limite, pode-se encontrar nele não só o advento de uma definição, o traçar-se da finitude do ser-tal, mas também o limite posto *aos* remetimentos que ao *tal* sobrevêm - a remissão a qualificações, à substância pressuposta etc -, aproximando-se o limite, assim, do que aqui já se escreveu como sendo um caractere do que Lacan denominou "real".

---

[210] AGAMBEN, Giorgio. "O irreparável", in: *A comunidade que vem*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p.83.
[211] *Ibidem*, p.85. Grifos no original.
[212] *Ibidem*, p.84. Grifos no original.
[213] *Ibidem*, p.90.
[214] *Idem*. Grifos no original.

Que a exposição do tal, do assim, traga consigo um limite real aos remetimentos não impede que haja uma relação deste com a linguagem - pelo que talvez acene, então, desde o que aqui foi chamado insignificância. Da relação entre tal e linguagem, é dito:

> O fato de que tu sejas exposto não é uma das tuas qualidades, mas também não é outro em relação a elas (poderíamos dizer, antes que é não-outro em relação a elas). Enquanto os predicados reais exprimem relações no interior da linguagem, a exposição é pura relação com a linguagem mesma, com o seu ter-lugar. Ela é o que acontece a algo (mais precisamente: o ter lugar de algo) pelo fato de estar em relação com a linguagem, de ser-dito. Uma coisa é (dita) vermelha e por isso, isto é, enquanto é *dita* tal e se refere a si como *tal* (não simplesmente como vermelha), ela é exposta.[215]

A exposição, assim, é a *pura* relação entre algo e a linguagem. Mas como um ter-lugar de algo que *como tal*, *na* linguagem, não se confunde com o que no interior desta estabelece relações e articula-se, ainda que quanto a isto - pois *na* linguagem - seja não-outro.[216] E se se considera que, também aí, "linguagem" é o campo dos significantes, que *nela* se relacionam, mais uma vez a insignificância de algo *tal como* a letra deixa-se entrever. Em outro ponto, construindo a elaboração sobre o tema, Agamben, ao tratar do pronome em sua capacidade de anáfora e ostensão, considera que:

> Na dupla significação do pronome se exprime assim a fratura originária do ser em essência e existência[217], sentido e denotação, sem que venha jamais à luz como tal a relação entre eles [*come tale la loro relazione*]. O que deve ser aqui pensado é, precisamente, essa relação, que não é nem denotação nem sentido, nem ostensão nem anáfora, mas a sua recíproca implicação. Não o não-linguístico, objeto irrelato de uma pura ostensão, nem o seu ser na linguagem como o que é dito na proposição, mas o ser-na-linguagem-do-não-linguístico, a coisa mesma. Isto é: não a pressuposição de um ser, mas a sua exposição.[218]

Ainda que exposição e "coisa mesma" sejam vinculadas alhures ao tal e ao tal qual[219], no trecho acima vinculam-se à "relação". *Entre* tal e qual, no meio em que a

---

[215] *Ibidem*, p.90-91. Grifos no original.
[216] Tal noção de *não-outro* parece, assim, aproximar-se daquela de *não-todo*.
[217] Além de relacionado nesse ponto ao sentido e a denotação, o par essência-existência será alguns parágrafos depois vínculado aos termos *qual* e *tal*, respectivamente. Cf. *Ibidem*, p.90.
[218] *Ibidem*, p.89.
[219] Além da ligação da exposição ao tal aqui já abordada, Agamben aproxima tal qual e a coisa mesma ao afirmar que esta, a "coisa do pensamento", "não é uma outra coisa, em direção da qual se transcendeu a coisa, mas também não é simplesmente a mesma coisa. A coisa aqui transcendeu em direção de si *mesma*, em direção do seu ser tal qual é". *Ibidem*, p.90. Grifos no original.

relação se dá e se faz como terceiro termo, encontra-se o não-linguístico-na-linguagem - sendo este entre relacional o meio a que a preposição *na* se refere. O não-linguístico no tal é, assim, o que limita também os remetimentos a que a linguagem o entrega.-

Assim como nessas considerações a linguagem assume certa medialidade locativa, o tal, o qual e o como também a assumirão. Retomando em algo o tema daquela "fratura originária" mas já a partir da "relação", Agamben considera que "o tal não pressupõe o qual: o expõe, é o seu ter-lugar. (Somente neste sentido se pode dizer que a essência jaz - *liegt* - na existência.)."[220] Ao tal fazendo-se *meio em* que jaz o qual segue que o qual, como invólucro, faz-se também meio do tal - indicando uma dinâmica de medializações análoga àquela da relação entre letra e significante, por ocasião da qual a primeira encontre-se *no* último como seu suporte, seu material, seu meio: o filósofo, continuando, escreve que "o qual não supõe o tal: é a sua exposição, o seu ser pura exterioridade. (Somente neste sentido se pode dizer que a essência envolve - *involvit* - a existência.)"[221].

De acordo com suas medializações, o meio como tal pode ser, por ora, formalizado - supondo, no caso, um dinâmica diacrônica e causal - como o meio sem fim que, quando colocado em relação a um fim ou dele emergindo, medializa-o ao expor-se *nele*, mas sem ser de todo subsumido, tal como o não-linguístico-*na*-linguagem. Ainda que não exatamente no âmbito da relação com a finalidade, o jogo de medializações pode ser encontrado também quando se escreve que "o existente não remete mais ao ser: é no meio do ser e o ser é inteiramente abandonado no existente. Sem abrigo e, todavia, salvo - salvo no seu ser irreparável."[222]

Tratando do vir à linguagem de algo, do dizer algo como "algo" - "a existência, que algo seja", como "a essência, o que algo é" -, Agamben afirma que o *como*, "a relação de exposição" e "a coisa do pensamento", restou impensado. Colocando a questão, o filósofo escreve:

> O pensamento que busca apreender o ser *como* ser retrocede em direção ao ente sem acrescentar a ele uma determinação ulterior, mas sem tampouco pressupô-lo em uma ostensão como o sujeito inefável da predicação: compreendendo-o no seu ser tal [*nel suo esser-tale*], no meio do seu *como* [*nel medio del suo come*], colhe a pura ilatência, a

[220] *Ibidem*, p.91. Grifos no original.
[221] *Idem*. Grifos no original.
[222] *Ibidem*, p.93.

> sua pura exterioridade. Ele não diz mais *algo* como "*algo*", mas traz à palavra o próprio *como*.[223]

Nesse ponto, não apenas o tal surge mais uma vez enquanto meio - quando é dito "*no* seu ser tal" -, mas também o como assim o faz - "no meio do seu como". Vindo, então, à palavra, ao pensamento, o *como*, não é senão o *meio* que assim se dá.

Por essa via, Agamben cria uma constelação, um arranjo entre o *assim*, o *tal*, o *como* que talvez se nomeie e aponte no *meio*. A fórmula do meio sem fim, puro, o "meio como tal", usa termos lógica e semanticamente equivalentes e muitas vezes indistintos. Que defini-la, então, recaia na repetição do termo base - *meio como tal*: "meio meio meio" - não é estranho ou sem valor neste estudo pois, ainda que a determinação se precarize, provê-se ao meio uma maior gama de caracteres.

Assim, um meio como a escrita, a letra - se se toma essa como paradigma - medializa-se a si mesma e, sem fim, *medializa o fim a que estava destinada*. Pelo que o meio não-linguístico-da-linguagem-na-linguagem - não-outro quanto ao linguístico, não-todo linguístico - mostra-se, então, em sua insignificância.

E se "a categoria da *talidade* é, nesse sentido, a categoria fundamental, que permanece impensada em toda qualidade"[224], há *nela* uma outra categoria, somente indicada, e que talvez seja a que melhor caracterize o experimento ontológico de Agamben, que não é outra que a da *medialidade*.

4.2 - O uso

Nos textos que compõem *O uso dos corpos*[225] (2014), Agamben passa por diversas questões relacionadas ao tema do uso e por um vasto horizonte de referências que tocam as suas incursões anteriores. Entre essas passagens, muitas teses - às vezes contraditórias, visto que os textos espaçam-se nos anos - são elaboradas e algumas dessas destacam-se por sua relevância no âmbito deste estudo, sendo aqui trabalhadas conforme a sua limitação.

---

[223] *Ibidem*, p.92. Grifos no original.
[224] *Ibidem*, p.91. Grifos no original.
[225] AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, São Paulo: Boitempo, 2017.

Entre as primeiras elaborações feitas, Agamben elenca a sua escansão das teses aristotélicas em torno do uso paradigmático do corpo do escravo, formulando-o como uma atividade improdutiva, não *poiética*, que define uma "zona de indiferença entre corpo próprio e corpo do outro" e situa-se ainda "no limiar indecidível entre [*nella soglia indecidible fra*] *zoé* e *bios*, entre [*fra*] a casa e a cidade, entre [*fra*] *physis* e o *nomos*"[226]. Nesse uso, o corpo do escravo, o meio, é dito um instrumento vivo para a vida e para a práxis, situado quanto à *physis* e ao *nomos*, "no limiar [*sulla soglia*] que os separa e une"[227], em uma "zona de indiferença entre [*zona di indifferenza fra*] o instrumento artificial e o corpo vivo."[228]

Debruçando-se sobre as análises[229] do verbo grego *chrestai*, que se traduz por "usar", Agamben destaca que este, por sua polissemia, não se reduz ao sentido moderno de "servir-se de", "utilizar algo".[230] *Chrestai*, diferentemente, caracteriza-se pela voz ou diátese média, que consiste em indicar um processo que tem lugar *no* sujeito, supondo "uma topologia específica, na qual o sujeito não ultrapassa a ação, mas é ele mesmo o lugar de seu acontecer"[231]. Assim, a diátese média - denominada *mesotes*[232], μεσότης, meio como posição *entre* extremos[233] - abre uma "zona de indeterminação entre [*zona di indeterminaziane fra*] sujeito e objeto (o agente é de algum modo também objeto e lugar da ação) e entre ativo e passivo (o agente recebe uma afeição do próprio agir)."[234]

Ao tentar definir o significado do verbo, Agamben, após destacar "o limiar específico [*la singolare soglia*] que o médio instaura entre sujeito e objeto e entre agente e paciente"[235], escreve que *chrestai* "*expressa a relação que se tem consigo, a afeição que se recebe enquanto se está em relação com determinado ente*"[236] - e assim, mais especificamente, "*somatos chrestai*, 'usar o corpo', significará a *afeição que se recebe enquanto se está em relação com um ou mais corpos*"[237] ou *synphorai chretai*

---

[226] *Ibidem*, p.41.
[227] *Ibidem*, p.39.
[228] *Ibidem*, p.41.
[229] Cf. *Ibidem*, p.43-51.
[230] Cf. *Ibidem*, p.44.
[231] *Ibidem*, p.47.
[232] *Idem*.
[233] Cf. O verbete *μεσότης* do dicionário LSJ (Liddell–Scott–Jones) em: www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=μεσότης&la=greek#lexicon
[234] *Op. cit*., *idem*.
[235] *Ibidem*, p.47.
[236] *Idem*. Grifos no original.
[237] Cf. *Ibidem*, p.48. Grifos no original.

indica que quem "faz experiência de si enquanto infeliz, constitui e se mostra como infeliz."[238]

Entre os exemplos dados pelo filósofo, o que mais se destaca, porém, é aquele do "*passearse*" espinosiano, o passear-se a si, "expressão de uma ação de si sobre si, em que agente e paciente entram num limiar[239] de absoluta indistinção [*uma soglia di assoluta indistinzione*]"[240] que corresponde a uma ontologia da imanência[241].

Tal indistinção inicialmente, contudo, parece privilegiar ainda o "si", colocando em segundo plano aquele "determinado ente" com que se está em relação. Por essa via, quando reformula sua caracterização do uso a partir do verbo grego, Agamben escreve que

> todo uso é, antes de tudo, uso de si: para entrar em relação [*per entrare in relazione*] de uso com algo, eu devo ser por ele afetado, constituir a mim mesmo como aquele que faz uso de si. No uso [*nell'uso*], homem e mundo estão em relação de absoluta e recíproca imanência: ao usar [*nell'usare*] algo, o que está em jogo é o ser do próprio usante.[242]

Nesse constituir-se a si - como passeante ao passear-se, visitante ao visitar -, em que, *no* uso, entra em jogo o ser do usante, dá-se a cada vez, seja no alegrar-se ou no brincar com palavras e letras, não só o fazer-se alegre ou brincante do usante, mas o constituir-se usante do usante, a condição usuária desde a qual, e na qual, tantas outras podem se dar. Nesse passo, Agamben procura levar adiante sua elaboração e, desde o uso, dessubstancializar o ser que nele está em jogo, além de dessubjetivá-lo, como se nota neste trecho feito um comentário a Plotino:

> *o ser, em sua forma originária não é substância (*ousia*), mas uso de si; não se realiza em uma hispóstase, mas habita no uso* [*ma dimora nell'uso*]. Usar é, nesse sentido, o verbo arquimodal, que define o ser antes ou, pelo menos, fora de sua articulação na diferença ontológica existência/essência e nas modalidades: possibilidade, impossibilidade,

---

[238] *Ibidem*, p.47.
[239] Encontrando-se com aquele entorno do litoral, o pensamento agambeniano da soleira [*soglia*], do limiar, toca também a soleira [*Schwelle*] heideggeriana. Enquanto em Heidegger, é destacada a soleira como o meio, o entre, que reúne e separa, e, em Lacan, a real separação litorânea parece urgir, a indiferenciação e indeterminação é, nesse jogo, o que Agamben enfatiza.
Quanto à soleira de Heidegger, Cf. HEIDEGGER, Martin. "A linguagem", in: *A caminho da linguagem*, Petrópolis: Editora Vozes/ Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003, p.07-26.
[240] *Ibidem*, p.48.
[241] *Idem*.
[242] *Ibidem*, p.49.

> contingência, necessidade. É preciso que o si se tenha antes constituído no uso fora de toda substancialidade para que algo como um sujeito - uma hipóstase - possa dizer: eu sou, eu não posso, eu devo...[243]

A dessubstancialização e dessubjetivação do si no uso ou como uso - pois "o si nada mais é do que o uso de si"[244] - talvez seja melhor indicada, ainda, em outra passagem. Buscando retirá-lo do esquema aristotélico que o cinde em potência e ato[245], o uso é pensado como "condição habitual", "um ser-sempre-já-em-uso do hábito ou da potência; em outras palavras, uma potência que jamais é separada do ato, que nunca precisa pôr-se em obra, por estar já sempre em uso"[246]. Nesse ponto, Agamben define o uso a partir do que já se entrevia quando daquela caracterização como uma zona intermediária que separa e une ou naquela pautada pela *relação* consigo ou com um determinado ente:

> O uso é a forma em que o hábito se dá existência, para além da simples oposição entre potência e ser-em-obra. E se, nesse sentido, o hábito é sempre já uso de si e se isso, conforme vimos, implica uma neutralização da oposição sujeito/objeto, então aqui não há lugar para um sujeito proprietário do hábito que possa decidir colocá-lo ou não em obra. O si, que se constitui na relação de uso, não é um sujeito; nada mais é do que essa relação.[247]

A relacionalidade que marca o uso e o si que nele se constitui, que neutraliza a oposição entre ato e potência e, habitual, sempre-já se dá, possibilita que arquiteto e carpinteiro - como no exemplo agambeniano - continuem "tais mesmo quando não constroem", pois não atualizam simplesmente uma potência mas, no uso habitual, encontram uma "forma de vida".[248]

O tema da forma de vida na constelação que compõe junto ao uso e ao hábito, anuncia uma breve retomada do trabalho que, na série *Homo sacer*, precede imediatamente *O uso dos corpos*. Criticando, como em *Altíssima pobreza*[249] (2011), a concepção franciscana de uso pelo que esta se mantém vinculada à propriedade e ao

---

[243] *Ibidem*, p.78. Grifos no original.
[244] *Ibidem*, p.76.
[245] Cf. *Ibidem*, p.82.
[246] *Ibidem*, p.81-82.
[247] *Ibidem*, p.83.
[248] Cf. *Ibidem*, p.86.
[249] AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida*, São Paulo: Boitempo, 2014.

direito mesmo que de forma negativa, Agamben indica que diferentemente desta, que se sustentava no ato da renúncia - da propriedade e do direito como tal -, é decisiva uma concepção de uso que não se fundamente no voluntarismo, mas "na própria natureza das coisas".[250] De maneira que, ao invés de abrir-se com a renúncia à propriedade, a dimensão do uso o faça como "relação com um inapropriável."[251]

Tomando a língua como uma das coisas inapropriáveis mais exemplares[252], que, seja no uso poético ou corrente, é sempre familiar e estranha[253], própria e imprópia, o filósofo escreve:

> Podemos, então, denominar "uso" o campo de tensão cujos polos são o estilo e a maneira, a apropriação e a expropriação. E não só no poeta, mas em todo falante com respeito à própria língua, e em todo ser vivo com respeito a seu corpo, há sempre, no uso, maneira que toma distâncias com relação ao estilo, que se desapropria em maneira. Nesse sentido, todo uso é um gesto polar: por um lado, apropriação e hábito; por outro, perda e expropriação. Usar - com base nisso a extensão semântica do termo, que indica tanto o uso em sentido restrito quanto o hábito - significa oscilar incessantemente entre [*incessantemente oscillare tra]* uma pátria e um exílio: habitar.[254]

Interessa aqui já destacar nessa caracterização do uso e do habitar o "oscilar entre" em torno do qual esta se articula. No texto que possivelmente foi a base para a elaboração do trecho sobre a língua em *O uso dos corpos*, Agamben trata da escrita nos mesmos termos, e, quanto ao estilo próprio e ao maneirismo impróprio, considera que "a escritura consiste exatamente no intervalo - ou ainda, no ágio - entre eles".[255] A preposição *entre* é ainda realçada por uma outra descrição, apresentada no trecho imediatamente posterior ao citado mais acima:

---

[250] AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, São Paulo: Boitempo, 2017, p.104.
[251] *Ibidem*, p.105.
[252] Cf. *Ibidem*, p.105.
[253] Cf. *Ibidem*, p.109-110.
[254] *Ibidem*, p.111.
[255] AGAMBEN, Giorgio. "Desapropriada maneira", in: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*, Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, 127. Nesse pequeno texto dedicado ao poeta italiano Giorgio Caproni, amigo do filósofo, e publicado aproximadamente um ano após a sua morte (1991), lê-se um trecho em muito semelhante: "E não apenas no poeta velho, mas em todo grande escritor (Shakespeare!) há sempre uma maneira que toma distância do estilo, um estilo que se desapropria em maneira. No seu fastígio extremo, aliás, a escritura consiste exatamente no intervalo - ou ainda, no ágio - entre eles. Isso, talvez, em qualquer âmbito, mas com certeza na língua, na qual todo uso é um gesto polar: de uma parte apropriação e hábito, da outra expropriação e não-identidade. E usar (daqui a amplidão semântica do termo, que tanto quer dizer *servir-se de* quanto *estar habituado*) significa um oscilar perpétuo entre uma pátria e um exílio: habitar". Grifos no original.

> *O uso, como relação com um inapropriável, apresenta-se como campo de forças estendido entre* [teso fra] *uma propriedade e uma impropriedade, um ter e um não ter. Nesse sentido, se lembrarmos a proximidade entre* [fra] *uso e hábito e entre uso e uso de si que acabamos de evocar, habitar significará estar em relação* [in relazione] *de uso intensa com qualquer coisa*[256] [con qualcosa] *a ponto de poder perder-se e esquecer-se nela, a ponto de constituí-la como inapropriável.*[257]

Desse modo, assim como o uso "oscila *entre*" propriedade e impropriedade, ter e não ter, fazendo do *entre* o seu "campo de forças estendido" ou *onde* este se estende*, um meio como tal - a escrita ou a língua -, inapropriável, também consiste nesse intervalo* - e talvez apenas por isso algo como o uso de um meio possa acontecer, *ter lugar*.

Em *A comunidade que vem*, o caráter intermediário do uso e do meio é também indicado, trazendo consigo dois termos profícuos. Ao tratar do *qualquer*, do que se singulariza na "in-diferença"[258] quanto às suas propriedades e é-*tal*[259], Agamben escreve:

> A passagem [*Il passagio*] da potência ao ato, da língua à fala, do comum ao próprio acontece a cada vez nos dois sentidos segundo uma linha de cintilação alternante na qual [*in cui*] natureza comum e singularidade, potência e ato trocam de papéis e se penetram reciprocamente. O ser que se gera nessa linha é o ser qualquer e a maneira na qual ele passa [*in cui egli passa*] do comum ao próprio e do próprio ao comum se chama uso (...)[260]

Uso, nesse ponto, é dito passagem e maneira "em que" esta se dá - local, gesto e movimento de um polo ao outro. Porém, os polos não são os mesmos ou se dizem com distintos nomes, o impróprio deu passagem ao *comum*. Em um texto publicado pela primeira vez dois anos após *A comunidade que vem*, Agamben elabora um conceito de *comum* distinto, abrindo ao uso e ao meio uma condição mais radical do que aquela

---

[256] Na tradução brasileira aqui usada, no lugar de "qualquer coisa", lê-se "algo", levando a que se tome por objeto dos verbos a "relação de uso" - o que não seria necessariamente desinteressante. Como o restante da oração e a oração seguinte estão corretamente traduzidas, essa alteração fez-se necessária. Na edição italiana, lê-se: "*abitare significherà essere in relazione d'uso cosi intensa con qualcosa, al punto da potersi perdere e dimenticare in essa, da costituirla come inappropriabile*". Cf. AGAMBEN, Giorgio. L'uso dei corpi, Neri Pozza Editore: Vicenza, 2014, p.123.

[257] AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, São Paulo: Boitempo, 2017, p.111. Grifos no original.

[258] AGAMBEN, Giorgio. "*Principium individuationis*", in: A comunidade que vem, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p.27.

[259] Cf. *Idem*, p.10; conferir também as considerações já feitas aqui a respeito da talidade.

[260] *Idem*, p.28.

fornecida pelo jogo de uma polarização que, tal como o experimento fransciscano mostrou, traz consigo o fantasma do direito.

Nas *Notas sobre política* (1992), escreve-se que o *comum* é "um ponto de indiferença entre [*fra*] o próprio e o impróprio, ou seja, algo que não é jamais apreensível nos termos de uma apropriação ou de uma expropriação, mas somente como *uso*"[261]. *Comum*, então, torna-se o 'ponto entre', o meio puro que - na condição de litoral - indiferencia propriedade e impropriedade no mesmo passo que não se deixa determinar por estas. O comum, com isso, desloca o uso quanto à lógica da polaridade, e é apreensível por este pois, como vem aqui sendo indicado, ambos caracterizam-se como entremeio, passagem. No uso do mais comum, assim, algo como aquele pedaço sem fim e inarticulado do real - a sua entrada - pode dar-se.

É notável a centralidade da medialidade no pensamento de Agamben, assim como a proximidade de meio e uso, dado que este traz consigo um caráter medial. Nos trechos aqui trabalhados, destacam-se, indo da diátese *medial* à *passagem*, o *limiar-soleira* indecidível que separa e une, a *zona* de indeterminação, o *campo* de forças; caracterizações cujo traço é a medialidade, quase sempre acompanhadas da preposição *entre* e assumindo conotações locativas que apontam desde *onde* a muitas vezes realçada relação de uso se dá ou no que esta consiste. Por isso, é sempre insuficiente a redução do uso a um aspecto genitivo ou dativo, visto que algo como um "uso de" ou um "uso para" não é capaz de mostrar a *mediação* sem fim que no uso ocorre, e que pode ser dita uma *mediação entre meios*, um *entremeamento*.

Se, como afirma Agamben, a teoria da inoperosidade - e, portanto, da profanação - é fundamental ao conceito de uso[262], pois o faz "*um princípio interno à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se sobre si mesma, tornar-se potência da potência, poder a própria potência (e, por isso, a própria impotência)*"[263], abrindo os meios a novos usos, é preciso considerar que a inoperosidade dá-se em um uso medializado, que, comum, há-se no litoral irredutível a este ou àquele polo.

---

[261] AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre política", in: *Meios sem fim: notas sobre política*, Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.108. Grifo no original.
[262] Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, São Paulo: Boitempo, 2017, p.117.
[263] *Idem.* Grifos no original.

Na potência da potência o que se exibe é o meio como tal, mas, para Agamben, já sob a iminência de remetimentos a um uso novo - ainda que, como se nota, havendo *uso*, *mesmo uma remissão trará consigo, a cada vez, o entremeio* que a destinos e fins não é dado capturar. Se se considera que o novo uso iminente traz algo como uma ressimbolização, Agamben parece alinhar-se com àquela teoria que tão intensamente marca a crítica estabelecida em torno das obras de Mira Schendel, segundo a qual o "vazio" é potência de sentido, e não exibição de uma insignificância. Mas, se se considera o que aqui foi delineado, o momento da profanação ou inoperosidade, expondo um meio puro e comum, demora-se *no entre*, onde não há destino ou fim, remetimentos ou simbolização alguma. A exibição do meio como tal e que assim o suporta - inclusive relacionada por Agamben algumas vezes ao uso, e que talvez seja igualmente central ao conceito - chama-se *gesto*.

4.3 - O gesto

A elaboração agambeniana em torno do gesto segue de perto aquela feita quanto ao uso, chegando mesmo a recolher este naquele. Em um trecho aqui já tratado, por exemplo, o filósofo escreve que "todo uso é um gesto polar [un gesto polare]: por um lado, apropriação e hábito; por outro, perda e expropriação"[264]. Se o gesto, nesse ponto, como o uso em várias elaborações, aparece sob a polarização, não está posto, contudo, que todo o gesto assim esteja. E, tal como no uso era destacada, por sua potência, um imediato remetimento ao novo, em vista de outros desejos e necessidades[265], o gesto é também marcado por uma potência significante - mas não de todo.

Em um texto de nome *O corpo glorioso*, no âmbito de uma abordagem das atividades entregues à inoperosidade - dita "apenas o limiar que permitia o acesso a um

---

[264] *Ibidem*, p.111.

[265] Lembrando do relato do filósofo Sohn-Rethel sobre sua estadia em Nápoles e do rapaz que, nas ruas da ilha de Capri, fazia do motor quebrado de uma moto um batedor de batatas, Agamben pondera que: "O motorzinho continua, aqui, de algum modo, a funcionar, mas em vista de novos desejos e de novas necessidades; a inoperosidade não é deixada a si mesma, mas se torna a passagem ou o "abre-te, sésamo" de um novo uso possível". Neste bonito trecho, é preciso notar o caráter teleológico do"em vista de" que esse novo uso, tendo passagem, traz consigo. AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p.144.

novo uso"[266] -, os "gestos habituais se tornam a escritura ilegível cujo significado escondido o dançarino decifra para todos"[267]. Que a escritura ilegível, os gestos, seja tomada como contendo um significado oculto e esteja dada a um deciframento indica aquela postura teórica que privilegia a significância, já criticada aqui, e com a qual Agamben parece muitas vezes se alinhar. Porém, como de hábito, o filósofo dá ao gesto um caráter mais próximo ao da escrita não como cifra mas em sua insignificância, como letra - e meditando, por exemplo, pergunta "o que é a dança senão a libertação do corpo dos seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua pura inoperosidade?"[268].

Pensando o gesto da paz a partir daquele do aperto de mão, Agamben indica que os termos indo-europeus para a situação de paz advinda de um pacto - comumente marcado pelas mãos apertando-se - convergem "para o campo semântico do vazio e da ausência de finalidade"[269], e considera, então, que "um gesto de paz só poderia ser então um gesto puro, com o qual não se pretende dizer nada, que mostra a inatividade e a vacuidade da mão."[270]

Com isso, o filósofo afirma que no corrente aperto de mão não pode haver "sinal de paz, porque a verdadeira paz só poderia verificar-se no momento em que todos os sinais se consumassem e esgotassem"[271], sendo paz, então, "não o reclamar-se de sinais e de imagens garantidos, mas sim o fato de não podermos reconhecer-nos em qualquer sinal ou imagem".[272]

Contudo, como se pode notar, o gesto não se cinde de todo nessas duas dimensões. No aperto de mão, assim como no aceno, a dinâmica de remissão do sinal de reconhecimento não consegue abolir "o gesto puro", e, nestes, há também mera exibição das mãos. Algo dessa cena se mostra na elaboração de Agamben em torno do cinema, da imagem, quando considera que esta - no procedimento típico do filósofo - traz consigo uma "polaridade antinômica" que por um lado reifica e por outro conserva a sua *dynamis* - quanto a qual escreve:

---

[266] *Ibidem*, p.146.
[267] *Ibidem*, p.147.
[268] *Ibidem*, 161.
[269] AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p.73.
[270] *Idem*.
[271] *Ibidem*, p.74.
[272] *Idem*.

> A primeira - polaridade - corresponde à lembrança da qual se apossa a memória voluntária, a segunda, à imagem que relampeja na epifania da memória involuntária. E enquanto a primeira vive em um isolamento mágico, a segunda sempre reenvia [*rimanda*] para além de si mesma, em direção a um todo do qual faz parte. Também a *Monalisa*, como *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido.[273]

Nos meandros do reenvio a que, como o uso, o gesto pode também se entregar, encontram-se os fotogramas, relampejam os fragmentos que, nem todo isolados, nem de todo ligados, serão encadeados no arranjo cinemático. Assim, se um exemplar da recondução do cinema à "pátria do gesto"[274] é o pequeno filme de Samuel Beckett chamado *Nacht und Träume*, isto dá-se pois a lentidão e repetição destacam, no reenvio "para além de si mesma" de cada imagem, o instantâneo que nela insiste. Lentidão e repetição não são recursos incomuns no destaque do gesto[275] e podem ser vistos em filmes exemplares do cinema gestual, tais como o curta *Walker* de Tsai Ming-Liang (2012) e a obra-prima *A cor da romã* (1969), de Sergei Paradjanov - que parece ressoar na trupe medieval exibida por Meredith Monk em *The book of days* (1988). Junto a estes, se se considera algo como um gesto das coisas, fazem-se paradigmáticos os filmes de Marguerite Duras e também, trazendo coisas e animais, *Five* de Abbas Kiarostami, em que cinco planos de 15 minutos mostram os gestos das coisas em sua repetição e demora.

Essa dimensão do fotograma, da demora e repetição, é a que parece, então, estar indicada nas formulações mais radicais quanto ao gesto, pois, como se escreve, o que o caracteriza "é que, nele [*in esso*], não se produz nem se age, mas se assume e suporta [*ma si assume e sopporta*]."[276] Por essa via, passando mais uma vez pela dança, é dito que, se é gesto, "é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais"[277]. Podendo, então, o gesto ser

---

[273] AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto", in: *Meios sem fim: notas sobre a política*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.57. Grifos no original.
[274] *Ibidem*, p.58.
[275] Entre outros trabalhos - da mesma autoria deste texto -, experimentos gestuais do tipo podem ser vistos nas vídeo-performances *ínvia* (2015) e *ensō o* (2016), assim como no vídeo *gestuário* (2015), no qual o poeta Heyk Pimenta, passando roupa, é filmado em câmera lenta. Estes podem ser encontrados em: youtu.be/5QtkxWXF1iY, youtu.be/pszgNr_kFpU, youtu.be/iTeTaE2mGHA.
[276] AGAMBEN, G. - *op. cit.*, p.58.
[277] *Ibidem*, p.59.

definido por Agamben como "*a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*"[278]. A dança como gesto puro aproxima-se assim da mímica das *Divagações* mallarmaicas[279], cujos

> gestos voltados aos fins mais familiares são exibidos como tais e, por isso, mantidos em suspensão "*entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir*", naquilo que Mallarmé chama um *millieu pur*, assim, no gesto [*nel gesto*], é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica.[280]

O gesto, então, pode ser caracterizado como um meio em que um meio sem fim exibe-se, *suspenso entre* - onde o seu intervalo faz-se também *pausa*. Por isso, e não tanto, como sugere Agamben - por o "ser-na-linguagem" como pura medialidade não ser "algo que possa ser dito em proposições" - que o gesto "não tem especificamente nada a dizer"[281] e é "sempre gesto de não ter êxito na linguagem, é sempre *gag* no sentido estrito do termo, que indica antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir um vazio de memória ou uma impossibilidade de falar".[282]

E não é senão por sua medialidade, e por aquela que exibe do ser-na-linguagem e da linguagem mesma, que o gesto é, quando significante ou instrumental, o suporte suplementar que supre a fala e a memória diante do limite real de uma impossibilidade que o próprio meio sem fim traz consigo, pausando e falhando o encadeamento do dizer ao exibir-se *nele*, suspenso e sustentado *entre*. Gesto: uma "escrita ilegível" que nada cifra, pois *insignificante*.

Assim, se, em um gesto, "mostrar uma palavra" é "expô-la sem nenhuma transcendência em sua própria medialidade, em seu próprio ser meio"[283], a palavra deixa de lado o seu aspecto significante e suporta-se como aquele material que, litorâneo, precipita-se da transcendência - um pedaço, uma passagem do real: letra.

---

[278] *Idem*. Grifos no original.
[279] O texto *Mímica* pode ser encontrado em MALLARMÉ, Stephane. *Divagações*, Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
[280] AGAMBEN, G. - *op. cit.*, p.60. Grifos no original.
[281] Cf. *Idem*.
[282] *Ibidem*, p.60-61.
[283] *Idem*.

4.4 - O cotidiano

Talvez seja preciso destacar que a insignificância não se dá apenas em situações excepcionais, na exceção. Entremeando-se em cada encadeamento, em cada acontecimento da significância, no uso instrumental e nos fins, o meio como tal, seu uso e gesto dão-se no mais habitual e comum, no cotidiano. Nas elaborações de Agamben, exceção e cotidianidade muitas vezes imbricam-se, para então, naquela, esta mostrar-se.

Tratando do *shabat* judaico, "festa do sábado", Agamben lembra que, estando proibidas atividades produtivas como acender o fogo ou cozinhar, o estado de repouso da *menucha* exprime-se no esmero dedicado ao consumo das refeições[284], e, de igual maneira, o "espírito de festa" investe "toda a esfera das atividades e dos comportamentos lícitos, dos gestos cotidianos mais comuns aos cantos de celebração e de louvor."[285] Pelo que, então, o filósofo escreve:

> A festa não é definida por aquilo que nela não se faz, mas, muito mais, pelo fato daquilo que se faz - que em si não é diferente do que se realiza todos os dias -, que vem des-feito, tornado inoperoso, libertado e suspenso pela sua "economia", pelas razões e pelos objetivos que o definem nos dias úteis (o não fazer é, nesse sentido, só um caso extremo desta suspensão). Se comemos, não o fazemos para absorver comida; se nos vestimos, não o fazemos para nos cobrir ou para nos proteger do frio; se nos mantemos em vigília, não o fazemos para trabalhar; se caminhamos, não é para ir a algum lugar; se falamos, não é para nos comunicar algumas informações; se trocamos objetos, não é para vender ou para comprar.
>
> Não há festa que não comporte, em alguma medida, esse elemento suspensivo, ou seja, que não comece antes de tudo tornando inoperosas as obras dos homens.[286]

A festa, então, não se diferenciando do mais comum, faz-se apenas o cotidiano suspenso e sem fim que, inarticulado, exibe-se como tal. As atividades que "suspendeu e tornou inoperosas"[287] - isto é, que entregou àquele "elemento suspensivo" - mostram-se em sua medialidade, no *caminhar* que há *em* cada "caminhar para", no *vestir* que *em meio* ao "para nos cobrir ou para nos proteger" não cessa. No gesto de *falar* ou de

---

[284] Cf AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p.152.
[285] *Idem*.
[286] *Ibidem*, p.159-160.
[287] *Ibidem*, p.161.

escrever "para comunicar", dá-se a cada vez aquela insignificante "escritura ilegível"[288] que não é senão a mais habitual e comum, cotidiana.

Tendo o presépio como outro paradigma da inoperosidade cotidiana, Agamben considera que este miniaturiza e mostra o mundo da fábula - aquele que, por seu encanto, "havia apartado e animado"[289] os objetos mais usuais, as ferramentas e utensílios - "no instante [*nell'istante]* em que desperta do encanto para entrar na história"[290], uma história caracterizada como o "intervalo messiânico entre dois instantes [*intervallo messianico fra due istanti*]"[291]. O presépio, assim, tal como um instantâneo, expõe no seu gesto um instante *entre* instantes, um intervalo, um meio que não é outro senão o cotidiano.

Nas miniaturas, "é todo o universo profano do mercado e da estrada que aflora à história em um gesto"[292], e nestas:

> Os gansos, as formigas e os pássaros falantes, a galinha dos ovos de ouro, o burro caga-patacas, a mesa que se põe sozinha e o bastão que espanca quando lhe ordenam: tudo isso o presépio deve livrar do encanto. Como alimento, mercadoria ou instrumento - ou seja, em sua humilde veste econômica - a natureza e os objetos inorgânicos amontoam-se nos tabuleiros do mercado e exibem-se nas mesas das tabernas (a taberna, que, na fábula, é o local destinado ao engano e ao delito, reencontra aqui a sua veste apaziguante) ou pendem dos tetos das despensas.[293]

Na noite messiânica do presépio, como escreve o filósofo, "o gesto da criatura desfaz-se de toda espessura mágico-jurídico-divinatória e torna-se simplesmente humano e profano. Nada mais, aqui, é signo ou prodígio no sentido divinatório, mas, já que todos os sinais se cumpriram, o homem está liberado dos signos."[294] Por isso, figuras que outrora eram oraculares, como as Sibilas, no presépio, já "não significam mais evento futuro algum, mas apenas a profana inocência da criatura."[295] Vindo daí, como também indica Agamben, "- contrastando com a fixidez mística das primeiras

---

[288] *Ibidem*, p.147.
[289] Cf. *ibidem*, p.152.
[290] AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.151.
[291] *Ibidem*, p.154.
[292] *Ibidem*, p.153.
[293] *Ibidem*, p.152.
[294] *Ibidem,* p.153.
[295] *Idem*.

natividades - o realismo com o qual as criaturas são captadas em seus gestos cotidianos".[296]

Reforçando o tom de sua soteriologia cristã, é à cena do protoevangelho de Tiago - versículo 18 - que o filósofo comparará o presépio. Tomada como exemplar, esta é a cena em que José, após encontrar uma caverna para abrigar Maria, dirige-se a Belém em busca de uma parteira, deparando-se, na viagem, com um cotidiano suspenso. Trazendo algo da cena e comentando-a, escreve:

> ("eu caminhava e não avançava... mastigavam e não mastigavam... conduziam as ovelhas e elas não iam adiante... o pastor levantava seu cajado para golpear e a sua mão permanecia imóvel no ar"), o tempo parou, mas não na eternidade do mito e da fábula, e sim no intervalo messiânico entre dois instantes [*nell'intervallo messianico fra due istanti*], que é o tempo da história ("eu vi todas as coisas como que suspensas, e então, repentinamente, tudo retomou seu curso"). E quando, no início do Seiscentos, serão construídos os primeiros presépios animados, a profunda intenção alegórica do barroco, fixará, ao pé da letra [*alla lettera*], o escandir deste histórico "caminhar sem caminhar" na repetição ritmada do passo do pastor ou do gesto da ovelha que pasta.[297]

É desde o elemento suspensivo, o meio *entre* do cotidiano, que um presépio, como indica o texto, pode escrevê-lo, fixá-lo "ao pé da letra". Nos seus gestos cotidianos, estão as criaturas liberadas dos signos, e, com a "salvação do pequeno"[298] que se dá nas miniaturas do presépio, salvo não é senão o cotidiano em sua singeleza, em sua insignificância. Por isso, "ao monumental de um mundo então travado e congelado nas leis inflexíveis da *heimarméne*[299]", o presépio contrapõe "a miuçalha de uma história, por assim dizer, em estado nascente, em que tudo é caco e farrapo isolado, mas cada retalho é imediata e historicamente completo."[300]

Como letra, no intervalo entre instantes, o cotidiano exibe-se em pedaços inarticulados, aos quais nada falta. A insignificância dos meios, a singeleza do cotidiano, é aquela dos cacos do real.

---

[296] *Idem*.
[297] *Ibidem*, p.154
[298] *Idem*.
[299] A palavra, homônima, remete a uma das deusas gregas do destino.
[300] *Op. cit., ibidem*, p.155.

Por isso, se o presépio dos artesãos remanescentes trazem criaturas desajeitadas que, de "gestos torpes e imprecisos", parecem "balbuciar uma mensagem destinada a nós", enquanto alimentos e utensílios são entregues à modelagem mais apaixonada e precisa, não o fazem por um retorno à fábula e à transformação da história humana em "obscuro destino"[301], como parece sugerir Agamben. Balbuciam uma "mensagem" as criaturas pois, em seu gesto, exibem-na como tal, no que nela há de meio sem fim. Ao pé da letra, palavras e gestuário não são nem mais nem menos que "tomates, berinjelas, couves, abóboras, cenouras, salmonetes, lagostas, polvos, mexilhões e limões que se encastelam violáceos encarnados irisados nas barracas e nas bancas entre cestas, balanças, facas, vasilhame."[302]

Na miniaturizante acribia do mais usual, o cotidiano mostra-se: o pequeno, na singeleza de sua insignificância, por jamais condenado - como no direito e na religião -, não precisa ser salvo deste ou daquele destino. Uma mensagem - se ainda suposta onde a liberação dos signos ocorreu e uma escrita ilegível tem lugar - mostra-se, a cada vez, nada mais que um balbucio cotidiano, suportando-se tão só em sua medialidade.

[301] Cf. *ibidem*, p.155-156.
[302] *Ibidem*, p.156.

CONCLUSÃO

Mira queria "captar a passagem". Captar o momento em que a vivência "sem sentido e sem finalidade" derrama-se "para o símbolo", marcado por "sua memorabilidade e relativa eternidade"[303]. É curioso que o símbolo a que Mira se refere tenha também outro nome e que o derramamento seja, "no caso, para a letra". Talvez, como a artista considerou, sua tentativa de captar a passagem *disto para aquilo* tenha sido frustrada. Mas Mira captou, *em* suas *letras*, *a passagem como tal*, onde não há memória, eternidade, símbolo.

Ao grafar *Win / Ter*, Mira não exibe o mesmo que Lacan tentava descrever com a ruptura das nuvens, marcando a artista, ainda, *a passagem*, *o entre-nuvens*, com um traço - desde o qual os restos significantes, caindo pros lados, mostram-se como apenas isto: traços? Deparando-se com o *não-todo* da *escrita*, a crítica quase sempre viu somente potencial significante, parecendo nem mesmo supor que o sentido não se faz senão como *efeito* da *medialidade da letra*, da materialidade que modifica a linguagem. Se a crítica estabelecida viu a iminência da significância nas obras de Mira, talvez tenha sido mostrada aqui a entrada da insignificância ali onde, a cada vez, esta não foi esperada.

Que só se pode chegar a pedaços do *real* e que é por meio de pedacinhos de escrita que nele se entra, obras como os *Objetos Gráficos*, ao despedaçarem toda a sorte de elementos simbólicos, parecem incessantemente mostrar. Talvez a Sibéria que Lacan sobrevoara ao voltar do Japão não fora senão uma grande obra de Mira; os ravinamentos, as marcas das unhas da artista nas costas do papel arroz.

Os *gestos* de Mira constituem essas paisagens em que cada coisa é *letra*. Nelas, escrita, tinta e papel, os *meios usados*, são, como tais, as *Paisagens*. Por isso a transparência do acrílico, um *material* que, fazendo-se *passagem* e *sustentando* o papel *no meio*, *entre* as placas, podia, junto aos outros *suportes*, tão somente exibir-se. Essa transparência Mira dizia sentir que precisava também estar no papel, pois "a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma."[304] E acaso não

---

[303] Ver, na p.22, a nota 34.
[304] PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. 2010, p.58

é o mostrar-se ao máximo para ser si mesma um *mostrar-se como tal*, ou seja, *como puro meio*?

A *medialidade* das paisagens de *letras*, dá-se também nos planos urbanos que se deixam aparecer nos trabalhos da década de 1950 [a6-7], assim como naquelas imagens domésticas de pinturas da mesma época [a5-6] ou das *Monotipias/Arquiteturas*. Nas obras da artista, constitui-se um meio em que o mais usual e *cotidiano* pode se dar. Mira parecia mesmo não distinguir esferas que tradicionalmente são mantidas estanques e afastadas, dizendo, em uma de suas conversas:

> Não vou dar minha definição de objeto, porque não sei de que se trata realmente, ou seja, eu não saberia distinguir teoricamente um objeto estético de um objeto de uso, porque um objeto de uso também pode ser um objeto estético. Portanto eu tiro o corpo porque acho que falar disso é fogo. Me julgo incompetente.[305]

É claro que incompetência não era o caso. Mira esquiva-se da questão, e desde as suas obras, seus ditos e procedimentos, pode-se também afirmar que não apenas o objeto de uso pode ser um objeto estético, mas que um objeto estético pode ser dado ao uso como qualquer outro. Em uma carta, Mira mais uma vez afasta-se dessa distinção, na ocasião tratando da feitura das obras. À Elisabeth Walther, a artista escreve: "Trabalho, porém, quando tenho tempo, em três séries, sendo uma em cores. Algo como cozinhar, limpar a casa e lavar roupa. Assim são as três séries."[306]

Se *em meio* ao mais cotidiano as séries foram trabalhadas, a artista parece ter considerado também o *cotidiano* desde a *medialidade*. Nos seus últimos dias, os quais viveu com tranquilidade, Mira gravou em um diário:

> Adiantaria se me declarasse "profundamente cristã"? Parece que Wittgenstein antes de morrer escreveu que "é simples". Passou bem a vida como o monge zen passou bem seu verão: comendo quando comia, dormindo quando dormia e passeando quando passeava. A complexidade não precisa virar complicação. O rio é o rio. O rio não é o rio. O rio é o rio.[307]

---

[305] *Ibidem*, p.60.
[306] DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.157.
[307] SCHENDEL, Mira. *Diário inédito* apud DIAS, Geraldo Souza, *Op. cit.*, p. 333.

Que Mira fosse bastante marcada pelo budismo, pelo *zen*, é algo comumente destacado, junto à sua fé cristã. No "passeando quando passeava" ressoa *zenki*, *samu*, *kinhin* e *zazen* - a ação *zen*, a atividade laboral meditativa, o apenas caminhar ou o caminhar meditando e o apenas sentar ou sentar *zen*, respectivamente. Práticas estas intimamente relacionadas aos três momentos do rio mencionados por Mira, visto que fazem a passagem do primeiro ao último momento, na consecução da experiência da *talidade* das coisas. Existem muitas versões do dito atribuído ao mestre *ch'an* Ch'ing-yüan Wei-hsin, conhecido no como Seigen Ishin no Japão, e provavelmente Mira a conheceu como popularizada por D. T. Suzuki[308], mas todas versam sobre três momentos em relação ao estudo do *ch'an*, do *zen*: antes do estudo, um rio é apenas um rio; durante o estudo, um rio não é um rio ou não é apenas um rio; após o estudo - ou com a consecução do *zen* - um rio é um rio ou apenas um rio.

É curioso - ou não tão curioso, visto quem eram - que o mesmo dito de Ishin fosse mencionado por John Cage, alguém que não é difícil imaginar acompanhando Mira na coleta de acrílico em um entulho ou estando por ela acompanhado quando da colheita dos cogumelos na floresta. Contando um causo envolvendo Suzuki, Cage abria a sua conferência de 1952 na Juilliard School of Music - uma série de poemas: textos de quatro colunas, compostos pelos "processos de colagem e fragmentação" que lhe eram tão comuns, com uma diagramação peculiar, que o músico lia da esquerda para a direita visando uma "medição dos silêncios", dando-se todas as "liberdades rítmicas que a gente usa ao falar na vida cotidiana."[309] Em uma conferência no inverno anterior, Suzuki havia mais uma vez parafraseado Ishin quando, ao fim, lhe chega uma pergunta quanto à diferença entre o primeiro e o terceiro momento. Segundo Cage, foi respondido que ambos são "a mesma coisa, só um pouco como se você tivesse os pés um tanto fora do chão."[310]

"O rio é o rio... O rio é o rio": este é o mesmo, consistindo a diferença em uma pequena *suspensão*. Os meios, com Mira, o cotidiano mais usual, estão *assim*,

---

[308] Cf. SUZUKI, D. T. *Essays in Zen Buddhism (First Series)*, London: Rider & Cia., 1949, p. 24. Daisetsu Teitaro Suzuki foi um dos principais divulgadores do budismo *zen* no Ocidente. Sobre a relação de Mira com o *zen* e o papel das obras de Suzuki, ver: MUNRO, Majella. *Zen as a Transnational Current in PostWar Art: The Case of Mira Schendel*, Tate Papers no.23, 2015: ww.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel, acessado em 20/08/2016.
[309] Cf. CAGE, John. *De segunda a um ano*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, p.95.
[310] *Ibidem*, p.96.

mostrados *como tais* e, portanto, um pouco *suspensos*. Na insignificância das obras dá-se o encontro com algo do *real* no que este não acontece por uma excepcional intrusão. Com Mira, entra-se no real do que apenas há - ou *há-se*, se se pode escrever na diátese média. Em suas obras - *passagens* e *pedaços do real* -, há-se a singela *insignificância* da *letra cotidiana*, o *real dos meios sem fim*. Talvez, diante de uma obra de Schendel, um quadro, uma *Monotipia* ou mesmo aquele *Objeto Gráfico* tornado Sibéria, Agamben exclamasse "*presepe*!" - não deixando esta de ser tão apenas, e *como tal*, uma obra de Mira.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Altíssima Pobreza: regras monásticas e formas de vida.* São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*, Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

_____. *Ideia da Prosa*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Meios sem fim: notas sobre política*, Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Nudez*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *O uso dos corpos*, São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Profanações*, São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDREOZZI, Khalil. *Modos de usar: notas em torno da utilidade, do sem uso e do inútil.* 2015. 43 f. Monografia (Graduação em Filosofia)-Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. in: Os Pensadores IV, São Paulo: Abril Editora, 1984.

_____. *Política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BRETT, Guy. "Ativamente o vazio". In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'água, 1996.

CAGE, John. *De segunda a um ano*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CASSIN, Barbara. *Jacques le Sophiste: Lacan,* logos *et psychanalyse*, Paris: Epel, 2012.

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

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 15ª Ed. Editora Vozes, 2005.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2004.

LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

_____. "A juventude de Gide ou a letra e o desejo", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. "Lituraterra", in: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. "Respostas a estudantes de filosofia", in: *Outros escritos*, Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003.

_____. "Seminário sobre 'A carta Roubada'", in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. (Publicação interna, não comercial).

_____. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *Seminário, livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *O seminário, livro 23: o sinthoma.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LECLAIRE, Serge. "O Sonho do Unicórnio", in: *Psicanalizar*, São Paulo: Perspectiva, 1986.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: *Lacan leitor de Joyce.* Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. *O escrito na fala*, in: Opção Lacaniana Online, nº08, 2012.

_____. *Os seis paradigmas do gozo*, in: Opção Lacaniana Online, nº07, 2012.

_____. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

MUNRO, Majella. *Zen as a Transnational Current in PostWar Art: The Case of Mira Schendel*, Tate Papers no.23, 2015: ww.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel.

NANCY, J., LABARTHE, P. *O título da letra*. São Paulo: Escuta, 1991.

PALHARES, T. H. P.; BARSON, T.; et alli. *Mira Schendel*, Porto, Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. 2010.

SALZSTEIN, Sônia. *À espreita, na superfície da linguagem*. Revista ARS (São Paulo), São Paulo, v.5, n. 9, p. 36-45, 2007. Disponível em:

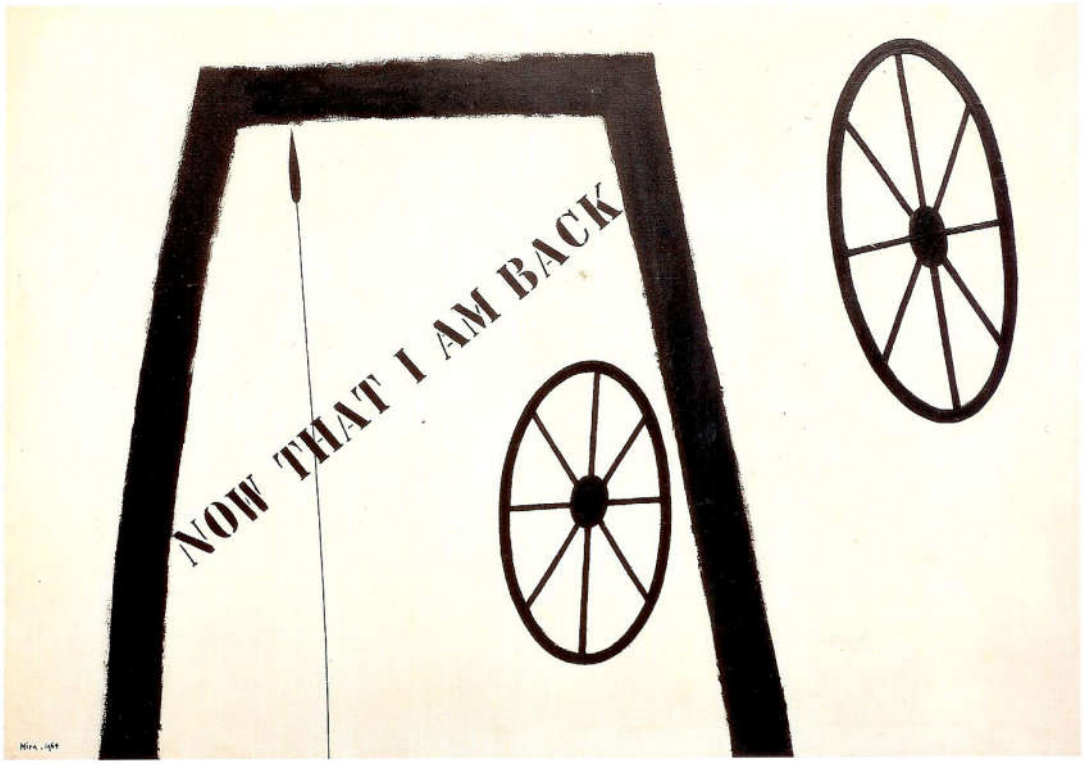
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100003 .

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo, Cultrix, 2006.

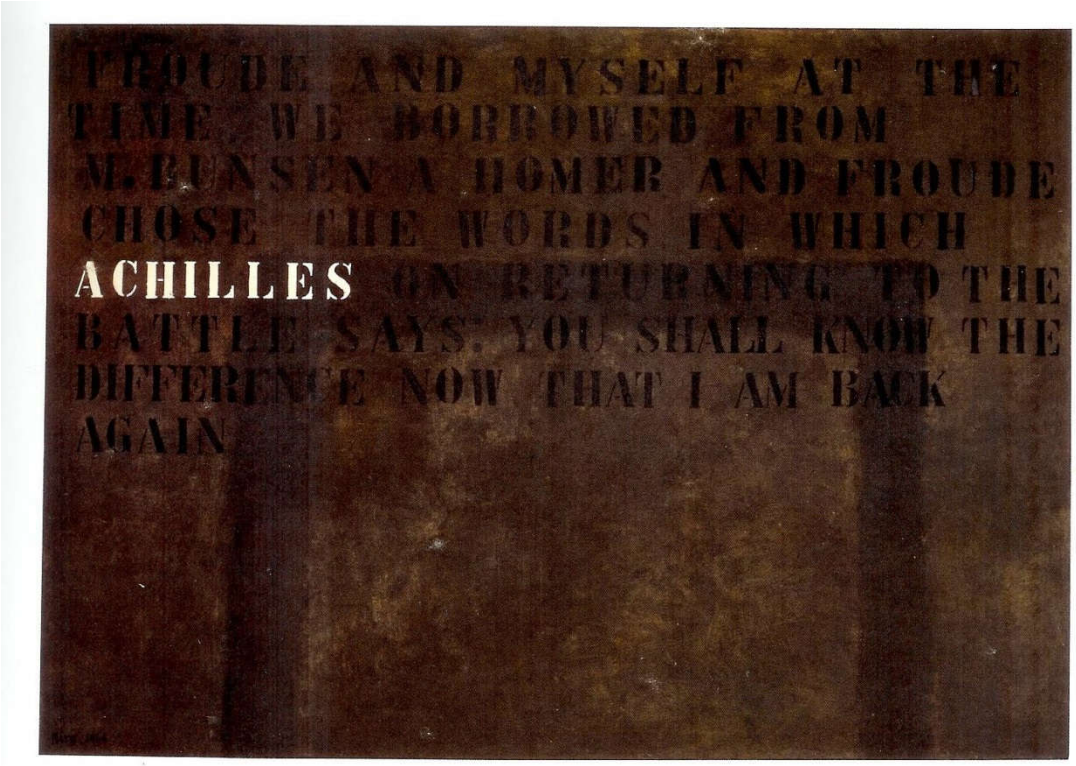
SUZUKI, D. T. *Essays in Zen Buddhism (First Series)*, London: Rider & Cia., 1949.

ANEXO

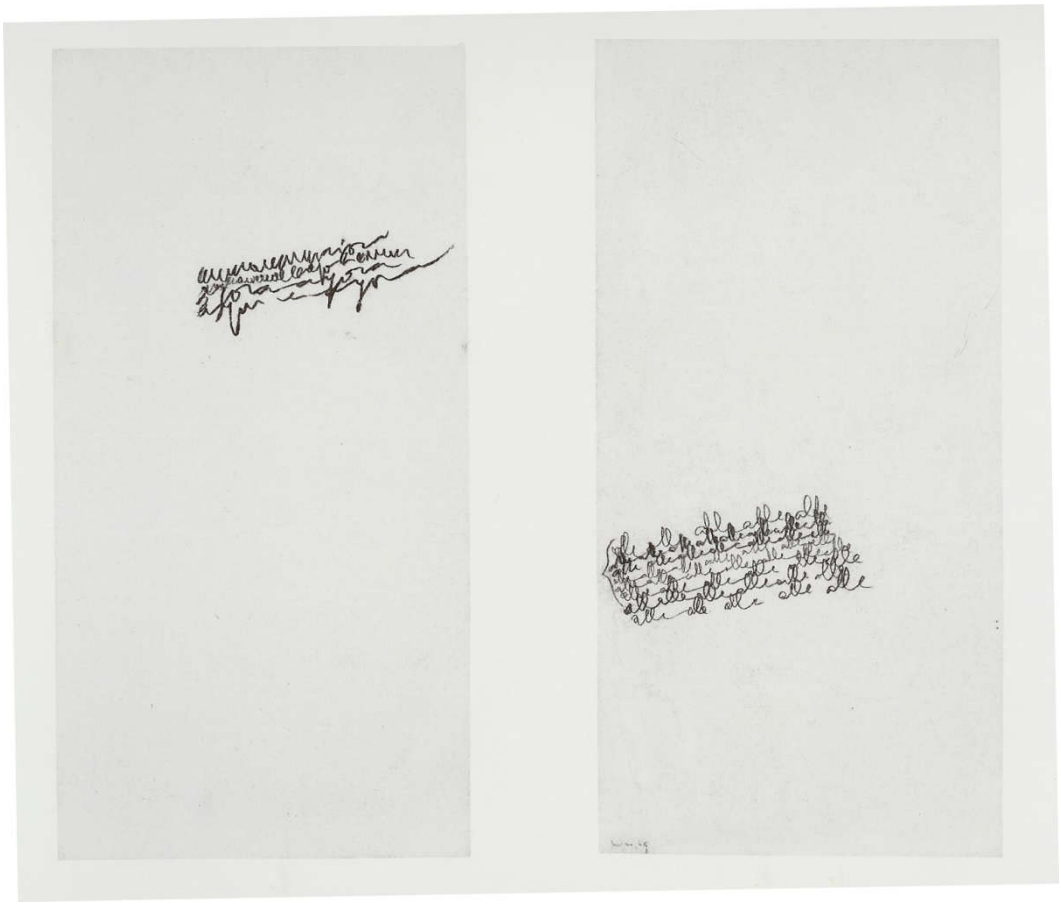
CADERNO DE IMAGENS



O retorno de Aquiles **(1964) - óleo sobre tela, 92 x 130 cm**

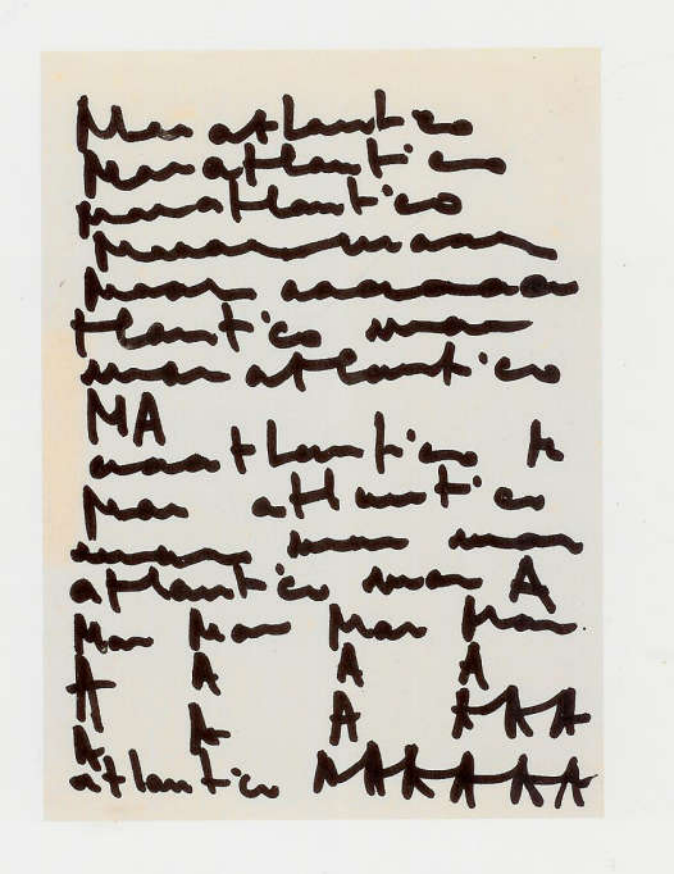


O retorno de Aquiles I **(1964) - óleo sobre tela, 92 x 130 cm**



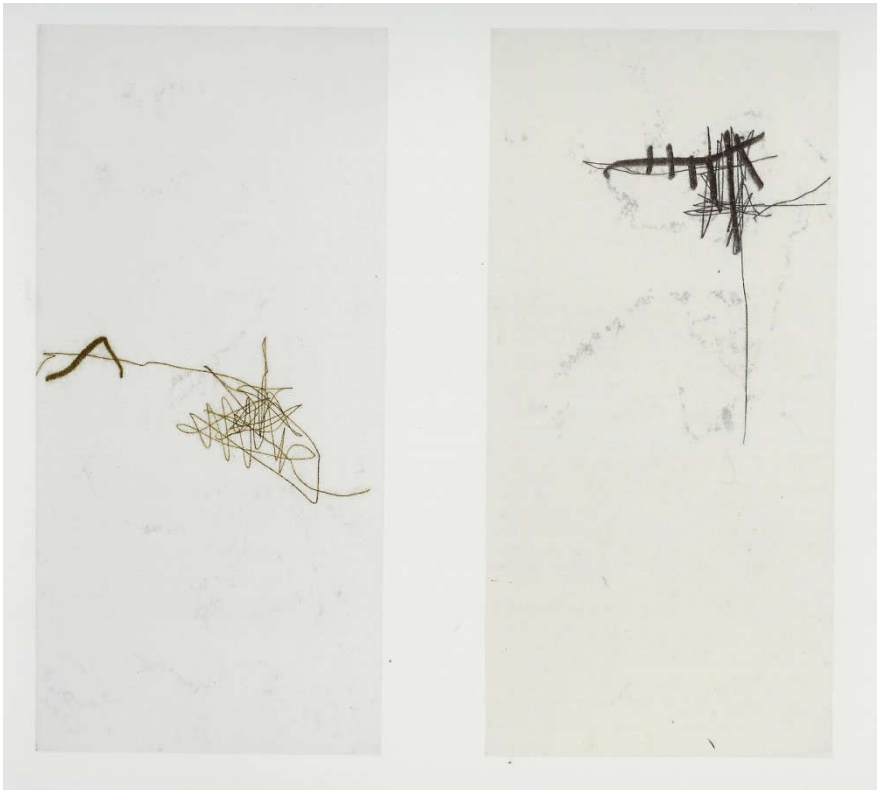
Peças sem título, *Monotipias/Escritas* (1964) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm

Peças sem título, *Monotipias* (1964) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm

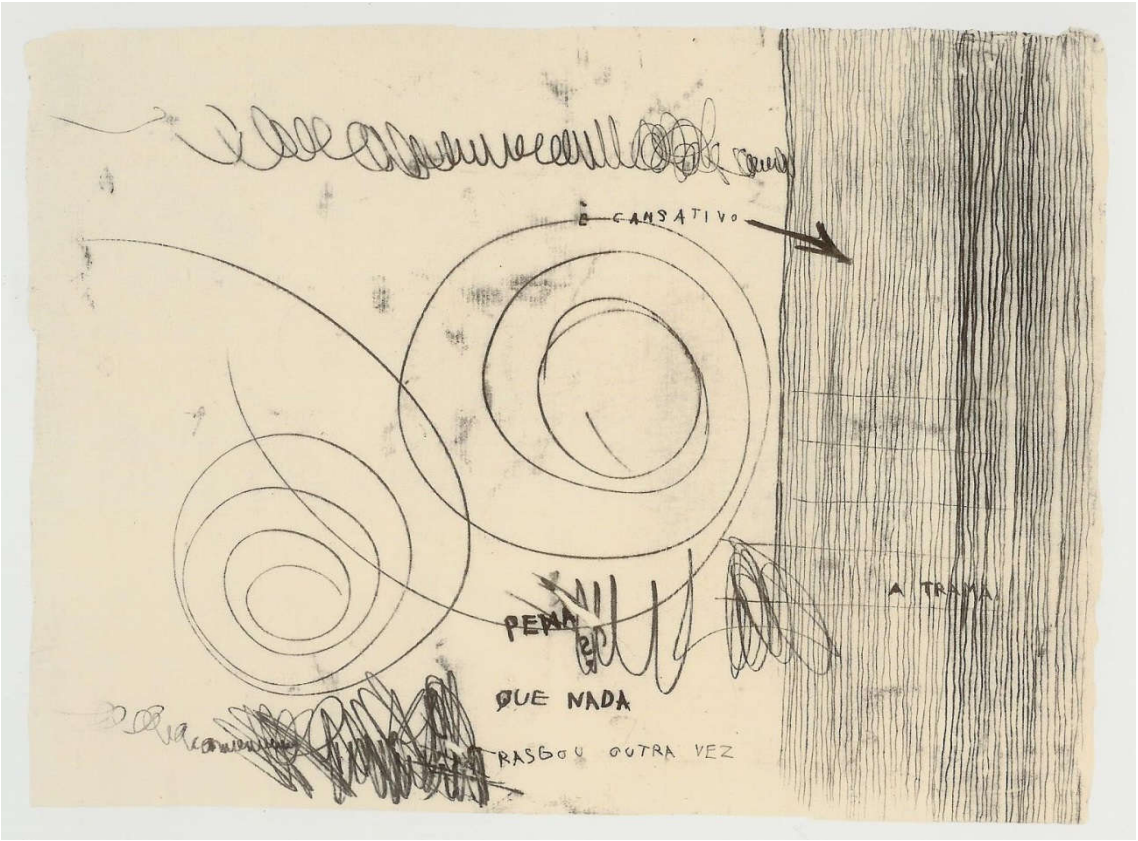


Sem título (déc.1960) – caneta hidrográfica em papel, 17 x 12,5 cm

Peças sem título, *Monotipias/Letras* (1964) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm

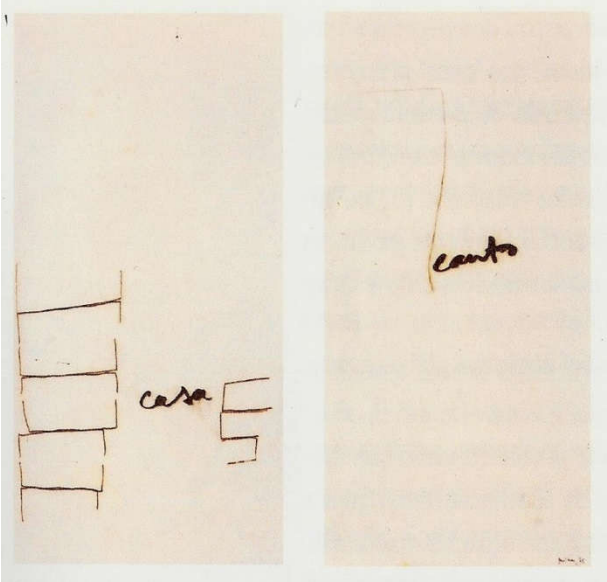


Peças sem título, *Monotipias* (déc. 1960) – transferência de óleo em papel-arroz, 47,5 x 23 cm



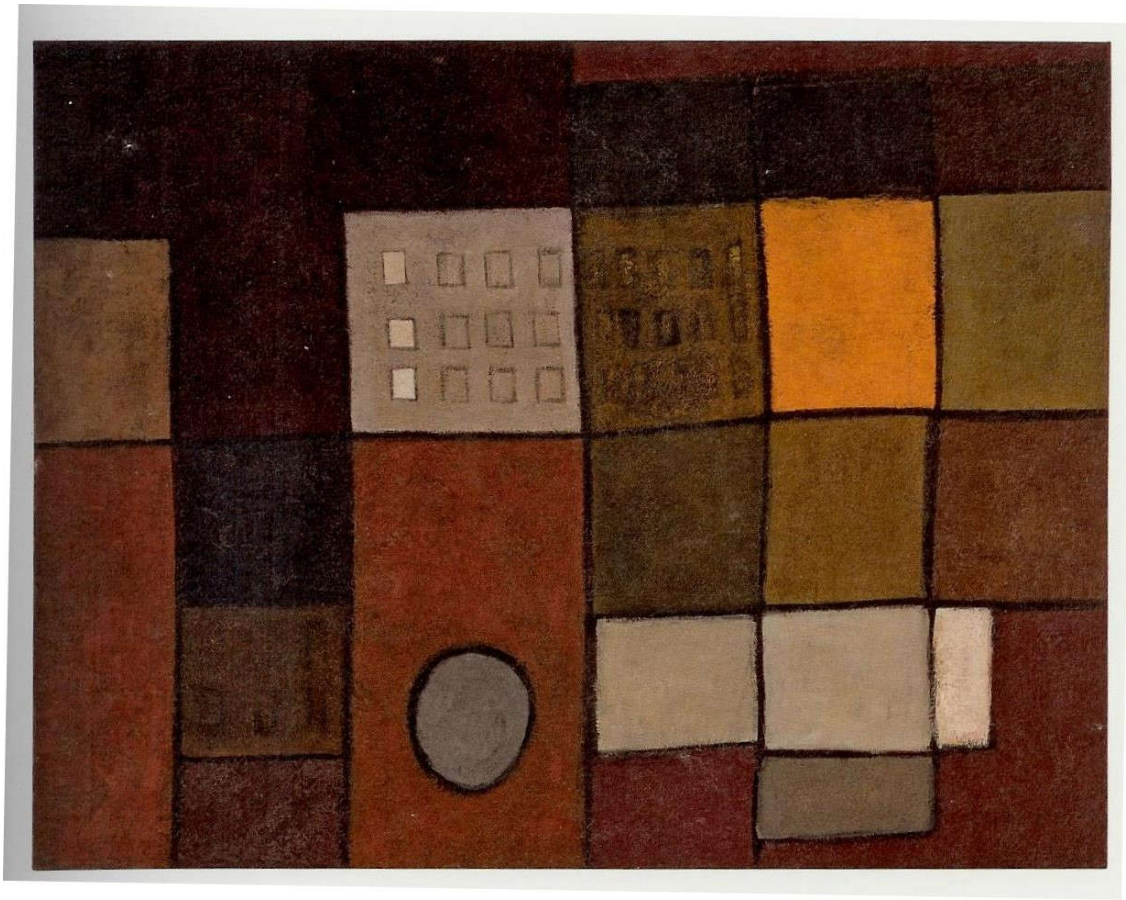
***Trama*, *Monotipias* (déc. 1960) – transferência de óleo em papel-arroz, 45,1 x 62,2 cm**

Sem título (1953) – óleo em tela, 53,3 x 64,6 cm

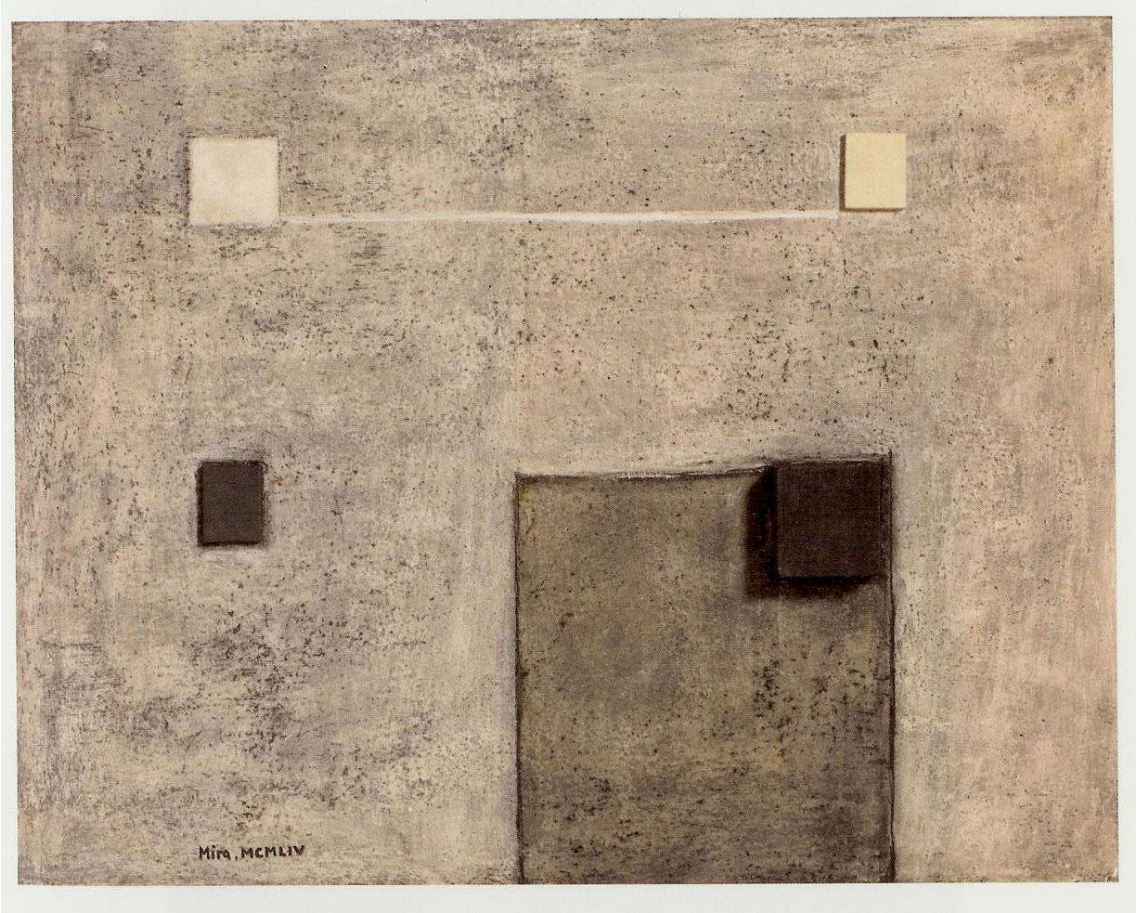


Peças sem títulos, *Monotipias/Arquiteturas* (1965) – transferência de óleo em papel-arroz, 46 x 23 cm

Sem título (1954) – guache e aquarela em papel, 26 x 20 cm

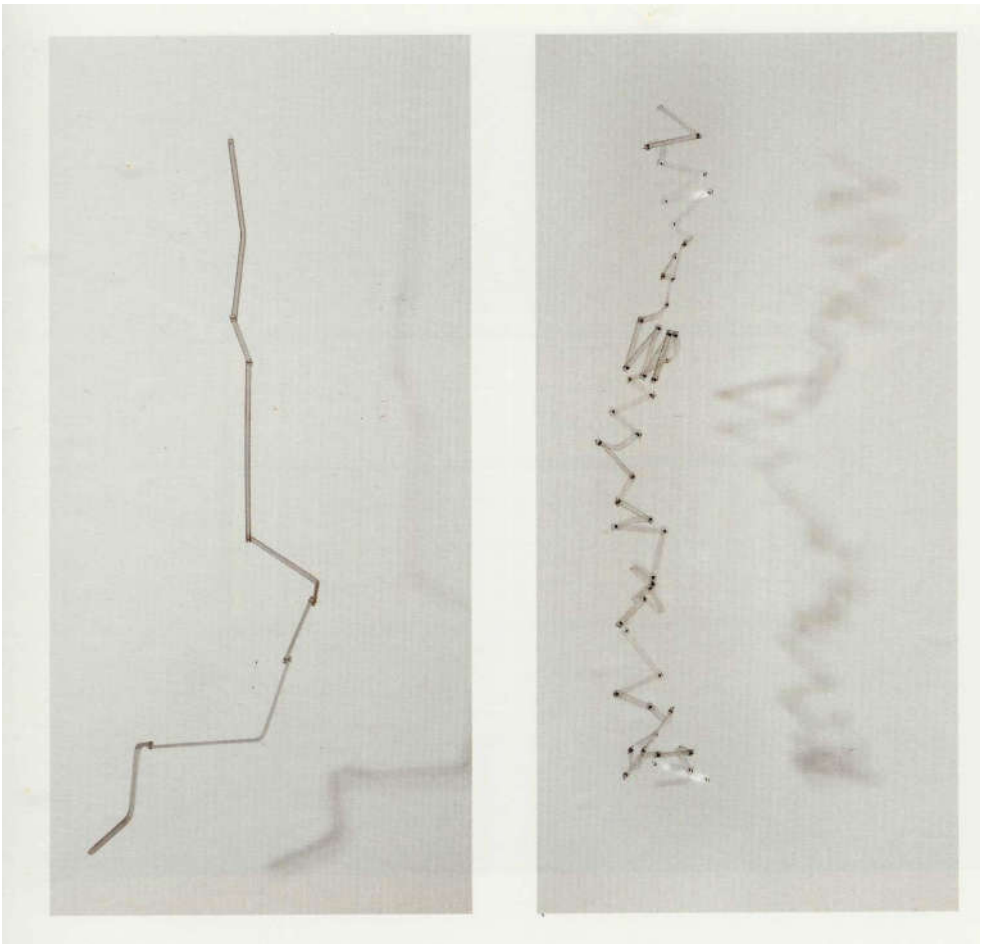


Sem título (déc. 1950) – têmpera em juta, 96,5 x 130 cm



Sem título (1954) – gesso, madeira e têmpera em madeira, 51 x 66 cm

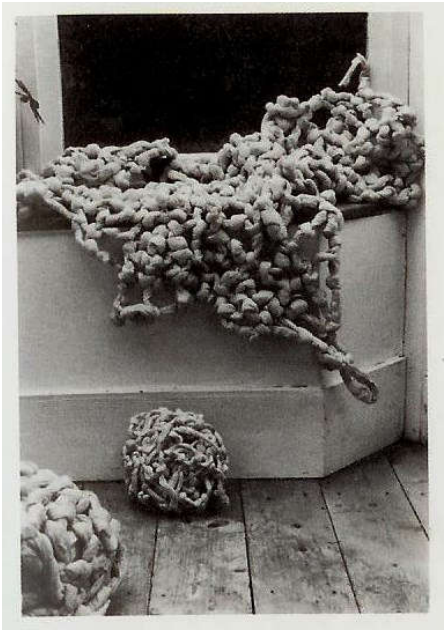
***Trenzinho* (1965) – papel-arroz e fio de algodão, dimensões variáveis**



***Transformáveis* (déc. 1970) – acrílico e rebites, dimensões variáveis**

Ondas paradas de probabilidade **(1969) – fios de náilon e decalque em acrílico, dimensões variáveis**

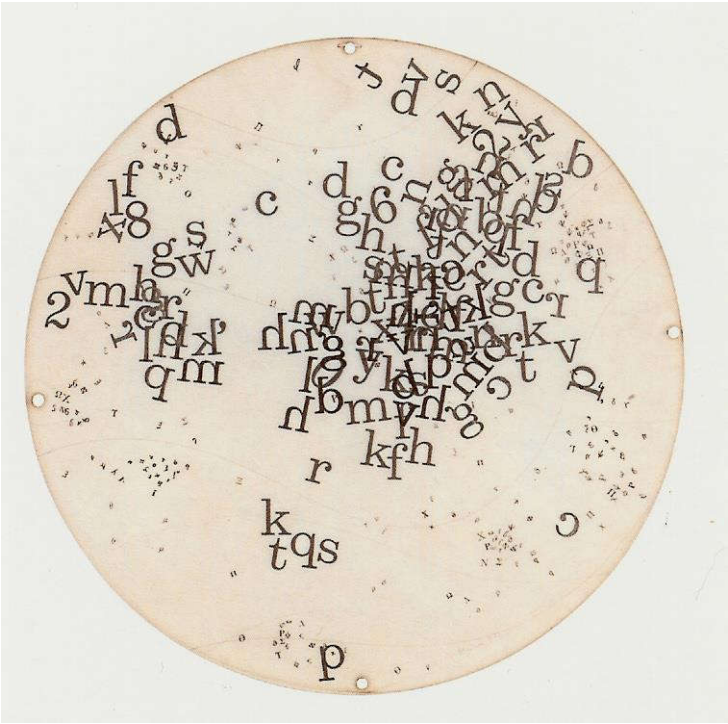
Droguinhas **(1965) – papel-arroz, dimensões variáveis**



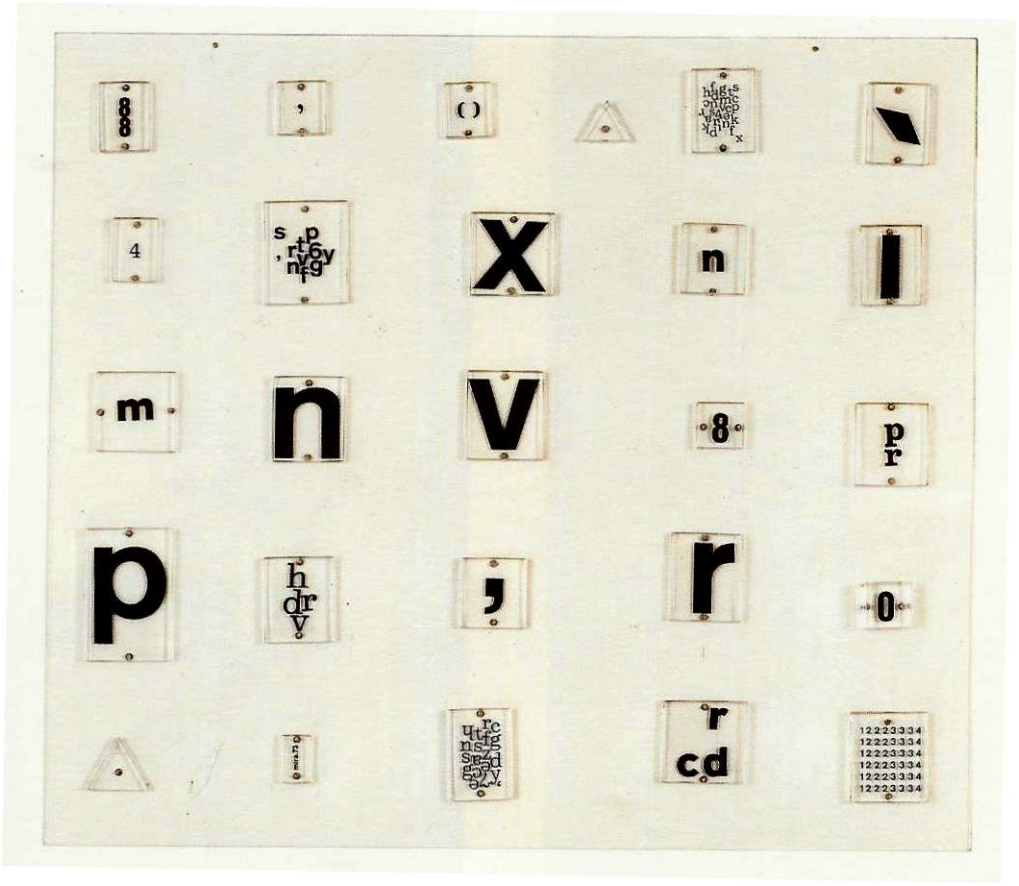
Droguinhas **(déc. 1960)**

Mira e suas *Droguinhas* (Londres, 1966)

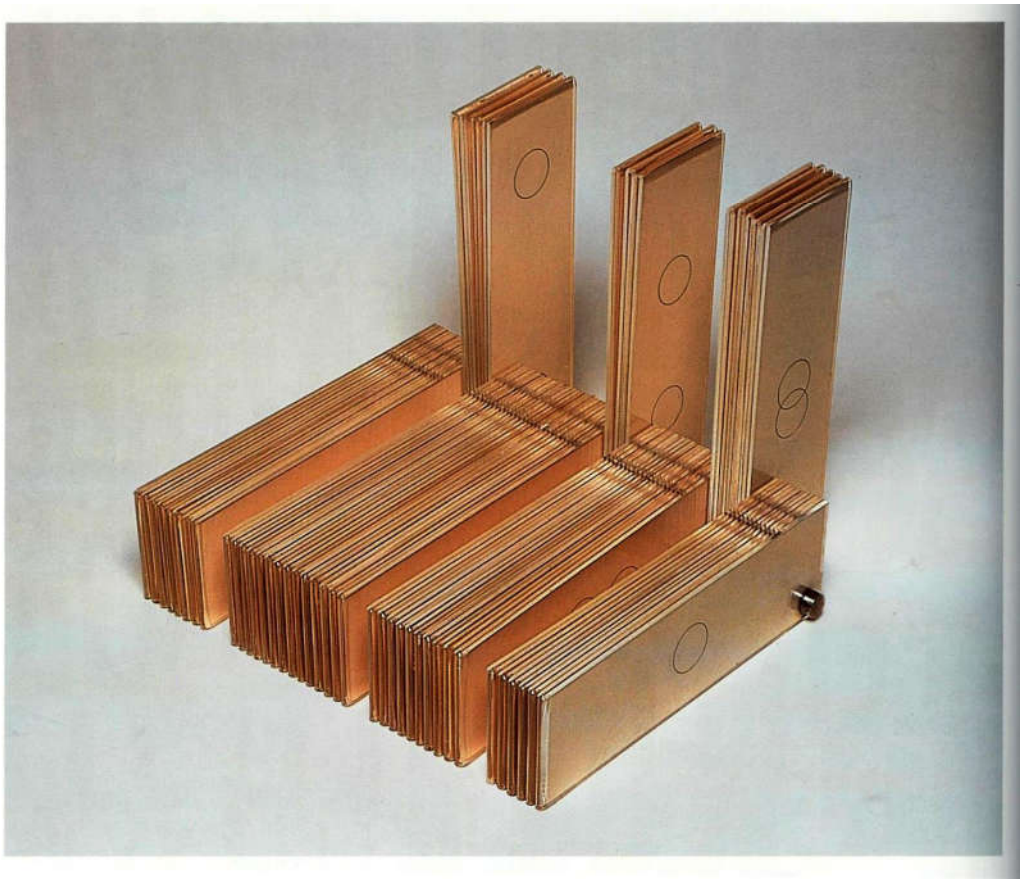
***Objetos Gráficos* em exposição (déc. 2000)**



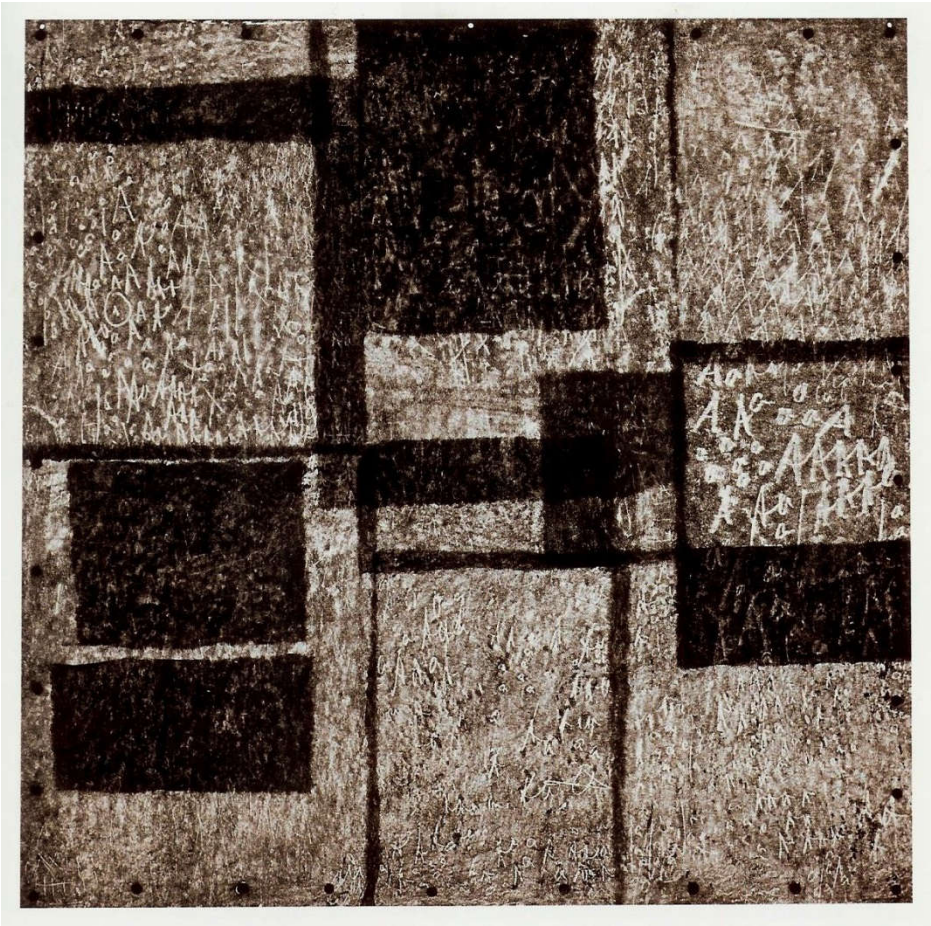
Sem título, *Discos* (1972) – letras decalcáveis, grafite e acrílico, Ø 27 cm x 0,7 cm



Sem título, *Toquinhos* (1973) – letras decalcáveis e acrílico, 50 x 58 cm



Sem título, *Cadernos* (1971) – papel, acrílico e rebites 6 x 20 x 7 cm

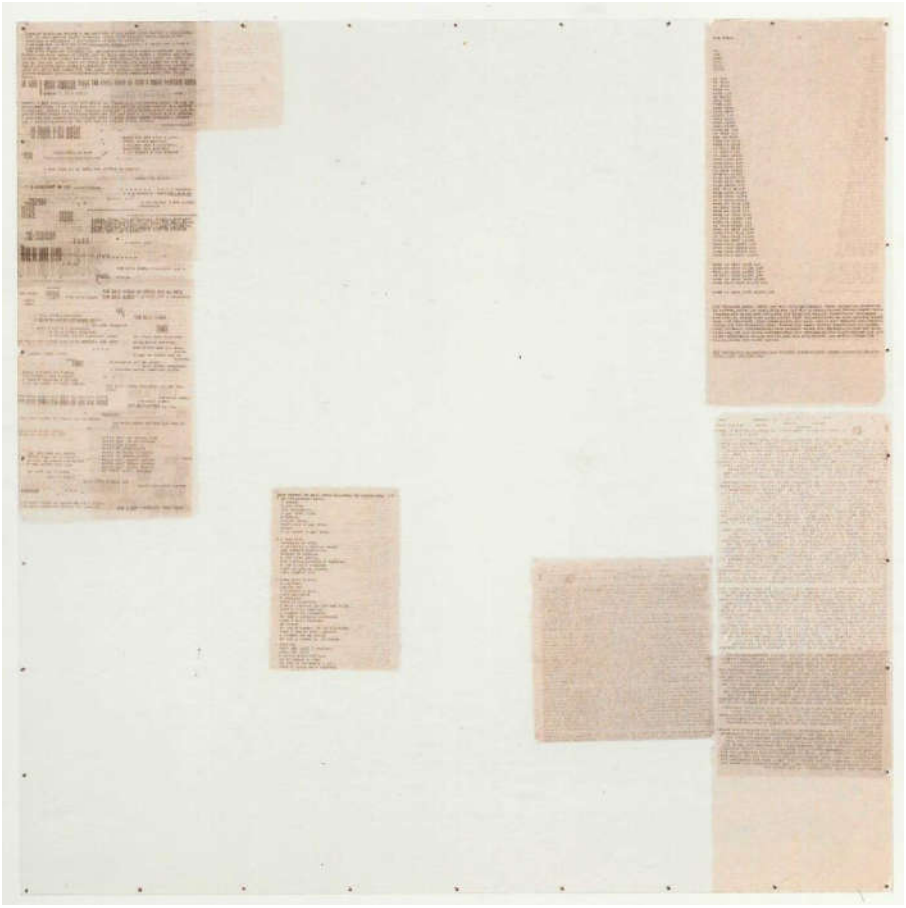


***Objeto Gráfico* (1967-68) - transferência de óleo em papel-arroz e acrílico, 50 x 50 cm**

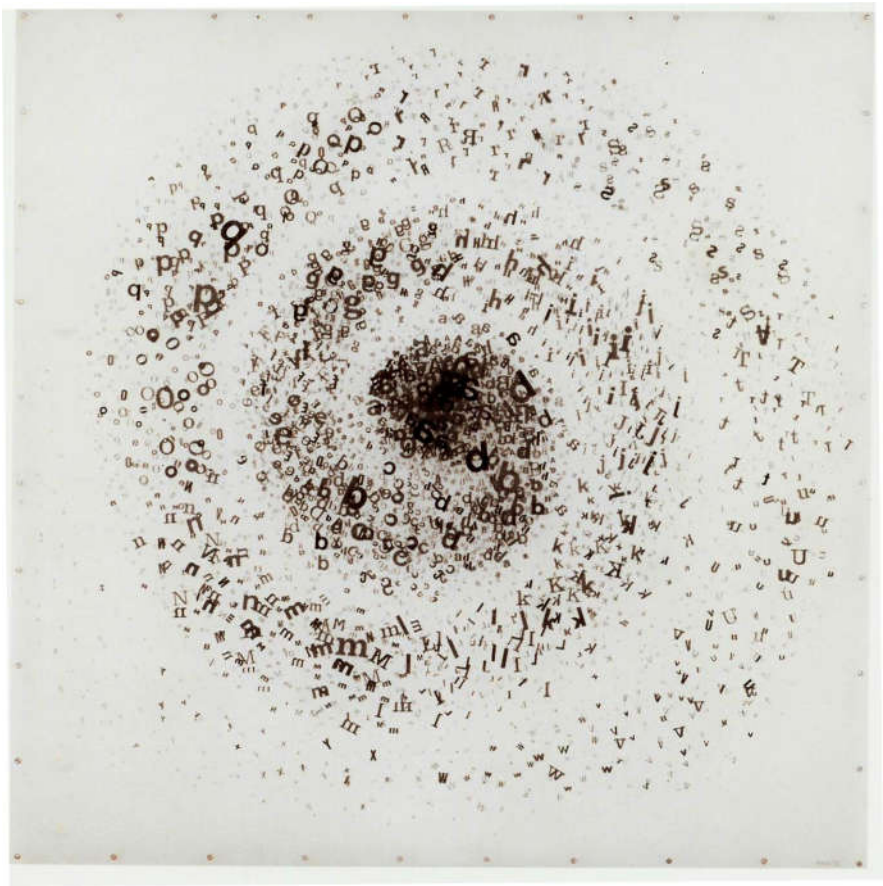
***Objeto Gráfico* (1967-68) - transferência de óleo em papel-arroz e acrílico, 100 x 100 cm**

Sem título (1963) – pigmentos em gesso
e incisões sobre aglomerado de madeira, 121 x 60 cm

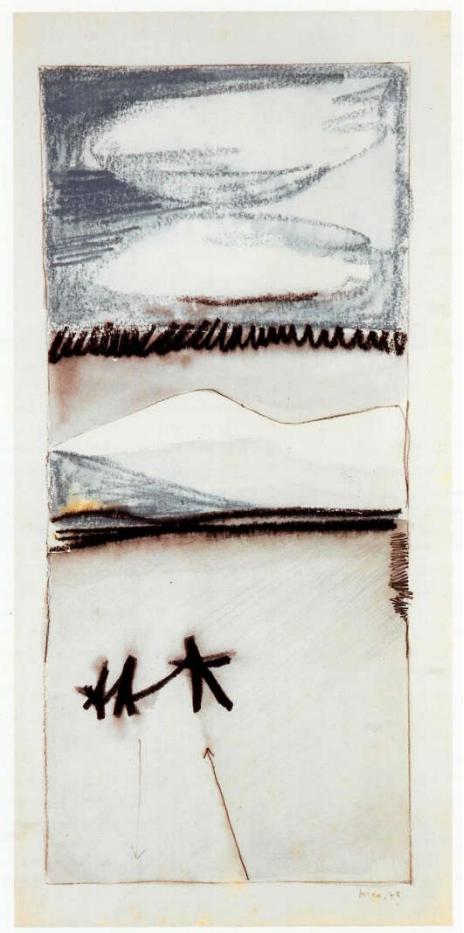
Objeto Gráfico **(1967) - transferência de óleo e decalque em papel-arroz e acrílico, 100 x 100 cm**



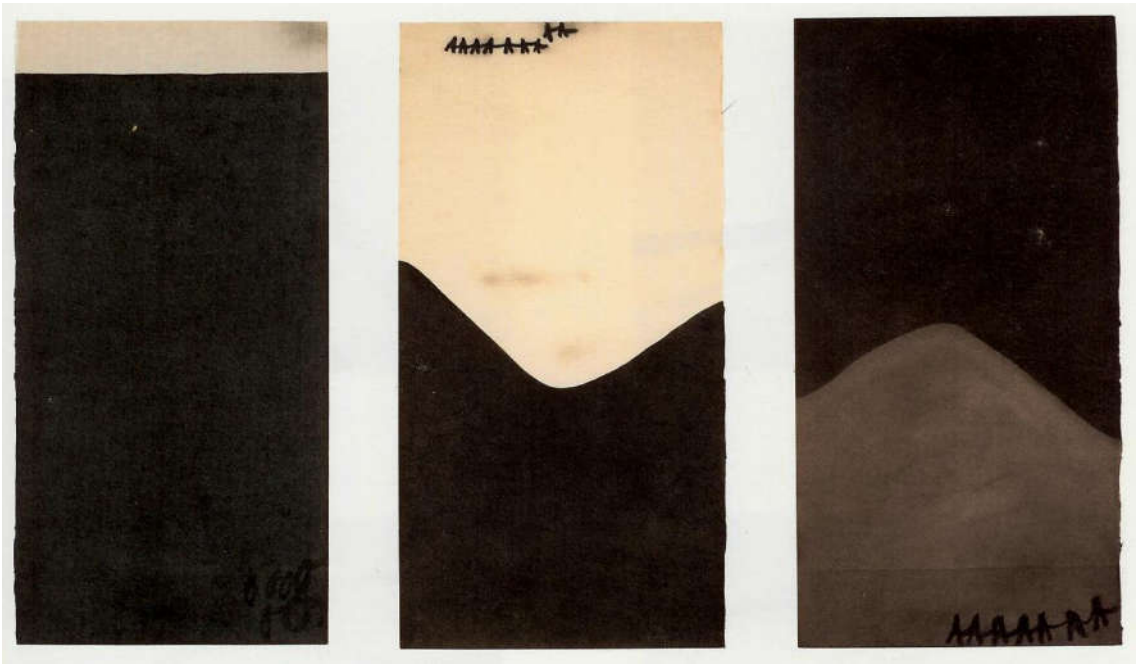
***Objeto Gráfico* (1967) – datilografia em papel-arroz e acrílico, 100 x 100 cm**



Objeto Gráfico **(1972) – letraset em papel-arroz e acrílico, 95 x 95 cm**

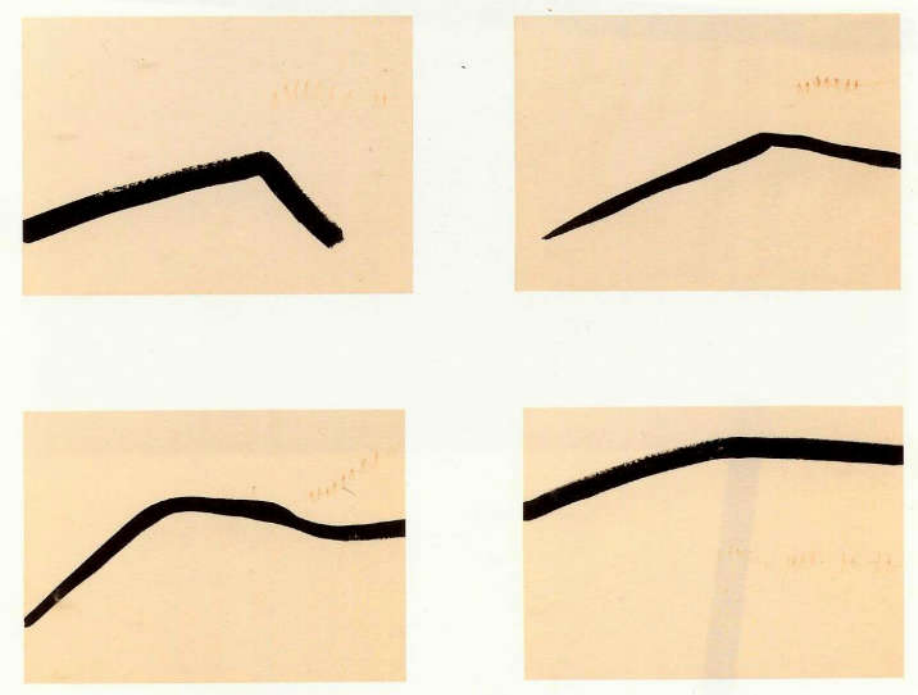


***Paisagens de Itatiaia* (1978) – técnica mista em papel, 46 x 23 cm**



Paisagens de Itatiaia **(1978) – técnica mista em papel, 46 x 23 cm**

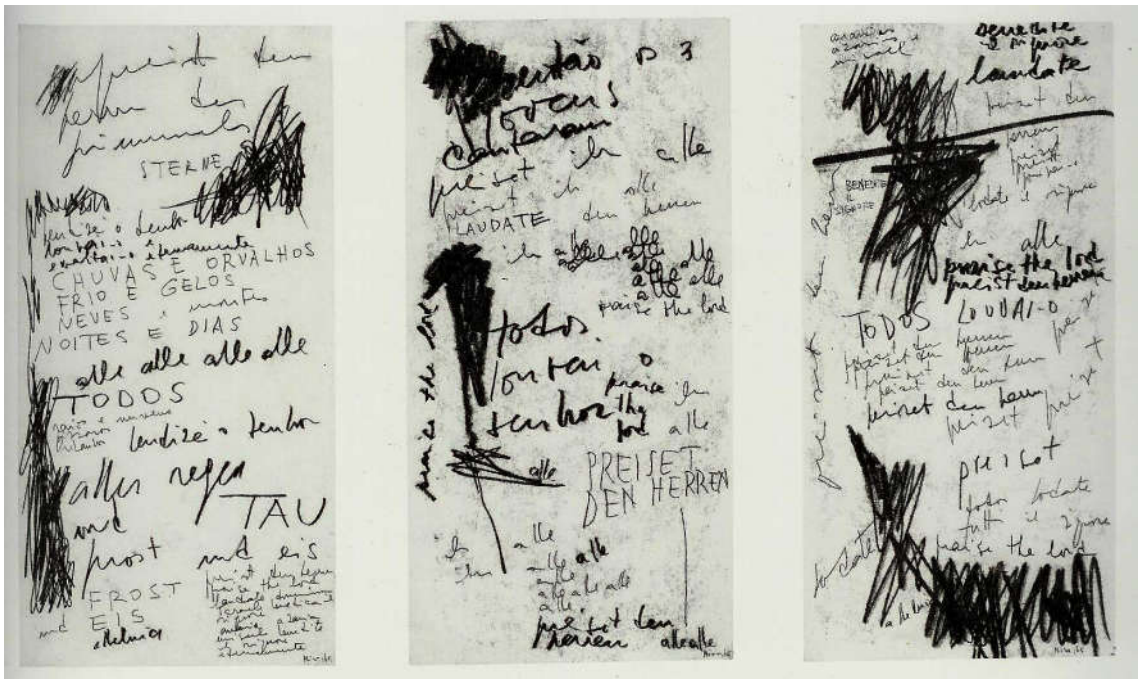
I Ching **(1970) – aquarela em papel, 45 x 23 cm**



Paisagens Chinesas **(déc. 1980) – grafite e nanquim em papel, 25 x 35 cm**

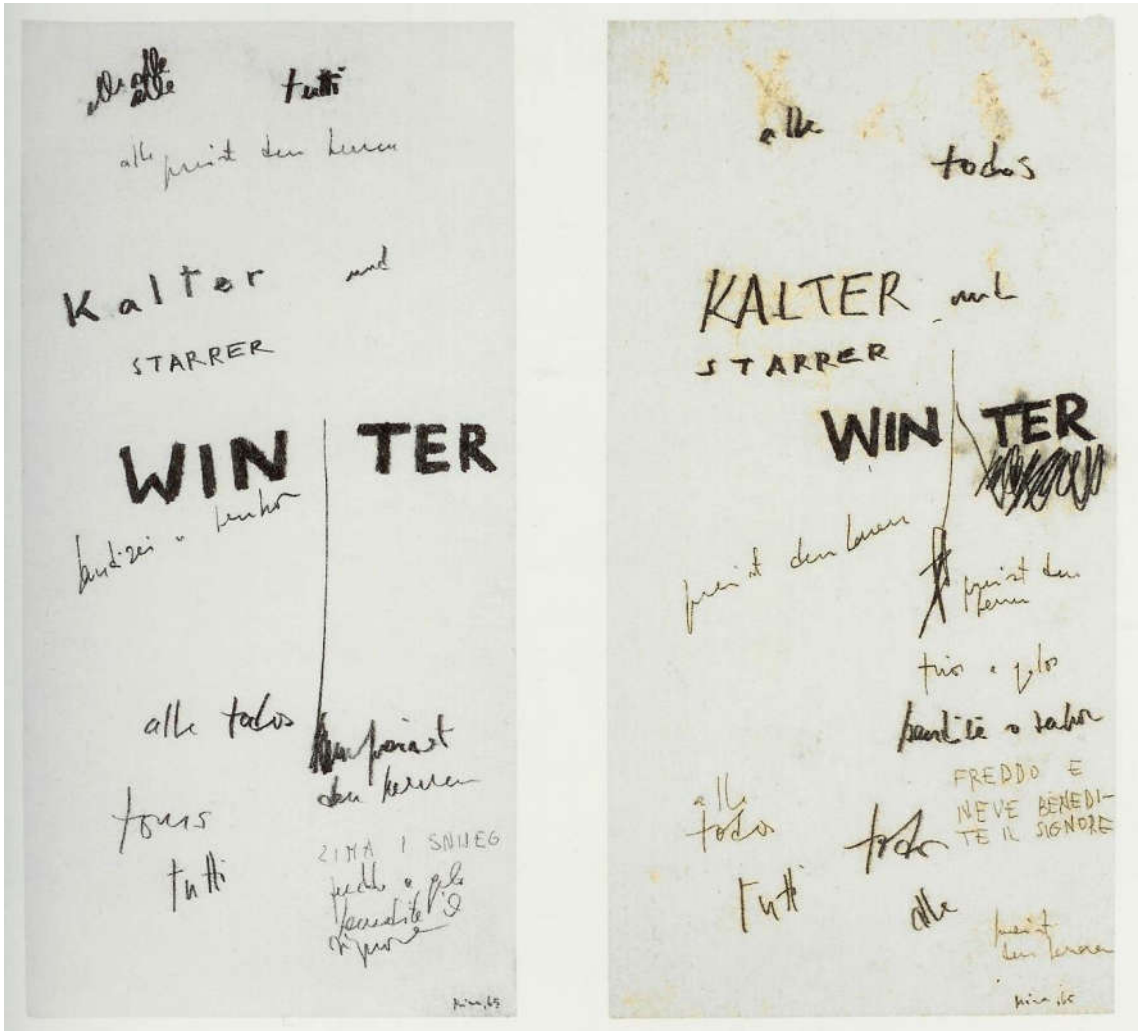
Sem título (1963) – óleo sobre juta, 75 x 75 cm

Sem título (1963) – técnica mista em tela, 148,5 x 75 cm



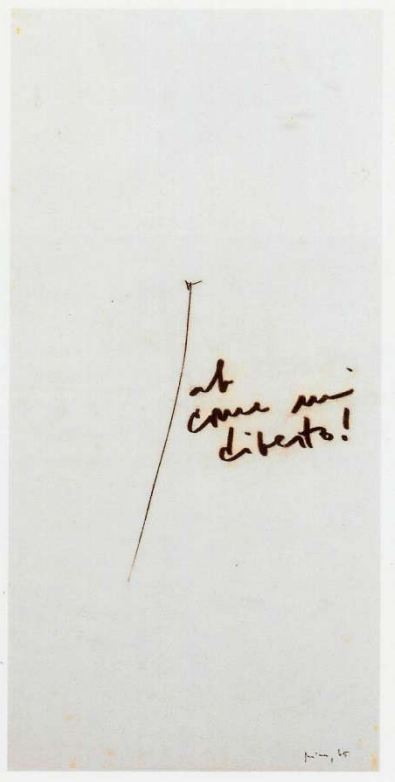
Peças sem títulos, *Monotipias/Escritas* (1965) – transferência de óleo em

papel-arroz, 47 x 23 cm

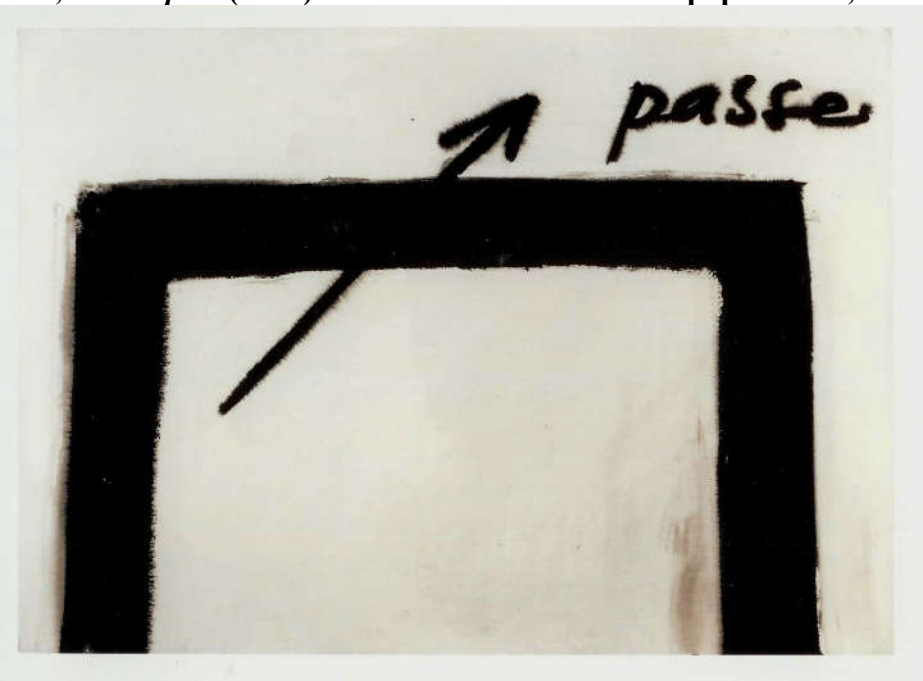


Peças sem títulos, *Monotipias/Escritas* (1965) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm

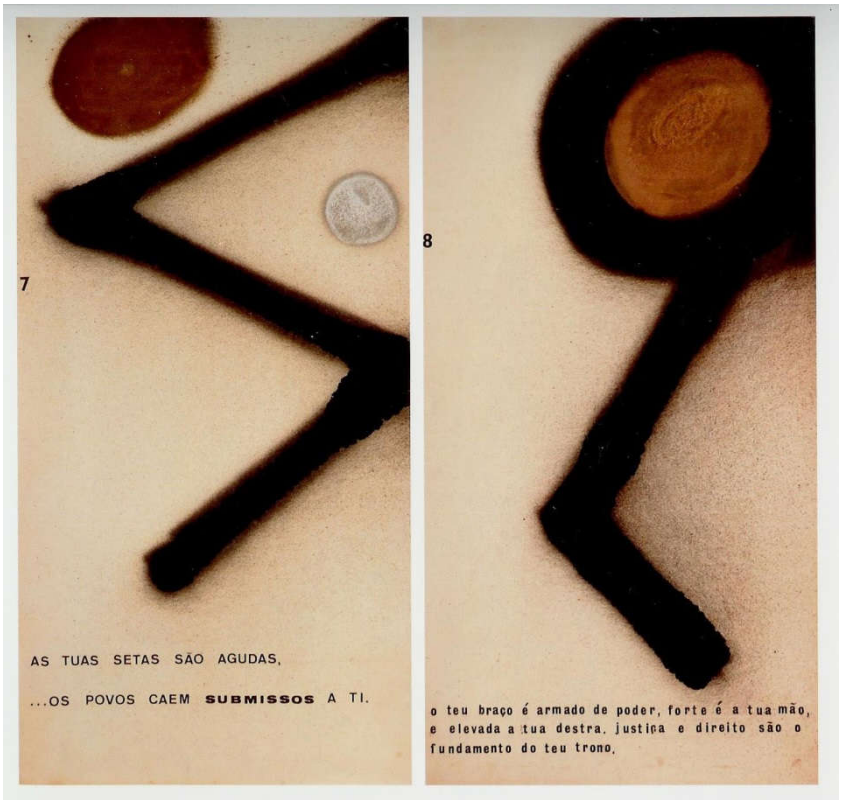
Peças sem títulos, *Monotipias/Aleluia* (1965) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23,5 cm



Sem título, *Monotipias* (1965) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm

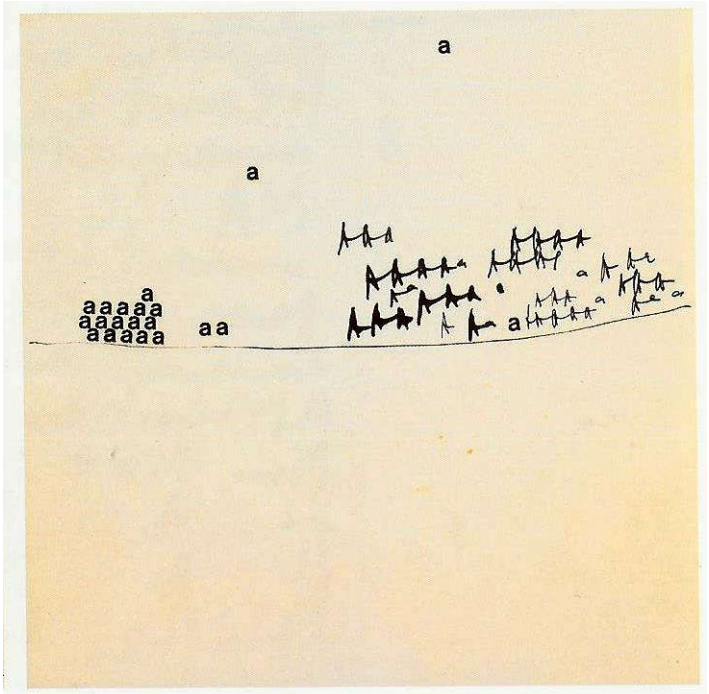


Sem título (déc. 1960) – ecoline e nanquim em papel, 48 x 66 cm

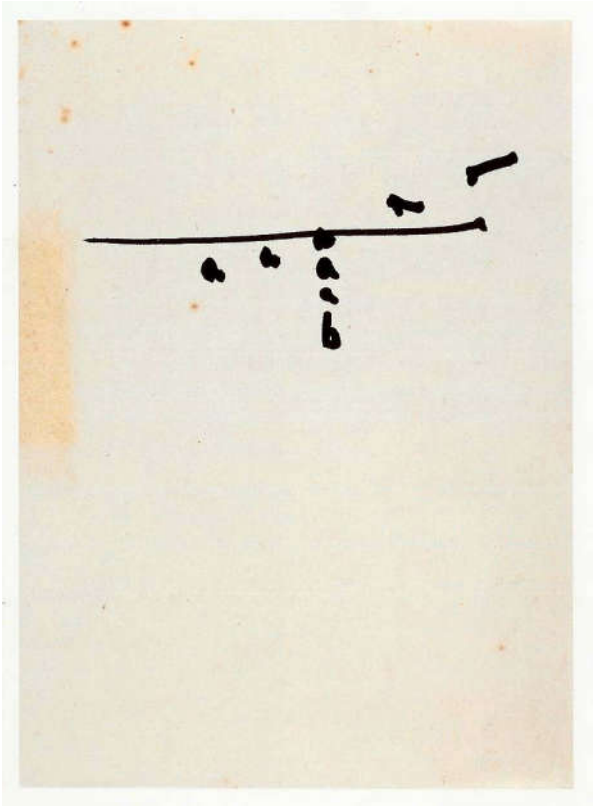


Peças sem título, *Homenagem a Deus-pai do Ocidente* 1975 – tinta spray e letras autocolantes em papel, 46 x 23 cm

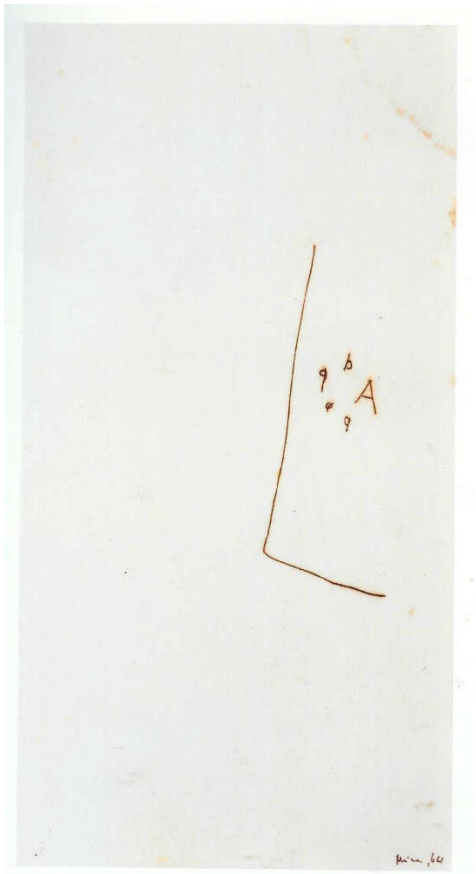
Sem título, sem data – têmpera em juta, 50,5 x 50,5 cm



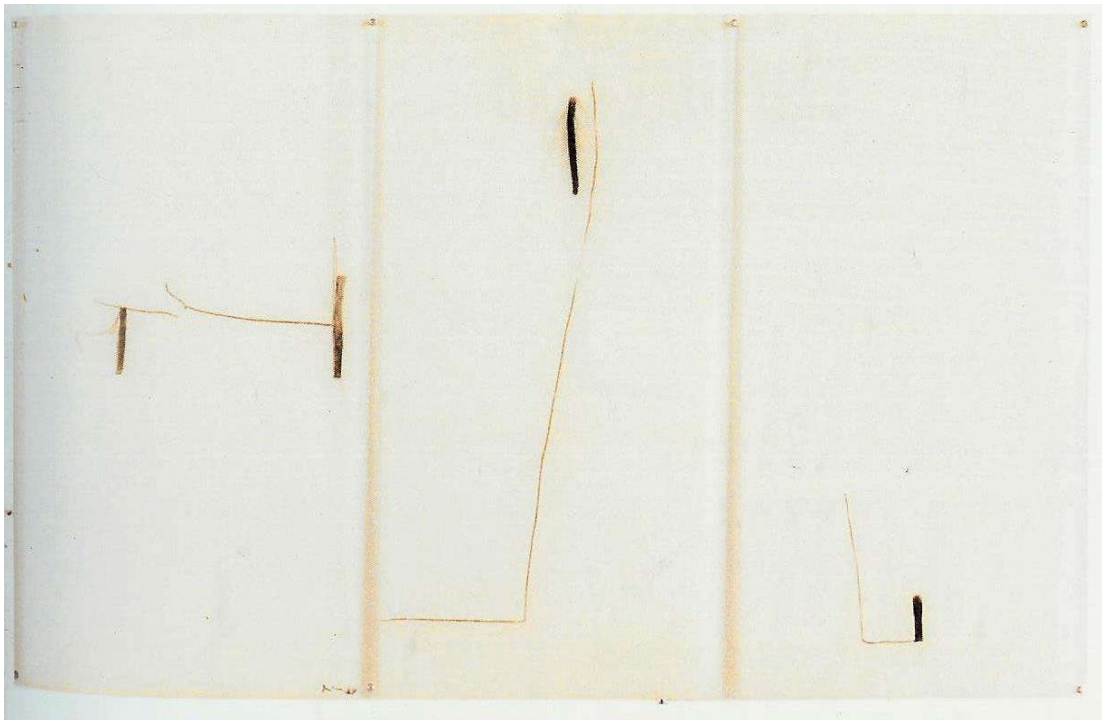
Sem título, (déc. 1970) – nanquim e letraset em papel, 16 x 16 cm



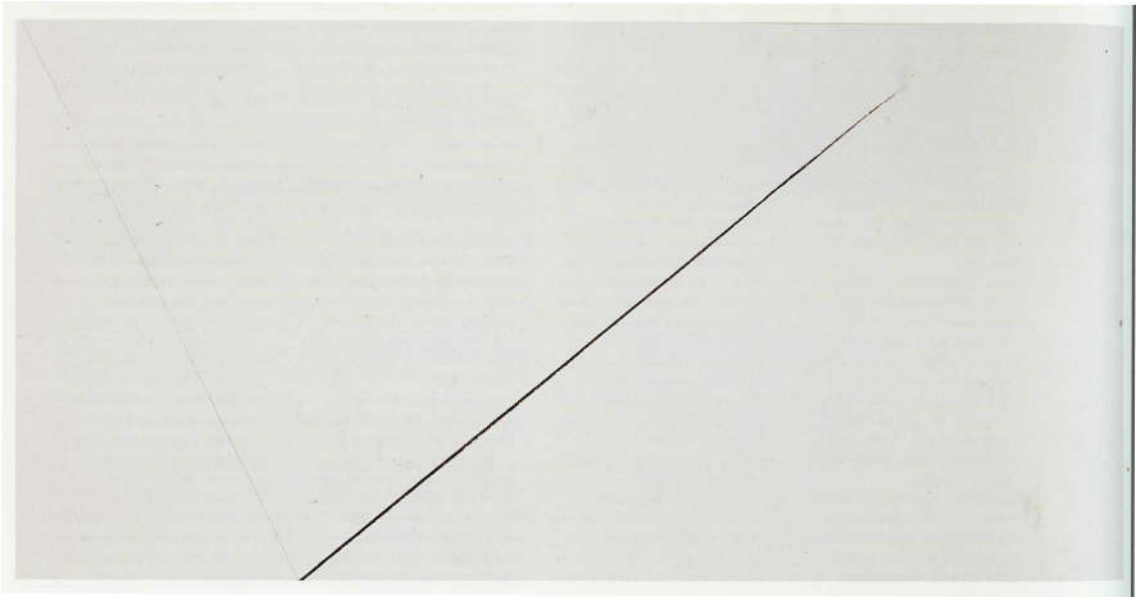
Sem título, (déc. 1960) – caneta hidrográfica em papel, 17 x 12,5 cm



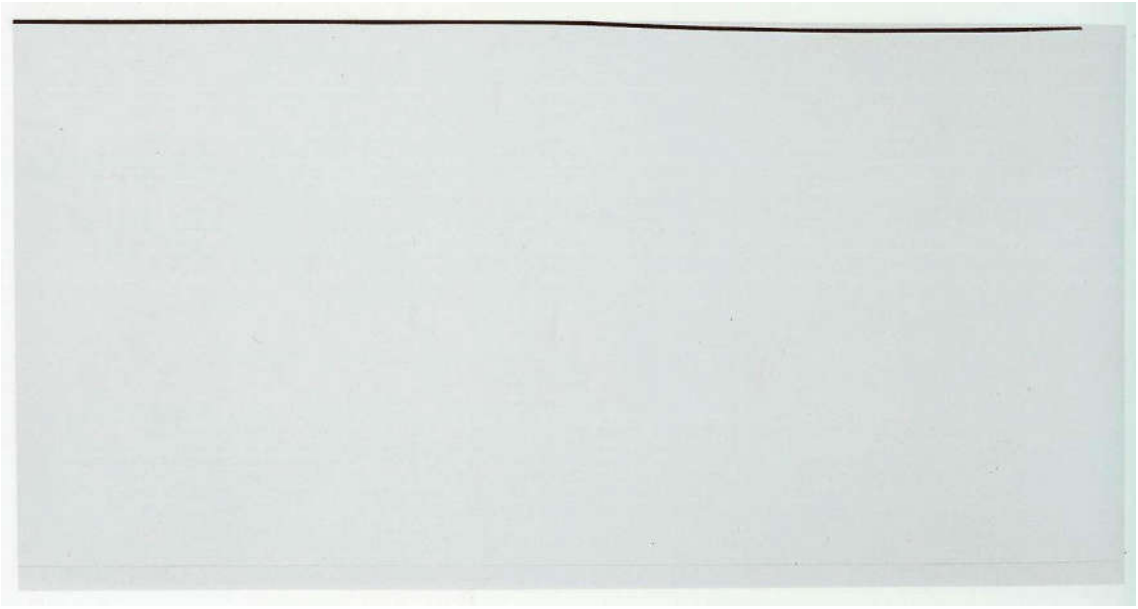
Sem título, *Monotipias* (1964) – transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm



Sem título, *Monotipias* (1964-65)
– transferência de óleo em papel-arroz, 47 x 23 cm

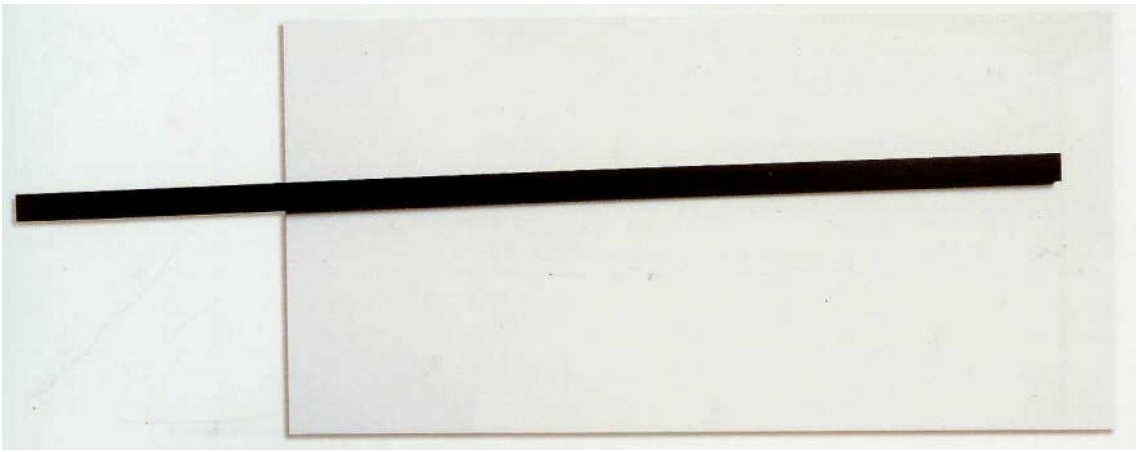


Sem título, *Monocromáticos* (1986)
– têmpera, acrílica gesso e óleo sobre tela 90 x 180 cm

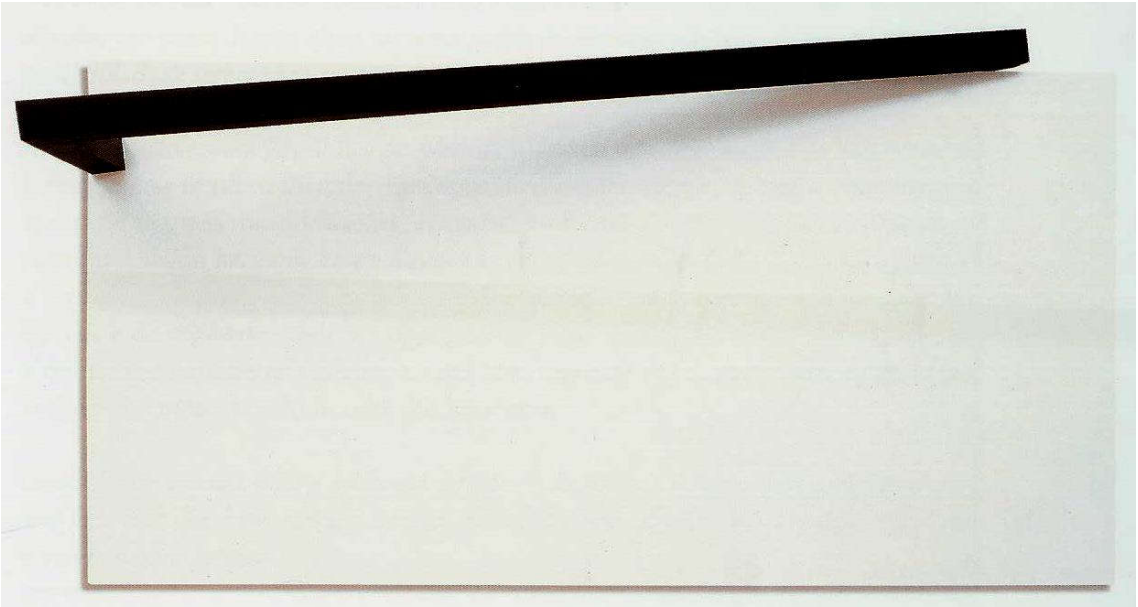


Sem título, *Monocromáticos* (1986)

– têmpera, acrílica gesso e óleo sobre tela 90 x 180 cm



Sem título, *Sarrafos* (1987)
– têmpera acrílica e gesso em madeira 90 x 180 x 7,5 cm



Sem título, *Sarrafos* (1987)
– têmpera acrílica e gesso em madeira 96 x 180 x 47,5 cm

Sem título, *Tijolos* (1988)
– pó de tijolo e cola acrílica em placa de aglomerado 100 x 200 cm