

2

Transparência e opacidade

2.1

Mira Schendel e as condições do aparecer

Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional.¹

Paul Klee

Aqui [...] 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. Foi uma temática que me apaixonou não por ser espelho. O espelho é simétrico e a transparência não é.²

Mira Schendel

Como falar sobre a transparência nos trabalhos de Mira Schendel?³ É muito intrigante a forma como ela trabalha com materiais translúcidos, as relações que estabelece entre eles. Iniciadas nos anos 60, as pesquisas com as transparências resultaram em diferentes séries com o papel japonês, o acrílico e os fios de nylon. Materiais que expressavam o desejo da artista de concretizar, como ela própria afirmou, “uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaço-temporalidade”.⁴ As chapas de acrílico ou o papel japonês, ao contrário do vidro, possuem essa espécie de diafaneidade misteriosa que obriga o olhar a redefinir incessantemente as noções de opacidade e transparência. O transparente e a luz trabalham aqui como *meios*, em todos os sentidos do termo, reveladores da

¹ KLEE, Paul. “Confissão criadora”. In: *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 47-48.

² CONDURU, Roberto. *Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente*. In: “Jorge Guinle Filho”. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009, p. 227.

³ Refiro-me, neste capítulo, especialmente aos trabalhos realizados nos anos de 1960: as *Monotipias*, os *Objetos gráficos*, os *Toquinhos* e a escultura *Ondas paradas de probabilidade*.

⁴ Depoimento da artista. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. O vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996, p. 3.

espessura do mundo, da corporeidade do espaço-tempo no qual estamos imersos. “Não existe isto ou aquilo. Mas *através (hindurch)*”, dizia ela. O que está em jogo é, obviamente, o corpóreo. Esses materiais guardavam uma opacidade residual que tornava possível apresentar esteticamente a *carne do mundo* como condição da visibilidade. Os materiais transparentes de Mira funcionam como a água na reflexão de Merleau-Ponty, que vê os azulejos no fundo da piscina *através* da água, e não apesar dela, e conclui, “se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico”.⁵

A experiência da arte, para Mira Schendel, torna-se uma interrogação enfática dos modos pelos quais algo se faz visível. A extrema economia de meios, traços no limite da presença, a redução da paleta ao preto e branco, a eventual elegância expressiva são escolhas necessárias para enfrentar a questão fundamental: tornar visível as forças invisíveis. Mas as condições do visível, quais são?

A luz é um dos *meios* principais de Mira Schendel. O par transparência/opacidade inexistente sem a luz. Obviamente, ela sempre funciona como um *meio* para qualquer artista, nada podemos ver em sua ausência. Contudo, o tipo de participação da luz na obra de Mira é de natureza diferente. Um *objeto gráfico* ou uma *monotipia*, por exemplo, só se realizam plenamente quando transpassados pela luz. Uma pluralidade de relações se estabelece entre o espectador e as obras a partir das múltiplas visadas possíveis desses objetos. A cada vez, a luz refrata-se e reflete-se diferentemente, revela uma nova dimensão do trabalho.

Goethe, em *A doutrina das cores*,⁶ chama a atenção para o fato de que a luz, invisível, em estado de difusão ideal, em estado puro, só se torna visível no momento em que se encontra com um corpo opaco, ou seja, quando é refletida ou refratada. A opacidade máxima é o negro e a opacidade mínima, o branco. O branco, portanto, já é uma primeira opacidade, no limite do transparente.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice apud LEFORT, Claude. *Prefácio*. In: “O Olho e o Espírito”. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.10.

⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo. Nova Alexandria, 1993.

As condições do visível são a luz invisível e a opacidade que resiste à luz. A percepção do contato entre duas manifestações da matéria – luz e corpo opaco – na retina torna visível o mundo. Ao investigar as condições do visível, Goethe reafirma a revolução conceitual efetuada por Kant, ao substituir a oposição *essência/aparência* pela relação entre *aparição/condições do aparecer*. Nesse sentido, o binômio fundamental que orientou a metafísica ocidental, *essência/aparência*, estado de dualidade, dá lugar ao binômio fenomenológico *aparição/condições do aparecer*, em uma lógica de complementaridade.

Nesse período, a maior parte dos trabalhos da artista resume-se ao preto e branco. Nossa retina, confrontada alternadamente com as duas cores, permanece em alerta, oscilando entre a retração e a distensão máximas. O preto, representante da escuridão, deixa o órgão em estado de repouso. O branco, representante da luz, coloca-o em atividade. O olho deve sua existência à luz. Assim, para Goethe, ele se forma na luz e para a luz, transferindo-a para dentro dos olhos. O olhar é luminoso. Órgão da visão, o olho é vivo. A retina é ativa. Desse modo, o branco já não é luz, mas conceito de luz e o preto já não é ausência de luz, mas conceito de escuridão.

Diferentes séries de *Monotipias* foram feitas a partir de 1964, quando a artista começa a experimentar uma técnica original⁷ cujo suporte era o papel japonês com o qual seu amigo, o físico e crítico de arte Mario Schenberg, a havia apresentado. As *Monotipias* se desdobrariam muito rapidamente na criação dos *Objetos Gráficos*, dos *Trenzinhos* e das *Droguinhas*. Contra qualquer ideia de profundidade, as *Monotipias* falam da superfície da pele e do papel. Análogo ao tecido epitelial – membrana responsável pelas trocas entre o corpo e o mundo – o material poroso, translúcido, heterogêneo e delicado exhibe o processo da tinta em fusão com o *suporte*. Como se fosse uma tatuagem, a tinta e o papel tornam-se indiscerníveis.

Nos *Objetos Gráficos*, apresentados pela primeira vez na Bienal de Veneza de 1968, várias folhas de papel japonês – marcadas pela caligrafia da

⁷ Mira Schendel desenhava pelo avesso do papel: entintava uma lâmina de vidro, polvilhava sobre ela uma leve camada de talco – para que o papel não absorvesse de imediato a tinta –, colocava a folha de papel de arroz sobre o vidro e então traçava suas linhas na superfície branca, usando a unha, o dedo ou qualquer instrumento mais ou menos pontiagudo que permitisse o contato entre o papel e a tinta.

artista ou pelas aplicações de tipos transferíveis (*letraset*) – são superpostas e prensadas entre duas chapas de acrílico. Tais objetos suspensos no espaço, quando atravessados pelos feixes luminosos, revelam densidades heterogêneas que resultam das superposições descentradas dos diferentes ritmos dos traços ou sinais (fig. 1 e 2). Essas variações intensivas, diferenças de densidade, produzem uma experiência estética singular do tempo: um tempo preguioso de coexistências e regiões intermediárias entre a forma e seu surgimento. A ideia de pensar o *através* atinge assim um grau superior. O *através* do acrílico e o do papel japonês querem minar a ideia de “isto ou aquilo”. A experiência dos trabalhos convida à participação do corpo inteiro que *atravessa* as placas de acrílico, retornando, girando em torno delas, aproximando-se e afastando-se. O olho *toca* e *pesa* as diferenças de concentração de matéria nessas superfícies (fig. 3 e 4). A superposição das folhas com essas marcas revela em nossa percepção o espaço profundo, aquele mesmo que Cézanne se negou a sacrificar. O olhar não cansa de atravessar o trabalho, sentir os seus tempos.

À medida que as folhas de papel vão se superpondo, geram um eco *visual*. Sinais algébricos, signos da física, letras gregas, letras diversas – com a predominância da letra “a”, às vezes um “ah” exclamativo – materializam-se em áreas mais ou menos densas. Mira assina seu nome bem em meio a esse turbilhão. Microconstelações de letras que orbitam em cambalhotas, tal como estrelas menores em torno de condensações de letras maiores (fig. 5). Os sinais migram em direção às bordas do objeto, como a extrapolar os limites do papel e do acrílico.

Essas obras exigem uma visão ativa e indagam: o que é possível perceber? Operam uma fenomenologia das condições do aparecer, da individuação do invisível. Em alguns trabalhos, na parte externa da chapa de acrílico, a artista decalcou tipos transferíveis bem grandes, alguns exibem as marcas do seu atrito com o mundo (fig. 6). O olho *toca* o relevo da superfície machucada e sente a materialidade escura da textura da letra, um Braille visual. O grafite, o óleo e a *letraset* sobre o papel translúcido justapostos resultam na formação de diferentes graus de transparência que *informam* a passagem da luz. Átomos de carbono do grafite e tinta óleo fundem-se com o papel japonês a expor sua textura heterogênea.

Capturado, o corpo oscila entre forças opostas, engendradas a partir das relações entre os materiais: sutileza e ênfase gestual, simplicidade e extrema complexidade, elegância e graça, branco e preto, o silêncio visual e a tagarelice, concentração e expansão, compacto e gasoso, leve e pesado, opaco e transparente. A potência dos trabalhos de Mira Schendel vem, entre outras coisas, desse jogo de contrastes que somos levados a experimentar. E como as obras estão suspensas no ar, afastadas da parede, terminam indiscerníveis, reversíveis, intercambiáveis: atrás e à frente, à direita e à esquerda.

Outra importante exploração da artista no campo da transparência, o *toquinho* estrutura-se de maneira semelhante aos *Objetos Gráficos*, com a diferença de que, ao invés das duas placas de acrílico que “sanduichavam” os desenhos, um *toquinho* é feito com apenas uma placa que funciona como a “base”, na qual a artista afixava, com pequenos parafusos, sólidos geométricos com volumetrias variadas, feitos igualmente em acrílico branco e transparente, mas com maior espessura que a chapa. Retângulos, círculos, triângulos enquadram letras tipográficas, números ou sinais, em fonte Futura, como ela preferia. O *objeto*, suspenso por fios de nylon e com luz direcionada, lança os signos distorcidos e difusos na parede. O movimento mais leve da placa provoca eco na imagem refletida (fig. 7). O acrílico espesso dos sólidos potencializa a refração luminosa, o reflexo projetado na parede é um desenho de luz incisivo e decidido.

Em um *toquinho* criado em 1972, os sólidos de acrílico e a grande placa mantêm em levitação três pequenos pedaços quadrados de papel japonês tingido com *ecoline*, dois pretos e um branco, de aproximadamente 1cm x 1cm. Estes precários picotes foram cortados à mão, e o gesto de rasgar produziu arestas franjadas, bordas que deixam distante a rígida geometria. A matéria impregnada de *ecoline* destaca sua composição. O preto e o branco, a corporeidade do material, a economia resoluta de meios, a simplicidade explosiva são *falas* que se repetem na poética da artista.

Mira explorou outro polímero transparente na instalação/ambiente *Ondas paradas de probabilidade* (fig. 8), exposta na X Bienal de São Paulo, em 1969. O trabalho, constituído por dezenas de milhares de fios finíssimos de nylon pendentes do teto, a partir de grades quadriculadas suspensas, apresenta-se como uma volumetria cúbica, porém suas arestas e faces são vaporosas. Essa

chuva de fios, antes de alcançar o chão, entrelaça-se e embaraça-se, resultando em condensações materiais no limite do corpóreo. Essas delicadas teias contrariam a gravidade, suspensas pelo quase nada, parecem flutuar. O desenho formado no ar assemelha-se às células neurais em suas conexões sinápticas. O feixe de luz que ilumina a estrutura lateralmente, ao atravessar a trama de fios, refrata-se e dá a ver a representação clássica da propagação da luz e do som da ciência física. Com as regiões opacas das pequenas teias embaraçadas contrasta o brilho intenso do rastro da luz que atravessa a instalação. Trata-se de uma exploração sobre o silêncio visual, sobre o “sussurrar do invisível”. A respeito deste trabalho, Mira escreveu em seu diário: “Bienal de São Paulo, setembro de 1969. Esta é uma tentativa de mostrar que o ‘lado atrás’ da transparência está na sua frente e que ‘o outro mundo’ é Este”.⁸

Os trabalhos de Mira Schendel exigem essa reeducação do *ver*: tocar com os olhos, sentir a leveza do papel, perscrutar as camadas de espaço dobrado, folheado, sentir as diferentes densidades. Obras generosas, disponíveis e porosas que respiram. O uso da transparência, suponho, visa tornar sensível a abertura da obra para o mundo. O jogo entre transparência e opacidade não se esgota em suas qualidades sensíveis. Transparência e opacidade são diferentes maneiras de percorrer com o olhar aquilo que se oferece e de responder à sua solicitação. A percepção, tocada de simpatia por esses objetos translúcidos entremeados de signos opacos, fornece-lhes uma realização visível, torna-se uma potência de ecoá-los e de responder-lhes. Ao invés da impermeabilidade ou da transparência entre um sujeito compreendido como consciência pura e absoluta (*res cogitans*) e o corpo humano, compreendido como mais um entre os objetos do mundo com os quais ele partilha relações causais (*res extensa*), a operação artística de Mira Schendel com o acrílico *tornava visível* o corpóreo, a *carne* do mundo, desestabilizando, portanto, a ideia de razão transparente, assim como o fez Merleau-Ponty, em *O filósofo e sua sombra*.⁹ Por outro lado,

⁸ SCHENDEL, Mira *apud* EUVALDO, Célia. *Cronologia*. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996, p. 92.

⁹ Subvertendo a tradição filosófica ocidental, que sempre opôs o conhecimento sensível e o pensamento, o filósofo considera que a consciência não se define imediatamente como Cogito e faculdade intelectual de representação, mas como *percepção*. A percepção não é uma ciência do mundo, mas é o fundo sobre o qual se destacam todos os nossos atos. O mundo não é um objeto cuja constituição possui em meu íntimo, “mas é o meio natural e o campo de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ somente o ‘homem interior’, ou melhor, não há homem interior, o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece”. No texto

o acrílico ofereceu-lhe modos incrivelmente eficazes de atualizar a lição fundamental de Klee: a tarefa do artista deve ser visualizar algo que antes de ser visualizado não tinha uma existência fenomênica. Era importante captar as forças subjacentes, expressar a pré-história do visível.

Desde Cézanne, é evidente, não existe arte em si, existe sim o fenômeno da arte na consciência. Foi Cézanne quem colocou, pela primeira vez, o problema da consciência para a arte: a estrutura, a ordem constitutiva da realidade e de seu devir, é a estrutura ou a ordem da consciência em seu constituir-se. O artista deve escapar às dicotomias entre o sensível e o inteligível, entre o pintor que vê e o pintor que pensa. É impensável um corte entre os sentidos e a inteligência, o artista não precisa escolher entre a sensação e o pensamento. Picasso e Braque, na primeira década do século XX, ao recolocarem os problemas indicados por Cézanne no século anterior, revolucionaram a pintura e as formas de ver pintura. Fizeram surgir a “forma-quadro”, proclamaram a autonomia do signo plástico em relação à forma natural. Aí se operou uma ruptura na ordem do sistema de representação nas artes. A verdade da pintura não mais está em um referente fora dela. A questão cubista – fim do espaço projetivo perspectivado que se transformou em espaço planar, bidimensional, intelectual – torna-se, no século XX, a questão decisiva da arte moderna. Após a Primeira Guerra Mundial, podemos identificar dois desenvolvimentos principais a partir das questões colocadas pelo cubismo analítico. Por um lado, a antiarte de Marcel Duchamp, cujos desdobramentos são o dadaísmo e o surrealismo, por outro lado, os movimentos de ideologias construtivistas, que se concentravam em torno da Escola Bauhaus alemã, da Revista *De Stijl* holandesa e do suprematismo russo. Estas últimas eram as principais referências dos artistas brasileiros na década de 50, quando Mira Schendel começou a pintar.

As séries transparentes expõem a subjetividade radical de nossa experiência e seu valor de verdade. Para Mira Schendel, evidentemente, as oposições entre sensível e inteligível, essência e aparência, forma e conteúdo perderam a pertinência. Arte é formalização do próprio processo do devir,

de Merleau-Ponty a reflexão é deslocada da consciência para o corpo. Cf. Merleau-Ponty, M. *O filósofo e sua sombra*. In: “Os Pensadores”, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 429.

formalização da experiência humana do tempo, e o tempo “é o próprio tempo da vivência poética que se substancializa em espaço vivo”.¹⁰

2.2

Tempo

Muito já foi dito sobre o problema da temporalidade na obra de Mira Schendel. Ela própria relacionava a pesquisa com os materiais translúcidos às suas indagações sobre “simultaneidade e espaço-temporalidade”.

Se digo que a obra de Mira Schendel produz *sensações* de tempo, que expressa esteticamente o tempo, é necessário que se pergunte: o tempo é uma sensação? É uma vivência da consciência? O que significa expressar esteticamente a simultaneidade e a temporalidade? Evidentemente, não é o tempo mecânico do relógio, subordinado ao espaço, ou o tempo cronológico. Tempo fenomenológico ou duração bergsoniana? A verdade do tempo é o instante, como afirma Bachelard? De que maneira esses trabalhos transparentes sugerem temporalidade e simultaneidade? Enfim, *Tempo* é uma palavra gigantesca, mal consigo soletrar. As indagações filosóficas, as questões que estimularam o pensamento de Mira – principalmente a ideia de temporalidade – não encontram na arte um instrumento de formalização. A arte não é mais um *meio* de conhecimento e sim um *modo* de conhecimento. Quando Mira Schendel “pensa” o tempo, o efêmero e a obsolescência, ela o faz a partir de problemas e procedimentos estéticos. Impossível substituir, e ela o sabia bem, as qualidades da obra de arte por enunciados científicos. O conceito de tempo, na linguagem da arte, ganha uma significação afetiva e existencial. Nos trabalhos de Mira, trata-se de uma *sensação* complexa de tempo, algo que se dobra sobre si mesmo e se reconfigura continuamente.

O desejo da artista de captar no acontecimento estético o dinamismo do tempo encontra-se aqui com a ambição da filosofia de Merleau-Ponty de apreender a dimensão fenomenológica do ser como temporalização.¹¹ Não há

¹⁰ SPANUDIS, Theon apud BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 78.

¹¹ A temporalidade, verdadeiro nome do ser, está implicada no sentido, no ser do mundo e da subjetividade, pois “o mundo é o núcleo do tempo”. Assim, a temporalidade faz com que se comuniquem, através da percepção, a ordem da natureza e a ordem da história. E o mais importante: Merleau-Ponty, ao conceber a percepção – já situada na ordem da história, mas

nenhum registro de que Mira Schendel lesse Merleau-Ponty, nada em seus escritos indica isso. No entanto, as reflexões do filósofo sobre a temporalidade são o desenvolvimento de questões postas anteriormente por Edmund Husserl, e Mira havia começado a estudar profundamente um herdeiro intelectual de Husserl, Hermann Schimdt. Autor de textos importantes sobre arte e filosofia, Merleau-Ponty foi uma referência teórica decisiva para o meio da arte nos anos 50 e 60. Além disso, suas conclusões no capítulo “A temporalidade”, ápice de seu livro *A Fenomenologia da Percepção*, conectam o tempo e o ser, algo muito próximo ao que pensava a artista.

O núcleo central da questão da temporalidade, para Mira Schendel, residia na negação categórica da já desgastada Metafísica da Criação, o esquema clássico da representação sujeito-objeto, que é a matriz das filosofias dualistas de Descartes a Hegel, e que opõe o sensível ao inteligível, a forma ao conteúdo, o dentro ao fora.¹² Segundo Merleau-Ponty, nosso corpo animado, ser paradoxal de duas faces – visível e vidente, dentro e fora – é uma coisa entre outras coisas do mundo, mas, ao mesmo tempo, é aquilo que as vê e as toca.¹³ O mundo, por sua vez, também paradoxal, é um ser de múltiplas faces: superfície e profundidade, luz e trevas, fenômeno e latência. O ser do corpo próprio e o ser do mundo são indivisíveis, unidade produzida por fissão. A ligação entre eles não é mais compreendida em termos de uma relação sujeito-objeto, a carne do vidente e a carne do visível, e sim em termos de “correspondência de seu dentro e de meu fora, de meu dentro e de seu fora, de

ainda presente na ordem da natureza – como uma balança (charneira) da temporalidade, pensa a relação entre tempo cosmológico e tempo da consciência: o tempo, que é o “estilo” do fenômeno do mundo, não pode mais ser separado nem do mundo, nem da percepção. Cf. MERLEAU-PONTY, M. *A temporalidade*. In: “*A fenomenologia da percepção*”. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 549-580.

¹² No Renascimento, ao inventar a perspectiva, a arte funda o ponto de vista do sujeito e objetiva o mundo. O espaço sistemático, relacional, homogêneo e infinito que se inaugura é então, ao mesmo tempo e integralmente, subjetivo e objetivo. O renascimento marca o início do sistema de representação e de subjetivação da verdade. Quem garante a verdade é a unidade da consciência consigo mesma, pelo processo de representação. E quem garante isso é a exatidão da matemática.

¹³ De acordo com Merleau-Ponty, existe o corpo objetivo, que possui o modo de ser da “coisa”, e existe o *corpo próprio* ou *corpo fenomenal*, corpo-sujeito, “me apreendo como exterioridade de uma interioridade ou interioridade de uma exterioridade, que aparece para si próprio fazendo aparecer o mundo”. “Esse corpo-sujeito é provido de uma ‘estrutura metafísica’, mediante a qual é qualificável como poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e de história”. MERLEAU-PONTY, M. *Ibidem*, p. 558.

reversibilidade ou de envolvimento recíproco, de entrelaçamento ou de quiasma”.

A inteligência de suas experimentações com as transparências residia na negação estética do espaço-tempo matemático, em tudo oposto ao mundo da vida e à percepção. O tempo era parte de um problema mais amplo, este sim central em suas investigações: o problema de superar o dualismo essência-aparência e o pensamento composicional, obviamente conexos. O gesto mínimo da artista em suas monotipias, dotado de economia máxima, escapa ao obsoleto modelo demiúrgico de criação (fig. 9 e 10). Do mesmo modo, sua afirmação veemente do “estar-no-mundo” fenomenológico ataca frontalmente o esquema da representação. Dada a minha coincidência com o mundo, ele deixa de ser algo passível de representação ideal. O “estar-no-mundo” cancela o primado da consciência idêntica a si mesma e seu recurso infalível à representação.

Descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega, portanto, que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando, portanto, o texto em antitexto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor, o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto, o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; da transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado.¹⁴

A valorização da temporalidade é um tema ostensivo não só para as diferentes vertentes construtivas da arte brasileira como para a arte contemporânea produzida a partir da década de 60, e relaciona-se, entre outras coisas, com a ênfase dada, a partir desse momento, à experiência do espectador, ao tempo particular e único de sua percepção e experiência da obra. Os trabalhos só adquirem sentido no instante do encontro intersubjetivo, a cada vez renovado, entre os entes, a obra e o outro. A percepção envolve dimensões existenciais e afetivas do espectador que ultrapassam o mero conteúdo da leitura ou da contemplação passiva do trabalho. A memória, o afeto, as experiências físicas, o contexto do encontro, a participação de meus outros sentidos, enfim, um complexo de sensações entra no sofisticado processo de

¹⁴ Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista. Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996, p. 256.

experimentação; são temporalidades múltiplas e sempre relativas. Esta visão experiencial da obra, que é fenomenológica, é um pensamento estético sobre o tempo. O tempo é irreduzível ao número ou à medida do movimento no espaço. Liberto de sua subordinação ao espaço e ao número, o tempo diz respeito às variações imanentes a qualquer coisa em processo de mudança.

Ao fazer um balanço das diferentes maneiras como a questão do tempo é tratada por alguns movimentos artísticos nesse mesmo período, Ronaldo Brito considera que, enquanto “o concretismo, a *op art* e a arte cinética insistiam numa ligação estreita entre arte e ciência em termos de analogias entre os dois processos de conhecimento, o tempo deveria ser pensado como movimento, elemento concreto das artes visuais”; por outro lado, movimentos como o neoconcretismo e a *minimal art* “compreendiam o tempo de forma fenomenológica, como recuperação e repotencialização do vivido. O tempo deixava de ser o tempo como movimento mecânico e se tornava o tempo como duração e virtualidade”.¹⁵

Mira, antes de descobrir o acrílico, estava às turras com a impossibilidade de captar o tempo a partir da apresentação serial das letras na transparência do papel japonês. Segundo a artista,

a sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. Por isso abandonei essa tentativa.¹⁶

2.3

Laços de parentesco

As semelhanças e as diferenças, as afinidades e as influências entre os trabalhos de Mira Schendel e Paul Klee, Giorgio Morandi, Lucio Fontana, Kasimir Malevitch, Jean Dubuffet são consideráveis. Paul Klee (Berna, Suíça, 1879-1940), contudo, me parece a principal referência estética de Mira Schendel que, a seu modo, desenvolve algumas de suas ideias. Mira é parente

¹⁵ Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. *Op. cit.*, p. 77-80.

¹⁶ Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papeis da artista. Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. *Op. cit.*, p. 256.

espiritual de Klee: a visualização do invisível, o estudo da luz e da transparência, a linha que se liberta, o pequeno formato, o desenho,¹⁷ o traço e o grafismo como forças expressivas por excelência, as formas quase nada impositivas, o tempo¹⁸ e, sobretudo, o que é mais complexo, a questão da relação entre arte e conhecimento, patente em Klee – questão típica de um artista da Europa do Norte – remontam a Dürer (1471-1528) e encontram seu apogeu em Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805), representantes do movimento alemão Sturm und Drang.¹⁹

Em suas aulas na Bauhaus,²⁰ Klee, com certeza, ensinava aos seus alunos que projetar o espaço poeticamente é projetar a existência: a forma é formativa. Esta *Weltanschauung* de origem romântica segue presente em Klee pois, ao dissolver a forma como entidade única e substancial, ele afirma a forma como processo de formação. Enquanto homogeneidade abstrata, a forma perde sentido. Pontos que se transformam em linhas, linhas que se transformam em superfícies, superfícies que se transformam em volumes. É possível ver, claramente, uma relação das lições de Klee com o desenvolvimento dos trabalhos de Mira Schendel a partir de 1964: *Monotipias*, *Objetos Gráficos*, *Trenzinhos* e *Droguinhas* (fig. 11, 12 e 13).

A obra de Klee, sem dúvida, orientava-se pela ideia, tão cara ao romantismo alemão,²¹ de educação estética como educação para a liberdade: “a arte é uma operação estética, e a operação estética é comunicação

¹⁷ Paul Klee tem atrás de si a tradição gráfica alemã, representada por Albrecht Dürer, Lucas Kranach, Matthias Grünewald, entre outros.

¹⁸ Existe, segundo Klee, uma natureza temporal tanto na música como nas artes visuais. O próprio ato de executar uma pintura é algo absolutamente temporal: os movimentos expressivos do pincel, a gênese do efeito, o trabalho dos músculos oculares. A atividade essencial do espectador também seria temporal, ele vai trazendo pedaços, um por um, para a cavidade ocular, sendo que, para focalizar cada pedaço novo, precisa abandonar o antigo.

¹⁹ O movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) é considerado um movimento pré romântico sendo Herder e Hamman seus líderes espirituais.

²⁰ Na Bauhaus, Paul Klee ensinava teoria e composição pictural. Os exercícios e as pesquisas sobre equilíbrio e movimento o ensinaram a se concentrar sobre o essencial. Desenhava a partir das leis da física. Assim, setas são vetores, existem movimentos, contramovimentos, pesos, verticalidades, horizontalidades, inclinações, campos de forças.

²¹ O movimento romântico alemão foi o primeiro momento de inflexão das filosofias iluministas e de sua crença cega na supremacia da razão. Na virada do século XVIII para o XIX, a intelectualidade alemã contestava a hegemonia do iluminismo e do classicismo, cujo caráter universalista trazia, segundo os românticos, a pretensão de tornar homogêneo o que é heterogêneo: os homens, os países, a própria vida. Cf. DUARTE, Pedro. *O estio do tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

intersubjetiva, com uma clara função formativa e educativa”.²² A educação estética para Klee, assim como para Schiller,²³ no século XVIII, deveria tornar possível *uma revolução do espírito*: somente o *jogo das artes* poderia abrir ao homem um campo de exercício da liberdade. Seguindo a máxima romântica, Klee pretendia contaminar a existência com poesia, curar os males da cultura pela educação estética.

A poética de Mira Schendel retoma, a seu modo, o problema presente em Klee, de que a arte deve formar a sensibilidade. A pergunta dos trabalhos da artista parece ser: como pode a arte voltar a ser significativa fora do contexto programático das vanguardas históricas? Ninguém acreditava mais nisso, a arte cumprindo um papel pedagógico, positivista, como agente transformador da estrutura social. Mira Schendel desconfiava do racionalismo geométrico, de dogmas, de programas em geral, suspeitava das vanguardas construtivas às quais o Brasil havia aderido com entusiasmo. A utopia de transformação do mundo a partir da espiritualização da forma, pregada pela Bauhaus, não se concretizou. No entanto, ela não reduzia a arte à mera discussão cultural. A artista, em sua obra, articula arte, conhecimento e ética: arte é um modo de viver. As análises de Ronaldo Brito, em *O fluido dos sólidos*,²⁴ e de João Masao Kamita, em *Mira Schendel: O fascínio do olhar*,²⁵ revelam essa dimensão ética dos trabalhos pois, ao estimular uma percepção nada habitual, a obra de Mira Schendel apresenta-se como um desafio do visível. Seus

²² O pensamento estético elaborado pelo romantismo alemão está presente na obra do artista suíço que se dedicou à docência na Bauhaus (1920-31) movido pelo desejo de fazer da educação estética o eixo do sistema educacional de uma sociedade democrática e, para isso, transformou sua poética em método didático. Cf. ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 321-322.

²³ Schiller, ao dizer que “o mundo estético não é apenas um campo de exercício para o refinamento e o enobrecimento dos sentimentos, mas o lugar onde o homem torna-se explicitamente aquilo que ele sempre é: um *homo ludens*”, certamente está se referindo aos jogos da literatura e da arte. Contudo, como assinala Rüdiger Safranski, com essa afirmação Schiller insinua que toda a civilização está implicada, porque ela mesma também é um jogo, isto é, uma instituição que transforma “um número possivelmente grande de casos sérios em ações lúdicas que o substituem”, como os rituais, os tabus e as simbolizações, possibilitando um trato distanciado e pacificado com eles. O caminho da natureza para a cultura passa pelos jogos da literatura e da arte. Cf. SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo. Uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p.43.

²⁴ BRITO, Ronaldo. *O fluido dos sólidos*. In: “Experiência crítica”. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 291.

²⁵ KAMITA, João Masao. *Mira Schendel: o fascínio do olhar*. Monografia de conclusão de curso no Programas de Pós-graduação *Lato Sensu* de História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC-RJ, 1990.

trabalhos, avessos a leituras sumárias e a assimilações fáceis, rejeitam os significados prévios e incitam o olhar a ver a si mesmo como atividade intencional, não como simples vivência irrefletida. Solicitam, enfim, um comprometimento visual de natureza diversa que problematiza o empobrecimento da percepção no mundo atual.

No ambiente cada vez mais massificado e homogêneo da cultura ocidental, como é possível repotencializar o olhar, uma vez que a percepção se tornou consumo passivo de significados já processados? Como desenvolver uma inteligência visual que nos restitua a capacidade de olhar o mundo e que assim opere como combate à percepção alienada e aos clichês?

Há em Mira Schendel, como em Klee, uma proposta de dissolução das entidades substanciais da geometria. A linha não é mais articulação entre dois pontos, a linha traz o ponto junto com ela. Não mais sucessão de pontos, e sim dinamismo em ato. Onde acabam, onde começam as linhas de Mira Schendel? Do mesmo modo, inexiste uma superfície na qual se destaca um volume: o volume é o desenvolvimento da superfície. Como definir a origem da forma se ela é transmutação contínua de forças ativas em passivas, e vice-versa? Mira Schendel acompanha Klee, a forma será movimento contínuo, um dinâmico autoenvolvimento entre forças ativas e passivas.

As aquarelas de Paul Klee, especialmente aquelas realizadas após a sua emblemática viagem à Tunísia, expressam seu interesse pelas pesquisas com superposições. As camadas de tinta rarefeita da aquarela lhe permitiam experimentar o tempo, o ritmo, a transformação e o processo de “tornar visível o invisível”. Pincelada após pincelada, a aquarela gerava nuances que eram enriquecidas pelos extratos anteriores (fig. 14 e 15). É o *tempo* que está no centro de sua obra quando ele sobrepõe os temas, quer se tratasse de ritmo, medida, repetição, variação, quer se tratasse de silêncio. Em outras composições aparecem ressonâncias ou intervalos, como uma divisão do tempo. Formas e cores se interpenetram e elaboram palimpsestos de cor, ideia presente nos trabalhos de Mira Schendel que, quando superpôs folhas de papel japonês transparente em seus *objetos gráficos*, também estava às voltas com as ideias de simultaneidade.

A técnica descrita a seguir (fig. 16), desenvolvida por Klee para os desenhos que têm como tema o equilibrista, é uma variação da técnica

inventada por Mira Schendel, que deu origem às suas *monotipias*. Primeiro, Klee desenhava a figura a lápis no papel; a seguir, cobria o verso do papel desenhado com uma espessa camada de tinta óleo preta. O terceiro passo consistia em apoiar o papel sobre uma segunda folha e desenhar novamente sobre o desenho executado anteriormente, fazendo assim o papel funcionar como papel carbono (fig. 17 e 18).

O desenho não é direto e sim transferido e enriquecido com os acidentes e os imprevistos decorrentes dessa operação. O papel impregna-se, *embebe-se* do acaso ligado à transferência. Detalhes enigmáticos surgem a partir do contato entre os dois papéis. Efeito semelhante encontramos nas *monotipias* de Mira Schendel quando o papel absorve sem querer, digamos assim, pequenas quantidades de tinta óleo gráfica fora da região desenhada. Da mesma forma, ao redor das linhas traçadas, também podemos perceber essa irradiação difusa, que lembra um processo de oxidação e que penetra nas fibras do papel. A mistura do óleo e do talco, pressionados pela unha ou qualquer outro objeto usado pela artista, resultam em efeitos muito similares aos obtidos por Klee na série de equilibristas. Em algumas *monotipias* de Mira, esse efeito de oxidação adquire um tom amarronzado, lembrando as primeiras impressões fotográficas em sépia do início do século XX. Esse aspecto de envelhecimento precoce dá ao desenho uma espécie de dramaticidade, uma nostalgia relacionada à passagem do tempo. Mira Schendel, estimulada pelo espírito investigativo de Klee, gozou de enorme liberdade em seu próprio fazer e raramente cedeu a certa fantasia fácil que ele pudesse ensejar.

Tanto Klee quanto Mira investigaram os processos da forma, sempre experimentando e utilizando materiais inusitados que estabeleciam entre si relações bastante singulares. Formatos pequenos, dimensões modestas, formas abertas e transitivas, economia extrema de meios. Ambos investigaram os processos da forma em formação (*Gestaltung*) e negaram a forma estável e fechada. No esforço de criar uma linguagem plástica autônoma e original, foram mestres de si próprios, autodidatas. Klee não se vincula por completo a nenhuma tendência, nem ao expressionismo nem ao construtivismo. Mira Schendel também não pode ser associada a nenhuma “escola”, nem ao informalismo europeu nem ao construtivismo. Os seus trabalhos não se encaixam facilmente em nenhuma das tendências da arte brasileira, europeia

ou norte-americana do pós-guerra. As questões postas por esses movimentos, quando retomadas, foram desenvolvidas por ela de maneira muito livre

Lucio Fontana (1899-1968), pintor e escultor italiano, nascido na Argentina, é outra importante referência para Mira Schendel. Fontana fora mestre de seu amigo Sergio Camargo e, com certeza, ela compartilhava suas ideias *espacialistas*.²⁶ Fontana desejava ir além do quadro, e o seu gesto era, a um só tempo, destrutivo e afirmativo: furar ou cortar a tela era uma forma de deixar para trás as fórmulas pictóricas tradicionais (fig. 19). Ao mesmo tempo, os novos materiais e os novos *media* tornam-se objeto de atenção e de investigação do artista pois, como dizia ele, “hoje se pode fazer arte com plástico e luz”.²⁷

Segundo Argan, no pós-guerra, como reação ao purismo formal de De Stijl, vimos surgir as poéticas do gesto (Hartung, Kline, Grupo Cobra) e as poéticas da matéria (Jean Fautrier, Alberto Burri, Jean Dubuffet). Fontana, no entanto, inscreve-se no que o crítico designa como poéticas do signo.²⁸ As poéticas do signo não constituem uma terceira via, ao lado das poéticas do gesto e da matéria: põem-se além da identificação entre arte e existência. “Seja ou traço, ou linha ou cor, desde que não seja dado como constitutivo de formas ou imagens, o signo não representa nem exprime, apenas manifesta”.²⁹

O signo em Mira Schendel, como em Fontana, infiltra-se na matéria, como um condutor de corrente que lhe transmite eletricidade. O signo não representa, ele significa o prolongamento da existência da artista na realidade da qual não pode mais se distinguir claramente. O quadro não é transmissão de formas, é uma transmissão de forças: é a existência do artista que se liga diretamente à dos outros.

O signo é uma força que atua num *campo*, e cujos limites são os limites de sua influência. Muitos signos compõem um sistema; o sistema é um conjunto de signos em interação. A relação de um único signo com seu campo também

²⁶ O *Espacialismo* não era uma teoria nem uma poética do espaço, era apenas a afirmação lúcida e firme de que qualquer coisa que se faça conscientemente é um fazer no espaço. É uma recusa radical a todas as *representações* do espaço por meio da pintura e da escultura tradicionais.

²⁷ BRETT, Guy. *Force Fields*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 239.

²⁸ De acordo com Argan, a noção de signo emerge na arte europeia no exato momento em que se esboçam as pesquisas semiológicas e estruturalistas em outras disciplinas, ou seja, quando cada disciplina, para desenvolver sua metodologia, sente a necessidade de analisar e elucidar o significado de seus signos. Na arte, a pesquisa signica também é o início da exigência de requestionar a razão e a função institucional da própria arte. Cf ARGAN, G.C. *Op cit.*, p. 551.

²⁹ Idem, p. 549.

constitui um sistema. Quando Fontana faz do quadro um *campo* de cor, em seguida fendendo-o com um corte nítido, ele demonstra que o signo (o corte) é incompatível com uma delimitação do espaço: é a destruição simbólica da pintura, com sua ambiguidade de espaço duplo, o fora e o dentro, o além e o aquém do quadro.³⁰

Lucio Fontana cortou a tela, Yves Klein pintou com o fogo, David Medalla esculpiu com espuma, Burri costurou e soldou a tela e Mira Schendel recortou, furou, amassou e, literalmente, amarrou os seus suportes. Desenhava com a unha, no avesso do papel. Estes gestos inesperados acabaram por explodir definitivamente a representação ilusionista e produziram um *pensamento* novo e incrivelmente livre sobre a pintura e o espaço pictórico.

2.4

Arte como forma de vida

O que resume a atividade artística para Mira Schendel? O que a mobiliza: o mundo da vida, os processos, os conceitos? Claramente, a obra da artista é marcada por um experimentalismo radical. Usou diferentes tipos de suportes (papel japonês, placas de eucatex, acrílico, papel-cartão, madeira), trabalhou com tipos transferíveis, folhas de ouro, tijolo moído, tinta óleo gráfica. Sempre pesquisando novas formas expressivas, novos materiais e técnicas, criou uma quantidade assombrosa de trabalhos que declaram a ausência absoluta de qualquer hierarquia entre pintura, desenho, escultura ou instalação. Identificar categorias é aí uma questão secundária. Mas o que sustenta esse vigor criativo?

Gostaria de partir de uma reflexão da artista por considerar que há aí uma síntese do que a arte significa para ela: “ser lealmente *DESTE* mundo. E não ser deste mundo”. Para Mira, a atividade artística é um modo de vida, a obra, um acontecimento que torna sensível as potencialidades *deste* mundo, recusa da esperança em *outro* mundo. Como prospecção de *um mundo*, é uma atividade que interroga o seu aparecer. Esta é a dimensão ética e política de seus trabalhos: estimular novas sensibilidades, suscitar um mundo a ser habitado poeticamente.

³⁰ ARGAN, G.C. *Op cit.*, p. 551.

Cheguei à evidência. Que vivemos a tirar cascas. E que nosso sofrimento é fruto da ignorância. Que em espaço e tempo não é alienável. Pois em espaço e tempo, não somos livres. Pois o eu (embora sua soberania seja indispensável nessa vida) é limitação. Todo o nosso esforço de perfeição em espaço e tempo é ilusão. Não aceitação do relativo. Esta é uma ponte. Temos que atravessá-la. *Hindurch* [através]. Não fugir dela. Não morar nela. No relativo, esta é nossa liberdade. Dizer sim e não. Amar e não atar-se, ter prazer (se possível). Sem “perder aqui” nosso coração. *Ser lealmente DESTA mundo. E não ser deste mundo.*³¹

Esta questão mais ampla entrelaça-se às suas escolhas formais e expressivas. Em definitivo, arte não é mera produção de objetos estéticos a serem consumidos, a ideia de obra-prima e sua aura ficam excluídas. Mira Schendel desconfiava tanto dos projetos de transformação social das vanguardas históricas quanto das poéticas contemporâneas que insistiam em fazer o mundo falar pela voz da arte.

Como o seu *espaço de experiência*, o espaço do vivido, informou o seu olhar e as suas escolhas artísticas e plásticas? Pertencente a uma cultura histórica específica, a que viveu de perto as duas grandes guerras do século XX, Mira Schendel produziu trabalhos impregnados tanto pela grandeza da milenar tradição europeia quanto pelo processo de falência dos valores humanistas e iluministas que orientaram esta mesma tradição. O nazismo, o fascismo, o Holocausto e a bomba de Hiroshima transformaram definitivamente a imagem do homem e do mundo e são a evidência definitiva da crise do pensamento europeu de que fala Husserl.³² O conceito de humanidade europeia perdeu sua significação de convenção espiritual herdada da antiguidade grega. Esta crise marca a produção de Mira Schendel, à sua maneira uma husserliana. Edmund Husserl, em seu texto *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, de 1934, se perguntava o que caracterizava “a figura espiritual da Europa”, porque, apesar da crise que a afetava, a Europa conservava no plano do espírito um parentesco interior comum a todos os povos que a compunham. Tendo a Grécia como lugar de nascimento, esse espírito particular criou, em relação ao mundo ao redor, uma forma cultural

³¹ Fragmentos dos diários da artista. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do Espiritual à corporeidade*. Op. cit., p.147.

³² Cf. HUSSERL, Edmund. *A crise da arte como ciência europeia*. Lisboa: Covilhã, 2006. 119-152.

específica, um gênero novo, a filosofia, que tanto como as nações estaria gravemente ameaçada.

Há nos trabalhos de Mira Schendel uma vontade de *esquecer*, palavra complicada – mas nos arriscamos usá-la – e daí sua opção por trabalhos que se abram para o mundo. Esquecer é afirmar a vida, preparar-se para criar arte disponível e generosa. A arte para ela não é, de forma alguma, maneira de sublimar o passado, memória ressentida. É algo vital, uma atividade intensa e afirmativa, nada tem de grandiloquente ou espetacular. Sua arte, sem dúvida, também pressupõe um fazer, mas é um fazer casual, antimonumental. Necessidade de potencializar um horizonte de experiência capaz de sustentar uma adesão responsável a *este* mundo, em face da inescapável certeza da nossa fragilidade e finitude. É no pós-guerra, no Brasil, que Mira começa a pintar. E pintar era “questão de vida ou morte”. Esse gesto de disponibilidade envolvia, no caso, esquecimento, esquecimento muito ativo, essencial para a experimentação do novo e a abertura para a potência da vida.

É preciso refletir sobre a contemporaneidade da obra de Mira Schendel em função da situação da arte no Brasil, entender o momento produtivo dos artistas, mas também o modo vigente de consumo de seus trabalhos e suas significações sociais. O que distingue o trabalho de Mira Schendel de obras reconhecidamente decisivas para a constituição de nossa modernidade estética? Para Sergio ou Iberê Camargo, o conceito de arte é indestrutível. Mira Schendel conhecia um conceito mais precário, mais indefinido do que viesse a ser arte. Ela não detinha um *meio*, uma matéria eleita, diferentemente de Amílcar de Castro e de Sergio Camargo. Mira era fenomenóloga, não poderia mitificar a geometria; o programático ia contra o seu temperamento. A fenomenologia, a aproximação de um pensamento filosófico de questionamento ao cientificismo, também é questionamento da geometria. Mesmo quando emprega um material usado pelos concretos e construtivos,³³ como o acrílico, ela o faz sem comprometimentos doutrinários. Seria produtivo

³³ O acrílico, material construtivo por excelência, usado por Antoine Pevsner, Naum Gabo, Moholy-Nagy, permitia que se acompanhasse totalmente o raciocínio do trabalho do artista. Quase num delírio de honestidade, em nome do rompimento com a subjetividade e com a intuição, declarava que o significado do trabalho de arte dependia da capacidade do observador de refazer o trabalho do artista mental e perceptivamente.

relacioná-la, em um estudo futuro, com o conjunto de nosso ambiente cultural e político e compreender as significações de seu trabalho nesse sentido.

Na década de 50, quando a artista começa a pintar, o construtivismo brasileiro apresentava propostas de integração social, a arte deveria ser instrumento de construção da sociedade. Os movimentos construtivos operam no sentido de uma integração funcional da arte com a sociedade, seu esforço mais constante se direciona para estetizar o ambiente social, educar esteticamente as massas.

A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão progressiva dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, e seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica. A arte abstrata surgira como uma medida de emancipação do trabalho de arte: uma afirmação de sua autonomia diante da realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e possibilidade de formalização, necessários afinal em todo processo de conhecimento.³⁴

Existe um diálogo de Mira Schendel com o construtivismo, na série dos *Sarrafos*, conjunto de 12 pinturas em têmpera acrílica e gesso sobre madeira, realizadas em 1987. Desses objetos derivam uma construção e uma positividade bastante evidentes, são trabalhos bem diretos, que possuem um caráter não literal muito forte (fig. 20). Sobre a superfície retangular coberta de gesso e têmpera branca era aparafusado um sarrafo preto de madeira, de seção quadrada, projetando ângulos às vezes agudos, às vezes obtusos. Essas ripas pretas atravessavam o *suporte* branco e extrapolavam os limites do quadro, seguindo para além de suas bordas. No entanto, a textura da madeira, enriquecida pela qualidade opaca da têmpera branca a expor seus *poros*, possui uma indisfarçável dimensão corpórea.

Os trabalhos de Mira Schendel acompanhavam, sim, o movimento arte e vida neoconcreto, mas de uma forma singularmente desprestenciosa. Como lidar com a simplicidade e a casualidade desses objetos e, ao mesmo tempo, com a sua extraordinária ambição? Esse é o tempo da democracia, sistema não hierárquico, mas Mira Schendel não adere à indústria cultural, à sociedade de

³⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Op. cit., p. 13.

consumo. Embora não seja este o tema desta pesquisa, como falar dela sem falar em Lygia Clark, em Hélio Oiticica, no neoconcretismo? Mira Schendel tinha problemas em relação a uma definição muito clara do que fosse uma obra. Mas, mesmo se o conceito de obra era problemático, nunca o abandonou completamente, como ocorreu com Lygia Clark ou Hélio Oiticica. Por outro lado, não podia tampouco seguir o percurso da nossa grande arte moderna, tardia e resoluta, como aquela de Sergio Camargo, Amílcar de Castro ou Franz Weissmann.

O experimentalismo radical da artista produziu algumas séries que poderiam, numa conexão apressada, ser relacionadas ao questionamento duchampiano sobre o estatuto do artista e da obra de arte. A começar pelos títulos, que testemunham uma despretensão absoluta – *Droguinhas, Trenzinhos, Toquinhos, Sarrafos*. Contudo, ao mesmo tempo, esses trabalhos enfatizam a importância do fazer. A arte para Mira Schendel tem um efeito liberador. Relaciona-se a uma biografia, mas nega quaisquer atitudes dadaístas, hedonistas ou niilistas. Segundo ela,

por mais que se usem formas geométricas, o elemento sensorial da pincelada, a textura está sempre presente, para mim isso é muito importante. Nunca faria uma pintura completamente lisa. [...] Para mim, segundo o meu modo de ver as coisas, eu acho que nunca podemos escapar desse lado da percepção e da corporeidade. É porque, em qualquer tipo de arte, mesmo na arte mais abstrata ou na arquitetura, nós temos sempre essa segunda categoria da corporeidade e há sempre, vamos dizer, essa corrente ou sugestão de movimento fundamentalmente ligado à corporeidade que vai dialogar com a disposição corpórea de cada um, tá certo? Erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, *que saia assim da barriga*. Eu acho isso da maior importância.³⁵

A inquietude de Mira Schendel era europeia. Na era da ciência, é inconcebível o artista como o privilegiado “eu criador”, os problemas se avolumam no sentido da questão social da arte. Importava dessacralizar a ideia de obra de arte, a ideia de aura, do autor inspirado. Há, em sua obra, uma negação ostensiva do gesto do gênio romântico. Na Europa, o romantismo fora estigmatizado, vinculado quase sempre ao nacionalismo e a uma tendência anticientífica. Momento de saturação irreversível da ideia do ato demiúrgico de

³⁵ CONDURU, Roberto. *Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente*. In: “Jorge Guinle Filho”. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009, p. 226.

criação. O artista não se pensa mais como um ser que possui o dom natural de criar objetos originais e modelares. A chamada individualidade criadora é vista como “um mito destinado a inibir a capacidade de investigação, assim como o mito do artista como um ser especial já fora desmascarado como uma tática da sociedade para mantê-lo afastado das decisões políticas”.³⁶ Esse componente antirromântico era parte da disposição específica dessa época, já se tornara impossível, em suma, o *gênio picassiano*.

A sociabilidade que se despreza de sua obra é muito mais uma expectativa que procura fugir do debate então onipresente entre comunismo e socialismo.³⁷ Mira Schendel não era comunista, não era construtivista, tampouco niilista. A dificuldade era assumir um programa doutrinário, sem comprometer com isso a sua disponibilidade irreduzível. Da mesma forma, mesmo que a título de pergunta, queira-se situá-la entre o construtivismo e a arte informal, ela não se filiou a nenhum movimento expressionista europeu dessa época, como o Grupo CoBrA, por exemplo, nem à *op art*.

Ela sustentava um conceito de arte moderno no limite. Mira vivera num contexto europeu povoado por Mondrians, Albers, Picassos e Braques, e não pode ser dissociada dessa cultura europeia. Ao mesmo tempo, já não lhe era facultado invocar a “alta cultura”. Sem pátria, sem sistemas, sem raízes, descrente do racionalismo crítico e utópico, ela cultivava a visada típica do viajante, quase intencional. Situava-se, assim, em um limite temático. Se não era uma artista artesã, era uma artista intelectual: a arte deveria ser um processamento, um endereçamento para o problema da cultura contemporânea.

Mira Schendel era uma artista reflexiva, simultaneamente alguém entregue ao labor cotidiano que gerou centenas e centenas de monotípias, ia à Alemanha para assistir a um congresso internacional sobre Immanuel Kant. O

³⁶ BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. Op. cit., p.33

³⁷ A esse respeito, escreveu em um de seus diários: “estamos sem Igreja, no sentido de ‘*eclésia*’, comunidade. Mas eis que surge o rápido consolo sob o signo de uma comunidade fechada que é este comunismo e este socialismo. Recordemos que começou a formar-se no miserável ambiente positivista. E a superstição perseverante, da qual se acusa o materialismo, deixa entrever, contudo, a sombra de um tipo de escolástica. Muitos, porém, obstinam-se em ver nesse comunismo e neste socialismo, até agora incapazes de qualquer operação de abertura, não apenas os instrumentos menos inadequados, mas pura e simplesmente os únicos competentes para a formação de comunidades abertas. De mais a mais, tanto esse comunismo como esse socialismo revelaram-se o mal dos males burgueses, com posições econômicas e políticas simétricas àquelas às quais se opõem.” DIAS, G.S. Op. cit., p. 120.

dinamarquês Søren Kierkegaard e o alemão Hermann Schimdt frequentavam a sua mesinha de cabeceira. Seus trabalhos, contudo, são muito singelos, mas provocam, a seu modo, uma crise em nossos hábitos visuais. É preciso ficar alerta para não ver a obra desta artista pensadora como um reflexo de questões teóricas. Pode ser tentador, pois ela possuía uma formação intelectual e artística rara para uma mulher de seu tempo, mas falha em captar o tônus afetivo de sua obra.

2.5

A formação do olhar

Mira Schendel nasceu em Zurique, na Suíça, em 1919. O pai, de origem alemã, e a mãe, de origem italiana, eram judeus convertidos, batizaram a filha na fé cristã. Quando Mira tinha 3 anos, seus pais se divorciaram e a mãe casou-se com um conde italiano, passando a morar em Milão, na Pinacoteca de Brera. Com o acirramento do fascismo na Itália, é obrigada a abandonar os estudos de filosofia e, em 1939, deixa sozinha o país. Desloca-se continuamente: Bulgária, Hungria, Viena, Croácia, Eslovênia. Em Sarajevo, casa-se com Jossip, um croata católico e, após o armistício, em 1944, o casal muda-se para Roma, onde passam por extremas dificuldades econômicas. O trabalho de Mira Schendel junto à International Refugee Organization, que orientava os chamados *displaced people* para países da América do Sul, América do Norte e Canadá, talvez tenha lhe sugerido a possibilidade de um recomeço.

Em 27 de julho de 1949, partem do porto de Nápoles rumo a Porto Alegre. Sobre o dia de sua chegada, ela relata em um de seus diários que estava triste, pois não queria ter vindo, mas que agora, quatro anos depois, estava feliz por estar aqui. É no Brasil que decide ser artista. Pintava apaixonadamente. Dois anos depois de sua chegada, envia seus trabalhos para a Primeira Bienal de São Paulo, em 1951, e é aceita.

Mira não falava sobre o período da guerra. Ao que tudo indica, possuía uma tatuagem de identificação, mas não se sabe ao certo se passou por um campo de concentração. Em todo caso, sua produção não é marcada por uma memória melancólica, pelo contrário, quando nos deparamos com seus

trabalhos, somos tomados por genuína alegria. Sua linha exhibe uma leveza plástica cativante, às vezes ágil e rápida, às vezes dubitativa e hesitante, mas sempre extremamente curiosa.

Criar algo de novo a partir da experiência dos trabalhos da artista, e não interpretar, decifrar ou traduzir em palavras suas intenções, tal ingenuidade não é permitida. Tal como pensou Merleau-Ponty, o que ele chamou de o-jamais-pensado-ainda em Heidegger, “eu me empresto ao outro, eu o faço com meus próprios pensamentos. Não se trata de um fracasso da percepção do outro, mas, justamente, da percepção do outro”.³⁸ Também em Mira Schendel, o mais rico em seu trabalho é o impensado que nele há, isto é, aquilo que, através dele e somente por ele, se volta para nós. A vibração que emana das obras tem o poder de afetar; esses trabalhos *interessam*, provocam nossos movimentos espirituais e corporais e, desse modo, os transformam. Interpelam a sensibilidade e dão a perceber as inesgotáveis aberturas significativas da obra de arte. O movimento é o de montanha russa, o transparente e o opaco, o extremamente frágil e o incrivelmente potente, o branco e o preto. Com apenas uma marca é capaz de imantar todo o *campo* ao redor.

³⁸ Merleau-Ponty, M. *O filósofo e sua sombra*. In: “Os Pensadores”, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 429.