4.
Fragmentos da memória

4.1.
Devaneios

Klee apreende o processo criador na observação dos fenômenos e no domínio dos elementos plásticos, condição necessária para os desdobramentos da forma em formação. O estudo do objeto deve estabelecer uma relação de ressonância com o sujeito a qual não se restringe à ótica, pois as intuições desencadeadas na aproximação entre sujeito e objeto permitem um encontro com os mistérios da atividade criadora.

Em uma palestra realizada no museu de *Jena* (1924), na abertura de uma exposição da qual constavam algumas de suas obras[1], o artista detecta um ponto crítico, em que os conteúdos mais vastos e profundos do processo criador escapam à nossa percepção. Esse registro psíquico, fundamentado parcialmente na consciência, legitima os devaneios da imaginação que investem nas forças dinâmicas da memória, retornando à consciência e à ação em busca de novos sentidos no presente.

> "O que surge desse impulso pode ser chamado como quiserem, sonho, idéia, imaginação, mas só pode ser considerado seriamente quando se liga aos meios próprios para lhe darem forma[2]".

Anos mais tarde, nos cursos da *Bauhaus*, Klee reforça a importância da memória, no processo da forma em constante mutação:

> "A semelhança com os objetos pode ser experimentada somente em fragmentos. Com freqüência ela é abruptamente interrompida; então nós não podemos perseguir a idéia do objeto. Memória, experiência digerida, associações

[1] KLEE, P. Sobre a arte moderna. In : KLEE, P. *Sobre a arte moderna,* pp. 69-77.
[2] Op. cit., p. 66.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

> pictóricas. O que é novo aqui é o modo como o real e o abstrato coincidem e aparecem juntos. Sempre um contexto orgânico trabalha com elementos que podem ser lidos abstratamente[3]".

A presença desse impulso – sonho, idéia, imaginação - necessário à criação, e a importância da memória nesse processo, remetem à hipótese freudiana da existência de camadas distintas de pensamento[4]. Nelas a percepção inconsciente, infinitamente mais ampla do que a consciente, é comparada a um arquivo da memória, que constitui uma escrita psíquica sobre a qual uma história traumática estaria condensada.

A referência a Freud nos leva a constatar que o psiquismo, que se estrutura como um aparelho de linguagem permeado por forças dinâmicas, relaciona um conjunto de signos, conferindo sentido às vivências dos indivíduos. O desequilíbrio desse aparelho psíquico decorreria do excesso de energia externa causadora das experiências traumáticas, assunto de especial interesse para Freud. Na sua atividade terapêutica, os sonhos, os chistes e os atos falhos permitiriam o acesso à camada inconsciente, devolvendo de forma fragmentada o reprimido por um "censor", situado entre os outros dois componentes do nosso aparato psíquico - consciente e inconsciente. Esse censor só permitiria a passagem do que é agradável, reprimindo o doloroso e o desagradável que se manteriam retidos no inconsciente. A existência de uma camada pré-consciente, intermediária, corresponderia às recordações não atualizadas pela consciência, passíveis de serem evocadas pela atividade mental. A memória inconsciente permaneceria inacessível à consciência, ou melhor, acessível apenas de modo indireto.

---

[3] KLEE, P. *Notebooks*, p. 291.

[4] Formulada no livro *Sobre a Interpretação dos Sonhos*, publicado em 1900, a hipótese freudiana da existência de camadas de pensamentos distingue: um inconsciente composto de traços mnemônicos, aos quais só temos acesso indireto; um pré-consciente, ao qual temos livre acesso; e uma consciência, tanto parte do sistema de percepção, quanto do sistema pré-consciente. Cf. FREUD, S. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. *Sobre a Interpretação dos Sonhos*, RJ : Imago, vol. IV, 1976.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

O inconsciente, porém, é uma hipótese que necessita constantemente de comprovação. Freud lhe atribui o lugar da dúvida, da resistência a um tratamento que confirma seu cientificismo através de um método psicanalítico, passível de ser ensinado ou transmitido na prática. Segundo a interpretação de Jacques Lacan, o sujeito da psicanálise, que se apresenta na falta, no vazio de representação em que se manifesta o desejo, está "onde ele duvida...se revela como ausente. É a este lugar que ele (Freud) chama ... o eu penso pelo qual vai se revelar o sujeito[5]". Esse sujeito cindido, que admite um lugar insubstancial, um vazio, está, portanto, onde ele não pensa, onde ele não é. Logo, o pensamento de Freud desvenda a precariedade de uma consciência e a incerteza de uma existência, bem diversa daquela formulada pelo sujeito cartesiano, concebido pela razão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

4.2.
O sonho e o despertar

A teoria do choque, proposta por Freud, é considerada por Walter Benjamin no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*[6]. Ambos crêem na incompatibilidade entre memória e consciente:

> "Segundo Freud, a função de acumular "traços permanentes como fundamento da memória" em processos estimuladores está reservada a "outros sistemas", que devem ser entendidos como diversos da consciência[7]".

No entanto, Benjamin interpreta a dissociação entre memória e percepção consciente, elaborada por Freud, sem considerar as conseqüências patológicas que o trauma provoca no indivíduo. Pretexto para a elaboração de uma crítica à modernidade, a referência de Benjamin a Freud

---

[5] LACAN, J. O *Seminário*, livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 39.
[6] BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo.* In *:* Obras escolhidas III. São Paulo : Brasiliense, 3 ed., 1994, pp. 103-150.
[7] Op. cit., p.108. A correlação entre a memória e o consciente é estabelecida por Freud, no texto *Além do Princípio do Prazer*, de 1921.

denuncia uma supervalorização da memória consciente e uma atrofia da memória inconsciente nos indivíduos, sujeitos ao excesso de choques das sociedades capitalistas. A consciência é considerada uma defesa contra os estímulos desmedidos provenientes do mundo externo. No entanto,

> "a recepção do choque é atenuada por meio de um tratamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade[8]".

Esse pensamento confirma a lembrança e o sonho em estado latente, como capazes de sugerir um desvio para os excessos do cotidiano, admitindo, assim, a redução das demandas habituais, em prol da imaginação. Só a imaginação, defende Benjamin, potencialmente revolucionária, estaria apta a revelar o que normalmente não pode ser apreendido pela percepção comum.

Mas se Freud capta a interpretação do sonho e a reconduz à coerência do texto, Benjamin acredita que a interpretação empobrece e desvaloriza o que é essencial no sonho, justamente o seu caráter caótico. Pois é o sonho que subverte a lógica das relações consideradas aceitáveis na sociedade, por relações sem sentido aparente. Quando Freud recupera, no texto, a ordem que era desconectada no sonho, ele também recupera através dessa ordem o discurso dos vencedores, conforme Benjamin faz questão de rebater.

O sonho permite, segundo Benjamin, que o indivíduo se comunique com seu próprio passado, reconquistando não só a sua história como a história pertencente a uma tradição coletiva. Esses momentos arcaicos, recapturados no presente, tornam-se extremamente relevantes porque:

> "No sonho, em que cada época vê a seguinte sob a forma de imagens, esta última aparece aliada a elementos da pré-história, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências dessa sociedade, que se depositam no inconsciente coletivo, produzem, em interpenetração com o novo, a utopia, que deixa seus traços em mil configurações

[8] Id., Sobre alguns temas em Baudelaire. In : BENJAMIN, W., p. 110.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

> da vida...A modernidade cita sempre a pré-história. No caso, isto acontece através da ambigüidade que adere às relações e produções sociais dessa época...Cada época sonha não somente a seguinte, mas ao sonhá-la a força a despertar[9]"

Não é só o sonho, portanto, que é valorizado por Benjamin, mas também o despertar. Entrelaçados pela força desse pensamento, mito e utopia se transformam em intensidade histórica, porque a apropriação dos momentos significativos do passado, revividos no presente, é, também, perspectiva futura de renovação. Pensamento próximo ao de Klee, quando este afirma a importância da arte, ao "mostrar não o homem como é, mas como poderia ser[10]".

A liberdade do ato de criar, para Klee, permite um desvio das percepções, habitualmente fundamentadas na lógica, designando uma possibilidade de renovação nos fragmentos de um mundo disperso em ruínas e habitado pela memória. Cada um desses fragmentos, potencialmente renovadores, deixa à mostra o caráter frágil e transitório do mundo, do qual estes fragmentos fizeram parte.

No ato falho e nos lapsos de memória, Freud reencontra o ínfimo, em uma confluência de discursos que opõe distintas intenções. Esse reencontro permite uma interpretação, que destrói a lógica do discurso consciente e revela um texto subjacente que não fora percebido antes. Tanto Benjamin como Freud captam, justamente no ato falho, o qual interrompe e isola um fato no fluxo de percepções, um instante onde se descobre um conteúdo de verdade naquilo que normalmente seria desprezado. No entanto, Benjamin vê esse conteúdo de verdade no conteúdo objetivo; não se trata de perfurar a superfície para alcançar uma camada mais profunda, pois é justamente a superfície que faz fulgurar o seu sentido.

De modo semelhante a Klee, que percebe a profundidade como sendo imaginária, a superfície deve ser construída a partir da linha geradora do movimento. O artista percebe as formas fragmentadas evocadas de uma dimensão misteriosa,

---

[9] BENJAMIN, W. Paris do segundo império em Baudelaire. In *: Walter Benjamin*. São Paulo : Ática, 1985, coleção Grandes Cientistas Sociais, pp. 44-122.

[10] KLEE, P. Sobre a arte moderna. In : KLEE, P, p. 67.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

revelando uma percepção de mundo que lhe é muito particular: “a partir dos *insights* dos fragmentos do mundo da forma, novos organismos se desenvolvem[11]”, diz o artista, desejando fixar o momento do trabalho criativo, ao ensinar a transformação da forma, passo a passo.

Referindo-se ao processo produtivo e receptivo da obra, ele detecta a importância de chamar a atenção do olhar do espectador para um ponto de maior energia, que o auxilie a decifrar todas as relações da obra. O aparentemente insignificante, em seus quadros, muitas vezes é a chave do mistério que conduz à origem do processo criativo do artista. É o caso do *Drama do Pássaro* (1920) *(figura 91)*, cujo ponto sobre a asa do pássaro principal faz convergir todos os olhares dos demais componentes do quadro; inclusive o olhar do espectador, que desvenda a obra a partir desse ponto de confluência.

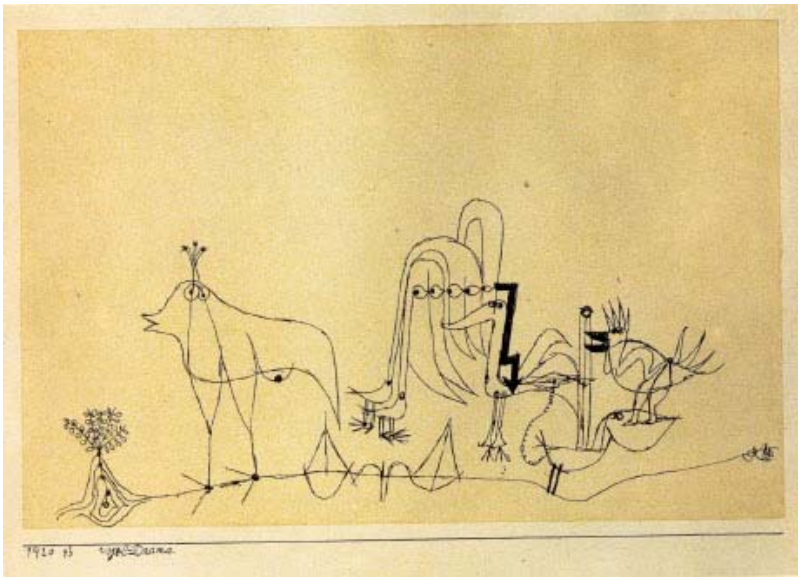

figura 91 - KLEE, Paul. O drama do pássaro. 1920.
Caneta sobre papel, montado sobre cartão. 18,7 x 28,2 cm.

4.3.
Angelus novus

As imagens dissociadas e misteriosas de Klee, ao revelar um modo fragmentado de perceber o dinamismo da existência, correlacionam-se com o pensamento de Benjamin, que demonstra claramente sua preferência pelo artista em uma

[11] KLEE, P. *Notebooks*,, p. 35.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

carta para seu amigo Gershon Scholem (1917): “Você conhece Klee? Eu o amo enormemente[12]”. E mais:

> “O único entre os novos pintores que me emocionou foi Klee, mas por outro lado eu ainda estou incerto acerca dos fundamentos da pintura para prosseguir da emoção para a teoria. Acredito que chegarei a isso depois. Dentre os pintores modernos, Klee, Kandinsky e Chagall, Klee é o único que parece ter conexões óbvias com o cubismo. Mas pelo que posso julgar, ele provavelmente não é um cubista[13]”.

O interesse pelo Cubismo e pelo Expressionismo demonstrado por Benjamin nessa época, reverte em vários pequenos artigos sobre a pintura moderna, publicados em periódicos. A leitura de *Sobre o Espiritual na Arte*, de Kandinsky, estimula a admiração de Benjamin pelo autor e pela sua pintura. A respeito do Cubismo, Benjamin observa, nessa mesma carta a Scholem, a pouca importância dada à cor nos quadros de Picasso e Braque, onde predominam as formas lineares. Procedimento que contrasta com as obras de Klee, as quais ora privilegiam as modulações tonais, ora acentuam o contraste entre as cores. As “conexões óbvias” de Klee com o Cubismo, referidas por Benjamin, provavelmente dizem respeito ao ritmo fragmentado de suas telas, ou, talvez às colagens, que reforçam o caráter construtivo de alguns de seus quadros.

Em 1921, Walter Benjamin adquire em Munique uma pequena gravura denominada *Angelus Novus*, (*figura 92*) da autoria de Klee. Esse quadro acompanha Benjamin até a morte (1940), tendo sido mencionado nos seus textos várias vezes. Na verdade, a formulação de toda uma teoria da história, a partir da gravura de Klee, reforça, em Benjamin, a dimensão existencial, ética e política que assume a obra de arte no seu pensamento: quanto mais a obra se desprende de uma coerência formal e endossa um caráter crítico, confundindo-se com o estético, mais ela se torna determinante para as interpretações de uma época.

figura 92 - KLEE, Paul.
Angelus Novus. 1921.
Nanquim e aquarela sobre papel.

[12] BENJAMIN, W. *The correspondence of Walter Benjamin B 1910-1940,* The University of Chicago Press, 1994, p. 101.
[13] Op. cit., p. 101.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

Na sua nona tese *Sobre a Teoria da História* (1940), Benjamin propõe um novo paradigma, tornando possível criticar o olhar para o passado e perceber o modo como o presente se configura no encontro com esses acontecimentos - reminiscências, captadas em imagens, sugerindo uma articulação totalmente renovadora:

> "Há um quadro de Klee, que se chama *Angelus Novus*. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as deposita a seus pés. Ele gostaria de deter-se, para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso, com tanta força que ele não pode mais fechar suas asas. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso[14]".

Em um processo nada linear, a visão benjaminiana reflete acerca da temporalidade da obra literária de Proust. Associa, portanto, os fatos passados através de correspondências, considerando os detalhes ignorados ou esquecidos, que se conjugam para formar o presente: "o historiador...capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior...funda um conceito de presente como um "agora"...[15]", que é tempo descontínuo, no qual o crítico, ou historiador, reconhece a sua própria tradição.

Na interrupção do fluxo da história, Benjamin faz emergir, como imagem fulgurante, uma outra história, entrecortada e cheia de sobressaltos, que salva do esquecimento a história dos vencidos. Mas, para que surja essa atualidade, faz-se necessário destruir um tempo que aspira ser eterno. Entre destruição e redenção, na gravura do anjo interpretada por Benjamin, está o anjo da morte, rompendo a ordem instituída pelo progresso. O que se transforma em ruínas é o mundo habitado pela memória que o *Angelus Novus* tenta, em vão, recompor. No entanto,

[14] BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In : BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*, vol. I, p. 226.
[15] Id., p. 232.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

impotente em um mundo empobrecido pelo declínio da experiência[16], ele só consegue olhar o passado: os "olhos escancarados", a "boca dilatada" e as "asas abertas" o impedem de olhar, falar, voar, ou até mesmo interferir no processo histórico[17].

Apesar de ser uma imagem do sofrimento a descrita por Benjamin, ela também aponta para a vida, ressaltando o aspecto dialético, presente na própria concepção de ruína: a ruína tanto decorre da história mutilada pelos opressores, que serão punidos por essa destruição, quanto redime a história dos vencidos, que reduzirão os monumentos dos vencedores a escombros. Benjamin afirma, é possível advir uma nova significação do pacto com os vencidos. Nesse caso, o que era ruína adquire vida, em um presente pleno de "agoras", capaz de restabelecer a comunicação com o passado de forma construtiva.

O tema dos anjos, na obra de Klee, é recorrente desde 1920. Mas nos últimos anos (1937-1939), essas criaturas, ambíguas por natureza, são apresentadas de forma fragmentada, em quadros cujas técnicas variam do traço simples à aquarela, ou do lápis litográfico à pintura a óleo. Geralmente, os anjos vêm acompanhados de algum predicado, como é o caso de *Anjo pobre* (*figura 93*) ou *Anjo, e ainda sim mulher* (*figura 94*), no qual um par de seios é destacado do fundo vermelho, referência a uma sexualidade explícita que imaginamos não existir nos anjos.

No *Anjo com o guizo (figura 95*), um dos seus últimos quadros, a ironia se estampa visivelmente no rosto do anjo. No ano de produção dessa obra, já está em uma fase bastante adiantada a doença de Klee[18] e, esse espaço mágico da metamorfose e das correspondências habitado pelos anjos,

figura 94 - KLEE, Paul.
Anjo pobre. 1939.
Aquarela e têmpera sobre papel jornal. 48 x 32,5 cm.

figura 95 - KLEE, Paul.
Anjo e ainda assim mulher. 1939.
Lápis litográfico colorido sobre cola azul, em papel de rascunho, montado sobre cartão.
41,7 x 29,4 cm.

figura 95 - KLEE, Paul.
O anjo com o guizo. 1939.
Lápis sobre papel, sobre cartão.
29,5 x 21 cm.

[16] Walter Benjamin distingue experiência (*Erfahrung)* de vivência (*Erlebnis)*: a experiência como conhecimento do indivíduo, integrado em uma comunidade que dispõe de tempo para que este conhecimento seja sedimentado, e a vivência do indivíduo que se isola, assimilando às pressas um conhecimento que deve servir a propósitos imediatos.

[17] As teses de *Sobre o Conceito de História*, de 1939, são escritas por Benjamin no exílio, sob o impacto iminente da 2ª guerra mundial.

[18] Paul Klee era portador de esclerodermia, doença degenerativa que afeta os tecidos conjuntivos dos órgãos, tornando-os endurecidos e retraídos. O artista falece em decorrência dessa doença, em 1940.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

sempre tão próximo do artista, agora, mais do que nunca, pretendesse ser alcançado. O anjo, fazendo surgir a precariedade do que é humano nos fragmentos decompostos, testemunha não só a crise do artista, mas também a crise de toda uma geração, às vésperas do segundo grande conflito mundial, iniciado no mesmo ano da produção do quadro de Klee.

4.4.
Temporalidade

Benjamin tece considerações sobre o pensamento de Proust e o de Bergson, no que diz respeito ao tema da temporalidade:

> "Bergson... não deixa de sublinhar o antagonismo existente entre a *vita activa* e a específica *vita contemplativa*, a qual se abre na memória. No entanto, sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha. Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente.
> A memória pura – a *memoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma em Proust, na *memoire involuntaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto...Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte da sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* o houvesse transportado de volta aos velhos tempos[19]".

Segundo a interpretação de Benjamin, as informações sobre o passado transmitidas pela memória voluntária, não guardariam nenhuma relação com esse passado, pois todos os esforços intelectuais para evocá-lo seriam inúteis. Escondido em um objeto qualquer, o passado, para Proust, pode ser encontrado ou não, ao longo da vida do indivíduo, fato que deixa por conta do acaso a posse dessa experiência. Na memória involuntária, termo forjado por Proust, os conteúdos do passado individual se confrontariam com os do passado coletivo. "Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas...produziriam reiteradamente a fusão desses dois

[19] BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In : BENJAMIN, W., p. 106.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

elementos na memória[20]".

Um diferente aspecto da temporalidade é elaborado por Bergson, que relaciona o presente à consciência que temos do nosso corpo como centro de ação - conjunto de imagens que reagem a outras imagens, as quais atuam como estímulos externos. Ele faz convergir a realidade do espírito e da matéria para a memória, admitindo que a nossa percepção corporal, ao assumir sua substância, contrai uma percepção maior, virtual. Assim, ela materializa o presente como condutor e como limite da vida do espírito, selecionando as lembranças que quer atualizar a cada instante.

Bergson considera o ser na passagem ontológica do espírito para a matéria que fundamenta a verdadeira experiência, dispondo "do futuro na medida em que nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado[21]". Aproximando-se de Freud, concebe a memória como uma função do futuro, pois o ser, capaz de memória, possibilita a criação do novo: "estar presente a cada instante, eis a lei fundamental da matéria, nisso consiste a sua necessidade[22]".

Divergindo da noção de inconsciente formulada por Freud, Bergson considera que o inconsciente não designa uma realidade psicológica fora da consciência, mas assinala "uma realidade não-psicológica – o ser tal qual ele é em si[23]". No caso, o inconsciente é ontológico e corresponde à lembrança pura, virtual, passiva, não ajustada ao inconsciente psicológico, que recalca o presente e resiste às lembranças inúteis e perigosas.

Segundo Bergson,

> "A idéia de uma *representação inconsciente* é clara, a despeito de um difundido preconceito; pode-se inclusive afirmar que fazemos dela um uso constante e que não há concepção mais familiar ao senso comum. Todo mundo admite, com efeito, que as imagens atualmente presentes em nossa percepção não são a totalidade da matéria. Mas por outro lado, o que pode ser um objeto material não percebido,

[20] Op. cit., p. 107.
[21] BERGSON, H. *Matéria e Memória*, p. 247.
[22] Op. cit., p. 247.
[23] DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo : Ed. 34, 1999, p. 43.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

> uma imagem não imaginada, a não ser uma espécie de estado mental inconsciente? ... as percepções ausentes de sua consciência...não são criadas à medida que sua consciência as escolhe; portanto, já existiam de algum modo, uma vez que, por hipótese, sua consciência não as apreendia, como poderiam existir a não ser no estado inconsciente?[24]"

Portanto, a percepção inconsciente bergsoniana é mais vasta, porque não procede a nenhuma escolha. Perceber exige um esforço de memória, que considera a sobrevivência das imagens passadas mescladas com a nossa percepção do presente, podendo enriquecê-la ou eventualmente substituí-la. "O presente não contém nada mais do que o passado, e aquilo que se encontra no efeito já estava na causa[25].

O impulso vital (*élan vital*) dissocia-se a cada instante, em um movimento de distensão que ocorre na matéria, e um movimento de tensão que se eleva na duração. Essas linhas coincidem ou se superpõem, coexistindo em níveis distintos do passado. A essa sucessão de mudanças qualitativas, fundindo-se e interpenetrando-se, Bergson denomina duração (*durée)*.

Considerando a intuição[26] como método, o filósofo faz convergir no real a observação externa e a experiência interna nos termos da duração. E se "a intuição nos leva a ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência[27]", não se trata mais de considerar experiência em termos abstratos, como queria Kant, mas de conceber a intuição como condição de experiência real.

Assemelhando-se a uma cosmologia, o bergsonismo considera que tudo é movimento, mudança de tensão e de energia, tal como Klee, para quem as forças generativas fundamentam e permeiam as formas da existência.

[24] BERGSON, H., p. 167.
[25] Id., *Evolução criadora*, p. 52
[26] A intuição, para Bergson, pretende uma relação imediata com a realidade, com o impulso criativo da vida. Ela considera pensar em termos de duração, discernindo a percepção - que nos coloca de súbito na matéria, da memória - que nos coloca de súbito no espírito.
[27] DELEUZE, G. *Bergsonismo*, p. 18.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

4.5.
Direito e avesso

A idéia de tudo em constante mutação diverge, no pensamento taoísta, do processo mental sugerido por Bergson, o qual assinala uma variação de matéria na passagem dos estágios referentes à memória. Em vez de constatar sucessões de fenômenos, os taoístas registram uma alternância de aspectos que atesta um mesmo estado do Universo.

> "Quando uma aparência *transmuda-se* noutra, essa mutação equivale a um sinal a que outros sinais devem responder em uníssono. Ela indica o advento de uma nova *situação concreta*, que comporta um conjunto indefinido de manifestações coerentes. Quanto à maneira como se opera essa substituição, que não é uma mudança, sabemos que toda mutação concerne ao Total e é em si mesma, total[28]".

Concordando com esse pensamento mutante, há uma regra única para espírito e mundo que não admite contradições, mas complementaridades reais e de pensamento. As aparências, evocativas de outras aparências, atuam em ressonância, entremeando-se sem se confundir. Pois não há contrários neste modo de pensar impregnado de um sentido concreto de natureza, mas contrastes que se alternam. No caso, uma determinada aparência é determinada pela preponderância de uma força ou substância naquele determinado momento; como matéria e ritmo são indistintos, o que se nota é que há sempre uma força oposta, prestes a operar uma conseqüente alternância de aspecto que, no entanto, permanece ligado ao outro aspecto, como direito e avesso do todo original.

E não é justamente essa alternância de aspectos que Mira Schendel exercita nos *Objetos Gráficos* e nas *Monotipias*, ao conjugar frente e verso na obra, deixando fluir uma torrente de intuições? E as relações de ressonância que Klee estabelece nas suas polifonias tonais, também não caracterizam essas conjugações de aspectos que se complementam, sem se confundir?

[28] GRANET, M. *Pensamento chinês*, p. 207.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

Klee se vale da intuição[29] para perceber, nas aparências, as impressões nelas retidas, impressões que desencadeiam conclusões afetivas impregnadas do vivido. No quadro *Jardim de Rosas* (1920) *(figura 96)*, pintado a óleo sobre cartão, Klee imagina uma superfície contraída e distendida por forças complementares, atuando como uma só voz. Os contrastes são acentuados com a tinta preta, ou atenuados com a tinta branca, desencadeando energias que se desprendem da forma em constante movimento. Pintado com cores quentes em diversas tonalidades, o quadro comporta círculos e espirais em pontos estratégicos, referindo-se às rosas do título as quais acrescentam um novo dinamismo ao conjunto. Segundo Klee, "há movimento no ponto que forma a linha, na linha que forma um plano e nos planos que formam o espaço[30]".

figura 96 - KLEE, Paul. Jardim de rosas. 1920. Óleo sobre cartão. 49 x 42,5 cm.

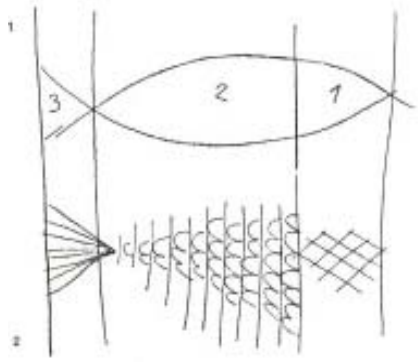

figura 97 - KLEE , Paul. Divisível / individualizador. 1924. Desenhos da Bauhaus.

O método divisível/individualizador, que ele concebe e divulga nos seus ensinamentos da *Bauhaus (Gestaltung)*, resiste à estrutura formal una e indivisível proposta pelas leis da *Gestalt (figura 97)*. Segundo Klee, a obra pictórica deve surgir por partes, no compasso que permite a adição de detalhes também geradores de movimento; assim acontece

[29] A intuição, em Klee, está relacionada à experiência do fazer artístico, e, nesse sentido, ela se aproxima da proposta de Bergson, que relaciona intuição à experiência.
[30] KLEE, P. *Notebooks*,, p. 185.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

no *Jardim de Rosas*, que relaciona ritmo e estrutura organicamente.

Klee estabelece uma correspondência mútua entre os elementos do quadro, criando intervalos e vozes, como na música, que interagem dinamicamente, compondo a forma sempre aberta a novas relações. O todo, inter-relacionado com as partes, resulta da experiência assimilada na memória, sujeita às associações pictóricas que podem ser lidas como construções abstratas.

O inverso também é verdadeiro:

> "Imagens que podem se chamar construções abstratas, mas concretamente podem assumir nomes, de acordo com o sentido das associações comparativas que despertam (como estrela, vaso, planta, bicho, cabeça ou homem)[31]".

Os dados fixados na memória afloram na experiência, orientando-se por tudo aquilo que quer ganhar expressão. Essa atividade criativa é o que revela, na origem, o cambiante, a partir de uma nova inteligibilidade.

4.6.
Mosaico inconcluso

Em Mira Schendel, a experiência das *Monotipias* e dos *Trenzinhos* caracteriza-se pela retomada da força criadora, manifesta em cada unidade que compõe as séries. Valendo-se de um processo artesanal que permite a rapidez de execução das obras únicas, Mira preserva a originalidade e a identidade nos exemplares que se complementam no todo, formando um mosaico inconcluso.

Ainda nas *Monotipias*, a pesquisa da forma pode atingir o seu limite através do traço mínimo, apenas esboçado em um canto do papel. O papel de arroz assemelha-se a uma quase pele atravessada pelas inscrições, interagindo com as palavras e desenhos impregnados de suor e marcas de gordura, na passagem da mão da artista por sobre a superfície do papel. Força criadora, feita matéria, ainda não perceptível

[31] KLEE, P. Sobre a arte moderna. In : KLEE, P., p. 61

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

pelos sentidos, quando toma corpo transforma-se em realidade[32], diz Klee, em um comentário bergsoniano que se adequaria perfeitamente às *Monotipias*. Sem diferenciar começo e fim, os trabalhos em questão reproduzem o impulso vital que inflama o espírito e alcança o ser[33], questão próxima de Klee, que ao buscar a origem deseja unir intuitivamente aparência e existência.

Fragmentos de pensamento, resquícios inconscientes que afloram e se materializam em traços, formas ou palavras, as *Monotipias* pretendem dar um sentido ao efêmero: nelas, não há cisão entre idéia e sensibilidade, tudo é realizado naquele instante. Tinta, papel e gesto se entranham, promovendo uma fusão. Marcadas pelo improviso, deixam entrever o acaso escondido por trás da ordem, ou melhor, "a desordem original que se manifesta no uso dessa liberdade[34]". Paradoxalmente, o papel efêmero e frágil é ativo, uma vez que absorve a tinta e os demais vestígios que caracterizam a obra. A "matriz" ativa da gravura aqui é passiva, restrita à placa de vidro que serve de suporte à tinta, cuja ação é tolhida pelo talco, dificultando sua propagação no papel. Na superfície do papel, são empregados objetos contundentes – tampas de caneta, grampos, a própria unha – para marcar as monotipias que recebem a tinta pelo avesso. Às vezes, o texto, espelhado nas obras em questão, reforça o sentido do "avesso" de um discurso lógico que a artista pretende realçar (*figura 98).*

figura 98 - SCHENDEL, Mira. Monotipias, "escritas". 1965. Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

Basicamente elaboradas em um mesmo formato, 46 x 23 cm, as quase 2000 monotipias[35] distinguem grupos que

[32] Cf. Op. cit, p. 66

[33] Cf. MERLEAU-PONTY, M. *Natureza*, São Paulo : Martins Fontes, 2000, p. 90. O paradoxo de Bergson, segundo Merleau-Ponty, consiste em formar um ser anterior à percepção – que denomina inconsciente - que só é concebível em relação à percepção.

[34] SHAPIRO, M. apud CLAY, J. *Le Romantisme*. Paris : Hachette, 1980, p. 101.

[35] É quase impossível determinar o número preciso de obras elaboradas pela artista durante esses dois anos, aos quais ela se dedicou à produção, não exclusiva, das *Monotipias*. A finitude explorada através dos materiais e do tema nessas obras prolonga-se no fato de que muitos exemplares ou foram presenteados, ou dispersos, ou mesmo se deterioraram ao longo dos anos. Não consta que ela tenha inutilizado propositadamente nenhuma monotipia, talvez só na fase inicial, quando experimentava a técnica adequada para o aproveitamento do fino papel japonês, não resistente ao risco do lápis nem ao traço do pincel.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

privilegiam pontos, linhas, números, desenhos, formas geométricas e palavras, letras esparsas ou agrupadas em arquiteturas, letras formando palavras e, eventualmente, palavras compondo frases ou textos em diversos idiomas. Nota-se que os elementos não são empregados de maneira aleatória: quando a artista quer aprofundar os significados da palavra, escreve em alemão. Por exemplo, na monotipia *WELT* (*figura 99*), que traduz mundo, ela anexa as palavras *MITWELT/UMWELT/EIGENWELT*, exprimindo as várias maneiras de estar no mundo[36].

Ao tecer algum comentário irônico, ou bem-humorado, escreve em italiano, não esquecendo a musicalidade própria desse idioma: *giocco, vuoto, piccolo, mondo, bianco, blù, qui, qua*, palavras constantemente empregadas pela artista *(figura 100).* Por vezes as palavras ou frases em português assumem a mesma leveza da língua italiana: *ma che belleza di disegno* (*figura 101)* e *aqui vai o desenho bem feitinho* são equivalências possíveis exploradas nas *Monotipias* (*figura 102*).

figura 99 - SCHENDEL, Mira. Monotipias. 1965. Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

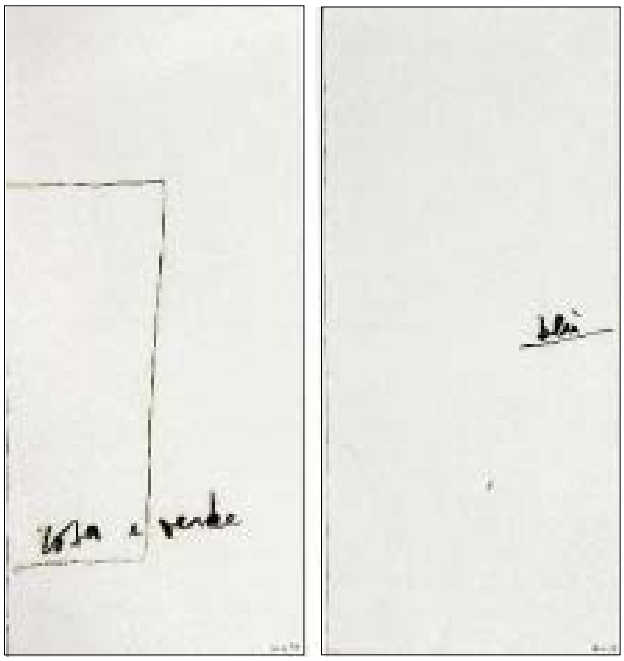

figura 100 - SCHENDEL, Mira. Monotipias, “escritas”. 1965. Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

[36] A língua alemã permite que as palavras sejam anexadas umas às outras, o que determina variações nos seus significados. Muitas vezes o verbo aparece no final, indicando a ação que dá sentido à frase. Em português *MITWELT/UMWELT/EIGENWELT* significa respectivamente o mundo da convivência, o mundo que nos cerca e o nosso próprio mundo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

Em língua francesa há, especialmente, uma monotipia guiada pela passagem de um tempo emocional que parece não coincidir com o tempo real: *un rien de temps et ce sera le jour entier (figura 103)* escreve Mira, reportando-se possivelmente a uma memória involuntária, distanciada do hábito e das tramas da razão. Graças ao acaso, esta memória possui a capacidade de tecer uma percepção farta de detalhes, conforme nos ensinou Proust. *UMWELT-EIGENWELT.* Não sem motivo, várias das monotipias são totalmente preenchidas com textos alusivos a vivências particulares que, no entanto, materializam sensações comuns a todos nós (*figura 104*).

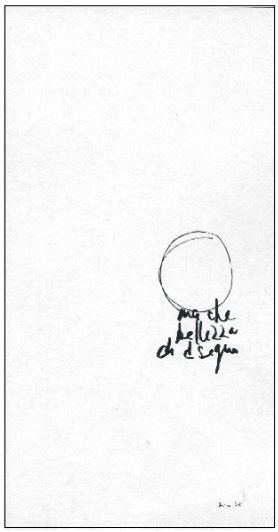

figura 101 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “escritas”. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
47 x 23 cm.

figura 102 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “escritas”. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
47 x 23 cm.

figura 103 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “escritas”. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
46,5 x 23 cm.

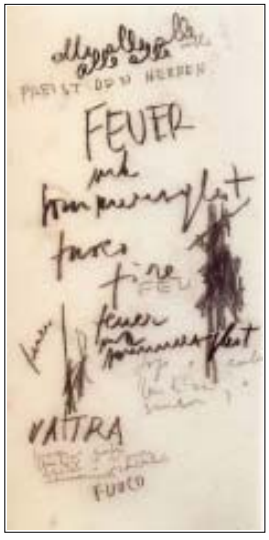

figura 104 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “escritas”. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
46,5 x 23 cm.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

4.7.
Magia da linguagem

No caso de *Zeit (figura 105)*, a escolha da palavra na língua alemã relaciona o tempo, que a palavra traduz, com a noção de finitude, arbitrada na grafia da letra *t*, cujo prolongamento do traço faz sobressair pela verticalidade e pela intensidade, um tempo que é, para nós, a certeza abstrata da morte: *t* de *Tod*, morte. O material, o significado e a grafia *Zeit* expressam limite e efemeridade. Também a escrita duplicada parece referir-se à memória, que associa simultaneamente percepção e lembrança, conforme Bergson nos leva a crer[37]. Ou, talvez, considere a memória um tecido de recordações que permita encontrar, nos momentos fugazes, analogias autorizando o acesso para uma infinidade de reminiscências. Os dois zês da palavra, juntos, desenham um *ziguezague* que nos fala dos caminhos percorridos, entrelaçados, ou solitários, ainda a percorrer.

figura 106
SCHENDEL, Mira.
Monotipias. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
46,5 x 23 cm.

Em *Aqui (fig 106)*, um ponto é assinalado com setas opostas que indicam movimento. *Aqui*, sem pronomes pessoais, afirma uma situação ou um lugar, um objeto, um corpo, indicando um evento que acontece no espaço, determinado por coordenadas e medidas de tempo: espaço e tempo que afetam e são afetados reciprocamente pelos acontecimentos.

Segundo Klee, ao intensificar a tensão da obra, alternando os elementos que se combinam na sua formação, "o dualismo é tratado não como tal, mas como unidade. Repouso e falta de repouso, elementos alternados, devem ser considerados pelo pintor[38]". No caso, as noções de movimento e contra-movimento elaboradas pelo artista, ganham importância porque fazem convergir para o ponto fixo, central e inativo, as forças geradoras do processo criador. Em Mira Schendel, *Aqui*, espaço experimentado, pode

figura 107
SCHENDEL, Mira.
Monotipias 'escritas'. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
46,5 x 23 cm.

[37] Para Bergson, a lembrança é virtual e a percepção implica uma duração que atualiza as lembranças em imagens. Percepção e lembrança interpenetram-se, trocam de substância.
[38] KLEE, P. *Notebooks*,, p. 16.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

assinalar esse ponto ao qual Klee se refere. Ele percebe que, no "ponto morto encontra-se o primeiro ato de movimento (linha)[39]". Esse ponto cósmico também assinalado na monotipia, contém a energia das setas, sulcando simultaneamente a superfície do papel na sua passagem (*figura 48*).

Bergson argumenta que um ponto no espaço contrai os corpos e dilata o tempo. Situar esse ponto é necessário, a partir dos parâmetros de tempo e espaço "porque há uma multiplicidade de tempos em diferentes velocidades, todos reais[40]". O filósofo crê, entretanto, em apenas um único tempo que vale a pena ser vivido. Logo, em *Aqui*, que é espaço e, conseqüentemente, tempo, o mundo indicado como descoberta, como ação, admite uma multiplicidade possível de ser experimentada pela memória e pela imaginação.

No trabalho de Mira, a pluralidade das línguas expõe a insuficiência da palavra. De acordo com o pensamento de Benjamin, que propõe o domínio da idéia sobre a linguagem conforme as questões místicas da tradição judaica, a maneira de escapar da banalização do uso da linguagem seria a associação de um caráter mágico ao nível comunicativo, encarnando o pensamento na linguagem. Esse caráter mágico, em correspondência com a capacidade criativa e crítica, seria responsável pelo restabelecimento da relação entre nomes e coisas[41].

Ainda nas *Monotipias*, a palavra pode encarnar seu significado na materialidade da cor; ou seja, ser pigmento, como no caso de *ROT* (vermelho) *(figura 107)*. A palavra remete à cor que, de fato, está lá. Também pode referir-se a uma sensação - *hot*, calor. No caso, a palavra contém a idéia das coisas, concordando com o pensamento benjaminiano.

---

[39] KLEE, Confissão criadora. In : KLEE, P. *Sobre a arte moderna*, p. 43.
[40] Cf DELEUZE, G. *Bergsonismo*, p. 63.
[41] Para Benjamin, um primeiro nível de linguagem, que é o da criação, associaria linguagem divina à realidade. No segundo nível, utópico, existiria uma transparência entre linguagem e realidade, a partir do momento em que o homem nomeia as coisas. E, finalmente, um terceiro nível, semiótico e lingüístico, relativo à perda da relação entre as palavras e as coisas, à mera comunicação de elementos verbais. Cf. BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In : *Sobre arte, técnica, linguagem e política.* Lisboa : Relógio D´Água, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

ROT compreende materialmente a cor vermelha, incluindo a idéia de todos os outros vermelhos possíveis.

A cor vermelha, para Merleau-Ponty,

> "só é acessível através do *ver* e é acessível desde que o ver é dado, não tendo, a partir de então, necessidade de ser pensado...Este *Wesen* ativo, vindo do próprio vermelho, deve ser compreendido como o a articulação do vermelho com as outras cores ou sob o efeito da iluminação. Por aí, entende-se que o vermelho tem em si próprio a possibilidade de tornar-se neutro (quando é a cor que ilumina)...Este tornar-se neutro não é transformação do vermelho em "outra cor", é uma modificação do vermelho através de sua duração (como o impacto de uma figura ou de uma linha na minha visão tende a tornar-se dimensional, e a conferir-lhe o valor de índice de curvatura no espaço)[42]".

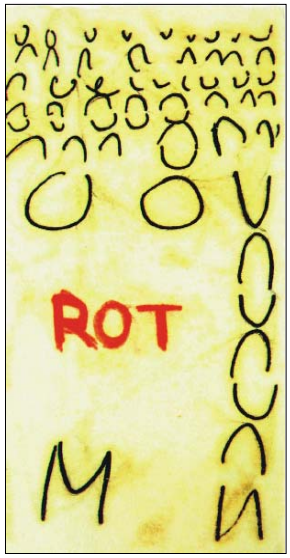

figura 107 - SCHENDEL, Mira. Monotipias, "escritas". 1965. Óleo sobre papel de arroz. 46,5 x 23 cm.

O que vemos nessa monotipia, portanto, é a impressão de um determinado vermelho na palavra, uma singularidade enviando para outros vermelhos, para outras singularidades. E não só para outros vermelhos, mas também para outras cores.

ROT, cúmplice do olhar, é permeada e circundada pelo espaço vazio que integra os vários grafismos sem significado, integrantes da monotipia. Grafismos que garantem uma organização espacial livre, oposta à sucessão linear exigida pela palavra. Essa liberdade permite as substituições de sentido não autorizadas pelo alfabeto convencional. No caso, não podemos "ler" nada, só "ver" os fragmentos que nos conduzem, sem rodeios, a outros pensamentos.

Uma aproximação com o ideograma é possível, pois a pluralidade dos significados de um ideograma não remete a uma palavra apenas, mas a várias palavras que prolongam o seu significado.

A especificidade gráfica do *kanji*[43], que também consta das *Monotipias* de Mira, considera a fluidez cursiva da palavra na trajetória da mão, ação que define as letras, a partir de uma contemplação criativa que não tira suas qualidades do

[42] MERLEAU-PONTY, M. Notas de trabalho, *Visível e Invisível*, p. 224. O termo *Wesen*, pode ser entendido no sentido da terminologia husserliana como o "ser" do vermelho, que não separa fato de essência, conforme nota do tradutor.

[43] Letra chinesa ou japonesa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

"eu". De modo semelhante à pintura chinesa, ou japonesa, algumas monotipias são fundadas "na receptividade do criador, não sobre o conhecimento dos seus atos; ela é testemunha de um pensamento, antes de ser produção[44]".

A artista japonesa *Chisato Usui* desenvolve uma obra caligráfica que mescla o Budismo tradicional às influências da pintura ocidental contemporânea. Considera a caligrafia como a arte do *Sumi*, pincel e papel. "Mas a caligrafia é mais: ela é expressão da alma, da respiração e da humanidade do calígrafo...não é uma mera amostragem de letras. É a expressão do cosmos interior que nos dá a vida[45]" (*figura 108*). Na obra denominada *Cosmos*, a fluência da imagem/ palavra no gesto do artista é justamente a qualidade que remete ao cosmos que nos une.

figura 108 - USUI, Chisato. Cosmos nº 5. Sem data. Nanquim sobre papel de arroz.

A obra *SIM (figura 109)*, que não é uma monotipia[46], como *ROT* reforça o significado de forma e palavra na materialidade da cor, pela qual o espectador tende a se deixar absorver na "imensa e irresistível potência do vermelho[47]", relacionada à paixão, ao impulso e à vida. Essa igual positividade é contida na palavra "sim", que afirma o mundo físico dos desejos "encarnados". Desse modo, é negado o mundo ascético e depurado da geometria, mundo distante do retângulo irregular, preenchido pela cor vermelha do *SIM*.

figura 109 - SCHENDEL, Mira. Sem título. 1965. Técnica mista sobre papel de arroz. 48 x 38 cm.

O fundo branco, funcionando como pausa, silêncio, evidencia sobretudo os contrastes entre preto, branco e vermelho, que querem ser realçados. O quadrado vermelho "sangrando" o papel prossegue como se estivesse solto no vazio. Aqui, o espectador é levado a se concentrar, e, conseqüentemente, a se aprofundar na materialidade da cor, sem âncoras formais ou verbais, ativando as intuições sensíveis que escapam à razão.

---

[44] CHRISTIN, A.M. *L´image écrite et la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1995, p. 214.
Na cultura chinesa ou japonesa, o sujeito inteira-se no mundo, sem reconhecer nenhum princípio que o transcenda.

[45] USUI, C. Catálogo da exposição *Internal cosmos*, 2002.

[46] A obra *Sim* foi produzida em 1965, na mesma época das *Monotipias*, com o mesmo suporte do papel de arroz. No entanto, ela não foi elaborada de acordo com a mesma técnica das *Monotipias.* No caso, Mira Schendel se vale de uma técnica mista que provavelmente dispõe do nanquim e da tinta a óleo na sua execução.

[47] KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*, p. 97.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

4.8.
Improvisação

As associações de idéias que inspiram os trabalhos de Klee, ativam as variações do claro ao escuro, privilegiando certos acordes de cor ou proporções de linhas que parecem brotar de uma região arcaica, materializada na experiência da obra. As lembranças são evocadas da camada pré-consciente para o foco da consciência, que então se encarrega de regular o fluxo dessas apresentações. Em *ABC para um pintor de paredes (figura75)* e *Pode começar secretamente* (*figura 76*), o pintor deixa-se levar pela trama que lhe vem ao espírito, considerando a fragmentação como possibilidade da obra.

A aversão pelo presente justifica a imersão no passado que é "lembrança contemporânea do presente que ele já foi[48]", se nos voltarmos para os termos de Bergson. O homem moderno, agora capaz de tomar posição e responder pelo seu mundo e por si, deve "sobreviver, se for o caso, à cultura, rindo[49]", como nos indica Benjamin.

Este pensamento parece fazer eco ao temor de Klee, de se transformar em um sujeito impermeável ou, como ele mesmo diz, em um "tipo cristalino[50]". Citando Mozart, que "buscou refúgio (sem deixar de encarar seu inferno!) no lado alegre[51]", Klee reverte melancolia em humor - solução para a impotência diante de uma realidade impossível de ser decifrada, ou compreendida.

Tirando proveito das forças latentes que atuam na concretização das fantasias, o artista desenvolve uma produção gerada por um vazio que lhe é constituinte. Benjamin define esse vazio, a partir da perda da percepção original das palavras e pelo esforço renovador daquilo que se perdeu: a própria essência da palavra. De acordo com esse

[48] DELEUZE, G. *Bergsonismo*, p. 45.
[49] BENJAMIN, W. Experiência e pobreza, 1933. Apud : ROCHLITZ, R., p. 224.
[50] KLEE, P. *Diários*, p. 348. "O coração que batia por este mundo parece estar mortalmente ferido dentro de mim. É como se lembranças me unissem a "estas" coisas...Estarei me tornando um tipo cristalino?".
[51] Op. cit., p. 348.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

pensamento, as obras de Mira Schendel e de Paul Klee permitem o acesso a um saber, no limite entre consciência e inconsciência, recapturando a reminiscência das imagens, presente na dimensão original da linguagem. A transposição da literatura para as artes plásticas torna-se possível, nas correspondências entre os gêneros artísticos estabelecidas em suas obras.

Criando para acalmar a voracidade de um vazio que lhes é constituinte, ambos os artistas improvisam na rapidez do traço, impulsionando o ato criador no sentido da sua realização. Mas essa rapidez de execução, contudo, não elimina o detalhamento, exigindo um tempo que permite agregar outros elementos à obra.

Em *Sobre a arte moderna*[52], Klee compara o processo criador ao "mundo multiforme" de uma árvore. O artista é o tronco, para onde afluem as seivas vitais das experiências e da vida. Do tronco nascem os galhos, flores e frutos, extensões possíveis correspondentes à obra de arte. Tudo o que o artista faz

> "é recolher e encaminhar aquilo que vem das profundezas da terra. Não servir nem dominar: apenas comunicar. Portanto ele assume uma posição realmente humilde. E a beleza da copa não lhe pertence, apenas passa através dele[53]".

Essa humildade remete a uma postura muito próxima àquela do pensamento taoísta, que tende a recriar um microcosmo através da unificação com o espírito, no vazio que o permeia e circunda. "Totalmente dominado pela idéia de eficácia, o pensamento chinês move-se num mundo de símbolos feito de *correspondências* e *oposições*[54]", no espaço e no tempo finitos. Esquecendo de si, o artista, seguidor desses ensinamentos, deixa-se levar a um estado passivo, fazendo surgir a dualidade do mundo: o feminino e o masculino, o acima e o abaixo, a direita e a esquerda, o adiante e o atrás, princípios regentes do *Tao* que constituem todas as

[52] KLEE, P. Sobre a arte moderna. In : KLEE, P., p. 52.
[53] Op. cit, p. 53.
[54] GRANET, M, *O pensamento chinês*, p. 99.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

coisas. Por conseqüência, nada se cria nesse mundo, pois o mundo não foi criado: "os heróis que mais se assemelham a demiurgos limitam-se a arrumar o Universo[55]".

Afirmando a mutabilidade das coisas a partir das oposições que existem no mundo, mas se referindo a elas como conceitos, Klee alude a pares[56] que não podem ser pensados um sem o outro. Próximo ao princípio dual de forças que regem o universo, feminino (*yin*) e masculino (*yang*), Klee associa o processo criador a um motivo inicial, atuante como "aplicação de energia, esperma...o trabalho como forma de fazer no sentido material[57]" associado ao feminino "primordial". A obra de arte surge dessas duas forças, complementares e indissociáveis. A gênese, como movimento formal no trabalho de arte, relaciona simultaneamente céu-terra, essência e aparência, dentro e fora (*figura 110)*. As dimensões espaciais da superfície também se combinam em pares harmônicos, que não se opõe dialeticamente: acima e abaixo, direita e esquerda, atrás e na frente.

Promovendo a interação entre micro e macrocosmos, Klee afirma que "as correspondências da vida estão teoricamente presentes nelas mesmas; sua essência é exata função[58]". O trabalho de arte, portanto acima das leis pré-estabelecidas, possui suas próprias leis. Para que sejam descobertas, é necessário o estudo da natureza aliado à intuição. Afinal, o gênio não se ensina, diz Klee, não é norma, mas exceção.

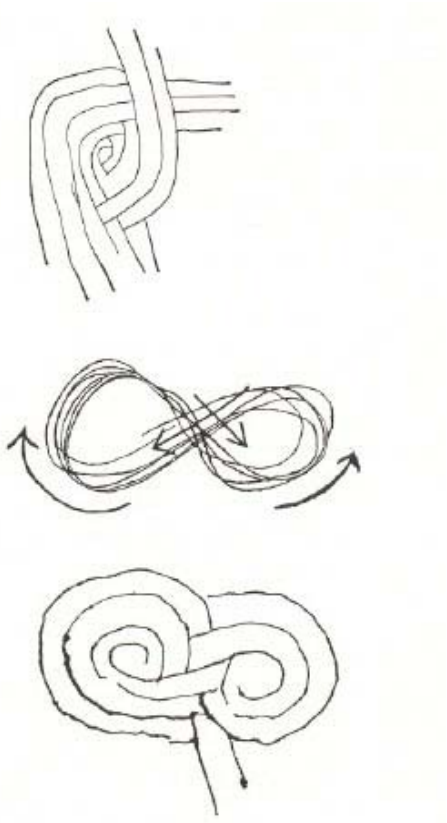

figura 110 - KLEE, Paul. Esquemas de aula da Bauhaus. 1928.

4.9.
Pinturas de paisagem

No início da década de 60 - em uma fase anterior à das *Monotipias* - Mira Schendel realiza inúmeros desenhos em papel japonês, nanquim e pincel. Primeiramente, o tema dos desenhos se refere às naturezas mortas e aos objetos do cotidiano: garrafas, latas, xícaras e copos, além das "quase"

[55] Op. cit., p. 207.
[56] Cf. KLEE, P. *Notebooks*,, p. 15.
[57] Op. cit., p. 17.
[58] Ibid., p. 59.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

frutas em cores sombrias, permeando esse universo que privilegia as coisas menos "nobres", como nos mostram alguns trabalhos da artista.

Ainda nos anos 60, realiza uma série de desenhos, *Bombas (figura 111),* nos quais a tinta, absorvida pelo papel japonês, não define os limites do desenho que se espalha no papel. Essa técnica utilizada pela artista assemelha-se às tradicionais técnicas do *shodo* – caligrafia com pincel – e do *sumi* – pintura de paisagem com pincel – práticas *zen* que promovem a integração homem/natureza através do traço, da tinta e do pincel, conforme demonstram as pinturas da artista Chisato Usui *(figura 108*). Apesar dos desenhos das *Bombas* serem geométricos, vazados ou cheios, a sua geometria nunca é exata, obedecendo ao gesto rápido da artista que, no manejo do pincel, executa o trabalho. Essas obras parecem obedecer aos princípios estéticos do pensamento taoísta: assimetria, equilíbrio, objetividade e simplicidade, interagindo de acordo com um profundo respeito à natureza.

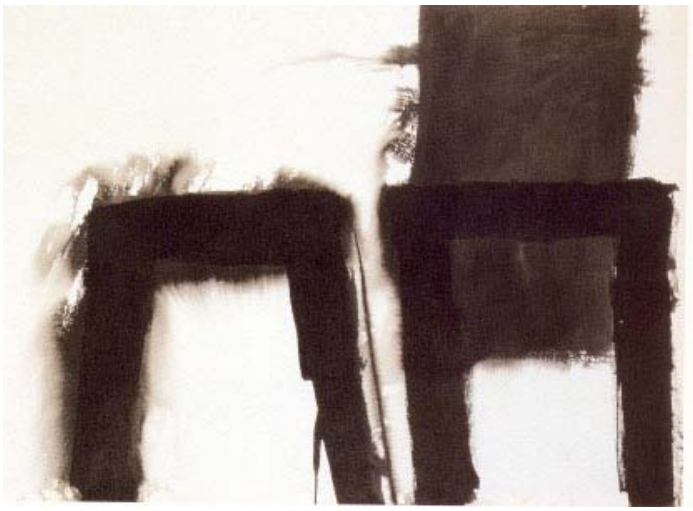

figura 111 - SCHENDEL, Mira. Sem título, "bomba". 1965.
Nanquim sobre papel. 48 x 66 cm.

Nas *Paisagens chinesas* (1964) (*figura 112),* elaboradas em nanquim sobre papel branco, Mira realiza com um único traço angular, várias obras semelhantes aos perfis de montanhas. Vistas em conjunto, elas apenas sugerem os contornos fragmentados e simplificados das montanhas, os quais obedecem a um ritmo muito peculiar. Sem referência à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

linha do horizonte, os perfis parecem flutuar no papel, integrando céu e terra que representam, na cultura chinesa, espaço e tempo respectivamente[59]. Espaço e tempo, contudo, não são conceitos abstratos para os chineses, pois ambos encarnam o ritmo das relações da natureza. Solidários e transmutáveis são animados pelo sopro vital que os atravessa.

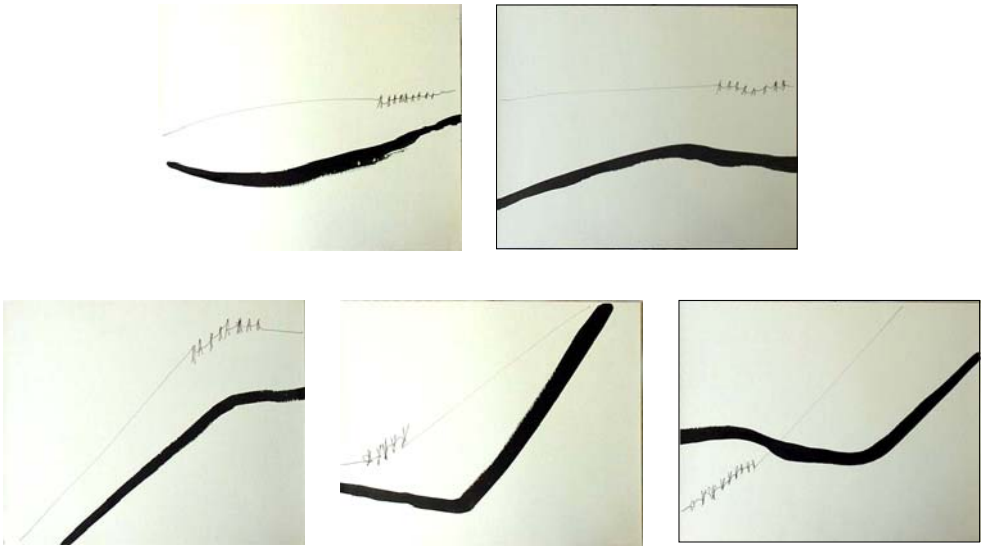

figura 112 - SCHENDEL, Mira. Paisagem chinesa. 1964. Nanquim sobre papel. 25 x 35 cm.

figura 113 - TA, Shu. Flor de lótus. Período Ch'ing. Nanquim sobre papel.

[59] CHENG, F. *Vide et plein*, p. 66.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

O artista chinês *Ch´i Pai-shih*, em *Barcos na neblina* (1928) *(figura 33)*, reintegra a paisagem harmoniosamente no todo, sem fixar o ponto do horizonte. Agindo desse modo, permite um deslocamento do olhar do espectador, que se perde na perspectiva variável, na qual brumas e nuvens se articulam introduzindo o vazio no espaço pictural. No caso de *Flor de Lótus* (*figura 113)*, *Chu Ta* privilegia os fragmentos da natureza, pintando-os com mais vigor. Por vezes, os pintores chineses considerados "não-acadêmicos", como *Chu-Ta*, realçam as diferenças em relação às normas que querem valorizar.

A caligrafia na China é pintura, conforme já explicitamos. É tanto menos acadêmica quanto mais fluida e rápida for, como verificamos na obra de *Chu Yunming*, *Flores da Estação* (1519) *(figura 114)*. Pode apresentar quase um único traço, como na *Flor de Lótus*. É, justamente, na presteza do percurso do pincel e da tinta no papel, que os taoístas afirmam a intenção de captar a "energia vital", considerada o motor da própria existência. Segundo esses parâmetros, as paisagens de Mira Schendel podem ser consideradas pintura ou caligrafia.

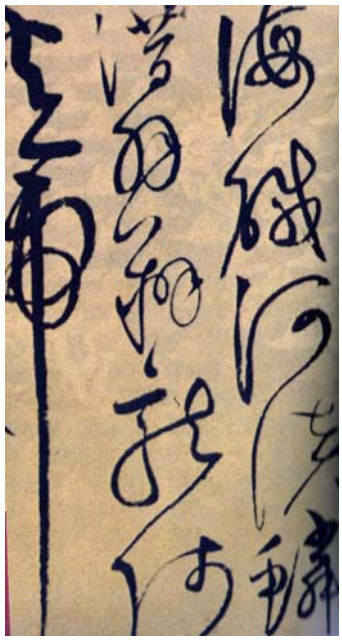

figura 114 - YUNMING, Shu.
Flores da estação (fragmento). 1519.
Nanquim sobre papel de arroz.
45 x 1587 cm.

As oposições formais do tipo linear/pictural, ou forma/matéria que realçam o contorno, a sombra e a perspectiva, nas pinturas chinesas movem-se como relevo, textura, grão, luminosidade e volume. O traço, por vezes fragmentado, promove efeitos oscilantes e incorpora o vazio na paisagem quase sempre monocromática, valorizando os tons que definem as diferenças de cor dos objetos. Por vezes, a porosidade e a tonalidade do papel se confundem de maneira bastante sutil à paisagem.

"A pintura chinesa reporta-se ao espaço de uma maneira bem distinta da ocidental, sempre habitada pelo fantasma do *trompe l´oeil* e constrangida pela ilusão[60]". No caso, o espectador nunca é passivo, pois seu olhar se move de um lado para outro, obedecendo aos elementos antitéticos da paisagem que pretende harmonizar céu e terra, respectivamente espaço e tempo.

[60] Cf. DAMISCH, H. *Théorie des nuages*, p. 303.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

Nas *Paisagens Chinesas* de Mira, a forma, simplificada ao extremo, atinge a sua essência na linha, em um único gesto; o objeto pleno, não representado, alude ao invisível, ao que é inapreensível pela razão. Entre o branco do papel e o preto do traço, evidencia-se o vazio ativado por essa relação entre os opostos que se harmonizam e complementam no quadro.

4.10.
Mundo fluido

Em 1908, Klee descreve a gênese de um trabalho artístico, distinguindo cor e tonalidade nos quadros a óleo que produz. Tal distinção firma uma identidade artística após anos de hesitações, divulgadas sem reservas no seu diário. Também em 1908, Klee expõe uma retrospectiva de suas obras que o deixa mais confiante, mais sério[61] em relação à sua produção, que agora conta com a aceitação pública.

Na descrição dos trabalhos dessa época informa que é preciso:

> 1. Desenhar rigorosamente a partir da natureza, se possível usando a perspectiva.
> 2. Virar o nº 1 de cabeça para baixo, enfatizando as linhas principais de acordo com o sentimento.
> 3. Recolocar a página na posição inicial, e harmonizar 1 (natureza) e 2 (imagem)[62] (*figura 133*).

A intenção de "deixar fluir um sentimento" em manchas de cor, se harmoniza com "uma leitura objetiva", permitindo "trabalhar figurativamente e tornar clara a imagem através de um jogo de sombra e luz[63]" (*figura 116)*; pressuposto para o equilíbrio entre interior/exterior, alcançado a partir do manejo do traço como elemento pictórico autônomo.

---

[61] KLEE, P. *Diários,* p. 253.
[62] Op. cit., p. 259.
[63] Ibid., p. 261. "1. Aplicar manchas de cor formando complexos, deixando fluir livre o sentimento, como elemento primordial, inconfundível e essencial. 2. Fazer uma leitura objetiva deste "nada" (a mesa de mármore do restaurante do meu tio), trabalhar figurativamente e tornar clara a imagem através de um jogo de sombra e luz. O pré-requisito foi uma tonalidade básica, cujos vestígios podem-se perceber aqui e ali sobre toda a superfície. O quadro está pronto".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

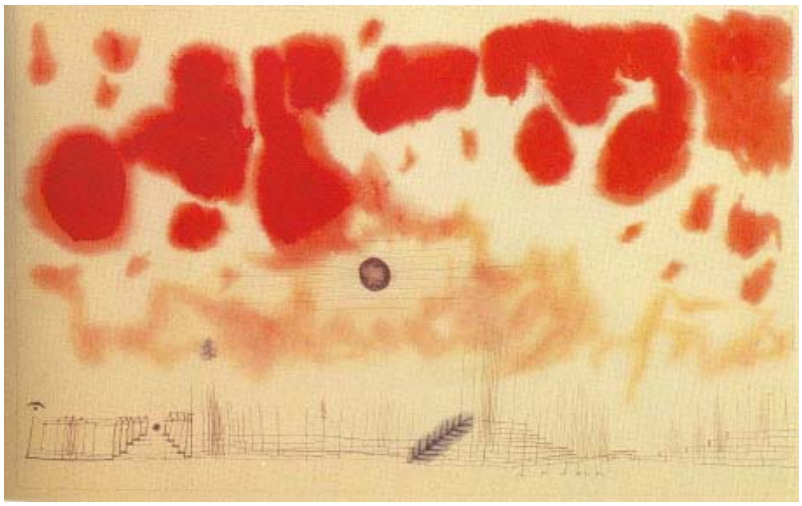

figura 116 - KLEE, Paul. Nuvens sobre Bor. 1928.
Desenho a aquarela e tinta sobre papel. 30,5 x 45,7 cm.

As ilustrações, desenvolvidas em 1909 para o livro *Cândido*, de Voltaire (*figura. 117)*, atestam a confiança de Klee em uma linha que não delimita a forma, mas a sugere em pequenos traços que parecem desferir golpes de nanquim sobre o papel. Consciente da aproximação dessas ilustrações com algumas das propostas contidas nos seus desenhos, o artista austríaco Alfred Kubin (1877-1959) proclama sua admiração pelo amigo, em uma carta de 1910: "E nós, que partimos de coisas abstratas, hoje nos encontramos tão perto de uma compreensão mais profunda do mundo[64]".

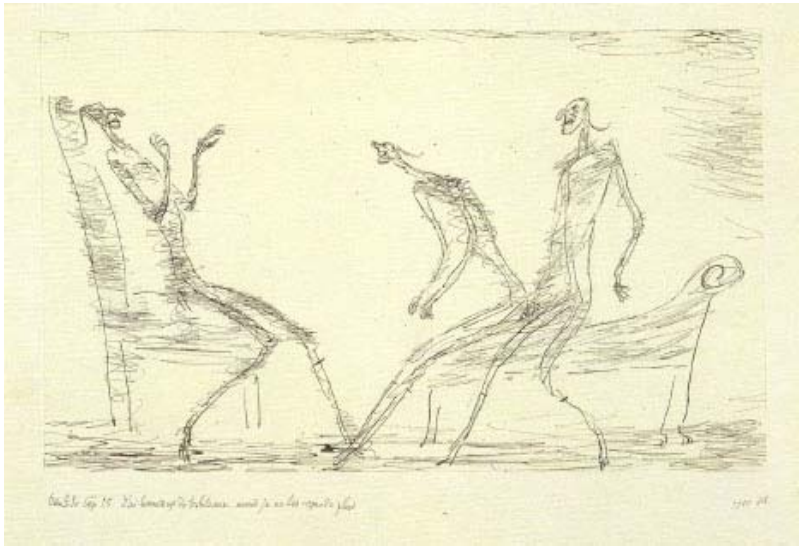

figura 117 - KLEE, Paul. Cândido. 1911. Caneta sobre papel,
montado sobre cartão. 14,8 x 24,7 cm.

[64] Ibid., p. 286.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

A afinidade entre os dois se faz notar desde a fase das gravuras *Invenções,* produzidas por Klee entre 1903 e 1906 e, mais tarde, nos desenhos e gravuras criados em Munique. Estes abordam o tema do grotesco-fantástico, sempre tão valorizado por Kubin. Em 1911, ambos colaboram com o programa do *Blaue Reiter* e continuam se correspondendo até 1916, quando Kubin se retira do mundo e passa a viver em reclusão.

Dono de um temperamento introspectivo e excêntrico, Kubin concebe uma obra que parece brotar de uma região do mundo crepuscular, povoada de referências orgânicas e inorgânicas, horripilantes, e, por vezes, bem-humoradas, que recordam as gravuras de Bosch, Brueghel e Goya. Kubin demonstra enorme interesse por outras culturas, principalmente a do Extremo-Oriente, conforme os registros das suas pinturas e desenhos que permitem captar estados entre sonho e vigília, e penetrar em um mundo fluido, mesclando as percepções interna e externa no traço linear que expressa seu pensamento.

Tecendo uma aguda observação acerca da personalidade de Kubin, Klee comenta:

> "Kubin...fugiu deste mundo porque não podia mais suportá-lo fisicamente. Empacou no meio do caminho, ansiando pelo cristalino, mas não conseguindo libertar-se da lama viscosa do mundo fenomenológico. Sua arte concebe este mundo como veneno, como colapso...Kubin vive pela metade, vive o destrutivo[65]".

Viver por inteiro, segundo Klee, parece significar o movimento que o faz mesclar arte e vida na busca dos mistérios nas aparências. Sua força, conforme enuncia, se faz presente na própria criação artística, capaz de transcrever a passagem de um mundo poético para o mundo da experiência, sem mediações.

[65] Ibid., p. 352.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

4.11.
Descoberta da cor

Pouco antes de explodir a primeira guerra, em 1914, Paul Klee viaja para a Tunísia. As aquarelas das paisagens, pintadas quando percorre as cidades tunisianas, mostram a relevância das experiências que sempre se transformarão na matéria da sua arte. Marcadas por uma visão fragmentada e, por vezes, descontínua, o que mais impressiona nessas aquarelas é o modo como se conjugam o sentido arquitetônico da cidade e a construção pictórica aí apreendida (*figura 117*).

figura 117 - KLEE, Paul. Cúpulas vermelha e branca. 1914.
Aquarela e guache sobre papel, montado sobre cartão. 14,6 x 13,7 cm.

Klee confere as cores da região à arquitetura, captadas em manchas, dissolvendo as fronteiras das formas nas transparências das obras. As manchas falam de uma "estética expressionista" referida ao isolamento e à incapacidade de comunicação entre os indivíduos. Por estar em uma terra estrangeira, é natural que, em alguns momentos, o artista sinta um desconforto e uma estranheza em relação à população da região, revelados em algumas passagens de seu diário[66].

[66] Ibid., p. 329. "Nosso andar apressado, cômico, naquela areia fofa em que os pés se afundavam e resvalavam para o lado a cada passo, já vinha sendo observado de longe pelos camponeses não-cegos do grupo. E eles estavam dispostos a não nos deixar passar incólumes...(fui) obrigado a parar por mãos que me agarraram firmemente. Entreguei-lhes tudo o que tinha no bolso do colete, mas eles devem ter achado que eu valia mais do que lhes tinha entregado. Em vista do nosso atraso, aquilo tudo já estava me incomodando demais. Consegui livrar-me deles com um arrancão para trás".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

Na maioria das vezes, entretanto, Klee demonstra uma euforia proporcionada pelas descobertas de um mundo novo bem diverso do europeu, aliada à possibilidade de compartilhar com os amigos, Franz Marc e Louis Moillet, as experiências pictóricas cujas marcas se destacam em vários quadros pintados na sua terra natal, anos mais tarde.

Em Kairuan, após alguns dias de trabalho intenso, Klee faz uma de suas maiores descobertas:

> "Deixo o trabalho de lado, por ora. Tudo aquilo penetra em mim tão profunda e severamente; sinto que estou ganhando confiança, e sem fazer esforço. A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor[67]".

Nas aquarelas tunisianas, a geometria planar predomina, assinalando as cores que se desmaterializam na luz difusa dos ocasos e manhãs, preferidos pelo artista. Apesar de privilegiar o azul do céu e o branco das casas, os tons consideram o ocre, o terracota, o verde, o amarelo e o laranja das paisagens locais. A liberdade de organização das cores deve muito a Delaunay (*figura 118*), que enfatiza nos seus quadros as cores do espectro solar; o que já não acontece com Klee, fascinado pelos tons quentes das cidades africanas, reproduzidos nas aquarelas.

figura 118 - DELAUNAY, Robert.
As janelas simultâneas. 1912.
Óleo sobre tela. 55,2 x 46,3 cm.

Algumas paisagens diluídas, pintadas no final da década de 20, libertam-se da geometria planar característica das pinturas tunisianas, (*figura 119*) e aproximam-se das aquarelas de Turner, ao impregnar de reminiscências as extensões nebulosas das pinturas. Suscetíveis às brumas e às perturbações atmosféricas, as paisagens de Turner percebem, como as de Klee, a impermanência e a obscuridade próprias de um pensamento enaltecedor dos mistérios e questionador da clareza bem delineada de uma visão clássica de pintura[68].

figura 119 - KLEE, Paul.
Pintura do mar do norte. 1923.
Aquarela sobre papel,
montado sobre cartão.
24,7 x 31,5 cm.

Turner desvanece o ponto em função do toque do pincel, espalhando a tinta em nuances que parecem carregar de

[67] Ibid., p. 332.

[68] O mesmo caráter indicial das manchas de Turner e de Klee se faz presente nas *Monotipias* de Mira Schendel, permeadas pelas manchas de gordura da mão da artista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

energia toda a atmosfera. Afirmando uma forma em constante mutação, Klee comenta: “um exemplo de elemento espacial é o de uma mancha difusa, como uma nuvem, feita com o pincel cheio de tinta variando a intensidade[69]”.

Cores evanescentes também percorrem algumas paisagens impressionistas de Renoir ou Monet, remetendo às gravuras chinesas e japonesas, as quais justapõem as cores ao invés de misturá-las na tela. No entanto, o que se propõe na citada paisagem do pintor *Ch´i Pai shih* (*figura 33*) por exemplo, não é a imediaticidade de uma sensação visual e, muito menos, o sentido de “desconstrução”, observado nas obras de Cézanne ou dos cubistas[70]. A dissolução dessa paisagem evoca um pensamento desconhecido da lógica ocidental. Como diz o artista e teórico chinês Shitao, “a substância da paisagem se realiza segundo o princípio do universo[71]”, através das oposições que captam as formas no manejo do pincel, e diferenciam sombras e luzes na difusão da tinta.

4.12. Ressonâncias

A partir de 1918, as paisagens de Klee revelam sempre algo de inquietante. Em *Paisagem com campanário amarelo* (1920) (*figura 120)*, são as cores opacas que enfatizam umas às outras por contraste. Linhas horizontais dividem a obra, pontuada por árvores que acentuam o cume das montanhas, apenas insinuadas. Estranhamente, um relógio marca a hora no meio da paisagem (12:40), assinalando o período do dia (ou da noite) que talvez justifique os tons amarelados e a ausência de sombras, em uma luz que Klee evita nas paisagens tunisianas. O esmaecimento da cor produz um efeito espacial, que relaciona os planos em uma dimensão imaginária. A luz estará sempre de acordo com sua posição ou função, pois ela não vem de fora: produz-se no quadro, onde cada elemento possui sua expressão particular.

[69] KLEE, P. Confissão criadora. In : KLEE, P., p. 43.
[70] DAMISCH, H. *Théorie des Nuages*, p. 280.
[71] SHITAO. Apud : DAMISCH, H., p. 297.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

figura 120 - KLEE, Paul. Paisagem com campanário amarelo. 1920.
Óleo e caneta sobre cartão. 48,5 x 54 cm.

> "Certas proporções de linhas, a combinação de certos tons da escala de claro-escuro, certas ressonâncias conjuntas das cores, trazem sempre modos de expressão totalmente característicos e distintos[72]", diz Klee.

Em *Paisagem com aves amarelas* (1924) (*figura 121)*, as nuvens horizontais e esbranquiçadas da parte superior do quadro são os contrapontos para as lianas, igualmente esbranquiçadas, que cortam a tela no sentido vertical, entremeadas por plantas exóticas, brotando de um solo cor de musgo. Aves amarelas e o tom avermelhado de algumas plantas contrastam com o fundo negro, permitindo à luminosidade realçar os tons mais escuros que aprofundam as zonas de cor em alguns pontos do quadro.

figura 121- KLEE, Paul. Paisagem com aves amarelas. 1923.
Aquarela com fundo escuro. 35,5 x 44 cm.

figura 122 - KLEE, Paul.
Estudo em claro e escuro. 1924.
Aquarela sobre papel, montado sobre cartão.
30,5 x 23 cm.

[72] Cf. KLEE, P. Sobre a arte moderna. In : KLEE, P., p. 62

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

O próprio Klee declara que, para ele, o negro é energia. Desde 1902, o artista passa a desenvolver alguns desenhos em vidro, coberto de alcatrão; uma vez riscado com a ponta de uma agulha, o alcatrão produz um efeito semelhante ao da gravura[73] (*figura 12*). Alguns anos depois, o artista desenvolve aquarelas negras, onde sobressaem vários pontos de luz. Mesmo a descoberta da "tonalidade", tão marcante na sua obra, resulta da aplicação de várias aguadas de preto, umas sobre as outras, até que atinjam o escurecimento máximo da cor, obtendo um efeito de profundidade que integra a medida do tempo na obra (*figura 122*).

figura 123 - KLEE, Paul.
Natureza morta com flor de cardo. 1919.
Óleo sobre cartão. 48,5 x 43,3 cm.

Nos quadros *Natureza morta com flor de cardo* (1919) *(figura 123)*, *Vista de jardim* (1918) *(figura 124*), e *Vista de palco* (1922) (*figura 125)*, todas feitas em óleo sobre cartão, o preto do fundo realça as cores das pinceladas que atuam como luz. Afinal,

figura 124 - KLEE, Paul. Vista de jardim.
1918. Óleo sobre cartão. 21 x 17 cm.

figura 125 - KLEE, Paul. Vista de palco. 1922.
Óleo sobre cartão. 46 x 52 cm.

> "a arte não deve se aproximar muito da natureza, mas se elevar mais além, acima dela, para que não nos esqueçamos que essa obra foi criada pelo espírito do homem e que, portanto, não deve perder sua relação com o homem[74]".

[73] KLEE, P. *Diários*, p. 155. "Hoje fiz uma bela experiência. Passei uma camada de asfalto sobre uma lâmina de vidro, desenhei com uma agulha algumas linhas, e então fiz uma cópia fotográfica. O resultado é muito parecido com uma gravura".
[74] CARUS, C.G. *Neuf lettres sur la peinture de paysage*. Paris: Klincksieck, 1998, p. 63.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

Como nas pinturas românticas, que reintegram homem e natureza nas pinturas de paisagem, o gesto de Klee torna visível a marca das pinceladas, introduzindo um elemento corruptor nos princípios da representação do real, referido à criação de uma outra natureza – a do próprio fazer artístico.

Nas suas paisagens negras, ele expressa um sentimento melancólico, relacionado à noite, ao abismo e à morte, sentimento que, na experiência do sublime, produz um conflito decorrente da percepção dos limites da condição humana. Associado ao fracasso do pensamento lúcido, o sublime pode, paradoxalmente, revelar o excesso de lucidez acerca da finitude e da tragicidade do homem na sua relação com o mundo.

4.13.
Dissolução de fronteiras

Ao falarmos de paisagens românticas, é impossível não mencionar as paisagens de Caspar David Friedrich (1774-1840), ao revelar, como ninguém, a insignificância do homem diante da potência da natureza circundante. A escala dos personagens é magistralmente representada nas atormentadas paisagens das *Montanhas de giz em Rugen* (1818/9) (*figura 126)*, onde um viajante espreita o mar por uma fenda entre as montanhas, vencido pela imagem que o integra à paisagem. Do lado esquerdo, uma mulher contempla a mesma paisagem; a distância entre ambos os personagens, porém, é sugerida através das montanhas e o mar que os separam. Ambos estão de costas, como também está de costas a figura da tela mais famosa de Caspar David, *Andarilho sobre um mar de neblinas, de 1818*. Nessa postura, há um convite implícito à identificação com o espectador que, por sua vez, contempla o quadro que retrata a paisagem contemplada.

As experiências que provocam as idéias alçadas à memória e transformadas em pensamentos, nas teorias do pitoresco e do sublime unem natureza e sujeito que se eleva até Deus, pois o mesmo sentimento que provoca angústia, também transforma moralmente o ser humano, quando a angústia é passível de ser superada. No pensamento romântico, a sensibilidade deve ser experimentada e vivida,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

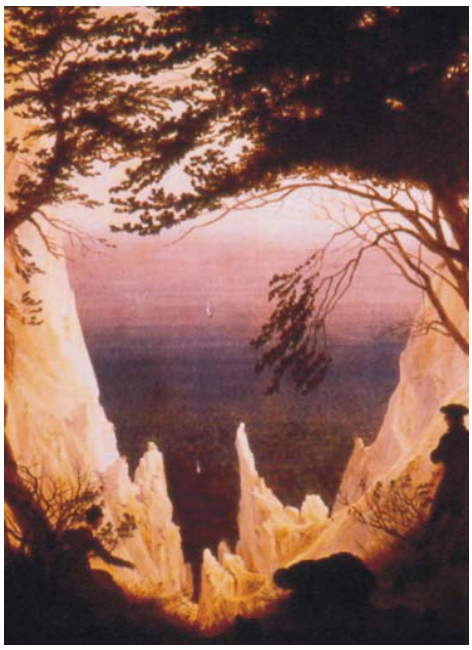

figura 126 - FRIEDRICH, Caspar.
Rochedos de calcário de Rugen. 1818 / 9.
Óleo sobre tela.

figura 127 - KLEE, Paul.
Três campainhas brancas. 1920.
Óleo sobre cartão. 26,5 x 19 cm.

experiência que se aproxima do pensamento taoísta. No entanto, a diferença entre as duas visões de mundo reside no fato de que o seguidor dos princípios do *Tao* se anula diante da natureza, alcançando, dessa maneira, a união com as mesmas forças que o constituem.

Em *Três campainhas brancas* (*fig. 127)*, as cores opacas enfatizam umas às outras por contraste. Quando Klee pinta paisagens noturnas, a presença da lua é amarelada, como nas telas *Villa R (fig. 128)* e *Lua Cheia (fig. 129)*, ambas de 1919.

figura 128 - KLEE, Paul. Villa R. 1919.
Óleo sobre cartão. 26,5 x 22 cm.

figura 129 - KLEE, Paul.Lua cheia. 1919.
Óleo sobre papel colado, sobre cartão. 49 x 37 cm.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

A tensão do quadro *Lua Cheia* é provocada pelo movimento que articula as partes com o todo. Os valores tonais expandem e contraem a superfície onde os planos se sobrepõem ou se interpenetram. No caso, a relação espaço-tempo percorre cada movimento, opondo-se à noção de perspectiva que tudo constrói geometricamente.

A perspectiva euclidiana pode ser alterada em alguns quadros de Klee, demonstrando a inadequação da concepção de escala. Em *Cidade Italiana (fig 130)*, linhas divergentes e volumes instáveis colaboram para a sensação de desequilíbrio insinuada no quadro. Aspirando à dissolução das fronteiras entre os limiares intelectual e afetivo, o autor dinamiza o ponto de vista, deslocando-o de acordo com o lugar que o objeto deve ocupar. A combinação orgânica de diferentes formas de perspectiva acentua a irregularidade da composição, caracterizando a variação do movimento que o artista quer proporcionar ao quadro.

figura 130 - KLEE, Paul.
Cidade Italiana. 1928.
Aquarela sobre papel. 34 x 23,5 cm.

figura 131 - KLEE, Paul. Arquitetura.
1923. Óleo sobre cartão. 57 x 37,5 cm.

A busca de uma profundidade pictórica, em algumas paisagens de Klee, demonstra a herança direta de Cézanne, que pratica a solidez arquitetônica anteriormente suprimida pela pintura impressionista. (*fig 131)*. Em *Arquitetura*, os planos e cores são organizados de acordo com os ritmos impressos pelo desenho na superfície do quadro. Entregando-se às sensações, sem abdicar da reflexão, Klee deseja, tal qual Cézanne, captar a matéria das coisas e confundir-se com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

elas. Assim, ambos se submetem a um processo no qual a formas são meros instrumentos para a experiência do real.

Em algumas obras, Klee absorve de Cézanne a percepção de que os objetos são moldados pela luz, emanada do seu interior. Considerando esse fato, Cézanne declara:

> "para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para se fazer sentir o ar[75]".

Em Cézanne, a paisagem é um motivo para expressar algo que já está claro, que foi apreendido e se explica pela intenção da obra. Ele estabelece, portanto, na fixação de um momento fugidio, analogias com outras sensações e idéias descortinadas a partir do que experimentou. Por isso declara que gostaria de unir arte e natureza, sensação e pensamento, caos e ordem, pintando a matéria que se organiza espontaneamente por essas oposições.

Diversamente das paisagens citadas, na obra *Bairro florentino,* de 1926 (fig*ura 132*), Klee privilegia a superfície do quadro, pois as paisagens são tratadas como inscrições no plano. À semelhança de hieróglifos[76], casas, árvores, escadas e ruas são traçadas linearmente, sobre tons que variam do sépia ao ocre ou laranja. A obra ritmada se organiza como em uma partitura musical, dividida por zonas de cor sobre a qual se acrescenta a linha como base e motivo.

Em *Uma folha do livro das cidades* (1928) (*figura 133*), o traço de Klee não percorre mais as zonas de cor. A linha agora caminha sobre o fundo branco do papel, narrando a história da cidade, sem perder o ritmo que repete as figuras bastante simplificadas. Na parte superior do quadro, duas linhas horizontais, uma azul e outra vermelha, intensificam o

[75] CÉZANNE, P. "O cilindro, a esfera, o cone..." Carta a Émile Bernard, Aix, 15 de abril de 1904. In : CHIPP, H.B. *Teorias da Arte moderna,* p. 16.
[76] Hoje se reconhece que a escritura nasce da imagem, a partir do momento em que o homem se dá conta da superfície. Os hieróglifos, que são também signos fonéticos, associam imagem, som e palavra ao mesmo tempo. In : CHRISTIN, A. M. *L´image écrite ou la déraison graphique*, p. 7.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

vazio, em contraste com um círculo preto localizado bem no centro do espaço em branco do papel.

figura 132 - KLEE, Paul. Bairro florentino. 1926.
Óleo sobre cartão, moldura original. 49,5 x 36,5 cm.

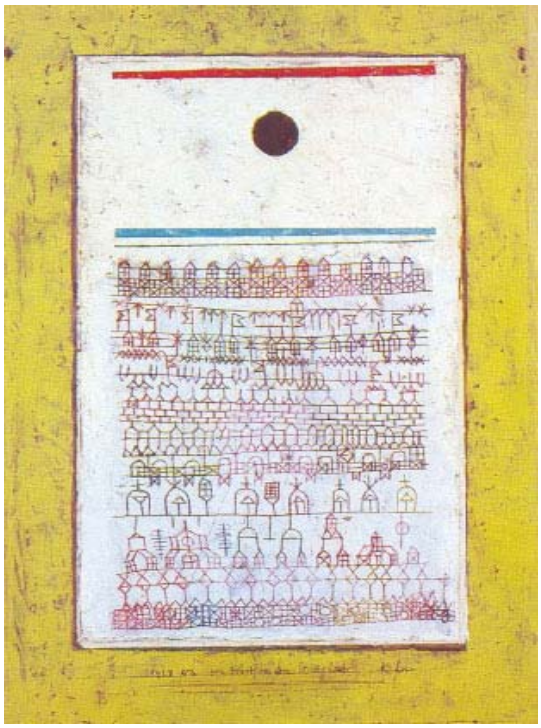

figura 133 - KLEE, Paul.
Uma folha do livro das cidades. 1928.
Juta sobre papel, montado sobre madeira.
42,5 x 31,5 cm.

4.14.
Palpitações

Em correspondência com algumas obras de Klee, Mira Schendel organiza a forma a partir do fundo negro. Desde 1952 (*figura 134*), as pinturas com garrafas, elaboradas com o carvão sobre o papel, mostram os objetos palpitando por contraste com o fundo, como se diversos pontos os iluminassem independentes de um único ponto de vista. Desse modo, a artista acentua apenas detalhes dos objetos, encobertos por sombras que não definem o seu espaço na superfície.

figura 134 - SHENDEL, Mira.
Sem título. 1952.
Carvão sobre papel.
33 x 21,5 cm.

No desenho *Sem título*, elaborado sobre papel (1975), uma forma quase redonda, delineada em preto, brota do fundo escuro e se conjuga a um fio de ouro, sem se misturar com ele (*figura 135)*. O contraste, acentuado pelo brilho e pela intensidade do ouro alquimicamente transmutado, invade o fundo em um gesto muito sutil. Mira repete a forma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

arredondada, agora usando o *crayon* branco, como se quisesse reforçar o sentido do mesmo gesto que se desdobra em três possibilidades distintas.

O brilho delicado do ouro faz lembrar o expressivo quadro de Klee, *O peixe dourado* (*figura 136*), que contrasta com o fundo negro, abissal, de onde surgem outros peixes e plantas aquáticas, variando do roxo, ao azul, ou ao vermelho. Os elementos atuam conjuntamente, ressaltando o peixe principal, absoluto e semitransparente, com os detalhes amarelos e vermelhos em relevo.

figura 135 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1975.
Ecoline, crayon e ouro sobre
papel japonês. 32 x 29,5 cm.

figura 136 - KLEE, Paul. O peixe dourado. 1925.
Óleo e aquarela sobre papel, montado sobre cartão.
48,5 x 68.5 cm.

figura 137 - SCHENDEL, Mira. Sem título.
Técnica mista sobre tela. 1964. 114 x 146 cm.

A partir do fundo escuro, Mira elabora uma têmpera *Sem título*, de 1964, na qual duas flores brancas sobressaem, assimetricamente, quase ultrapassando a borda superior da tela (*figura 137)*. Como manchas, as flores não definem um espaço preciso, confundindo-se com o relevo das pinceladas do fundo escuro, que insistem em agitar a espessa matéria do quadro.

A intensa positividade que percorre alguns trabalhos de Mira está de novo aqui presente, aludida aos pares que se complementam, ou às correspondências possíveis entre dois ou mais fatos que permitem escapar dos nossos limites espaciais e temporais; correspondências relacionadas aos afetos, remetendo tanto a um presente como a uma reminiscência, a um prazer despertado em algum fato escondido, que excede a sensação de contingência em que vivemos. Esta abolição da contingência humana pode desencadear uma torrente de reflexões, que define uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

experiência prodigiosa de tempo, pleno de sensações renovadas, ultrapassando as dificuldades, o tédio e os medos do dia a dia.

As *Monotipias* lidam justamente com esta questão, de maneira bastante explícita. Como um jornal íntimo, as referências pessoais, bíblicas e mitológicas brotam da energia misteriosa, comum ao método, aos meios e às qualidades da folha de papel, os quais, por si só, denotam uma profunda relação com a temporalidade.

Na série de monotipias, denominada *Linhas* (*figura 138*), só o traço se enovela, percorrendo toda a extensão da obra que apresenta poucos espaços vazios, fato que diferencia essas obras da maior parte das monotipias de Mira, as quais tendem a relacionar linhas, formas, letras e números com grandes espaços em branco. Nas monotipias *Escuras* (*figura 139)*, ela radicaliza a experiência das *Linhas* e pinta o papel de arroz com tinta a óleo preta, riscando com o traço, ora vazado, ora preto, as tonalidades do papel obscurecido pela tinta. Nessa experiência, a memória parece brotar involuntariamente dessa superfície modulada, acentuando os mistérios de um tempo reconquistado, conforme nos ensinou Proust.

figura 138 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “linhas”. 1964.
Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

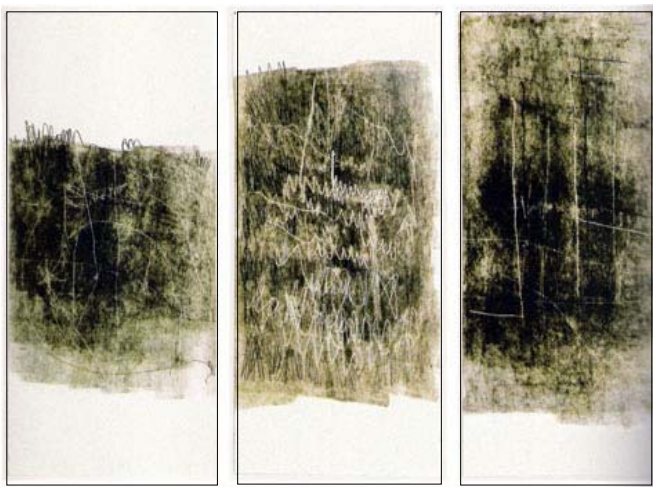

fig. 139 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “escuras”. 1964.
Óleo sobre papel de arroz. 46 x 23 cm.

Em alguns *Objetos Gráficos* de 1967, a artista reproduz a técnica das monotipias escuras, pintando com tinta a óleo preta o papel de arroz que, por sua vez, pode ser riscado com uma ponta seca ou trabalhado com nanquim branco,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

processo que distingue letras e números feitos à mão *(figura 140)*. Posteriormente, o papel é prensado entre duas chapas de acrílico transparente, deixando à mostra frente e verso da obra. Esse *Objeto Gráfico* interage com outros "objetos" concebidos de acordo com o mesmo método, provocando um entrecruzamento que admite novas correspondências e novas leituras por parte do espectador.

figura 140 - SCHENDEL, Mira.
Sem título, "objetos gráficos". 1968.
Óleo sobre papel de arroz, montado entre placas
de acrílico transparente. 100,5 x 100,5 cm.

Contrastando com as suas obras escuras, em 1975 Mira produz as *Mandalas (figura 141)*. Há milênios, desde as gravações neolíticas em pedra, as mandalas apontam para a integração entre o homem e o cosmos. Tradicionalmente consideradas instrumentos de meditação pelos hindus e tibetanos, as formas geométricas que as constituem, traduzem, no círculo, iluminação. Duas formas triangulares, que se interpenetram, podem simbolizar a união das divindades masculina e feminina, aspectos complementares, transformadores do universo.

A série *Mandalas*, intensamente coloridas, produzidas pela artista em técnica mista, preserva a simetria em figuras geométricas quase precisas, diferindo da maior parte de sua produção. Contrapondo-se à simbologia cristã, a cruz ou o crucifixo, essas mandalas parecem promover a elevação humana a uma esfera espiritual que, paradoxalmente, nega a matéria, sem dela prescindir. Essa transformação, que na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

alquimia integra quadrados e círculos, pretende a harmonia do indivíduo consigo mesmo e, conseqüentemente, com o universo que o permeia e circunda.

Entre finitude e infinitude, Mira se aproxima de Klee, que oscila entre esses dois parâmetros desde as primeiras gravuras caricatas elaboradas em 1903, atividade que inaugura essa pesquisa.

figura 141 - SCHENDEL, Mira.
Mandala grande. 1975.
Técnica mista. 26,5 x 26,5 cm.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

5.
Conclusão

Através da atividade artística, Paul Klee e Mira Schendel possibilitam o acesso à parte da realidade que se aproxima do mistério da criação. Para ambos, a forma transitiva é constituída no caminho dela mesma. Como diz Klee, a dinâmica se inicia no ponto fixo, transformado em agente do movimento: quando o artista se coloca no centro do movimento, ele inter-relaciona sujeito e objeto no momento cosmo-genético, diretriz de toda a ação que elabora a obra. Revelar o que não está visível refere-se, justamente, à tensão que gera a obra, tensão presente na forma, sujeita às constantes modificações.

No centro da preocupação de ambos, a dicotomia matéria-espírito quer ser ultrapassada por interesses multidisciplinares que variam da ciência à arte, ou da filosofia à religião. Essa visão cósmica conjuga-se à experimentação de materiais e técnicas, na busca das origens do processo criativo. Perseguidas na sua gênese, as formas constitutivas da imagem, pertencentes a uma dimensão não temática, abstrata, prescindem do objeto, revelando na obra o seu conteúdo espiritual.

Esse conteúdo alinha-se em correspondência com outras artes – a música, ou a poesia – em um nível independente de estrutura formal, comunicando diretamente a existência do artista às outras existências. O grau de conhecimento de um mundo que se eleva a partir dessa experiência, ocorre, na cultura extremo-oriental, no mais simples, que é sagrado. No caso, a pintura correlaciona matéria e ritmo no traço do pincel, fazendo surgir um mundo que não admite contradições, mas contrastes que se alternam.

Aproximando-se da qualidade pretendida por essa pintura, Klee e Mira querem captar, no traço, a energia vital da natureza. A busca da origem, segundo Klee, diz respeito ao aspecto referente à experiência da obra, esta necessidade expressiva do homem, que, desde os primórdios da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

civilização, nos proporciona o encontro com o outro, sem o qual não poderíamos partilhá-la. Definindo o espiritual como o artístico, ele menciona que o artista é capaz de ver e revelar o que permanece oculto na superfície visível do quadro, percebendo o semelhante através de correspondências no tempo e no espaço, passíveis de serem traduzidas para as gerações futuras.

Ambos os artistas não se filiam às correntes artísticas do seu tempo, apesar de dialogarem com algumas de suas tendências. A obra de Klee, que oscila de expressão a construção, supera o caráter essencialmente sensorial impressionista, mas contesta a excessiva subjetividade expressionista de modo crítico. O artista compreende a ruptura espacial cubista em seu caráter geométrico construtivo, porém complementa o sentido construtivo de seus quadros com formas orgânicas, referentes às imagens pré-objetivas que brotam de um vocabulário de linhas e cores, não definindo abstração ou figuração.

Mira elabora pinturas que se aproximam da arte européia de Burri, ou de Tapies, remetendo a um "sofrer da matéria" que antecipa, segundo Argan, uma nova pesquisa da forma. No Brasil, a correspondência da sua obra com a dos artistas neoconcretos revitaliza a linguagem formal geométrica enunciada pelos artistas concretos. Simultaneamente, a descoberta fenomenológica do corpo enfatiza o experimentalismo da sua atividade artística.

Elaborada em séries que interagem umas com as outras, a obra de Mira assemelha-se aos trabalhos de Klee, os quais se modificam de acordo com os meios de expressão: do lápis ao nanquim, do guache à tinta a óleo, da aquarela à têmpera, do buril ao pincel ou do papel à tela. A técnica mista, que conjuga na prática uma diversidade de materiais, em Klee torna-se um pretexto para o experimento de texturas, opacidades e transparências, aliando sua poética a uma didática, confirmada nos dez anos de ensino na *Bauhaus*.

Em Mira, as transformações sucessivas da forma, exploradas em algumas das séries – *Monotipias*, *Droguinhas* e *Trenzinhos*, - referem-se à transparência e à efemeridade dos materiais. As *Monotipias*, que podem variar da profusão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

de linhas e textos às mínimas reduções do traço, assumem novos aspectos quando prensadas entre chapas de acrílico transparente, como nos *Objetos Gráficos,* que indagam sobre os limites da forma no espaço. A série dos *Sarrafos,* entre pintura e escultura, promove a passagem da fragilidade de uma linha no papel transparente para a força de um sarrafo que rompe o espaço, confirmando a capacidade de atuação da artista em um momento de afirmação política do país.

Klee e Mira exercitam a ironia e o humor nas suas obras, tentando escapar de uma realidade que não pode ser apreendida apenas pelos domínios da razão. A crença na mútua expansão dos limites entre vida e arte os aproxima do pensamento dos poetas filósofos românticos, remetendo à impossibilidade de uma compreensão intelectual totalizante que esgote o sentido da criação. Especialmente em Mira, a relação com o pensamento dos românticos ocorre nas experiências que realiza com a linguagem: as *Monotipias*, ao aproximarem desenho e escrita no traço, correlacionam intuição e reflexão, na tentativa de ordenação de uma realidade caótica, fato necessário para o surgimento da obra.

Tirando proveito das forças latentes, atuantes na concretização das fantasias, Klee e Mira desenvolvem uma produção gerada a partir de um vazio que lhes é inerente. Benjamin define esse vazio pela perda da percepção original das palavras e pelo esforço renovador daquilo que se perdeu: a própria essência da palavra. Para Benjamin, as artes plásticas possuem características bem próximas às da linguagem escrita e falada. Como a linguagem, a obra de arte estabelece relações críticas que não esgotam a sua verdade, a qual surge em um momento de "fulguração": intensidade luminosa que garante uma nova inteligibilidade. De acordo com esse pensamento, as obras de Mira Schendel e de Paul Klee permitem o acesso a um saber arcaico, primitivo, no limite entre consciência e inconsciência, que resgata a reminiscência das imagens, presentes na dimensão original da linguagem artística.

Relacionar as *Monotipias* ao pensamento de Walter Benjamin é legítimo, quando se trata da defesa do espaço do não-conclusivo, da falha, onde a interpretação não se faz

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA

pelo sujeito, apenas como consciência. Nesse caso, a opacidade da linguagem é preservada em oposição à sua transparência. De acordo com Benjamin, tudo o que é, pode e deve ser expresso a partir do não-controle do sujeito, ou seja, a partir da diluição do sujeito.

Uma das afinidades de Benjamin com o universo de Klee registra a preferência do filósofo pelo então jovem artista, no quadro *Angelus Novus*. Benjamin, que articula um pensamento por imagens, faz da obra de Klee um pretexto para a formulação de uma teoria da história, a qual rompe com a ordem instituída pelo progresso, conjugando destruição e redenção em momentos fragmentados que se renovam no tempo e no espaço. Klee legitima, na sua obra fragmentada, os devaneios da imaginação que retornam à consciência em busca de novos sentidos para o presente.

Para Klee e Mira, desde o início, a obra é movimento. A idéia de que tudo está em mutação diverge, no pensamento taoísta, do processo mental sugerido por Bergson, que permeia o pensamento de ambos. O bergsonismo assinala uma variação de matéria na passagem dos estágios referentes à memória. Em vez de constatar sucessões de fenômenos, os taoístas registram uma alternância de aspectos de um mesmo estado, expansivo ao universo.

Esta alternância é o que Mira Schendel exercita nos *Objetos Gráficos* e nas *Monotipias*, quando conjuga verso e reverso na obra, deixando fluir uma torrente de intuições. De modo semelhante, as relações de ressonância que Klee estabelece nas suas polifonias tonais, caracterizam esses aspectos que se complementam, sem se confundir.

Paul Klee e Mira Schendel reproduzem na obra o instinto vital que materializa um pensamento, permitindo entrever o acaso por trás da ordem, ou melhor, a desordem manifesta na liberdade do artista de criar pelo improviso, longe das regras. Pois ambos se colocam criticamente diante do seu tempo, privilegiando os seus afetos que ultrapassam as sensações cotidianas. Vida e obra se conjugam nesse processo, transformando autor e espectador integrados nessa experiência que revela o espiritual na obra de arte, meta mais do que comprovada pelos dois artistas no decurso da sua produção.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115389/CA