



**Patrícia Moreira Lambert**

**Mira Schendel. A Rede da Obra**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro  
Março de 2017



**Patrícia Moreira Lambert**

**Mira Schendel. A Rede da Obra**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada

**Prof. Ronaldo Brito Fernandes**

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

**Profª Sônia Salzstein Goldberg**

Departamento de Artes Plásticas – USP

**Profª Patricia Leal Azevedo Corrêa**

Escola de Belas Artes – UFRJ

**Profª Elena María O Neill Hughes**

Instituto de Artes – UERJ

**Profª Maria Eduarda Castro Magalhães Marques**

CCE – PUC-Rio

**Profª. Mônica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 30 de março de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## **Patrícia Moreira Lambert**

É figurinista, graduou-se em História no IFCS-UFRJ, em 2008, e obteve o título de Mestre em História pela PUC-Rio, em 2012, quando iniciou a pesquisa sobre a obra de Mira Schendel.

### Ficha Catalográfica

Lambert, Patrícia Moreira

Mira Schendel. A Rede da Obra / Patrícia Moreira Lambert; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. 2017.

169 f.: il. (color.) ; 30 cm

Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Mira Schendel. 3. Arte moderna brasileira. 4. Arte contemporânea. 5. Monotípias. 6. Arte e escrita. 7. O vazio na arte. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Giulia

## Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Ronaldo Brito, pela disponibilidade, pelo apoio constante, pelas conversas e comentários notáveis que tornaram possível este texto.

À banca de qualificação, especialmente à Maria Eduarda Marques, cujos comentários e sugestões acompanharam todo o processo da escrita. Ao querido professor Ricardo Benzaquen de Araújo, in memoriam.

Às professoras Sônia Salzstein, Elena O'Neill e Patrícia Corrêa pela participação na banca de defesa de tese.

Aos professores do Departamento de História, particularmente aos professores Regiane Mattos, Flávia Schelee Eyler e João Masao Kamita.

A todos os funcionários do Departamento de História, em especial à Edna Timbó, Anair dos Santos, Claudio Santiago e Cleusa Ventura pela simpatia e envolvimento.

Aos colegas da PUC-Rio.

A todas as pessoas queridas que me apoiaram, em especial ao Ovídio Abreu.

Agradeço à PUC-Rio e ao CNPq pelo apoio e pela seriedade, por disponibilizarem o espaço e os meios necessários para a pesquisa sobre a obra de Mira Schendel.

## Resumo

Lambert, Patrícia Moreira; Fernandes, Ronaldo Brito. **Mira Schendel. A Rede da Obra.** 2017, 169p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A artista suíça-brasileira Mira Schendel (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988) chegou ao Brasil no pós-guerra, em 1949, e aqui começou a pintar. Embora mantivesse vínculos inegáveis com os demais movimentos artísticos da segunda metade do século XX, Mira criou uma linguagem plástica própria e produziu uma estética *entre* que não permite ser reduzida a nenhum dos *ismos* de seu tempo. O objetivo da tese *Mira Schendel. A rede da obra* é investigar as escolhas formais e as preocupações expressivas de Mira a partir de um conjunto representativo de trabalhos, buscando apreender a singularidade das questões artísticas e plásticas implícitas nessas obras particulares. Desde a realização das 2000 *Monotipias*, entre 1964-66, sua pesquisa ramifica-se em séries que se desenvolvem a partir do desdobramento de algumas questões matriciais: o transparente e o opaco, a potencialização do vazio, a corporeidade do mundo, as ambiguidades do signo, o tempo. Artista prolixa, destacava-se pelo experimentalismo espontâneo. Sempre pesquisando os processos da forma, utilizou materiais inusitados que estabeleciam entre si relações bastante singulares e criou uma quantidade assombrosa de trabalhos que declaram a falência da hierarquia entre pintura, desenho, escultura ou instalação. Recortou, furou, amassou e, literalmente, amarrou os seus suportes. Desenhava com a unha, no avesso do papel. Esses gestos inesperados acabaram por explodir, em definitivo, a representação ilusionista e produziram um *pensamento* novo, incrivelmente livre, sobre a pintura e o espaço pictórico.

## Palavras-Chave

Mira Schendel; Arte moderna brasileira; Arte contemporânea; Monotipias; Arte e escrita; O vazio na arte; Paul Klee.

## Abstract

Lambert, Patrícia Moreira; Fernandes, Ronaldo Brito. (Advisor) **Mira Schendel. The Work of Art's Net.** 2017, 169p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Swiss-brazilian artist Mira Schendel (Zurich 1919 - São Paulo 1988) arrived in Brazil after the war, in 1949, and here she began to paint. Although she maintained undeniable connexions with the other artistic movements of the second half of the twentieth century, Mira created a language of her own and produced an aesthetic of the *in between*, which cannot be reduced to any of the *isms* of her time. The purpose of the dissertation *Mira Schendel: the work of art's net* is to investigate Mira's formal choices and expressive concerns as from a representative set of her works, seeking to apprehend the singularity of the artistic and plastic issues implicit in these particular works. Since the 2000 *Monotypes*, made between 1964-66, her research has been based on series that develop from the unfolding of some matrix issues: the transparent and the opaque, the potentialization of the void, the corporeality of the world, the ambiguities of the sign, time. A prolix artist, she stood out because of her spontaneous experimentalism. Always researching the processes of form, she used unusual materials that established very singular connections; she created an astonishing amount of works that declare the failure of the hierarchy between painting, drawing, sculpture or installation. She cut, punched, kneaded, and literally tied up her supports. She drew with her fingernail on the back of the paper. These unexpected gestures definitely invalidated the illusionist representation and produced a new way of thinking, incredibly free, about painting and pictorial space.

## Keywords

Mira Schendel; Brazilian modern art; contemporary art; monotypes; art and writing; void in art, Paul Klee.

## Sumário

1. Introdução	13
1.1. Da Europa para o Brasil	25
1.2. Uma trajetória em três tempos	26
1.3. A arte no mundo da técnica	29
2. A rede da obra	34
3. Transparência e Opacidade	48
3.1. Monotipias	48
3.2. Tempo, latência e diafaneidade	56
3.3. O olhar luminoso	60
3.4. Objetos gráficos	63
3.5. A letreset e a colagem cubista	69
3.6. Rien est plus inepte qu'une horloge	71
3.7. Escrita, ritmo e repetição	75
3.8. O que vive choca, tem dentes, arestas, é espesso	81
3.9. O pensamento de tela	85
3.10. A linha e o vazio	86
3.11. O sussurrar do invisível	93
3.12. Non à la Biennale	95
3.13. Cadernos, Transformáveis, Discos, Toquinhos	101
4. Esculturas?	106
4.1. Droguinhas e Trenzinhos	106
4.2. O inglês não se espantou com aquilo	112
4.3. O trabalho de nosso corpo e a obra de nossas mãos	117
4.4. n dimensões	123
5. Pintura	126
5.1. Now that I am back	126
5.2. O retorno de Achilles I	128
5.3. Bombinhas	130
5.4. As primeiras pinturas	136
5.5. I Ching	148
5.6. Monocromáticos	152
5.7. Sarrafos e Tijolos	153
6. Considerações finais	160
7. Referências bibliográficas	162



## Lista de figuras

Figura 1: Mira Schendel. Sem título, [Monotipia], 1964-65	36
Figura 2: Sergio Camargo Sem título, relevo, 1970	36
Figura 3: Mira Schendel Sem título, 1964-65 [da série escuras]	41
Figura 4: Mira Schendel Sem título, 1964-65 [Monotipia]	41
Figura 5: Mira Schendel Sem Título [Trenzinho], 1965	43
Figura 6: Mira Schendel Sem Título [Droguinha], 1965	43
Figura 7: Mira Schendel Sem título [Objetos Gráficos] [detalhe], 1967-68	45
Figura 8: Mira Schendel Sem título [Objetos Gráficos], 1967-68	46
Figura 9: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	50
Figura 10: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	50
Figura 11: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	50
Figura 11a: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	50
Figura 12: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	55
Figura 13: Mira Schendel Sem Título [Monotipias], década de 60	55
Figura. 14: Mira Schendel <i>Sem título</i> [Objetos gráficos], 1967-68	64
Figura 15: Mira Schendel Sem título [série Objetos Gráficos], 1972	66
Figura 16: Mira Schendel Sem título [série Objetos Gráficos], 1967-68	66
Figura 17: Willys de Castro, Vistas lateral e frontal Objeto Ativo, 1961	68
Figura 18: Willys de Castro, Objeto Ativo, 1959	68
Figura 19: Mira Schendel Sem título [Objeto Gráfico], 1973	70
Figura 20: Pablo Picasso, Pipe, verre, bouteille de vieux Marc, 1911	70
Figura 21: Paul Klee Tableau des lettres, 1924	77

Figura 22: Paul Klee Alphabet 1, 1938	77
Figura 23: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	79
Figura 24: Mira Schendel Sem título [Monotipia], década de 1960	79
Figura 25: Mira Schendel Sem título [da série Objetos Gráficos], 1967-68	83
Figura 26: Mira Schendel Sem título [Objeto Gráfico], 1967-68	83
Figura 27: Mira Schendel Sem título [Monotipias], década de 60	84
Figura 28: Mira Schendel Sem título, década de 1980	90
Figura 28a: Mira Schendel - Sem título, 1964	90
Figura 29: Mira Schendel Ondas Paradas de Probabilidade, 1969	96
Figura 30: Hélio Oiticica, Penetrável, 1968-69	98
Figura 31: Mira Schendel Ondas Paradas de Probabilidade, 1969	99
Figura 32: Mira Schendel, Sem título [da série Transformáveis	102
Figura 33: Mira Schendel, Sem título [da série Transformáveis	102
Figura 34: Mira Schendel Sem título [Caderno], década de 1970	103
Figura 35: Mira Schendel Sem título [Disco], 1972	103
Figura 36: Mira Schendel Sem título [Caderno], década de 1970	104
Figura 37: Mira Schendel Sem título [Caderno], década de 1970	104
Figura 38: Sem título [Variantes], 1977	105
Figura 39: Mira Schendel Sem título, [Droguinhas], 1964-66	107
Figura 40: Mira Schendel Sem título, [Droguinhas], 1964-66	107
Figura 41: Mira Schendel Sem título [Trenzinho], 1965	109
Figura 42: Mira Schendel Sem título [Trenzinho], 1965	109
Figura 43: Mira Schendel Sem título [Droguinhas], 1964-66.	111
Figura 44: Mira Schendel Sem título [Droguinhas], 1964-66	112
Figura 45: David Medalla, Cloud Canyons, Bubble Machine II, 1966	116

Figura 46: Clay Perry Mira Schendel e Droguinha, Londres, 1966	117
Figura 47: Mira Schendel Sem título [Droguinha], 1966	122
Figura 48: Joseph Albers: Constelações Estruturais, Alfa, 1954	123
Figura 49: Joseph Albers: Constelações Estruturais, Study for Mont Alban, 1941	123
Figura 50: Lygia Clark, Obra mole, c. 1960	124
Figura 51: Lygia Clark: Bicho, década de 1960	124
Figura 52: Mira Schendel O retorno de Aquiles, 1964	127
Figura 53: Mira Schendel O retorno de Aquiles I, 1964	129
Figura 54: Mira Schendel Sem título, 1965	131
Figura 55: Mira Schendel Sem título, 1965	131
Figura 56: Mira Schendel Sem título, [Bombas] década de 1960	132
Figura 57: Mira Schendel Sem título 1965	134
Figura 58: Mira Schendel Sem título, 1965	134
Figura 58a: Mira Schendel Sem título, [Bombas], década de 1960	136
Figura 59: Mira Schendel Sem título, 1953	137
Figura 60: Mira Schendel Sem título, 1952	137
Figura 61: Sem título, sem data	138
Figura 62: Giorgio Morandi, Sem título, 1954	138
Figura 63: Joaquín Torres-Garcia, Physique, 1939	139
Figura 64: Mira Schendel Sem título, 1953	140
Figura 65: Georges Braque, Le bouteille et les poissons, 1941	141
Figura 66: Mira Schendel Sem título, 1954	142
Figura 67: Mira Schendel Sem título, 1954	142
Figura 68: Mira Schendel Sem título, década de 1960	143
Figura 69: Mira Schendel Sem título, década de 1960	143

Figura 70: Mira Schendel Sem título, 1964	145
Figura 71: Mira Schendel Sem título, 1964	145
Figura 72: Mira Schendel Sem título, década de 1960	147
Figura 73: Mira Schendel Sem título, 1964	147
Figura 74: Mira Schendel Sem título, [Mais ou menos frutas], 1983	147
Figura 75: Mira Schendel I Ching, 1970	149
Figura 76: Richard Serra Reversals, 2013	150
Figura 77: Mira Schendel Sem título, 1985	151
Figura 78: Mira Schendel Sem título, [Monocromático], 1986	153
Figura 79: Mira Schendel Sarrafo, 1987	155
Figura 80: Mira Schendel Sarrafo, 1987	156
Figura 81: Mira Schendel Sem título, 1954	157
Figura 82: Mira Schendel Sem título, 1986	157
Figura 83: Sem título, 1988, [Tijolos].	159

## 1. Introdução

Assistimos nos últimos vinte anos a um movimento de redescoberta da obra de Mira Schendel.<sup>1</sup> Permanece inexplicável, no entanto, o relativo silêncio em torno dessa obra surpreendente, iniciada na década de 1950, mas que só recentemente adquiriu notoriedade e dimensão pública. Incompreensível, sobretudo, se levarmos em consideração o fato de que a artista pertence, em constelação ampla, a certo momento especialmente produtivo da modernidade cultural brasileira: o da instituição efetiva, naquela década, de um pensamento plástico moderno entre nós.

O meio artístico brasileiro que acolheu Mira Schendel, envolto na incipiência de nossa história da arte, talvez tenha absorvido apenas superficialmente a sua contribuição. Fruto de quatro décadas de intensa produção, essa obra radial parece repelir, até os dias atuais, toda a tentativa de reduzi-la a uma determinada narrativa histórica e cultural. Esta característica decorre não somente da pregnância e originalidade da pesquisa conduzida pela artista, mas também do caráter decidido de sua disposição radical para a *obliquidade*.

Ora, se os artistas se consagram em larga medida graças a narrativas históricas, a que vertente podemos filiar a trajetória de Mira Schendel? Mesmo que a título de hipótese, querer situá-la entre o construtivismo e a arte informal é muito pouco para entender Mira: ela não cabe em esquemas simplistas. Que espécie de séries históricas teríamos que acionar para assimilar a produção da artista em seu diálogo com a arte brasileira e com a tradição europeia e, ainda assim, permanecer no seu território disperso mas irreduzível? Que tipo de conexões podem ser feitas?

---

<sup>1</sup> É preciso ressaltar, contudo, a importância de duas exposições que ocorreram há 20 anos, e que vieram a deflagrar um processo de difusão e revalorização do conjunto dos trabalhos de Mira, estimulando um pensamento crítico renovado que culminaria na releitura da obra da artista para o processo da arte moderna e contemporânea no Brasil. A primeira delas, *Mira Schendel. No vazio do Mundo*, com curadoria de Sonia Salzstein, aconteceu em 1996, na Galeria de Arte do SESI de São Paulo. Paralelamente à exposição, ocorreu a publicação de um livro que segue até os dias atuais como um trabalho de relevo dedicado especificamente à obra da artista. Pelo conjunto de autores ali reunidos, pode-se dizer que o livro se constitui em uma referência decisiva sobre a produção de Mira Schendel. A segunda exposição, *A Forma Volátil*, ocorreu no ano seguinte, em 1997, no Rio de Janeiro, no Centro de Arte Hélio Oiticica.

Desejo sugerir que enfoquemos a obra de Mira Schendel como parte constitutiva e ao mesmo tempo instituinte da arte moderna brasileira. Ela talvez se revele, inclusive, extremamente oportuna para escrevermos uma eventual nova história da nossa arte moderna e contemporânea. Decerto, nenhum artista brasileiro ensaja com tanta urgência tal reescrita. O método adequado, para o historiador da arte, me parece ser o de uma abordagem fenomenológica atenta à percepção das singularidades. Como ajuizar esse modo de fazer arte — o modo oblíquo de Mira — que se não chega a ser antitético em relação aos nossos outros movimentos de vanguarda, se mostra paralelo a eles, particularmente avesso a rótulos.

A noção de instituição, elaborada por Merleau-Ponty,<sup>2</sup> me indicou um caminho para tomar a obra de Mira como uma matriz que solicita uma sequência temporal. O artista é um sujeito cuja ação será instituinte porque abre acontecimentos e assim possibilita uma série de outras experiências que vêm a formar uma história.

A obra de Mira ressurgiu assim como resposta única aos dilemas artísticos de seu tempo: uma *fala* positiva, porém crítica, tanto à utopia reformista quanto aos discursos culturais transgressivos ou revolucionários. Todo o compromisso de Mira envolvia um esforço incomensurável para não sucumbir ao ceticismo ou ao desespero do informalismo europeu e tampouco ceder às facilidades que, obviamente, não lhe diziam tanto respeito: as aspirações ainda ingênuas, embora mais que legítimas, da modernidade construtiva emergente no Brasil. Mira Schendel, desde a sua posição extemporânea, apresenta uma resposta singular à crise universalista do pós-guerra, crise que tornou exigente uma nova história da arte. Ela vivia essa tensão constante: um fazer que é quase um não fazer. Dito isso, o seu trabalho não poderia deixar de traduzir um modo de ser brasileiro: é simples, ela não teria feito o que fez se não estivesse aqui, atenta e indagativa.

---

<sup>2</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. L'institution. In: *Resume de Cours, Collège de France 1952-1960*. Paris: Galimard, 1968. Merleau-Ponty, autor de textos importantes sobre arte e filosofia, foi uma referência teórica decisiva para o meio da arte no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que foi Mario Pedrosa, que na época estava às voltas com a leitura da *Fenomenologia da Percepção*, o principal responsável por essa orientação fenomenológica que, gradativamente, se instituiu no meio artístico carioca. Nas décadas de 1960 e 1970, os críticos de arte Ferreira Gullar e Ronaldo Brito seguiriam valorizando em seus textos a contribuição do filósofo francês para o pensamento da arte.

Mira Schendel era uma *outsider*. A história da arte moderna brasileira abriga valorosos *outsiders*, como Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Mira Schendel. Europeia, fruto do regime estético moderno estilizado do pós-guerra, ela não poderia aderir integralmente ao nosso construtivismo inaugural. A própria ideia de progresso lhe parecia caduca.

Os trabalhos vinham impregnados tanto pela grandeza da milenar tradição europeia quanto pelo processo de falência dos valores humanistas e iluministas que orientaram esta mesma tradição. A pergunta que parece fluir de seus trabalhos diz respeito à possibilidade de a arte voltar a ser significativa fora do contexto programático das vanguardas históricas. Como fazer arte depois do holocausto?<sup>3</sup> Ou crer na idealidade platônica das figuras geométricas? Mira Schendel desconfiava de dogmas, de programas em geral, suspeitava das vanguardas construtivas às quais o Brasil havia aderido com tanto entusiasmo. A utopia de transformação do mundo a partir da Espiritualização da Forma, pregada pela Bauhaus, não se concretizou. Já se tornara inviável acreditar na arte cumprindo um papel pedagógico, positivo, como agente transformador da estrutura social. Esta questão ampla, sem dúvida, entrelaçava-se às suas escolhas formais e expressivas. Daí o contraste entre seu caráter de judia exilada e a postura ainda um tanto virginal de nosso construtivismo. Mas daí também decorre justamente a sua condição de artista brasileira.

Reagia assim a uma tensão histórica ambivalente: esgotamento e abertura. Esgotamento, porque vivia próxima do aleatório e do informal, na impossibilidade de gestos adâmicos. A inquietude de Mira Schendel era cosmopolita. É preciso lembrar que o informal, como avalia Argan, não era uma corrente, menos ainda uma moda, resumia uma situação de crise do pós-guerra, o que o grande crítico e historiador nomeou de crise da Arte como Ciência Europeia. Por outro lado, sua produção

---

<sup>3</sup> Referência à frase de Theodor Adorno: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. A afirmação de Adorno, escrita em 1949, refere-se ao ato de criação, a *poiesis*, em sentido amplo. A música, a pintura, o teatro e a própria atividade crítica estariam assim diante de uma aporia: como expressar/representar o inominável, o indizível? ADORNO, Theodor W. Crítica Cultural e Sociedade. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ansiava por uma abertura, pela expectativa de ver um mundo não hierarquizado, fora dos parâmetros arcaicos composicionais, dos compromissos políticos maniqueístas, das doutrinas filosóficas prontas, enfim, no horizonte de uma disponibilidade “democrática” que recusava qualquer programa doutrinário. Uma democracia por vir.<sup>4</sup>

Proponho colocar em suspenso, ou ao menos relativizar, a linearidade da doxa de uma determinada historiografia da arte moderna brasileira que assume a Semana de Arte Moderna de 1922, esse fato incontornável, como marco da constituição de nossa modernidade.<sup>5</sup>

Para Paulo Sergio Duarte, se o *Manifesto Antropófago*,<sup>6</sup> escrito por Oswald de Andrade em 1928, ostentava uma retórica inflamada e radical, a pintura modernista brasileira, ao contrário, assimilava a forma moderna com timidez. A única exceção do período talvez fosse o imigrante lituano Lasar Segall. Quando Segall se muda

<sup>4</sup> *Démocratie à venir* é uma expressão recorrente nos últimos textos do filósofo francês Jacques Derrida. A democracia por vir de Derrida não se relaciona necessariamente ao futuro. Quase sempre associada ao conceito de justiça, ela mobiliza e cobra de forma permanente responsabilidades e decisões das ordens ética, política e jurídica: solicita esclarecimentos e debate, deseja ressignificar constantemente temas como o direito internacional, os crimes contra a humanidade, a ideia de soberania, a pena de morte, a instalação de um Tribunal Penal Internacional, as relações amigo/inimigo nas guerras atuais etc.

<sup>5</sup> O processo de *canonização* do movimento modernista tem início em 1953, no trigésimo aniversário da Semana de 1922, quando o intelectual Antônio Cândido de Mello e Souza desenvolve, em um ensaio intitulado “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, um programa de defesa da especificidade da cultura local. Para Antônio Cândido, a dialética entre localismo e cosmopolitismo, que caracterizava o movimento modernista, era “a lei da evolução de nossa vida espiritual”. Após a publicação do artigo de Antônio Cândido, o modernismo despontou como um dogma, estimulando outras publicações com o mesmo teor: a superação do suposto “atraso histórico do Brasil” se faria a partir da exaltação das particularidades locais. Essas narrativas quase sempre expressam uma teleologia, pois “elas tendem a alinhar cronologicamente diversos fatos históricos de sorte a estabelecer continuidades entre a formação do grupo modernista em 1917, a Semana de 22 e outros episódios mais recentes, como a fundação, em São Paulo, do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1949”. Ao mesmo tempo, o poder público realizava importantes aquisições de coleções modernistas; em nossas universidades, uma quantidade expressiva de dissertações e teses foi realizada após o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972. Em uma articulação entre os plano discursivo, institucional e estatal, nesse momento, o movimento atinge uma *consagração absoluta*, chancelada pela crítica, pela universidade, pelo Estado nacional, pelos museus, pelos galeristas e pelos colecionadores. Sobre o tema da consagração e da contestação do modernismo brasileiro, cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 19 février 2016. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5539>. Acesso em 02/12/2016.

<sup>6</sup> ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. Disponível em: [www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf](http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf)



definitivamente para o Brasil em 1923, já trazia com ele uma maturidade pictórica estranha ao ambiente artístico brasileiro. Nosso modernismo é tímido e envergonhado.

Ele se comporta como quem sai da casa-grande para a cidade e não quer mostrar — aliás, com justa razão — seu passado recente escravocrata e ignorante. As telas geniais de Tarsila, que fazem parte de nossa história da arte, não têm nada de antropofágicas. Em nenhum momento a forma devora o “estrangeiro”. A assimilação das lições cubistas e pós-cubistas, já em andamento àquela altura, anos 1920, encontra uma adequação conciliatória no meio brasileiro. Em algumas telas de Tarsila é clara a incorporação literal, mimética, das lições de seu mestre Léger. Essa afirmação não implica desconhecer seus méritos.<sup>7</sup>

Os limites do modernismo brasileiro foi tema recorrente nos textos de Ronaldo Brito desde 1975.<sup>8</sup> Para o crítico, as primeiras produções modernistas não foram propriamente modernas. À custa da conquista modernista por excelência — a autonomia da experiência do eu lírico moderno e sua entrega total à aventura da obra — nossos artistas aceitaram a incumbência de responder à necessidade ideológica de representar “uma cultura genuinamente nacional”.

Uma conceituação à parte deve ser feita em torno da questão da brasilidade. Muito mais um ‘clima’ do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava — o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto.<sup>9</sup>

A ideologia da brasilidade teria um caráter fortemente literário: é marcada pelo primado do verbo sobre o olho, herança de nossa tradição cultural portuguesa. Os pintores modernistas expressavam um conceito quase narrativo de pintura, marcado pelo apego à dimensão descritiva. No momento em que a pintura ocidental afirmava o espaço pictórico como espaço ativo e livre, concebido a partir de elementos formais — cores, linhas e planos — os criadores modernistas brasileiros

<sup>7</sup> DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 19.

<sup>8</sup> BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006; \_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985; \_\_\_\_\_. O jeitinho moderno brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005; \_\_\_\_\_. A semana de 22. O trauma do moderno. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 13-18.

<sup>9</sup> BRITO, R. A Semana de 22: o trauma do moderno. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 17.

permaneceram “presos a uma retórica social e humana que não lhes permitiu tomar o espaço da tela como plenamente autônomo, um campo de pesquisas eminentemente formais”.<sup>10</sup>

A Semana de Arte de 1922 foi importante para a história da arte brasileira. Naquele momento, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Brecheret, Segall, entre outros, estabeleceram um primeiro contato mais articulado com as transformações operadas pela arte moderna, na primeira década do século XX, na Europa. Contudo, antes de transformar o modernismo de 1922 em “um fetiche, um monumento, em algo que faça parte de uma história passiva, é preciso manter o problema em aberto”. Todo o esforço

deve ser no sentido de atualizá-la [a Semana de 22]. Assim como em psicanálise há o trabalho de reconstruir o passado do sujeito, atualizando-o, para reescrever sua história como palavra plena e verdadeira, também o passado cultural só existe realmente enquanto processo de atualização. [...] Os gestos artísticos de 1922 estão presentes em nós, de certa maneira nos constituem. Não vagam, aleatórios, em algum limbo de nosso cérebro; tampouco dormem burocraticamente nos arquivos de nossa memória. Todo mundo conhece a desconsideração brasileira pela Memória — claro, o passado de toda colônia é opaco a si mesmo pois está sob o controle do colonizador. Menos notada e cada vez mais atuante, porém, é a reação impensada a essa amnésia — a pressa em academizar, a volúpia em institucionalizar.<sup>11</sup>

No processo de incorporação da forma moderna, nas décadas de 1930 e 1940, vimos surgir e destacarem-se os valores individuais de Oswaldo Goeldi, Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi e Lasar Segall. Nosso incipiente sistema de arte, entretanto, não contava com instituições sólidas que lhes assegurassem as salas, ou espaços permanentes, nos principais museus do país. “Os traços locais, singulares, de dois expressionistas universais, Segall e Goeldi, exilados voluntários, culturalmente vinculados ao país, passaram a rigor despercebidos no registro estético”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> BRITO, R. A Semana de 22: o trauma do moderno. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 14.

<sup>11</sup> Ibid., p. 13.

<sup>12</sup> BRITO, R. O jeitinho moderno brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 135.

Somente na década de 1950 absorvemos integralmente as conquistas realizadas pelo cubismo no início do século XX: a ruptura do espaço ilusionista, organizado a partir da perspectiva, e a nova relação artista-arte, tomada agora como modo de conhecimento específico.

Nos anos 1950, o Brasil vivia um processo de industrialização intenso em função da substituição das importações imposta pelo conflito mundial. Quando Juscelino Kubitschek assume a Presidência, em 1956, o sonho de realização da utopia racionalista e desenvolvimentista brasileira atingia seu clímax. Estava em curso um programa de modernização industrial acelerada que almejava superar o *atraso histórico brasileiro*. É lançado o projeto da nova capital, Brasília. Nesse contexto ganham força as vertentes artísticas identificadas com o construtivismo tardio europeu, sobretudo com as posições defendidas por Max Bill e a Escola de Ulm, para os quais a forma artística deveria apoiar-se em uma racionalidade clara e demonstrativa. O moderno na arte brasileira não se realizaria sem o desdobramento de um processo de modernização cultural do país. “Alcançamos um ponto de produção cultural sofisticado nos processos desenvolvidos, primeiro no campo arquitetônico, e logo posteriormente na música e nas artes plásticas, nos anos 1950”.<sup>13</sup>

O *Grupo Ruptura*, em São Paulo, e o *Grupo Frente*, no Rio de Janeiro, sustentavam posições semelhantes, e a harmonia intelectual entre eles só foi abalada por ocasião da mostra *Concreta '56: a raiz da forma*, que aconteceu em 1956 e 1957, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Resumidamente, Waldemar Cordeiro e os poetas do grupo Noigandres (os irmãos Campos e Décio Pignatari) acusaram a representação carioca de falta de rigor construtivo; Ferreira Gullar viu nos paulistas uma aplicação mecânica e escolar dos princípios da Escola de Ulm.

Segundo Lorenzo Mammi, o confronto entre os dois grupos originado na exposição foi crucial em muitos sentidos. Propôs conscientemente, pela primeira vez entre nós, uma vanguarda artística capaz de estratégias articuladas e de uma reflexão

---

<sup>13</sup> DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 23.

teórica mais sistemática. Além disso, gerou-se ali um campo de questões que segue fundamental para a arte brasileira produzida desde então. Naquele momento, “definiram-se os rumos e as posições possíveis, dando o tom do debate artístico da época seguinte – um tom, aliás, reconhecível até hoje em grande parte da produção brasileira, inclusive a mais afastada, aparentemente, da poética concreta”.<sup>14</sup>

Frequentemente iremos nos deparar com uma construção simplista e, afinal, falsa que elege as obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica como instância *inaugural* na constituição de uma *arte contemporânea brasileira*. Hélio Oiticica, aclamado o grande artista enquanto representante máximo da brasilidade, tornou-se quase uma entidade. Cria-se assim uma mitologia incômoda em torno destes dois grandes artistas brasileiros, avaliados, em grande parte, por conta da valorização de Hélio e Lygia como os *antecipadores* — como se tal fosse possível — da questão da participação do público, um dos problemas centrais para a arte contemporânea. Sabemos que não é produtivo abordar a obra de Hélio ou de Lygia — ambos concordariam com esta afirmação — a partir da arte participativa. Não podemos isolar esse momento do resto do percurso dos dois artistas: a trajetória até a arte ambiental partiu, nos dois casos, de questões intrinsecamente modernas (do construtivismo tardio), e não de uma problemática da arte contemporânea, sob o signo, em geral, de Marcel Duchamp.

Os *Bólides*, de Hélio Oiticica, realizados em 1963 e 1964, são trabalhos “construtivos”, segundo seu autor. No belo texto de Hélio Oiticica sobre os *Bólides*,<sup>15</sup> ele afirma que seus “transobjetos” surgiram da necessidade de dar à cor uma nova estrutura, dar-lhe “corpo”. A cuba de vidro que contém a cor, longe de ser uma “*lirificação* do objeto” ou de assinalar o deslocamento de seu “lugar cotidiano”, “ela é parte da ideia estética”, torna-se componente da gênese da obra, “tomando ela assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior”. Trata-se de transportar o objeto “fechado e enigmático da sua condição de ‘coisa’ para a de ‘elemento da obra’”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56. A raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006. p. 23.

<sup>15</sup> OITICICA, Hélio. *Bólides*. In: \_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

O que está em jogo aqui é o desenvolvimento de uma história da arte na qual a obra de Mira Schendel não venha sublimada como um caso à parte e seja, enfim, incorporada à história da arte moderna e contemporânea brasileira. Nesse sentido, é premente que se dissolva de uma vez por todas essa teleologia improdutiva que, quase invariavelmente, retorna à questão da brasilidade modernista. E, afinal, a título de pergunta, quais seriam os símbolos de nossa tão propalada brasilidade, “os refúgios icônicos da representação da nação”?<sup>17</sup> Seguramente teríamos muita dificuldade em identificar traços da *identidade nacional* nas obras de Willys de Castro, Sergio Camargo, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Milton Dacosta ou Eduardo Sued, entre tantos outros!

A história de nosso construtivismo afirmou-se, como sabemos, na contramão da noção de brasilidade. Se reexaminarmos o problema por este ângulo, Mira Schendel se mostraria tão estranha assim? Sem dúvida, ela não partilhava de nosso elã corpóreo ante as figuras geométricas, *nossa irresistível vocação moderna*.<sup>18</sup> Além disso, como já dito, nossa artista *outsider* não poderia assumir integralmente o programa construtivista brasileiro que teve tamanha relevância para Amílcar de Castro, Willys ou Sergio Camargo.

Mira Schendel, por outro lado, estabelece com a história da arte um diálogo circunstancial e descompromissado. A questão da historicidade da obra de Mira ultrapassa uma historiografia estreita da arte, pela qual ela demonstrava um desinteresse explícito. Segundo o artista e amigo José Resende, Mira parece nunca ter se importado em situar seus trabalhos *dentro* da história da arte; se havia um encadeamento de sentidos na manifestação plástica, certamente essa história se estruturava de forma muito pouco convencional.<sup>19</sup> Quando começou a pintar no início da década de 1950, no Brasil, já não lhe interessava aderir integralmente nem à utopia projetual construtivista, muito menos à ironia dadaísta ou às operações surrealistas. À

<sup>17</sup> MAMMI, Lorenzo. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira. In: \_\_\_\_\_. *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 214.

<sup>18</sup> PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 31.

<sup>19</sup> RESENDE, José. Sem título. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 250.

jovem imigrante de 30 anos, “uma menina de vanguarda”,<sup>20</sup> importava misturar gêneros, técnicas e suportes, revelando sua radical “ascese de disponibilidade — todo o esforço, toda a graça é viver à altura do instante adiante, atenta ao fenômeno mesmo do aparecer”.<sup>21</sup>

Mira cultivava o fascínio pelo indeterminado, aspirava escapar da composição, dos dualismos, do mundo ordenado pelo esquadro. Tinha a espontaneidade e a disponibilidade como condição. Flutuante, ela não poderia mitificar a geometria, o programático ia contra todo o seu ser. Mesmo quando empregava um material associado aos concretos e construtivos, como o acrílico,<sup>22</sup> ela o fazia sem compromissos. Arte, para ela, é um modo de resistir à massificação que ameaça suprimir o singular. No limite, talvez fosse uma maneira de reordenar um mundo preso à relação custo-benefício, à burocracia e à lógica mercantil.

A começar pelo primado da rede sobre o objeto. Os objetos de Mira faziam parte de uma rede. E o próprio da rede é se espalhar, se ramificar. A ideia de rede serve aqui como uma metáfora, um conceito produtivo que consente analogias entre a topologia da rede e os temas da repetição, do aleatório, da interferência e do vazio nos trabalhos da artista. A obra radial de Mira Schendel caracteriza-se por uma ação de limites imprecisos, em um campo não perspectivado ou projetivo, no qual ficam sem sentido os inflexíveis dualismos: sujeito e objeto, dentro e fora. Um estar-no-mundo que implica o autoenvolvimento entre o mundo e *eu*.

O impulso à repetição é o proceder típico de Mira, uma espécie de modulação do pensamento estético da artista. O trabalho ramificava-se em séries que se

<sup>20</sup> SCLIAR, Carlos apud MARQUES, Maria Eduarda. *Uma menina muito vanguarda*. Disponível online: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/uma-menina-muito-vanguarda>. Segundo Scliar, “As preocupações dela eram muito diferentes das minhas. Ela trazia uma formação muito diferente da minha. A lembrança que eu tenho dela é de *uma menina muito vanguarda*. Mas logo percebi que era uma pessoa muito autêntica.”

<sup>21</sup> BRITO, Ronaldo. Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro. Catálogo da Exposição realizada no CCBB-RJ e no IAC-SP, 2000.

<sup>22</sup> O acrílico, material construtivo por excelência, usado por Antoine Pevsner, Naum Gabo, Moholy-Nagy, permitia que se acompanhasse totalmente o raciocínio do trabalho do artista. Em nome do rompimento com a subjetividade e com a intuição, o artista declarava que o significado do trabalho de arte dependia da capacidade do observador de refazer o trabalho mental perceptivamente.

desenvolviam a partir de algumas questões matriciais — o transparente e o opaco, a potencialização do vazio, a corporeidade do mundo, as ambiguidades do signo. Mira queria dissipar-se na multiplicidade e, ao mesmo tempo, capturar o singular. Mas se por acaso a repetição sugerisse uma lei geral no horizonte do trabalho, Mira seguiria, contrariada, em outra direção, pois tinha verdadeiro horror aos sistemas acabados, à simetria e às grandes ênfases.

Sobre o recurso constante às séries, Rodrigo Naves aponta uma preocupação de Mira relativa aos múltiplos resultados de intervenções semelhantes — as centenas de desenhos em papel de arroz, por exemplo. Para Mira, “a unidade formal era dada pelas inúmeras possibilidades abertas por um procedimento sutil. E não pela completude de um procedimento que demonstrasse coerência”.<sup>23</sup>

A coragem de realizar, quase sem repercussão, centenas desses desenhos sem dúvida ficará para sempre como um exemplo da ética moderna, desses momentos em que nada nos protege do abismo que separa a insignificância da grandeza. Mas para Mira a quantidade tinha também uma função estrutural. Diferentemente dos milhares de desenhos de Joseph Beuys, testemunhas de uma arte em processo e dos múltiplos estados de consciência que a acompanhavam, os desenhos de Mira Schendel apontavam numa direção praticamente oposta. Para ela cada novo trabalho era a confirmação da fecundidade de uma concepção de desenho para a qual a beleza dos traços estava para além deles — estava na capacidade de pôr em ação o lugar em que surgiam. E por isso deveriam ser tantos.<sup>24</sup>

Ao adotar o método serial, Mira expressa sua recusa radical às noções de obra prima e inspiração. Na era da ciência, é inconcebível o artista como o privilegiado “eu criador”, os problemas se avolumam no sentido da questão social da arte. Importava dessacralizar a ideia de obra de arte, a ideia de aura, do autor inspirado. Há, em sua obra, uma negação ostensiva do gesto do gênio romântico.

A descontinuidade entre Mira e os construtivistas brasileiros se manifestava também no caráter efêmero de sua concepção formal. Mira Schendel conhecia um conceito mais precário, mais indefinido do que venha a ser arte, ao contrário de artistas sólidos como Iberê Camargo ou Sérgio Camargo, para os quais o conceito

---

<sup>23</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: \_\_\_\_\_. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2011. p. 264.

<sup>24</sup> Ibid., p. 265.

moderno de arte se afigurava indestrutível. Também não detinha um *meio*, uma matéria eleita, como Amílcar de Castro. Trabalhava com materiais que oscilavam entre o sublime e o vulgar e que dificilmente se encaixavam no que se considerava então uma obra de arte. Sem pátria, sem sistemas nem raízes, descrente do racionalismo crítico e utópico, ela cultivava a visada típica do viajante. Mas mesmo que o conceito de obra se revelasse problemático, nunca o abandonou por completo, como ocorreu com Lygia Clark (em direção à prática terapêutica) ou Hélio Oiticica (voltado mais e mais para a política cultural). Nas suas melhores obras, a noção de forma desrespeitava relações estáveis e contínuas. Ao contrário, forma se referia ao desencadeamento de “um processo de rearranjo constante, como uma fenda geológica que aos poucos encontrasse seu caminho pelas fendas do terreno”, como observou Rodrigo Naves.<sup>25</sup> Para Mira — tanto nas séries de desenhos quanto em outras séries abertas por eles — a unidade era o adiamento permanente da inteireza da boa forma, que não se fechava. A rigor, contudo, inexistia a *boa forma*, axioma básico da Gestalt.

À diferença de Lygia Clark — que chega ao *não objeto*<sup>26</sup> pelo caminho de um construtivismo que é desconstruído — Mira realiza seus primeiros objetos e ambientes, na década de 1960, distante da geometria. É cativada pelas noções de vazio e silêncio como ideias poéticas. O vazio anima a obra de Mira. Estranhamente, o vazio a preenche.

Mira Schendel, ao realizar uma experiência tão radical do meio no qual se enraizou, produziu uma obra autêntica e singular, que talvez, em outro país, jamais viesse a ser. Eis o ponto.

---

<sup>25</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o presente como utopia. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 89-106. p. 99.

<sup>26</sup> GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: \_\_\_\_\_. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 91- 100.



### 1.1.

#### Da Europa para o Brasil

Mira Schendel nasceu em Zurique, na Suíça, em 1919. O pai, de origem alemã, e a mãe, de origem italiana, eram judeus convertidos ao catolicismo. Quando Mira tinha 3 anos, seus pais se divorciaram e Mira mudou-se para Milão com a mãe que, em 1937, casou-se com o conde italiano Tomazo Gnoli, poeta e bibliotecário do Palazzo Brera<sup>27</sup>. Com o acirramento do fascismo, foi obrigada a abandonar os estudos de filosofia e, em 1939, aos 20 anos, deixou a Itália. Deslocou-se continuamente pela Europa: Bulgária, Hungria, Viena, Croácia, Eslovênia.<sup>28</sup>

Após o armistício, em 1944, passou a viver em Roma, onde trabalhou na Organização Internacional para Refugiados, que orientava a emigração dos então chamados “deslocados de guerra” para países das Américas. Em julho de 1949, aos 30 anos, partiu de Nápoles rumo a Porto Alegre. No Brasil, tornou-se artista plástica. Pintava apaixonadamente. Dois anos depois de sua chegada, enviou trabalhos para a Primeira Bienal de São Paulo, em 1951, e foi aceita.

Depois da guerra, comecei a pintar no Brasil. A vida era muito difícil, não tinha dinheiro para pagar as tintas, mas eu comprava tinta vagabunda e pintava apaixonadamente. Questão de vida ou de morte. Mandeï trabalhos para a primeira Bienal de São Paulo. Tive essa coragem. Coragem da juventude, da loucura.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Entre 1930 e 1936 Mira fez alguns cursos de arte em uma escola livre e, segundo suas próprias palavras, desenhava compulsivamente nesse período. Contudo, em 1937 decide estudar filosofia e ingressa na Università Cattolica del Sacro Cuore. Nesse mesmo ano, a mãe se casa com o conde italiano Tomaso Gnoli, poeta e bibliotecário. Mira passa então a morar no Palazzo Brera, imponente instituição do século XVII que acolhia a Biblioteca Nazionale Braidense, a Academia de Belas-Artes e a Pinacoteca de Brera. Cf. MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel pintora. Catálogo da exposição realizada no Instituto Moreira Salles em 2011.

<sup>28</sup> Em Sarajevo, em 1941, Mira casou-se com o croata católico, de origem austríaca, Jossip Hargesheimer, fato que permitiu que ela conseguisse um passaporte croata especial para circular pela Europa.

<sup>29</sup>Entrevista a Jorge Guinle Filho. *Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente*. In: CONDURÚ, Roberto. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009, p. 225.

## 1.2.

### Uma trajetória em três tempos

Na década de 1950, além do físico e crítico de arte Mário Schenberg, Mira conheceria os poetas Theon Spanudis e Haroldo de Campos que constituiriam, digamos assim, o núcleo intelectual de seu círculo de amigos em São Paulo. Mas essas relações não a colocariam ainda em uma ambiência plástica produtiva e estimulante. É com o filósofo tcheco Vilém Flusser, que viveu no Brasil entre 1940 e 1972, que Mira estabelece uma interlocução extremamente fecunda. Aclamado hoje como um dos mais importantes teóricos dos novos *media*, o autor de *Filosofia da caixa preta* e de *A escrita: há futuro para a escrita?* organizava reuniões semanais em seu terraço em São Paulo entre as décadas de 1950 e 1970, que a jovem Mira Schendel frequentava participando ativamente dos debates. O diálogo entre Mira e Flusser — diálogo entre dois imigrantes — é valorizado pelo filósofo em *Bodenlos* (sem chão),<sup>30</sup> livro autobiográfico no qual Flusser dedica um ensaio à Mira Schendel e fala do impacto das obras da artista no desenvolvimento de suas próprias ideias. “Nossas conversas influenciavam o trabalho de Mira. E os trabalhos eram eles próprios dialogados. Tal *feed-back* fertilizava a nossa relação: eu sou autêntico crítico de Mira, e Mira é autêntico tema para meus pensamentos e minhas pesquisas”.<sup>31</sup>

As reflexões de Vilém Flusser acerca da linguagem, da escrita e das relações existentes entre a arte e o mundo da técnica vão ao encontro da pesquisa de Mira Schendel sobre o signo e sobre o caráter inefável, incomunicável, da experiência concreta. Mira está imersa no problema de a arte, no mundo industrial, ter perdido há muito tempo o estatuto de excelência de um *fazer*. Segue atenta ao fato de que esta é a era da comunicação, a era da pragmática: a comunicabilidade tornara-se a única sustentação possível, uma vez que inexiste uma instância de base — seja ela estética, religiosa, política ou científica — que, por si mesma, sirva como suporte à vida humana. Assim, a presença recorrente e ostensiva de signos linguísticos e

<sup>30</sup> FLUSSER, Vilém. Mira Schendel. In: \_\_\_\_\_. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 186.

matemáticos nas obras da artista e, do mesmo modo, a atenção dispensada à questão da comunicabilidade da arte caracterizam a resposta vital de Mira ao problema da arte no mundo da técnica. Acredito que parte da grandeza da obra de Mira Schendel radique no poder de formular, em termos estéticos, essa experiência contemporânea. Eis o problema:

Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento de sua origem. *O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade.* Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antívida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é obvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra.<sup>32</sup>

Numa época em que Chomsky provou que as transformações da estrutura profunda e das estruturas de superfície se fazem segundo regras universais, numa época em que Lévi-Strauss nos mostra a universalidade das regras de transformação da natureza em cultura e em que Piaget obtém resultados análogos trabalhando com a lógica, parecem-nos muito razoável supor a universalidade das regras que transformam a vivência profunda inarticulável do espaço em vivências individuais e coletivas dentro de um certo destino [...] A fluidez e historicidade do destino (individual ou coletivo) nos leva a cada vez a distintos produtos dessa transformação. Creio que esta seja uma proveitosa maneira de se enfocar o problema do novo em arte. [...] Ao levar ao outro a consciência de nossas experiências corporais, estamos, sem dúvida, modificando radicalmente sua configuração de mundo e, se isso não for uma atitude política, ignoro o que o seja.<sup>33</sup>

Disposição para a comunicação sem fronteiras não é consequência de um saber, mas sim opção para um caminho humanista. O pensamento de comunicação não é utopia, mas fé. Coloca-se para cada um a questão se ele se esforça ou se crê não num além, mas num presente integral: na possibilidade de nós, seres humanos, convivermos, dialogarmos e nessa interlocução nos encontrarmos, e só deste modo nos tornarmos nós mesmos. Hoje, por necessidade, entendemos comunicação como uma exigência básica. O esclarecimento de comunicação por suas múltiplas origens na essência do

<sup>32</sup> Depoimento da artista. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 3.

<sup>33</sup> ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da USP, São Paulo, 2010. Disponível on-line <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09022011-141953/es.php> p. 129

incompreensível torna-se tema central do filosofar. A comunicação, contudo, em todas as possibilidades de torná-la mais realizável, é tarefa diária da vida filosófica.<sup>34</sup>

Por um lado, é impossível comunicar as experiências do mundo concreto, por outro lado, nenhuma experiência do real é possível sem a comunicação prévia de um modelo. E os modelos para nossa experiência do concreto — as “obras de arte” — não são generalizações da experiência concreta, individual e psicológica de *um* artista, “são estruturas propostas pelo artista para ordenar as experiências futuras, *redes* para colher experiências novas”. A arte é, portanto, na expressão de Heidegger usada por Flusser, “nosso órgão para sorver a realidade”. A comunicação estética precede toda comunicação ética e epistemológica, “pois o artista é o produtor da realidade que será *julgada* pelo político e pesquisada pelo cientista”, a divisão da comunicação em ciência, política e arte é parte da esquizofrenia moderna e tal convicção tornou-se insustentável: toda comunicação tem dimensões estéticas, éticas e epistemológicas. “A arte é nosso programa para a experiência da realidade, nós somos computadores estéticos. A arte é *poiesis*: ela pro-duz [pro-duit] o real (o amor e a paisagem, a guerra e a molécula de ácido ribonucleico) para nossa experiência”.<sup>35</sup> Segundo Flusser,

trata-se, na arte, da elaboração e da comunicação de modelos para nossas experiências concretas do mundo. Toda experiência é modelada, programada pela arte. Todos os nossos prazeres e tristezas, todas as experiências das cores, dos sons, das formas, das tessituras, dos perfumes que nós temos, todo sentimento de amor e de raiva tem um modelo artístico. Nosso mundo é estruturado não somente por nossa informação genética, mas também por nossa informação estética. Onde não há modelo estético, estamos “anestesiados” = nós não temos experiência nenhuma. Nós dependemos da arte para poder perceber o mundo. A arte é nossa maneira de viver no real. Nisso somos diferentes de outros animais. Nosso mundo é um “*Lebenswelt*” (um mundo da vida humana) graças à arte, e não somente um “*Umwelt*” (um sistema ecológico).<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Trechos inéditos das cartas e dos diários. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do Espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 121.

<sup>35</sup> FLUSSER, Vilém. A arte: o belo e o agradável. In: *Artefilosofia. Antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 42-46. *passim*.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 43.

### 1.3. A arte no mundo da técnica

Uma análise apressada tende a sugerir uma aproximação por demais estreita entre Mira Schendel e a moda da semiótica e da poesia concreta paulista nas décadas de 1950 e 1960. O próprio Haroldo de Campos considera que, apesar do espaço gráfico como agente estrutural e do aspecto serial das letras, não há proximidade entre os trabalhos de Mira Schendel e os poemas concretistas, pois nos trabalhos da artista, entre significante e significado, a surpresa volta sempre a circular. E Mira acrescenta ainda que

esses desenhos são de uma complexidade de signos que contraria um significado qualquer que se poderia formar a partir deles, ao contrário da poesia concretista. É quase um diálogo entre duas escolas: a concretista pela apresentação do texto-poesia, e de uma poesia mais intimista, e a minha, o emaranhado de significados que cancelaria a sua própria elucidação.<sup>37</sup>

Mira não está atendendo a uma moda, trata-se de algo maior, a ser dimensionado como o dilema da arte no mundo da técnica. Para Mira, o tema da semiótica, a questão da eficácia do signo, por sua materialidade, refere-se a um circuito de comunicação. Daí as esperanças da artista em relação ao aspecto comunicacional da arte que produzia: esse pragmatismo, ao qual estaríamos destinados e fatalmente orientados, seria, em última instância, a liberdade intrínseca ao homem moderno — liberdade compreendida como o grande vazio através do qual o homem constrói o mundo e a si mesmo.

Se a ciência é basicamente circulação de signos e de linguagem, antes de ser uma circulação de nexos ou sentidos, a proposição estética também encerra um valor de verdade. Pensamento intrincado, presente na obra da artista, que retoma a seu modo o problema da relação entre arte e conhecimento formulada por Paul Klee. Segundo Argan, para Klee, a operação artística é semelhante à operação do pesquisador e do cientista. A arte é uma função social. Se a arte é comunicação, e não

---

<sup>37</sup> Entrevista a Jorge Guinle Filho. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: CONDURÚ, Roberto. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 225.

há comunicação sem um receptor, uma obra de arte *funciona* apenas na medida em que atinge uma consciência. Enquanto um quadro cubista perfaz um funcionamento em si, compacto e exemplar, é um *modelo* de comportamento que o espectador pode apenas imitar mentalmente, um quadro de Klee não é um modelo, é um estímulo, é produção de signos em estado nascente, viva agitação de embriões sígnicos.<sup>38</sup>

A pintura de Klee e a de Mira, enquanto proposições estéticas, incitam o olho a percorrer a tela sem se ater de forma rígida a um centro qualquer, impedindo que o olhar se fixe. Esse descentramento, essa espécie de alucinação dos signos, característica das *Monotipias* de Mira, fazem desaparecer todo o centro de gravidade do quadro, e o resultado é a libertação do olhar que o próprio trabalho convoca como possibilidade de sua recepção. A respeito de Klee, Jacques Poulain avalia que,

Par contraste avec la conception du tableau qui enlise encore son concept dans la perception, la peinture de Paul Klee serait seule parvenue à son concept. Le tableau doit y libérer une rationalité "visuelle" qui appartient au "domaine originaire d'improvisation psychique". Il doit inciter le regard à parcourir le tableau sans être arrêté et rivé de façon rigide à des figures prégnantes, analogues à celles dont la saillance règle pour les éthologues, les mouvements des animaux bien formés. Peindre, c'est anticiper l'espace de libération de ce regard en faisant agir contre elles-mêmes les lois gestaltistes du tout et de la partie, en construisant un espace de mouvements à partir des marges des figures et de leurs dérivées. En faisant disparaître tout centre de gravité du tableau, on se fait voir la libération du regard appelé par ce tableau comme sa réception.<sup>39</sup>

Em 1965, por intermédio do escultor e amigo Sergio Camargo, Mira é apresentada ao jovem crítico inglês Guy Brett, na 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Guy Brett imediatamente incluiu Mira no ambicioso programa de exposições da Galeria Signals e, naquele mesmo ano, ela participou com uma série de *Monotipias* da coletiva *Soundings Two*. Em 1966, após a recepção pouco acolhedora no MAM do Rio de Janeiro, Mira ganhou uma exposição individual na *Signals London*, onde expôs *Droguinhas* e *Trenzinhos*. A exposição projetou a obra de Mira Schendel internacionalmente, além de colocá-la em contato com outras poéticas que, tal como a sua, escapavam de qualquer vício de classificação. Mira finalmente

<sup>38</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 323.

<sup>39</sup> POULAIN, Jacques. De l'art comme figure du bonheur. La configuration artistique des figures du bonheur et sa déconstruction contemporaine. Palestra organizada pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, proferida em 11 de novembro de 2016.

conhecera famílias espirituais com as quais tinha algo em comum. Sonia Salzstein considera que, além do contato com artistas de extração fortemente experimental, “Mira vê o ambiente internacional varrido por uma espécie de tábula rasa do mundo artístico e de suas instituições e por uma diversidade de estratégias e modos singulares de pensar a arte, inspirados na mesma raiz processual e fenomênica que a instigava”.<sup>40</sup>

Ao mesmo tempo, a experiência internacional decisiva faz com que Mira — esse fenômeno difuso — possa ser aproximada do contexto de arte latino-americano. Ela passa a ser associada a Sergio Camargo, a Lygia Clark, a Hélio Oiticica e também a artistas representantes do construtivismo e do abstracionismo venezuelano, particularmente a Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero e Gego. Depois da experiência londrina, Mira situa-se no bojo da vanguarda artística brasileira.

No início da década de 1980, em São Paulo, Mira entrou em contato com aqueles que talvez tenham sido seus principais interlocutores. Entre eles, os artistas que integravam o ateliê paulista Casa 7: Nuno Ramos, Marco Gianotti, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez. Mira Schendel tornava-se a artista brasileira emblemática para esses jovens artistas. Além do grupo da Casa 7, também orbitava em torno da figura de Mira o artista José Resende, referência fundamental na trajetória da artista por sua amizade, apoio e diálogo constantes. Mira Schendel tinha um temperamento pouco gregário, vivia isolada, morava em Santo Amaro, nas cercanias de São Paulo, e parecia ávida por essa interlocução verbal, que anteriormente mantivera com Flusser e com a amiga e artista Amélia Toledo. Segundo Haroldo de Campos, a valorização de sua obra pelas novas gerações talvez tenha apaziguado um pouco a angústia que sentia em relação à comunicabilidade do trabalho extremamente sofisticado que realizava.

---

<sup>40</sup> SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 18.

Mira, finalmente, participava de uma ambiência plástica instigante, adquiria confiança e crescia como artista. Além disso, nesse momento, é importante frisar, seus trabalhos captavam a atenção dos então jovens críticos de arte Ronaldo Brito e Rodrigo Naves, que a estimularam no sentido de uma experimentação plástica singular e não ortodoxa da geometria, a qual rejeitara no início de sua trajetória. Surgem assim séries marcadas por uma geometria fluida e aveludada, como os *Monocromáticos*, os 12 *Sarrafos* e os magníficos relevos secos em carvão sobre papel, todas realizadas na década de 1980.

Parece-me bastante complicado falar na “Obra” de Mira Schendel. Por um lado, a artista produziu uma obra gigantesca, composta de trabalhos bem heterogêneos, por outro, seu percurso não tem um nexos linear, uma coerência temática. Para abordar essa poética em rede, fui forçada a selecionar necessariamente um conjunto de trabalhos que considero mais relevantes e deixar de fora os que considero frágeis, ou circunstanciais em demasia se comparados ao conjunto. Entre eles, elegi as séries iniciadas na década de 1960 quando, a partir do encontro com o papel quase transparente, Mira encontrou um caminho pleno de novas intuições estéticas. Com a realização das suas 2000 *Monotipias*, entre 1964-66, sua pesquisa germinaria em diversas frentes, em meios diferentes (desenho, pintura, instalação, objeto etc.), em ondas sucessivas, propagação difusa das mesmas indagações originadas no encontro com o papel transparente. À maneira de um movimento intrínseco ao próprio trabalho, surgiram séries tão heterogêneas como os *Trenzinhas*, as *Droguinhas*, as *Bombinhas*, os *Objetos Gráficos*, os *Transformáveis*; os *Cadernos e Discos*; os *Monocromáticos*, as superfícies foscas em baixo relevo e bastão negro, os 12 *Sarrafos*, as telas com folhas de ouro, *Mais ou menos frutas*, entre outras. Cada série inaugurava uma pesquisa sobre as relações entre linha, forma e espaço, incitando uma reflexão sobre a lógica dos seres e das coisas no espaço do mundo. Uma artista tão porosa como Mira fatalmente nos obriga a fazer certas escolhas. Recorro às suas palavras.



Nestas colagens (Mira pegando as colagens de novo), por exemplo, eu uso um espaço mais psicológico, menos atemporal. Estas são coisas que eu também tenho que assumir, que afinal saíram de mim, mais ou menos intencionalmente, me levaram a rir ou até me divertir, mas não me comovem assim tão profundamente. [...] mas são coisas importantes, evocadoras da minha memória. São aqueles fenômenos que dão validade também às outras, mais abstratas.

Por outro lado,

Realmente para mim o sentimento do espaço vazio me toca subjetivamente, mas objetivamente para mim os grandes espaços podem ser pequenos espaços fisicamente. O grande espaço vazio é uma coisa que me comove profundamente.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: \_\_\_\_\_. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 226.

## 2.

### A rede da obra

Os problemas colocados pela interpretação da obra de arte se apresentam sob o aspecto de contradições quase obsedantes. A obra de arte é uma tentativa em direção ao único, afirma-se como um todo, como um absoluto e, ao mesmo tempo, pertence a um sistema de relações complexas. Resulta de uma atividade independente, traduz uma fantasia superior livre, mas vemos também concentrarem-se nela as energias das civilizações.

Henri Focillon<sup>42</sup>

Escrever sobre a obra de um artista não é certamente impor uma *forma* (de expressão) a uma matéria vivida, no caso, a experiência da obra de Mira Schendel (1919-1988). Sabemos que a escrita está, antes de tudo, do lado do informe, ou do inacabamento, sempre em via de fazer-se e extravasando a própria experiência. O percurso não é previsível, o processo não ocorre de modo pacífico: ele é doloroso, o próprio corpo converte-se em um campo de batalha, lugar de combate entre as forças conservadoras e o fluxo de forças inéditas que almejam atentar contra o já instituído e criar novos sentidos no mundo. Talvez esta seja a grande sabedoria implícita na obra singular de Mira Schendel: vale a pena o risco de seguir por caminhos insuspeitados para chegarmos a uma linguagem autônoma e substantiva. Movida pelo desejo de criar uma linguagem própria e por um temperamento incompatível com posições rígidas ou ortodoxas, Mira elegeu o autodidatismo e a ousadia como método. Criou assim uma obra que a diferencia e a distingue, particularizando sua produção em relação às correntes artísticas de seu tempo.

Uma advertência. Pretende-se aqui dizer algo de pessoal a partir da experiência dos trabalhos da artista, e não interpretar, decifrar ou traduzir em palavras suas intenções, tal ingenuidade não é permitida. Minhas observações almejam apenas sondar, cortejar estes trabalhos, pois as obras mesmas devem ser apresentadas como o que vem primeiro, enigmas que são, para os quais não pretendo ter a solução.

Tal como pensou Merleau-Ponty, o que ele chamou de o-jamais-pensado-ainda em Heidegger, “eu me empresto ao outro, eu o faço com meus próprios

---

<sup>42</sup> FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 9.

pensamentos. Não se trata de um fracasso da percepção do outro, mas, justamente, da percepção do outro”.<sup>43</sup> Também em Mira Schendel, o mais rico em seu trabalho é o impensado que nele há, isto é, aquilo que, através dele e somente por ele, se volta para nós. A vibração que emana das obras tem o poder de afetar; esses trabalhos *interessam*, continuam até hoje a interessar, porque provocam nossos movimentos espirituais e corporais e, desse modo, os transformam. Interpelam a sensibilidade e dão a perceber as inesgotáveis aberturas significativas do trabalho de arte. O movimento é o de montanha russa, o transparente e o opaco, a letra e o traço, o extremamente frágil e o incrivelmente potente, o branco e o preto. Com apenas uma marca, Mira é capaz de imantar todo o *campo* ao redor.

Meu primeiro contato com o trabalho de Mira Schendel se deu com uma de suas *monotipias*. A *monotipia* de Mira estava, aliás, muito bem acompanhada por um dos célebres relevos (anos 1960) de seu amigo Sergio Camargo. Lado a lado na parede, os dois artistas, dois mestres da poética do branco, somavam um surpreendente *quantum* de energia plástica. Lembro-me de admirar a ousadia, a audácia mesmo, dessa poética singela que operava a partir de um vocabulário plástico de poucos elementos, mas provocava movimentos corporais tão intensos (Fig. 1 e 2). Mais tarde, eu viria a perceber que esta intrigante manobra seria reiterada por Mira *ad infinito*. Expansiva em seus efeitos, comedida em sua apresentação, a obra da artista singulariza-se por uma modalidade de presença sutil e intensa que não chama a atenção para si: se não faz alarde, também não murmura, deseja apenas conquistar um campo de ação próprio, potencializar a presença das coisas por meio de operações delicadas e altamente incisivas. Algumas obras são como aforismos visuais — sobriedade levada ao paroxismo. Se inicialmente a força solicitada pelos trabalhos é concêntrica — pois somos levados a aprofundar e a multiplicar as visadas da diminuta marca no papel japonês ou nos demorarmos a contornar *Trenzinhos* ou *Droguinhas* — logo a seguir a força se torna excêntrica, age no mundo para transformá-lo, requalificando o espaço em que coexiste. Sua proposta é desestruturar

---

<sup>43</sup> Merleau-Ponty, M. O filósofo e sua sombra. In: *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 429.

a percepção condicionada pelo hábito, fazer com que o observador, ao perceber a si mesmo percebendo de modo diferente, seja tomado pela força do espanto.

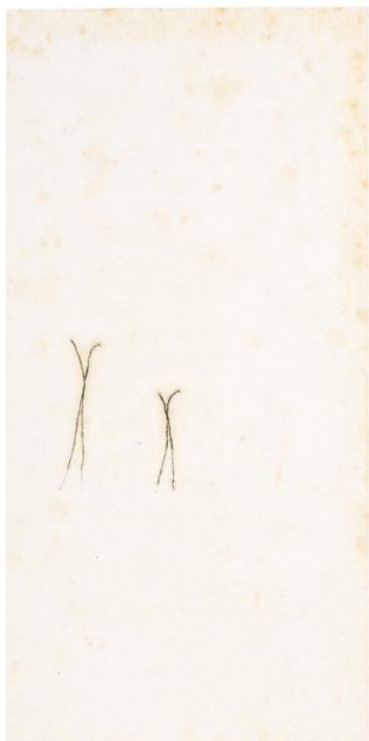


Figura 1: Mira Schendel. Sem título, [Monotipia], 1964-65. Óleo sob papel de arroz 47 x 23 cm



Figura 2: Sergio Camargo *Sem título*, relevo, 1970. Madeira pintada 58 x 52 x 4,5 cm

No conjunto da arte moderna brasileira, a obra da artista plástica Mira Schendel se destaca pela força plástica de suas articulações formais e pelas inesperadas combinações estabelecidas entre os materiais. A uma inteligência visual austera, Mira acrescentou potência imaginativa e desenvolveu uma poética da formalização abstrata. Embora e também graças aos vínculos inegáveis com os demais movimentos artísticos da segunda metade do século XX — o informalismo europeu ou as tendências construtivas da arte brasileira do período: o concretismo e o neoconcretismo — ela formulou uma linguagem plástica autônoma e original. As questões postas por esses movimentos, quando retomadas, foram desenvolvidas por ela de maneira muito livre. Espontaneidade de segundo grau.

Mira Schendel chegou ao Brasil no momento em que emergia no país um novo pensamento estético. A arte moderna brasileira, entre as décadas de 1950 e 1960, redefinía sua relação com as vanguardas internacionais, configurava-se um outro modo de articulação entre o fazer, o ver e o pensar a arte. Nosso incipiente circuito de arte tornava-se um pouco menos precário e rarefeito, criaram-se instituições, museus, galerias, cursos, escolas. A Primeira Bienal de São Paulo, realizada em 1951, apresentou um conjunto significativo de obras identificadas com o construtivismo europeu que aqui desembarcava com mais de 30 anos de atraso. Mira participou da Bienal,<sup>44</sup> mas, ao contrário de grande parte dos artistas brasileiros que vieram a se tornar importantes e significativos, não aderiu com entusiasmo ao pensamento concretista de seu conterrâneo, o suíço Max Bill, cujas ideias permeiam o construtivismo brasileiro. Uma moderna fora dos eixos, ela não sofreu o impacto de proporções extraordinárias produzido pela continuidade da fita de Moebius que encantou tantos de nossos artistas.<sup>45</sup> Lembremos que a premiada escultura de Max Bill, *Unidade Tripartida*, anunciava o fim da unidade: sua escultura guardava uma unidade, mas uma unidade tripartida — era da ordem do *um* que coincidia com o múltiplo. Em seu desdobrar, a fita expunha esteticamente a possibilidade da infinitude na finitude. Entretanto, se, por um lado, a escultura do artista suíço declarava, digamos assim, o ocaso do mundo aristotélico — o fim de continente e conteúdo, de dentro e fora — por outro lado, ela mais se assemelhava a uma *representação* da fita de Moebius: possuía uma base, e o material escolhido, o aço inoxidável, era em tudo avesso à celebração da fluência da forma geométrica abstrata pregada pela doxa do construtivismo que, desde Malevitch, proclamava que a tarefa do artista é a de tornar sensível o nascimento da forma, em seu aparecer pulsante e palpitante.

---

<sup>44</sup> Mira Hargesheimer (sobrenome de seu primeiro marido) enviou um pequeno óleo sobre cartão cuja imagem é desconhecida (*Paisagem*), incluído na categoria Artistas Admitidos pelo Júri, distinta da categoria Brasileiros Convidados. Embora sua participação tenha sido simbólica, o acontecimento fez com que se mudasse para São Paulo e se afirmasse como artista.

<sup>45</sup> Paulo Sergio Duarte refere-se desse modo a Sergio Camargo, Volpi e Mira Schendel em *Modernos fora dos eixos*. In: *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 127-134.

Aos artistas neoconcretos coube a tarefa de explorar com imensa liberdade as possibilidades oferecidas pela topologia da fita de Moebius enquanto apresentação da espacialidade moderna. Nas *Fitas*, de Franz Weissmann, assim como nos *Bichos* e em *Caminhando*, de Lygia Clark, para citar apenas alguns exemplos paradigmáticos, geometria torna-se sinônimo de fluidez. Tanto Weissmann como Lygia desdobram a fita transformando-a em uma linha topológica cujo movimento apresenta, incessantemente, a interação entre o cheio e o vazio, o dentro e o fora. Os artistas neoconcretos saem do plano desconstruindo a geometria como já haviam aprendido, aliás, com as constelações de Joseph Albers, antes mesmo de entrarem em contato com o concretismo de Bill.

O experimentalismo de Mira escapava à convicção estética moderna plena dos artistas brasileiros do período que, de certo modo, se beneficiavam da ausência da tradição. Mira, no entanto, lidava com a tradição com uma invejável liberdade. Mesmo se considerarmos a mais minimalista de suas *monotipias*, a marca deixada no papel japonês, no limite do imaterial — um rabisco, um rastro — não nos enganemos, *condensava* a tradição pictórica ocidental: a conquista do plano cubista, Mondrian, Klee, tudo estava ali, *dentro* do desenho de Mira.

A artista permanece fiel a si mesma — produz uma estética *entre* — que não permite ser reduzida a nenhum dos ismos de seu tempo. Seria difícil montar um quadro referencial convincente, ao qual o trabalho de Mira estivesse realmente vinculado. Movida pela certeza interna de que era necessário inventar algo de *realmente seu*, o trabalho se desenvolve isoladamente. Em seu diário, escreveu que, não obstante seus trabalhos fossem *gehemmit* (inibidos), ela sempre os quis assim. “Penso que, embora fatigoso, esse autodidatismo me favorece mais. O que não temo são as influências daqui; se sucumbir a elas, definitivamente, significará que nunca teria sido capaz de *fazer algo meu*”.

A arte, para Mira, seria algo vital, atividade intensa e afirmativa, nada grandiloquente ou espetacular. Sem dúvida, ela pressupõe um fazer, mas um fazer casual, antimonumental. Necessidade de potencializar um horizonte de experiência

capaz de sustentar uma adesão responsável a *este* mundo, em face da inescapável certeza das nossas fragilidade e finitude. Situava-se, assim, em um limite temático. Se não era uma artista artesã, seria, portanto, totalmente uma artista intelectual? A arte deveria ser um processamento, um reendereço crítico para o problema da cultura contemporânea?

Entretanto, de um modo distinto, pode-se afirmar que Mira também tirou proveito da inexistência de um circuito de arte institucionalmente enraizado que desse suporte à arte e à vida cultural nacionais. O Brasil ofereceu à jovem Mira uma espécie de zona livre para a sua experimentação descompromissada.

Artista prolixa, destacava-se pelo experimentalismo espontâneo. Usou diferentes tipos de suportes (papel japonês, placas de eucatex, acrílico, papel-cartão, juta, madeira), trabalhou com tipos transferíveis (letraset), folhas de ouro, tijolo moído, tinta à óleo gráfica, têmpera, tinta spray industrial, guache. Sempre pesquisando os processos da forma, utilizou materiais inusitados que estabeleciam entre si relações bastante singulares e criou uma quantidade assombrosa de trabalhos que declaram a falência da hierarquia entre pintura, desenho, escultura ou instalação. Recortou, furou, amassou e, literalmente, amarrou os seus suportes. Desenhava com a unha, no avesso do papel. Esses gestos inesperados acabaram por explodir, em definitivo, a representação ilusionista e produziram um *pensamento* novo, incrivelmente livre, sobre a pintura e o espaço pictórico.

Sobretudo uma desenhista, paradoxalmente expandiu as fronteiras da investigação plástica no espaço e dinamitou as clássicas distinções entre as categorias da arte com suas articulações imprevisíveis entre materiais e técnicas. Determinados trabalhos nos fazem levitar, outros, uma *droguinha*, por exemplo, solicitam uma disposição corpórea de concentração e introspecção. Diante desse ser um pouco selvagem e inquieto, desarma-se o tradicional esquema de contemplação. A obra se impõe à observação como forma aberta e pede ao espectador muito mais do que um exercício puramente visual – experiência tensa e intrigante que escapa a um movimento linear de raciocínio.

Momento crucial de seu percurso artístico, as *monotipias*<sup>46</sup> protagonizaram, sem dúvida, uma aventura da forma na qual o papel japonês trabalhava como uma espécie de signo puro que se desdobraria ao longo da década de 1960 em séries extraordinárias e igualmente instigantes — *Monotipias*, *Objetos Gráficos*, *Trenzinhos*, *Droguinhas* e *Sarrafos*. Tais séries constituem uma trajetória particular em relação ao conjunto da obra, adquirem um raciocínio plástico próprio: sair do plano, fluir com o tempo, escapar à composição. As *monotipias* também marcam o início das pesquisas com as transparências. Mais tarde, a artista vai descobrir o acrílico e os fios de nylon — materiais que expressavam o desejo de concretizar, como ela própria afirmou, “uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaço-temporalidade”.<sup>47</sup> O que está em jogo é obviamente o corpóreo. Esses materiais guardavam uma opacidade residual que tornava possível apresentar esteticamente a *carne do mundo* como condição da visibilidade. A experiência da arte torna-se assim uma interrogação enfática dos modos pelos quais algo se faz visível (Fig 3 e 4).

---

<sup>46</sup> Mira Schendel desenhava pelo avesso do papel: entintava uma lâmina de vidro, polvilhava sobre ela uma leve camada de talco — para que o papel não absorvesse de imediato a tinta — colocava a folha de papel de arroz sobre o vidro e então traçava suas linhas na superfície branca, usando a unha, o dedo ou qualquer instrumento mais ou menos pontiagudo que permitisse o contato entre o papel e a tinta.

<sup>47</sup> Depoimento da artista. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. O vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 3.



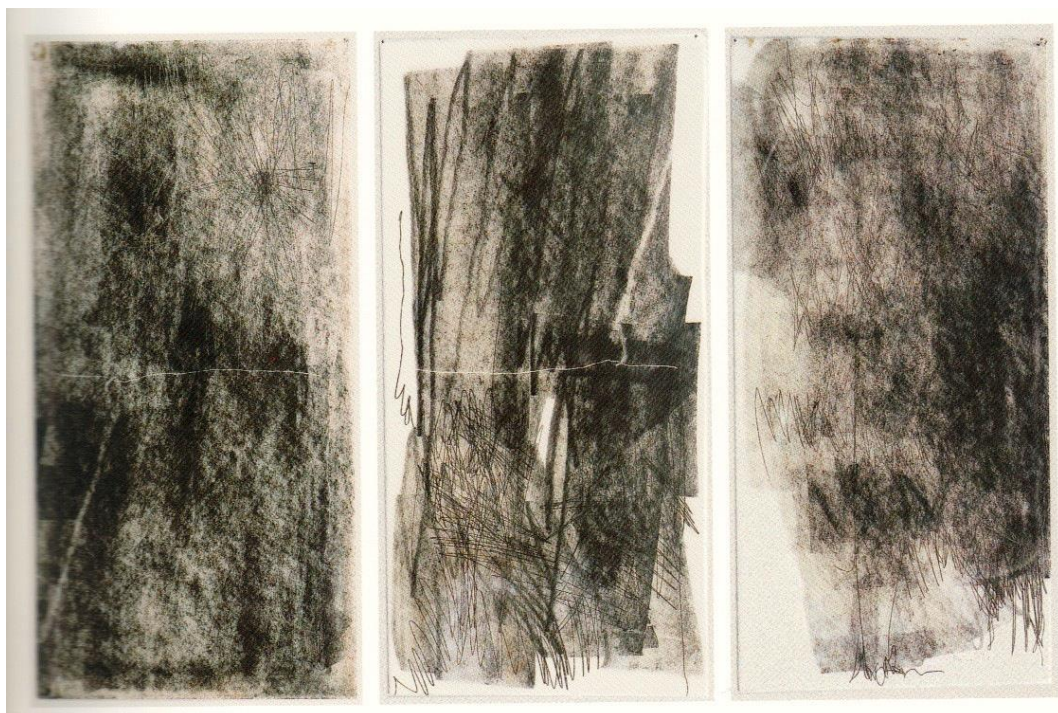


Figura 3: Mira Schendel *Sem título*, 1964-65 [da série escuras].  
Óleo sob papel de arroz 47 x 23 cm.



Figura 4: Mira Schendel *Sem título*, 1964-65 [Monotipia].  
Óleo sob papel de arroz 47 x 23 cm.

O papel japonês, ao mesmo tempo *suporte* e meio, ora aspira a tinta e impregna suas tramas abertas (*Monotipias*), ora manifesta toda a sua leveza quando as folhas enfileiradas e presas por um fio de nylon conquistam o espaço e o reconfiguram: alçam voo nos seus *Trenzinhos*. Um *Trenzinho* é uma espécie de antípoda do contrarrelevo de Vladimir Tatlin, mas o retoma com leveza, fazendo o pensamento se revezar entre um e outro (Fig. 5).

No caso das *Droguinhas*, o suporte é amassado, dobrado e atado, torna-se uma rede densa que contrasta com as qualidades de leveza e transparência do papel de arroz. Quando dobra e amarra o papel japonês, a artista coloca em contato o que estava separado; cria uma superfície externa e explícita e, ao mesmo tempo, outra superfície interna e implícita. O ato de dobrar dá origem a uma dimensão adicional, movimento para frente e para trás que engendra, lá onde não havia contato, uma espessura dobrada que serve de suporte à experiência de um movimento e de sua duração concreta, apreensão de um tempo não abstrato. O suporte dobra-se sobre si mesmo e converte-se em um sistema complexo, os nós introduzem a ideia de reversibilidade que subverte as noções estáticas de exterior e interior, frente e trás. Pode-se pensá-los também como condensações de energia de um *sistema circulatório vital*. O papel japonês seria uma espécie de matriz: a partir dos gestos da artista, adquire volume, massa e profundidade. Multidimensional, reconfigura o espaço ao redor. *Droguinhas* e *trenzinhos* são objetos que exibem uma topologia em tudo oposta à geometria euclidiana, rompem *en passant* com a ideia tradicional de escultura (Fig. 6)



Figura 5: Mira Schendel Sem Título [Trenzinho], 1965. Folhas de papel japonês e fio de nylon, dimensões variáveis. Papel japonês, dimensões variadas – diâmetro 20 cm

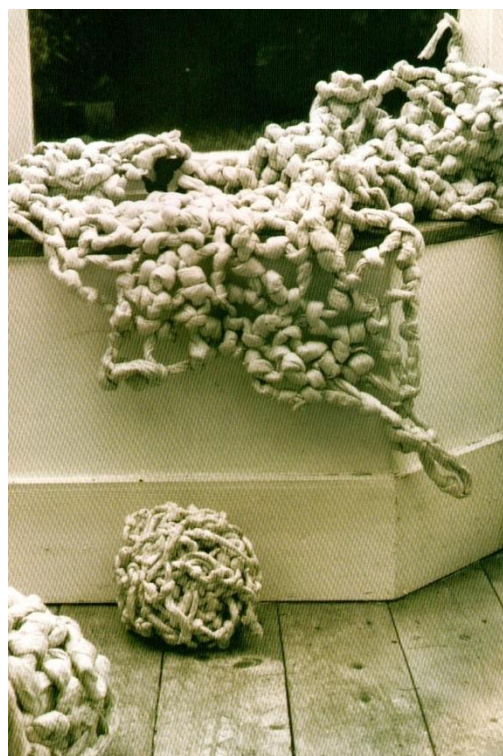


Figura 6: Mira Schendel Sem Título [Droguinha], 1965. Papel japonês, dimensões variadas – diâmetro 20 cm

Nos *Objetos Gráficos*, apresentados pela primeira vez na Bienal de Veneza de 1968, várias folhas de papel japonês – marcadas pela caligrafia da artista ou pelas aplicações de tipos transferíveis (*letraset*) – são superpostas e prensadas entre duas chapas de acrílico (Fig. 7 e 8). Tais objetos suspensos no espaço, quando atravessados pelos feixes luminosos, revelam densidades heterogêneas que resultam das superposições descentradas dos diferentes ritmos dos traços ou sinais. Essas variações intensivas, diferenças de densidade, produzem uma experiência estética singular do tempo: um tempo preguioso de coexistências e regiões intermediárias entre a forma e seu surgimento. O olho *toca* e *pesa* as diferenças de concentração de matéria nessas superfícies. A superposição das folhas com essas marcas revela em nossa percepção o espaço profundo, aquele mesmo que Cézanne se negou a sacrificar. O olhar não cansa de atravessar o trabalho, sentir os seus tempos. Essas

obras — que operam uma fenomenologia das condições do aparecer — exigem uma visão ativa e indagam: o que é possível perceber?

Mira costumava dizer que a transparência e a refração próprias ao acrílico curto-circuitavam os dualismos — figura e fundo, continente e conteúdo, dentro e fora. Mas, para ela, o crucial sobre o acrílico era que, ao contrário do espelho, ele não apresentava uma imagem simétrica. Vale lembrar que Brunelleschi usou um espelho como instrumento ótico para conferir a “exatidão” de sua representação no pequeno painel do Batistério de San Giovanni, em Florença, no momento mesmo em que inventava uma nova concepção do espaço — homogêneo, infinito, matemático e simétrico — concepção absolutamente contrária ao tipo de espaço elaborado nos trabalhos de Mira.

Descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.<sup>48</sup>

Diante dos trabalhos escritos de Mira, oscilo entre uma apreensão semiótica e uma apreensão fenomenológica, um vaivém sem fim. Se estruturo minha percepção de determinado modo, o que se apresenta é a sintaxe da língua, mesmo que jorre em letras avulsas, palavras desconexas, pequenos textos, citações de poemas. Encontro o mundo da letra, da história e da cultura. Uma força irresistível me obriga a tentar decifrar aquela escrita, e não importa se em alguns casos só vou encontrar ali uma profusão de letras de todos os tipos e tamanhos, ou garranchos irreconhecíveis — tento *ler*. Uma outra visada apresenta algo completamente diverso: sou transportada para o mundo da matéria e, então, o que sobressai é a escrita como traço, o corpo da escrita: o carvão, o grafite, a tinta a óleo misturada ao talco, o papel japonês, o acrílico, a tela. Um fazer premente. Tratava-se, para ela, de fazer aparecer a matéria como *fato*. A meu ver, os *Objetos gráficos* da artista encenam para nós/em nós o

<sup>48</sup> In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 256.



espetáculo da consciência criadora em ação, instituindo um mundo. De todo modo, acabam distantes da pura mente funcional.



Figura 7: Mira Schendel *Sem título* [Objetos Gráficos] [detalhe], 1967-68.

Grafite e óleo sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm

O fundamento corpóreo da vida humana, eis o sentido primeiro da obra de Mira Schendel. Recusando a oposição tradicional entre o sensível e o inteligível – recolocando em questão a alternativa clássica da existência como coisa ou pura exterioridade e a existência como consciência ou pura interioridade – a artista reformula em seus trabalhos as relações entre os seres e o mundo. Seus desenhos e objetos aludem diretamente à experiência física do homem: amarrar, unir, aproximar; aprofundar, expandir, concentrar, falar, silenciar. No intuito de cifrar a experiência do

real e afirmar sua corporeidade, Mira interroga a visão: em que condições algo é visível?

Cheguei à evidência. Que vivemos a tirar cascas. E que nosso sofrimento é fruto da ignorância. Que em espaço e tempo não é alienável. Pois em espaço e tempo, não somos livres. Pois o eu (embora sua soberania seja indispensável nessa vida) é limitação. Todo o nosso esforço de perfeição em espaço e tempo é ilusão. Não aceitação do relativo. Esta é uma ponte. Temos que atravessá-la. *Hindurch* [através]. Não fugir dela. Não morar nela. No relativo, esta é nossa liberdade. Dizer sim e não. Amar e não atar-se, ter prazer (se possível). Sem “perder aqui” nosso coração. *Ser lealmente DESTE mundo. E não ser deste mundo.*<sup>49</sup>



Figura 8: Mira Schendel *Sem título* [Objetos Gráficos], 1967-68. Grafite e óleo sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm.

Os trabalhos de Mira Schendel funcionam como uma aula sobre o *olhar* no mundo contemporâneo. Este é o argumento desenvolvido por um dos principais interlocutores de Mira, o crítico e historiador da arte Ronaldo Brito, no ensaio *O fluido dos sólidos*. Soterrados por imagens que surgem de todas as direções,

<sup>49</sup> Fragmentos dos diários da artista. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do Espiritual à corporeidade*. *Op. cit.*, p. 147.

passamos a compreender o *olhar* como percepção sumária do mundo, e a civilização da imagem, paradoxalmente, entende cada vez menos o que significa medir, pesar, observar, sentir cor e densidade, pensar, refletir e duvidar com os olhos. A obra de Mira Schendel não nos entrega nada: tudo ali será conquista da percepção ou não será. O impacto inicial deriva do quase-nada. E cultivando o poder de sedução desse *quase*, a artista consegue mostrar que nele, afinal, acontece de tudo.<sup>50</sup>

A partir de um determinado momento o quase-nada toma corpo, passamos a ser assediados por fenômenos perceptivos, que seguem pulsando em nosso campo simbólico.

No ambiente brutalmente homogêneo da cultura de massas, como seria possível revitalizar o olhar quando a percepção se tornou consumo passivo de significados já processados? Como desenvolver uma inteligência visual que restitua a capacidade de olhar o mundo e que assim opere como combate à percepção alienada e aos clichês? A obra de Mira Schendel encerra uma dimensão fundamental de resistência, desde que se tome o termo positivamente: nada consegue impedir sua ação criadora.

Não será por certo a mudança ininterrupta, ou a mera sucessão nervosa de imagens dadas que irão ativar nossa inteligência perceptiva. Nenhuma tecnologia, por si mesma, tampouco há de fazê-lo. A experiência contemporânea dos trabalhos de Mira Schendel segue potencializando a visão, estimulando o exercício crítico, e obrigando-nos sempre a reaprender o que significa ver — refletir, afirmar e duvidar com os olhos — para assim renovar esta, à primeira vista, simples atividade espetacular.

---

<sup>50</sup> BRITO, Ronaldo. O fluido dos sólidos. In: LIMA, Suely (org.). *Experiência crítica*. Textos de BRITO, Ronaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 289.

### 3. Transparência e Opacidade

#### 3.1. *Monotípias*

Uma vez eu ganhei um papel japonês finíssimo aos montes. Deixei guardado, não sabendo o que eu poderia fazer com aquilo. Não tinha nenhuma intenção. [...] Certo tempo depois — mais ou menos um ano — comecei a mexer com aquele papel, mas não dava porque ele rasgava, não aguentava água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. Finíssimo. Aí, conheci uma moça que fazia monotípia e imaginei que, se usasse a técnica da monotípia — não visando à monotípia, mas simplesmente pela razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu o manuseasse — poderia desenhar em cima dele. Fiz várias experiências e consegui. E surgiu a série de todos os desenhos nesse papel, que depois expus na Inglaterra, e foi uma série para a Bienal [de São Paulo] em homenagem a Stockhausen. Essa foi uma fase, a dos desenhos ditos lineares [...].<sup>51</sup>

Diferentes séries de *Monotípias* foram feitas a partir de 1964, quando a artista começa a experimentar uma técnica original cujo suporte era o papel japonês com o qual seu amigo, o físico e crítico de arte Mario Schenberg, a havia presenteado. As *Monotípias* se desdobrariam muito rapidamente na criação dos *Objetos Gráficos*, dos *Trenzinhos* e das *Droguinhas*. O estopim desse furor criativo foi a invenção de uma técnica peculiar para “dar conta de trabalhar com aquele papel fininho”<sup>52</sup> sem que se rasgasse ou desmanchasse. A técnica consistia em entintar uma lâmina de vidro com tinta óleo gráfica, polvilhar sobre ela uma leve camada de talco — para que o papel não absorvesse de imediato a tinta — colocar delicadamente a folha de papel de arroz sobre o vidro e então traçar suas linhas na superfície branca. Pelo avesso do papel — *pelas costas*, como observou Rodrigo Naves<sup>53</sup> — Mira desenha com a unha ou com a ponta dos objetos ao alcance das mãos: grampo, palito de fósforo, tampa de caneta. O mundo ao redor revela-se pródigo em instrumentos de trabalho. Avalia as espessuras possíveis de traço, as intensidades de impregnação de tinta, a velocidade dos gestos, o peso da mão e seu efeito sobre o resultado.

<sup>51</sup> Trechos do depoimento de Mira Schendel para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 19 de agosto de 1977. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 3.

<sup>52</sup> Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista. Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. Op. cit., p. 256.

<sup>53</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: pelas costas. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 266-70.



O traço torna-se a cada dia mais livre. Descarga elétrica, linha relâmpago — linha de Klee — “libertou-se do contorno das coisas e, feliz, pode sonhar novas possibilidades”.<sup>54</sup> Paul Klee é, claramente, a influência formal dominante: a linha aberta que não faz contorno; o desenho não mais mediado pela referência à natureza; a presença discreta; as formas quase nada impositivas; o grafismo e o traço como forças expressivas por excelência. É o pensamento estético de Klee que atravessa a poética de Mira por dentro, por assim dizer. Essa familiaridade espiritual fica patente nos desenhos: a limpeza da linha que se atém ao essencial; a busca de um *significado* imanente às resoluções gráficas.

Trabalhos muito singelos, contudo, provocam uma crise em nossos hábitos visuais. A delicadeza do elemento básico, a linha tateante e reflexiva *falam* sobre a fragilidade da existência humana e suas incertezas. Para Nuno Ramos, a linha de Mira é uma linha-pergunta, consciente da própria duração. E Mira repete a pergunta incessantemente, sabe que é preciso repetir para fazer durar, pois a pergunta só é respondida em ato, na fricção constante com a resistência das coisas. As ramificações de seu trabalho em séries diversas obedecem a esse impulso (Fig. 9, 10, 11) .

As obras de Mira resumem a formulação plástica de uma nova compreensão do espaço e da ruína de um modo de representação. A morte das antigas estruturas produz uma abertura: o desejo de inventar outras percepções do espaço. O mundo não está diante do homem, exterior, dado como objeto. Mira, e antes dela Paul Klee, parecem querer encontrar um meio de exprimir em termos plásticos o sentimento de acordo profundo, de fusão, entre o homem e a natureza, entre o espírito e a matéria do mundo. O pintor vive o mundo, a imagem de mundo que ele produz não será fixa nem estrangeira. Ele habita sua própria visão, explora, examina a multiplicidade de experiências simultâneas que o real lhe apresenta. Elaborar na concretude das obras mesmas a sua própria vivência. A partir desse sentimento de fusão, surge uma nova percepção, infinitamente disponível para observar, e por que não dizer, admirar mesmo a diversidade plástica de que o real se constitui.

---

<sup>54</sup> MICHAUX, Henri. *Paul Klee*. Paris: Gallimard, 2012. p. 18.



Figura 9: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60.  
Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.



Figura 10: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60.  
Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.

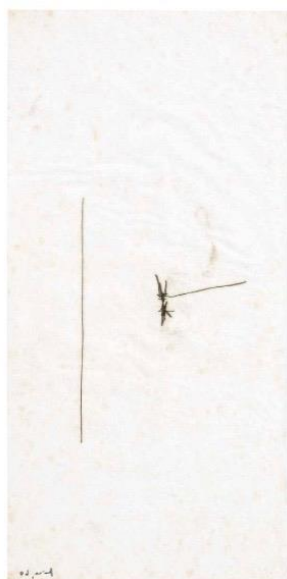


Figura 11: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60.  
Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.



Figura 11.a: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60.  
Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.

Mira cifra plasticamente fluxos de forças, tensões, pesos, densidades, espessuras, dobras e articulações entre as coisas. Sabe que o papel do artista é o de traduzir esse estado de fusão entre o espírito do homem e a matéria do mundo. A partir deste incerto acordo renovado, surge gradualmente uma nova concepção de espaço e uma nova ordem do quadro. Mira tinha uma compreensão aguda do próprio meio. Toda a graça, todo o interesse desses trabalhos que, a meu ver, integram a história do *grande desenho* no Ocidente derivam fortemente do caráter da própria linha, tênue que fosse, a ativar o campo branco e vazio do papel de arroz. O material, não resta dúvida, refere-se ao mundo orgânico. Paradoxalmente, esta membrana quase imaterial, uma pele, insiste em chamar a atenção, de modo ostensivo, para o aspecto corpóreo e denso de sua organização. Contra qualquer ideia de profundidade, as *Monotipias* falam da superfície da pele. Análogo ao tecido epitelial – membrana responsável pelas trocas entre o corpo e o mundo – o material poroso, translúcido, heterogêneo e delicado exhibe o processo da tinta em fusão com o *suporte*. Como se fosse uma tatuagem, a tinta e o papel tornam-se indiscerníveis.

Processo de germinação, o desenho *brot*a do papel. O traço não é direto e sim transferido e enriquecido com os acidentes e os imprevistos decorrentes do acaso ligado à operação. Detalhes enigmáticos surgem quando o papel absorve, *sem querer*, pequenas quantidades de tinta fora da região desenhada. Da mesma forma, ao redor das linhas traçadas, também podemos perceber essa irradiação difusa resultante da mistura insólita do óleo e do talco que, ao penetrar nas fibras do papel, adquire um tom sépia, a lembrar um tempo de oxidação. O aspecto de envelhecimento precoce dá ao desenho uma quase dramaticidade, uma nostalgia relacionada à passagem do tempo.

Das *Monotipias* em diante a rede se espalha, e Mira sela um pacto com o papel de arroz. A maneira delicada e perseverante da artista no manuseio do papel, o respeito às resistências que este opunha e, principalmente, a atenção para as suas possibilidades latentes permitiram àquele papel tão frágil mostrar-se de modos imprevisíveis. Ele, por sua vez, apontava direções estimulantes: o transparente e o opaco, a ativação do campo vazio, o tempo, a repetição, o ritmo, o signo linguístico.

A essa altura, Mira Schendel já usufruía uma imensa liberdade para trabalhar com o material. A escrita, já presente nas pinturas, surge com força nos desenhos, é quase um pretexto para seu experimentalismo. *She's dancing*. Trabalha sem cessar, uma folha após a outra, sem parar, faz em torno de 2 mil desenhos entre 1964 e 1966. Fazedora compulsiva, Mira vê-se entusiasmada, no sentido grego do termo,<sup>55</sup> possuída pelo furor criativo. Daí as frequentes frases do tipo “Ah! Come mi diverto!”, “Ma che bellezza di disegno!”, ou ainda “Che disegno gostoso!”. Em seis línguas diferentes. Reserva o italiano, língua materna, para as imaginações extrovertidas e o alemão, para as mais graves ou circunspectas (“Priest den herrn”, “Zeit”, “Feuer”, “Starrer”).<sup>56</sup> Em português, ela oscila entre o singelo e o irônico. Escreve “aqui vai um desenho bem feitinho” e, da frase desenhada, puxa uma seta que indica um pequeno e tênue círculo: o tal “desenho bem feitinho” (Fig. 12 e 13)).

Frequentemente, os trabalhos de Mira Schendel eram considerados “muito intelectuais”, ou até mesmo situados entre o “conceitual e o não conceitual”.<sup>57</sup> O mal-entendido se deve, em primeiro lugar, aos milhares de desenhos feitos por gestos no limite do aleatório, ao caráter efêmero de sua concepção formal e à extrema economia de meios que, numa avaliação apressada, levariam a supor um afastamento em relação ao *fazer*, ao sensível; em segundo lugar, a presença ostensiva da escrita sobre o papel ou sobre a tela desperta uma reação automática — enxergar essas superfícies como meros suportes para as ideias. Mas também pelos *títulos*,<sup>58</sup> que testemunham uma despretensão absoluta — *Droguinhas, Trenzinhos, Toquinhos, Sarrafos*. Os *títulos*, mais do que sugerir analogias fáceis, longe de denotar uma espécie de puerilização, apontam para um fato crucial: essas obras retêm da infância a infinita disponibilidade para a experiência. Além disso, Mira se expressava com desenvoltura numa linguagem filosófica que levou a crítica a referir-se a seus trabalhos com termos abstratos como imanência, transcendência, vazio ou temporalidade. No entanto, na avaliação de Rodrigo Naves,

<sup>55</sup> *Éntheos* significava “quem tem um deus dentro”: o homem em contato com a divindade ou por ela incorporado. *Enthusiasmós* designava a própria experiência da posseção.

<sup>56</sup> “Ode ao príncipe/senhor”, “tempo”, “fogo”, “enrijecimento”, respectivamente.

<sup>57</sup> Particularmente, Aracy Amaral. Cf. AMARAL, Aracy. Mira Schendel: os cadernos. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983. *passim*.

<sup>58</sup> As obras de Mira não possuem títulos. A artista referia-se às suas séries ou “famílias” por apelidos.

quando nos detemos em suas obras, essa terminologia soa postiça, porque evidentemente era com seus trabalhos de arte que Mira sabia formular mais certamente suas inquietações. E eles não pareciam à vontade nesse universo feito de universais que subsumem todas as coisas sob seu amplo manto.<sup>59</sup>

Mira nada tem a ver com a desmaterialização da arte conceitual de um Sol LeWitt, por exemplo. A poética da artista situa-se no extremo oposto da arte conceitual, o conceito é matéria-prima da filosofia, não da arte. As mãos que traçam dão a essas palavras toda a falta de jeito de alguém que está tentando escrever: errando, rabiscando, recomeçando. O conceito aqui não é o mais importante, importa o gesto, o fazer, a apresentação material, a corporeidade de sinais e traços. Mira Schendel desorganiza as palavras, rompe com as regras da sintaxe e tensiona os sentidos constituídos no espaço pictórico, mas o que está em jogo ali não é da ordem do discurso. Pelo contrário, esses trabalhos insistem em enfatizar a importância do fazer. Segundo Mira,

O fundamental em arte não é a comunicação. O fundamental em arte não é a informação. O fundamental em arte não é a inovação. O fundamental em arte é a vivência da corporeidade. As artes, e em particular as artes plásticas, visam à vivência corpórea. Entende-se por corpóreo não a vivência dos cinco sentidos, mas toda a percepção que se apresenta ao corpo.<sup>60</sup>

Por mais que se usem formas geométricas, o elemento sensorial da pincelada, a textura está sempre presente, para mim isso é muito importante. Nunca faria uma pintura completamente lisa. [...] Para mim, segundo o meu modo de ver as coisas, eu acho que nunca podemos escapar desse lado da percepção e da corporeidade.<sup>61</sup>

Erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, *que saia assim da barriga*. Eu acho isso da maior importância.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o presente como utopia. In: \_\_\_\_ *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 106.

<sup>60</sup> ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese (Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia da USP, São Paulo, 2010. Disponível on-line: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09022011-141953/es.php>. p. 127-128.

<sup>61</sup> CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 226.

<sup>62</sup> Ibidem.

O trabalho de Mira Schendel está impregnado da noção de corpo como campo ambíguo em que o objetivo e o subjetivo coexistem. Não há nada parecido com um discurso filosófico na obra de Mira. De acordo com Sônia Salzstein, as preocupações filosóficas que interessam a artista “parecem provir de uma rebeldia perante a vida, de sorte que o problema sujeito/objeto apresenta-se aí, antes de mais nada, como a consulta que o indivíduo faz ao vazio do mundo sobre o lugar que nele cabe ocupar”.<sup>63</sup>

Mira Schendel era uma artista reflexiva, ao mesmo tempo alguém entregue ao labor cotidiano que gerou milhares de monotipias. Viajou certa vez à Alemanha para assistir a um congresso internacional sobre Immanuel Kant. Søren Kierkegaard, Pascal, Heidegger, Edmund Husserl, Wittgenstein, Umberto Eco e Jung frequentavam a sua mesinha de cabeceira. Contudo, é preciso ficar alerta para não rebaixar a obra desta artista pensadora a um reflexo de questões teóricas. Pode ser tentador, pois tinha uma formação intelectual e artística rara para uma mulher de seu tempo, mas falha talvez em captar o tônus afetivo de sua obra. Durante alguns anos, ela cultivou uma relação epistolar com um dos principais herdeiros intelectuais de Husserl, o filósofo alemão Hermann Schmitz, da Universidade de Kiel.<sup>64</sup> É o conceito de corporeidade, desenvolvido por Schmitz na esteira de Husserl, o tema que mais a retém. Mira foi até Kiel encontrá-lo em 1975, 1976 e 1977. Em uma dessas ocasiões, ela o presenteou com um tapete de palha indígena e um disco de umbanda.

Mas de que maneira abordar esse tema sem incorrer num imperdoável equívoco? Interesses filosóficos jamais subjugaram, no seu caso, o fato artístico. A arte, para Mira, tem um efeito liberador. Relaciona-se a uma biografia, mas nega quaisquer atitudes dadaístas, hedonistas ou niilistas. A vida do artista, sua história, não é causa de uma obra específica, pintar é sua maneira de viver. Como afirmou

<sup>63</sup> SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. Op. cit., p. 16.

<sup>64</sup> Segundo Mira, “coube a Hermann Schmitz, da Universidade de Kiel, a imensa tarefa de sistematizar dados oferecidos por várias disciplinas e elaborar uma fenomenologia que, diferente da do velho estilo (Husserl, Scheler, Heidegger e Sartre), não seja vítima da exigência de complementação metafísica. Uma nova fenomenologia cuja peça central é dada pela corporeidade”. Comentário de Mira Schendel sobre Hermann Schmitz em debate realizado em 1975, em Campinas, por ocasião do X Salão de Arte Contemporânea. Publicado na *Folha de São Paulo/Ilustrada* de 09/11/1975, p. 72.

Merleau-Ponty sobre Cézanne, a arte é existência, ela provê um sentido à vida. No caso de Mira, não conheceríamos melhor esse sentido fornecido pela obra recorrendo à história da arte, isto é, reportando-nos às suas *influências* (Paul Klee, Giorgio Morandi, Malevitch, Jannis Kounellis) ou mesmo ao seu próprio testemunho sobre os trabalhos. A obra de Mira não se *esclarece* por sua biografia — pela experiência devastadora vivida por uma jovem mulher judia escapando ao fascismo durante a Segunda Guerra Mundial — mas sim pela *intenção* dos trabalhos. Por outro lado, se “é certo que a vida não *explica* a obra, é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*”.<sup>65</sup> Dito isso, hereditariedades, influências artísticas e um passado traumático *propõem* o que cabe à artista viver, mas deixa indeterminada a maneira de vivê-lo: o *como*. Mira germinava com o desenho e o *desenho pensava-se nela*.



Figura 12: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60. Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.

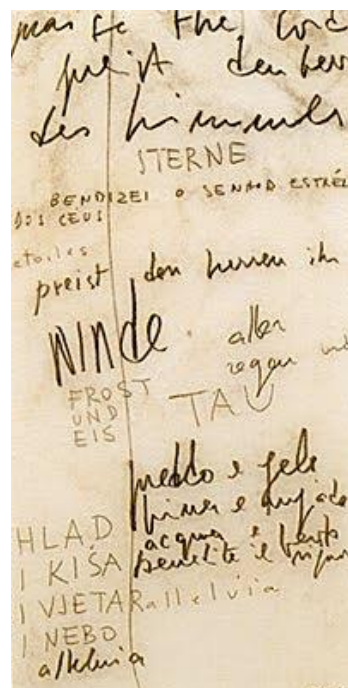


Figura 13: Mira Schendel *Sem Título* [Monotipias], década de 60. Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.

<sup>65</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 136.

### 3.2. Tempo, latência e diafaneidade

Aqui [...] há o problema da transparência, do dentro e do fora, o dentro e o fora ao mesmo tempo, como objeto e sujeito são os mesmos, o côncavo e o convexo são juntos, sente-se assim a temática da transparência. Foi uma temática que me apaixonou não por ser espelho. O espelho é simétrico e a transparência não é.<sup>66</sup>

É gozado, se o nosso tempo levanta uma problemática da transparência, o nosso tempo também nos dá materiais, a tecnologia nos dá materiais onde nós podemos concretizar isso. [...] Se a transparência não é apresentável... [...] O que se me apresentou na fabriquinha foi a transparência; se me apresentou de uma determinada forma, que foi para a maior parte dos operários talvez inconsciente, mas para mim se tornou consciente, ligando coisa com outra. [...]

Como falar sobre a transparência nos trabalhos de Mira Schendel? É muito intrigante a forma como ela trabalha com materiais translúcidos, as relações que estabelece entre eles. Iniciadas nos anos 60, as pesquisas com as transparências resultaram em diferentes séries com o papel japonês, o acrílico e os fios de nylon. Materiais que expressavam o desejo da artista de concretizar, como ela própria afirmou, “uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaço-temporalidade”.<sup>67</sup> As chapas de acrílico ou o papel japonês, ao contrário do vidro, têm essa espécie de diafaneidade misteriosa que obriga o olhar a redefinir incessantemente as noções de opacidade e transparência. O transparente e a luz trabalham aqui como *meios*, em todos os sentidos do termo, reveladores da espessura do real, da corporeidade do espaço-tempo no qual estamos imersos. “Não existe isto ou aquilo. Mas *através (hindurch)*”, dizia ela. Esses materiais guardavam uma opacidade residual que tornava possível apresentar esteticamente a *carne do mundo* como condição da visibilidade. Os materiais transparentes de Mira funcionam como a água na reflexão de Merleau-Ponty, que enxerga os azulejos no fundo da piscina *através* da água, e não apesar dela, e conclui, “se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos,

<sup>66</sup> CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 227.

<sup>67</sup> Depoimento da artista. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. O vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 3.



então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico”.<sup>68</sup>

“Como sempre, a experiência comprova que determinados pensamentos de certo modo ‘estão no ar’, ou seja, pensamentos bons e corretos não são necessariamente pensados por nós, mas nos usam, nos procuram e nos chamam até eles”.<sup>69</sup> Assim Mira comenta a coincidência entre o início de sua leitura, em 1965, de *Ursprung und Gegenwart (Origem e presença)* do poeta, filósofo e linguista suíço Jean Gebser e a sua intensa pesquisa com os materiais transparentes. Gebser dava aulas no Instituto Carl Jung em Berna. Em 1968, ela o visitou e manteve contato com ele até a morte do autor, em 1973.

O livro de Gebser, publicado em 1949, investiga os modos de a consciência humana experimentar e conhecer o mundo em seu percurso histórico. Gebser identifica cinco *estruturas da consciência*, que ele denomina de arcaica, mágica, mítica, mental e integral.<sup>70</sup> Essas diferentes estruturas se caracterizam por sua relação com o espaço e o tempo e convivem em nossa consciência atual manifestando-se de modos e intensidades diversos em situações específicas. As mudanças de estrutura ocorrem por saltos, são mutações, e as noções de progresso, substituição ou evolução gradual são recusadas. Cada uma dessas estruturas, quando dominante, aponta para um modo específico de visar o mundo: não perspectivo, pré-perspectivo, perspectivo ou a-perspectivo.

<sup>68</sup>MERLEAU-PONTY, Maurice apud LEFORT, Claude. Prefácio. In: *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 10.

<sup>69</sup> Mira Schendel, Carta a Jean Gebser, São Paulo, 29 de maio de 1969. SCHENDEL, Mira apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 141.

<sup>70</sup> 1. A consciência arcaica pode ser descrita como um estado de total indiferenciação entre o homem e o cosmos, entre o espírito e a natureza, entre sujeito e objeto. 2. A estrutura mágica caracteriza-se por uma primeira e sutil separação, é um estado pré-perspectivo no qual espaço e tempo inexistem. O homem ainda não percebe o todo, mas percebe partes, pontos. Ele enfrenta a natureza, tenta exorcizá-la. O sortilégio e a bruxaria são os meios que possui para escapar ao poder transcendente da natureza. 3. A consciência mítica é bidimensional e não perspectiva. O homem mítico desperta para a complementaridade entre os seres e as coisas, abandonando um estado de completa indiferenciação. 4. A estrutura mental, cujo surgimento coincide com a ascensão da civilização grega, no século V a.C., é uma estrutura tridimensional e *perspectivista* — as polaridades do estágio mítico são substituídas pela separação analítica da dualidade e da oposição. Cf. GEBSER, Jean. *L’image de l’homme et la conscience*. Conferência realizada em 1965. Disponível on-line: [http://www.jean-gebser-gesellschaft.ch/GTexte/Image\\_de\\_lhomme.pdf](http://www.jean-gebser-gesellschaft.ch/GTexte/Image_de_lhomme.pdf)

A tese de Gebser é a de que os acontecimentos europeus de 1914 a 1945 foram sintomas da falência da *estrutura de consciência mental*, cujo surgimento coincide com a ascensão da civilização grega, no século V a.C. A estrutura mental ou racional caminha para uma mutação final que ele identifica como *estrutura integral*. A consciência integral percebe o mundo como quadridimensional, a-perspectivo e transparente. As limitações do espaço e do tempo são ultrapassadas e este último torna-se um todo indiviso no qual passado, presente e futuro coexistem. A distinção entre sujeito e objeto torna-se insustentável. “Hidden beneath the apparent chaos of our time is an emergent new order. The disappearance of the pre-Einsteinian world-view with its creator-god and clockwork universe, as well as its naïve faith in progress is more than a mere breakdown. It’s also a new beginning”.<sup>71</sup>

A consciência integral ou *a-perspectiva* seria “a consciência da totalidade, que reúne em si o tempo em seu todo e a humanidade inteira, enquanto presenças vivas”.<sup>72</sup> Ela tornaria transparente aquilo que se oculta no mundo, ou seja, nossas origens e nosso passado profundo que, segundo Gebser, também contém o futuro. O método de trabalho que conduziria a essa *transparentização* é denominado *tempórico*, e seus indícios estariam presentes nas primeiras pinturas cubistas.

Três conceitos são fundamentais na obra do autor suíço: tempo, latência e diafaneidade. É a partir deles que se pode compreender o arrebatamento de Mira pelas ideias do filósofo. O processo de *transparentização* do mundo é o que nos *apresenta* Mira nos trabalhos das décadas de 1960 e 1970.

Vilém Flusser também lera *Origem e Presença*. Em um célebre texto sobre Mira para o *Suplemento Literário da Folha de São Paulo*, denominado Diacronia e diafaneidade, ele desenvolve o argumento de que, para quem acompanha o desenvolvimento da obra de Mira Schendel, torna-se sempre mais óbvio o problema

<sup>71</sup> Jean Gebser Society. Disponível em: <http://www.gebser.org/jean-gebser/>.

<sup>72</sup> SCHENDEL, Mira apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 143 Para Gebser, em alguns quadros de Picasso o tempo estaria incluído na representação espacial para a expressão de uma totalidade. O espaço ali se tornou transparente. Os quadros de Picasso são *a-perspectivos*, polidimensionais. Essas pinturas concretizam o tempo e possibilitam uma nova percepção, segundo a qual homem e mundo parecem transparentes.

ao qual se lança: a dicotomia entre diacronia e diafaneidade. “Não que o tema esgote a problemática da artista, mas a questão está no centro da força que propõe essa obra”. E o problema relaciona-se às relações entre tempo e espaço. As experiências de Mira com os materiais transparentes *apresentam* a falência do tempo diacrônico, causal e teleológico e tornam captáveis a diafaneidade e o presente integral que é *composto* de estruturas interpenetrantes e persistentes que estão diante-da-mão. Vejamos Flusser.

Sugeri que a diafaneidade é uma temporalização do espaço pela qual o espaço evapora e o tempo desaparece, dando ambos lugar a uma interpenetração de estruturas. Isto significa que os termos “passado” e “futuro” passam a denotar aspectos do presente, aproximadamente como os termos “acima, abaixo, à direita, à esquerda, atrás, à frente”. Isto é, os dois termos que se referem na diacronia a pontos de uma escala, referem-se, na diafaneidade, a um presente estruturado. E os vários termos espaciais que se referem, na diacronia, a outras tantas dimensões espaciais euclidianas, referem-se, na diafaneidade, ao mesmo presente estruturado. *Desapareceu tanto a escala da cronologia, quanto o cubo infinito e vazio chamado “espaço”*. Em suma: na diafaneidade é superado o tempo e o espaço pela apresentação de ambos. Neste sentido, pode ser dito que a diafaneidade é a concreção dos conceitos abstratos “tempo” e “espaço”.<sup>73</sup>

Inimaginável, justamente por ser concreta, a diafaneidade atesta a crise das explicações e do sentido. Aqueles que ousaram aceitar o convite ao diáfano foram chamados de místicos. “Por exemplo, o lógico Wittgenstein, o físico Einstein e Klee, o homem da forma pura. E também Jung, o biólogo Lorenz e o *proclamador da diafaneidade*, Gebser”.<sup>74</sup> Dependemos da arte para podermos captar a diafaneidade e superar a crise da diacronia. Esta é a função da arte: tornar captável. A arte “cumpriu sua função na passagem para o tempo vetorial, no romantismo. Foi pela música que a humanidade captou o tempo vetorial e não por discursos. E deverá cumprir sua função novamente. E é a esta função que Mira Schendel está dedicada”.

<sup>73</sup> FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafaneidade. Suplemento Literário da *Folha de São Paulo*, 26 de abril de 1969.

<sup>74</sup> Idem. (grifos meus)

### 3.3. O olhar luminoso

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

As condições do visível são a luz invisível e a opacidade que resiste à luz. A percepção do contato entre duas manifestações da matéria — luz e corpo opaco — na retina torna visível o mundo. Goethe, em *A doutrina das cores*,<sup>75</sup> chama a atenção para o fato de que a luz, invisível, em estado de difusão ideal, em estado puro, só se torna visível no momento em que se encontra com um corpo opaco, ou seja, quando é refletida ou refratada. A opacidade máxima é o negro e a opacidade mínima, o branco. O branco, portanto, já é uma primeira opacidade, no limite do transparente. Ao investigar as condições do visível, Goethe reafirma a revolução conceitual efetuada por Kant, ao substituir a oposição *essência/aparência* pela relação entre *aparição/condições do aparecer*. Nesse sentido, o binômio fundamental que orientou a metafísica ocidental, *essência/aparência*, estado de dualidade, dá lugar ao binômio fenomenológico *aparição/condições do aparecer*, em uma lógica de complementaridade. O olho deve sua existência à luz. Assim, para Goethe, ele se forma na luz e para a luz, transferindo-a para dentro dos olhos. O olhar é luminoso. Órgão da visão, o olho é vivo. A retina é ativa. Desse modo, o branco já não é luz, mas conceito de luz e o preto já não é ausência de luz, mas conceito de escuridão. Nesse período, a maior parte dos trabalhos da artista resume-se ao preto e branco. Nossa retina, confrontada alternadamente com as duas cores, permanece em alerta,

---

<sup>75</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

oscilando entre a retração e a distensão máximas. O preto, representante da escuridão, deixa o órgão em estado de repouso. O branco, representante da luz, coloca-o em atividade.

Os trabalhos de Mira Schendel exigem essa reeducação do *ver*: tocar com os olhos, sentir a leveza do papel, perscrutar as camadas de espaço dobrado, folheado, sentir as diferentes densidades. Obras generosas, disponíveis e porosas que respiram. O jogo entre transparência e opacidade não se esgota em qualidades sensíveis. Transparência e opacidade acionam diferentes maneiras de percorrer com o olhar aquilo que se oferece e de responder à sua solicitação. A percepção, tocada de simpatia por esses objetos translúcidos entremeados de signos opacos, lhes fornece uma realização visível, adquire a potência de ecoá-los.

Ao invés da impermeabilidade ou da transparência entre um sujeito compreendido como consciência pura e absoluta (*res cogitans*) e o corpo humano, compreendido como mais um entre os objetos do mundo com os quais ele partilha relações causais (*res extensa*), a operação artística de Mira Schendel com o acrílico *tornava visível* o corpóreo, a *carne* do mundo, desautorizando a ideia de razão transparente.<sup>76</sup> Por outro lado, o acrílico lhe ofereceu modos incrivelmente eficazes de atualizar a lição fundamental de Klee: a tarefa do artista é visualizar algo que não tinha previamente existência fenomênica. Era crucial captar as forças subjacentes, expressar a pré-história do visível.

Na década de 1960, segundo Flusser, uma série de linguagens plásticas orbitava elípticamente entre dois focos: “transparência” e “significado”. “Transparência” seria a capacidade de o olhar humano penetrar a superfície das coisas, perfurando-as de modo disciplinado ou brutal — ciência e arte, respectivamente — de maneira a fazer

<sup>76</sup> Cf. MERLEAU-PONTY, M. O filósofo e sua sombra. In: *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Subvertendo a tradição filosófica ocidental, que sempre opôs o conhecimento sensível e o pensamento, o filósofo considera que a consciência não se define imediatamente como Cogito e faculdade intelectual de representação, mas como *percepção*. A percepção não é uma ciência do mundo, mas é o fundo sobre o qual se destacam todos os nossos atos. O mundo não é um objeto cuja constituição possui em meu íntimo, “mas é o meio natural e o campo de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ somente o ‘homem interior’, ou melhor, não há homem interior, o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece”. No texto de Merleau-Ponty a reflexão é deslocada da consciência para o corpo.

surgir uma dimensão de profundidade: *Lebenswelt*, mundo da vida humana. “Significado” seria aquilo para o qual os símbolos — convencionados consciente ou inconscientemente — apontam. Entretanto, há coisas que não são símbolos: as chamadas “coisas concretas”, que são o último significado de todos os símbolos, “a base sobre a qual repousa toda a hierarquia”.<sup>77</sup> Mas o mundo está perdendo sua concretude — tudo vira símbolo em nosso mundo. Desse modo, “transparência” passa a ser a possibilidade de ver significado por trás de tudo, e “significado” torna-se a possibilidade de transformar tudo em coisa transparente.

Flusser percebe que a operação estética agenciada pelos *Objetos Gráficos* transparentes de Mira indica uma dinâmica inversa: essas obras “exigem de nosso olhar que as torne opacas, devemos implicar-nos nelas”.<sup>78</sup> Enquanto experiência física, essas obras o estimulam. Os trabalhos escritos e transparentes de Mira são ensaios para tornar imagináveis os conceitos.

Mira procede da seguinte maneira: (a) encontra um conceito no curso de sua vida, e procura imaginá-lo para poder compreendê-lo; (b) procura transformar a imagem em coisa concreta. Dessa forma tem *a obra de Mira função violentamente desalienadora*. Um dos aspectos de nossa alienação é a inimagibilidade de nossos conceitos. *Tal alienação é superável por nova força imaginativa, a qual Mira nos oferece*.<sup>79</sup>

A teoria da imagem técnica de Flusser foi elaborada imediatamente após o rompimento da amizade entre os dois. O que ele percebe nos *Objetos Gráficos* é uma força imaginativa que implica um novo estar-no-mundo. Ao invés de *objetivarmos* o mundo das imagens pela mediação dos conceitos, agora, “conforme demonstram as experiências de Mira, procuramos *objetivar* o mundo dos conceitos pela mediação das imagens”.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> FLUSSER, Vilém. Mira Schendel. In: \_\_\_\_\_. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica, p. 187.

<sup>78</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 14.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 190.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 190.

### 3.4. **Objetos Gráficos**

Depois, nas minhas andanças aqui pelo bairro, nos passeios de tarde – toda fabriquinha me atrai, seja ela de metal, de vidro; qualquer material me atrai; o trabalho manual me atrai, eu vou dizer assim, tudo aquilo que a gente faz com as mãos – e encontrei uma fábrica onde faziam luminosos [de acrílico] [...]. Entrei lá, pedi permissão, disse que era artista – meu único jeito de começar a mexer com aquilo –, perguntei se me deixavam olhar os refugos. E me deixaram. Deixa aquela velha louca, não está estorvando ninguém.<sup>81</sup>

[...] e olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico também transparente, branco obviamente. Ali surgiram as grandes chapas, os chamados *Objetos Gráficos*, que já era uma tentativa de trazer o desenho pela transparência, ou seja, evitar o atrás e o à frente – há toda uma problemática, inclusive filosófica, por trás daquilo. Mas o material me deu a possibilidade – com o vidro não teria podido juntar, teria tido que emoldurar –, *o acrílico realmente me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade etc. etc., espaço-temporalidade etc. etc.*<sup>82</sup>

Os *Objetos gráficos* foram apresentados pela primeira vez em 1967, na 9ª Bienal de São Paulo e, no ano seguinte, Mira foi convidada a representar o Brasil na 34ª Bienalle di Venezia, onde expôs um conjunto de 12 trabalhos. Os *Objetos Gráficos* podem ser descritos como grandes chapas de acrílico transparente entre as quais são prensadas várias folhas de papel japonês, assimetricamente superpostas, marcadas pela tinta gráfica, pelo grafite ou por tipos transferíveis (*letraset*) de medidas variadas. A luz é crucial. Tais objetos suspensos no espaço, quando atravessados pelos feixes luminosos, revelam densidades heterogêneas que resultam das superposições descentradas dos diferentes ritmos dos traços ou sinais: são linhas, símbolos da matemática, setas, números e letras invertidas, refratadas e brilhantes. As variações intensivas, diferenças de densidade, geram uma experiência estética singular do tempo: um tempo preguioso de coexistências e regiões intermediárias da forma e de seu surgimento. A ideia de pensar o *através* atinge assim um grau superior (Fig. 14).

<sup>81</sup> Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista (Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. Op. cit., p. 256).

<sup>82</sup> SCHENDEL, Mira. Entrevista a Jorge Guinle Filho. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: CONDURÚ, Roberto. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 227.

A descoberta do acrílico tornou visível a outra face do *plano*, tornou legível o inverso do texto e viabilizou “uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor, o móvel”.<sup>83</sup> Essas obras materializam o projeto de Mira Schendel de romper esteticamente com os dualismos. Ficam sem sentido antigas oposições: frente e costas, ideia e forma, continente e conteúdo, sujeito e mundo.



Figura. 14: Mira Schendel *Sem título* [Objetos gráficos], 1967-68. Exposição Tate Modern, 2014.

[...] descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor, o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista (Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. Op. cit., p. 256).

<sup>84</sup> Depoimento da artista. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. O vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 3-4



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

Capturado, o corpo oscila entre forças opostas, engendradas a partir das relações entre os materiais: sutileza e ênfase gestual, simplicidade e extrema complexidade, elegância e graça, branco e preto, o silêncio visual e a tagarelice, concentração e expansão, compacto e gasoso, leve e pesado, opaco e transparente. A potência dos trabalhos de Mira Schendel vem, entre outras coisas, desse jogo de contrastes que somos levados a experimentar. E como as obras estão suspensas no ar, afastadas da parede, terminam indiscerníveis, reversíveis, intercambiáveis: atrás e à frente, à direita e à esquerda. “O dualismo está presente, é claro, mas fica em suspenso, sem resolução possível, remetendo indefinidamente a outras séries de oposições tópicas”.<sup>85</sup>

Os *Objetos Gráficos* reúnem-se em dois grupos. No primeiro conjunto, encontram-se as galáxias gráficas feitas de tipos transferíveis (*letraset*) de todos os tamanhos, referência explícita à representação de uma constelação de planetas e estrelas. Mira Schendel joga com a tradição da perspectiva para subvertê-la e apresenta o alfabeto como força cósmica. As placas e as folhas de papel de arroz seriam *extratos* do espaço e as letras, em diferentes tamanhos, simulam um plano projetivo. Aglomera no centro as letras reversíveis *n*, *u*, *p*, *q*, *d*, *b* em escala gigantesca, em proporção ao tamanho habitual de uma letra no papel. O alfabeto, liberto de normas e finalidades, explode em nebulosas elípticas e circulares, as letras

<sup>85</sup> SALZSTEIN, Sonia. Op. cit., p. 20.

tornando-se cada vez menores, milimétricas, à medida que se “afastam” do centro. As letras, delirantes e amotinadas, deixam de se articular para fazer sentido, atendem a uma lógica própria. *Pês* viram *quês*, *dês* viram *bês*, *us* transformam-se em *enes*, embaralhando verso e inverso, acima e abaixo. Signos linguísticos em rotação e translação partem do centro em direção às bordas em movimento espiral (Fig. 15 e 16).

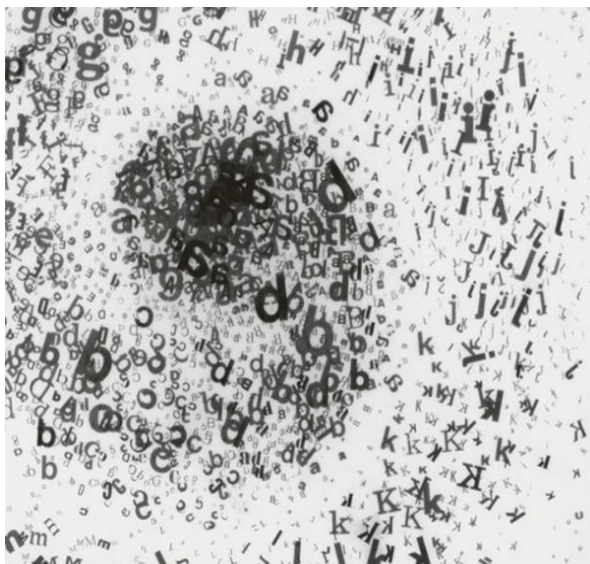


Figura 15: Mira Schendel *Sem título* [série Objetos Gráficos], 1972.

Óleo sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 95 x 95 cm [detalhe].



Figura 16: Mira Schendel *Sem título* [série Objetos Gráficos], 1967-68.  
Óleo sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm.

Ao segundo grupo pertencem os *Objetos Gráficos* nos quais domina soberana a letra *a* desenhada pela caligrafia da artista. Os desenhos repletos de *as* encadeados, cursivos, maiúsculos, minúsculos, associados a símbolos da física, em equações, em conjuntos matemáticos, em núcleos de compostos moleculares evocam sonoridades, ritmos e intensidades. Repetimos internamente esse “AAA...”.

Signos plásticos in-significantes nunca representam algo dado. Trata-se de uma exploração feita com letras, desenhos e pintura. Sinais, pegadas, nuances de alguma coisa, rastros de instantes instauram uma interrogação: o que *passou* por aqui? Ao buscar capturar a vivência imediata, a artista sabiamente indica instantes de vida, passagens de vida. Gosto de pensar que o próprio trabalho exclama *Ah! Come mi diverto!* Pura expressão de autocontentamento por sua aparição como *acontecimento* estético.

Tal como sucede com os *Objetos Ativos* do artista neoconcreto Willys de Castro (1926-1988), os *Objetos Gráficos* de Mira Schendel induzem a percepção a se confrontar com uma situação imprevista: um jogo no qual ilusão e objetividade trocam de lugar incessantemente, sem que jamais uma delas se fixe. No caso de Willys, o observador se encontra diante do problema de que aquilo que vê são pinturas, no entanto, elas têm como suporte *objetos* tridimensionais, tradicionalmente o campo da escultura.

Do mesmo modo, diante dos *Objetos Gráficos* de Mira, o olhar também estranha, pois são desenhos tridimensionais, flutuantes, e o seu suporte (a chapa de acrílico), longe de ser a base inerte para uma operação artística, atua como elemento essencial da resolução estética do próprio trabalho. Essa problematização do suporte, além de questionar a própria ambição objetivadora do olhar, enriquece a nossa experiência visual. Segundo Rodrigo Naves, a incompletude radical das obras de Willys nasce dos pequenos deslocamentos introduzidos na inteireza das faixas de cor que “conduz a visão a almejar uma onividência impossível, que desse conta

simultaneamente de todas as dimensões do objeto”.<sup>86</sup> Igualmente, nos *Objetos Gráficos* de Mira, a impossibilidade dessa visada totalizante restitui ao objeto seus enigmas e estimula uma vontade de ver sempre mais. Além do jogo entre *ilusionismo* e profundidade estereométrica, a percepção, no caso de Mira, ainda precisa dar conta da ambiguidade entre letra e desenho. O olhar, habituado a uma visão globalizante e exterior, se vê desestabilizado diante dessa experiência que solicita a articulação de inúmeras percepções.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211383/CA

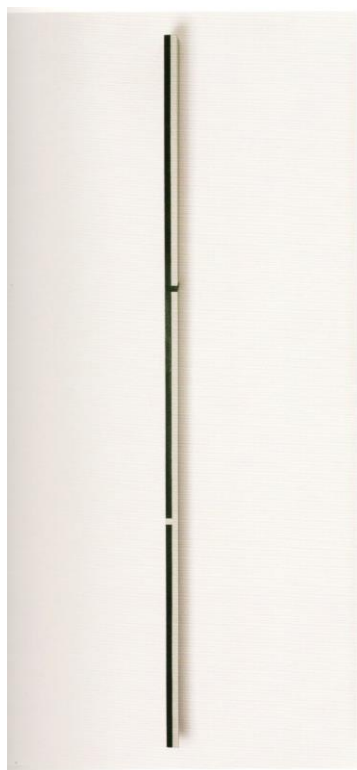


Figura 17: Willys de Castro, Vistas lateral e frontal *Objeto Ativo*, 1961.  
Óleo sobre tela sobre madeira 138 x 2,4 x 11,5 cm

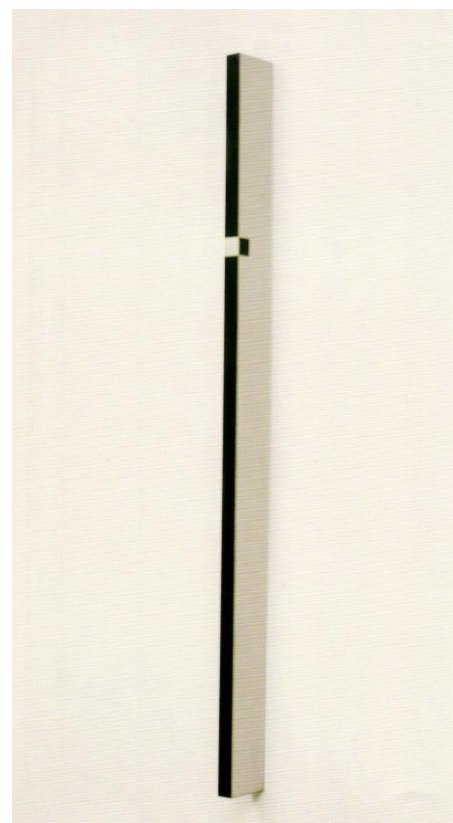


Figura 18: Willys de Castro, *Objeto Ativo*, 1959.  
Óleo sobre tela sobre madeira 91,8 x 2,2 x 6,8 cm

<sup>86</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro. Catálogo da Exposição realizada pelo CCBB-RJ e pelo IAC-SP, 2000, p. 10.

### 3.5. A letraset e a colagem cubista

A colagem cubista, um dos episódios decisivos da modernidade em arte, surge como um desdobramento dos problemas postos pelo cubismo analítico. Segundo a doxa da historiografia da arte, a colagem é o apogeu da experiência cubista e a coisa mais importante a compreender sobre ela é seu efeito de superfície: sua negação do espaço virtual em favor da afirmação de uma estrutura não ilusionista. O cubismo enuncia a coincidência entre o espaço pictórico e a tela; a simultaneidade da estrutura bidimensional não ilusionista do quadro e o fato pictórico que ali ocorre. Oficialmente, em suma, a colagem é vista como o momento de superação do aspecto projetivo da pintura ocidental; ela resume o surgimento da forma-quadro — liberação do signo plástico.

A tese de Clement Greenberg,<sup>87</sup> no entanto, quer relativizar a concepção da colagem como o apogeu da experiência cubista. Greenberg suspeita disso, se pergunta sobre os motivos que “induziram pela primeira vez um dos artistas a afixar ou colar um pedaço de material estranho na superfície da pintura”.<sup>88</sup> Ele nota que os pintores cubistas — Picasso, Braque e Léger — mesmo que sempre tenham se recusado à abstração,

estavam preocupados em obter resultados *esculturais* por meios estritamente não esculturais (o sombreado facetado); em descobrir para cada aspecto da visão tridimensional um equivalente explicitamente bidimensional, independentemente de quanto a verossimilhança sofreria nesse processo.<sup>89</sup>

A pintura precisava proclamar o fato físico de que ela era plana. Mas Picasso e Braque perceberam que, se levassem o facetado às últimas consequências, a planaridade poderia invadir o espaço pictórico e fazer submergir a pintura do cubismo analítico — culminando na abstração total, sequer havendo memória do objeto — o que seria o fim da figura. O sombreado presente nas telas do cubismo analítico era um procedimento que buscava devolver a volumetria ao espaço da vida — resgatar o

---

<sup>87</sup> GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

<sup>88</sup> Idem, p. 84.

<sup>89</sup> Idem, p. 85.



caráter estereométrico desse espaço. Mas o resultado foi a junção figura e fundo, que ameaçava a integridade do objeto a ponto de chegar perto da abstração. Começaram então a reativar a superfície colando coisas sobre ela. Greenberg parece compreender que havia ali, naquele procedimento, ao mesmo tempo uma aspiração pela afirmação do plano e um desejo de reativação da relação figura e fundo. A surpresa é que, agora, a projeção tridimensional se lançava para o espaço à frente da tela.

Braque descobre que as letras pintadas ou os objetos colados provocavam um *trompe l'oeil* que podia ser usado tanto para revelar como para sonegar a verdade ao olho, ou seja, poderia ser usado para declarar e para negar a superfície literal do quadro. A letra foi um importante artifício para superar o caráter projetivo da superfície: a pintura dos caracteres tipográficos evocava a possibilidade de um aplainamento literal. Ao invés de enganado, o olho ficava intrigado; em vez de ver objetos no espaço, não via nada além de uma pintura. O resultado era que a letra, onde quer que surgisse, detinha o olho no plano literal, da mesma forma como fazem sempre as assinaturas dos artistas. O artifício se volta contra ele mesmo, faz surgir uma insinuação de baixo relevo que em tudo ativa a relação figura e fundo.

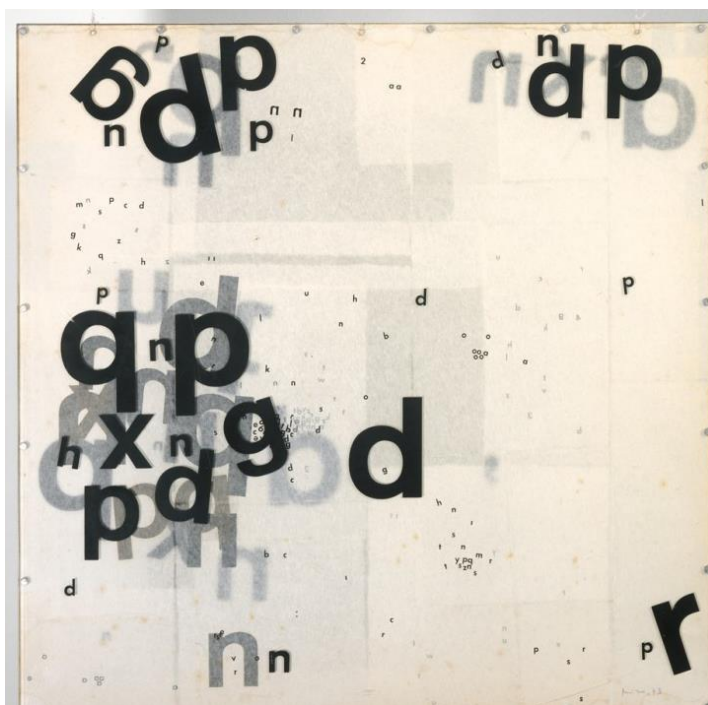


Figura 19: Mira Schendel *Sem título* [Objeto Gráfico], 1973. Tipos transferíveis sobre papel japonês entre placas de acrílico, 55,9 x 55,9 cm, col. Patricia Phelps de Cisneros.

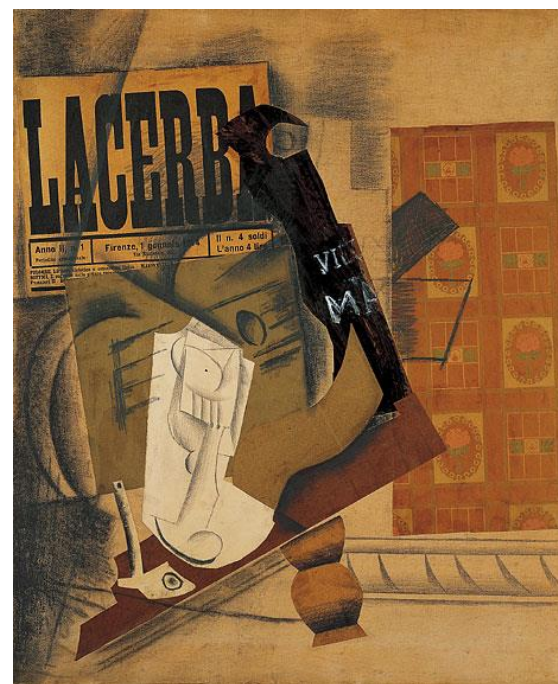


Figura 20: Pablo Picasso, *Pipe, verre, bouteille de vieux Marc*, 1911. Serragem, jornal, carvão, nanquim, guache sobre papel colado, 73,2 x 59,4 cm

O que me interessa na análise de Greenberg é a complexa distinção entre o ótico e o pictórico. Entre a letra e o espaço pictórico. A princípio, a imitação de caracteres tipográficos destaca a verdadeira superfície pintada, no instante seguinte, tudo se inverte em função do efeito constante de vaivém entre a superfície e a letra.

Embora nos *Objetos Gráficos* da artista inexista espaço pictórico ilusionista — e consciente das diferenças existentes entre a aplicação dos tipos transferíveis e a colagem cubista — as várias folhas de papel justapostas, prensadas por chapas de acrílico, atravessadas pela luz, revelam sinais que viram ora signos linguísticos, ora plásticos, que não cessam de capturar o nosso olho em cada um desses planos para, logo a seguir, provocar um jogo desestabilizador com as microprofundidades estabelecidas entre as diversas folhas e o acrílico. Para completar, ela brinca com a ideia da perspectiva renascentista de forma ingênua, diferenciando o tamanho das letras para simular distância — produz uma volumetria nesse espaço espesso e híbrido, espaço da escrita e da pintura.

### 3.6.

#### ***Rien est plus inepte qu'une horloge***<sup>90</sup>

O *eu* da obra de Mira se expressa por uma temporalidade folheada. Se digo que a obra de Mira Schendel produz *sensações* de tempo, que expressa esteticamente o tempo, é necessário que se pergunte: o tempo é uma sensação? É uma vivência da consciência? O que significa expressar esteticamente a simultaneidade e a temporalidade? De fato, não é o tempo mecânico do relógio, subordinado ao espaço, ou o tempo cronológico. Tempo fenomenológico ou duração bergsoniana? A verdade do tempo é o instante, como afirma Bachelard? De que maneira esses trabalhos transparentes sugerem temporalidade e simultaneidade? Enfim, *Tempo* é uma palavra gigantesca, mal consigo soletrar. As indagações filosóficas, as questões que estimularam o pensamento de Mira — principalmente a ideia de temporalidade — não

<sup>90</sup> TINGUELY, Jean apud LEE, Pamela. *Chronophobia: On Time in the art of the 1960*. Cambridge: Mit Press, 2004. p. 84.

encontram na arte um instrumento de formalização. A arte não é mais um *meio* de conhecimento e sim um *modo* de conhecimento. Quando Mira Schendel “pensa” o tempo, o efêmero e a obsolescência, ela o faz a partir de problemas e procedimentos estéticos. Impossível substituir, e ela o sabia bem, as qualidades da obra de arte por enunciados científicos. O conceito de tempo, na linguagem da arte, ganha uma significação afetiva e existencial. Nos trabalhos de Mira, trata-se de uma *sensação* complexa de tempo, algo que se dobra sobre si mesmo e se reconfigura continuamente.

O desejo da artista de captar no acontecimento estético o dinamismo do tempo encontra-se aqui com a ambição da filosofia de Merleau-Ponty de apreender a dimensão fenomenológica do ser como temporalização.<sup>91</sup> Não há nenhum registro de que Mira Schendel lesse Merleau-Ponty, nada em seus escritos indica isso. No entanto, as reflexões do filósofo sobre a temporalidade são o desenvolvimento de questões postas anteriormente por Edmund Husserl, e Mira havia começado a estudar profundamente um herdeiro intelectual de Husserl, Hermann Schimidt. Autor de textos importantes sobre arte e filosofia, Merleau-Ponty foi uma referência teórica decisiva para o meio da arte brasileira nos anos 50 e 60. Além disso, suas conclusões no capítulo “A temporalidade”, ápice de seu livro *A Fenomenologia da Percepção*, conectam o tempo e o ser, algo muito próximo do que pensava a artista.

O núcleo central da questão da temporalidade, para Mira Schendel, residia na negação categórica da já desgastada Metafísica da Criação, o esquema clássico da representação sujeito-objeto, que é a matriz das filosofias dualistas de Descartes a Hegel, e que opõe o sensível ao inteligível, a forma ao conteúdo, o dentro ao fora.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> A temporalidade, verdadeiro nome do ser, está implicada no sentido, no ser do mundo e da subjetividade, pois “o mundo é o núcleo do tempo”. Assim, a temporalidade faz com que se comuniquem, através da percepção, a ordem da natureza e a ordem da história. E o mais importante: Merleau-Ponty, ao conceber a percepção – já situada na ordem da história, mas ainda presente na ordem da natureza – como uma balança (charneira) da temporalidade, pensa a relação entre tempo cosmológico e tempo da consciência: o tempo, que é o “estilo” do fenômeno do mundo, não pode mais ser separado nem do mundo, nem da percepção. Cf. MERLEAU-PONTY, M. A temporalidade. In: *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 549-580.

<sup>92</sup> No Renascimento, ao inventar a perspectiva, a arte funda o ponto de vista do sujeito e objetiva o mundo. O espaço sistemático, relacional, homogêneo e infinito que se inaugura é então, ao mesmo tempo e integralmente, subjetivo e objetivo. O Renascimento marca o início do sistema de



Segundo Merleau-Ponty, nosso corpo animado, ser paradoxal de duas faces – visível e vidente, dentro e fora – é uma coisa entre outras coisas do mundo, mas, ao mesmo tempo, é aquilo que as vê e as toca.<sup>93</sup> O mundo, por sua vez, também paradoxal, é um ser de múltiplas faces: superfície e profundidade, luz e trevas, fenômeno e latência. O ser do corpo próprio e o ser do mundo são indivisíveis, unidade produzida por fissão. A ligação entre eles não é mais compreendida em termos de uma relação sujeito-objeto, a carne do vidente e a carne do visível, e sim em termos de “correspondência de seu dentro e de meu fora, de meu dentro e de seu fora, de reversibilidade ou de envolvimento recíproco, de entrelaçamento ou de quiasma”.

As séries transparentes expõem a subjetividade radical de nossa experiência e seu valor de verdade. Para Mira Schendel, evidentemente, as oposições entre sensível e inteligível, essência e aparência, forma e conteúdo perderam a pertinência. Arte é formalização do próprio processo do devir, formalização da experiência humana do tempo, e o tempo “é o próprio tempo da vivência poética que se substancializa em espaço vivo”.<sup>94</sup>

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

---

representação e de subjetivação da verdade. Quem garante a verdade é a unidade da consciência consigo mesma, pelo processo de representação. E quem garante isto é a exatidão da matemática.

<sup>93</sup> De acordo com Merleau-Ponty, existe o corpo objetivo, que possui o modo de ser da “coisa”, e existe o *corpo próprio* ou *corpo fenomenal*, corpo-sujeito, “me apreendo como exterioridade de uma interioridade ou interioridade de uma exterioridade, que aparece para si próprio fazendo aparecer o mundo”. “Esse corpo-sujeito é provido de uma ‘estrutura metafísica’, mediante a qual é qualificável como poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e de história”. MERLEAU-PONTY, M. Ibidem, p. 558.

<sup>94</sup> SPANUDIS, Theon apud BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 78.

ele deixa de ser algo passível de representação ideal. O “estar-no-mundo” cancela o primado da consciência idêntica a si mesma e seu recurso infalível à representação.

A valorização da temporalidade é um tema ostensivo não só para as diferentes vertentes construtivas da arte brasileira como para a arte contemporânea produzida a partir da década de 60, e relaciona-se, entre outras coisas, com a ênfase dada, a partir desse momento, à experiência do espectador, ao tempo particular e único de sua percepção e experiência da obra. Os trabalhos só adquirem sentido no instante do encontro intersubjetivo, a cada vez renovado, entre os entes, a obra e o outro. A percepção envolve dimensões existenciais e afetivas do espectador que ultrapassam o mero conteúdo da leitura ou da contemplação passiva do trabalho. A memória, o afeto, as experiências físicas, o contexto do encontro, a participação de meus outros sentidos, enfim, um complexo de sensações entra no sofisticado processo de experimentação; são temporalidades múltiplas e sempre relativas. Esta visão experiencial da obra, que é fenomenológica, é um pensamento estético sobre o tempo. O tempo é irredutível ao número ou à medida do movimento no espaço. Liberto de sua subordinação ao espaço e ao número, o tempo diz respeito às variações imanentes a qualquer coisa em processo de mudança.

Ao fazer um balanço das diferentes maneiras como a questão do tempo é tratada por alguns movimentos artísticos nesse mesmo período, Ronaldo Brito considera que, enquanto “o concretismo, a *op art* e a arte cinética insistiam numa ligação estreita entre arte e ciência em termos de analogias entre os dois processos de conhecimento, o tempo deveria ser pensado como movimento, elemento concreto das artes visuais”; por outro lado, movimentos como o neoconcretismo e a *minimal art* “compreendiam o tempo de forma fenomenológica, como recuperação e repotencialização do vivido. O tempo deixava de ser o tempo como movimento mecânico e se tornava o tempo como duração e virtualidade”.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Op. cit., p. 77-80.

Sonia Salzstein considera que o que distingue a obra de Mira de tantas outras no universo da arte contemporânea que também se fundam sobre a noção de temporalidade é que

sua dimensão temporal nunca logra se objetivar, mesmo que se trate de objetos tão efêmeros como suas *Droguinhas*, que só podem existir como o resíduo material de uma ação. O tempo é para ela uma passagem absoluta e sem extremidades visíveis, de maneira que cada objeto além de ser a ponte para o seguinte, é também um nódulo de matéria inerte obstruindo a irrupção de um sem número de possibilidades. Sendo assim, importa aí tanto a noção de passagem quanto a de opacidade e intransponibilidade.<sup>96</sup>

### 3.7. Escrita, ritmo e repetição

Tudo é leveza em seus estranhos alfabetos, que partem de uma curiosa indefinição entre signo e traço.<sup>97</sup>

Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento de sua origem. *O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade.* Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antívida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos.<sup>98</sup>

Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência com a relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra.<sup>99</sup>

A ideia que nos move aqui é a de aprofundar a discussão sobre a presença ostensiva da escrita na obra de Mira no intuito de confirmar a hipótese de que ela possui, desde suas primeiras pinturas, valor de signo plástico. A presença da língua nos trabalhos de arte foi em geral considerada como a antítese das preocupações

<sup>96</sup> SALZSTEIN, Sonia. Op. cit., p. 22.

<sup>97</sup> RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. Revista Piauí, nº 86, p. 71-78, 2014.

<sup>98</sup> Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista (Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 256).

<sup>99</sup> Depoimento. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. Op. cit., p. 256.

modernistas no que se refere à abstração, no entanto, desde o cubismo, os modos de a linguagem aparecer serviram à abstração de várias maneiras, e a obra de Mira Schendel é mais um exemplo disto. Sua produção reencena (e subverte) os termos da antiga e conflituosa relação entre a escrita e o pictórico, elaborando um espaço novo no qual os signos linguísticos e os signos plásticos conjugam novas relações. Não há subordinação entre eles, e sim jogo e cumplicidade. O que distingue os trabalhos de Mira de tantas outras poéticas que no mesmo período giravam também em torno da escrita? O que eles têm em comum com os estranhos alfabetos de Cy Twombly ou de Henri Michaux?

A escrita se faz presente nas obras de Mira Schendel de modos distintos nas pinturas e nas séries de *Monotipias*; *Objetos Gráficos*; *Bombinhas*; *Desenhos lineares*; *Toquinhos*, *Discos* e *Cadernos*. Com exceção das pinturas, estes trabalhos efetuam um percurso específico, peculiar no conjunto da produção, ligam-se às pesquisas sobre a temporalidade realizadas nas décadas de 1960 e 1970. A escrita e o alfabeto quase desaparecem a partir de 1980, quando ela retoma vigorosamente seu interesse pela pintura.

De que modo as obras “escritas” de Mira Schendel articulam os dois reinos: o da palavra e o da imagem? Certamente, elas repõem a pergunta sobre a natureza do signo plástico e sua relação com os demais sistemas simbólicos. Nos trabalhos escritos de Mira, a linguagem irrompe como um veículo de enunciados brutos, descontextualizados, no entanto, os signos linguísticos circulam à vontade entre os dois mundos, o da visualidade e o da linguagem.

Paul Klee, no início do século XX, havia formulado plasticamente o problema da relação entre o escrito e o pintado. Em busca desse espaço original, Klee, muito frequentemente, pintava o alfabeto e as palavras em seus quadros: eram partituras musicais transcritas em letras, os nomes das cores; às vezes letras à deriva. Ele inventa seu próprio alfabeto e o nomeia “Abstracte Schrift”. Distante da lógica dos caligramas, os trabalhos de Klee, assim como os de Mira, não obedecem à compulsão

figurativa dos primeiros. As linhas de Klee e as de Mira não são linhas ávidas por envelopar, envolver, identificar, fazedoras de formas.

Se a pretensão dos caligramas é a de ultrapassar as dicotomias da civilização do logos, resulta que seguem imitando e significando, com evidente prejuízo para o signo plástico, que se diga desde logo. O que Paul Klee e Mira Schendel criam é um espaço livre, sem hierarquia entre signos plásticos e linguísticos, “fazendo valer em um espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo, folha de livro e tela, plano e volume, história e mapa) a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos”.<sup>100</sup>



Figura 21: Paul Klee *Tableau des lettres*, 1924.

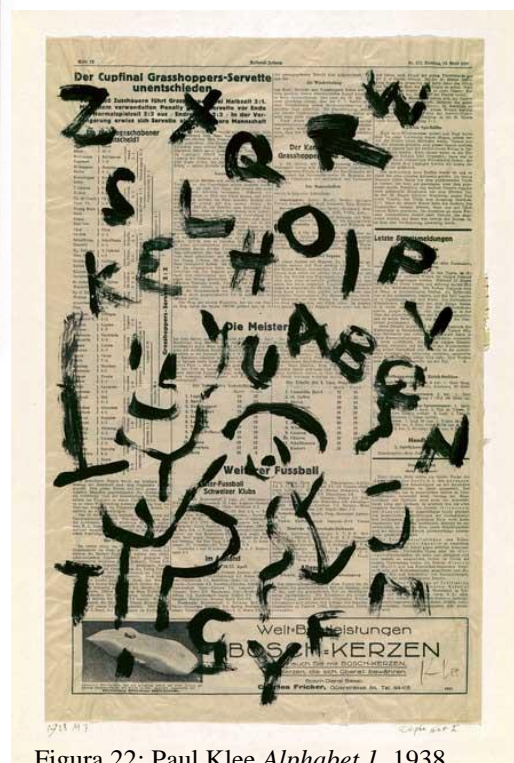


Figura 22: Paul Klee *Alphabet 1*, 1938.

<sup>100</sup> FOUCAULT, M. Isto não é um cachimbo. In: BARROS da MOTTA, Manoel de (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 256.

Descarga elétrica, a linha de Mira quer apresentar o incomunicável tornado imagem. Como consequência da mistura insólita da tinta gráfica com talco, as palavras parecem dissolver-se e, com elas, a dimensão “comum”, “antivida” e “esvaziada de emoções e sentimentos”, que é característica do reino das linguagens, como ela diz na epígrafe. A materialidade negra do óleo indica um dissipar-se da letra pela superfície do papel. O percurso é expansivo, a sensação é de efervescência da palavra, palavra borbulhante que vibra.

Quando escreve em seus *quadros* transparentes, “a letra não é mero pretexto para a expressão ou a supressão de um texto efetivo”.<sup>101</sup> A linguagem não é uma forma transparente. “A língua brota, como um gêiser, aos jatos e jorros”.<sup>102</sup> As palavras não representam algo, são uma fenomenologia da língua. São aquilo que a língua é antes que fale, uma escrita pré-significante e pré-discursiva. Mira Schendel problematiza a opacidade e a espessura da linguagem contra a ideia de transparência do discurso e da razão. No final, o que sobressai é a escrita como traço, o corpo da escrita.

No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, essa urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assumia a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-literal e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma.<sup>103</sup>

Palavra ambígua, *escrita* remete tanto ao ato corporal físico da inscrição quanto à complexa trama de valores da cultura. Mira Schendel sabia disso e, por essa razão, afirmava que seu desejo era o de fazer coincidir os dois reinos, articular “a riqueza da vivência imediata na relativa imortalidade do símbolo”, pois o que qualifica a sua obra é “a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero”. Para poder fazê-lo, deve “fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra”.

<sup>101</sup> BENSE, Max. Textos selecionados. In: SALZSTEIN, Sonia. Op. cit., p. 262.

<sup>102</sup> FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 264.

<sup>103</sup> Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista (Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 256).

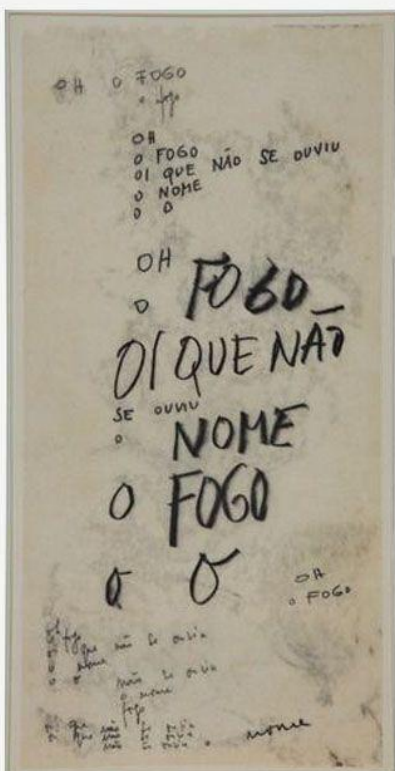


Figura 23: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60.  
Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.

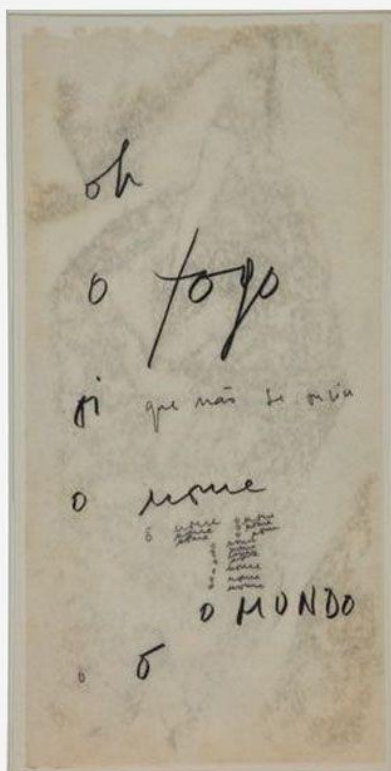


Figura 24: Mira Schendel *Sem título* [Monotipia], década de 1960.  
Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm

É preciso escapar do preconceito transcricionista, adverte Roland Barthes. Para os linguistas, a escrita é somente um procedimento do qual nos servimos para imobilizar, fixar a linguagem articulada, fugitiva em sua essência. Apoiados nesse preconceito, os linguistas afirmam que o código escrito — simples transcrição da linguagem oral — é secundário em relação ao código oral que é a língua.

Tal pensamento subordina a escrita à fala.

Ao retornar ao momento inaugural, quando o homem, ao adquirir a postura ereta, libera a mão e a boca, a paleoantropologia de André Leroi-Gourhan nos ensina que, em determinado instante, uma “distinção de alguma maneira ontológica” instituiu-se entre estes dois modos de comunicação.

Houve, de fato, duas linguagens dependentes de duas zonas diferentes do córtex: uma é aquela da audição, “ligada à evolução dos territórios coordenadores dos sons”; a outra é aquela da visão, “ligada à coordenação dos gestos, traduzidos em símbolos materializados graficamente”. Uma vez que o grafismo apareceu, produziu-se um novo equilíbrio entre a mão e a face (elas tinham se liberado ao mesmo tempo uma e a outra, uma pela outra): a face conquistou sua linguagem (aquela da audição e da locução), a mão adquiriu a sua (aquela da visão e do traçado gestual).<sup>104</sup>

Eis o ponto. A tese de Leroi-Gourhan é a seguinte: na origem comum da escrita e da arte houve o ritmo, o traçado regular, a pontuação pura de incisões insignificantes e repetidas: os signos (vazios) eram ritmos, não formas. O ritmo, a atividade cadenciada, estaria inscrita na parte mais arcaica de nossa estrutura encefálica. Milênios antes do nascimento da escrita (há 35.000 anos) os homens produziam inscrições abstratas e ritmadas. O grafismo desponta na história da humanidade como abstração, nunca como imitação do real. Segundo Leroi-Gourhan, quatro mil anos de escrita linear fizeram-nos separar a arte da escrita. “Tornou-se necessário agora um esforço de abstração e o reconhecimento de todos os trabalhos etnográficos dos últimos cinquenta anos para reconstruirmos em nós uma atitude figurativa que foi, e ainda é, comum, a todos os povos afastados do fonetismo”.<sup>105</sup>

Os grafismos são, fora de toda semântica constituída, linhas, traços ou pequenas incisões equidistantes, gravados sobre ossos ou pedras. Absolutamente nada figurativos, esses traços não possuem um sentido preciso: eles são, parecem ser, *manifestações rítmicas* (talvez de natureza encantatória). É através dessas duas linguagens que o corpo se distribui igualmente, que especifica suas funções (técnicas ou neurológicas) segundo a mão e a face, a visão e o gesto.<sup>106</sup>

A operação artística de Mira Schendel promove um combate ao imperialismo linguístico, põe um limite para a semiologia, para a hierarquia da fala ou da escrita.

Há uma série composta por seis monotípias na qual escreve: “ponto, sonho, sigilo, signo, sigilo, signo, sigilo, ponto”. Percebe-se como ela está gostando de escrever as letras “s” e “g” que transbordam nestas palavras. É verdadeiramente prazeroso o movimento sinuoso a que essas letras nos obrigam; quem cultiva o gosto

<sup>104</sup> BARTHES, Roland. Variations sur l’écriture. In: *Oeuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*. Paris: Editions du Seuil, 2002. p. 277 (tradução minha).

<sup>105</sup> LEROI-GOURHAN, Andre. *O gesto e a palavra. Técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70. p. 193.

<sup>106</sup> BARTHES, R. Op. cit., p. 280.



pela escrita compreenderá do que se trata. A escrita começa pelo ato muscular de escrever, traçar letras: tipo de gesto específico executado pela mão que segura um utensílio, coreografa os movimentos, sente o peso do instrumento deslizando, traçando formas regulares, recorrentes, ritmadas, repetidas vezes. Um convite ao cinético.

### 3.8.

#### ***O que vive choca, tem dentes, arestas, é espesso***

Mira Schendel efetua uma autêntica *epoché* da língua em favor de uma afirmação da escrita como traço. Novos códigos incorporam-se ao repertório de signos: agora usa números, vetores, símbolos da física e da matemática. Esse novo uso do grafismo suspende a estrutura linguística em favor da pictórica: letras e sinais tornam-se veículos formais, signos plásticos. A letra funciona como ponto, a sequência de letras como linha e, assim, ela hachura o desenho com diminutas letras que habitam superfícies, planos e campos.

Em relação à temática da escrita, Mira Schendel dizia que “a sequência das letras no papel imitava o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo”.<sup>107</sup> Ela abandona as experiências com textos *desenhados* no papel, pois eles fixavam, sem imortalizar, a fluidez do tempo: podiam ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. A escrita torna-se cada vez mais discreta em seus trabalhos. Silenciosa, a letra passa a dividir o espaço do papel com uma linha, um picote colorido, um sinal.

---

<sup>107</sup> Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista (Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. Op. cit., p. 256).

O *Objeto Gráfico* abaixo possui fragmentos datilografados do poema “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto;<sup>108</sup> a letra da música “Tem mais samba no chão do que na lua”, de Chico Buarque de Holanda, e um pequeno texto em alemão em meio ao frenesi de signos manuscritos diversos, ritmados e superpostos. Embora o trabalho meça apenas 100 x 100 cm, a escala é gigantesca, capaz de suscitar no observador o sentimento do sublime kantiano. Palimpsesto de letras e signos diversos, podemos nos perder ali e jamais esgotá-lo. É a escrita cursiva que primeiro chama a atenção, o olho *sente* os movimentos rápidos, repetidos e contínuos que talvez sirvam para impedir que um sentido convencional ali se instale. A escrita cursiva, “de mãos dadas”, parece levar a artista ao delírio. Diante da obra, o olho não cansa de ir e vir, atravessar essas camadas de texturas de língua e matéria atravessadas pela luz. Tanto a poesia como a letra da música têm um parentesco extraordinário com as questões presentes nos trabalhos da artista em sua adesão desconcertante às coisas *deste* mundo: “O que vive é espesso, como um cão, um homem, como aquele rio. Como todo o real é espesso”.<sup>109</sup>

O texto datilografado em alemão presente no *Objeto Gráfico* seria, muito provavelmente, trecho de uma carta de Mira ao esteta alemão Max Bense, que ela conhecera no ano de 1966, em sua primeira viagem à Europa depois da imigração para o Brasil. Nessa ocasião, Mira também travou contato com a semióloga Elizabeth Walter, companheira de Bense. Uma vez na Europa, a artista encontra-se com Umberto Eco em Milão, mas o pouco interesse do autor de *Obra Aberta* por seus desenhos desapontou Mira. Contudo, Lucio Fontana e Max Bense mostraram-se muito entusiasmados. Em janeiro de 1967, Max Bense organizou na Studiengalerie der Technischen Hochschule (Galeria de Estudos da Escola Técnica de Stuttgart), onde Max Bense lecionava filosofia e teoria do conhecimento, uma exposição com 40

<sup>108</sup> MELO NETO, João Cabral. O cão sem plumas. In: *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979. O fragmento selecionado por Mira Schendel integra a seção intitulada “O discurso do Capibaribe”.

<sup>109</sup> O que vive / incomoda de vida / o silêncio, o sono, o corpo / que sonhou cortar-se / roupas de nuvens. / O que vive choca, / tem dentes, arestas, é espesso. / O que vive é espesso / como um cão, um homem, / como aquele rio. / Como todo o real / é espesso.....”Cf. MELO NETO, João Cabral. O cão sem plumas. In: *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979.

desenhos de Mira. Um número dos cadernos *Rot* (vermelho), editados por ele e por Elizabeth Walter, foi dedicado à artista.

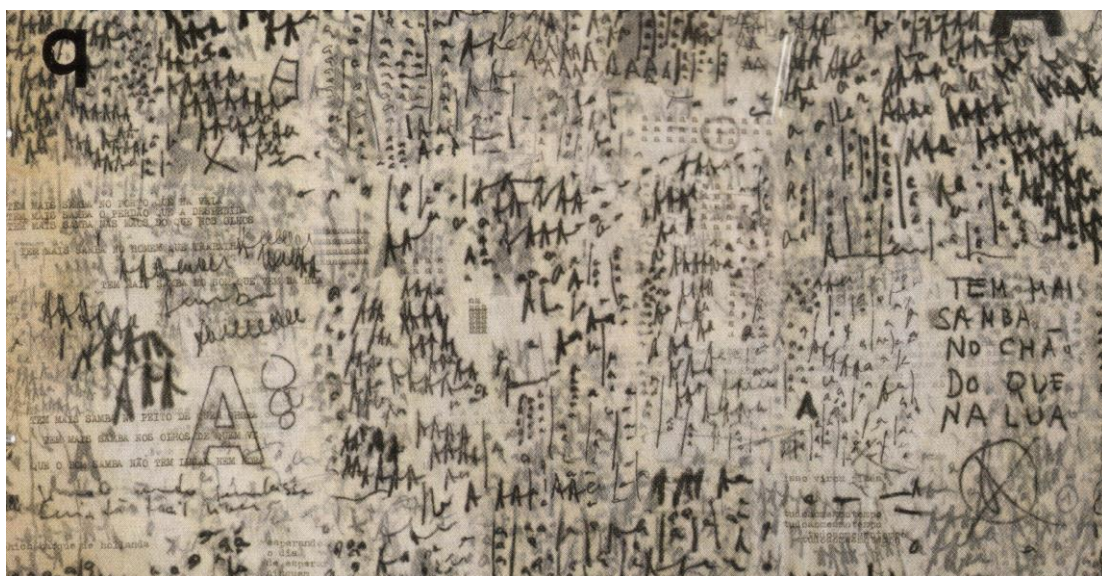


Figura 25: Mira Schendel *Sem título* [da série *Objetos Gráficos*], 1967-68. Datilografia, tipos transferíveis, grafite e óleo, sobre e sob papel japonês entre placas de acrílico transparente, 100 x 100 cm, [detalhe].

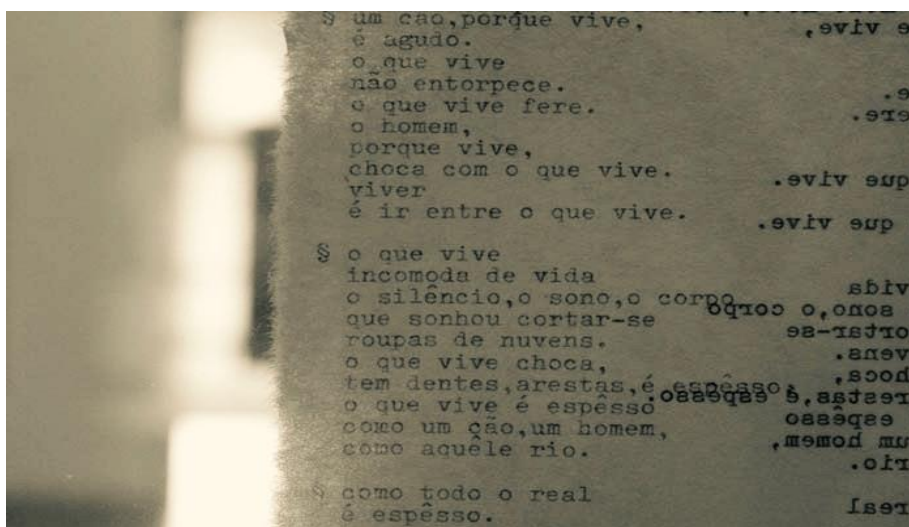


Figura 26: Mira Schendel *Sem título* [Objeto Gráfico], 1967-68. Datilografia sobre papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm [detalhe].

### Para Bense, nos *caligramas gráficos* de Mira

tudo é muito substancial, o traçado das figuras e a escolha do papel, a intensidade do risco, a dilação nas curvaturas, o elegante, o preguiçoso, grácil, o conclusivo e o abrupto, o aforístico e o casuístico, o que se faz de um cabelo e o que pode ser uma viga, aquilo que se passa, passa-se sobre a mais extrema pele da substância do mundo, ali onde o mundo poderia começar a infiltrar-se na consciência, na linguagem.<sup>110</sup>

A escrita cursiva lhe permite acelerar o movimento da mão e do instrumento — a mão é ação. Historicamente, diz Barthes, primeiro escrevemos em maiúsculas e, depois, pela necessidade de acelerar a velocidade da escrita (*scription*), ligamos as letras, lhes fornecemos hastes e armações, marcas do percurso da mão, e chegamos às minúsculas. As minúsculas são o resultado da necessidade e do desejo humano de escrever mais rápido, tentar que a mão seja tão rápida quanto o pensamento. Quando transforma em cursivas também as maiúsculas, Mira Schendel conquista agilidade, inventa linhas-letra que possuem os mais diferentes perfis: são linhas pensativas, impulsivas, indagativas, hesitantes, políglotas; às vezes gaguejantes, silenciosas, contudo, jamais grandiloquentes.

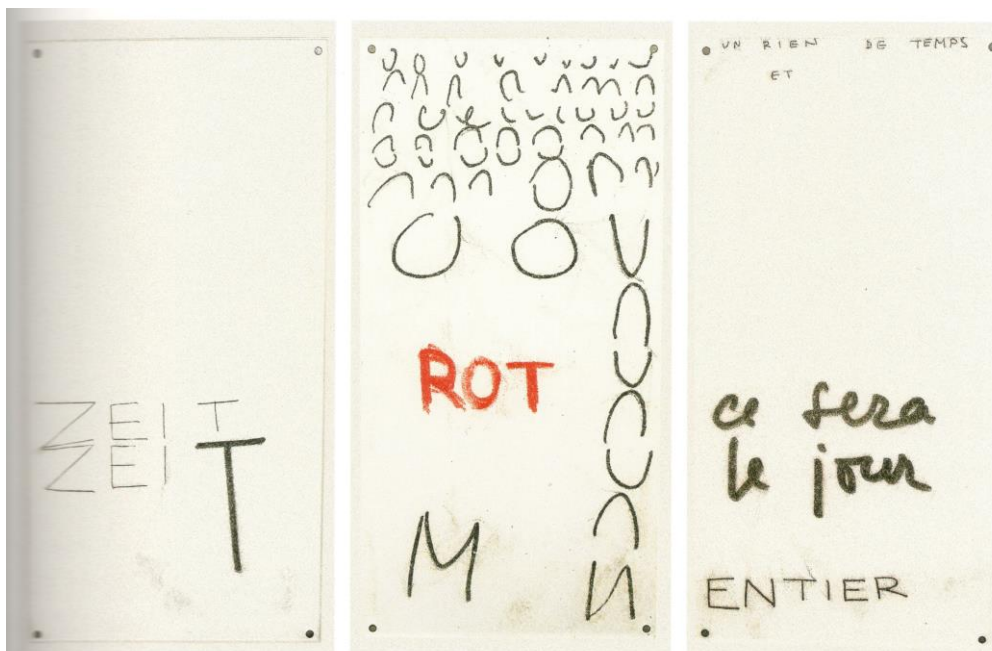


Figura 27: Mira Schendel *Sem título* [Monotipias], década de 60. Óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm.

<sup>110</sup> BENSE, Max. *Grafische Reduktionen*. Stuttgart: Universtat Stuttgart, 1967. Coleção Rotbuch.

### 3.9.

#### O pensamento de tela

Autora fundamental para o debate sobre as relações entre o escrito e o pintado, Anne-Marie Christin, em *L'image écrite ou la déraison graphique*, faz uma crítica radical ao que chama de mito da origem verbal da escritura. A *civilização do alfabeto*, diz ela, sofre de uma cegueira conceitual: defende que a escrita possui filiação oral; que ela é simplesmente uma adequação ao fonetismo. Quase tomamos a escrita como uma espécie de natureza. Três ideias apresentadas pela autora estimulam um confronto produtivo com os trabalhos escritos de Mira: 1. a defesa da tese da origem icônica da escrita tem como fundamento a noção de *pensée de l'écran* — *pensamento de tela*. Se a escrita nasceu da imagem, a eficácia da escrita provém da imagem, não importa se ideograma ou alfabeto. E a imagem, ela própria, nasceu da “invenção” da superfície: a imagem é um produto direto do *pensamento de tela*. Desse modo, escrita e imagem não podem ser concebidas sem uma reflexão sobre o suporte; 2. o desenvolvimento de suas considerações sobre a superfície/suporte culminam na questão, premente para Mira Schendel, do vazio produtivo; e 3. a contraposição radical à hierarquia construída pela civilização do logos da superioridade da mitologia sobre a mitografia.

Mas a defesa da origem icônica da escrita, adverte Anne-Marie Christin, está longe de negar a rica relação da escrita com a linguagem. Buscar a origem da escrita na imagem, privilegiando as figuras, é não compreender a natureza da imagem e projetar sobre ela um modelo que parece ser ainda o da linguagem. Nesse enfoque, o espaço físico que envolve a escrita ou a imagem parece ser escamoteado, como se ele fosse invisível. Aprendemos a considerar as figuras como representações do real fazendo sistema entre elas, em um tipo de utopia paraverbal.

O “Coup des Dés”, de Mallarmé, revolucionou o pensamento ocidental sobre a escrita. Pela primeira vez na história, os herdeiros do alfabeto tomaram consciência de que, com os signos linguísticos, não dispunham apenas de um modo mais ou menos cômodo de transcrever graficamente suas palavras, mas sim de um instrumento complexo, duplo, ao qual era suficiente reintegrar a parte visual —

espacial — da qual ele havia sido privado para lhe restituir sua plenitude ativa de escritura na página branca. A revolução mallarmiana só foi possível a partir de convulsões maiores que se produziram durante o século XIX, mas, “sobretudo, pela ruptura radical que Eduard Manet introduziu na concepção da pintura ocidental. Graças ao pintor de *Olympia*, de *Déjeuner sur l’herbe*, do *Balcon*, a “poesia plástica”, o signo plástico, parecia nascer da *superfície* mesma do quadro, de sua tela (*écran*)”.<sup>111</sup>

Parede da caverna, canvas ou página: trata-se de uma investigação sobre o espaço. Da necessidade que os homens têm de *representar* o lugar que reconhecem para si no universo. A noção de intervalo, de vazio, é essencial à imagem: é o invisível que se coloca por sua presença. Nossos antepassados raspavam as paredes das cavernas até encontrar o branco da rocha para aí inscreverem figuras abstratas, realistas ou simbólicas.<sup>112</sup> Se as figuras no quadro ou na página são polissêmicas, o vazio da superfície é polissintático, pois acolhe todos os códigos. *Realista* ou não, a imagem expressa uma semântica espacial.

### 3.10. A linha e o vazio

[...] O ascético é tão perigoso. Pode haver um ascetismo avesso extremamente sensorial. Agora sempre nos apresentam o ascetismo como uma coisa desligada do mundo, mas pode haver outros tipos de ascetismo, o ascetismo tântrico, por exemplo, que é extremamente sensorial e sensual, portanto, ascetismo não quer dizer necessariamente ausência de sensualidade. É uma energia contida. Ou seja, pronta para eclodir. Eu acho um belo exemplo na música ascética de certos trabalhos de Stockhausen de uma década atrás, ou mais, acho que existe aquela contenção extraordinária para dar assim uma explosão quase que cósmica no final.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> CHRISTIN, Anne-Marie. *L’Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2009. p. 10.

<sup>112</sup> Conf. o espetacular filme de Werner Herzog sobre as Cavernas de Chauvet, *Cave of Forgotten Dreams*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rSCibZOkYZc>

<sup>113</sup> SCHENDEL, Mira. Entrevista a Jorge Guinle Filho. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: CONDURÚ, Roberto. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 226.

[...] Realmente para mim o sentimento do espaço me toca subjetivamente, mas objetivamente para mim os grandes espaços podem ser pequenos espaços fisicamente. O grande espaço vazio é uma coisa que me comove profundamente.<sup>114</sup>

A crítica moderna desenvolveu um elaborado quadro teórico para descrever as propriedades formais de obras que se caracterizam pelo incidente visual mínimo. Para Clement Greenberg, por exemplo, a mera marca na tela instaura uma relação espacial dialética entre superfície e profundidade. A possibilidade do *quadro em branco*, *the blank canvas*,<sup>115</sup> encerrava um apelo estético extraordinário para a sensibilidade modernista, que aspirava ao purismo dos elementos da pintura. De Malevitch a Mondrian, todos os pioneiros da pintura abstrata buscaram o seu *quadro em branco* — rompiam com o passado e renunciavam a mais poderosa e renitente das convenções: a figuração. Malevitch, em *Quadrado Branco sobre fundo branco*, de 1918, soube explorar a variação mínima de tom e textura para obter um efeito máximo. Do mesmo modo, Mondrian demonstrou com quão poucos meios a arte poderia ser feita. Assim, o que começou, no início do século XX, como uma estratégia negativa para rejeitar a representação e a figuração, estabeleceu-se no repertório da arte moderna como *pura pintura* e tornou plausíveis os monocromos de Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Yves Klein e Mira Schendel.

É lícito assegurar que o gosto pela construção do espaço vazio resultaria de um método singular de criação de sensações? Pode-se afirmar que o vazio se apresenta como uma constante plástica dessa obra tão avessa a definições? Para a artista, o que contava era o vazio como um campo inesgotável de possibilidades. Em carta ao crítico inglês Guy Brett, Mira diz que “a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. A linha é expressão do vazio. Não estou certa se a palavra estimular está

<sup>114</sup> SCHENDEL, Mira. Entrevista a Jorge Guinle Filho. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. Op. cit., p. 227.

<sup>115</sup> Sobre a interessante questão do hipotético *blank canvas* e sobre a recepção das telas monocromáticas por Clement Greenberg no início da década de 1960, cf. DE DUVE, Thierry. The Monochrome and the Blank Canvas. In: *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge: Mit Press, 1990. p. 244-310.



correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio. [...] Meu trabalho relaciona-se com o Zen”.<sup>116</sup>

Motivação similar atraiu muitos outros artistas significativos no período do pós-guerra. A arte das décadas de 1960 e 1970 elaborou de diversos modos o *nada*, o silêncio e o invisível. Pode-se perceber um vetor internacional que conecta práticas diversas, da pintura à arte conceitual, da poesia à música. Esses artistas foram, talvez, cativados pela “vague” do zen nos anos 1960. Todos atraídos por sua atitude fundamentalmente anti-intelectualista e pela decidida afirmação da vida em sua imediação como um livre fluir. As certezas clássicas de continuidade, de lei universal, de previsibilidade dos fenômenos, desmascaradas pela ciência, foram substituídas pela consciência de que o universo ordenado e imutável de outrora, no mundo contemporâneo, representa quando muito uma nostalgia. Novas categorias ingressavam na linguagem contemporânea: ambiguidade, possibilidade, probabilidade.

Segundo Umberto Eco, em *Zen e o Ocidente*, no período do pós-guerra, “repentinamente, alguém encontrou o zen: avalizada por sua venerável idade, essa doutrina vinha ensinar-nos que o universo, o todo, é mutável, indefinível, fugaz e paradoxal”.<sup>117</sup> Alguns artistas de vanguarda se sentiram imediatamente atraídos pelos pressupostos da pintura clássica Zen: recusa radical à simetria; valorização do espaço como entidade positiva em si, não como receptáculo das coisas que nele sobressaem, mas como sua matriz, como unidade do universo. Para John Cage, por exemplo, como notou a historiadora da arte Patrícia Corrêa, não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para se olhar, algo para se ouvir. Segundo John Cage,

de fato, se tentamos fazer silêncio, não conseguimos. Para certas finalidades de engenharia, é desejável uma situação o mais silenciosa possível. Essa sala se chama câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Entrei numa dessas na Universidade de Harvard há dois anos e ouvi dois sons,

<sup>116</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 165.

<sup>117</sup> ECO, Umberto. O Zen e o Ocidente. In: *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 206.



um alto e outro baixo. Quando descrevi para o engenheiro responsável, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso, o baixo a minha circulação sanguínea.<sup>118</sup>

Tanto John Cage como Mira Schendel enfrentaram a questão do vazio sonoro e visual com rigor e coragem. Em comum — além do parentesco óbvio com Malevitch — uma arte baseada na indeterminação e desprovida de intenções. Para Cage, “a câmara anecoica sintetiza algumas das questões que o mobilizam: não há oposição entre o silêncio e o som, porque não existe silêncio ou som, somente sons intencionais e não intencionais”. Oferecer quase nada ao público seria “um modo de fazê-lo confrontar-se com sua *response-hability*, trocadilho que situa a música propriamente na recepção, numa “habilidade de resposta” que sempre excede a matriz autoral”.<sup>119</sup>

Do mesmo modo, o quase nada de desenho de Mira, feito a partir de uma intervenção mínima, no limite do acaso, tem a potência de produzir um duplo efeito: a um só tempo, num duplo movimento: *esvaziar* o espaço de todas as coordenadas impostas pelos clichês que o suporte *traz* consigo e nele ativar um campo, criar um vazio, criar espaço, enfim. Nesse ponto, há uma afinidade entre a sensibilidade de Mira e a de Cage: cabe ao artista “descobrir os meios de deixar os sons [e a linha] serem *eles próprios*, ao invés de veículos”. O silêncio, o quase nada, são campos de possibilidades que acentuam uma *response ability* por parte do espectador.

O quase nada de desenho, a transparência e o campo branco ativado: uma poética do vazio que reverbera na questão oriental da sua origem. Embora a filosofia chinesa não fosse item comum no laboratório estético brasileiro no início da década de 1960, é claro que existe em Mira Schendel um componente do Extremo Oriente — basta lembrar a bela série *I Ching*. Mas a ideia central do vazio é de natureza semiológica: o vazio intervém em todos os níveis, desde os traços de base, ele é signo entre os demais signos. Ao tornar sensível a reversibilidade entre o vazio e o cheio, dissolve-se o dualismo figura e fundo. Já não se trata mais de um suporte passivo à

<sup>118</sup> CAGE, John apud CORRÊA, Patrícia L.A. Blank Form. In: *Robert Morris em estado de dança*. Tese de doutorado (História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2007. p. 94-95.

<sup>119</sup> Idem, p. 95.

espera da ação — a linha e o vazio do papel branco estimulam-se mutuamente. Nada é mais alheio a esses trabalhos do que a ideia de composição. Mira Schendel diz que “onde se dá o vazio se dá também o cheio. São simultâneos, não podem ser separados um do outro”.<sup>120</sup>

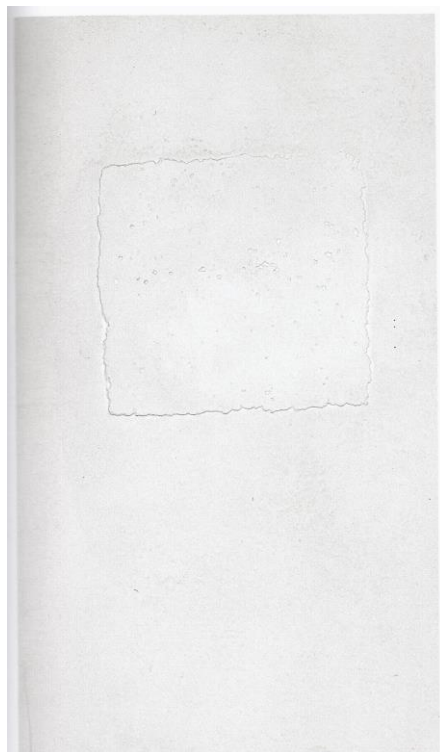


Figura 28: Mira Schendel *Sem título*, década de 1980. Têmpera acrílica e gesso sobre madeira, 42,3 x 24 cm.

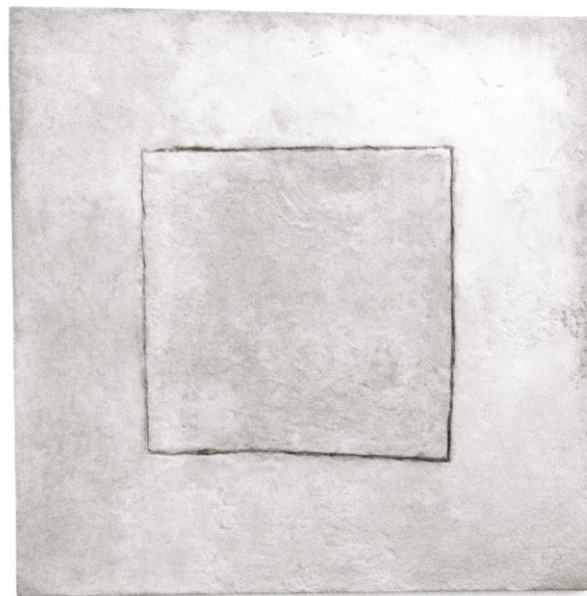


Figura 28a: Mira Schendel - *Sem título*, 1964. Têmpera e gesso sobre madeira, 92 x 91 cm

As oposições ou as relações paradoxais têm lugar de destaque no entendimento da potência dos trabalhos de Mira Schendel. São forças opostas, engendradas a partir das relações entre os materiais: sutileza e ênfase gestual, simplicidade e extrema complexidade, elegância e graça, branco e preto, o silêncio visual e a tagarelice, concentração e expansão, compacto e gasoso, leve e pesado, opaco e transparente. A potência dos trabalhos de Mira Schendel vem, entre outras coisas, desse jogo de contrastes que somos levados a experimentar. Prova disto é a constância nas análises dessas polaridades ou oposições. Assim, Guy Brett fala sobre “fragilidade e energia”;

<sup>120</sup> Entrevista a Jorge Guinle Filho. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: CONDURÚ, Roberto. Op. cit., p. 225.

Alberto Tassinari aponta a “comunicação entre íntimo e imenso”; Ronaldo Brito vê os *Sarrafos* como “ascéticos e intensos, quase anônimos, porém singulares”; Rodrigo Naves considera que “raramente o toque de um artista conseguiu ser tão frágil e ao mesmo tempo tão intenso”. João Masao Kamita percebe essa “presença precária que adquire densidade e espessura impressionantes”. Essas intervenções tão delicadas são capazes de ativar todo o campo, “reordenar totalmente as superfícies brancas – vem daí sua intensidade — bem como de sofrer a pressão desse território reestruturado”.<sup>121</sup>

Essa é a mágica que a obra de Mira opera. O *culto* ao mínimo, não apenas em termos de material, mas também na precariedade elementar da linguagem, na ausência de qualquer virtuosismo técnico ou formal. Como ressaltou Guy Brett, trata-se de uma pesquisa apaixonada sobre como o gesto mínimo, a marca ínfima, podem construir um espaço energético, quase sobrecarregado, extraordinariamente estimulante para a percepção.

São “espaços de imanência”, conforme definiu Mario Schenberg no texto para o convite da exposição na Galeria Astreia, realizada em 1964. O sentimento do vazio e da espacialidade foi se desenvolvendo na pintura de Mira “a partir de seu contato com a cosmovisão do Extremo Oriente que lhe fora revelada pelas reproduções de Chi Pai Chi, o grande mestre da pintura chinesa contemporânea”.<sup>122</sup> O espaço vazio surge como tema já nas pinturas matéricas, realizadas no início da década de 1960, quando “Mira substituiu a técnica clássica do óleo ou das camadas alternadas de têmpera pelas das massas plásticas e do gesso, e conseguiu produzir seus melhores quadrados, retângulos e círculos”.<sup>123</sup> Mira criou nessa época alguns quadros de inspiração supematista muito matéricos. Em uma dessas pinturas, espécie de homenagem ao *Quadrado branco sobre fundo branco*, de Malevitch, o quadrado é *esculpido*, digamos assim, em baixo relevo na própria tela.

<sup>121</sup> KAMITA, João Masao. Mira Schendel: o desafio do visível. *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 30, 1991.

<sup>122</sup> SCHENBERG, Mario apud MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel pintora*. Catálogo da exposição realizada no Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro e São Paulo em 2011.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

Theon Spanudis,<sup>124</sup> em 1964, em texto de apresentação da exposição de Mira Schendel na Galeria Aremar, em São Paulo, compara a poética de Mira a “um sismógrafo de extrema sensibilidade”, cuja função seria captar todos os imperceptíveis e lentos processos de formação. Para Spanudis, o vigor da obra de Mira também residiria em sua capacidade de expressar a essência dos processos formativos a partir de meios extremamente econômicos, utilizando-se apenas de um mínimo de elementos.

Em entrevista à Sônia Salzstein, Haroldo de Campos avalia que a obra de Mira revela esse vazio e tem um aspecto oriental próprio da estética búdica do vazio, do zero significante, o sunyata. “O zero significativo, que se reporta também ao mundo hebraico, da cabala, daquilo que se chama cabalisticamente *ein sof* (sem fim). Esse zero diz respeito a uma negatividade, mas trata-se também de uma negatividade produtiva”.<sup>125</sup>

Nas *Monotipias*, a economia de meios, a delicadeza extrema do traço e a restrição da paleta ao preto e branco contrastam com a intensa impressão que causam esses gestos no limite do aleatório. Uma poética do quase nada: um pequeno traço ativa todo o *campo*, magnetiza infinitamente a superfície branca do papel japonês. Em entrevista a Jorge Guinle, a artista comparou seu trabalho à eletromúsica ascética de algumas das sonatas de Karlheinz Stockhausen, a quem dedicou suas primeiras *Monotipias*. A música do vanguardista alemão exemplificava como o ascetismo podia ser explosivo, “energia contida pronta para eclodir”. Muitas das palavras que ela escreve em tom de louvação religiosa provêm de *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Jovens), de Stockhausen.

Segundo François Cheng, o pensamento estético chinês, fundado em uma concepção organicista do universo, acredita que a arte tende a recriar um microcosmo total onde prima a ação unificadora do sopro vital, no qual o próprio Vazio, longe de

<sup>124</sup> SPANUDIS, Theon. Textos críticos. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em dezembro de 2009.

<sup>125</sup> CAMPOS, Haroldo apud SALZSTEIN, Sônia. Entrevista com Haroldo de Campos. In: *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 233.

ser sinônimo do vago ou do arbitrário, é o lugar interno onde se estabelecem as redes de sopros vitais. Tal sistema procede mais por integração de aportes sucessivos do que por rupturas. O traço do pincel encarna o Um e o Múltiplo na medida em que se identifica com o sopro original, mesmo com todas as suas metamorfoses. A arte é elevada pelos pintores chineses a um grau extremo de refinamento. A dicotomia *Vide-Plein* não é somente uma oposição de forma, nem um procedimento para criar profundidade no espaço. Diante do cheio, o vazio é uma entidade viva. Motor (*ressort*) de todas as coisas, ele intervém no interior mesmo do cheio, insuflando-lhe os sopros vitais. Sua ação rompe o movimento unidimensional, suscita a transformação interna e arrasta o movimento circular. A partir de uma concepção original do universo, de tipo organicista, conseguimos apreender a realidade desse vazio.<sup>126</sup>

### 3.11.

#### **O sussurrar do invisível**

Mira explorou outro polímero transparente no ambiente *Ondas paradas de probabilidade* — *Antigo Testamento Livro dos Reis I, 19*, exposto na X Bienal de São Paulo, em 1969. O trabalho, constituído por dezenas de milhares de fios finíssimos de nylon pendentes do teto, a partir de grades quadriculadas suspensas, apresenta-se como uma volumetria cúbica porém suas arestas e faces são vaporosas e instáveis. Essa *chuva* de fios, antes de alcançar o chão, entrelaça-se e embaraça-se, resultando em condensações materiais no limite do corpóreo. Essas delicadas teias contrariam a gravidade, suspensas pelo quase nada, parecem flutuar. O desenho formado no ar assemelha-se às células neurais em suas conexões sinápticas. O feixe de luz que ilumina a estrutura lateralmente, ao atravessar a trama de fios, refrata-se e dá a ver a representação clássica da propagação da luz e do som da ciência física. Com as regiões opacas das pequenas teias embaraçadas contrasta o brilho intenso do rastro dos feixes luminosos que atravessam a instalação. Como se fosse um enigma a ser

<sup>126</sup> Cf. CHENG, François. *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

desvendado, um salmo do Antigo Testamento, escrito com letras decalcadas em uma placa de acrílico, é apresentado afixado à parede, como parte integrante da instalação.<sup>127</sup>

Trata-se de uma exploração sobre “o silêncio visual”, sobre o “sussurrar do invisível”, afirmou Mira sobre o trabalho.

Em carta a Konrad Gromholt, colecionador e crítico de arte norueguês que ela conhecera por ocasião de sua participação na 34ª Bienal de Veneza, em 1968, ela comenta que “a temática é predominantemente a visibilidade do invisível, ou seja, de coisas que estão em ação, mas sem que nós possamos vê-las, como, por exemplo, processos físicos ou espirituais”.<sup>128</sup>

Com o trabalho da Bienal (o “sussurrar do invisível”) talvez inicie uma fase de maior silêncio. E também nos desenhos. Escutar (também o silêncio). Para isto, para a libertação. Cheguei à evidência. Que vivemos a tirar cascas. E que nosso sofrimento é fruto da ignorância. Que em espaço e tempo não é alienável. Pois em espaço e tempo, não somos livres. Pois o eu (embora sua soberania seja indispensável nessa vida) é limitação. Todo o nosso esforço de perfeição em espaço e tempo é ilusão. Não aceitação do relativo. Esta é uma ponte. Temos que atravessá-la. *Hindurch* [através]. Não fugir dela. Não morar nela. No relativo, esta é nossa liberdade. Dizer sim e não. Amar e não atar-se, ter prazer (se possível). Sem “perder aqui” nosso “coração”. Ser lealmente DESTA mundo. E não ser deste mundo. Com amor e alegria e também o inevitável sofrimento com devoção e sem ilusões. ES STIMMT ZUTIEFST. [Isto é muitíssimo certo].<sup>129</sup>

<sup>127</sup> “E ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor. Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar”. *Bíblia* (tradução ecumênica), 1º Livro dos Reis, cap. 19. Versículos 12 e 13. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

<sup>128</sup> Konrad Gromholt colecionava além de Sergio Camargo, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, e Julio Le Parc e ficou fascinado pelos *Objetos Gráficos* que vira na Bienal de Veneza. Foi Sergio Camargo quem, uma vez mais, intermediou a relação. Ela o visitou em Oslo e deixou com ele algumas *Monotipias*. Os *Objetos Gráficos* da Bienal de Veneza foram enviados diretamente para o galerista e foram expostos naquele mesmo ano. Em carta à Mira, o marchand demonstra seu apreço pelos trabalhos. “A ideia dos múltiplos é boa, mas suas obras são tão excepcionais que eu dificilmente consideraria o preço. [...] Os trabalhos que me enviou são de tão alta qualidade que, de certo modo, até assustam as pessoas. Não são apenas simples expressões de arte, mas encerram um pensamento altamente filosófico e uma extrema ternura. Você assusta até mesmo a mim, e de tal modo que chego a suspirar sempre que vejo suas obras, e — devo confessar — é só em ocasiões muito especiais que sinto coisas de tal natureza. SCHENDEL, Mira. Carta a Konrad Gromholt, 25 setembro de 1969. Arquivo mira schendel estate. Cf. SOUZA DIAS, Geraldo. Op cit., p. 240.

<sup>129</sup> SCHENDEL, Mira apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 147.

### 3.12. ***Non à la Bienalle***

Mira realizou *Ondas Paradas de Probabilidade* especificamente para a X Bienal de São Paulo, que ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”. Assistia-se naquele momento ao recrudescimento do golpe civil-militar de 1964 que culminaria, em 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5 e o início de uma ação ultra repressiva por parte do Estado. O cancelamento de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi o estopim da reação. As obras que compunham a exposição do MAM-RJ representariam o Brasil na VI Bienalle des Jeunes, em Paris. A exposição foi fechada antes da inauguração, as obras confiscadas e a diretora do museu, Niomar Muniz Sodré, detida. Mario Pedrosa manifestou seu protesto no texto “Os deveres do crítico de arte na sociedade”,<sup>130</sup> publicado no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. No texto, escrito sob pseudônimo, nosso valoroso crítico repudia o episódio do MAM e censura a postura impositiva e repressiva do governo em relação “à criação da obra de arte e ao livre exercício da crítica de arte”. Mário Pedrosa convoca, então, os membros da ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte) a se recusarem a julgar toda e qualquer exposição promovida por um governo ditatorial que abertamente institui a censura. A exposição do Rio de Janeiro estava ligada à exposição parisiense, e como a ABCA vinculava-se à Associação Internacional de Críticos de Arte, o boicote encerrava um potencial explosivo em âmbito internacional.

---

<sup>130</sup> Cf. PEDROSA, Mário. Os deveres do crítico de arte na sociedade. In: *Mário Pedrosa. Política das Artes: textos escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

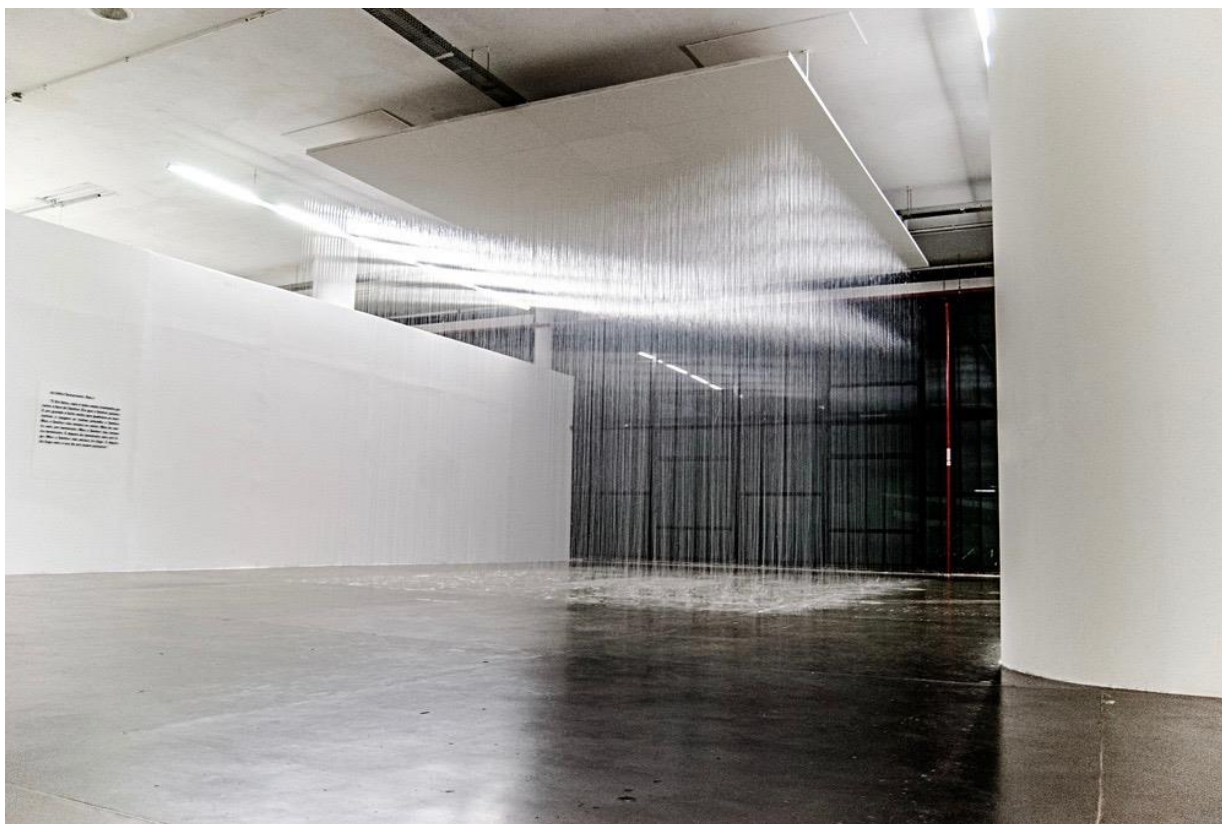


Figura 29 Mira Schendel *Ondas Paradas de Probabilidade*, 1969.  
Fios de nylon, dimensões variáveis.

E foi precisamente o que ocorreu. Jacques Lessaigne, presidente da Bienal de Paris e comissário da delegação francesa na X Bienal de São Paulo de 1969, posicionou-se contra a prisão de Niomar Muniz Sodré, diretora do MAM-RJ, e teve sua participação vetada como *persona non grata* pelo Ministério das Relações Exteriores brasileiro. Esse novo ato de censura provocado pela polícia política acirrou os ânimos. Em junho de 1969, no Musée d'Art Moderne de Paris, ocorreu o encontro no qual 321 artistas e intelectuais assinaram o manifesto *Non à la Biennale*. Um documento intitulado *Brasil 1969: Partial Dossier of the Cultural Repression* que circulou no anonimato, dentro e fora da Europa. Holanda, Suécia, Dinamarca, Estados Unidos, Chile, Venezuela e União Soviética estavam entre os países que



retiraram integralmente sua participação. Além disso, um número expressivo de artistas e críticos brasileiros se recusou a participar.<sup>131</sup>

Mira aceitou o convite e não aderiu ao boicote. Do mesmo modo, agiu Mario Schenberg, curador da sessão de artistas convidados. Segundo Maria Eduarda Marques,

Mario Schenberg entendeu que aderir à Bienal era uma forma de resistência, uma maneira de preservar o espaço da cultura no país. Schenberg foi responsável pela sala dedicada aos novos valores, onde Mira expôs *Ondas paradas de probabilidade*. O trabalho foi um dos mais visitados pelo público dessa tumultuada Bienal e recebeu menção honrosa.<sup>132</sup>

A participação de Mira na X Bienal ensejou interpretações marcadas por um tom político que o trabalho da artista decididamente recusa. Claudia Calirman, por exemplo, em seu livro *Brazilian Art under dictatorship: Antônio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*, considera que o trabalho de Mira, um dos pontos altos da Bienal, “motivava um efeito discretamente melancólico”, “uma metáfora da sensação de abandono experimentada durante o período da ditadura”.<sup>133</sup> Mira raríssimas vezes se posicionou em face das questões sociais e políticas do país.<sup>134</sup> Após a redemocratização, em 1987, solicitada a se pronunciar sobre a relação de sua obra com o contexto brasileiro, Mira assim se expressa:

<sup>131</sup> Cf. SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

<sup>132</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 40. Coleção Espaços da arte brasileira.

<sup>133</sup> CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under dictatorship: Antônio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*. Durham: Duke University Press, 2012. p. 34.

<sup>134</sup> Em um desses raros momentos, em carta a P., Mira escreve: “Estamos sem Igreja, no sentido de ‘Eclésia’, comunidade. Mas eis que surge o rápido consolo sob o signo de uma comunidade fechada que é este comunismo e este socialismo. Recordemos que começou a formar-se no miserável ambiente positivista. E a superstição perseverante, da qual se acusa o materialismo, deixa entrever, contudo, a sombra de um tipo de escolástica. Muitos, porém, obstinam-se em ver nesse comunismo e neste socialismo, até agora incapazes de qualquer operação de abertura, não apenas os instrumentos menos inadequados, mas pura e simplesmente os únicos competentes para a formação de comunidades abertas. De mais a mais, tanto este comunismo como este socialismo revelaram-se o mal dos males burgueses, com posições econômicas e políticas simétricas àquelas às quais se opõem”. Carta a P., sem local, sem data. SCHENDEL, Mira apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 120.

não é uma fuga. É uma maneira de dizer outras coisas, mais suaves — ou dizer nada [...] Nunca fiz um trabalho que existisse fora do meu tempo. Ele é sempre resultado das circunstâncias em que vivo. Se meus trabalhos são rigorosos ou decorativos, eles são acontecimentos relacionados a um momento no meu tempo. *Posso estar fora de moda, mas sou do presente.*<sup>135</sup>

Inevitavelmente, o *ambiente* criado por Mira suscitaria uma comparação com os *Penetráveis* de Hélio Oiticica. Atenta ao aspecto sutil mas decisivo que distancia o trabalho de Mira Schendel dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark — “não obstante o forte parentesco que une os três artistas no que concerne à natureza fenomenológica e ao caráter processual de suas indagações” — Sônia Salzstein avalia que *Ondas Paradas de Probabilidade*, expressa uma dimensão temporal, própria à poética da artista, que nunca logra se objetivar.

Tal recinto virtual sugere que o atravessemos. Percorrido por dentro, no entanto, ele se desmaterializa em uma película esvoaçante de buracos e passagens, afirmando em primeiro lugar sua condição transitiva. Diferentemente dos ambientes de Hélio Oiticica, que estimulam no público uma experiência autocognitiva, de permanência e descoberta multissensorial (seus *Ninhos*, *Tendas*, *Penetráveis*), o trabalho de Mira solicita apenas que ele protagonize a experiência da passagem.<sup>136</sup>



Figura 30: Hélio Oiticica, *Penetrável*, 1968-69. Plástico, madeira, pedras, água.

<sup>135</sup> SCHENDEL, Mira apud BATISTA, Doca. As várias faces de uma artista. *Gazeta de Vitória*, 19 set. 1987 (grifos meus).

<sup>136</sup> SALZSTEIN, Sonia (org.). *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 22.



Figura 31: Mira Schendel *Ondas Paradas de Probabilidade*, 1969.  
Fios de nylon, dimensões variáveis .

Em carta a Jean Gebser, Mira falou sobre a instalação da Bienal empregando a terminologia do filósofo não só para descrever o trabalho, mas também para validar sua participação naquela controvertida edição do evento.

[...] Fui convidada a participar de nossa décima bienal. O regulamento mudou. Vinte e cinco brasileiros foram convidados desta vez. Outros vinte e cinco serão admitidos por um júri. E aquilo que em Veneza e adjacências já é coisa do passado é novidade por aqui. Holanda, França e Suécia aparentemente se recusaram a participar. Também se recusaram alguns dos vinte e cinco brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente também estou de acordo com eles. A-perspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite. A-perspectivamente tem “valor quântico” também no “primeiro plano”. A transparência.

*Ondas Paradas de Probabilidade* parece ter sido o único trabalho idealizado pela artista como uma proposta aberta à participação do público. Mira não aderiria completamente à ideia de participação tão em voga nos anos 1960. Talvez não considerasse que o aspecto lúdico, o fato de o observador agir diretamente sobre o trabalho, fosse essencial para uma experiência efetivamente criativa e transformadora.

O modelo será montado no próprio local. No tocante ao dinheiro custará menos que dez francos suíços. E também não me importo se o destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de nylon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso. Sem exagerada seriedade, como o senhor dizia! Para vender-se, não tem nada lá. Como brasileira, vivo numa sociedade ainda não produtiva. Como europeia, não tenho muito a dizer sobre a colossal sociedade de consumo. Aqui nos falta o dinheiro para comprar muitas coisas. Aí não se quer mais comprar e vender tudo. Portanto, nesse ponto temos um jogo. Um jogo no primeiro plano. E perspectivo, também.<sup>137</sup>

Acredito que a dimensão fundamental de *resistência* da poética de Mira seja o seu comprometimento profundo com o potencial transformador da arte enquanto pesquisa sobre os modos de materializar formas alternativas de perceber o mundo. A dimensão ética da obra de Mira consiste na sua capacidade de pôr em questão a passividade do regime perceptivo dominante ao estimular uma inteligência visual que restitua nossa capacidade de olhar, obrigando-nos sempre a reaprender o que significa ver. Tarefa nada simples, que se diga logo. Para Mira, a atividade artística é um modo de vida, a obra, um acontecimento que torna sensível as potencialidades *deste* mundo, recusa da esperança em *outro* mundo. Como prospecção de *um mundo*, é uma atividade que interroga o seu aparecer. Ponte entre o invisível e o visível. Esta é a dimensão política de seus trabalhos: estimular novas sensibilidades, suscitar um mundo a ser habitado poeticamente. A respeito de *Ondas Paradas de Probabilidade*, Mira escreveu em seu diário: “Bienal de São Paulo, setembro de 1969. Esta é uma tentativa de mostrar que o ‘lado atrás’ da transparência está na sua frente e que ‘o outro mundo’ é Este”.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Carta de Mira ao filósofo suíço Jean Gebser. São Paulo, 26 de junho de 1969. SCHENDEL, Mira apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 149.

<sup>138</sup> SCHENDEL, Mira apud EUVALDO, Célia. Cronologia. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 92.

### 3.13.

#### ***Cadernos, Transformáveis, Discos, Toquinhos***

A descoberta do acrílico e de suas potencialidades se desdobraria em inúmeras outras séries no início da década de 1970: *Cadernos, Transformáveis, Discos, Toquinhos, Fórmicas*.

Entre 1970 e 1971, ela realiza entre 150 a 200 *Cadernos* que são expostos pela primeira vez em 1971 no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em coletiva com Amélia Toledo e Donato Ferrari. Este conjunto, como grande parte da obra da artista, ramificava-se em várias subséries que muitas remetiam a outras anteriores. Assim, há as séries com letras e números, as séries dos *Cadernos transparentes*, em papel translúcido, as séries dos desenhos lineares, as dos furinhos etc.

Os *Transformáveis* são móveis feitos de tirinhas estreitas de acrílico que se dobram ou se estendem graças aos rebites que articulam as plaquetas. Assemelham-se ao metro de marceneiro. Pendurados no teto por fios de nylon, eles giram projetando na parede sombras sempre mutantes. Mira comenta que, na época, muitos acreditaram que os *Transformáveis* “fossem objetos para mexer, fazer-junto, brincar-junto e... destruir-junto”. Segundo depoimento de Mira, esta teria sido uma leitura incorreta da obra e apenas Max Bense compreendeu que aquilo era uma continuação tridimensional, que não funcionava como objeto — “a luz e a sombra que davam na parede era o que contava — que era a continuação de certos desenhos meus, feitos sempre naqueles papéis finíssimos, transparentes”.<sup>139</sup>

Os *Discos* e os *Toquinhos* transparentes<sup>140</sup> seguem o mesmo princípio de projeção de sombras em movimento na parede. Nos *Toquinhos*, Mira acrescentou letras, números e sinais gráficos diversos (*letraset*) prensados por pequenos retângulos que são afixados na placa *suporte* de acrílico.

<sup>139</sup> SCHENDEL, Mira.

<sup>140</sup> Em 1972, Mira realizaria uma outra série com o mesmo *título*, feita de colagens com pequenos picotes de papel artesanal embebido em ecoline.

Em 1972, ocorre uma mostra histórica desses objetos na Galeria Ralph Camargo, em São Paulo. Segundo Maria Eduarda Marques, “essa exposição fez parte de um movimento liderado por Décio Pignatari em contestação às reações, no âmbito da arte brasileira, às inovações alcançadas pelo concretismo. Com o título *A Arte está morta*, foi lançado um contundente manifesto na imprensa que trazia a famosa foto de Jackson Pollock e sua mulher Lee Krasner”.



Figura 32: Mira Schendel, *Sem título* [da série Transformáveis].  
Tiras articuladas de acrílico, década de 1970,  
aprox. 200 x 30 x 30 cm.



Figura 33: Mira Schendel, *Sem título* [da série Transformáveis].  
Tiras articuladas de acrílico, década de 1970,  
aprox. 200 x 30 x 30 cm.



Figura 34: Mira Schendel *Sem título* [Caderno], década de 1970.  
Óleo e letreset sobre papeis encadernados.



Figura 35: Mira Schendel *Sem título* [Disco], 1972.  
Letreset entre placas de acrílico 0,27 x 0,5 cm Tate Modern, Londres.





Figura 36: Mira Schendel *Sem título* [Caderno], década de 1970.  
Óleo e letreset sobre papeis encadernados em acrílico.



Figura 37: Mira Schendel *Sem título* [Caderno], década de 1970.  
Óleo e letreset sobre papeis encadernados.



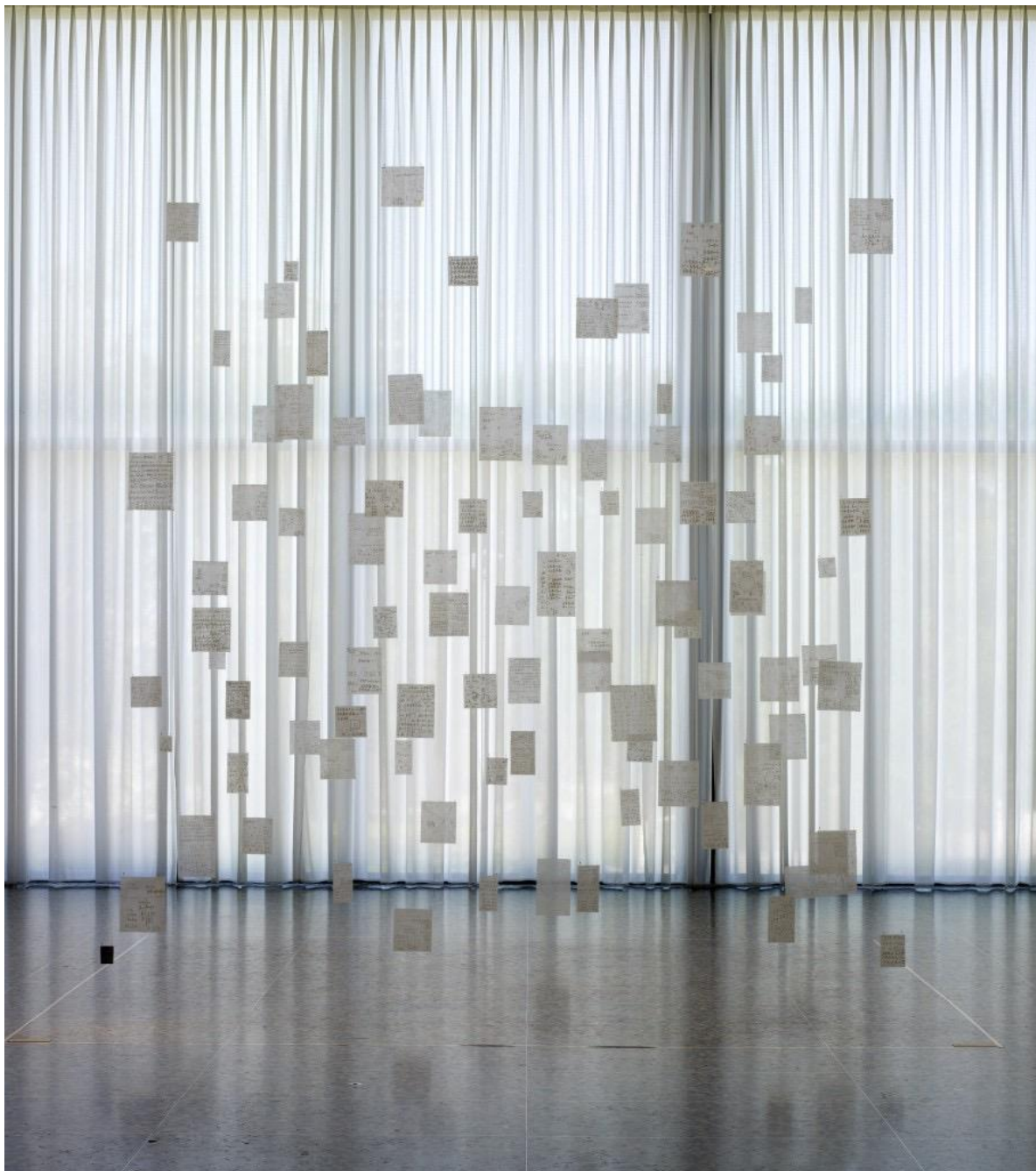


Figura 38: *Sem título* [Variantes], 1977.  
Óleo sob papel japonês entre placas de acrílico suspensas por fios de nylon.

## 4. Esculturas?

### 4.1. *Droguinhas e Trenzinhos*

[...] Iniciei um trabalho novo, *talvez mais importante para mim mesma que todos os anteriores*. Esculturas feitas do mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e bem fácil. De um ponto de vista ocidental, estas *esculturas* (essa palavra sem sentido!) poderiam ser vistas sob a perspectiva da fenomenologia do ser-ter. Do ponto de vista oriental, bem, elas se relacionam com o zen. Meu novo trabalho está em franca oposição ao “permanente” e ao “possuível”.

Este novo trabalho significa, no meu entender, um passo além dos desenhos. A maioria das pessoas, contudo, os aceita ainda menos. Em todo caso, gostaria de enviá-los a Londres, se soubesse como. Praticamente não têm peso algum, mas são algo volumosos e ao mesmo tempo delicados – acho que teriam que ser transportados em embalagens de papelão, mas quem o faria e como?

[...] Um eventual comprador teria que acondicioná-la numa caixa, de acordo com o dinheiro gasto – para protegê-la da umidade, das moscas, do ar. Seria como “conservar” a espuma de David Medalla. Sendo assim, aquele que a “possuísse” não a deixaria “ser”. A eternidade da flor e a eternidade da basílica românica. A essência (como, por exemplo, em Husserl) e a “duração”.<sup>141</sup>

Houve antes da fase do acrílico, porém, na fase do papel fininho, daquele monte de papel que eu ganhei, um outro tipo de objeto, com outra intenção (a palavra intenção é uma palavra muito perigosa, mas vamos usá-la). Eu queria, de certo modo, concretizar algo de diferente. Era, diremos, toda a problemática temporal da transitoriedade. Era objeto transitório, tanto que aquele papel podia ser feito por qualquer um, feito em nós como aquele, e minha filha, que na época tinha mais ou menos dez anos, chamou aquilo de droguinha, [...] e ficou exposto com o nome de *Droguinha*. [...] <sup>142</sup>

As *Droguinhas*, realizadas em 1966, resumem esculturas de folhas de papel japonês diáfano que, submetidas à compressão, à torção e ao entrelaçamento, resultam em objetos nada impositivos; porém, sua apresentação no plano do mundo sugere concretude e materialidade. Insinuem-se associações com rede de pesca, xale, malha, corda, raízes, cérebros, vísceras, cordão umbilical, toro. Contudo, o próprio objeto rejeita associações simples. O olho deve fazer e refazer os itinerários do papel,

<sup>141</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 165.

<sup>142</sup> Trecho do depoimento de Mira Schendel para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 19 de agosto de 1977. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 3.

percorrer caminhos tortuosos em seu constante movimento de contração e dilatação, sístole e diástole. Dobras, redobras e amarrações repetem-se, ensejando configurações diferentes. Mira faz da dobragem e da atadura um método.

Anteriores às *Droguinhas*, os *Trenzinhos* de 1965 são esculturas emblemáticas, marcam o início do processo de emancipação do plano. Um *trenzinho* é o antípoda do contrarrelevo de Vladimir Tatlin, mas o retoma com leveza, fazendo o pensamento se revezar entre um e outro. Quem sabe um parente suíço, mais rigoroso, das *Bandeiras* de Volpi, por quem Mira nutria grande admiração? A *estrutura* se resume a um fio de nylon transparente que sustenta dezenas, às vezes centenas, de folhas diáfanas da mesma medida (23cm x 46cm), enfileiradas uma após a outra. As folhas respondem a estímulos mínimos – um suspiro é capaz de colocá-las em agitação. Ao soprarmos (experiência encantadora, a ser executada longe do olhar dos guardas), a folha de trás se projeta e encosta suavemente na folha à frente, e assim sucessivamente, e vice-versa, como na brincadeira infantil à qual o título faz referência. Simultaneamente, a audição capta uma espécie de sussurro que ecoa em consequência dos encontros – algo próximo ao ruído familiar do manejo de objetos folheados, um crepitar de folhas. A tensão se localiza no ponto em que o fio atravessa a folha, porto seguro e alto mar. Nosso universo tátil, sonoro e visual é levado a reavaliarse.



Figura 39: Mira Schendel *Sem título*, [Droguinhas], 1964-66.  
Papel japonês torcido, dimensões variáveis, c. 90 cm [detalhe].



Figura 40: Mira Schendel *Sem título*, [Droguinhas], 1964-66.  
Papel japonês torcido, dimensões variáveis, c. 90 cm [detalhe].

Os trabalhos de Mira Schendel solicitam um tipo de percepção atenta, diferente de nossa percepção sensório-motora, aquela que nos orienta quase automaticamente para responder aos estímulos da vida cotidiana. As *Droguinhas* e os *Trenzinhos* são experiências que fazem variar aquilo que concebemos como escultura, como espaço, como arte; eles nos ensinam na prática que existem experiências que fazem variar as concepções já prontas, os significados que usualmente atribuímos aos seres, às coisas, ao corpo, à vida. Mira faz variar: e nós variamos. O objeto instiga o olho a um comportamento de outra natureza. Olho para uma *Droguinha* e ela me *olha* de volta trazendo outro problema que prescinde elucidação, pois é do espírito da arte funcionar como fonte inesgotável de problematizações. É preciso retornar ao objeto infinitas vezes e, a cada vez, uma dimensão diferente de seu modo de ser se faz sentir. Níveis de percepção perfazem circuitos sempre renovados. A sua morfologia enigmática captura o observador, curioso modo de aparecer no espaço. Diante dessas esculturas, a percepção se vê em apuros, perdida, indecisa quanto à própria natureza daquilo que percebe. Sensibilidade, imaginação e entendimento, agitados e surpresos, reenviam perguntas entre si, sem conseguirem chegar a qualquer tipo de acordo. Do que se trata?

Mira Schendel dá a estes objetos extraordinários nomes triviais, desprovidos de ênfase: *Droguinhas*, *Trenzinhos*. Palavras quase destituídas de significado que, por isso mesmo, podem designar qualquer coisa: vazias de sentido prévio, elas funcionam como aberturas de sentido. Um troço, uma droga, um trem.

As séries de *Droguinhas* e *Trenzinhos* surgiram como desenvolvimento espontâneo das possibilidades apresentadas pelo papel japonês. A espontaneidade dos gestos da artista e um conhecimento admirável do que é passível de ser concebido com o material tornaram possíveis esses trabalhos que desestabilizam de forma sutil, mas devastadora, a própria ideia de escultura. A linha de Mira, em metamorfose contínua, se tornava o próprio papel. A ideia era a de superar as limitações do plano pictórico e traçar linhas no espaço acionando-o com apenas alguns elementos discretos, desenhar nele. Essas formas abertas, que poderiam ser penduradas *de qualquer jeito* ou expostas no chão rompiam de modo enfático com a ideia da

intencionalidade do artista, a ideia de aura, do autor inspirado. Importava dessacralizar a ideia de obra de arte.



Figura 41: Mira Schendel *Sem título* [Trenzinho], 1965.  
Folhas de papel japonês 23 x 47 cm e fio de nylon, dimensões variadas.



Figura 42: Mira Schendel *Sem título* [Trenzinho], 1965.  
Folhas de papel japonês 23 x 47 cm e fio de nylon, dimensões variadas.

A artista Iole de Freitas, em texto sobre os *Sarrafos*, observa que sempre lhe “pareceu singular que a artista que traz a tradição da pintura moderna impregnada em suas obras invista energia e inteligência em soluções poéticas buscadas num espaço fora da tradição”. *Droguinhas, Trenzinhos, Objetos Gráficos, Cadernos, Toquinhos, Discos, Pinturas, Sarrafos...* “Determinar, identificar categorias — pintura, objeto, relevo — é aí uma questão secundária”. “Projetar matéria no espaço sem perder a conotação de pintura, que jamais deixa de ser. Lúcida, audaciosa e tímida, Mira antevê o que nós hesitamos em perceber”.<sup>143</sup>

Suspensas por fios de nylon, estas estruturas elementares movimentam-se no ar e assumem organizações espaciais sempre diversas: criam continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões, apresentando-se coextensivas ao ambiente. O enigma do espaço continua a nos interrogar.

A ideia do espaço como valor plástico — questão decisiva para Cézanne — foi desenvolvida pelo crítico e historiador da arte Carl Einstein em *Negerplastik* (1915). De acordo com Elena O'Neill, Carl Einstein, ao cotejar as pinturas cubistas e a escultura *negra*, intuiu um *pensamento* plástico próprio à escultura africana, e o definiu como *montagem dinâmica de materiais heterogêneos*. Estabelecer um paralelismo entre diferentes saídas para a representação do espaço — cubismo e escultura negra — significa afirmar que o espaço não é dado, produto acabado e fixo. O espaço é experiência vivida do espaço: o volume é produzido pelos movimentos oculares e a representação do espaço resulta de uma *visão plástica pura* que “absorve o tempo, integrando em sua própria forma o que nós vivemos como movimento”.<sup>144</sup>

Desde *Negerplastik*, Einstein se depara com o espaço como instância inseparável da representação do volume na obra de arte. Seu modo de observar a escultura *negra* e o cubismo diz respeito a um objeto que, em vez de ocupar um espaço, se apropria dele; as bordas e os limites do objeto, suas penetrações e vazios, seja na pintura ou na escultura, *criam* espaço. Ainda assim, encontramos problemas para circunscrever a noção de espaço, e talvez aí esteja

<sup>143</sup> FREITAS, Iole de. Os Sarrafos. In: SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel. No vazio do mundo*. Op. cit., p. 225.

<sup>144</sup> EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*, 2011 [2015], p. 43-44.



toda a sua potência. Por outro lado, em vista das preocupações com a linguagem, parece pertinente pensar que, assim como as noções de *visão* e *forma*, em Carl Einstein, o *espaço* é tanto verbo como substantivo.<sup>145</sup>

Quando dobra e amarra o papel japonês, Mira Schendel coloca em contato o que estava separado; cria uma superfície externa e explícita e, ao mesmo tempo, outra superfície interna e implícita. O ato de dobrar dá origem a uma dimensão adicional, um movimento para frente e para trás que engendra, lá onde não havia contato, uma espessura dobrada que serve de suporte à experiência de um movimento e de sua duração concreta, apreensão de um tempo não abstrato. O suporte dobra-se sobre si mesmo e converte-se em um sistema complexo, os nós introduzem a ideia de reversibilidade que subverte as noções estáticas de exterior e interior, frente e trás. Os objetos de Mira Schendel exibem uma topologia na qual as formas são fenômenos que se desenvolvem no tempo, definem o devir, e deixam de ser essências do espaço.



Figura 43: Mira Schendel *Sem título* [Droguinhas], 1964-66.  
Papel japonês, dimensões variáveis.

<sup>145</sup> HUGHES, Elena Maria O'Neill. *Carl Einstein: por uma outra leitura da forma*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, PUC-RJ, 2013.



Figura 44: Mira Schendel *Sem título* [Droguinhas], 1964-66.  
Papel japonês, dimensões variáveis.

#### 4.2.

#### ***O inglês não se espantou com aquilo***

Mira Schendel apresentou suas *esculturas* pela primeira vez na exposição individual realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1966. Sobre a recepção desses trabalhos pelo público, Mira descreveria, anos mais tarde, a experiência como “uma piada”. Quando chegou à exposição após tê-la montado, “não havia viva alma, estava vazia, todo mundo tinha *corrido* para uma outra sala”. Um misto de espanto e desapontamento marcam a fala da artista. A sua sala estava vazia, “todo aquele branco, era uma coisa muito impressionante”. Em dado momento, recebeu um buquê de rosas vermelhas, enviado por uma amiga de São Paulo, e ofertou o vermelho àquele branco. Sabiamente, a artista retirou daquela vivência um sentido poético, notou que “a atmosfera que se criou nessa ausência, nesse vazio, não fazia senão



reforçar o clima do próprio desenho”. Essa “experiência espiritual” fez com que compreendesse que o trabalho do artista se apresenta ao mundo da “maneira mais frágil possível, do modo mais precário, no limiar da existência”, e tal constatação tocou-a profundamente. “Eu não senti aquilo como uma ofensa”.<sup>146</sup> Vez por outra, disse ela, depois da *instalação* das rosas vermelhas, de repente, aparecia alguém.

Após a recepção pouco acolhedora no MAM do Rio de Janeiro, em 1966, Mira ganhou uma exposição individual na Signals London, onde expôs as *Droguinhas* e os *Trenzinhos*. Foi o escultor Sergio Camargo quem apresentou os trabalhos da artista ao então jovem crítico inglês Guy Brett, na 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965. Guy Brett havia conhecido Sergio Camargo em Paris e na ocasião o escultor comentou sobre os trabalhos de Mira Schendel, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Quando meses depois Guy Brett veio ao Brasil para cobrir a Bienal de São Paulo representando o jornal inglês *The Times*, foi apresentado ao trabalho de Mira e imediatamente incluiu a artista no ambicioso programa de exposições da Galeria Signals. Naquele mesmo ano, ela participou com uma série de *Monotipias* da coletiva Soundings Two. No ano seguinte, em 1966, ganhou uma mostra individual na qual expôs as *Droguinhas* e os *Trenzinhos*. A exposição, sem dúvida, projetou a obra de Mira Schendel internacionalmente, além de colocá-la em contato com outras poéticas que, tais como a sua, escapavam de qualquer impulso classificatório. Mira, finalmente, conhecera “famílias espirituais” com as quais tinha algo em comum. Os desenhos que fez em seu diário de viagem, o *Diário de Londres*, revelam a alegria da artista por ver suas *esculturas* serem finalmente apreciadas por um público cosmopolita, vibrante e numeroso. Em entrevista ao pintor Jorge Guinle Filho, Mira fala da experiência londrina.

[...] foi muito diferente em Londres. Eu me lembro, em Londres, em 1966, era uma época de grande efervescência, de mudanças, era um período muito importante. Eu me lembro da galeria. Estava cheia. Tinha um vaivém. Era gente por todos os cantos. Totalmente outro clima. O inglês deve ter outra mentalidade. O inglês não se espantou com aquilo.<sup>147</sup>

<sup>146</sup> CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 227.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 54.

A Signals London foi aberta em 1964 por Guy Brett, Paul Keeler e o artista filipino David Medalla. Na sua breve atuação, a galeria acolheu obras que o mercado dificilmente assimilaria e apresentou à cena londrina artistas trabalhando no limite da experimentação: magnetismo, movimento, eletricidade, esculturas autocriativas feitas de espuma. Nas palavras de David Medalla, a galeria pretendia ser “a spiritual adventure in understanding contemporary culture in the fields where art and science converged in harmony and energized each other”.<sup>148</sup> A lista de artistas que por lá passaram naqueles dois anos fala por si: Lucio Fontana, Jesús Rafael Soto, Sergio Camargo, Yves-Klein, Lygia Clark, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Jean Tinguely, Vontongerloo, Takis, Yoko Ono, as primeiras manifestações do Grupo Fluxus e Mira Schendel.

Mira e David Medalla, autor das emblemáticas esculturas autopoéticas feitas de espuma, *Cloud Canyons*, tornaram-se amigos. Em comum, o desejo de produzir trabalhos que desconstruíssem o caráter sólido, atemporal e monumental da escultura, produzindo objetos efêmeros cuja forma, em transformação contínua, nunca se repetiria do mesmo modo. Medalla lançou a noção de múltiplo sob a forma de um *pensamento* para ser realizado por qualquer um. Nomeou “um efêmero feito com dois palitos de fósforos e duas pequenas folhas, ‘balança para pesar luz do sol e sombra’, e se referiu a estes efêmeros como ‘metáfora em miniatura do Vazio’”.<sup>149</sup> O artista filipino assim apresentou as *Monotipias* de Mira à audiência.

Numa área de trabalho deliberadamente restrita Mira Schendel criou um mundo microcósmico de grande poder simbólico. Seus desenhos sobre papel-arroz parecem a princípio simples. Tal simplicidade, porém, resulta de uma técnica original estimulada pela existência de uma profunda visão. Numa pequena superfície retangular vertical absorvente, ela inscreve sinais e símbolos de suaves vibrações de um agora seguro e penetrante. Aqui e ali, entre seus desenhos, encontra-se a presença de palavras mal discerníveis, frases semiapagadas, letras removidas de seu contexto linguístico usual, letras e números dançando no espaço em meio a formas geométricas simples, círculo, triângulo, quadrado e estruturas aéreas deslocando-se para cima e para baixo, o tempo delineando o ritmo de suas danças... Seus desenhos

<sup>148</sup> DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do Espiritual à corporeidade*. Op. cit., p. 191.

<sup>149</sup> BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: *Brasil Experimental. arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 175.

poderiam ser considerados como os primórdios de uma linguagem gráfica fortemente carregada de um futuro poético.<sup>150</sup>

As *Droguinhas* e os *Trenzinhos* representam o momento mais experimental da trajetória da artista. Fato incontestável, Mira Schendel figura como um dos expoentes daquele experimentalismo original das décadas de 1960 e 1970: Mira é uma das setas orientadoras da arte contemporânea brasileira. O experimentalismo da artista pertence ao momento em que a arte experimental — ainda livre do processo de institucionalização que fatalmente se faria sentir nas décadas subsequentes — se afirma como uma aventura de entrega ao *fazer*, ao *experimental*, ignorando como a experiência seria processada ou acolhida. A potência do gesto poético de Mira reside também nesse risco. Afinal, um objeto de arte deve gerar surpresa, e a surpresa não pode vir já institucionalizada, acompanhada desde seu nascimento por um discurso ou uma *teoria* própria. Segundo Mira, “arte visual é visual. Se não se sustenta como tal e necessita de uma bula teórica, é porque é ruim”.<sup>151</sup> Como notou Luiz Camillo Osório, “o experimental está sempre buscando esse inesperado, essa constituição de um sentido que não está dado de antemão, uma legitimação que também não está garantida”.<sup>152</sup> Para Ronaldo Brito, autor que identifica contemporaneidade e experimentalismo, naquele momento,

movimentos em grande parte antagônicos entre si, como o Minimalismo e a Arte Povera (para citar apenas dois que com certeza influenciaram muitos artistas brasileiros) concentravam suas forças na crítica ao idealismo formal: o idealismo da forma e todas as suas ilações e projeções.<sup>153</sup>

A crítica ao idealismo formal, constitutiva de diversos movimentos do período, passava pela discussão do próprio conceito de arte, como ocorreu com a Arte Conceitual, por exemplo. Em carta a Guy Brett, Mira diz: “inicie um trabalho novo, talvez mais importante para mim mesma que todos os anteriores”. Objeto transitório,

<sup>150</sup> Fragmentos dos diários da artista. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do Espiritual à corporeidade*. Op. cit., p. 191-2.

<sup>151</sup> SCHENDEL, Mira. Entrevista Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 227.

<sup>152</sup> OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP/Cosac Naify, 2016. p. 413.

<sup>153</sup> Entrevista com Ronaldo Brito. Ninguém sabe o que é forma: experiência, pensamento, crítica, história e a necessidade de “banir o formalismo”. Revista Tatuí 14. Crítica de arte. Disponível on-line: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui14> p. 52.

“aquele papel podia ser feito por qualquer um”. Não resta dúvida que o experimentalismo da artista impunha ao conceito de arte manobras arriscadas, rompia a um só tempo com as expectativas vigentes sobre o que a arte deveria ser e sobre como pensá-la. Contudo, para Mira, o conceito de obra, mesmo que problemático, nunca fora abandonado. Acredito que sua fala indica simplesmente um contentamento genuíno por ter concretizado algo tão simples e tão interessante.



Figura 45: David Medalla, *Cloud Canyons, Bubble Machine II*, 1966.

O que é bastante interessante nessas esculturas é como elas se relacionam com o mundo orgânico, com o corpo vivo, com o corpo visceral até, portam conotações corpóreas, mas não se apresentam como signos que poderiam responder pelo corpo. A feição homogênea da atmosfera em contato com esses acontecimentos plásticos se enriquece e se multiplica. O ar que atravessa as aberturas das redes ou que incide sobre elas magnetiza-se por seu contato com a tensão dos nós. Ao mesmo tempo, esses objetos produzem uma desorientação de nossas referências corporais básicas.

Passados 50 anos, ainda é pertinente qualificar o experimentalismo daquelas décadas como uma ruptura em relação ao idealismo formal moderno? Qual o legado da arte experimental para a arte contemporânea brasileira?

### 4.3.

#### ***O trabalho de nosso corpo e a obra de nossas mãos***

O movimento das mãos, no limite do aleatório, seria uma forma de escapar a orientações subjetivas predefinidas, negar a composição e a narração. As *Droguinhas* parecem tricô. A maior parte dessas séries teria sido feita, aliás, enquanto Mira Schendel cuidava de seus afazeres domésticos. O atelier era a casa. Ocupava-se às vezes de três séries ao mesmo tempo: algo como cozinhar, limpar a casa e lavar roupa, dizia. Ada Schendel, filha de Mira, conta que, quando ela não estava fazendo arte, suas mãos e energias inquietas concentravam-se em outros tipos de produção, incluindo, talvez significativamente, tricô. Se Mira “lia filosofia em alemão, quando tricotava, contava os pontos em italiano, língua materna”.<sup>154</sup>

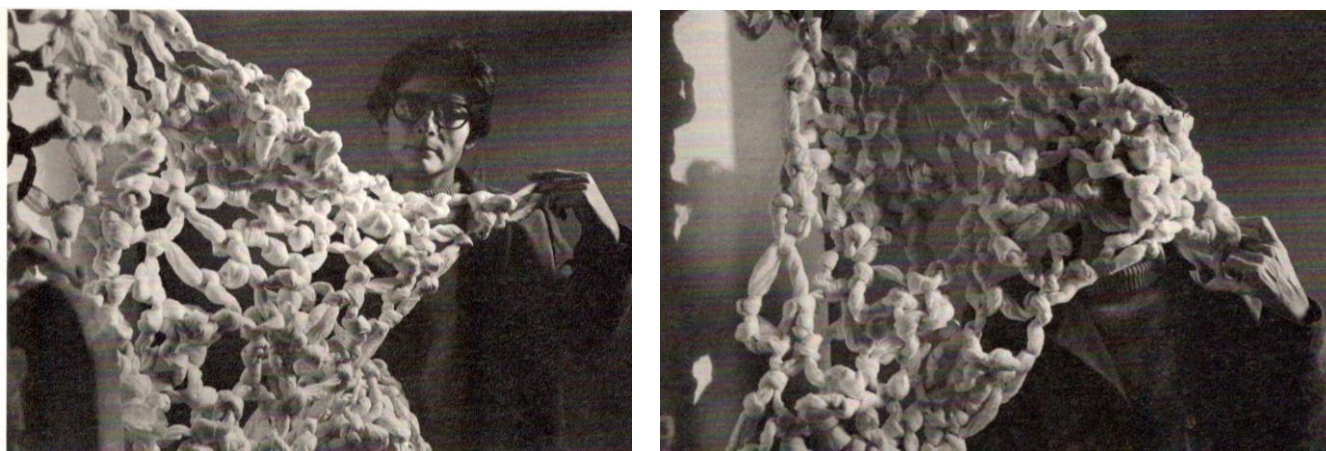


Figura 46: Clay Perry Mira Schendel e *Droguinha*, Londres, 1966.

A condição extemporânea da mulher, o descompromisso extremo de Mira com uma história da arte falocrática — o que isso poderia nos ensinar hoje? Feitos por gestos à medida da mão, esses objetos possuem uma intensidade surpreendente. A escala acompanha as coisas do ambiente doméstico e o interesse da artista é sempre capturado por algo comum, ao alcance, o que está imediatamente disponível, como os utensílios de seu atelier, no caso, a cozinha de sua casa. É evidente que o mapa desse crochê não segue a linearidade e a ordenação da habilidade feminina, os caminhos do papel não obedecem a esquema prévio: este é um tricô anárquico.

<sup>154</sup> SCHENDEL, Ada apud BARSON, Tanya. A Signals London e a linguagem do movimento. In: *Mira Schendel*. Catálogo da Exposição realizada pela Tate Modern, pela Fundação Serralves e pela Pinacoteca de São Paulo, 2014.

Mira Schendel transforma assim a tarefa do *homo laborans* — o trabalho repetitivo diário, o labor da mulher que cuida da casa e da criança — em obra de arte. A imagem, captada por Clay Perry durante a exposição na Galeria Signals, mostra a artista usando uma de suas *Droguinhas* como um xale ou um véu. Mira transformou gestos *ordinários* — arranhar, dobrar, amassar, atar — em trabalhos artísticos que são até hoje cativantes.

Hannah Arendt refere-se à arte poucas vezes em *A Condição Humana*,<sup>155</sup> e o faz para pontuar a distinção entre o que qualifica como as três categorias humanas fundamentais da *vita activa*: labor, obra e ação. As séries de *Monotípias*, *Trenzinhos* e *Droguinhas* subverteriam, de algum modo, as diferenciações das quais fala Hannah Arendt? De certa maneira, sim, sem dúvida.

A atividade básica da *vita activa* é o labor, o *animal laborans* conserva a vida, assegura a sobrevivência do indivíduo e da espécie. Permanentemente sujeito às necessidades do processo biológico do organismo vivo e mortal, há o esforço infinitamente monótono e sempre recorrente das labutas e das penas diárias em busca de uma saciedade que jamais será alcançada em definitivo – a implacável repetição.

A vida é um processo que em toda parte consome a durabilidade, desgasta-a e a faz desaparecer, até que finalmente a matéria morta, resultado de processos vitais pequenos, singulares e cíclicos, retorna ao gigantesco círculo global da natureza, onde não existe nem início nem fim e onde todas as coisas naturais volteiam em imutável e infindável repetição.<sup>156</sup>

O *homo faber* conserva e renova o mundo. O produto de sua atividade é útil, tem um fim e é também reversível.<sup>157</sup> Seu trabalho “termina quando o objeto está acabado, pronto para ser acrescentado ao mundo comum das coisas”.<sup>158</sup> Os artefatos por ele produzidos atribuem um caráter de durabilidade à inescapável finitude da vida

<sup>155</sup> ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>157</sup> Sobre a fabricação. “A característica da fabricação é ter um começo definido e um fim definido e previsível, e essa característica é bastante para distingui-la de todas as outras atividades humanas. O labor, preso ao movimento cíclico do processo vital do corpo, não tem começo nem fim. A ação, como veremos adiante, embora tenha um começo definido, jamais tem um fim previsível. Essa grande confiabilidade da obra reflete-se no fato de que o processo de fabricação, ao contrário da ação, não é irreversível: cada coisa produzida por mãos humanas pode ser destruída por elas.” (Ibidem, p. 179).

<sup>158</sup> ARENDT, H. Op. cit., p. 121.

humana e permitem ao *homo faber* atingir sua própria cota de imortalidade. “Sem um mundo interposto entre os homens e a natureza, há eterno movimento, mas não objetividade”.<sup>159</sup> Entre os artefatos que produz o *homo faber*, a obra de arte se caracteriza como um objeto atípico, pois é inútil e desnecessário, “mas, ainda assim, um artefato, feito pelas mãos do *homo faber*”. Retomaremos este ponto importante logo adiante.

Finalmente, a terceira categoria fundamental da *vita activa*, a ação, é a única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria. A ação lida com a imprevisibilidade e a incapacidade de determinar fins. A palavra e a ação são como um segundo nascimento.

A ação corresponde à condição humana de pluralidade, ao fato de que homens, e não o homem, vivem na terra e habitam o mundo. [...] E este mundo é habitado não pelo Homem, mas por homens e mulheres portadores de uma singularidade. Iguais enquanto humanos, mas radicalmente distintos e irrepetíveis; a pluralidade humana, mais que a infinita diversidade de todos os entes, é a “paradoxal pluralidade de seres únicos”.<sup>160</sup>

A inserção dos homens no mundo humano faz-se por palavras e atos e não é imposta pela necessidade, tampouco pela utilidade, como a atividade do *homo faber* – “exceção notável feita, mais uma vez, à obra de arte”.

Dada a sua excepcional permanência, as obras de arte são as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis; sua durabilidade permanece quase inalcançada pelo efeito corrosivo próprio ao uso das criaturas vivas. [...] A durabilidade das obras de arte é de uma ordem superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; elas podem alcançar a permanência através das eras. Nessa permanência, a estabilidade de artifício humano, que jamais pode ser absoluta por ele ser habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Em nenhuma outra parte a mera durabilidade do mundo feito pelo homem aparece com tal pureza e clareza; em nenhuma outra parte, portanto, esse mundo-coisa [*thing-world*] se

<sup>159</sup> A distinção entre a condição humana e a natureza humana é fundamental para pensarmos a natureza da obra de arte. Segundo Hannah Arendt, “o impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante. A objetividade do mundo – seu caráter-de-objeto [*object-character*] ou seu caráter de coisa [*thing-character*] – e a condição humana complementam-se uma a outra; por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem coisas, e estas seriam um amontoado de artigos desconectados, um não mundo, se não fossem os condicionantes da existência humana. Para evitar mal-entendidos: a condição humana não é o mesmo que a natureza humana, e a soma total das atividades e capacidades humanas que correspondem à condição humana não constitui algo equivalente à natureza humana.” (Ibidem, p. 171).

<sup>160</sup> Ibidem, p. 15.

revela tão espetacularmente como a morada não mortal para seres mortais. É como se a estabilidade mundana se tornasse transparente na permanência da arte, de sorte que certo sentimento de imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal alcançado por mãos mortais, tornou-se tangivelmente presente para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, falar e ser lido.<sup>161</sup>

A obra de arte encontra-se, dessa maneira, dentro do território da fabricação, ou seja, está entre as coisas que conferem o mundo ao artifício humano, “a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lar confiável para os homens”. Contudo, esse tipo de artefato específico produzido pelo *homo faber* é refratário à ideia de utilidade,<sup>162</sup> alheio à necessidade. A obra de arte escapa do princípio utilitário e da lógica de meios-fim.<sup>163</sup> A fonte imediata da obra de arte seria a capacidade humana de pensar. No entanto, conclui Hannah Arendt, mesmo que as obras de arte sejam coisas do pensamento, nem por isso deixam de ser coisas. A reificação, no caso da arte, é mais que mera transformação de um material extraído da natureza; é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, uma reversibilidade criativa, tal como sugere a autora, que recorre ao poeta Rainer Maria Rilke para exprimir sua ideia: “como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até o pó pudesse irromper em chamas”.<sup>164</sup>

Uma possibilidade de aproximação crítica com as *Droguinhas* é a de tomar Hannah Arendt a contrapelo, compreendendo o objeto como um “fato ativo total”, se posso dizer assim. As *Droguinhas* resumem, simultaneamente, eventos de labor, obra e ação. A obra de arte tem uma precariedade, um não acabamento e uma processualidade que viabilizam o esforço de trazê-la para o campo da *ação*, da transformação, do nascimento de algo novo. Ao convocar a participação ativa do espectador, cuja visada é sempre única, o objeto de arte reivindica um acabamento

<sup>161</sup> Ibidem, p. 209-210.

<sup>162</sup> Sobre o objeto artístico. “Ao argumento não interessa se essa inutilidade dos objetos de arte sempre existiu ou se antigamente a arte servia às chamadas necessidades religiosas do homem, tais como os objetos de uso comum servem às necessidades mais comuns. Ainda que a origem histórica da arte tivesse caráter exclusivamente religioso ou mitológico, o fato é que a arte sobreviveu magnificamente à sua separação da religião, da magia e do mito.” (ARENDT, H. Op. cit., p. 209).

<sup>163</sup> A autora está interessada em pensar a filosofia política, e não a arte. O que a move é a crítica à filosofia política clássica, que entende a *ação* política pautada pela noção de *fabricação*, um *saber fazer*. Hannah Arendt quer problematizar a ideia platônica de que existem *os que sabem fazer e os que obedecem*. Origem do afastamento entre ação e fabricação.

<sup>164</sup> Ibidem.



crítico, um sentir em comum, e assim funda novas significações que seguem reverberando, como um fractal. O apelo à participação ativa do observador pretendia contestar a relação de contemplação passiva que dominava a experiência estética. À percepção abrem-se possibilidades que extrapolam os domínios da visão, envolvem todo o corpo que, ao girar em torno do trabalho, estabelece um campo de sentidos num constante elaborar-se. Tratava-se, para a artista, de criar obras que provocassem experiências nas quais a percepção e o sentido modificassem a relação orgânica do corpo com o mundo. Obras que buscassem dar consistência sensível a essa experiência originária de que fala a fenomenologia de Merleau-Ponty, experiência em que os sentidos colaboram entre si na conquista de uma sensação anterior a qualquer dualismo entre o sujeito que percebe e o mundo a ser percebido.

Se a *ação* lida com a imprevisibilidade, com a incapacidade de determinar fins e com o gesto que faz nascer algo novo, a obra de arte, indiscutivelmente, é o mais puro exemplo de *ação* humana.

O acervo da Tate Modern possui uma *Droguinha* que se assemelha ao rabo de cavalo ou à trança de menina. As diferentes pressões e tensões exercidas pelas mãos nos atos de enrolar fazem surgir objetos muito diferentes. Os nós aqui são mais soltos e o papel tem a chance de desvelar seus dobramentos amarrados, fluxos de movimento que se condensam e se dilatam. Quando escapa aos nós, o material expande-se em leque e exhibe os registros dos dobramentos sofridos. O encontro entre a luz e o papel amassado, que conservou a memória das dobras, nos autoriza a ressaltar uma vez mais a função da luz como *meio* nas séries criadas na década de 1960. A colisão dos raios luminosos com a superfície *craquelê* do papel engendra uma topologia cintilante. Este fenômeno também se observa em alguns de seus *Trenzinhos*, aqueles feitos de folhas amassadas. Neles, a superfície se torna um mosaico de gradações de branco e prata que devem sua existência aos contrastes entre luz e sombra gerados por uma profundidade ínfima, que é herança da compressão e da torção. Os nós são singularidades que organizam volumes e formam circuitos. É quase palpável seguir o percurso do papel por dentro dos nós, entrar e sair deles. Meu olho *sente* como o tato, *mede* a pressão e *intui* o movimento das mãos que torceram e

amarraram aquelas tiras delicadas. Há maior ou menor densidade, tensão, afrouxamento, expansão e retração, como ocorre na vida.

As *Droguinhas* e alguns *Trenzinhos* são hoje em dia exibidos dentro de estruturas de acrílico fechadas, sobre um cubo branco, um pedestal. Coisa irônica se considerarmos que, para Mira, estes objetos deveriam tratar exatamente da “problemática temporal da transitoriedade”.



Figura 47: Mira Schendel *Sem título* [Droguinha], 1966.  
Papel japonês, dimensões variáveis, c. 30 cm.

#### 4.4. *n* dimensões

Mira Schendel afirma que nunca se propôs “à escultura como escultura, nem ao objeto como objeto”. Ela conta que ficou “estupefata” por ter ganhado o prêmio pelo melhor objeto do ano, em 1975, “achava que estava fazendo qualquer coisa, mas nem tinha ventilado propriamente a ideia de objeto”. Segundo a artista, estas esculturas surgiram dentro de uma problemática da transparência e não do objeto: “não foi a ideia de escultura, não foi a ideia de tridimensionalidade, *talvez de n dimensões*”. Elas “nasceram como transparência”. As *Droguinhas* e os *Trenzinhos* e todas as séries em acrílico realizadas posteriormente são a expressão de sua pesquisa com dois temas: “um era principalmente temporal e o outro espaço-temporal”.

Que aproximações e diferenças podem ser percebidas entre as séries de *Droguinhas* e *Trenzinhos* e os *Bichos* e as *Obras Moles* de Lygia Clark, por exemplo?

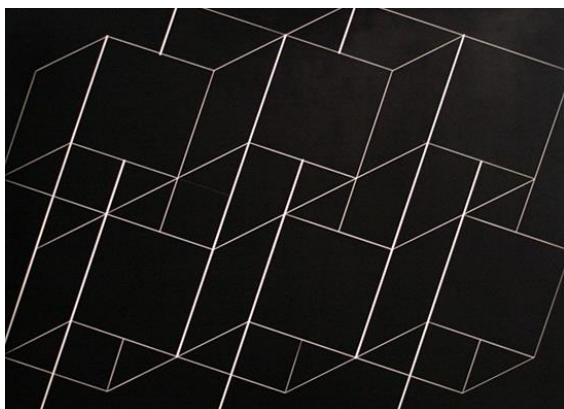


Figura 48: Joseph Albers: *Constelações Estruturais, Alfa*, 1954.

Gravura sobre vinil com incisões, 49 x 65,5 cm.

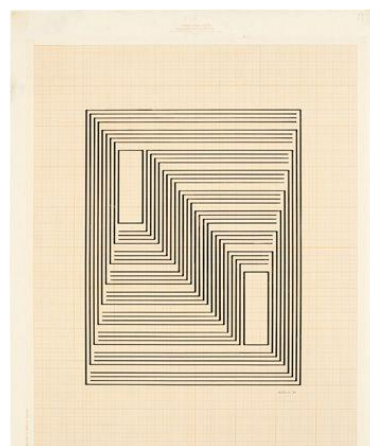


Figura 49: Joseph Albers: *Constelações Estruturais, Study for Mont Alban*, 1941.

Nanquim sobre papel, 59,1 x 45,7 cm.

Os *não objetos* de Lygia Clark, como observa Ferreira Gullar, por mais afastados que estejam do “conceito tradicional de pintura — do qual diferem pelo objetivo e pelos meios — encontraram como elemento fundamental e primeiro de sua expressão a superfície geometricamente bidimensional”.<sup>165</sup> Na década de 1950, Lygia Clark entra em contato com as *Constelações* de Joseph Albers — as litografias sobre

<sup>165</sup> GULLAR, Ferreira. Lygia Clark: uma experiência radical. In: *Experiência Neoconcreta*. Op. cit., p. 80.

fundo preto ou branco — e com elas aprende a dissolver o quadrado como uma constante infinita. Com a premiação na Bienal de São Paulo de 1951 da escultura *Unidade Tripartida* do concretista Max Bill, a fita de Moebius torna-se o signo por excelência do movimento neoconcreto. Lygia Clark respira esses ares. Enquanto a *Unidade Tripartida* do escultor suíço assemelhava-se mais à mera representação da fita, o *Bicho* de Lygia Clark é uma demonstração palpável e original da topologia da fita de Moebius. Lygia Clark sai do plano desconstruindo a geometria, mas é da geometria que ela parte. O material escolhido é a chapa de alumínio que ela corta em formas geométricas variadas, adapta dobradiças e permite assim a articulação dinâmica e vibrante entre os planos, como aprendera com Picasso e Braque — aniquila a ideia nefasta e renitente de um dentro e de um fora, a geometria deixa de ser normatividade para tornar-se disponibilização.

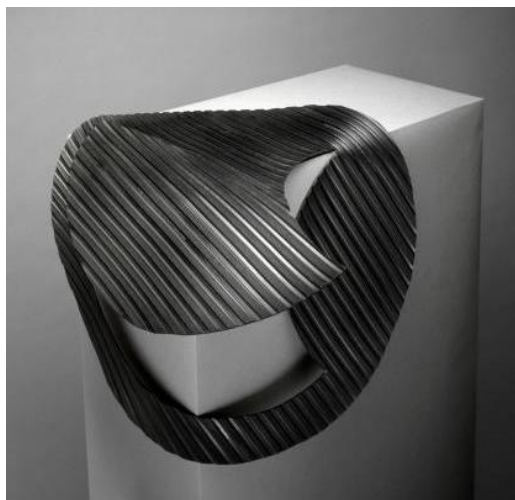


Figura 50: Lygia Clark, *Obra mole*, c. 1960. Borracha, dimensões variáveis.

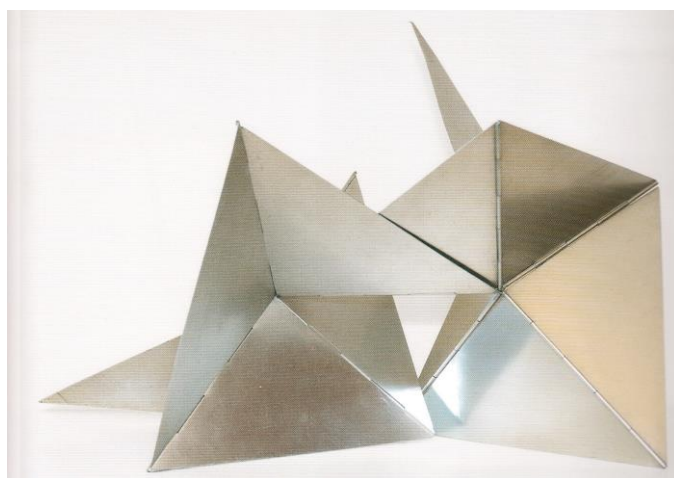


Figura 51: Lygia Clark: *Bicho*, década de 1960. Alumínio, dimensões variáveis.

Nas *Droguinhas* e nos *Trenzinhos*, o impulso estrutural é existencial e se dá no embate com o material, com o papel de arroz. O ato de estruturação não é um gesto mental, não corresponde a um projeto, plano ou desenho. É um ato carnal, corpóreo, da ordem do mundo e obedece a um estímulo inicial: um *fazer*. Um *fazer* que não é um *criar*, é um estar no mundo. Segundo Rodrigo Naves,

Mira Schendel tinha verdadeiro prazer em manusear as coisas, fosse para realizar trabalhos de arte ou para confeccionar objetos utilizáveis no dia a dia. Ela pintava tecidos para vestidos das amigas, fazia algumas de suas roupas, tricotava bastante, bordava e falava dessas atividades no mesmo tom que falava de suas obras. Essa dimensão lúdica do *fazer* aparece com força em muitos de seus trabalhos. As droguinhas revelam essa sua inclinação com clareza. [...] O desejo de manusear coisas, estabelecendo assim uma grande intimidade com sua textura e resistência, dificilmente alcançaria melhor solução. Mira já havia transformado a escrita em quase coisas em seus grafismos sobre papel de arroz. Agora tudo se passava como se aquelas linhas escritas, tornadas coisas, fossem usadas para tecer uma nova realidade, que guardasse a própria ambiguidade da palavra “texto” — algo tecido — oscilando entre uma trama de significações e uma dimensão material.<sup>166</sup>

Instauram um espaço folheado e dobrado e nos apresentam um tempo que é um tempo existencial, não lógico. O nexos que impulsiona a obra e o gesto que a produz não são genéticos, eles se instituem como um verdadeiro combate à metafísica criacionista que tudo interpreta em termos de sujeito e objeto, forma e matéria. Nas *Droguinhas* e *Trenzinhos*, o impulso é estrutural, está encarnado em uma relação. É como se a linha emaranhada dos desenhos ensaiasse o mesmo movimento no espaço, com suas *Droguinhas* e *Trenzinhos*.

---

<sup>166</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o presente como utopia. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 102-103.

## 5. Pintura

### 5.1. *Now that I am back*

Meu primeiro impulso foi o de afastar totalmente qualquer possibilidade de uma compreensão representativa da escrita nesses trabalhos. Seria possível capturar a inteligibilidade própria a essas obras que não fosse pela via do conceito? Heidegger, ao refletir sobre a “fala poética” de Hölderlin no “Hino ao Danúbio”, deparou-se com a natureza definitivamente não representativa da linguagem da arte. O nomear do poeta traz o “ente” para a palavra, assegura ele. Mas esse nomear fundador jamais será confundido com a linguagem cotidiana, a mera expressão oral ou escrita do que deve ser comunicado. Trata-se de um narrar inaugural, um acontecer-poético-apropriante (*Ereignis*) que funda um aqui e agora. A poesia e a língua têm a mesma estrutura fundamental do ser-aí histórico do homem. A língua não é nada que o homem também possua, entre outras capacidades e ferramentas, e sim aquilo que possui o homem, que organiza e define, desde a raiz, desta ou daquela forma, o seu ser-aí enquanto tal.

No espectro da obra radial de Mira Schendel, Maria Eduarda Marques destacou que “na pintura germinaram as matrizes do seu pensamento plástico, que foram retomadas em outros suportes e materiais, resultando na produção de uma obra aberta a múltiplas possibilidades criativas”.<sup>167</sup>

*O retorno de Aquiles*, datado de 1964, talvez seja uma das primeiras experiências da artista com a escrita. Sobre a tela coberta pelo óleo branco, Mira pinta com estêncil e tinta preta um fragmento da frase enunciada pelo herói grego, Aquiles, quando este decide voltar à batalha: “NOW THAT I AM BACK”. As letras pretas sobre o fundo branco só fazem amplificar o valor de seus reduzidos elementos plásticos: três faixas negras, feitas com pincel largo, formam um trapézio isósceles e *aludem* a um pórtico, um umbral; uma linha negra delicada, porém decidida, surge da

---

<sup>167</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel pintora*. Catálogo da exposição realizada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 2011,. p. 34.

base da pintura verticalmente e atinge a parte superior do trapézio com ares de uma lança; à direita, dois círculos soltos e de tamanhos diferentes sugerem, por conta de seus aros, as rodas de uma biga grega em movimento e, finalmente, a frase pintada atravessa em diagonal e ascendente a área branca *dentro* do trapézio.

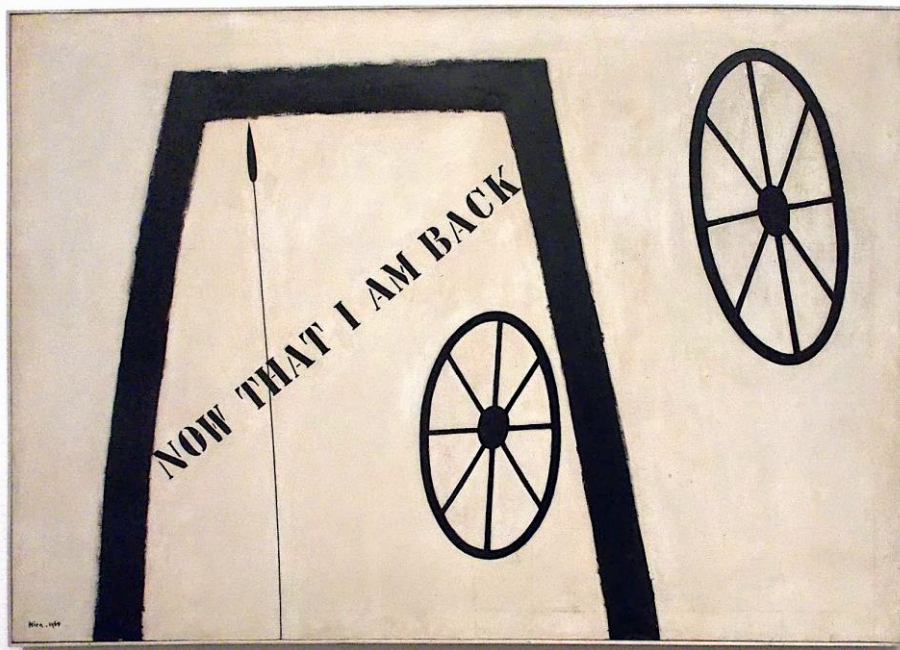


Figura 52: Mira Schendel *O retorno de Aquiles*, 1964.  
Óleo sobre tela, 92 x 130 cm, col. Ada Schendel, São Paulo.

O *simbolismo* mais evidente dos elementos apresentados refere-se, sem dúvida, ao tempo. São todos sintagmas da ideia de temporalidade: a porta/passagem, a lança/flecha da história, o movimento das rodas. Gostaria de me concentrar na frase pintada. A palavra “NOW”, que parece orientar a experiência/*leitura* do trabalho, é seguida pela ideia de retorno, “THAT I AM BACK”, que inaugura, na sua proclamação mesma, um espaço e um movimento, instituição de um tempo e de um lugar: ao nomear um “agora” institui um “aqui”.

Hölderlin, igualmente, inicia seu hino ao Ister com um “now”, que conclama a presença imediata do sol: “Now come, fire! We are eager to see the day”.<sup>168</sup> O que Heidegger descobre nesta poesia é a essência poética do rio — o rio tem não só um *espírito próprio*, como também possui um tempo próprio, nomeado pela fala poética.

<sup>168</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 4-5.



O poetizar determina um tempo e distingue um aqui. Esse *agora (now)*, que principia e percorre todo o hino, inaugura um tempo que é ele mesmo poético, isto é, a forma do tempo é determinada por aquilo que os poetas são convocados a poetizar. Poetizar, em sentido amplo, é dizer algo que antes não havia sido dito, pois o que é dito poeticamente institui um começo. Algo como um tempo que deriva da poesia e, simultaneamente, determina a poesia. O fluxo dos rios não transcorre “no” tempo, pois o tempo não é exterior ao curso dos rios. Os rios, com seus fluxos de antecipação e desaparecimento,<sup>169</sup> de insinuação e ocultamento, são *do* tempo e são *o* tempo eles próprios. Somos levados a experimentar, simultaneamente, passado e futuro.

A força da reflexão de Heidegger sobre a arte (Van Gogh, Klee) e a poesia (Hölderlin) reside, me parece, na ênfase com que ele relativiza a ordenação do mundo espaço-temporal proposto pela ciência moderna, pois, além de ser questionável, esta ordenação não esgota a reflexão sobre o tempo e o espaço. Não há nada de autoevidente nesta concepção: o espaço e o tempo não são objetiváveis, não estão ao-alcance-da-mão como as coisas. A tarefa mais difícil, diz Heidegger, é deixada ao poeta. Cabe a ele desvelar a origem essencial do espaço-tempo que permanece oculta naquilo que o filósofo denominou de “locality” e “journeying”.

## 5.2.

### ***O retorno de Achilles I***

Reencontramos o tema da *Ilíada* também em *O retorno de Aquiles I*, do início da década de 1960. Aqui, a paleta traz tons terrosos e sombrios — variações de marrom, ocre escuro e preto. Vislumbramos, sob as camadas de tinta, as mesmas três faixas negras identificadas na pintura anterior, feitas por pincéis largos e *conformando* um portal. Nos dois terços superiores da pintura *escreveu/pintou* com molde vazado, em letras capitais pretas, com exceção do nome de *Achilles*, que se

<sup>169</sup> “You are God’s voice, thus I once believed / In holy youth; yes and I say so still! /Unconcerned with our wisdom / The rivers still rush on, and yet / Who loves them not? And always do they move / My heart, when afar I hear them vanishing / Full of intimation, hastening along not / My path, not yet more surely seaward”. HEIDEGGER, Martin. *Poetizing the essence of the rivers. The Ister Hymn*, ano. p. 11-12.



sobressai em branco intenso, o seguinte: “Froude and myself, at the time we borrowed from M. Bunsen a Homer and Froude chose the words in which Achilles returning to the battle says: you shall know the difference now that I am back again”.

O que primeiro captura o olhar é o contraste entre o aspecto industrial da letra blocada, superposta ao *pórtico grego*, que é vislumbrado sob espessas camadas de tinta: experimenta-se, de algum modo, os 2.500 anos que separam a letra industrial de Aquiles. Para pintar as letras, empregou o estêncil. Técnica habitual para imprimir sobre uma superfície através de um molde vazado, o uso do estêncil é tão antigo quanto as pinturas rupestres de Lascaux e tão contemporâneo quanto os trabalhos do artista inglês Banksy. Em se tratando de nossa artista, podemos descartar de imediato o aspecto panfletário e industrial ao qual o uso do estêncil está atualmente associado. Além disso, não há por parte dela o desejo de suprimir os vestígios do fazer expressivo, pelo contrário, o rastro do pincel *na* letra é realçado, sempre atenta que está ao momento sensível da qualidade. Mira revelava um grande respeito pelos elementos que convocava para o seu trabalho, o fazer era premente.

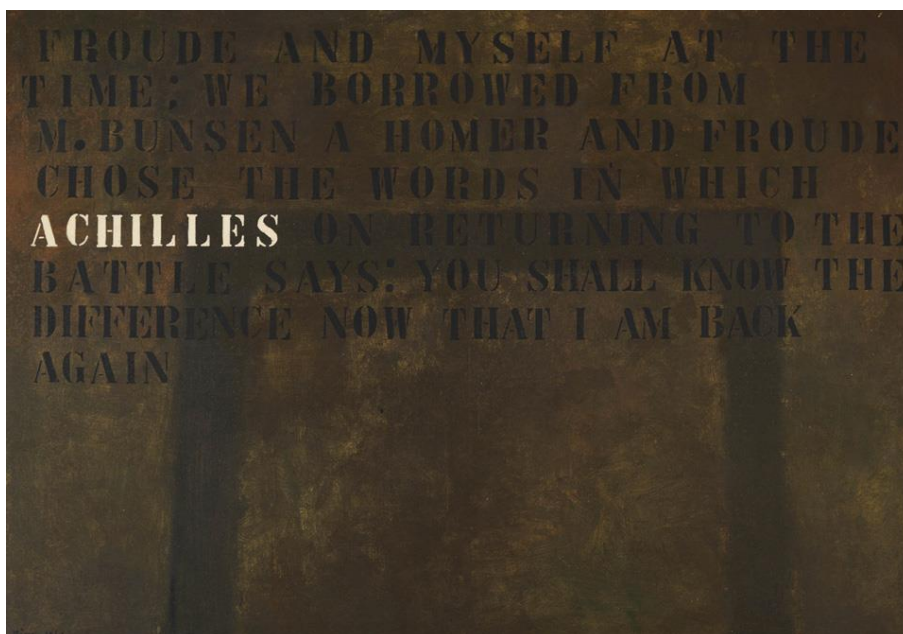


Figura 53: Mira Schendel *O retorno de Aquiles I*, 1964. Óleo sobre tela, 92 x 130 cm, col. Particular, São Paulo.

A artista trava uma *conversa* com o expectador. Somos *informados* de que ela e alguém chamado Froude (historiador da arte inglês) estavam lendo juntos um exemplar da *Ilíada* que haviam tomado emprestado de um certo M. Bunsen. Foi Froude, escreve Mira na tela, quem escolheu a frase dita por Aquiles no momento em que é avisado sobre a morte de Pátroclos: “You shall know the difference, now that I’m back”.

Os trabalhos com a escrita do artista norte-americano Cy Twombly possuem muitos pontos de contato com algumas das obras de Mira Schendel. Coincidentemente, ambos estavam debruçados sobre o mundo antigo no início dos anos 1960. Quando Twombly escreve Virgílio ou Apolo sobre a tela, é como se estivesse condensando em suas mãos todas as referências das quais esses nomes são depósito, escreveu Roland Barthes sobre o artista.<sup>170</sup>

O prazer que experimentamos com as obras de arte se deve, sobretudo, à sua capacidade de produzir o novo. Mesmo que esse “novo” seja algo familiar, como é o caso da *Ilíada* ou dos poemas de Virgílio, esse familiar será reconhecido pelo que *é*, mas de modo renovado e infinitamente mais grandioso. O Aquiles de Mira, nesse sentido, atualiza e enriquece aquele de Homero.

### **5.3. Bombinhas**

A técnica consiste em umedecer o papel com água para depois aplicar sobre ele o pincel encharcado de nanquim ou têmpera. No início da década de 1960, Mira utilizou esse procedimento quando fez a série de aguadas e a série de caquis. Agora, o gesto é confiante, decidido, sem possibilidade de reconsideração, e a técnica aperfeiçoada produz um efeito explosivo. Sobre o fundo branco molhado, a mão *reflexiva* age rapidamente conduzindo um pincel sobrecarregado de tinta preta. Ela desenha quadrados abertos, como os de Franz Kline em escala singela, pinta setas, às

---

<sup>170</sup> BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non Multa sed multum. In: *Oeuvres complètes V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*. Paris: Editions du Seuil, 2002.

vezes escreve: *passe, através* ou *sim!* A velocidade da operação deve ser, imagino, crucial, se hesitasse, estragaria tudo. Mas não apenas isso, a velocidade relaciona-se ao intuito de capturar uma imagem *pura*, dar a ver a pré-história do visível, quer reduzir o controle da mão ao mínimo possível. Como se tudo isso não bastasse, ela introduz nessa paisagem um vermelho vivo, encarnado. O resultado é sensacional, o encontro com essa pintura-bomba convoca o espírito para um exercício estético no qual as forças que operam na obra se atualizam em meu corpo. As sensações se propagam: expansão-extrospecção-introspecção, mescla-disseminação-contaminação, fusão-diluição, contração máxima de energia, ascetismo explosivo, leveza, peso, orientações e mudanças de trajeto, movimento, tempo.



Figura 54: Mira Schendel *Sem título*, 1965.  
[Bombas] nanquim sobre papel, 48 x 66 cm



Figura 55: Mira Schendel *Sem título*, 1965.  
[Bombas] nanquim sobre papel, 48 x 66 cm.

A *Bombinha* situa-se entre o signo plástico e a mancha comunicacional, é um informalismo. Se comparadas à produção do informalismo europeu ou norteamericano, as *Bombinhas* podem parecer intimistas e tímidas, mas no conjunto da obra de Mira as *Bombinhas* apresentam-se expansivas. Não há nestes trabalhos nenhum intimismo ou elogio de uma escala protetora e subjetiva.

Se o artista, esse encantador de signos, em seu esforço para apreender o real exercita uma visão pura, primordial, destituída das convenções e da representação, a questão fundamental parece ser: como interpretar a criação em arte e os signos que ela produz? Como compreender o processo que governa a criação na arte? Que tipo de *semiose* está em jogo ali? No intuito de esclarecer melhor as relações entre os signos linguísticos e plásticos, gostaria de colocar em relevo o conceito de qualidade peirciano: o qualisigno.

Tudo é signo, qualquer coisa que se produza na consciência tem caráter de signo. Todas as ideias que se apresentam à consciência podem ser divididas em três formas fundamentais: Primeiridade, Segundidade e Terceiridade. Estas classes são formas lógicas, não são meras descrições de fatos psicológicos.<sup>171</sup> Tudo o que aparece à consciência o faz numa gradação das três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência. É uma análise lógica, não psicológica, da experiência.<sup>172</sup>



Figura 56: Mira Schendel *Sem título*, [Bombas] década de 1960. Aquarela e nanquim sobre papel, 48 x 38 cm [detalhe].

<sup>171</sup> Peirce não está interessado no pensamento sobre o pensar, ou seja, na descrição psicológica e subjetiva do pensamento enquanto conhece o mundo. Quer encontrar as formas puras do pensar.

<sup>172</sup> A experiência é tudo aquilo que exerce força sobre nós, impondo-se ao nosso reconhecimento, sem que se confunda pensamento com pensamento racional (deliberado e autocontrolado), pois este é apenas um dentre os casos possíveis de pensamento.

A Primeiridade (sentimento)<sup>173</sup> é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, sua originalidade irrepetível e liberdade. A Segundidade (vontade) é o que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ela é ação e reação, ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei. A Terceiridade (conhecimento) aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, por meio da qual representamos e interpretamos o mundo.

O conceito de Primeiridade como qualidade formulado por Peirce é especialmente produtivo para pensar a arte. A Primeiridade é a concepção do ser ou do existir independente de qualquer coisa: a dureza sem a pedra, o vermelho sem a flor. Ela escapa a qualquer delimitação espaço-temporal. A concepção da qualidade é extremamente simples, predomina a cada vez que se apresenta o sentimento do inefável e do incomunicável. “Se fosse possível parar o tempo num instante qualquer, no instante presente, a consciência peirciana seria apenas presentificação tal qual é, nenhuma outra coisa além da qualidade de ser e de sentir”.<sup>174</sup> A qualidade da experiência imediata é *uma impressão in totum*, um *sentimento*, indivisível, não analisável, inocente e frágil. Sentimento que é um quase signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas.

<sup>173</sup> O que está em questão para Peirce não é o “sentimento” revestido das formas do tempo e do espaço da sensibilidade pura kantiana, ao contrário, o que está em jogo é a ausência completa de toda forma pessoal do tempo, assim como da relação do espaço; resulta daí que a afecção, elevada a um grau acima da impressão puramente orgânica, ainda não é sensação e nem ideia, e não saberia alcançá-la por si mesma.

<sup>174</sup> DELEDALLE, Gérard. *Écrits sur le signe*. Paris: Editions du Seuil, 1978.

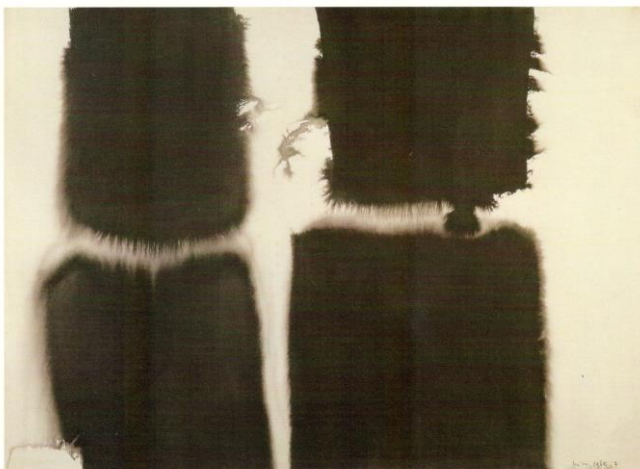


Figura 57: Mira Schendel *Sem título* 1965.  
Da série Bombas Nanquim sobre papel, 48 x 66 cm.



Figura 58: Mira Schendel *Sem título*, 1965.  
Da série Bombas 65,8 x 88,2 cm [detalhe].

John Dewey, ao analisar o conceito peirciano de qualisigno,<sup>175</sup> chama a atenção para a incompreensão dos comentadores de Peirce ao interpretarem a categoria de Primeiridade como possibilidade, e não como potencialidade que é. “As qualidades, elas mesmas, são *puros* não necessariamente realizáveis, no sentido de atualizáveis”, diz ele. “Acaso uma coisa perde sua qualidade de vermelho quando no escuro? O aço perde sua resistência quando não é pressionado?”<sup>176</sup> Eis aí uma questão importante para a arte, que por ora deixo apenas indicada. Mas, em definitivo, a obra de arte não é um possível que se realiza.

Peirce pergunta: o que poderia surgir como se existisse no instante presente mas completamente separado do passado e do futuro? Podemos intuir apenas, pois o presente absoluto é inatingível. Poderia haver uma espécie de consciência, ou ato de sentir, sem nenhum “eu”, em que as partes desse ato de sentir não pudessem ser sintetizadas, portanto, não havendo partes reconhecíveis. “O mundo seria reduzido a uma qualidade de sentimento não analisado. Não há ação, não há binariedade”.<sup>177</sup> A Primeiridade “seria algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, independente de toda força e de toda razão. Ora, o mundo está cheio

<sup>175</sup> DEWEY. Peirce's Theory of Quality. *Journal of Philosophy*. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2016281?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21104161266157>

<sup>176</sup> DELEDALLE, G. Op. cit., p. 206-207.

<sup>177</sup> PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. p. 24.



desse elemento de Originalidade irresponsável, livre”.<sup>178</sup> O “primeiro”, diz Peirce, é tudo aquilo que é presente, imediato, fresco, novo, inicial, original, espontâneo, livre, vivo, consciente, indeterminado e evanescente. A Primeiridade é totalidade, “unidade de qualidade que existe em tudo que experimentamos: seja um odor, King Lear ou um sistema filosófico”. O que é verdadeiro sobre a experiência de King Lear como um todo vale para cada ato, cada cena, cada linha, cada palavra: o qualisigno é “pervasing unifying quality”.<sup>179</sup>

Em *Sim*, o vermelho toma quase toda a extensão da superfície. Esse vermelho, um qualisigno, pura qualidade do vermelho, não se refere a algo fora dele e escapa a qualquer delimitação espaço-temporal. E o que dizer do “sim” pintado? Seria uma réplica do legisigno “sim”? Ele afirma? Afirma o quê, a experiência artística? Afirma o vermelho? Se afirmasse o vermelho ou qualquer outra coisa, perderia seu valor de qualidade. Este “sim” a um tempo patente e inefável não pode ser traduzido em palavras — é pura aparição do *sim* ao lado da pura aparição do vermelho. A palavra/imagem *Sim*, que aproximei do qualisigno, se dissolve na superfície, funde-se com o suporte. Descobrimos os enraizamentos capilares da tinta no papel. Estes trabalhos exalam uma força poética admirável, estimulam-nos a observar o que a confrontação da experiência consigo mesma instaura.

A *Bombinha* abaixo resume-se a um portal, a uma seta e à palavra “passe” sobre o fundo branco ativo. Como compreender a frequência das setas nas *Monotipias*, *Bombinhas* e pinturas? A seta, sem dúvida, apresenta-se como o signo por excelência da passagem do tempo, do devir, matéria-prima da poética da artista. Além disso, a artista atribui grande relevância à personalidade incisiva da seta, mas não devemos esquecer as setas de Klee, sempre a revelar a orientação e o movimento das forças. Nos desenhos e nas pinturas de Klee, as setas assinalam direções, marcam pontos de referência, às vezes até mesmo o caminho, como fazem as crianças. Além disso, a flecha, como ela gostava de chamar, põe em evidência a noção de atravessar — *hindurch* — o corpóreo, o mundo da matéria e sua espessura. Para Mira, a seta

---

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> DEWEY, J. Op. cit., p. 706.

tem que ser muito incisiva, por ter essa força, ela não pode ser desenhada vagarosamente, senão ela perde a direção, ela tem que ter uma certa velocidade no espaço, assim eu a sinto, intuitivamente e teoricamente. Ela tem que ser seca, muito incisiva, mas o desenho pode ser muito delicado, com um traço lento, inclusive. Há, vamos dizer, alguns desenhos rápidos, outros mais lentos, alguns são mais secos, outros mais macios, mas a flecha é sempre muito forte, cortante, localizante, fina, dá direção. [...] A flecha é uma individuação muito firme, tem por contraste um mundo extremamente difuso.<sup>180</sup>

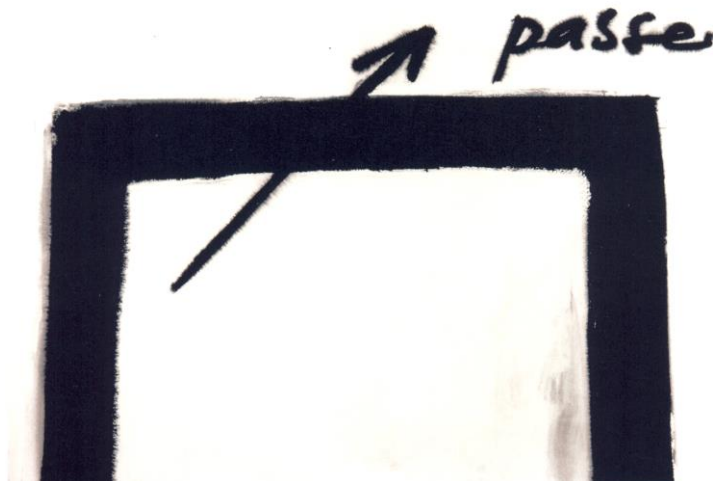


Figura 58a: Mira Schendel *Sem título*, [Bombas], década de 1960. Ecoline e nanquim sobre papel, 48 x 66 cm.

#### 5.4. As primeiras pinturas

Mira era sobretudo uma desenhista, realizou uma grande variedade de trabalhos sobre papel empregando não só o método por ela concebido para realizar as *Monotipias*, como também lançou mão de recursos gráficos diversos, trabalhou com nanquim, grafite, carvão, bastão de óleo. No entanto, desenhista é uma designação no mínimo redutora no caso de Mira, quase um contrassenso. A começar pela genuína disposição para a pluralidade de expressões que orientava seu trabalho e que paradoxalmente lhe garantia unidade. Além disso, o modo despretenso e despreocupado de Mira transgredir os limites entre as categorias da arte — pintura,

<sup>180</sup> CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 226.



relevo, escultura, desenho — revelava que, para ela, tais divisões seriam, na verdade, um falso problema.

Mira Schendel realizou um admirável e vasto conjunto de quadros nas décadas de 1950 e 1960. Em seus últimos anos de vida, ela retomou seu interesse pela pintura e criou as séries de *Sarrafos* (1987), *Mais ou menos frutas* (1983), as pinturas em têmpera branca, gesso e bastão oleoso sobre aglomerado (1985-1986), os cerca de 100 quadros com aplicação de folhas de ouro, as séries de triângulos brancos e pretos em relevo seco sobre papel (1980), entre outras.

O exame de seus primeiros quadros revela um conhecimento de materiais e técnicas em conformidade com a pintura italiana dos anos 1930 e 1940. Presume-se que essa familiaridade seja fruto de um aprendizado sólido em um atelier livre, como o da Via Fontanesi, em Milão, ao qual ela faz referência em uma carta. De acordo com Maria Eduarda Marques, na primeira metade do século XX, “surgiu em Milão, o grupo dos abstracionistas milaneses, que buscou estabelecer uma relação lírica com os conceitos espaciais, no qual se destacou Lucio Fontana (1899-1968)”. A jovem Mira, curiosa e indagativa, certamente estava atenta aos desenvolvimentos da arte moderna na Europa. Além disso, em entrevista a Jorge Guinle Filho, ela própria comenta que, a despeito da ascensão do fascismo na Itália, “em relação à arte, não era tão terrível. Afinal de contas, havia o De Chirico e o Morandi”.<sup>181</sup>



Figura 59: Mira Schendel *Sem título*, 1953.  
Óleo sobre tela 53,3 x 64,6 cm.



Figura 60: Mira Schendel *Sem título*, 1952.  
Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

<sup>181</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Op. cit., p. 11.

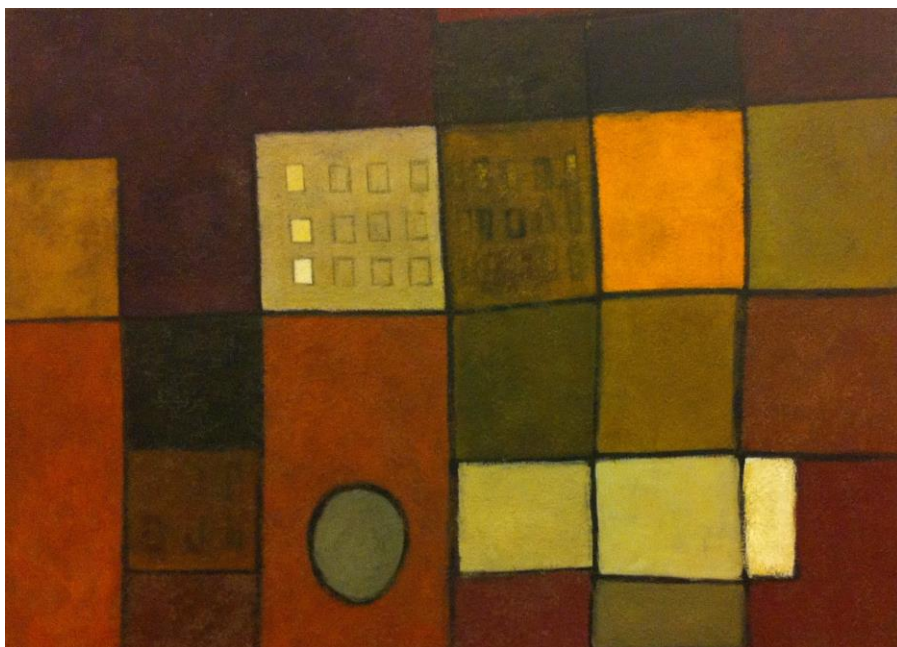


Figura 61: *Sem título*, sem data.  
Têmpera sobre juta, 87 x 131 cm.

De todo modo, o que Mira traz em sua bagagem quando vem para o Brasil, em 1949, não é uma obra madura como o fez Lasar Segall quase 30 anos antes, mas sim uma inteligência visual fora do comum, um frescor e uma inquietude intelectual rara que, em contato com o nosso ambiente artístico, originaram uma obra excepcional que mudaria o panorama da arte brasileira.



Figura 62: Giorgio Morandi, *Sem título*, 1954.  
Óleo sobre tela.

Nas suas primeiras pinturas, realizadas durante a década de 1950, Mira torna manifesto que a querela entre figuração e abstração que dominou o ambiente artístico brasileiro nos anos 50 não lhe dizia respeito. Em suas primeiras pinturas é notável o diálogo com o pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964) e com o artista uruguaio Joaquín Torres-Garcia (1874-1949). As pinturas iniciais de Mira são naturezas-mortas que *figuram* xícaras, garrafas, pesos, tesouras, copos, frutas, alicates e objetos de uso cotidiano apresentados em nichos de cor retangulares e assimétricos. O silêncio que envolve estes objetos só faz acentuar o despojamento e a simplicidade da figuração. Um resquício de modelado que ainda persiste em algumas formas pouco a pouco desaparece; figura e fundo tendem a tornar-se indiscerníveis. A paleta de tons baixos é evidentemente morandiana. “Morandi lhe ensinou a aproximar espaços e coisas e a tirar enorme proveito das sutilezas tonais, com sua morosidade perceptiva”.<sup>182</sup> Por outro lado, a divisão do espaço pictórico em áreas de cor nas quais a artista instala esses objetos flutuantes remete às telas de Torres-Garcia. Torres Garcia costumava compartimentar o espaço pictórico em malhas ortogonais nas quais ele inseria signos estilizados diversos. Mira teria visto as obras de Torres-Garcia em uma exposição de artistas uruguaio logo após a 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Ela registra em seu diário a visita à exposição dos artistas uruguaio que tanto apreciara.

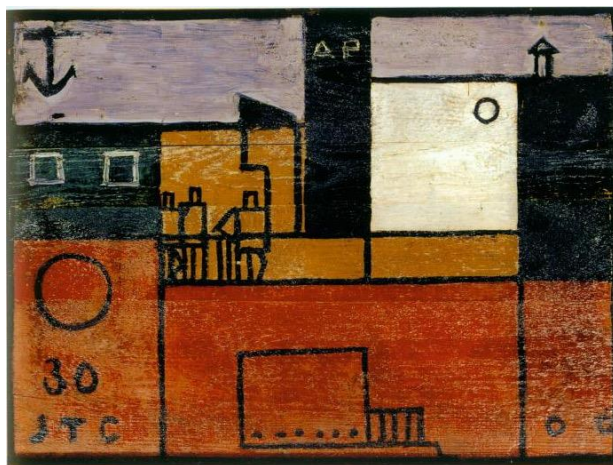


Figura 63: Joaquín Torres-Garcia, *Physique*, 1939.  
60 x 73 cm.

<sup>182</sup> NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o presente como utopia. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 90.



Figura 64: Mira Schendel *Sem título*, 1953.  
Óleo sobre tela, 27 x 35 cm.

De outro modo, a cativante tela do peixe e da faca, realizada em 1953 — por sua sobriedade cromática aliada a uma extrema economia formal — poderia ser aproximada das esplêndidas naturezas-mortas com peixes criadas por Georges Braque na década de 1940. Para Maria Eduarda Marques, que em recente exposição reuniu alguns dos melhores exemplos da pintura de Mira entre os anos 1950 e 1980, a tela do peixe

é impregnada de um sentido ascético. A faca e o peixe, que apontam em direções opostas, formam uma dupla de linhas de forças antagônicas, marcando a horizontalidade da composição. Predomina no trabalho uma paleta de cores baixas e opacas, nitidamente morandianas.<sup>183</sup>

<sup>183</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Op. cit., p. 14.





Figura 65: Georges Braque, *Le bouteille et les poissons*, 1941.

Em 1954, Mira realizou uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde apresentou um conjunto de pinturas de pequenas dimensões que depois ficaram conhecidas como *Fachadas* e *Geladeiras*. Todavia, as *Fachadas* de Mira não representam fachadas, são pinturas abstratas em tons terrosos e acinzentados nas quais ela explicita sua indiferença pelo rigor geométrico. De fato, as nada ortodoxas figuras geométricas de Mira são assimétricas, feitas de uma matéria densa e possuem arestas irregulares e trepidantes. Mario Schenberg refere-se a essas pinturas como paisagens de “tendência ontológica, admiráveis pela singeleza e melancolia. Suas despreziosas e toscas casas pintadas com uma técnica rudimentar já continham o germe das soberbas realizações de hoje”.<sup>184</sup> No caso, as “soberbas realizações” às quais alude Mario Schenberg são as pinturas matéricas expostas em 1963 na Galeria São Luiz.

<sup>184</sup> SCHENBERG, Mario. Mira Schendel: óleos e desenhos. In: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Op. cit., p. 86.



Figura 66: Mira Schendel *Sem título*, 1954.  
Técnica mista sobre papel, 21 x 28,5

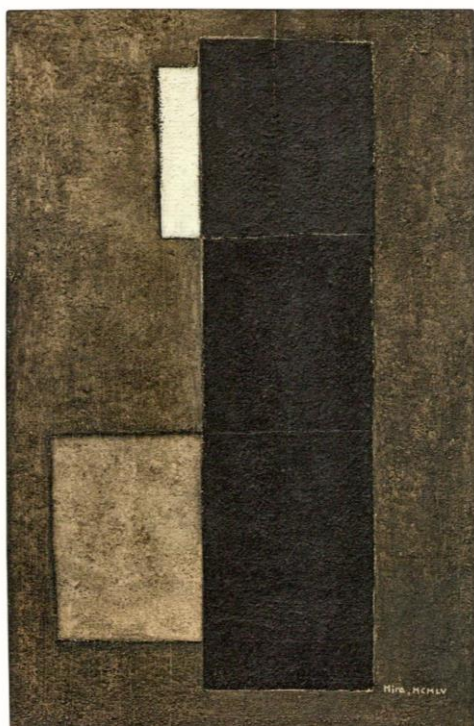


Figura 67: Mira Schendel *Sem título*, 1954.  
Técnica mista sobre papel, 25 x 19 cm.

A partir de 1960, os já bastante simplificados objetos presentes nos esquemas compositivos da década anterior tornam-se cada vez menos frequentes. Em algumas telas desse período a relação entre a linha e o plano se apresenta como tema principal. A formalização é decidida: o entrecruzamento de retas ortogonais resulta em áreas suavemente texturadas onde a cor é aplicada de forma homogênea — geralmente, o ocre ou o branco apresentam-se como as cores dominantes. Aos poucos, as linhas de

demarcação somem e as telas passam a apresentar somente áreas de cor de fatura encorpada. Mira começa a experimentar diferentes técnicas e suportes — incorpora ao seu repertório a juta, o eucatex e o aglomerado. Ao óleo, à têmpera ou às resinas industriais ela adiciona serragem, areia, fragmentos de pedra, massa de gesso ou vidro moído com o intuito de espessar a tinta e enfatizar ainda mais a materialidade da superfície. Os trabalhos matéricos a afastam por completo da pintura realizada pelos artistas concretistas.

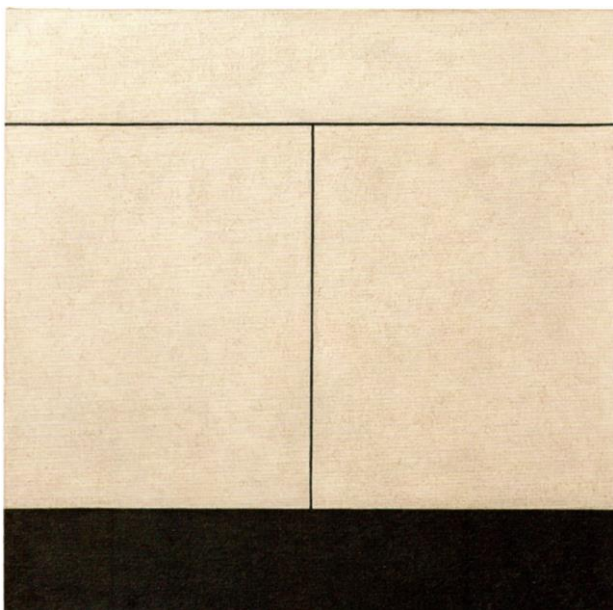


Figura 68: Mira Schendel *Sem título*, década de 1960. Têmpera sobre tela 75 x 75 cm.

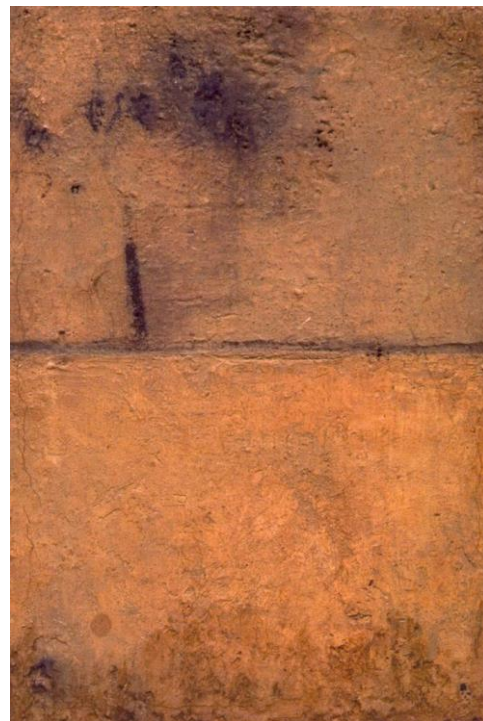


Figura 69: Mira Schendel *Sem título*, década de 1960. Óleo sobre juta, 30 x 21 cm.

Contrastando com áreas muito espessas e irregulares, ela introduz um pequeno traço preto, um pequeníssimo retângulo ou apenas uma linha horizontal que sulca a matéria e atravessa o quadro. Estes quadros, denominados de matéricos pela crítica, sugerem uma afinidade com a pintura informal europeia do pós-guerra, especialmente com os trabalhos de Alberto Burri, Jean Fautrier, Jean Dubuffet e Lucio Fontana, artistas que expuseram nas Bienais de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960. A colagem de elementos, como pedaços de madeira, tecido, papéis e cartolinas cortadas, adquire uma importância crescente.

A pintura matérica tem origem “na *art brut*, proposta no pós-guerra por Jean Dubuffet (1901-1985) e que defendia tanto a liberdade no emprego de materiais quanto a adesão a processos criativos subjetivos, livres dos paradigmas culturais ligados à tradição”.<sup>185</sup> Segundo Rodrigo Naves, são evidentes as afinidades que se podem detectar entre a pintura de Mira dos anos 60 e o informalismo reinante na pintura europeia do período, em que vemos desenvolver-se um certo drama dos materiais. Em todo caso,

é importante sublinhar as diferenças do trabalho da artista em relação à pintura europeia e americana. No caso de Mira, a força dos materiais nunca se traduz como excesso ou impossibilidade de formalização, mas como potência e recusa de qualquer sobrevoio metafísico.<sup>186</sup>

Mira preferia usar a têmpera ao óleo, talvez pela discrição e a elegância da qualidade opaca da têmpera, mas também porque, ao contrário do óleo, a primeira consente que os trabalhos respirem, efeito que a artista potencializa quando usa a têmpera sobre a juta, superfície que possui uma trama aberta e uma aparência corpórea. O artista Marco Giannotti relata que Mira olhava longamente para suas pinturas quando visitava seu atelier e dizia: “Um bom trabalho tem que ‘respirrar’. A cor, o pigmento, tem sempre que dar a sensação de ir para o ambiente, sair da superfície pictórica”.<sup>187</sup>

Assim como o pintor ítalo-argentino Lucio Fontana, ela também rompeu a inteireza do plano pictórico quando cortou quadrados e retângulos em chapas de aglomerado. Em outros trabalhos ainda, o suporte de madeira recoberto de uma mistura densa recebe incisões repetidas que, contudo, não chegam a romper a superfície. Em 1954, ela concebeu um trabalho que é o verso de um chassi vazado e sem a tela. “Há um quadro mondrianesco de Mira obtido com a tela virada”, observou Haroldo de Campos em entrevista a Sônia Salzstein,

<sup>185</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Op. cit., p. 19.

<sup>186</sup> NAVES, Rodrigo. NAVES, R. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 262.

<sup>187</sup> GIANNOTTI, Marco. Mire! Respire! In: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Op. cit., p. 98.



Mira toma a estrutura da tela, a estrutura retangular da tela, e vira o quadro, numa intervenção pictórica que resultará num Mondrian brutalista, é o avesso de Mondrian. De uma simplicidade surpreendente, este trabalho é alguma coisa que fica entre o neoplasticismo e o suprematismo, que abole todo o descritivismo.<sup>188</sup>

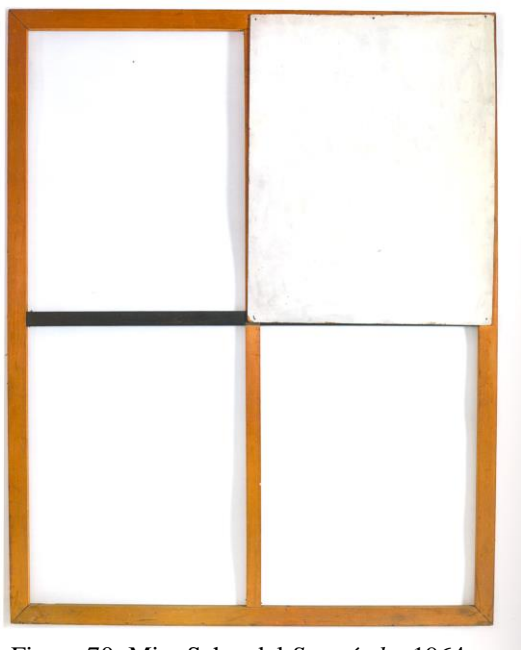


Figura 70: Mira Schendel *Sem título*, 1964.  
Óleo e têmpera sobre madeira 147 x 114 x 2 cm.

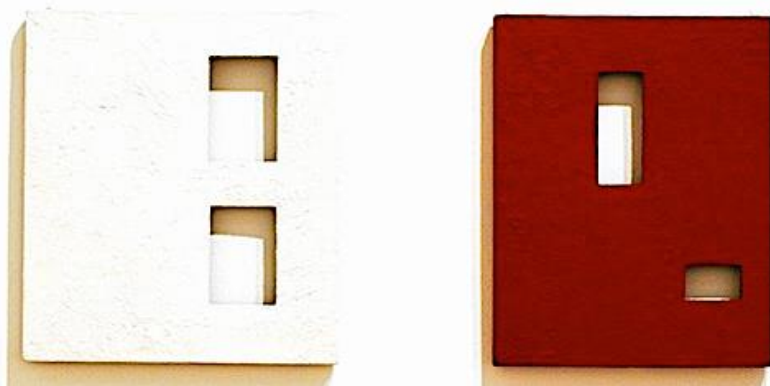


Figura 71: Mira Schendel *Sem título*, 1964.  
Têmpera sobre aglomerado, 50,5 x 45 x 1,5 cm

<sup>188</sup> CAMPOS, Haroldo de. Entrevista com Haroldo de Campos. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. Op. cit., p. 238.

Paralelamente aos quadros matéricos, no início da década de 1960, a artista realiza uma série de aguadas em nanquim e guache sobre papel nas quais ela desenha garrafas com seus rótulos industriais, latas, pilhas de xícaras, baldes e copos. A linha que *contorna* os objetos dissolve-se em contato com o meio aquoso e, ao invés de ordenar ou individualizar massas sobre um fundo, ela mais parece querer evidenciar o espaço *entre* as coisas. Talvez esta não seja uma das séries mais representativas de Mira, como observou Lorenzo Mammi, mas as aguadas são um excelente ponto de partida para descobrir a substância de sua poética.

A atenção, nesses trabalhos, se concentra não nos objetos, mas no gesto que os desenha. As manchas de guache não respeitam o contorno das coisas e, em vez de dar volume a elas, esvaziam-nas. As linhas, ao contrário, são espessas, traçadas com decisão, estreitamente ligadas umas às outras. Tem-se quase a impressão de que a imagem inteira foi criada num só movimento.<sup>189</sup>

As frutas reaparecem em 1983 na série de 14 desenhos intitulada *Mais ou menos frutas*. Nesta série, os elementos básicos da natureza-morta são reduzidos a algumas poucas maçãs, uma linha horizontal e a brancura do papel. A simplicidade do contorno negro da maçã feito por um único gesto e preenchido pela têmpera fosca e sobrecarregada de pigmento vermelho faz o branco do papel intocado explodir adquirindo uma qualidade impensada. Mira reencena aqui, como em tantas outras séries anteriores, a operação na qual é mestra, sua mágica preferida: a partir de um vocabulário plástico de escassos elementos, ela nos encanta com a potência explosiva da intervenção mínima sobre o campo no qual atua. As naturezas-mortas de Mira apresentam “uma proliferação arbitrária de objetos sem centro e projetados para fora da atmosfera morna que costuma estar presente em obras desse gênero”, segundo Sonia Salzstein.<sup>190</sup> O crítico Alberto Tassinari, em texto sobre esta série, ressalta que

depois das maçãs de Cézanne, dos limões de Braque, ou das garrafas de Morandi, é difícil acreditar que um pintor ainda possa nos comover com essa mistura de sentimentos íntimos, quase secretos, mas por outro lado cósmicos, que desperta a

<sup>189</sup> MAMMI, Lorenzo. Duas galerias fazem retrospectiva de Mira Schendel. In: *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>190</sup> SALZSTEIN, Sonia. *Mira Schendel: No vazio do mundo*. Op. cit., p. 20.

natureza morta. No entanto é o que ocorre quando se observa a recente série de desenhos de Mira Schendel.<sup>191</sup>



Figura 72: Mira Schendel *Sem título*, década de 1960. Nanquim sobre papel, 49 x 66 cm.

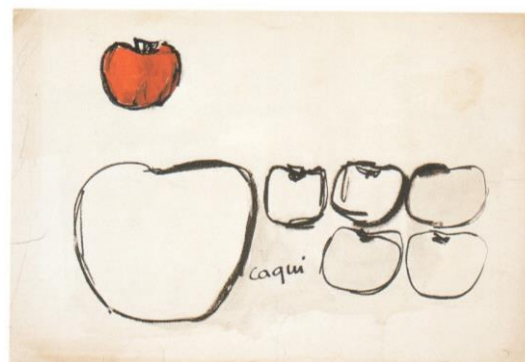


Figura 73: Mira Schendel *Sem título*, 1964. Nanquim e têmpera sobre papel, 65 x 96 cm.

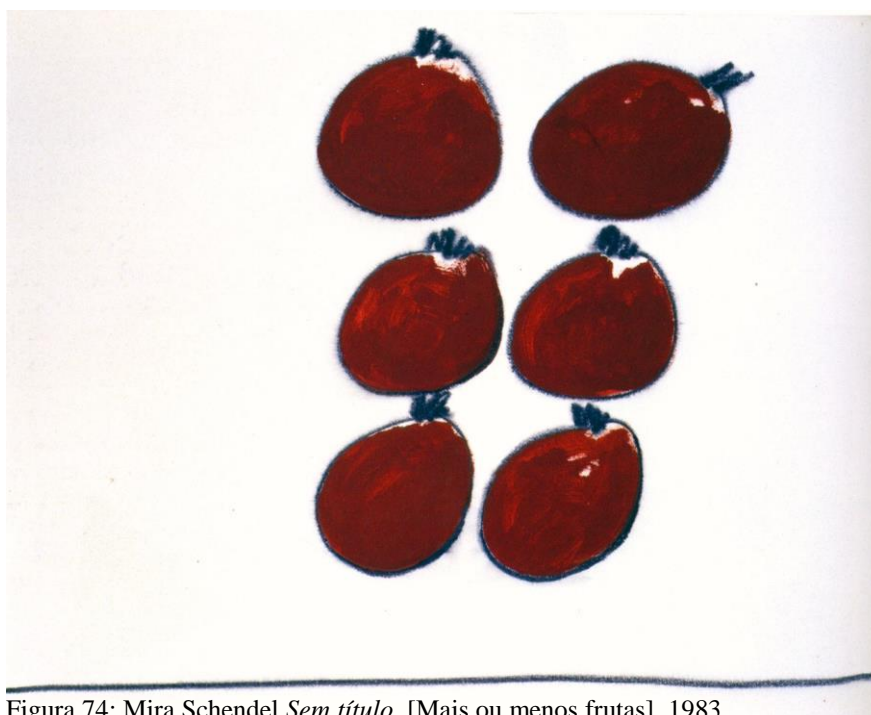


Figura 74: Mira Schendel *Sem título*, [Mais ou menos frutas], 1983. Têmpera sobre papel.

<sup>191</sup> TASSINARI, Alberto. Mais ou menos frutas. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. Op. cit., p. 270.

## 5.5. *I Ching*

Em 1981 Mira apresenta à Bienal de São Paulo uma seleção de 12 trabalhos da série *I Ching* que ela havia realizado no final da década de 1970. Nesta série, os hexagramas tradicionais do *I Ching* — as linhas inteiras ou interrompidas que representam as forças de base da natureza — parecem ter sido interpretados pela artista como áreas cromáticas. Ela usa o ocre e o azul, fazendo variar a extensão e o *peso* das duas cores em cada folha.

Desde a década de 1960 Mira mostrou-se interessada por psicologia e psicanálise, especialmente pela psicologia de Carl Gustav Jung (1875-1961). Ao que tudo indica, entrou em contato com o antigo livro chinês das mutações por intermédio da leitura de Jung, que prefaciara a edição que circulava no Brasil naquele momento.

Há um conjunto de desenhos de Richard Serra, *Reversals* (2013),<sup>192</sup> que dialoga espontaneamente com a série *I Ching* de Mira. Serra começou a desenhar em 1971 e desde então o desenho se estabeleceu como uma parte autônoma e importante de seu trabalho. O principal desafio do desenho, declara o artista, é fazer com que o fundo do papel participe da imagem — importa trazer o fundo para o primeiro plano, dando a ele a mesma importância que à figura. A propósito dos desenhos de Serra, o que primeiro me chamou a atenção foi menos a semelhança *fisionômica* entre *Reversals* e o *I Ching* de Mira, e mais descobrir que a técnica desenvolvida por Serra para realizar seus desenhos — *pelas costas do papel* — correspondia em escala ampliada ao procedimento inventado por Mira para conseguir trabalhar com o delicado papel japonês. O procedimento de Serra:

Eu derretia o bastão oleoso, cobria uma prancheta ou uma mesa com o material líquido, posicionava a tela, colocava o papel sobre a tela e trabalhava *nas costas do*

---

<sup>192</sup> Os desenhos que integram a série *Reversals* são constituídos por duas folhas de igual tamanho reunidas uma à outra de maneira contígua. As folhas são divididas em duas partes de forma igual sendo que um dos retângulos de cada folha é coberto com lápis litográfico preto. As folhas se tornam uma o reverso da outra.

*papel*. Eu só conseguia ver o resultado do meu trabalho quando suspendia o papel que estava apoiado na tela. Só então conseguia ver os traços do material no papel.<sup>193</sup>

A tela à qual se refere Serra é a tela tramada da janela e que corresponderia, na técnica de Mira, à camada de talco interposta entre o óleo e a folha de papel de arroz para que este não absorvesse de imediato a tinta. Na série *Courtauld Transparency* (2013), ele trabalha o giz litográfico sobre uma placa de acetato, pois só “a transparência da folha de poliéster evitava uma leitura figura/fundo”. Para Serra, “a relação figura e fundo é tanto a definição quanto a convenção do desenho”. “Tenho tentado superar essa limitação ao longo dos anos”, diz ele. O acetato ofereceu uma solução possível, porque a transparência da folha limpa impede sua leitura como fundo.<sup>194</sup> Vistos em sequência, os desenhos apresentam um ritmo lacunar e intermitente; trazem à tona as ideias de trânsito e processo, assim como o *I Ching* com o seu “inacabamento”.



Figura 75: Mira Schendel *I Ching*, 1970.  
Aquarela sobre papel, 12 partes de 45 x 23 cm.

<sup>193</sup> SERRA, Richard. *Richard Serra. Escritos e entrevistas; 1967-2013*. Heloisa Espada (Org). São Paulo: IMS, 2014. p. 361.

<sup>194</sup> Ibidem, p. 359.



Figura 76: Richard Serra *Reversals*, 2013.  
Lápis litográfico sobre papel.

As *Paisagens Noturnas*, colagens de recortes de papel japonês saturados em ecoline, indicaram o caminho para a realização das cerca de 100 pinturas em dimensões maiores, em têmpera acrílica, com inserções em folha de ouro de 24 quilates, realizadas entre 1979 e 1986. A escolha dos materiais vincula-se ao interesse da artista pela mobilização do espaço. Daí os jogos de oposições que organizam estes quadros: a percepção oscila incessantemente entre a qualidade opaca da têmpera e o brilho espelhado do ouro que, desse modo, faz o campo vibrar e apresentar-se como pura superfície. Haroldo de Campos viu a aplicação das folhas de ouro à tempera como influência da filosofia oriental chinesa, enquanto Mario Schenberg considerava que era uma busca pelo confronto de conceitos da física contemporânea com algumas correntes do pensamento oriental. Mira declarou que o ouro

neste caso está fora de certa tradição da pintura (ou seja, nada tem a ver com o simbolismo hierarquizado da Idade Média, época em que os artistas utilizavam o nobre metal para reforçar o estatuto da nobreza, divina, ou não). Gostaria que se me apresentasse como a mais clara e aguda individuação do caótico — é claro que eu estou me referindo ao processo de individuar-se —, e que ele sirva aos propósitos de não transparência.<sup>195</sup>

<sup>195</sup> SCHENDEL, Mira apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do Espiritual a Corporeidade*. Op. cit., p. 303.

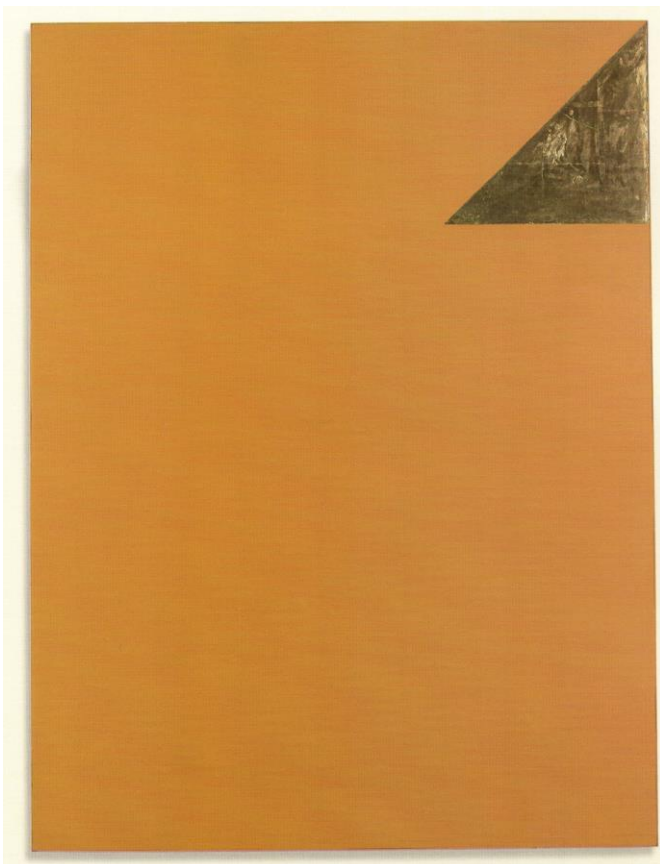


Figura 77: Mira Schendel *Sem título*, 1985.  
Têmpera, gesso e folha de ouro sobre madeira, 140 x 90 cm.

Segundo Rodrigo Naves, nestes trabalhos tudo se passa na estrita bidimensionalidade do suporte.

Não custa lembrar que Giotto, para conseguir a perspectiva, começou a tirar o dourado do fundo da pintura medieval; e que foi preciso substituir a têmpera pelo óleo para escapar das rudezas de uma fatura muito presente, que dificultava, para os artistas que queriam pintar “janelas” abertas para o mundo, a criação de um espaço virtual. Não é por acaso que Mira lança mão justamente do ouro e da têmpera.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> NAVES, Rodrigo. Conceitos Sensíveis. In: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Op. cit., p. 89.

## 5.6. *Monocromáticos*

A série que ficou conhecida como *Monocromáticos* (1986-87) é composta por obras maiores (90 x 180 cm) do que as têmperas sobre tela que as precederam. Aqui, Mira trata a superfície de madeira com uma camada delicada de gesso de modo a gerar um relevo com profundidade milimétrica que em contato com a luz origina uma linha virtual difusa. A linha feita de sombra deve coexistir no quadro com uma segunda linha traçada à mão com bastão a óleo. A dupla de retas atravessa o espaço sempre na diagonal e nunca atinge a borda oposta. A fatura é lisa e não há rastro do gesto da artista nestas pinturas.

Rodrigo Naves conta que Mira, na tentativa de mostrar ao artista Fernando Bento, um de seus auxiliares, o tipo de relação que procurava estabelecer entre as superfícies e as duas espécies de linhas que corriam por elas, costumava apontar o traço branco deixado no céu pelos aviões das esquadrilhas. Para Rodrigo Naves,

o episódio revela com precisão e lirismo a noção de forma que presidia as obras de Mira Schendel e os vínculos que buscava entre os diferentes elementos utilizados para produzi-las. As linhas brancas criadas pelo contraste entre o ar quente das turbinas e a atmosfera fria das grandes altitudes não constituem uma maneira de circunscrever o azul do céu, de imobilizá-lo pela sua transformação em simples fundo, como acontece com os desenhos de fumaça colorida que esquadrilhas criam no ar. Os traços tênues deixados pelos aviões de carreira não aprisionam o espaço, mas revelam-no, ao acentuar a oposição entre a indefinição do espaço atmosférico e a irregularidade da trajetória dos aviões. Tanto os traços quanto o azul do céu têm uma constituição ambígua — são vapores, camadas de ar —, o que torna impossível pensá-los como elementos estáticos sobrepostos pacificamente um ao outro.<sup>197</sup>

Espaço em constante mutação, não há uma estrutura fixa. Assim se percebe a série de triângulos brancos e pretos, realizada em carvão e relevo seco sobre papel (1980). Os triângulos pretos dispostos assimetricamente na superfície dão a impressão de movimentar-se. Quanto aos triângulos “brancos” — isto é, produzidos em relevo pela pressão no verso do papel — somente conseguimos percebê-los alterando nossa posição e seguindo o jogo de luz e sombra proposto pelos relevos e sulcos. Como observa João Masao Kamita,

<sup>197</sup> NAVES, R. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 262.



o conjunto resultante seria, portanto, um elemento de máxima evidência articulando-se com outro de mínima. Aquilo que antes se apresentava desconexo, agora mostra uma estrutura que os enlaça: os elementos interagem mutuamente, seja por complementaridade formal, ou por contraposição entre o denso e o rarefeito.<sup>198</sup>

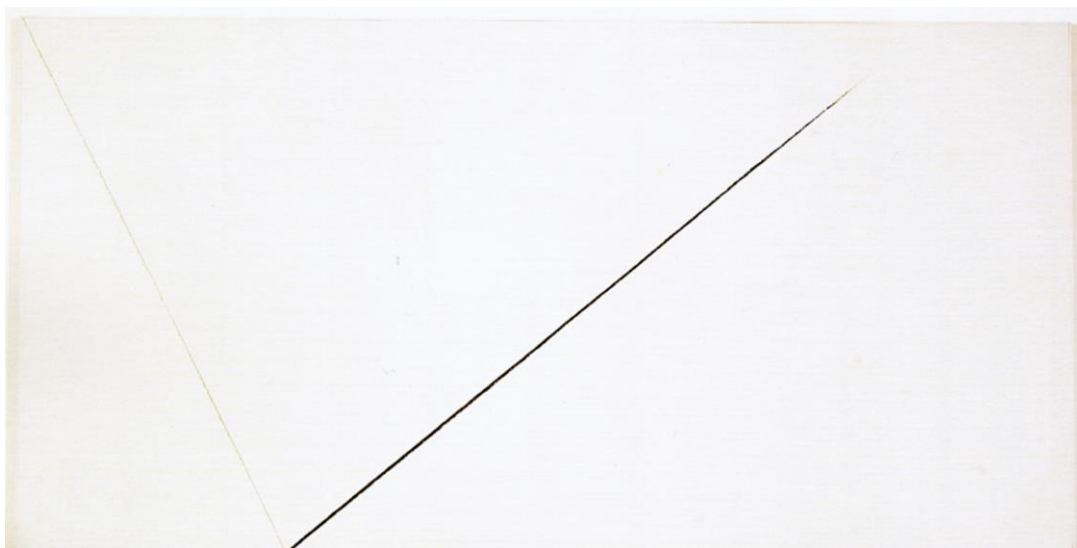


Figura 78: Mira Schendel *Sem título*, [Monocromático], 1986.  
Têmpera acrílica, gesso e óleo sobre madeira, 90 x 140 cm.

### 5.7. **Sarrafos e Tijolos**

Em agosto de 1987, um ano antes de Mira Schendel falecer, o Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, expõe os *Sarrafos*, última série completa realizada pela artista. Os *Sarrafos* consistem em 12 superfícies retangulares de compensado de madeira de 90 x 180 cm recobertas por gesso e têmpera acrílica branca sobre a qual era aparafusado um único sarrafo preto de madeira, de seção quadrada (5 x 5 cm), projetando ângulos às vezes agudos, às vezes obtusos. As ripas pretas e decididas atravessam o suporte branco extrapolando seus limites e seguindo para além de suas bordas. Trabalhos incisivos e rigorosos que aludem a uma geometria não fluida, eles transgridem as fronteiras entre a pintura, o relevo e a escultura, e o fazem dialogando com a tradição da pintura de uma maneira reflexiva.

<sup>198</sup> KAMITA, João Masao. *Mira Schendel: o fascínio do olhar*. Monografia (História da Arte e da Arquitetura no Brasil) – Programa de Pós-graduação *Lato Sensu*, PUC-RJ, 1990. p. 25.

Diante dos *Sarrafos*, somos levados a experimentar, abruptamente, uma pintura que não é mais um campo projetivo ilusionista e que, literalmente, se lança para fora do quadro, invertendo o vértice da pirâmide de Alberti. Como notou Ronaldo Brito, inicialmente o retângulo branco aparece quase “como o significante da representação do horizonte, referência fundamental do espaço pós-renascentista” e instiga o olhar a um certo automatismo perceptivo, nos colocando em posição de contemplação. No momento seguinte, estas obras mobilizam o corpo, as coordenadas espaciais, o senso de direção e equilíbrio, valores da escultura. “O ápice da experiência acontece quando o elemento preto tridimensional inesperadamente se eleva do suporte tornando inconcebível qualquer referência ao plano virtual ilusionista”.

Ao se anunciar pintura, o trabalho se revela quase escultura. O fluxo material de energia atravessa a superfície, sintomaticamente da esquerda para a direita, no modo corrente da leitura ocidental, e como que anula a visão projetiva vigente. Na eventual condição de escultura, por sua vez, o trabalho parecerá extremamente elusivo — faltam massa e volume, falta ainda o apoio a este corpo que nos instiga e desafia. Claro, repetimos, ficou para trás o pseudodilema das categorias. Mas, convém ponderar, tais obras não seriam o que são sem preservar a densidade acumulada da tradição, sem o domínio da “fenomenologia” familiar e estéril que contrariam.<sup>199</sup>

Os *Sarrafos* causaram profunda impressão em Sergio Camargo. Talvez porque as ripas negras dos quadros de Mira — que ora se lançam para fora do plano e ora retornam a ele como se o fossem atravessar — lembrassem ao escultor os acontecimentos plásticos que efetivamente ocorrem nos seus *Relevos* (1963-1975) e *Trombas* (1970). Sergio Camargo teria dito a Mira que “precisava conviver com uma daquelas obras até o fim de seus dias. E assim foi feito, quando o escultor faleceu, em 1990, a obra foi devolvida à família da artista”.<sup>200</sup>

<sup>199</sup> BRITO, Ronaldo. Singular no plural. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 292-94. *passim*.

<sup>200</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, a estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 48.

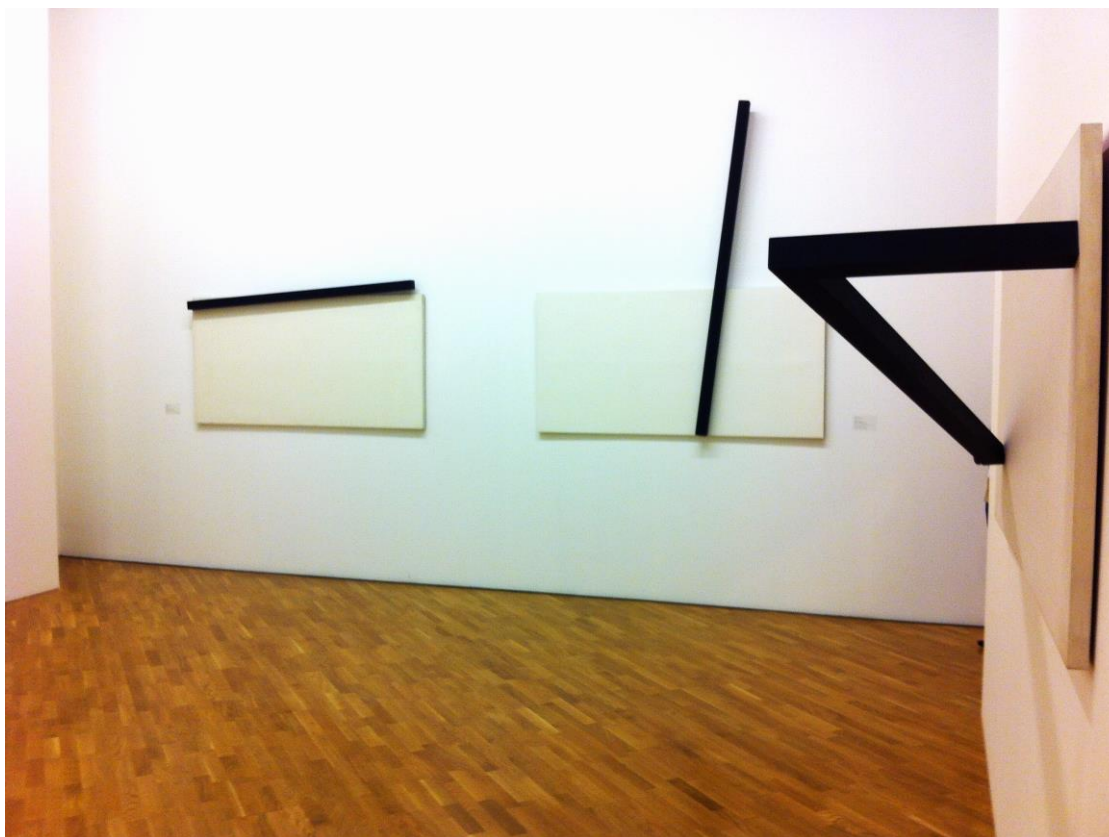


Figura 79: Mira Schendel *Sarrafo*, 1987.

Têmpera acrílica e gesso sobre madeira, dimensões variáveis, c. 90 x 246 x 11 cm.

Em sua simplicidade inédita, os *Sarrafos* são a expressão mais decidida das formulações plásticas originadas do encontro com o papel japonês, quando tudo parece ter começado a girar em torno do processo de individuação das coisas: seja a linha sobre o papel, o desenho do *Trenzinho* no ambiente, ou o componente de madeira que é arremessado para fora do suporte, nos *Sarrafos*. O que nos desarma e não cansa de surpreender é a “obviedade exasperante com que Mira desempenha sempre a mesma operação construtiva: uma linha irrompendo de um plano”, como ajuíza Sonia Salzstein.<sup>201</sup>

<sup>201</sup> SALZSTEIN, Sônia. Mira Schendel. In: *A forma volátil*. Rio de Janeiro: Editora Marca D'Água, 1997. p. 21.



Figura 80: Mira Schendel *Sarrafo*, 1987.  
Têmpera acrílica e gesso sobre madeira, c. 90 x 246 x 11 cm.

Apenas dois elementos: a linha, este elemento mágico e disponível que a faz respirar, que é o avesso do campo de concentração; e o espaço branco vazio a ser mobilizado. Mas o que é a linha para Mira? Ela aprendera com Paul Klee que “os elementos formais das artes gráficas: os pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais”<sup>202</sup> não tratam tão somente das linhas e das mãos que os traçam, mas também das relações existentes entre as linhas e as superfícies nas quais se inscrevem. Desenhar, escrever, tecer, caminhar, cantar, dançar, contar uma história — todas estas ações apresentam-se como diferentes tipos de linha. “As linhas são onipresentes, a utilização da voz, das mãos e dos pés — através respectivamente da palavra, dos gestos e dos deslocamentos — todos esses aspectos da atividade cotidiana do homem são englobados pela fabricação de linhas”.<sup>203</sup> Henri Michaux, em um pequeno e comovente ensaio sobre Klee, apresenta a complexa rede de linhas criadas pelo artista suíço em seus desenhos: as linhas passeiam, pensam, decidem; contornam conjuntos de células e envolvem elementos transparentes; são linhas viajantes e linhas signo — são traços de poesia, tornando o pesado, leve. “Une ligne rêve. On n’avais jusque-là jamais laissé rever une ligne”.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> KLEE, Paul. Confissão criadora. In: *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 43.

<sup>203</sup> INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Paris: Zone Sensible, 2011. p. 7.

<sup>204</sup> MICHAUX, Henri. *Paul Klee*. Paris: Gallimard, 2012. P. 18.

Os *Sarrafos* estão *contidos* de modos distintos em dois trabalhos anteriores: a pintura de 1954, na qual um pequeno cubo e dois retângulos saltam do suporte de madeira e *deslocam*-se na superfície deixando uma linha como rastro, e a série de colagens conhecidas como *Papéis japoneses preto e branco*, realizada em 1986. Maria Eduarda Marques considera que nessas colagens

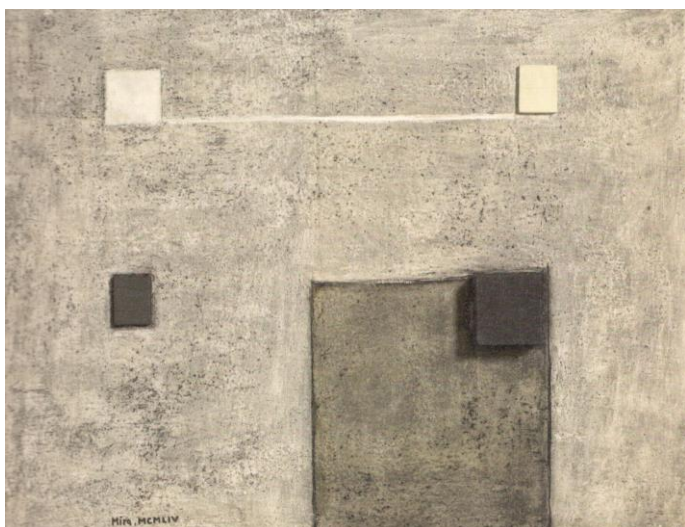


Figura 81: Mira Schendel *Sem título*, 1954.  
Têmpera e gesso sobre madeira, 51 x 66 cm

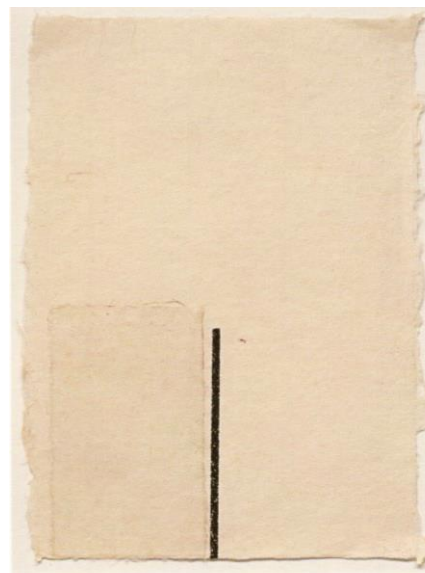


Figura 82: Mira Schendel *Sem título*, 1986.  
Papel artesanal colado e bastão de óleo, 39 x 29 cm.

se destaca a redução extrema da linguagem. Sobre o papel japonês é colado outro papel igualmente sem pintura, cortado em forma geométrica (triângulo ou retângulo), que se faz acompanhar por um traço negro incisivo feito com nanquim em bastão. O traço de nanquim é seco e programático, não é um gesto livre da artista, como as linhas das *Monotipias*.<sup>205</sup>

Em entrevista à artista Iole de Freitas, ao falar sobre a série de *Sarrafos*, Mira diz: “finalmente consegui ser agressiva”.<sup>206</sup>

Esse tipo de trabalho começou e terminou nesta exposição. Nasceu do momento de falta de decisão, de desordem que o Brasil viveu em março deste ano, quando parecia que estávamos morando numa Weimar tropical. O trabalho surgiu desse contexto. Concorro com Gilberto Freire quando ele diz que o trabalho de cultura surge de um contexto de convivência com os problemas da vida. Naquele momento, como todos, eu também sentia a necessidade de ter uma direção, um rumo. E essas obras são uma reação ao marasmo daquele momento. Não vejo possibilidade de seguir por esse caminho. É como um conto curto, não tem continuação.<sup>207</sup>

Os últimos trabalhos de Mira Schendel foram três pinturas de fatura espessa com pó de tijolo sobre aglomerado que retomavam os trabalhos matéricos realizados no início da década de 1960. Uma guinada e tanto, se considerarmos a ascense e a positividade construtiva dos *Sarrafos* que lhes sucederam. Apesar do câncer no pulmão, as últimas séries testemunham um brilho extemporâneo.

Sobre o suporte de madeira recoberto com uma mistura de pó de tijolo e cola que parece partilhar da qualidade temporal do aço corten, dois retângulos apresentam-se assimetricamente dispostos um acima do outro: um deles carregado da mistura e o outro, vazio, porém marcado por rastros, ruínas, da presença da matéria. O olho fica intrigado — move-se de um retângulo para o outro — diante das relações que o trabalho apresenta: deslocamento-limite, vazio-cheio, subtração-adição, espaço-tempo.

<sup>205</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, a estética da expressividade mínima*. Op. cit. P. 48.47

<sup>206</sup> FREITAS, Iole de. *Os Sarrafos*. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996, p. 225-226.

<sup>207</sup> SCHENDEL, Mira. Depoimento. In: MARQUES, Maria Eduarda. Op. cit., p. 34.





Figura 83: *Sem título*, 1988, [Tijolos].  
Pó de tijolo e cola sobre madeira, 100 x 200 cm.

## 6. Considerações finais

Mira trabalha sozinha, vive permanentemente atormentada pela dificuldade que seus trabalhos enfrentam para conquistar uma dimensão pública. Decidida a ser artista, desconfia de seu talento. Diferentes passagens dos seus diários nos esclarecem, até certo ponto, sobre o difícil processo de instituição de uma linguagem própria. No caminho para a abstração, antes das *Monotipias*, ela dizia vivenciar uma “difícil fase de transição”, uma “crise medonha”, andava “mais ou menos desesperada”, pois se julgava “absolutamente despreparada”. Sabia, no entanto, que teria que “lutar muito até encontrar o caminho certo”, pois pintar era “difícil como um parto”. Registrou em seu diário que após uma exposição duas colegas lhe disseram: “Olha, você não tem talento. Larga, porque não dá, não é para você”. A partir do episódio parou por três anos e desmoronou. Essa lembrança, para ela, era muito importante.

Sem dúvida, Mira encontrou o “seu caminho certo”. Uma vida dedicada ao ofício de artista resultou em uma quantidade assombrosa de trabalhos que seguem até hoje cativando e instigando a nossa imaginação.

Na tese, procurei fazer uma análise imanente dos trabalhos que considero mais significativos, partindo da ideia de que a obra de Mira Schendel ramifica-se em séries que se desenvolvem sempre originadas de algumas questões matriciais — o transparente e o opaco, a mobilização do espaço vazio, a corporeidade do mundo, as ambiguidades do signo, o processo de individuação das coisas, o tempo, a repetição.

Ao mesmo tempo, interessava compreender como essa obra radial parece repelir, até os dias atuais, toda a tentativa de reduzi-la a uma determinada narrativa histórica e cultural — característica que decorre não somente da pregnância e da originalidade da pesquisa conduzida pela artista, mas também do caráter decidido de sua disposição radical para a *obliquidade*. Como ajuizar esse modo de fazer arte — o modo oblíquo de Mira — que se não chega a ser antitético em relação aos nossos



outros movimentos de vanguarda, se mostra paralelo a eles, particularmente avesso a rótulos?

Por um lado, Mira Schendel desconfiava de dogmas, de programas em geral, suspeitava das vanguardas construtivas às quais o Brasil havia aderido com tanto entusiasmo. Por outro lado, é justamente do contraste entre seu caráter de judia exilada e a postura ainda um tanto virginal de nosso construtivismo que decorre a sua condição de artista brasileira — o seu trabalho não poderia deixar de traduzir um modo de ser brasileiro: é simples, ela não teria feito o que fez se não estivesse aqui, atenta e indagativa.

O artista Nuno Ramos relata uma história que Mira gostava muito de contar e que eu reproduzo aqui, no momento mesmo de concluir. A pequena e emocionante história de Mira e a sensível interpretação do então jovem amigo artista dizem muito sobre o espírito dessa obra.

Certa vez, em Veneza, ela voltava para o hotel numa noite chuvosa e fria. A praça San Marco, encharcada, estava deserta, mas uma latinha de coca-cola, soprada pelo vento, se arrastava para lá e para cá. Mira gostava muito de contar esta história, meio maravilhada, e não é difícil entender por quê. Estão aí todos os elementos do seu trabalho: o campo vazio, mas pleno (a praça), e o indivíduo intruso, que o desperta (a latinha). Estão aí também a solidão de quem contempla a cena, a praça que a precedeu e que a sucederia, a noite, a umidade, o desamparo do elemento arrastado pelo vento, a desproporção entre a latinha industrial e a eternidade da praça, daquela praça.

Ao morrer em 1988, aos 69 anos, Mira deixou irrealizado um filme. A tela ficaria branca por trinta minutos. Nenhuma imagem, só as badaladas de um sino na banda sonora.

## 7. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Crítica Cultural e Sociedade. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ALBERTI, L.B. *Da pintura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese (Doutorado em Filosofia) – USP, São Paulo, 2010. p. 129. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09022011-141953/es.php>. Acesso em fevereiro de 2016.

AMARAL, Aracy. Mira Schendel: os cadernos. In: \_\_\_\_\_. *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. *passim*.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. Disponível em: [www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf](http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf). Acesso em

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Editora da USP, 1981.

\_\_\_\_\_. O moderno conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. A metodologia da Bauhaus. In: \_\_\_\_\_. *Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

\_\_\_\_\_. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. A dialética do interior e do exterior. In: \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Versus Editora, 2007.

BARTHES, Roland. Gramática Africana. In: \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. Variations sur l'écriture. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes IV*. Livres, textes, entretiens 1972-1976. Paris: Editions du Seuil, 2002. p. 277.

BATISTA, Doca. As várias faces de uma artista. *Gazeta de Vitória*, 19 set. 1987.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BENSE, Max. *Grafische Reduktionen*. Stuttgart: Universitat Stuttgart, 1967. Coleção Rotbuch.

\_\_\_\_\_. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 262-63.

BÍBLIA (tradução ecumênica). 1º Livro dos Reis, cap. 19. Versículos 12 e 13. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BRETT, Guy. Mira Schendel. *Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 165.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel. *Force Fields*. Barcelona: MACBA, 2000.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 49-69.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel. *Kinetic Art*. Londres: Studio Vista, 1968.

BRITO, Ronaldo. A semana de 22. O trauma do moderno. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 13-18.

\_\_\_\_\_. Análise do circuito. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 261-68.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Ninguém sabe o que é forma: experiência, pensamento, crítica, história e a necessidade de “banir o formalismo”. *Revista Tatui* 14. Crítica de arte. Disponível on-line: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui14> p. 52. Acesso em outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 44.

\_\_\_\_\_. Mamãe Belas Artes. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 269-74.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro. Catálogo da Exposição realizada pelo CCB-RJ e o IAC-SP, Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

\_\_\_\_\_. O fluido dos sólidos. In: \_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. Org. de Suely Lima. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 289-91.

\_\_\_\_\_. Singular no plural. In: \_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. Org. de Suelly Lima. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 292-94.

BRUM, José Thomaz. O primado do artista sobre o filósofo. *Revista Conccinitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 99-102, 2005.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under dictatorship: Antônio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*. Durham: Duke University Press, 2012. p. 34.

CAMPOS, Haroldo de. Entrevista com Haroldo de Campos. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 227-43.

CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995. p. 10.

CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: \_\_\_\_\_. *Jorge Guinle Filho*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 223-27.

\_\_\_\_\_. *Willys de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CORRÊA, Patrícia L.A. *Robert Morris em estado de dança*. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, 2007. p. 94-95.

CÔRTEZ, Norma. Anti-mímesis: despojamento, diálogo, democracia. *Revista de Estudos Históricos, Arte e História*, nº 30, p. 13. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002.

DE DUVE, Thierry. The Monochrome and the Blank Canvas. In: [GUILBAUT](#), Serge (Ed.). *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge: Mit Press, 1990. p. 244-310.

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

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 19.

\_\_\_\_\_. Modernos fora dos eixos. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 127-34.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUPONT, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. A Obra Aberta nas Artes Visuais. In: \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. O Zen e o Ocidente. In: \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 206.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. 2011 [2015], p. 43-44.

EUVALDO, Célia. Cronologia. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *Mira Schendel. No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 92.

FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafaneidade. Suplemento Literário da *Folha de São Paulo*, 26 de abril de 1969.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 14.

\_\_\_\_\_. Indagações sobre a origem da língua. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 264-65.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel. In: \_\_\_\_\_. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007. p. 185-191.

FOCILLON, Henri. A arte: o belo e o agradável. In: *Artefilosofia*. Antologia de textos estéticos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 42-46. *Passim*.

\_\_\_\_\_. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 9.

FOUCAULT, M. Isto não é um cachimbo. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos e Escritos, v. 3, p. 256.

FREITAS, Iole de. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

GEBSER, Jean. L'image de l'homme et la conscience. Conferência realizada em 1965. Disponível em: [http://www.jean-gebser-gesellschaft.ch/GTexte/Image\\_de\\_lhomme.pdf](http://www.jean-gebser-gesellschaft.ch/GTexte/Image_de_lhomme.pdf). Acesso em junho de 2015.

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

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta. Uma contribuição brasileira. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 55-71.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. Lygia Clark: uma experiência radical. In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

\_\_\_\_\_. Teoria do não objeto. In: \_\_\_\_\_. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 91-100.

HARTOG, François. Mémoire, histoire, present. In: \_\_\_\_\_. *Regimes d'Historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

HUGHES, Elena Maria O'Neill. *Carl Einstein: por uma outra leitura da forma*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, PUC-RJ, 2013.

HUSSERL, Edmund. *A crise da arte como ciência europeia*. Lisboa: Covilhã, 2006. p. 119-52.

KAMITA, João Masao. Mira Schendel: o desafio do visível. *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 2, p. 30-37, 1991.

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

KLEE, Paul. Confissão criadora. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. *Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel*. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação, Departamento de História, PUC-RJ, 2005.

LEE, Pamela. *Chronophobia: On Time in the art of the 1960*. Cambridge: Mit Press, 2004.

LEROI-GOURHAN, Andre. *O gesto e a palavra. Técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Prefácio. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília França. MAM/RJ. Glória e vicissitudes. In: *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56. A raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

\_\_\_\_\_. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira. In: \_\_\_\_\_. *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel pintora. Catálogo da exposição realizada no Instituto Moreira Salles em 2011.

\_\_\_\_\_. *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Coleção Espaços da arte brasileira.

\_\_\_\_\_. *Uma menina muito vanguarda*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/uma-menina-muito-vanguarda>, ano. Acesso em março de 2015.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 185-314.

MELO NETO, João Cabral. O cão sem plumas. In: *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 136.

\_\_\_\_\_. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 331-65.

\_\_\_\_\_. A Temporalidade. In: \_\_\_\_\_. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 549-80.

\_\_\_\_\_. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 383-96.

\_\_\_\_\_. L'institution. In: *Resume de Cours, Collège de France 1952-1960*. Paris: Galimard, 1968.

\_\_\_\_\_. O filósofo e sua sombra. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 429-50.

\_\_\_\_\_. O metafísico no homem. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 369-82.

\_\_\_\_\_. O olho e o espírito. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-301.

NAVES, Rodrigo. Aventuras do método: Amílcar, Camargo, Mira e Willys. In: \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 107-22.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro. Catálogo da Exposição realizada pelo CCBB-RJ e pelo IAC-SP, 2000, p. 10.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: \_\_\_\_\_. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 264.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel: o presente como utopia. In: \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 89-106.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel: pelas costas. In: \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 266-70.

\_\_\_\_\_. The world as generosity. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). *Tangled alphabets*: León Ferrari and Mira Schendel. New York: Cosac & Naify, 2009. p. 59-69.

OITICICA, Hélio. Bólide. In: \_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP/Cosac Naify, 2016. p. 413.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 31.

\_\_\_\_\_. Mira Schendel. In: ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e modernos*, v. 3. São Paulo: Edusp, 2004. p. 345-46.

\_\_\_\_\_. Os deveres do crítico de arte na sociedade. In: Mário Pedrosa. *Política das Artes: textos escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Tangled alphabets*: León Ferrari and Mira Schendel. New York: Cosac Naify, 2009.

RAMOS, Nuno. A construção do vento. In: SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

\_\_\_\_\_. No palácio de Moebius. *Revista Piauí*, nº 86, p. 71-78, 2014.



RESENDE, José. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 250-51.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALZSTEIN, Sônia. *Mira Schendel. A forma volátil*. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

SCHENBERG, Mario. *Mira Schendel pintora*. Catálogo da exposição realizada no Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro e São Paulo em 2011.

SCHENDEL, Mira. Carta a Konrad Gromholt, 25 setembro de 1969. Arquivo mira schendel estate. In: SOUZA DIAS, Geraldo. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 147.

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5539>. Acesso em 02/01/2017.

SPANUDIS, Theon. Textos críticos. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em dez. 2009.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Hipótese sobre um trabalho de Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 71-78.