

3. Correspondências

3.1. “Primitivismo”

3.1.1 *Blaue Reiter*

A partir de 1911, Klee passa a integrar o *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul)¹, projeto editorial que reúne artistas com a intenção de definir os traços comuns de uma nova visualidade que, desde 1905, vinha caracterizando a vanguarda européia - francesa, alemã e russa.

“É a consciência desta coagulação misteriosa da criação artística que fez germinar a idéia do projeto *Blaue Reiter*. Seu apelo deve se assemelhar às propostas dos artistas dos novos tempos e abrir os ouvidos dos profanos²”,

diz Franz Marc, editor do projeto, juntamente com Kandinsky.

O primeiro Almanaque do *Blaue Reiter* (1912), de caráter fragmentário, reúne textos e 150 ilustrações que relacionam os temas artísticos expansivos:

“à arte gótica e a dos primitivos, à África e ao vasto Oriente, à arte popular e àquela das crianças, todas as duas bastante expressivas, e em particular ao movimento musical europeu mais moderno, bem como às novas idéias teatrais do nosso tempo³”,

todos relevantes para a caracterização dessa nova “estética expressionista”, que opta por intensificar os meios

¹ O *Blaue Reiter* inicialmente era apenas o título de um livro a ser editado. Segundo Kandinsky, não houve jamais associação ou grupo *Blaue Reiter*; ele e Franz Marc escolhiam livremente, sem interferências, tanto os expositores quanto os textos que lhes convinham mostrar ou publicar. In : LANKHEIT, K. Histoire de l'Almanach. In : KANDINSKY, W. MARC, F, p. 6.

² MARC, F. Le *Blaue Reiter*, 1912. In : Op. cit., p. 64. Pretendendo a síntese entre as artes, o almanaque do *Blaue Reiter* inclui textos sobre pintura, música e literatura. Dentre eles, constam os textos dos já citados editores, além dos colaboradores August Macke, Arnold Schoenberg e Thomas Hartmann, entre outros.

³ Op. cit., p. 64.

expressivos, cor ou desenho, facilitando desse modo a transcrição latente de um estado emocional ou afetivo para a tela. O termo expressionismo, associado à arte alemã do início do século XX, teria sido inicialmente empregado por Matisse e pelo crítico Louis Vauxcelles, para designar a vanguarda francesa que considerava um afastamento formal, espacial e temporal da natureza⁴.

Intensifica-se no Expressionismo a concepção de que há um conteúdo espiritual nas formas abstratas, como nos diz Kandinsky⁵. Pretendendo a síntese entre interior e exterior, forma e conteúdo, Kandinsky argumenta sobre a existência de uma “intuição imediata” no artista, que capta e traduz a justa vibração da alma humana na obra de arte.

O movimento expressionista considera não só o aspecto estético, mas também o aspecto cultural, político e espiritual de uma época, exigindo um aprofundamento das relações com o mundo, próprio da percepção artística. Entre pensar e sentir, o artista cede a um fluir que manifesta na obra a experiência de uma realidade fragmentada, que exige um reconhecimento do seu lado mais obscuro, isto é, do oculto que requer renovação.

Opondo-se à arte impressionista, que pretende captar uma sensação visual imediata, os expressionistas não definem claramente um espaço figurativo ou abstrato nas suas obras. No caso de Matisse e dos artistas do *Die Brücke*, as formas se moldam no próprio espaço que as constitui; no caso de Marc, Délaunay ou Kandinsky, elas se aproximam da abstração.

Quando aponta as diferenças da arte expressionista em relação à impressionista, Klee define o Impressionismo,

“como o momento da recepção da impressão da natureza; o expressionismo, o momento posterior – que muitas vezes já não pode ser mostrado como correlacionado ao primeiro –, de reprodução daquela impressão⁶.”

⁴ Cf. LEBENSZTEIN, J. C. Douanne-zoll. In : FERREIRA, G. VENANCIO, P. (org.) *Arte e Ensaios*, nº 6, Rio de Janeiro. EBA-UFRJ, 1999, p. 150.

⁵ Cf. KANDINSKY, W. *O espiritual na arte*.

⁶ KLEE, P. A exposição da Moderne Bund na Kunsthau de Zurique. Publicado originalmente no *Die Alpen*, n. 12, ago/1912, p. 696-704. In : KLEE, P. *Sobre a arte moderna*, p. 70.

Segundo o artista, é a percepção fragmentada do objeto que pode devolver, após anos de latência, a impressão primeira que ele havia suscitado, alinhando destruição e construção na necessidade de superar a forma. Logo, as relações sugeridas pelos fragmentos viabilizam a potência de um olhar que não se prende somente às aparências, mas se propaga para os aspectos latentes da percepção.

Na obra de Klee, *Natureza morta em fragmentos* (figura 38), de 1925, as formas decompostas revelam impressões fragmentadas que parecem palpitar em um espaço fluido, estabelecendo conexões que se modificam a cada instante. As sensações confirmam, na luz e na cor, a falta de solidez dos objetos que emergem da memória, gerando uma nova inteligibilidade. Em trabalhos realizados por Klee, depois de 1937 (figura 39), são removidas partes das figuras, que então passam a interagir com o vazio entre elas. A interrupção é que organiza o espaço nesses quadros, anteriormente articulados pela linha contínua que definia a forma.

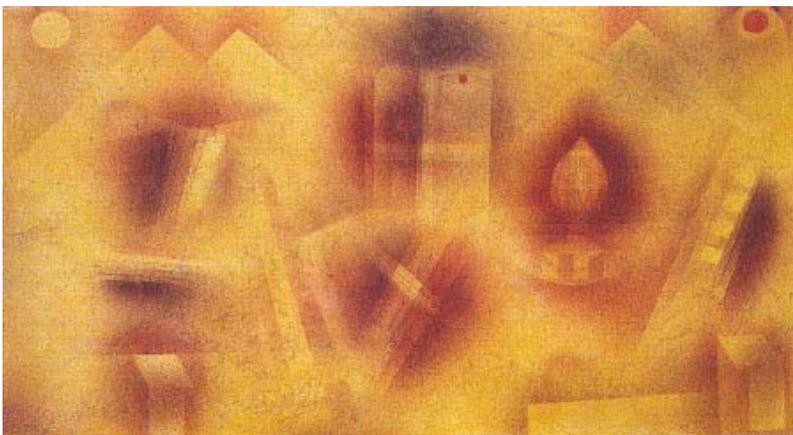


figura 38 - KLEE, Paul. *Natureza morta em fragmentos*. 1925. Óleo sobre cartão. 41,2 x 71,8 cm.

Os fragmentos nas obras de Klee acentuam a mobilidade de espaço e tempo ou a falta de gravitação, elegendo os meios expressivos, linha, plano, tonalidade e cor, como base para o desenvolvimento do seu pensamento criativo. Klee esquematiza total ou parcialmente o objeto, de modo a permitir que essa “ruína produtiva” possa vir a ser enriquecida pelos detalhes, livremente adicionados à composição em uma fase posterior. Através da mesma ótica, Klee aborda as leis da natureza e as leis da geometria, concebendo um jogo das formas que supõe o processo advindo dessa tensão.



figura 39 - KLEE, Paul. *Um jogo infantil*. 1939. Pastel e aquarela sobre cartão. 43,5 x 32 cm.

3.1.2. Força criadora

A capacidade de exteriorizar a relação entre homem e mundo através da energia criativa contida na arte foi teorizada por Wilhelm Worringer⁷, que muito contribuiu para o pensamento teórico e plástico dos artistas do *Blaue Reiter* e do grupo *Die Brücke*. August Macke confirma o ponto de vista de Worringer, em artigo publicado no almanaque do *Blaue Reiter* (1912): “o homem exterioriza sua vida pelas formas. Toda forma artística exterioriza sua vida interior. O exterior da forma artística é sua forma interior⁸”.

De acordo com Worringer, a força criadora que reside na unidade com o real, encontraria, nessa fusão, a matéria da sua vida espiritual. O parâmetro estético clássico, referido ao realismo da representação do mundo exterior, corresponderia à capacidade de domínio da razão sobre esse mundo. Em contrapartida à estética clássica⁹, Worringer traça um paralelo entre o homem germânico (gótico), o homem oriental (chinês e japonês) e o “primitivo”, associado à raça negra, detectando momentos de incerteza na história da humanidade, relativos ao excesso de poder divino ou à falta dele, que confirmam a fragilidade do ser humano e a capacidade de transcendência da imaginação em tornar as formas abstratas.

Worringer aponta, nos europeus do norte, as dificuldades que encontrariam com relação ao clima e à natureza inóspita circundante, como a principal causa para a projeção desse desejo de transcendência nas formas abstratas. Quanto ao homem “primitivo”, Worringer afirma que a

⁷ Em 1908, Worringer publica o livro “Abstração e Empatia” (*Abstraktion und Einfühlung*), baseado no conceito de *Einfühlung*, já formulado por Robert Vischer no tratado “Sobre o sentimento da forma visual” (*Über das optische Formgefühl*) de 1873, que exprime as afinidades que orientam o eu para uma forma exterior que o reflete.

⁸ MACKE, A. *Les Masques*. In : KANDINSKY, W. MARC, F., p. 114.

⁹ A arte anticlássica, para Argan, opõe-se a um modelo universal atemporal baseado na clareza, na ordem e no equilíbrio. Ela propõe a revitalização desse modelo clássico a partir de uma prática contemporânea que o recrie, levando em consideração o devido distanciamento histórico que o processo exige. Cf. ARGAN, G.C. *Clássico e anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Brueghel*. São Paulo : Cia. das Letras, 1984.

relação idílica que ele desenvolve com a natureza, não corresponde ao terror que a natureza lhe inspira. Esse terror, amenizado pelas superstições e pelas práticas religiosas, também seria apaziguado nas formas abstratas, ao distanciar o homem “primitivo” do mundo orgânico dos fenômenos que o ameaçam.

Relacionando o homem “primitivo” ao oriental - chinês ou japonês - através da sabedoria do instinto, Worringer sublinha as diferenças entre ambos, a partir da quase supressão da subjetividade do oriental, fato que o conduz acima da transitoriedade da vida para uma realidade superior, sem imagens, palavras ou desejos, refletindo na arte e na religião, toda sua espiritualidade. Também a arte oriental é abstrata, baseada na linha, mas atesta sua qualidade, superando a “primitiva”, à medida que se dirige ao encontro de um elo superior, cósmico, que a religa ao universo.

Worringer estabelece uma relação entre o gótico, o “primitivo” e o oriental aproximando-os da arte abstrata, argumentação válida tanto para os artistas do *Blaue Reiter*, quanto para os componentes do *Die Brücke*, que se inspiram no poder original da comunicação intuitivo-afetiva de outras culturas, visando o afastamento do modelo lógico-discursivo da cultura ocidental.

Os artistas do *Die Brücke*¹⁰ (Dresden, 1905-1913), que balizam suas obras pelo mesmo impulso vital dos seus contemporâneos *fauves*, pretendem restabelecer os elos entre homem e natureza, privilegiando os métodos artesanais da cultura popular e da cultura dos povos “primitivos”. O grupo busca, tanto na tradição alemã das gravuras e das ilustrações medievais¹¹, quanto nas artes africana, da Oceania e nas gravuras japonesas, o motivo para se colocar criticamente

¹⁰ Para os artistas do *Die Brücke*, bem como para Kandinsky e Klee, as leituras de Nietzsche foram marcantes, uma vez que, para Nietzsche, a arte é repleta de força e afirmação vital, é estimulante da vida, homenagem à sua onipotência. No contraste entre a beleza – associada à plenitude vital – e a feiúra – relacionada à perda de energia, impotência – Nietzsche congrega arte e interesse vital, o que resulta na perda do caráter ascético atribuído à arte. Não é à toa que a poética expressionista é a “poética do feio”, como diz Argan, que reflete a condição humana no duplo movimento do princípio espiritual fenomenizado que se une ao material, e do material sublimado, que se une ao espiritual. Cf. ARGAN, GC. *Arte Moderna*, p. 240.

diante do pacto estabelecido pela intelectualidade dominante com a sociedade industrial, responsável, segundo esses artistas, pelo distanciamento das estruturas de comunicação e de pensamento, oriundas das camadas mais profundas da natureza e do espírito.

Inspirados pelo *Jugendbewegungen*¹², o *Die Brücke* afirma a “pura expressão da alma” que reconcilia arte e interesse vital, resgatando a espiritualidade perdida em decorrência das transformações urbanas da época. Na prática, o grupo desenvolve experimentos, pretendendo integrar a arte à vida cotidiana em comunidades rurais, próximas aos grandes centros.

Aproximando-se do pensamento já formulado por Worringer, que associa a abstração aos momentos de instabilidade, Klee declara:

“deixamos o mundo imanente e construímos um mundo transcendente que é só afirmação. Abstração. O Romantismo frio deste estilo sem *pathos* é impressionante. Quanto mais horrível este mundo (como hoje), mais abstrata a arte será, já que um mundo feliz produz uma arte realista¹³”.

O artista menciona que a abstração no quadro, não remete somente à presença ou à ausência do objeto na tela. Ela deve ser reconhecida através de uma sensação que não se restrinja ao modelo na tela, sensação similar à existente na música, ou na poesia, independente da estrutura teórica. O espiritual, para Klee, é o artístico, o que permanece oculto na superfície visível da obra de arte, aquilo que só o artista é capaz de ver e revelar, para um espectador que participa com ele desta experiência.

Segundo o pintor August Macke, em concordância com o pensamento de Klee, “a forma é para nós mistério, porque

¹¹ A associação de uma estética expressionista ao espírito germânico é mencionada no livro de Paul Fechter *Der Expressionismus* (Munique - 1914), que invoca o a encarnação do espírito da época (*Zeitgeist*) no Expressionismo, como uma reação classicizante e nacionalista no período do pós-guerra.

¹² Movimentos de juventude na Alemanha do início do século XX, de forte inspiração romântica, que criticam a industrialização, a urbanização alemã e a carência de espiritualidade da vida moderna atribuídas às mudanças sociais, políticas e culturais da era guilhermina.

¹³ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 463.

ela é a expressão de forças misteriosas. Graças a ela apresentamos as forças secretas, o “deus invisível¹⁴”. A materialização das formas na arte dependeria, para ambos, dessa íntima relação com as formas da natureza, da tensão estabelecida entre arte e natureza no momento mesmo da criação da obra. A busca da origem, no trabalho de Klee, diz respeito justamente à natureza poética da obra, a essa necessidade expressiva do homem que, desde os primórdios da civilização, é capaz de nos proporcionar um encontro com o outro sem o qual não poderíamos compartilhá-la, independente de tempo ou cultura.

Klee considera que a atividade poética penetra em uma região de imagens e signos não conscientes, permitindo revelar o inverso do visível, a origem do fazer artístico que viabiliza as utopias e as experiências do ser humano. A dupla essência da criação artística é confirmada por um afastamento da natureza, visando uma projeção no objeto que permite, tanto a obra de Klee como a de Kandinsky, a legibilidade do mundo através da reflexão. Assim, torna-se possível o acesso a uma potência superior, que remonta à sua própria origem intuitiva.

Próximo do pensamento romântico de Friedrich Schiller¹⁵, que fundamenta objetivamente o juízo de gosto kantiano na “beleza da fusão” entre razão, ou pulsão formal (*Formtrieb*), e pulsão sensível (*Sinntrieb*), é mediante o “estado do jogo” (*Spieltrieb*) que o homem desenvolve-se intelectual e sensivelmente, a partir da liberdade suscitada por esta atividade que contempla o belo. As pulsões humanas - tendências imediatas, imperativas - passíveis de serem orientadas por um projeto educativo, harmonizando-se na obra de arte permitem ao homem escapar tanto dos limites das suas necessidades físicas, quanto do poder desencarnado e abstrato da razão.

¹⁴ MACKE, A. Les Masques. In : KANDINSKY, W. MARC, F., p. 112.

¹⁵ Cf. SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo : Iluminuras, 2002. Na Carta XV, Schiller (1759-1805) declara: “Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem quando joga”. Schiller radicaliza a proposta kantiana que trata da contemplação estética como “livre-jogo”, associando a ausência de regras ou conceitos à verdadeira liberdade pretendida pelo homem.

Transpondo a estética kantiana para a realidade empírica, Schiller confirma a viabilidade do seu projeto libertador no mundo sensível, inacabado e fluido, eternamente em construção. Neste sentido, o pensamento do filósofo ecoa nas propostas modernas, e aqui se inclui a *Bauhaus*, visando uma arte que desempenhe um papel de fato na formação do indivíduo, ao transformar o apreendido pelos sentidos em processo cognitivo. Sob esse aspecto, o papel de Klee é fundamental no projeto educativo concebido por Gropius (1919), na elaboração de uma arte em constante formação, que entrelaça razão e experiência.

3.1.3.

Arte total

Klee se considera um provinciano¹⁶. O fato de ter-se mantido fora dos centros culturais durante o início do movimento das vanguardas modernas pode ter contribuído para a exacerbação de um temperamento anticonformista, que se opõe ao impacto industrial da modernidade. O trabalho com caricaturas, desenvolvido por Klee na primeira década do século XX, seria uma forma de resistência, catártica até, através do humor nos seus desenhos.

Klee menciona, na prática de alguns artistas expressionistas, a eficaz associação da técnica da caricatura à cor intensificada, com o intuito de simplificar e, conseqüentemente, abstrair o objeto da tela. Especificando a relação entre cor e forma no caminho da abstração, o artista distingue o privilégio da cor, nas obras de Kandinsky, e o privilégio da forma, nas obras de Picasso. Para Klee, ambos

¹⁶ A viagem de Klee à Itália, em 1901, foi uma tentativa de ampliar seus horizontes artísticos, até então muito voltados para a música e para o próprio ambiente familiar, através do conhecimento das obras renascentistas. Só em uma viagem a Paris que realiza em 1905, que Klee se confronta, pela primeira vez, com a obra dos artistas impressionistas; nessa época, Klee não menciona Cézanne no seu diário, nem os seus contemporâneos Matisse, Dérain ou Picasso. Também no ano de 1905, o ilustrador Jacques E. Sonderegger apresenta a obra de alguns artistas modernos a Klee, entre eles Toulouse Lautrec, Van Gogh, Munch e Ensor, que muito influenciaram a pintura expressionista. Cf. KLEE, P. *Diários*.

seriam conduzidos do mesmo modo à abstração: Picasso, pela lógica, e Kandinsky, pelo exercício da liberdade¹⁷.

No caso de Kandinsky, a aspiração a uma “boa forma”, plena de conteúdo espiritual, faz com que ele reduza o seu vocabulário formal ao mínimo, permitindo assim a manifestação, com mais vigor, da alma do objeto. Este fato equivale a dizer que, para Kandinsky, quanto mais abstrata for a arte, maior conteúdo espiritual terá. No caso, linhas, superfícies e manchas só ganham importância enquanto tais por sua ressonância interior, sua vida. A linha liberta da obrigação de designar algo, revigora-se por sua própria força interna, agindo apenas como meio pictórico.

Para Arnold Schoenberg, a música, abstrata, está em correspondência com a obra de Kandinsky e com a de Kokoschka; ambos expressam que o “objeto material não é mais do que um pretexto para libertar a imaginação no jogo de cores e formas, exprimindo o que só os músicos exprimiam até agora¹⁸”. A poesia, com seus ritmos e intensidades sonoras, também se aproximaria da música, considerando o caráter imaterial contido na palavra, elevando-a até outros níveis de comunicação. Schoenberg destaca o paralelismo entre as artes, o qual explicita o fato de que não é a reprodução dos acontecimentos de acordo com um modelo que contribui para o valor estético da obra. Reivindica para as artes plásticas, o que já era uma exigência natural quanto à música e à poesia: o conteúdo espiritual, abstrato, que une diretamente, sem representações, a existência do artista à dos outros que compartilham com ele dessa mesma experiência.

A primeira aquarela não figurativa criada por Kandinsky, em 1910 (*figura 40*), experimenta um contato com o mundo, tal qual o percebido pelas crianças em sua fase instintiva. Revelando o que foi esquecido, Kandinsky quer reconquistar, a partir da aproximação com essa primeira relação estética,

¹⁷ Klee não menciona, por exemplo, a interação entre cor e forma nos quadros de Matisse, que assimila a lógica pictórica de Cézanne, e nem as experiências cromáticas de Braque e Juan Gris no período cubista, que unem cor e forma na obra. Cf. Id., *A exposição da Moderne Bund na Kunsthau de Zurique*. In : KLEE, P. *Sobre a arte moderna*, pp. 69-77.

¹⁸ SCHOENBERG, A. La relation avec le texte. In : KANDINSKY, W., MARC, F., p. 134.



figura 40 - KANDINSKY, Vassili. Pontas no arco. 1910.
Primeira aquarela abstrata. 50 x 65 cm.

o não elaborado intelectualmente, o que ainda é “fragmento do real no espaço¹⁹”, segundo Argan.

Kandinsky defende que essa força, ou estímulo psicológico, presente nos desenhos “primitivos” das crianças e nos indivíduos desprovidos de formação artística, seria capaz de revelar o conteúdo oculto do objeto. Tal como já havia proposto Schoenberg, esse conteúdo espiritual, aberto ao mundo, alinha-se em correspondência com outras artes - a música e a poesia - em um nível que prescinde das relações formais. Como diz Adorno, “o que na natureza é sublime é nele apenas a autonomia do espírito perante a preponderância do existente sensível e ela só se afirma na obra de arte espiritualizada²⁰”.

O objetivo de Kandinsky, expresso nas intenções do *Blaue Reiter*, é a “renascença de uma sociedade pela união de todos os meios e poderes da arte²¹”. Esse projeto equivale ao da noção romântica alemã de uma obra de arte total, pretendendo uma síntese das artes a partir da correspondência dos meios de expressão; e mais: quer instituir uma nova maneira de pensar, de acordo com o conteúdo expresso na forma.

Kandinsky prossegue explicitando a capacidade “semântica” de toda forma ou cor, que atua e provoca um estímulo psicológico diferenciado: triângulos, quadrados e círculos suscitam movimentos espirituais distintos uns dos

¹⁹ ARGAN, G.C. *Arte moderna*, p. 447.

²⁰ ADORNO, T. *Teoria estética*. São Paulo : Martins Fontes, 1982, p.111.

²¹ KANDINSKY, W. apud : LANKHEIT, K. *Historie de l’Almanach*. In : KANDINSKY, W., MARC, F., p. 34.

outros, combinando-se infinitamente com os amarelos, azuis e vermelhos que, no caso, são também forma²². O espiritual inseparável do gesto do artista é estímulo para outra consciência, pulsão que comunica diretamente a existência do artista às outras existências.

3.1.4.

Pensamento imagético

Por ocasião da primeira exposição do *Blaue Reiter*, na galeria *Thannhauser*, em Munique²³ (1911), Klee escreve um artigo para a revista mensal *Die Alpen*, justificando uma arte “primitiva”, relacionada aos desenhos infantis e à pintura dos loucos, legitimando-os pela sua “sabedoria” que configura os primeiros atos de um pensamento expresso por imagens. Esse pensamento imagético, não conceitual, é o que na cultura chinesa e japonesa alcança a relevância da poesia e da filosofia no seu nível espiritual mais elevado.

“Não ria leitor. As crianças têm essa habilidade, e há muita sabedoria no fato de terem essa habilidade! E quanto mais desamparadas, mais instrutivos são os exemplos que nos fornecem. É preciso protegê-los desde cedo para que não sejam corrompidos. Fenômenos paralelos são os que fornecem os trabalhos dos doentes mentais: aqui, infantilidade e loucura não são termos pejorativos, conforme geralmente empregados. Tudo isso deve ser tomado com muita seriedade, muito mais do que todas as pinacotecas juntas, se o que se pretende é reafirmar a arte de hoje. Se, conforme acredito, as pegadas das tradições estão se perdendo na areia, e se assim os chamados desbravadores resolutos (senhores liberais) apenas aparentemente mostram rostos sadios e vivazes, mas que à luz da grande história são a quintessência da fadiga, então é chegado um grande momento, e eu os saúdo por estarem colaborando para essa reforma vindoura²⁴”.

Ao mesmo tempo em que Klee revalida a habilidade dos loucos e das crianças, empenha-se em elucidar a “impressão primitiva” conferida aos seus próprios desenhos, gravuras e pinturas.

²² Cf. KANDINSKY, W. *Sobre o espiritual na arte*.

²³ Cf. KLEE, P. *Diários*, pp. 300-301.

²⁴ Op. cit., pp. 300-301.

“Se em meus trabalhos às vezes se produz uma impressão primitiva, essa “primitividade” é explicada por minha disciplina de reduzir tudo a poucos estágios. Ela nada mais é do que a economia, ou seja, o derradeiro conhecimento profissional. O contrário, portanto, da verdadeira primitividade²⁵”.

Logo ele acrescenta a necessidade de deixar “a mente fazer muito do pouco²⁶”, com o auxílio da imaginação. Passando das palavras à ação, entregue aos meios pictóricos no exercício da “sua pureza”, reduz as cores da sua paleta, explorando os valores tonais e o traço liberto da representação dos objetos. Klee acredita que a economia de meios conduz à ênfase instintiva em linhas que contém uma energia vital, como já haviam descoberto os artistas chineses e japoneses tempos atrás.

A resistência oferecida por parte de alguns contemporâneos de Klee à arte chinesa, ou japonesa, caracteriza a falta de informação sobre a cultura extremo-oriental, que considera a economia dos meios e a simplificação do traço como a mais pura expressão da espiritualidade. É inegável a sofisticação da obra do artista japonês Hokusai²⁷ (*figura 41*), equilibrando magistralmente ausência e presença na sugestão de volume, movimento, cor e relevo, através do traço. Em comum com a prática de Hokusai, o que orienta a obra de Klee é a busca da qualidade atingida pelo trabalho artístico. Essa busca confirma a capacidade do artista de penetrar nas origens criadoras do universo e, conseqüentemente, ser parte integrante dos gestos da criação na união com o cosmos, meta dos artistas orientais.

Na obra dos pós-impressionistas, Vincent van Gogh e Paul Gauguin, as gravuras chinesas e japonesas introduzem a técnica planar e as superfícies marcadas por contornos livres, que colocam em tensão a ordem visual européia, já em processo de dissolvência desde a introdução das práticas impressionistas, em meados do século XIX.

²⁵ Ibid., p. 271.

²⁶ Ibid., p. 258.

²⁷ São conhecidos cerca de 30.000 trabalhos do artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849), cujas obras mais importantes são as 36 vistas do monte Fuji (1820).



figura 41- HOKUSAI, Katsushika.
Sem título. Sem data.

Sobre Van Gogh, Klee observa:

“Suas linhas são ao mesmo tempo, novas e muito velhas, e por sorte não são um tema puramente europeu. Trata-se aqui mais de uma reforma do que propriamente de uma revolução. Só de pensar que existem linhas que falem das contribuições do Impressionismo, e que ao mesmo tempo o suplantam, fico verdadeiramente eletrizado. É possível progredir adotando a linha!²⁸”

Nessa observação, Klee confirma mais uma vez a força vital que motiva a linha, transformada em elemento criativo. O tema não europeu, mencionado no texto, relaciona as visíveis semelhanças de algumas obras de Van Gogh com as gravuras japonesas, que muito contribuíram para a formação do seu pensamento plástico (*figura 42*). Apesar de Klee ter declarado ser estranho ao *pathos*²⁹ de Van Gogh, agora ele percebe a intensidade dos contornos firmes e pinceladas rápidas carregadas de cores que pulsam tragicamente, compondo os temas elaborados nas telas do artista holandês. Uma linha que “digere e devora rabiscos³⁰”, fazendo predominar os meios plásticos de expressão sobre o conteúdo narrativo.

2.1.6. Potencial expressivo

Gauguin percebe a associação do termo “primitivo” à arte japonesa, relacionando-a às caricaturas ocidentais, que tendem a simplificar e distorcer as formas, prova de um modo mais puro e inato de expressão³¹. De acordo com esse pensamento, a apropriação do potencial expressivo do “primitivo” aproximaria os artistas modernos da essência desses povos.

O interesse por outras culturas pode ser identificado na obra de Gauguin pelo culto romântico à evasão, implicando



fig. 42 - VAN GOGH, Vincent.
Fantasia japonesa. 1887.
Óleo sobre tela. 55 x 46 cm.

²⁸ Ibid., p. 294.

²⁹ Ibid., p. 258.

³⁰ Ibid., p. 294.

³¹ GAUGUIN, P. Diverses choses. apud : VARNEDOE, Kirk; *Primitivism in Twentieth Century Art*. In : HARRISON, C. (et. Alii). Primitivismo, Cubismo, Abstração começo do século XX. São Paulo : Cosac & Naify, 1998, p. 185.

na possibilidade de uma melhor produção artística, longe da civilização. Nas suas obras polinésias e taitianas, cujo tema envia a um paraíso “primitivo”, Gauguin elabora recursos que neutralizam os efeitos de profundidade com cores chapadas e contornos fortes. Essa técnica aplica-se a um sistema pictórico já denominado “abstração” por seus contemporâneos.

Gauguin afirma:

“...não pinte excessivamente de acordo com a natureza. A arte é uma abstração; extraia-a da natureza meditando diante dela e pense mais na criação que resultará. É o único meio de subir em direção a Deus fazendo como nosso Divino Mestre, criar³²”.

Essa nova liberdade possibilita a criação de cores e formas que se distanciam cada vez mais do tema. Com o intuito de exacerbar o potencial expressivo da pintura, os elementos decorativos³³, utilizados por Gauguin, enfatizam a sensação que ele deseja transmitir no quadro.

Debates acirrados a respeito do que seria “decorativo”, “moderno” e “primitivo” foram suscitados pelo quadro *Alegria de viver* (1905/6), de Matisse, exposto no *Salão dos Independentes* de Paris. Nesta tela, o pintor pretende traduzir as emoções de um mundo harmônico e idílico, mesclado “à idéia de gozar livremente as sensações físicas e as expressões diretas³⁴” de uma vida relacionada ao “primitivo”. Esse pensamento se identifica com as tendências que se posicionam contra o progresso, partilhadas com os artistas do *Die Brücke*, advindas da crescente urbanização europeia desde finais do século XIX.

³² Id., Carta a Émile Schuffenecker, Pont Aven, 14 ago de 1888. In : CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*, p. 56.

³³ A decoração, sob este ponto de vista, não se confunde com o ornamento, vazio de significado. No século XIX, a ausência de profundidade, o decorativo e a linha simplificada eram considerados abstratos. Até pintar anjos ou retratos do passado poderia ser considerada arte abstrata. Cf. SHAPIRO, M. *Mondrian – a dimensão humana da arte abstrata*. São Paulo : Cosac & Naify, 2001, p. 10.

³⁴ HARRISON, C (et alii) *Primitivismo, Cubismo, Abstração*, p. 49. Implementada pela literatura de André Gide – *Les nourritures terrestres* – de 1897, o culto do “naturismo”, que prega a liberdade das sensações e da sexualidade, pode ter influenciado a obra de Matisse nesse momento.

Segundo Argan, a pintura de Matisse “retoma o tema clássico e mediterrâneo d’*As Grandes Banhistas* de Cézanne, e combina-o com o tema do mitologismo primitivo e oceânico de Gauguin³⁵”. Em Matisse, a forma não aprofunda o espaço como em Cézanne: delimita, com as cores intensas que se ativam mutuamente. Em traços que traduzem o “impulso vital³⁶” - noção enunciada por Bergson – Matisse promove a continuidade que relaciona exterior e interior, criando uma realidade na tela que resgata os prazeres de uma sociedade na qual é possível ser livre, provável referência ao próprio ato artístico que permite essa liberdade.

Ressaltando a importância da expressão na composição do quadro *Alegria de viver*, Matisse afirma:

“não posso fazer a distinção entre o meu sentimento que tenho da vida e a maneira como a traduzo. Para mim, a expressão não reside na paixão que se manifesta num rosto ou que se afirma através de um movimento violento. Está em toda a disposição do meu quadro: o lugar que ocupam os corpos, os vazios à sua volta, as proporções, tudo isso com sua função³⁷”.

Tal como Gauguin, observando as pinturas chinesas e japonesas que dão enorme importância ao vazio como contraponto aos cheios do desenho no quadro, Matisse deixa-se conduzir por um impulso involuntário, sintetizando, no traço, os longos estudos de luz, modelo e ambiente, já elaborados exaustivamente numa etapa anterior com o carvão. Matisse constata : “logo que o meu traço comovido modelou a luz da minha folha branca...não posso tirar-lhe nem juntar-lhe nada. A página está escrita; nenhuma correção é possível³⁸”.

³⁵ ARGAN, G.C. *Arte moderna*, p. 234.

³⁶ Segundo Bergson, a materialidade de um corpo não está presente apenas no que podemos tocar, mas em toda a parte em que sua influência se faz sentir. Da realidade em si, nada podemos saber somente o que nos permite apreender a nossa percepção; e é ela, a percepção, que nos dá o contorno da nossa ação sobre as coisas. Sobre o impulso vital: “Quando colocamos o nosso ser no nosso querer, e este no impulso que ele prolonga, compreendemos, sentimos que a realidade é um perpétuo crescer, uma criação que continua sem fim”. BERGSON, H. *Evolução criadora*. Rio de Janeiro : Delta, 1964, p. 240.

³⁷ MATISSE, H. *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa : Ulisseia, s/d, p. 34.

³⁸ Op. cit., p. 150.

O mesmo sentido de disciplina, mencionado por Matisse, percorre as pinturas de Klee. E se Matisse julga que o pintor não deve imitar a natureza, mas possuir a natureza, identificando-se com seu ritmo, “entrar” nas coisas e deixá-las provocar sentimentos, o desenho é essencial para que a cor possa agir, definindo os caminhos do traço a partir da circularidade que se estabelece entre forma e conteúdo. Reiteramos que este pensamento se confirma com Kandinsky, conforme foi mencionado.

3.1.6.

Expressão e construção

Apesar dos movimentos expressionistas terem se manifestado principalmente na Alemanha e na França a partir de 1905, Klee só toma conhecimento das obras de Rousseau, Picasso, Braque, Matisse, Dérain e Vlaminck, em meados de 1912. O contato com os trabalhos desses artistas é fundamental, porque contribui para a descoberta de que é através das cores, linhas e planos que se inicia um quadro. A aproximação não intencional com o desenho o induz a criar, independentemente da cor. As experiências com a cor serão benéficas a partir da viagem à Tunísia (1914), quando Klee percebe o poder da luz na desmaterialização dos objetos. A viagem para um continente estranho ao seu, determina uma alteração fundamental na concepção plástica do artista, situação ocorrida anteriormente com Gauguin.

Após a volta do continente africano em 1914, Klee produz algumas aquarelas com um sentido claramente construtivo (*figura 43*). Elas começam a explorar a tensão espacial, característica das suas obras em uma etapa posterior (*figura 44*). Complementando o sentido construtivo dos seus quadros, formas orgânicas, referentes às imagens pré-objetivas, parecem brotar de um vocabulário de linhas e cores que confirmam as correspondências que o artista quer estabelecer. Por vezes, o fundo negro, como o da tela *Príncipe negro* (*figura 45*), intui o sentido da forma que não está lá. O olhar que aprofunda, mas não se fixa, passeia por entre os vazios intermediários que também constituem a obra.



figura 43 - KLEE, Paul.
Pedreira em Ostermundigen. 1915.
Aquarela e lápis sobre papel,
montado sobre cartão.
20,2 x 24,6 cm.

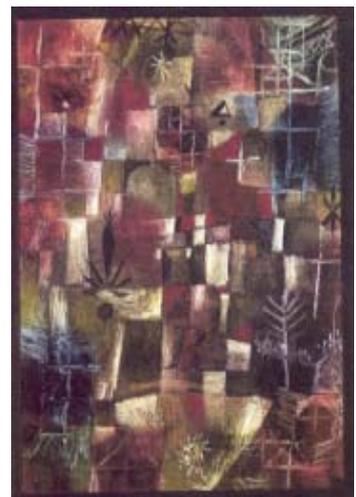


figura 44 - KLEE, Paul.
Composição com janelas.
(Composição com um B). 1919.
Óleo e caneta de nanquim
sobre cartão. 50,4 x 38,3 cm.

Contudo, Klee nos assegura que o espaço da sensação imediata exclui o ornamental e o decorativo, pois estes “não têm relação rítmica com os comandos criativos do homem³⁹”. Ou seja, o que orienta a obra não é a mera repetição das partes, mas as modulações provocadas pelas irregularidades e tensões que imprimem o ritmo à sua formação.

Na última tela de Klee, *Sem título (Natureza-morta)* (1940) (*figura 46*), as cores, luminosas em Matisse, ganham densidade nas pinceladas visíveis das figuras de Klee, que remetem aos objetos do cotidiano e às flores confundidas com uma escrita. O fundo negro e a lua em evidência realçam os objetos que contrastam com o anjo desencarnado, imagem recorrente nos últimos trabalhos de Klee. Os objetos pairam na superfície sem horizonte, enquanto que o erotismo das formas confirma sua relação com o mundo imanente.

O interesse que alguns artistas da vanguarda - entre eles Matisse, Picasso e Braque - demonstram pela arte dita “primitiva”, reforça, como vimos, o seu distanciamento em relação às criações ocidentais que, desde o Renascimento, representam a realidade de acordo com um recurso geométrico.

A opinião, muitas vezes preconceituosa, de que a arte primitiva seria pouco evoluída, confirma o desconhecimento



figura 45 - KLEE, Paul. Príncipe negro. 1927. Óleo e tempera sobre tela, moldura original. 33 x 29 cm.

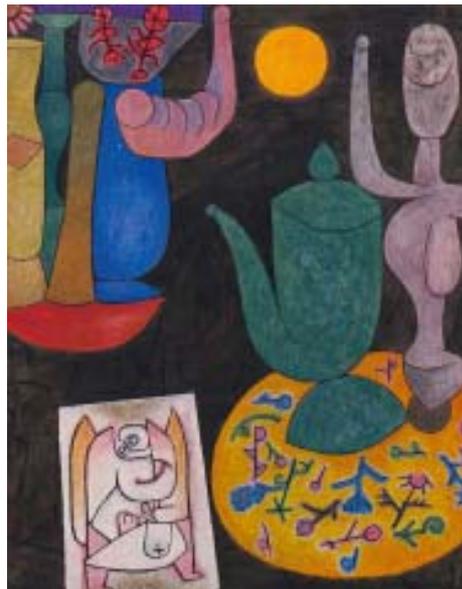


figura 46 - KLEE, Paul. Sem título, "natureza morta". 1940. Óleo sobre tela. 100 x 80,5 cm.

³⁹ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 229.

por parte dos europeus da cultura de outros povos. Esse desconhecimento se aplica, sobretudo, à cultura africana, riquíssima na sua diversidade, que compreende as leis da percepção de maneira totalmente distinta da ocidental.

Carl Einstein (1885-1940), responsável pelo primeiro ensaio publicado sobre a arte africana na Europa⁴⁰, afirma a evidência da relação entre a arte “primitiva” e a pintura expressionista e cubista do seu tempo. As máscaras e esculturas africanas tratam da questão espacial de uma maneira bastante precisa: confirmam a percepção de que a escultura ocidental integra criador e espectador a partir da perspectiva, “sacrificando a construção espacial a um procedimento secundário, estranho mesmo ao seu domínio, que é o movimento da matéria⁴¹”. No caso da escultura ocidental, o volume seria compensado pelo movimento da forma, funcionando como um efeito que tanto pode ser desenhado quanto esculpido.

Mas a escultura africana, que observa os elementos da percepção do espaço de forma realista, diversamente da escultura ocidental é determinada por uma função religiosa, proveniente do trabalho de um artista que abre mão da sua identidade em função da perfeição da forma e da transcendência da obra. A arte africana, ao promover a integração espacial entre interior e exterior, não se submete à interpretação do espectador, ao seu sentimento; não é um símbolo, portanto. Para Einstein, ela é o próprio deus “que absorve completamente o espaço tridimensional e exprime sua unidade⁴²”. Uma arte que é a formulação da visão plástica pura, cuja realidade se presentifica através do volume provocado por uma tridimensionalidade ausente, que não é massa, que é apenas sugerida pela forma integrada no espaço, em um só campo visual. Logo, o observado nas máscaras é a autonomia plástica de cada uma das partes, organizadas por

⁴⁰ Cf. EINSTEIN, C. *Negerplastik* (La sculpture nègre), 1915. In: Qu'est-ce que la sculpture moderne? C.G.P. 1986. Carl Einstein, filósofo, estudioso e colecionador da arte africana, amigo de Picasso, Braque e Gris, acompanhou de perto as mudanças acarretadas pela influência da arte africana nos movimentos expressionista e cubista.

⁴¹ Op. cit., p. 347.

⁴² Ibid., p. 349.

contrastes, de maneira a tornar visível uma profundidade baseada no espaço descontínuo que não está figurado materialmente.

3.1.7.

Signos

O crítico e colecionador Henri Kahnweiler⁴³, contemporâneo de Carl Einstein, sugere a importância das máscaras africanas de Grebo em relação ao Cubismo sintético, considerando o seu caráter de signo, ou seja, na captura dos atributos de valor e arbitrariedade do signo, de acordo com o pensamento de Ferdinand de Saussure. Kahnweiler destaca dois princípios formais regendo as máscaras africanas: um morfológico e outro estrutural, pois o que se vê – ou o que se lê – da face humana nas máscaras, são apenas cilindros, retângulos e triângulos, funcionando em conjunto por analogia. Cabe ao espectador imaginar o que não está lá, no caso o volume do rosto que se configura na frente das formas projetadas pelos olhos, nariz e boca da máscara. A esta capacidade de visualizar o que é virtual, Kahnweiler denomina transparência⁴⁴.

Kahnweiler determina nos quadros *Jarro e Violão* (1909/10), e no *Português* (1911), ambos de Braque, o momento essencial da história do Cubismo. Em compensação, no quadro *Senhoritas de Avignon* de Picasso (1907), o crítico reconhece apenas a influência morfológica expressionista das máscaras africanas, que salienta o “aspecto” mas não o princípio desta arte. Ou seja, o que se percebe na tela *Demoiselles*, no pensamento de Kahnweiler, são as

⁴³ Henri Kahnweiler desenvolve uma obra teórica influenciada pela tradição estética neokantiana – Heinrich Worringer, Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Alois Riegl e Wölfflin.- composta por textos escritos entre 1915-20, pela monografia sobre Juan Gris escrita durante a 2ª Guerra e artigos publicados depois da época em que era marchand dos artistas aos quais se referem os escritos. In : BOIS, Y.A. La leçon de Kahnweiler. In : *Les cahiers du Musée National de l'Art Moderne n° 23*, Paris, 1988, p. 30.

⁴⁴ Op. cit., p. 35. Segundo Yve-Alain Bois, este termo provoca algumas confusões, uma vez que pode ser interpretado de acordo com a visão idealista de uma comunicabilidade imediata, capaz de falar diretamente à consciência do espectador.

deformações anatômicas decorrentes do afastamento das normas, as propriedades volumétricas da escultura, transpostas para a superfície, apenas através do jogo provocado pela ilusão do claro-escuro na tela.

No entanto, a visão histórica de Argan percebe a tela *Demoiselles d'Avignon* como a verdadeira obra de ruptura do movimento cubista, referindo-se à própria crise da cultura européia. Esta crise cultural, desde Gauguin e os expressionistas, buscaria novos modelos fora do seu próprio âmbito. A obra em questão, realizaria a síntese entre duas tendências opostas: a da arte ocidental, a partir de Cézanne, incorporando os objetos na sua estrutura espacial, e a da arte africana, enquanto objeto criador de um espaço vazio à sua volta. Nas palavras de Argan,

“apercebe-se que o valor da arte negra consiste numa unidade, numa integralidade, num absoluto formal desconhecidos pela arte ocidental, porque sua concepção de mundo é, por uma antiga tradição, dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço⁴⁵”.

Como Carl Einstein, Argan reconhece a contribuição da arte negra para a nova visualidade instaurada pelo Cubismo, considerando uma percepção espacial que não distingue forma ou conteúdo, interior ou exterior, sujeito ou objeto.

O pensamento de Einstein concorda com o dos artistas modernos, ao firmarem sua autonomia artística orientando-se para a valorização do aspecto espiritual e social de outras culturas. Em correspondência com o humanismo renascentista, cujos parâmetros contestam os do mundo teocêntrico medieval, e com o Romantismo do século XIX, que se opõe ao racionalismo iluminista, o Modernismo instaura uma nova visão de mundo que torna inviáveis os paradigmas que o precederam.

Atento às mudanças de paradigma da sua e das outras épocas, Klee, na viagem de aprimoramento artístico à Itália (1902), muito se surpreende com as figuras contorcidas de Michelangelo, que transcendem os ideais de beleza e de

⁴⁵ ARGAN, G.C., *Arte moderna*, p. 426.

serenidade clássica, mesclando à razão, o poder da imaginação. O sentido espiritual, detectado por Klee na obra escultórica de Michelangelo, registra-se em um trecho do seu diário que menciona “o movimento e as ondulações da musculatura (que) não são arte pura, são algo mais que arte pura⁴⁶”.

Argan aponta para a tensão das formas de Michelangelo, a qual faz pulsar o traço “que não diz respeito às coisas ou ao espaço, ou diz respeito a ambos do mesmo modo ou, mais precisamente, manifesta a relação ou a síntese desses dois termos opostos⁴⁷”. Em contato direto com as forças divinas da criação, o traço não define mais a forma, pelo contrário, define o que não pode ser contido, o incomensurável. E não é à toa que Michelangelo é considerado gênio⁴⁸ para os românticos, pois encarna o artista sublime que comunica céu e terra nas pinturas e esculturas que projeta.

Também na pintura de Klee, as formas atuam como forças, que confirmam a relação dinâmica entre os elementos até a escala cósmica. Esse fato determina uma série de alterações na estrutura pictórica dos seus quadros, a partir de 1919: ao invés de estender o espaço intelectualmente através de uma profundidade construída, Klee propõe um “espaço tridimensional onde tom, valor e cor são adicionados ao plano linear⁴⁹”, induzindo ao movimento gerador da profundidade (*figura 25*). Portanto, a concepção de tridimensionalidade de Klee, não é a de espaço e dimensão, mas se baseia na unidade espaço-tempo que percorre cada movimento, seja ele ativo ou passivo.

Em obras como a *Pastoral* (*figura 47*), de 1927, o artista faz ressoar planos tonais em polifonia, através de camadas

⁴⁶ KLEE, P. *Diários*, p. 85.

⁴⁷ ARGAN, G.C. *Clássico e anti-clássico*, p. 313.

⁴⁸ O conceito de gênio, articulado por Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (parágrafos 46 a 50) não é um atributo pessoal, mas refere à faculdade de produzir obras cujas regras são inventadas. Reconciliando natureza e arte, o gênio exprime uma liberdade que é compatível com a ordem natural que nos proporciona um prazer entendido como manifestação do universal. A originalidade requerida pelo gênio não se aplica como condição à crítica, que é operação da faculdade de julgar. O que pode haver é uma cumplicidade intuída, ordenadora, que tal como a do gênio, parte de uma subjetividade e visa uma comunicação.

⁴⁹ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 53.

transparentes que aprofundam a superfície ritmicamente, permitindo, às vezes, que as linhas acelerem os movimentos que o pintor quer transmitir. A íntima relação entre música e pintura, tempo e espaço entrelaçados na obra de Klee, aproxima formas passíveis de dissolver ou acentuar-se mutuamente, tal qual em uma melodia, onde as notas musicais se harmonizam com o compasso ordenador do universo.



figura 47 - KLEE, Paul. Pastoral. 1927.
Óleo sobre tela, montada sobre cartão,
moldura original. 69 x 52 cm.

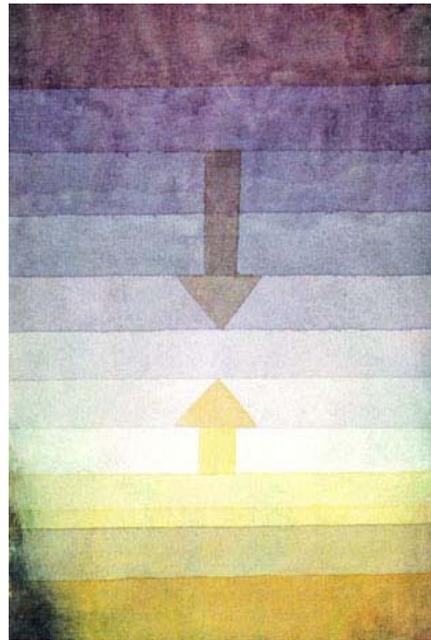


figura 48 - KLEE, Paul. Separação à noite. 1922
Aquarela sobre papel, montada sobre cartão.
33,5 x 23,5 cm.

Uma seta, ou mais de uma, eventualmente pode acelerar o andamento de uma obra (*figura. 48*), ou apontar os desvios e as tensões da forma em formação. Em *Objetos desorganizados no espaço* (*figura 49*), as formas parecem atraídas para vários focos, confirmando a impossibilidade de comunhão das interseções divergentes. Como em muitas de suas obras, a perspectiva de Klee assume o caráter de uma escrita linear, através de deslocamentos que parecem fazer parte de uma intrincada teia de relações inscritas no plano.

É fato que o conceito espacial de Klee deve muito às experiências cubistas implementadas por Picasso e Braque, entre 1911 e 1914. Ora Klee parece mais próximo do universo de Braque, que fragmenta radicalmente o espaço,

incorporando os vazios entre os objetos que também constituem o espaço, ora privilegia o sistema de Picasso, que concede maior importância ao objeto do que ao espaço, desenvolvendo uma pintura que deixa livre o vazio à sua volta⁵⁰.

Radicalizando as experiências cubistas, em *Homenagem a Picasso* (1914) (figura 50), Klee abstrai os objetos, elimina o claro-escuro da ilusão tridimensional e pinta uma sucessão de quadrados e retângulos coloridos que aproximam ou afastam o olhar, criando um espaço que varia de acordo com as intensidades da luz. As cores, superpostas e sem contorno, eventualmente se misturam umas às outras, acentuando os estímulos dos tons quentes e frios que o artista quer realçar. Percebe-se na textura desse quadro, pintado a óleo sobre cartão, um enriquecimento expressivo da superfície, referência feita à origem artesanal dos quadros de Picasso e Braque: ambos já adicionavam arabescos, números ou letras, papéis colados, além de areia e estopa, à superfície das suas telas.

Opondo-se à racionalização dos processos e propósitos da pintura, Klee também acrescenta gaze, tiras de papel pintado, areia e outros materiais em alguns de seus quadros, relacionando diretamente a obra de arte com o real. Além disso, combina técnicas que variam da gravura ao óleo e à aquarela, do pastel, ao lápis ou nanquim, ampliando o espaço da experimentação.

3.1.8. Invenção

Klee inventa técnicas que o levam a

“misturar pó de tinta com água aplicando-a depois como base da pintura, como um fundo de giz, para se trabalhar sobre uma base que, de antemão, oferece a possibilidade de se destacar tanto o claro quanto o escuro⁵¹”.



figura 49 - KLEE, Paul.
Objetos desorganizados no espaço. 1929.
Aquarela, caneta, giz e lápis no papel,
montado sobre cartão.
31,7 x 24,5 cm.

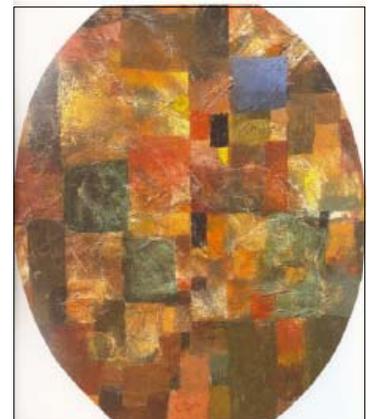


figura 50 - KLEE, Paul.
Homenagem a Picasso. 1914.
Óleo sobre cartão. 38 x 30 cm.

⁵⁰ Cf. RUBIN, W. *Picasso et Braque – L'invention du Cubisme*. Paris : Flammarion, 1990, p. 20.

⁵¹ KLEE, P. *Diários*, p. 277.

A prática da pintura sobre vidro é também inventada por Klee, que dá indicações precisas de sua aplicação:

1. revestir a placa de vidro com uma camada uniforme de têmpera branca, eventualmente salpicando-a com uma mistura diluída;
2. uma vez seca, riscar o desenho sobre ela com a ajuda do buril;
3. fixar; 4. cobrir atrás com o preto ou áreas coloridas⁵²”.

Um método de trabalho que sempre recorre às obras já iniciadas é sustentado pelo artista quando observa no seu diário: “retomei o trabalho com papel; usando tinta nanquim, às vezes borrifada, criei desenhos tonais utilizando outros desenhos, mais antigos⁵³”. Voltar às obras do passado, por vezes recortadas e remontadas em cartão, corresponde a um processo crítico que as orienta para novas criações ou estímulos futuros.

Em 1919, Klee desenvolve trabalhos em papel japonês, superposto a um fino filme com tinta a óleo que, umedecido, atua como um carbono. No papel japonês, Klee faz incisões lineares, provocando um efeito granulado no traço, que se destaca do fundo fluido e transparente da aquarela. Algumas das obras realizadas a seguir, estão de acordo com esse método, passível de ser modificado com a aplicação da tinta a óleo diretamente sobre a tela. Ainda na década de 20, Klee realiza obras, anexando o traço à superfície colorida quadriculada do fundo (*figura 51*).

Valorizar o acaso e a intuição é fundamental para o artista, pois:

“muitas vezes a mão treinada sabe muito mais do que a cabeça. A harmonia do quadro ganha em caráter através da inclusão de valores dissonantes (asperezas, defeitos), que por sua vez são novamente equilibrados por contrapesos⁵⁴”.

Para evitar o maneirismo, trabalha as relações entre as partes e a interação delas no todo. Os desvios e as fragmentações, nos seus quadros, vêm de uma pesquisa mais profunda que a dos cubistas, de um lugar onde a razão não exerce seu domínio exclusivo.



figura 51 - KLEE, Paul. Formação de montanha. 1924. Desenho transferido a óleo, aquarela e lápis sobre papel, montado sobre cartão. 41,9 x 38,1 cm.

⁵² Op. cit., p. 229.

⁵³ Ibid., p. 143.

⁵⁴ Ibid., p. 229.

Como diz o artista, em uma passagem do seu diário,

“sinto desaparecer tudo o que está à minha volta, e as obras vão surgindo como que espontaneamente...Minhas mãos: ferramentas à inteira disposição de uma vontade estranha. Devo ter amigos por lá, amigos claros, brilhantes, e também obscuros, sombrios. Mas todos me parecem ser de enorme “benevolência⁵⁵”.

Em *Ab Ovo* (figura 52), de 1917, indaga-se sobre a gênese da humanidade, também gênese do processo artístico. A forma elíptica remete ao arquétipo de um estágio prematuro que pressupõe a transformação, representada em várias etapas no quadro. No caso, a pintura em aquarela sobre gaze reforça a fragilidade do tema na transparência que marca a geometria dos planos. Tom, valor e cor, aplicados à superfície, correspondem a um espaço que adiciona a dimensão do tempo a cada fragmento, confirmando a instabilidade da tela. Na indagação sobre a finitude do que é oferecido ao nosso conhecimento, o artista menciona que;

“as coisas fundamentais da vida estão teoricamente presentes nelas mesmas; sua essência é exata função... A fórmula da função está longe, mas está em algum lugar, a fonte é sua origem⁵⁶”.



figura 52 - KLEE, Paul. *Ab ovo*. 1917.
Aquarela sobre gaze e papel, fundo de gaze. 14,9 x 26,6 cm.

⁵⁵ Ibid., p. 428.

⁵⁶ Id., Artigo publicado na *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung*, 1927. In : *Notebooks - Thinking eye*, p. 59.

3.2. Experimentação

3.2.1. Visão cósmica

Como Klee, a busca da gênese do processo artístico é o que move as experiências de Mira Schendel. Em vários momentos da sua produção, a presença da forma elíptica remete a esse momento do vir a ser que, na arte, é o espaço da experimentação. O oval, nas obras de Mira, aparece na tela de 1954 (*figura 53*), na pintura carregada de matéria, de 1963 (*figura 54*) e também nas experiências com papel, ecoline e carvão, datadas de 1980 (*figura 55*). O tema recorrente endossa o método não linear da produção da artista, reivindicando o espaço do inconcluso e do inacabado. Segundo ela, cujo espectro de interesses não se limita ao das artes plásticas, “não será a hipótese da desordem, da indeterminação, da probabilidade, a resposta às provocações da ciência e da filosofia atuais? Possibilidade, ao invés de necessidade⁵⁷”.



figura 55 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1980.
Ecoline, crayon, feltro e ouro
sobre papel.
46 x 23 cm.



figura 53 – SCHENDEL, Mira.
Natureza morta. 1954.
Óleo sobre tela. 50 x 60 cm.



figura 54 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1963.
Técnica mista sobre tela.
130,5 x 88,5 cm.

⁵⁷ SCHENDEL, M. Carta para Guy Brett, escrita em 1965. Apud : SALZSTEIN, S. No vazio do mundo. In : SALZSTEIN, S (Org), p. 17. Werner Heisenberg, no livro *Princípios físicos da Mecânica dos Quanta*, de 1930, trata das noções de probabilidade e indeterminação às quais Mira Schendel se refere nesse depoimento.

Suas inquietações, de ordem filosófica e teológica, são estimuladas pelos estudos que desenvolve na Europa, dois anos na Faculdade de Filosofia, em Milão, bem como pelos contatos que estabelece com intelectuais e religiosos, anos mais tarde, no Brasil. Também a Psicologia, a Física e a Matemática despertam sua curiosidade, fato comprovado pela correspondência que mantém com cientistas do mundo todo. As mais recentes descobertas da ciência moderna são compartilhadas com o físico Mario Schenberg⁵⁸, crítico de arte e grande admirador da obra de Mira. Esta troca de idéias serve de pretexto para as investigações plásticas empreendidas pela artista.

A pesquisa de Mira Schendel, sobre as origens da criação através da ciência e da arte, reflete interesses próximos aos de alguns artistas da vanguarda, entre eles o próprio Klee, que estuda Física, Matemática, Mecânica, Ótica e Anatomia para melhor compreender os mistérios da natureza. Segundo Klee,

“Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional⁵⁹”.

Privilegiando o acaso e a probabilidade, germe de tudo aquilo que é passível de sofrer transformações, Klee e Mira se afastam do pensamento determinista e da causalidade

⁵⁸ Segundo Haroldo de Campos,. “tomei contato com Mira ao longo dos anos 60 por intermédio de Mario Schenberg, nosso grande físico teórico, crítico de arte, e que foi realmente um grande incentivador, talvez o maior incentivador da carreira da artista. Num momento em que ela era praticamente desconhecida, ele me chamou à cada dele, eu vim a conhecê-la pessoalmente. Ficamos amigos, ela me presenteou com vários desenhos feitos em papel de arroz e, posteriormente, com outros trabalhos. Cf. CAMPOS, H. Entrevista dada a Sonia Salzstein, 1996. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 227.

⁵⁹ KLEE, P. *Confissão de um criador*. In : KLEE, P. Sobre a arte moderna, pp. 47-48.

linear, hegemônicos no pensamento ocidental. Curiosamente, como observa Mario Schenberg, “as grandes modificações científicas começam a ocorrer no momento em que o Ocidente passa a conhecer melhor a filosofia oriental⁶⁰”.

Segundo Schenberg, a importância recente atribuída ao “vazio”, na ciência moderna (1930) - noção fundamental para a elaboração das flutuações caóticas que compõem a teoria da relatividade e da mecânica quântica⁶¹ - está de acordo com o pensamento taoísta, que há milênios concebe um universo no qual o vazio é tanto inerente às coisas, quanto relativo ao espaço onde elas se movem. Na verdade, a noção de vazio relaciona-se, no pensamento chinês, à idéia de um sopro vital e ao princípio alternado *yin/yang* no qual se operam as transformações, motivo da obra dos dois artistas.

Ao acreditar em um estado original ausente de gravitação, sem cor ou forma, repouso ou movimento, Klee atribui às condensações gasosas a determinação do começo das coisas pela atração de elementos mínimos. Desde o início, o movimento é norma, tensão telúrico-cósmica que determina o começo e o fim do movimento dos fenômenos.

Schenberg considera que as pesquisas de Albert Einstein, acerca de um universo curvo e das relações de espaço e tempo de um universo em expansão, estendem o sistema de coordenadas de Descartes para os fenômenos eletromagnéticos, propondo a mesma idéia de contração e distensão existente nas formulações cósmicas do *yin* e do *yang*⁶². Além disso, o princípio de simultaneidade, predominante no pensamento chinês, aplica-se na teoria da relatividade à experiência dual da matéria, cujas propriedades corpusculares e ondulatórias oscilam de acordo com a expectativa do observador. Esse fato transforma o universo em uma teia dinâmica, incluindo o observador no observado, no nível do infinitamente pequeno. Como diz o astrofísico Michel Cassé, “os átomos dos nossos olhos observam os da matéria. Mais ainda: podíamos contar a história do universo

⁶⁰ SCHENBERG, M. *Pensando a física*. São Paulo : Landy, 2001, p. 36.

⁶¹ O vazio é o estado fundamental do campo na teoria quântica formulada por Planck, em 1900.

⁶² SCHENBERG, M., pp. 40-41.

e dizer que essa história também é nossa⁶³”.

A presença embrionária das grandes descobertas científicas nas práticas místicas ou supersticiosas dos pensamentos ancestrais, conforme observa Schenberg, aponta a astrologia como o ponto de partida para as formulações de Newton e Kepler sobre a mecânica do universo, e considera as especulações atômicas de Demócrito o cerne da Teoria Cinética dos Gases de Boltzmann⁶⁴. Vários textos hindus, por exemplo, os *Vedas*, os *Brahmanas*, os *Aranyakas* e os *Upanishads*, indagam sobre a origem do homem, referindo-se a “um embrião de ouro” (*Hiranyagarbha*) ou “ovo de Brahma” (*Brahmanda*), de onde nascem indiscriminadamente os deuses e os humanos. No cerne do bramanismo, portanto, está a dupla força que anima o universo: explosão e fragmentação que, no sentido oposto, tende à unificação do ovo inicial.

Partidários da idéia de um tempo cíclico e de um eterno retorno, contradizendo o tempo linear, no caso, indianos e gregos se opõem ao pensamento judaico-cristão que prevalece no Ocidente. Também, no universo de espaço e tempo relativos, de Einstein, a luz linear torna-se curva, considerando a finitude desse universo que é, simultaneamente, ilimitado. De acordo com essa concepção, retornamos ao quase círculo, ou melhor, à elipse ovóide que contém os buracos negros concentrados de energia, prestes a expandir o universo.

3.2.2.

Fim de Deus

Na pintura europeia de 1960, a referência à forma oval aparece em uma das obras mais significativas de Lucio

⁶³ ANDALOUZE J. (et alii). *Conversas sobre o invisível – especulações sobre o universo*. São Paulo : Brasiliense, 1991, p. 17.

⁶⁴ Cf. SCHENBERG, M., p. 37. A teoria de Boltzmann trata da desordem molecular e da entropia como princípios de expansão do universo. De acordo com o pensamento de Leucipo e Demócrito (séc. V A.C), os átomos, elementos mínimos, indivisíveis e diferentes entre si pela forma ou grandeza, unem-se e separam-se no vácuo determinando a morte, a vida e a diversidade das coisas.

Fontana: *Fine de Dio*, de 1963 (*figura 56*). Pintada com tinta espessa em uma superfície perfurada inúmeras vezes, a obra deixa entrever o espaço real que se integra ao espaço ilusório do quadro. O sugestivo nome dado à obra, *Fim de Deus*, alude a uma nova compreensão do divino, proveniente das descobertas científicas, artísticas e filosóficas do pensamento do século XX.

Surpreso, Fontana menciona as transformações que vivencia:

“Num dado momento, Deus dá a um cientista, ou a cem cientistas, a faculdade de criar o puro espírito, e, então, criada a célula, acabou a matéria: o homem torna-se Deus, torna-se espírito. Eis o fim do mundo e a liberação, da matéria, do homem⁶⁵”.

Sem descartar a busca metafísica na sua própria obra, Fontana, tal como Klee, delimita um terreno específico da experiência artística. Desferindo vários golpes contra a superfície da tela, Fontana anuncia uma possível comunicação entre as esferas material e espiritual, a partir da continuidade estabelecida entre o espaço interno e externo do plano rompido do quadro. Uma vez destruído o espaço da representação, propõe uma arte que enlaça o cosmos e torna o “infinito íntimo, cotidiano, ao alcance do olho, da mão e do canivete⁶⁶”. Ao mesmo tempo, o gesto contundente funda um novo conceito espacial, no qual as especificidades da escultura e da pintura são ultrapassadas.

Em 1963, portanto no mesmo ano em que Fontana elabora a tela anteriormente mencionada, Mira Schendel pinta quadros verticais em técnica mista sobre madeira, cuja massa, espessa e monocromática, é retalhada diversas vezes com um objeto pontiagudo (*figura 57*). Não chega a romper a tela, mas aspira, no gesto, a um espaço que ultrapasse a superfície do plano pictórico: experiência próxima a de Lygia Clark, na obra *Descoberta da Linha Orgânica* (1953), que

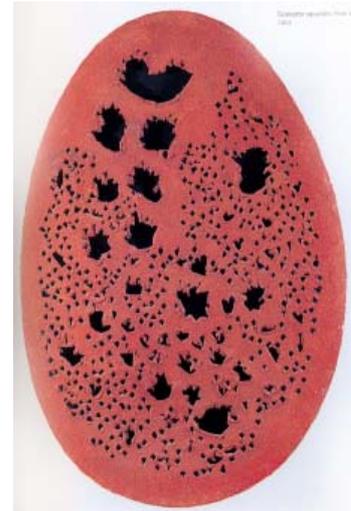


figura 56 - FONTANA, Lucio. Conceito espacial, fim de Deus. 1963. Óleo, lacerações, buracos, rabiscos, brilho sobre tela. 178 x 123 cm.

⁶⁵ FONTANA, L. *Autoritratto*, Bari : De Donato Ed., 1969, p. 320. Apud : HERKENHOFF, P., catálogo da exposição *Lucio Fontana - A ótica do invisível*, nov. 2001, Rio de Janeiro : CCBB, 2001, p. 45.

⁶⁶ Id., *Transistor*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980, p. 376. Apud : HERKENHOFF, P., p. 35.

dialoga com o gesto de Fontana, na medida em que ativa o espaço linear comum às duas superfícies, interna e externa. A linha - intervalo, contorno vazio que dissolve a moldura na tela - escapa do plano e se projeta no espaço real, confundindo-se com ele.

Um ano depois de sulcar a superfície de suas telas, Mira Schendel radicaliza esse gesto e retira dois retângulos de duas de suas têmperas sobre madeira, deixando entrever o espaço da parede posterior à tela (*figura 17*), como já o havia feito Fontana em *Fine de Dio*.

No Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, as pesquisas espaciais desenvolvidas por artistas neoconcretos brasileiros, entre 1950 e 1960, ampliam o plano da pintura, estabelecendo um diálogo tenso que inaugura a participação do espectador. Nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, a abertura da pintura para o espaço real, nos “não-objetos”, prolonga as experiências de Mondrian e Malevitch relativas à eliminação da moldura da tela. Em uma carta imaginária a Mondrian (1959), Lygia Clark confirma: “você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso⁶⁷”. Pois se Mondrian considera a essência das coisas nos valores estruturais da visão - linha, cor e plano – é a reflexão sobre a percepção que baliza seu pensamento, a partir dos próprios meios constitutivos dessa percepção. O que se apresenta tridimensionalmente, relacionando-se com as condições verticais e horizontais da pintura, são as infinitas combinações resultantes da variação luminosa do ambiente, ou da distância do espectador em relação à obra.

Também Lygia Clark quer refletir sobre o processo da experiência perceptiva. No caso de *Caminhando* (1963), parte da fita de *Moebius*, elaborada a partir de uma tira de papel, e propõe um espaço vivencial da ação de quem manipula a obra. De acordo com a artista, “o único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato⁶⁸”. Sem



figura 57 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1963.
Técnica mista sobre madeira.
121 x 60 cm.

⁶⁷ CLARK, L. Carta a Mondrian, maio de 1959. apud : catálogo da exposição *Lygia Clark*, Manuel Borja Vilel (curador), Barcelona, Fundació Tàpies, 1997, p. 115. In : HERKENHOFF, P., p. 35.

⁶⁸ CLARK, L. Lygia Clark : uma experiência radical. (catálogo) p. 25/26. Apud: FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*, São Paulo : Atlas, 1994, pp. 93/94.

começo ou fim, a fenomenologia do ato vivido enfatiza o encontro entre intuição e expressão do participante. O que supera a estrutura topológica⁶⁹ da fita, no vínculo entre sujeito e obra.

No caso das superfícies moduladas dos *Bichos* (1963), Lygia constrói planos articulados por dobradiças, que se modificam de acordo com a intervenção do observador. Os planos, gerados pelas linhas que evoluem como arabescos no espaço, não querem distinguir frente ou verso da obra. A ausência de moldura, ou pedestal, cria um objeto que nega a rigidez da forma e reabsorve o apelo expressivo, para fora dos limites ótico-perceptivos do objeto.

Lygia Clark investe na nova expressão de uma arte decorrente do esgotamento da forma, segundo ela,

“em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto _ o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar...o problema já não é absolutamente de figuração...A volta à matéria orgânica provém deste impacto. O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura em si. Sinceramente eu tenho certeza que os Bichos são isto, sem modéstia e sem exageros. O seu trabalho (de Hélio Oiticica) idem. Quanto ao resto, só Deus sabe...”⁷⁰

Paralelamente às experiências de Lygia Clark, ao buscarem novas estruturas e maneiras de expressão, os *Parangolés* (1964), de Hélio Oiticica, incitam o espectador a participar de um ato de liberdade que realiza a síntese das várias manifestações artísticas em formas, cores e ritmos, que se desdobram no tempo e no espaço. Segundo Mário Pedrosa, partidário da arte coletiva e da estética popular, a matriz dessa arte sintética, que congrega dança, música,

⁶⁹ Segundo Merleau-Ponty, “o espaço primordial é topológico (isto é, talhado numa volumosidade total que me envolve, onde estou, que se encontra por trás de mim, tanto quanto à minha frente...)”...Não há mundo inteligível, há mundo sensível...O sensível é isso: essa possibilidade de ser em silêncio, de ser subentendido. MERLEAU-PONTY, *Visível e invisível*. São Paulo : Perspectiva, 1964, 3 ed., p. 199.

⁷⁰ CLARK, L. *Carta a Hélio Oiticica*, Paris, s.d. In : Figueiredo, L. (Org.). *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro : UFRJ, 1998, 2ª ed., pp. 34-35.

pintura e escultura, é a arte dos povos “primitivos”, de estrutura forte e viva, ligada a ritos e ritmos.

Citando Lévi-Strauss, Pedrosa comenta que;

“mitos e ritos têm uma função muito mais importante e fecunda que consiste em preservar até a nossa época, embora sob uma forma muito residual, modos de observação e reflexão exatamente adaptados a descobertas autorizadas pela natureza⁷¹”.

Esses modos permanecem os mesmos, justamente porque procedem da investigação intuitiva de um mundo sensível - fundamento social e cultural das sociedades primitivas.

A estrutura vertical-horizontal, advinda das pesquisas de Mondrian, ao reduzir o nível de subjetividade ao mínimo renova-se nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, a partir de uma posse corporal que não se atém ao visível. Se essa posse não é somente visual, mas orgânica, intensifica-se a percepção pré-objetiva do sujeito a qual, em comunhão com a obra, gera desdobramentos de múltiplos significados.

“O que faço é música⁷²”, diz Oiticica, ao formular o fim das categorias formais (pintura, escultura, etc.), fundindo percepção e movimento na estrutura-cor que veste o corpo do participante. O sentido construtivo, presente na sua obra, alude à pesquisa metódica desenvolvida por Malevitch, concernente à estrutura funcional da imagem. Essa pesquisa, fundamentada em figuras geométricas simples, busca a essência dos elementos formais que produzem uma forma-cor, com identidade autônoma e destituída de qualquer função estética. A forma-cor nessa redução é capaz de emitir pulsações e vibrações, viabilizando uma linguagem portadora de poderosa carga energética, voltada diretamente para a percepção do espectador.

Nos *Parangolés*, os tecidos interconectados que se revelam a partir do movimento do participante, remetem ao

⁷¹ PEDROSA, M. *Homem, arte, mundo em crise*. São Paulo : Perspectiva, 1964, 3 ed., p. 239.

⁷² OITICICA, H., *O que faço é música*. São Paulo : Catálogo, Galeria de Arte São Paulo e Projeto Hélio Oiticica, fev./mar., 1986.

sentido da fita de *Moebius* na obra *Caminhando*, estruturada (ou desestruturada) sem a dicotomia criada pela existência de um espaço interno ou externo à obra. O vínculo visceral, estabelecido por Lygia Clark e Hélio Oiticica entre sujeito e mundo, tende a dissolver e a ampliar a materialidade da obra, em um espaço/tempo próprio das suas experiências.

3.2.3. Efemeridade



figura 58 - SCHENDEL, Mira. Sem título, “droguinhas”. 1966.
Folhas de papel de arroz retorcidas e trançadas.

As já referidas *Droguinhas* de Mira Schendel (1966) (*figura 58*), nodulares e instáveis, relacionam-se com a produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica, problematizando a memória das obras e fundando um espaço experimental que envolve o “outro” como participante. Elaboradas com tiras de papel japonês, retorcido e amarrado em vários nós, as *Droguinhas* formam um conjunto liberto de massa e peso, que tanto pode ser amontoado quanto pendurado, ressaltando o sentido do efêmero pelo qual ela empenha em suas obras.

“Comecei um novo trabalho”, diz a artista, “talvez mais importante para mim do que qualquer trabalho anterior. “Escultura”, no mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo

teoricamente primário e muito fácil. De um ponto de vista ocidental, estas “esculturas” (que palavra sem sentido!) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao Zen... (Meu novo trabalho) está em franca oposição ao “permanente” e ao “possível⁷³”.

Verifica-se, na relação das *Droguinhas* com o *Zen*, a percepção intuitiva de que o ser é o vir-a-ser, opondo-se ao sentido de permanência. O elevado grau de conhecimento dessa compreensão de mundo presentifica-se, justamente, no mais simples, no corriqueiro que é sagrado. E não será esse um dos sentidos do nome dessa série, que se refere ao que tem pouco valor, ao menos importante e, ainda mais, evidenciando um diminutivo a partir do título?

De acordo com o pensamento *Zen*, o “sopro vital”, presente em todas as coisas, permite uma aproximação entre homem e mundo que propõe a unidade harmoniosa, “ponto nodal do virtual e do devir, onde se encontra a falta e a plenitude, o mesmo e o outro⁷⁴”: a percepção do mundo em que vivemos, nesse caso, se dá a partir de um envolvimento com o objeto, conforme uma contemplação íntima e silenciosa, independente de lógica. Essa mútua absorção modifica e eleva o espírito de quem participa de tal experiência, permitindo vislumbrar o que normalmente está oculto nas relações cotidianas.

Além da observação sobre o aspecto *Zen* das *Droguinhas*, pode-se conjecturar uma interpretação sob o ponto de vista da fenomenologia de Edmund Husserl⁷⁵, que considera o corpo como experiência vivida, individualizando-se após sucessivos atos de redução fenomenológica, ou até

⁷³ SCHENDEL, M. Carta a Guy Brett, 1965. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 54.

⁷⁴ CHENG, F. *Vide et plein*, p. 61.

⁷⁵ Normalmente falamos do conhecimento e da classificação do objeto da percepção, como se o ato **se exercesse sobre o objeto**. Mas, como já dissemos, o que está na própria vivência não é nenhum objeto, e sim uma percepção, um estado de espírito determinado de tal e tal maneira; portanto, **na vivência, o ato de conhecimento se fundamenta na percepção...conhecer...faz a vivência da expressão fundir-se com a percepção correspondente**”. HUSSERL, E. Investigações lógicas – sexta investigação (elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento). In : *Os Pensadores*, 1 ed., fev. 1975, São Paulo : Abril Cultural, p. 31.

ao pensamento do filósofo Kurt Goldstein, ao relacionar o corpo à expressão de um comportamento⁷⁶.

É bem provável, porém, que o comentário da artista tenha sido mencionado, levando em consideração a fenomenologia de Merleau-Ponty, leitura quase obrigatória dos neoconcretos cariocas durante a mesma década em que se elaboram as *Droguinhas*. Apesar de Mira morar em São Paulo e admitir o pouco contato com Lygia Clark⁷⁷, ou com Hélio Oiticica, alguns de seus trabalhos estão em correspondência com as obras dos artistas neoconcretos.

A descoberta fenomenológica do corpo, proposta pelos neoconcretos, enfatiza o experimentalismo da atividade artística e revitaliza a linguagem formal geométrica, enunciada pelos concretos, que planejavam, em última instância, a inserção da arte na produção industrial.

Torna-se urgente para Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, a determinação de uma obra que não se restrinja às leis da *Gestalt*, assimiladas pela arte concreta. Os neoconcretos percebem a obra, como devendo enfatizar bem mais do que a percepção de figura e fundo e o ritmo das formas. Esses artistas dissidentes do movimento concreto, por conseqüência, consideram a arte como um meio de expressão que repõe o homem como ser no mundo; e também a obra de arte é apreendida nesse contexto. Quando as obras se transformam em relacionamentos, elas exigem uma interação com o espectador, o qual também se transforma em participante nesse processo, conectando-se a uma rede

⁷⁶ Segundo Goldstein (1878-1965), alma e corpo estão conectados, apesar de assumirem comportamentos diversos. O corpo é uma imagem física, determinada e multiforme, que se pode definir como expressão, conjunto de atividades que ocorrem em nós. O espírito é o *ser* do organismo, tudo aquilo que foi vivido, ao passo que a alma é o seu *ter*, capacidade cognitiva. O corpo, então, é o *devir*; o que não temos ou somos, mas que acumula experiências e forma capacidades. Cf. GOLDSTEIN, Kurt. *The Organism*. New York : American Book Co., 1939.

⁷⁷ Consta em um depoimento gravado de Mira Schendel para a FAAP (São Paulo, 19 ago, 1977), que os encontros entre as duas artistas foram esporádicos. Na primeira vez, Mira visitou a casa de Lygia, em meados da década de 60, se inteirando da produção das obras *Superfície* e *Caminhando*. Encontraram-se depois na Bienal de Veneza (1968), que reuniu obras de ambas as artistas. Alguns encontros com Hélio Oiticica são também reportados pela artista, apesar de nenhum dos dois artistas freqüentarem exposições.

múltipla e adaptável no terreno móvel das experiências⁷⁸.

De acordo com as formulações fenomenológicas de Merleau-Ponty,

“sob a solidez da essência e da idéia há o tecido da experiência, essa carne do tempo, e é por isso que não estou certo de ter perfurado até o núcleo duro do ser: meu incontestável poder de tomar terreno, de extrair o possível do real não vai até dominar todas as implicações do espetáculo e fazer do real uma simples variante do possível; ao contrário, os mundos e os seres possíveis é que são variantes, duplos do mundo e do Ser atuais... Há portanto, para mim, o inessencial, e há uma zona, um oco, onde se reúne o que não é inessencial, impossível; não há visão positiva que me dê definitivamente a essencialidade da essência⁷⁹”.

A proposta de um *cogito* do olhar⁸⁰, nos movimentos oculares e no corpo como um todo, substitui, para o filósofo em questão, a consciência - enquanto sujeito da percepção - por um ser no mundo corporal, capaz de perceber as qualidades sensíveis dos objetos. Esse corpo perceptivo nos dá acesso a um mundo, que, por sua vez, se oferece ao olhar de modo imanente e inesgotável.

Merleau-Ponty nos faz crer que a liberdade da criação artística não traduz um pensamento, mas exprime a percepção primitiva investigadora do imediato. O artista comunica o não-dito, ou não-visto, percebendo o oculto e disperso no mundo que, por sua vez, jamais se oferece como definitivo ou acabado.

3.2.4.

Espaço e tempo

No texto *Confissão de um criador*, Paul Klee examina a proposta visual da Modernidade sob uma nova percepção

⁷⁸ Cf. BRITO, R. *Neoconcretismo, - vértice e ruptura do movimento construtivo brasileiro*. RJ : FUNARTE/INAP, 1985, n. 4, p. 51.

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, M. *Visível e invisível*, p. 111.

⁸⁰ “O pintor emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstancializações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento”. Id., *Olho e o espírito*. In : *Pensadores*, p. 278.

do processo criativo. Essa renovação, cuja principal característica se pauta pelo dinamismo, engendra inúmeras possibilidades expressivas para a linguagem dos recursos formais. Argumentando que a linha é o principal elemento da pintura, descreve todo o processo de elaboração do quadro, desde o gesto inicial até a ação final que resulta na obra. Aponta o entrelaçamento autor/obra/espectador que requer tempo: “todo trabalho se movimenta produtivamente e receptivamente no tempo...o nosso olho precisa de tempo para perscrutar o que percebe⁸¹”.

Em algumas obras produzidas na década de 20, Klee demonstra uma sutileza e uma preocupação com os detalhes, própria de quem se abriga de um mundo que preza a rapidez e a urgência dos resultados. É o caso de *Arquitetura florestal* (figura 59), de 1925, feito com bico de pena e aquarela sobre papel, desenho no qual Klee se atém a uma atividade meticulosa, que subentende um tempo considerável de execução. Também a obra *Vista do templo na montanha* (figura 60), de 1926, chama a atenção para o desenho a nanquim filigranado, semelhante a algumas obras chinesas do século XIV (figura 61).

Referindo-se à articulação entre espaço e tempo nas suas obras, Klee critica as teorias de Lessing que, desde o *Laocoonte*⁸³, havia propagado a irredutibilidade dos modos de expressão artísticos, considerando as diferenças de estrutura entre pintura e poesia

“todo devir repousa no movimento. No *Laocoonte*, (raiz pela qual desperdiçamos reflexões juvenis) Lessing registra a importância da diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Mas pensando bem, isso não é mais do que uma ilusão. Pois também o espaço é uma noção temporal⁸³”.

⁸¹ KLEE, P. As formas reais do movimento, 20 março 1922. In : *Notebooks - Thinking eye*, p. 371.

⁸² O *Laocoonte*, escrito por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) em 1766, diferencia a poesia, como uma arte que trata de formas sucessivas no tempo, das artes plásticas, que tratam das formas coexistentes no espaço. Cf. LESSING, L. *Laocoonte*. São Paulo : Iluminuras., 2001.

⁸³ KLEE, P. *Diários*, p. 415.



figura 59 - KLEE, Paul.
Arquitetura florestal. 1925.
Nanquim e aquarela sobre papel,
montado sobre cartão. 31 x 21 cm.



figura 60 - KLEE, Paul.
Vista do templo na montanha. 1926.
Nanquim e aquarela sobre papel,
montado sobre cartão. 47 x 30 cm.



figura 61 - Ch'en Ju-yen.
O lenhador do Monte Lo-fou. 1366.
Nanquim sobre seda,
sobre rolo de papel. 106 x 53,3 cm.

Essa relação entre arte espacial e arte temporal será explicitada por Klee, na comparação dos quadros abstratos de Délaunay a uma fuga de Bach. O fenômeno da simultaneidade, segundo ele, ausente das artes plásticas e presente nas artes do tempo, requer um esforço de superação do que é estático.

“A pintura polifônica suplanta a música na medida em que, nesse caso, o elemento temporal passa a ser espacial. O conceito de simultaneidade surge aqui de maneira mais rica. Para ilustrar o movimento retrógrado que imagino para a música, evoco as imagens refletidas nas janelas laterais de um bonde em movimento. Ao escolher um tipo de forma que não pudesse se abarcar pela vista de uma só vez, Délaunay tentou enfatizar o elemento temporal nas artes plásticas, valendo-se para isso do exemplo de uma fuga⁸⁴”.

O sentido da transparência, relacionada ao de simultaneidade, se faz notar nesse comentário que confirma no recurso empregado por Délaunay, um dinamismo o qual permite apreender a cena sob vários pontos de vista ao mesmo tempo.

⁸⁴ Idem.

Ainda na década de 20, Klee realiza uma série de obras muito semelhantes à configuração de partituras musicais, como no caso de *Horticultura* (1925) (*figura 62*), e de *Estrutural I* (1924) (*figura 63*). Trabalhando com bico de pena sobre um fundo colorido em tom único, ou por outra, sob um fundo talhado em partes com tonalidades distintas, elabora desenhos lineares, lembrando uma caligrafia. Esse ritmo, eventualmente pode ser quebrado por uma linha ascendente ou descendente, que rompe o padrão horizontal apresentado pelo artista. O que Klee nos demonstra nesses quadros, ritmados e caligráficos, é uma aproximação entre linguagens - desenho, música e grafia - remetendo à impossibilidade de uma compreensão intelectual totalizante, capaz de esgotar o sentido da criação artística.

Apesar de admitir a dificuldade de expressar com palavras o que é próprio da pintura ou da música, indica com clareza o desenrolar do seu próprio trabalho artístico, que vai surgindo em reciprocidade às teorias que desenvolve. Em permanente diálogo com a natureza, o que ele propõe é uma nova ordem, combinando os elementos plásticos de forma análoga à da música ao relacionar motivo e tema. A associação de idéias, decorrente do manejo dos meios expressivos, não manifesta necessariamente a semelhança de um modelo, mas indica um processo que surge independentemente do seu fim.

Em *Caminho principal e caminhos secundários* (1929) (*figura 26*) Klee avança por suas próprias vias de criação, no exercício da liberdade o qual não descarta as hesitações, os erros e os bloqueios que constituem o fluxo tenso da



figura 62 - KLEE, Paul. Horticultura. 1925.
Caneta sobre papel, montado sobre cartão. 14,5 x 18,5 cm.

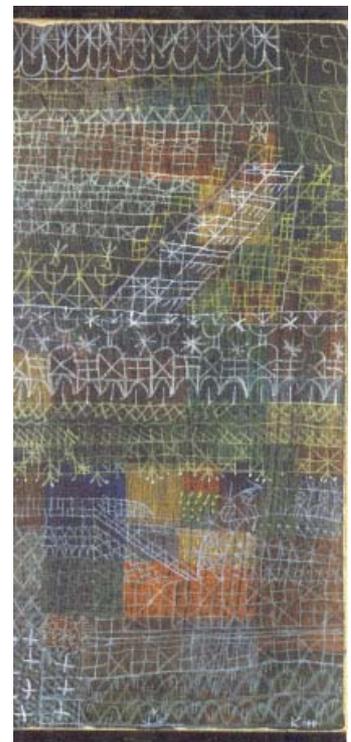


figura 63 - KLEE, Paul.
Estrutural I. 1924.
Guache sobre cartão com tinta,
montado sobre cartão. 28,6 x 14 cm.

produção artística. Simultaneamente, nos indica a multiplicidade de correspondências e associações possíveis que norteiam os caminhos da criação. Entre os elementos construtivos e os apreendidos a partir da observação natureza, a estrutura móvel e articulada dessa obra nos expõe as propostas da visualidade moderna, com o dinamismo e a abrangência do que está sempre em formação.

3.2.5. Corporeidade

Apesar do interesse de Mira Schendel pela filosofia de Merleau-Ponty, em meados de 1970 a artista se volta para a fenomenologia alemã de Helmut Schmitz, que acrescenta novas informações ao seu pensamento plástico. O contato pessoal com Schmitz, bem como a troca de correspondência entre ambos, contribuem para as formulações que se refletem nos últimos trabalhos de Mira, presentes de forma embrionária nas suas obras, desde 1960.

De acordo com o comentário de Mira Schendel,

“pelo que sei coube a Hermann Schmitz, da Universidade de Kiel, a imensa tarefa de sistematizar dados oferecidos por várias disciplinas e elaborar uma fenomenologia que, diferente do velho estilo (Husserl, Scheler, Heidegger, Sartre), não seja vítima da exigência de complementação metafísica. Uma nova fenomenologia cuja peça central é dada pela corporeidade⁸⁵”.

Schmitz considera o paradigma *Leib*⁸⁶, proposto por Husserl na sua fenomenologia e retomado posteriormente por Sartre e Merleau-Ponty, não mais como a experiência sensível do movimento, mas como a experiência da dor, ou

⁸⁵ SCHENDEL, M. Apud : EUVALDO, C. Cronologia, 1975. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 94.

⁸⁶ SCHMITZ, H. System der Philosophie, vol. 2, 2e partie: Der Liebe in Spiegel der Kunst, Bonn, Bouvier, 1966 et vol. 3. Der Raum, 5e partie. Apud : BARROS, G. Mira Schendel (catálogo) Jeu de Paume, p. 21. Em alemão, existem duas palavras para designar corpo: *Körper*, que possui um sentido físico aplicado ao corpo humano e aos objetos; e *Leib*, que diz respeito ao corpo vivo do ser humano e dos animais “superiores”. Nesse sentido, *Leib* entrelaça corpo e alma, opondo-se à divisão cartesiana que reflete um entendimento positivista da ciência.

do medo, concebidos como os objetos primordiais da autoconsciência. A partir da concepção de uma energia vital, já formulada anteriormente por Bergson no início do século XX, o corpo humano, para Schmitz, alterna duas ações fundamentais: uma de contração (*Engung*) e outra de expansão (*Weitung*), bases da dinâmica que relaciona, respectivamente, situações de medo e dor à contração, e situações que implicam um arrebatamento - ainda permeado de uma angústia - à expansão⁸⁷.

As pesquisas de Klee, desenvolvidas na época em que leciona na *Bauhaus*, consideram a forma processual pela justaposição ou superposição de formas orgânicas distintas, que estruturam o corpo o qual penetra no espaço em constante movimento (*figura 64*).

Nos estudos sobre o corpo humano, Klee desenvolve uma série de desenhos articulando cabeça, tronco e membros, em funções que ilustram, de maneira sucinta, o fluxo vital que nos constitui (*figura 65*). Esses desenhos acentuam a digestão e a circulação em movimentos circulares - análogos aos da natureza - controlados pela cabeça que assume a liderança dessas funções. Sua posição vertical, privilegiada



fig. 64 - KLEE, Paul.
Desenho corporal.
Estudos da Bauhaus.

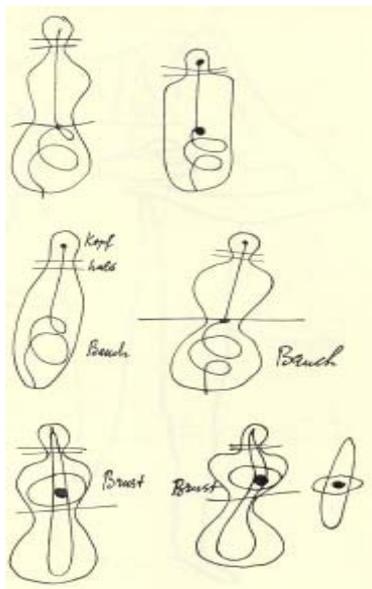


figura 65 - KLEE, Paul. Desenhos corporais.
Estudos da Bauhaus.

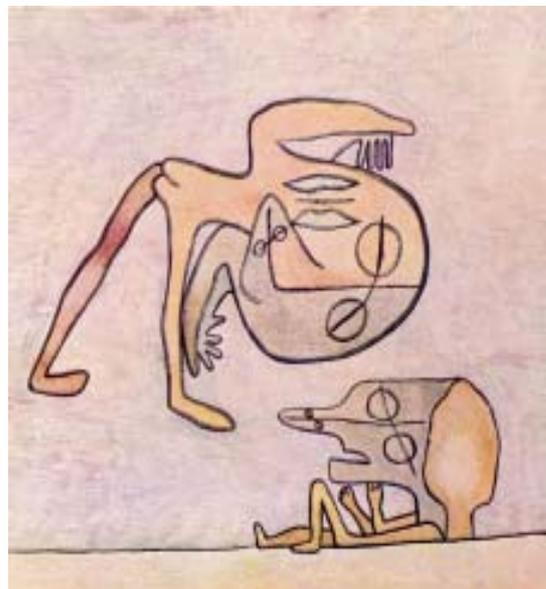


figura 66 - KLEE, Paul. Deixa acontecer. 1932.
Óleo sobre papel. 59 x 61 cm.

⁸⁷ SCHMITZ, H. *Der unerschöpfliche Gegenstand*, 2 ed, Bonn, Bouvier, 1995, p. 127. Apud: Op. cit., p. 22. Em 1974, Mira Schendel apresenta um projeto de uma escultura pública à prefeitura de São Paulo, fundamentada na dinâmica corporal de Helmut Schmitz.

em relação ao resto do corpo, é corrompida na obra *Deixa acontecer! (figura 66)*, cujo corpo desconjuntado deixa tombá-la para a posição horizontal.

Muito de acordo com o pensamento bergsoniano, o qual indica a memória como estrutura da experiência humana e o corpo como um centro de uma ação que reage aos estímulos do mundo⁸⁸, toda estrutura corporal orgânica, nos desenhos de Klee, caminha para a expressão de um movimento. A ação, concentrada no coração, encarna a atividade criadora que o impele às formulações teóricas e plásticas acerca dos processos da criação.

Bergson afirma que,

“a inteligência e o instinto, tendo começado por se interpenetrar, conservam algo de sua comum origem. Nem uma nem outra se encontram nunca em estado puro... Não há inteligência na qual não se descubram vestígios de instinto, e, sobretudo, não há instinto que não seja rodeado por uma franja de inteligência⁸⁹”.

Segundo Haroldo de Campos,

“O pensamento chinês, e também o japonês, tem esse aspecto: não separa o coração da mente. Aliás, em japonês, há um único ideograma – *kokoro* – para mente e coração. Coração e mente são a mesma coisa para o japonês, e você às vezes não sabe se traduz por mente ou coração. “Pensar”, por exemplo, tem o ideograma do coração na parte de baixo, e na parte de cima, o crânio, a cabeça com as suas circunvoluções cerebrais. É uma espécie do crânio sobre o coração, como se o fluxo vital, na hora do pensamento, subisse do coração para a cabeça, como se houvesse uma intercomunicação do sensório e do racional. Isso eu acho lindo, é algo que regia a atitude de Mira. Ou como diz muito bem Fernando Pessoa: “tudo o que em mim sente está pensando⁹⁰”.

⁸⁸ Cf BERGSON, H. *Matéria e Memória*, São Paulo : Martins Fontes, 1999. Apesar de Merleau-Ponty ter se referido à “imagem” como uma noção equivocada no pensamento de Bergson, ele compartilha da opinião de Bergson que pressupõe toda percepção como movimento. Mas, para Merleau-Ponty, esse movimento é tanto relacionado com a estrutura do campo visual, que pressupõe proximidades e afastamentos, quanto relativo à ausência do que só pode ser percebido por um outro que é diferente de nós. Cf MERLEAU-PONTY, *Visível e invisível*, p. 213.

⁸⁹ BERSON, H. *Evolução criadora*, p. 152.

⁹⁰ CAMPOS, H. Entrevista a Sonia Salzstein, 1996. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 237.

O pensamento de Bergson corresponde-se ao pensamento chinês e japonês, no aspecto salientado por Haroldo de Campos que admite a interpenetração, na origem, de coração e mente, instinto e inteligência, intuição e reflexão.

3.2.6.

Campo circular

Aplicadas à arte, as formulações do filósofo Helmut Schmitz consideram as obras como objetos corporais, pois estão impregnadas de algo que podemos perceber sensivelmente nos nossos próprios corpos. O encontro entre interno e externo seria compreendido como um motor de forças que objetivam sentimentos, e não como um “estado de alma”, referido à introjeção desses sentimentos. Paralelamente à música, ou à física contemporânea, essas forças promoveriam uma fusão entre estado corporal e espacial⁹¹, ao agirem em reciprocidade de acordo com os estímulos propostos por ambos os estados.

Os nós das *Droguinhas* de Mira Schendel, podem se reportar a esse estado de consciência proposto por Schmitz, relacionando a experiência à dor. Essas obras, apesar de realizadas antes do contato de Mira com o pensamento de Schmitz, confirmam um comentário da artista que trata dessas correspondências:

“como sempre, a experiência prova que, de uma certa maneira, os pensamentos estão no ar, ou seja, os pensamentos bons e corretos que não propriamente são pensados por nós, mas que utilizamos, nos procuram, nos chamam em direção a eles⁹²”.

A poderosa carga energética dos nós, que se presentifica nas *Droguinhas*, contraria a efemeridade do material empregado na sua elaboração. Maleáveis, elas atuam como um corpo vivo em um espaço topológico, sem começo ou

⁹¹ Para a física contemporânea, a noção de corpo conduz à de campo, ou intensidade recíproca.

⁹² SCHENDEL, M. Carta a Jean Gebser, 29 maio 1969. Apud : BARROS, G., p. 13.

fim, incluindo o tempo ou memória, que permite as transformações da forma. O espaço escultórico desta obra, que cria uma dinâmica semelhante à “linha orgânica” de Lygia Clark, “subtrai-se à pretensão de um *logos* totalizador: inserindo o fora no dentro, rompe com a unidade no seu fundamento material⁹³”: ou seja, traz a vastidão do cosmos para a intimidade do corpo. Percebemos, então, nas *Droguinhas*, os nós simultâneos em um campo circular, atuando como uma rede de pontos, que tanto podem pertencer a uma constelação quanto a uma molécula. Eis uma proposta de disposição universal, acentuando as ligações coexistentes entre si, religadas ao cosmos.

Como as *Monotipias* e as *Droguinhas*, os *Trenzinhos* (figura 67), elaborados por Mira Schendel na década de 60, são compostos de folha de papel japonês as quais destacam a transparência e a efemeridade da obra. As folhas dobradas e penduradas por um fio em ordem sucessiva, apesar de não possuírem nenhum elemento gráfico, projetam sombras na parede que duplicam o grafismo de cada unidade. O processo artesanal, que diferencia cada uma das identidades, impossibilita a redução a um único modelo. Tal fato caracteriza a oposição entre elemento singular e reprodução serial, derivada das tensões entre produto artesanal e produto industrial, pertinentes às demais obras da artista.

Unidos apenas por um fio frágil e tênue, os *Trenzinhos* sustentam, na inter-relação de seus componentes, um lugar



figura 67 - SCHENDEL, Mira. *Trenzinho*. 1966.
Folhas de papel de arroz e fio de algodão. 46 x 23 cm.

⁹³ FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*, p. 41.

temporal⁹⁴ que justifica a própria existência da obra. Podemos conjecturar, que o propósito da obra em questão é estabelecer um vínculo expressivo⁹⁵ entre as várias perspectivas e o mundo, o que diverge da concepção monadológica, proposta por Leibniz, ao crer em um único autor – Deus - para as várias perspectivas de mundo. Mantendo esse vínculo expressivo, as unidades componentes da obra sustentam pontos de vista distintos, contanto que “aquilo que é particular para um seja público para todos⁹⁶”, fazendo crer que os olhares simultâneos, percebendo o mundo, são da mesma natureza desse mundo, todos feitos da mesma carne: dobra, sem separação.

3.2.7.

Objetos transitórios

Em 1967, Mira Schendel nos fornece uma pista de como o acaso e a curiosidade contribuem para a elaboração dos seus *Objetos Gráficos* (*figura 68*), série que sucede às *Monotipias, Droguinhas e Trenzinhos*; a série caracteriza-se pela pesquisa da transparência do papel e do acrílico no espaço tridimensional:

“Depois, nas minhas andanças 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)...perguntei se me deixavam olhar os refugos. E me deixaram...e olhando aquilo foi surgindo a idéia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico também transparente, branco obviamente. Aí 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 - o acrílico realmente me dava

⁹⁴ Merleau-Ponty menciona, nas notas de trabalho do livro *Visível e Invisível*, um *lugar temporal* onde se percebe presente e passado tal qual foi, e não mais como aquele percebido pela consciência como ato de evocação. O tempo, no caso, é o tempo do corpo, abertura ao ser. *A vida intencional*, que não é mais ato de consciência, “une por um fio presente e passado... é consciência transcendente, é ser a distância, é duplo fundo de minha vida de consciência...de todo um sistema de índices corporais”. MERLEAU-PONTY, M. Notas de trabalho, *Visível e invisível*, p. 169.

⁹⁵ Op. cit., p. 206.

⁹⁶ Ibid., p. 206.

uma possibilidade fantástica de realizar aquilo, de concretizar uma idéia, a idéia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes e o depois, uma certa idéia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade etc. etc, espaço-temporalidade etc. etc⁹⁷.



figura 68 - SCHENDEL, Mira.
Objetos gráficos. 1967. Óleo sobre papel de arroz,
prensadas entre placas de acrílico. 100 x 100 cm.

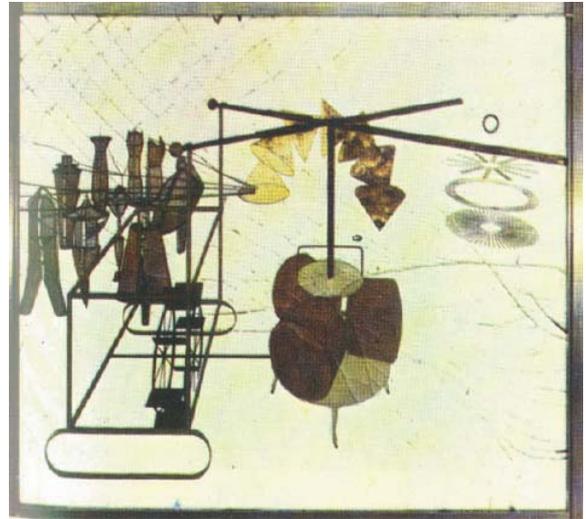


figura 69 - DUCHAMP, Marcel. Grande vidro. 1915/1923.
Vidro transparente com elementos gráficos e objetos.

Os *Objetos Gráficos* são produzidos em papel japonês, misturando desenhos e letras manuscritas e impressas, prensadas entre placas de acrílico transparente. As placas suspensas por fios amarrados no teto evidenciam, contra a luz, o efeito de uma interseção de letras mais escuras e mais claras, que brotam umas das outras pelo avesso. As folhas são prensadas duas a duas, pelo verso, entre as placas transparentes que medem 50 x 100 cm ou mais, às vezes 100 x 100 cm, com uma espessura variável entre 0,5 e 1 mm, correspondente às chapas prensadas. Os *Objetos Gráficos* ampliam o campo visual da superfície bidimensional em planos simultâneos que, sem hierarquias, parecem promover a visualização do pensamento.

Eles se correspondem com a obra de Marcel Duchamp, *Grande Vidro (La mariée mise a nu par ses célibataires, même)* (1915/23) (figura 69), decomposta em vidros

⁹⁷ SCHENDEL, M. Depoimento para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 19 ago. 1977.

transparentes, com elementos gráficos que variam de acordo com o ângulo e a localização do espectador. O *Grande Vidro* rompe com a estrutura do objeto e o sentido tradicional da narrativa, aproximando-se, assim, dos *Objetos Gráficos*, cuja seqüência racional de acontecimentos é desordenada pela leitura superposta de planos. Duchamp lança mão de desenhos e notas explicativas à parte, os quais aludem à composição e às possíveis articulações da obra que se mantém inacabada. Nesse contexto, faz sentido o comentário de Mira acerca do seu trabalho: “pois eu nunca me propus à escultura como escultura, nem ao objeto como objeto⁹⁸”.

O que vemos, nos transitivos *Objetos Gráficos*, é o sentido de uma transparência que permite a interpenetração espacial de planos em contínua atividade, inaugurando uma relação ótica onde nenhum deles é subtraído. A partir do entendimento dessa noção, amplamente difundida por Picasso e Braque em 1912/13, e assimilada por Duchamp, pouco mais tarde, a artista produz seus *Objetos Gráficos* no espaço tridimensional, acentuando a correlação dos opostos, frente e verso, em um espaço permeado de letras e símbolos, resultando na nítida impressão de estarem flutuando no vazio.

A relação com as experiências cubistas se estabelece na obra *Guitarra* (figura 70), de Braque, na qual os planos são multiplicados, sugerindo objetos em silhuetas. A forma, sutilmente esboçada por traços a carvão na folha branca do papel, revela a falta de solidez dos objetos, absorvidos pelo espaço que compõe o quadro. As letras JOU sugerem o título de um jornal, cuja matéria inexistente se mistura com os planos, também imateriais, que a interceptam. Contrastando com a leveza da obra, um fragmento opaco de papel imitando madeira aloja-se sobre o esboço do violão. A textura e a cor da madeira, impressas no papel colado e dissociadas do objeto, negam o espaço representado quando aludem à própria matéria do objeto.

⁹⁸ Ibid.

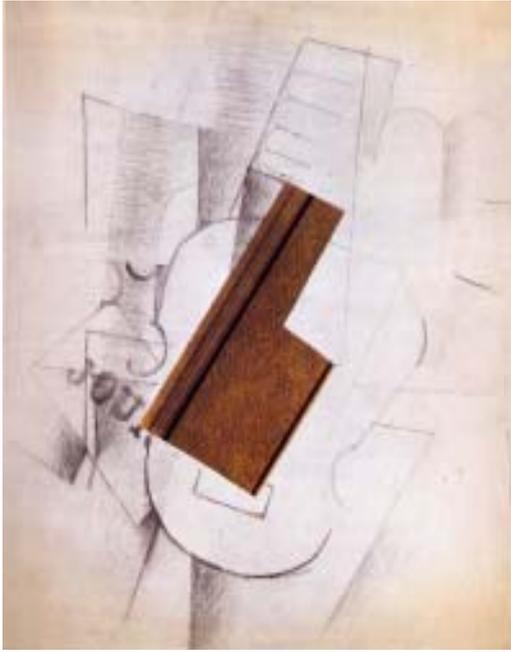


figura 70 - BRAQUE, Georges. A guitarra. 1912.
Carvão e papel colado sobre papel. 72 x 60 cm.



figura 71 - KLEE, Paul. Imagens de letras. 1924.
Aquarela e papel artesanal sobre cartão.
15,2 x 32,4 cm.

Em *Imagem de Letras* (1924) (figura 71), de Paul Klee, uma colagem de planos simultâneos inclui as letras *e*, *t* e *p* em preto; tais letras pulsam em contraste com outras letras, apenas esboçadas, nas mesmas cores quentes do quadro. Em consonância com a obra de Braque, as bordas dos planos acentuam a transparência, enquanto que as letras pintadas de preto se formam em uma dimensão diversa daquela constituída pelas letras, também transparentes, que compõem o quadro. A materialidade, dada pela cor, acentua o sentido de “formação” obtido pelo contraste com as letras imateriais que surgem da memória do artista; ao passo que os traços irregulares promovem uma fusão entre desenho e escrita, nos caracteres e planos que vagueiam no espaço ao seu redor.

3.2.8.

Imagem e escrita

Os *Objetos Gráficos* tecem relações com a linguagem, ao duvidarem da natureza da comunicação. No entanto, o caráter material dessa linguagem, com suas texturas, transparências e irregularidades, nos impõe, a todo o momento, uma relação com o cotidiano e o real, dirigindo-se ao próprio exercício e à compreensão do olhar.

Nas suas inúmeras séries, Mira aborda a linguagem através de um jogo de oposições - que também é um jogo romântico - referido à alteridade: remete a tudo o que não está lá e, portanto, à própria temporalidade, mostrando-nos um mundo que pede uma decifração, um lugar de expressão. A correspondência entre palavra e grafia não se perde:

“uma letra se comporta como um ponto, a cadeia de letras como uma linha, e várias letras linhas determinam superfícies, contornando-as ou abrindo-as em planos no espaço. Reduções, pois apenas poucas letras do alfabeto são utilizadas graficamente e assim mesmo restituídas a seu leve rastro...Tudo é muito substancial, o traçado das figuras e a escolha do papel, a intensidade do risco, a dilatação nas curvas, o elegante, o preguiçoso, o grácil, o conclusivo, o abrupto, o aforístico, o casuístico, o que se faz e 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 começa a infiltrar-se na consciência, na linguagem⁹⁹”.

Especulando sobre a linguagem que, desde o final do século XIX, constitui um tema relevante, tanto para o pensamento filosófico contemporâneo, quanto para o pensamento científico, podemos estabelecer relações entre o pensamento plástico de Mira e o pensamento teórico de Walter Benjamin, orientado desde as primeiras décadas do século XX para as indagações a respeito da linguagem¹⁰⁰.

Gostaríamos de apontar o modo como Benjamin se coloca radicalmente contra a Lingüística e a Semiótica: segundo ele, estas fundamentam as concepções que pressupõem uma visão instrumental, lógica, de análise de significados, ao pretender um acesso ao conhecimento através de dualismos que cindem sujeito e objeto.

Os textos de Benjamin questionam os limites entre pensamento filosófico e teológico, muitas vezes através de um texto hermético e de difícil compreensão. Mas o que ele

⁹⁹ BENSE, Max. Sem título, 1967. In : SALZSTEIN, S.(Org.), p. 262.

¹⁰⁰ O ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* (1916), escrito a partir de uma carta a Gershom Scholem, contém as questões que serão retomadas em 1924 no prefácio da sua tese sobre o *Origem do drama barroco alemão*, principal texto metodológico que Benjamin desenvolve sobre a linguagem.

pretende é reivindicar, para a reflexão, a expansão do domínio da linguagem. Pela compreensão do pensamento dos filósofos românticos e pré-românticos – Friedrich Schlegel, Herder e Hamann - Benjamin especula sobre uma dimensão mágica da linguagem, que não se atém ao processo de simbolização: segundo Benjamin, o que se transmite através da língua, na sua expressão imediata, comunica uma essência espiritual, idêntica à essência lingüística, sem transposições representativas. A verdade seria então “apresentada” através de um caminho indireto, ou caminho do *desvio*, que propõe no exercício da forma do texto sua essência espiritual, tornando forma e conteúdo indissociável.

A possibilidade de se estabelecer uma conexão entre esotérico e didático, mística e linguagem, ancora-se em um aspecto semântico material, que realiza magicamente sua transmutação em elemento não sensível. Os primeiros românticos, segundo Benjamin, apreendem na poesia uma ordem oculta, capaz de promover uma compreensão maior de si mesma do que a ordem comunicativa. Salientando um importante aspecto do Romantismo de *Jena*, Benjamin coloca pensamento e reflexão no mesmo nível. Esse fato não só garante o caráter intuitivo do pensamento, mas também torna legítimo o relacionado com o conhecimento imediato¹⁰¹.

A capacidade de compreensão do objeto através da crítica, que é o conhecimento do objeto nesse processo reflexivo, produz algo semelhante à faculdade criativa da natureza. Logo, é o próprio poetizar, que, no ato de pensar, cria sua matéria. O *medium* do conhecimento e da percepção relaciona-se com a observação, a qual impele o objeto para o conhecimento de si, tornando o processo de observação a um só tempo subjetivo e objetivo, ideal e real.

A aproximação benjaminiana entre imagem e escrita, remete aos títulos e comentários que, em algumas obras de arte chinesas, aparecem junto às pinturas, delas fazendo parte. Pelo caráter similar da grafia dos ideogramas e da linha dos desenhos, a escrita chinesa apreenderia essa aparente

¹⁰¹ “Os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo”. Cf. BENJAMIN, W. *Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, p. 30.

irredutibilidade entre palavra e escrita, através da inclusão dos movimentos e formas orgânicas da natureza. A relação mimética, que se estabelece magicamente com os outros seres e com as coisas, estaria, para Benjamin, preservada na linguagem, tanto nas onomatopéias quanto na forma das letras das palavras, que ainda resguardam uma semelhança com o significado (*figura 72*).

De modo semelhante a algumas pinturas chinesas, que conjugam escrita e desenho, Paul Klee inclui os títulos dos quadros em várias de suas obras, como é o caso de *Salão tunisiano* (*figura 73*). Nessa pequena aquarela de 1918, o título, escrito a mão, está inserido organicamente na pintura que apresenta nítida influência cubista. O aspecto fragmentado do quadro inclui os planos superpostos em cores frias e quentes, endossando o seu movimento ritmado. Sem prescindir das referências às figuras humanas e à natureza, podemos vislumbrar letras esparsas, que reforçam os planos em tons complementares. As reminiscências da luz e do calor das paisagens tunisianas parecem se manter vivas na memória de Klee, aqui explicitadas pela predominância do amarelo, vermelho e laranja, iluminando todo o quadro.

Em *Fábrica vocal da cantora Rosa Silber*, de 1922 (*figura 74*), feita em guache sobre tela, o artista elimina os

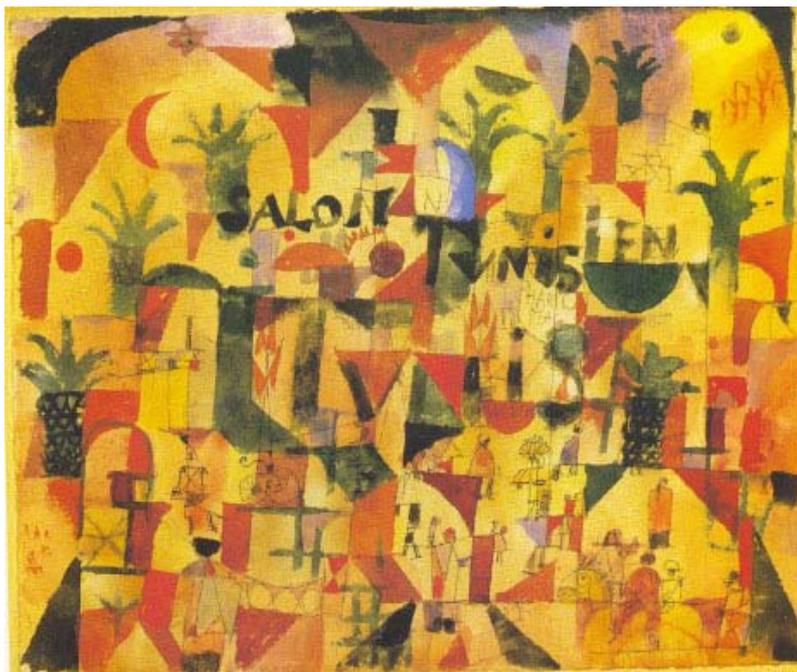


figura 73 - KLEE, Paul. Salão tunisiano. 1918. Aquarela sobre papel. 22,5 x 28,5 cm.

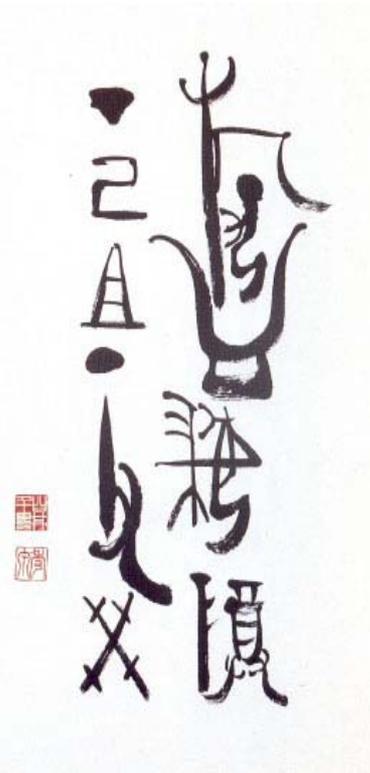


figura 72 - USUI, Chisato. O trabalho dos hieróglifos. 2002. Nanquim sobre papel.



figura 64- KLEE, Paul. Desenho corporal. Estudos da Bauhaus.

contrastes entre as cores, incorporando as vogais desalinhadas e as iniciais R e S, referentes ao nome próprio da cantora, título da obra. O quadro aproxima os tons de cinza, rosa, azul e amarelo, em fragmentos com hachuras as quais simulam as texturas diversas que se reforçam mutuamente.

Nas obras *ABC para um pintor de paredes* (figura 75), elaborada com óleo e aquarela sobre gaze, e *Pode começar secretamente* (figura 76), feita com tinta à base de água em papel montado no cartão, Klee já não fraciona o fundo do quadro em planos coloridos, como acontece nas duas obras anteriormente citadas. Produzidos em 1938, em ambos as letras aleatoriamente dispostas na superfície, ora interagem com a textura da gaze, ora atuam como contraponto à superfície lisa e branca do papel. Apesar da semelhança com os *Objetos Gráficos* de Mira, as letras manuscritas de Klee não aludem à transparência literal da série da artista. Por serem manuscritas, as letras de Klee também contrastam com a *letraset* aplicada nos *Objetos Gráficos*, referência constante a partir de meados dos anos 60 na obra da artista.



figura 74 - KLEE, Paul.
Fabrica vocal da cantora Rosa Silber.
1922. Guache e estuque sobre tela.
51,5 x 41,7 cm.

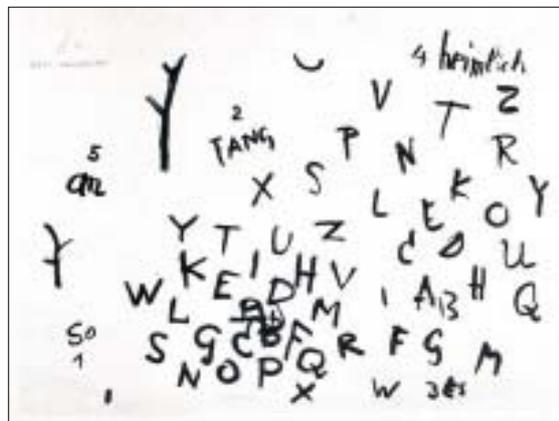


figura 76 - KLEE, Paul.
Pode começar secretamente. 1938.
Tinta a base de água sobre papel fixado,
sobre cartão. 48,3 x 62,8 cm.



figura 75 - KLEE, Paul.
ABC para o pintor de parede. 1938.
Óleo e aquarela sobre juta.
56 x 37,8 cm.

3.2.9

Saber imediato

A afinidade de Walter Benjamin com os textos pré-românticos nos remete ao pensamento de Johann Georg Hamann, contemporâneo de Kant e um dos precursores do movimento literário alemão *Sturm und Drang* (1770-80).

Hamann manifesta que a existência precede a razão, ou seja, o que existe deve ser experimentado, pois há uma realidade pré-racional passível de ser ordenada arbitrariamente.

“Aí está, com efeito, o germe do existencialismo moderno que podemos seguir até Jacobi e Kierkegaard, Nietzsche e Husserl; a vertente que segue Merleau-Ponty e Sartre vem de lá também...As idéias de Hamann são um meio indispensável deste canal¹⁰²”.

Dono de um estilo obscuro, tortuoso, irônico, pleno de palavras inventadas e criptogramas, Hamann exprime sua revolta contra a razão iluminista, desacreditando-a pelos métodos intelectuais que deformam a realidade. Segundo o crítico das luzes, o mundo fala, e esse discurso excede o científico.

Opondo-se ao universalismo, Hamann aborda-o como um modo de reduzir a realidade a uma lógica pré-fabricada que, desde Descartes, pensa que é possível o conhecimento *a priori*, através de um método dedutivo. “O grande erro do mundo é confundir palavras com conceitos e conceitos com coisas reais¹⁰³”, diz Hamann, que não concebe a realidade como matéria morta, obediente às leis imutáveis. De modo semelhante ao dos filósofos românticos, ele percebe a realidade como um processo dinâmico, que revela a vontade de se projetar no futuro. No caso dos românticos, esse processo é reflexivo e infinito.

Hamann crê na linguagem como uma das expressões da comunhão orgânica com outros seres, interpenetração das faculdades humanas: ela nos revela que o pensamento é tanto simbólico, quanto não-simbólico, uma vez que existem pensamentos visuais, auditivos ou olfativos, inteligíveis. Logo, pensar é empregar qualquer coisa, imagens, signos ou sons para designar pessoas, coisas e objetos.

A língua nos ajuda a pensar, e não somente a nos expressar. As imagens, que surgem antes das palavras, são frutos das paixões que nos atravessam, fato que estabelece um vínculo orgânico, indissolúvel e único, entre as palavras

¹⁰² BERLIN, I. *Le mage du nord, critique des lumières, J.G. Hamann (1730-1788)*. Paris : Presses Universitaires, 1993, p. 53.

¹⁰³ Op. cit., p. 57.

e os sentidos¹⁰⁴. Se o pensamento é linguagem, segundo Hamann essa correspondência atribui à palavra a mesma energia criadora dos impulsos livres e espontâneos da natureza humana. No entanto, a linguagem, composta de elementos intelectuais e sensíveis, pode ser considerada tanto revelação, quanto mal-entendido, uma vez que a faculdade de pensar, fundada sobre ela, é meio para a razão de iludir-se a si mesma.

Em 1939, Benjamin, no texto *Sobre a capacidade mimética*¹⁰⁵, restitui à linguagem uma capacidade original que vincula homem e natureza. No universo primitivo, as correspondências entre o microcosmo e o macrocosmo, estabelecidas na dança ou na mímica, são captadas pelo participante como um relâmpago, em um instante que não se repete jamais. Esse dom mimético, possuidor de aspectos sensíveis e supra-sensíveis, mantém-se na linguagem, vinculando palavras e coisas, e nos jogos infantis, que permitem a transformação indiscriminada das crianças em objetos ou pessoas no ato de brincar.

Do mesmo modo que a palavra falada, a palavra escrita, em Benjamin, conserva essa correspondência mimética com as coisas. As palavras em várias línguas, que possuem o mesmo significado, relacionam-se entre si pelo sentido. Nesse caso, a linguagem pode ser instrumento de comunicação e veículo para a captação da dimensão mimética da palavra original.

Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin retorna às várias dimensões da linguagem, atribuindo aos atos de julgamento a capacidade do homem falar *sobre* as coisas, de modo abstrato, distanciando-se, assim, de um saber imediato, que lhe permitiria nomear as coisas e revelar a essência do real.

“Esse caráter imediato da transmissão da abstração se originou, no ato de julgar, quando, em consequência do pecado original, o homem abandonou o caráter imediato da transmissão do concreto, o nome, caindo no abismo de tudo

¹⁰⁴ O *Einführung*, empregado por Herder para designar a empatia entre homem, estilo, ou época, pode ser atribuído ao pensamento de Hamann, que contrasta comunicação e compreensão imediata de mundo.

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. *Sur le pouvoir d'imitation*, Poesie et Revolution. Paris, Éditions Denoel, 1971, pp. 49-52.

o que é mediato, da mera comunicação, da palavra como instrumento, da palavra vã¹⁰⁶”.

Se a essência da idéia é lingüística, cabe à filosofia recuperar, na dimensão perdida da linguagem, um estado paradisíaco, no qual Deus nomeava as coisas e o homem tinha acesso a essa linguagem divina. Cada língua, apesar de incompleta, tende a resgatar a língua original que exprime a natureza. A língua, como revelação de nossa essência, é capaz de estabelecer um vínculo psicológico, que nos une a nós mesmos e aos nossos semelhantes. Nesse caso,

“a linguagem não é um conjunto arbitrário de signos, mas uma cópia, vale dizer, uma estrutura mimética, cuja necessidade interna reproduz as relações necessárias existentes no mundo exterior¹⁰⁷”.

Segundo Benjamin, a arte possui características bem próximas as da linguagem. O artista percebe o semelhante através de correspondências no tempo e no espaço, traduzidas para as gerações futuras, por meio de um olhar abrangente que inclui todos os olhares, relacionados com o mesmo objeto através de gerações. Também como a linguagem, a obra de arte estabelece relações críticas que não esgotam a sua verdade, verdade que aparece em um momento de fulguração - intensidade luminosa que garante uma nova inteligibilidade.

A natureza emudece, tornando-se melancólica, porque perdeu essa capacidade de expressão imediata. Precisa de alguém que fale por ela. Esse alguém é o próprio homem, que restabelece a relação entre nomes e coisas através da sua capacidade criativa e crítica.

3.2.10.

Pré-textos

Das experiências com a linguagem, as *Monotipias* aproximam desenho e escrita, no traço que apresenta um

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. Apud: ROUANET, S. P. *O Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990, p. 118.

¹⁰⁷ ROUANET, S. P., p. 121.

território anterior ao que pode ser enunciado. Nessas obras, uma série de “as” pode remeter às diversas sensações de prazer, decepção ou alegria, estabelecendo uma correspondência entre som, palavra e sensação (*figura 77*). O desenho simplificado de uma casa, ou a referência ao jogo, alude ao universo infantil, vinculando palavras e coisas (*figura 78*). Na pluralidade das línguas, as frases escritas em italiano, alemão e português podem remeter ao pensamento de Benjamin, que crê na incompletude das línguas e na reconquista da língua original que exprime a natureza.

Vilém Flusser comenta:

“são quase simbólicos os pré-textos de Mira. Mas por serem quase simbólicos... não podem ser “lidos” como desenhos... Não tendem como os desenhos para a coisa, tendem, como os textos para o falar das coisas. Não devem ser “lidos” num sentido metafórico, devem ser lidos literalmente¹⁰⁸”.

O jogo de tensões, que torna visível as ilusões de linguagem nas quais Mira fundamenta sua obra, concomitantemente afirma a força expressiva contida nos componentes pulsantes destituídos de razão, também presentes na linguagem.

De modo semelhante ao que ocorre em algumas obras de Mira, os traços de Klee, feitos a mão, confundem-se com a superfície, alternando as forças internas que movimentam

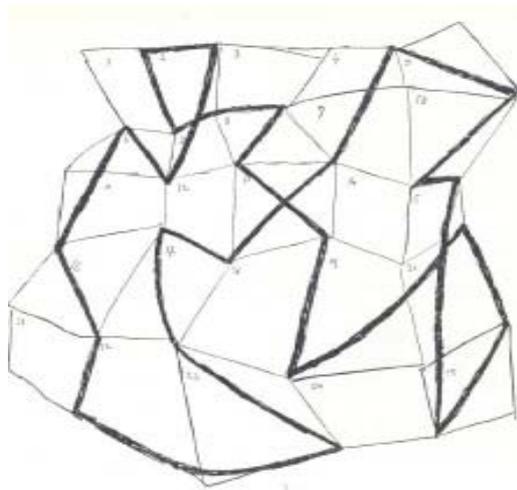


figura 79 - KLEE, Paul.
Estrutura rítmica. 1931.
Desenhos da Bauhaus.



figura 77 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
46 x 23 cm.

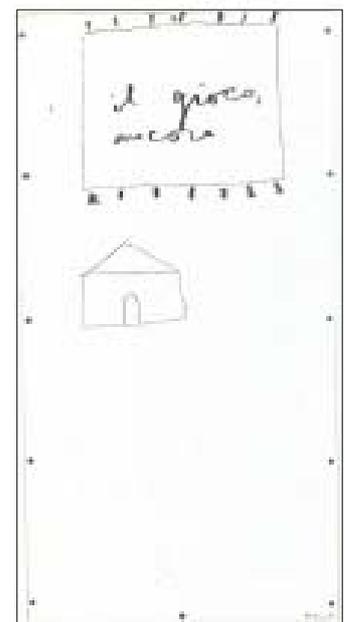


figura 78 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, "escritas". 1965.
Óleo sobre papel de arroz.
46 x 23 cm.

¹⁰⁸ FLUSSER, V. Indagações sobre a origem da língua, 1967. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 264.

a forma em direção ao seu exterior (*figura 79*). Partindo das estruturas mais simples, ele vai, aos poucos, adicionando elementos lineares e planares na formação da obra.

Klee julga a força criativa, sendo não perceptível pelos mesmos sentidos que percebem a matéria, assim como o som musical,

“apesar de ser um movimento ondulado, não é perceptível como movimento. É a vibração que ele acrescenta que o torna perceptível. Toda matéria permite essa margem, mas nem toda matéria é perceptível¹⁰⁹”.

É pelo contraste entre os elementos, entre uma linha rígida e outra agitada, por exemplo, que ele vai compondo a forma que não se fixa, criando suas próprias leis. “O resultado nunca é resultado...mas antes e principalmente gênese, trabalho em progresso¹¹⁰”.

De modo semelhante às obras de Klee, as *Monotipias* são uma tentativa de ordenação de uma realidade caótica, apelando, sim, para o intelecto, porém com uma atuação no terreno dos sentidos. Não podem ser consideradas como portadoras de uma lógica de começo, meio e fim. Pelo contrário, o todo composto por esses 2000 desenhos forma um mosaico, onde cada imagem tem a sua singularidade. São fragmentos do pensamento, resquícios aflorando e se materializando em palavras, traços e formas que são, também, linguagem.

Relacionar as *Monotipias* ao pensamento benjaminiano é legítimo, quando se trata da defesa do espaço do não-conclusivo, da falha, onde a interpretação não se faz pelo sujeito. Nesse caso, a opacidade da linguagem é preservada, em oposição à sua transparência. De acordo com Benjamin, tudo o que é, pode e deve ser expresso a partir do não-controle do sujeito, ou seja, a partir da diluição do sujeito. A infância, portanto, estará mais próxima desta consciência ontológica que é referência expressiva, isto é, expressão e “apresentação” de um significado, essência da própria vida, e não exteriorização do interior do sujeito. O ser não se esgota

¹⁰⁹ KLEE, P. *Notebooks – The nature of nature*, doc. 27 de nov. de 1923, p. 51.

¹¹⁰ Id., *Notebooks - Thinking eye*, p. 437.

no dizer, pois o que está em jogo é o elemento figurativo da linguagem, incluindo tudo o que está incompleto: o que está em vias de ser e, sobretudo, de perecer, merece ser anotado.

3.2.11.

Mútua absorção

Em relação às *Monotipias*, Mira Schendel declara:

“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 sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade¹¹¹”.

Na passagem do individual para o coletivo, ela quer unir vivência e símbolo, aproximando-se da proposta arquetípica de Benjamin, ao pretender fundir palavra (elemento material, subjetivo) e idéia (elemento simbólico, objetivo). A transparência pode ser captada como o momento em que ideal e real se conjuga, instante em que a experiência se faz presente.

Paradoxalmente, é na opacidade das *Monotipias* que a artista encontra sua verdade, que está no que não é visível, no que só pode ser imaginado.

“E ainda assim o trabalho não recusa o horizonte da racionalidade. Esta porém não é algo sobreposto, determinado, inflexível. A razão emerge dos dois lados, não através da oposição, mas da continuidade, da simultaneidade, da contigüidade. Não da anulação de um pólo pelo outro – mútua absorção¹¹²”.

Nas *Monotipias*, aqui selecionadas (*figura 80*), constata-se os movimentos circulares no sentido horário, obedecendo ao curso do nosso olhar ocidental. Os conceitos opostos, que originam o movimento, são o “pré-requisito para a mudança no seu estado primordial¹¹³”, como diz Klee.

¹¹¹ SCHENDEL, M. Depoimento sem data. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 2.

¹¹² VENANCIO, P. A transparência misteriosa da explicação. In : Op. cit., p. 27.

¹¹³ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 2.

Partindo de um ponto central, cosmogênético, a linha em rotação produz uma variedade de círculos e centros articulados, relacionando forças complementares, as quais se movimentam ao redor de uma multiplicidade de perspectivas. No exercício desta linha, em alguns momentos os círculos nascem de um movimento interno nuclear, mas, em outros, parecem nascer do exterior, enredando-se em si mesmos.

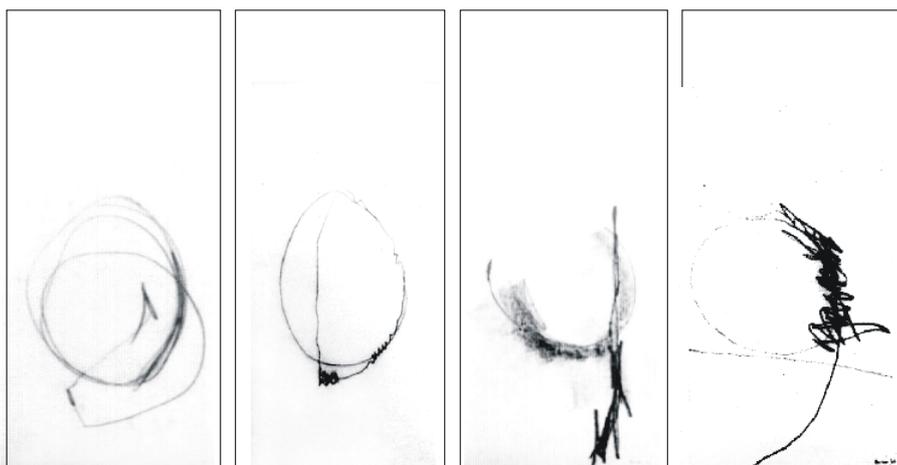


figura 80 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias, "circulares". 1965. Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

Estas obras afirmam a finitude do ser; o tempo é que promove a rotação que libera os seus limites. O que ocorre, por consequência, é uma multiplicidade de pontos de vista apreendidos na sua diversidade. O acaso, ou probabilidade, tanto alia as linhas e espirais na mesma obra, quanto desequilibra as formas que pairam ou eventualmente se apóiam em uma tangente, gerando outras linhas e outros núcleos, em um movimento contínuo e inesgotável. Cabe aqui, perfeitamente, a declaração de Klee, a respeito da gênese da forma: “No começo está o ato. Entretanto, mas além se encontra a idéia. E como o infinito não possui nenhum começo determinado, como um círculo, a idéia pode ser o que vem primeiro. No começo era o verbo, traduz Lutero¹¹⁴”.

Nos estudos desenvolvidos por Klee na *Bauhaus*, ele explicita a noção de “volume transparente” através de uma espiral, segundo ele, movimento puro, progredindo livremente

¹¹⁴ Id., Confissão criadora. In : KLEE, P. *Sobre a arte moderna*, p. 45.

da Terra para o infinito. Na obra *Bruto Tímido*, de 1938, (figura 81) a espiral define a direção do traço pela síntese entre forças dinâmicas, excêntricas e concêntricas. Mas, em outros casos, o movimento tonal pode determinar, tanto quanto a linha espiralada, a direção que ele quer imprimir à obra. Segundo Klee, o sistema de cores é também um organismo circular, que imprime um ritmo à matéria (figura 82).

No desdobramento de questões relativas à ambigüidade entre opacidade/transparência¹¹⁶, tratadas simultaneamente nos objetos e na linguagem, Mira Schendel produz, entre 1968 e 1969, as séries *Toquinhos* (figura 83) e *Discos* (figura 84). Os *Toquinhos* são placas de acrílico retangulares que contém outras pequenas placas, onde são aplicados letras e signos gráficos. Os *Discos* têm as mesmas características dos *Toquinhos*, apenas as placas de acrílico são arredondadas. Essas séries prescindem do papel de arroz, pois a *letraset* é colocada diretamente no acrílico da placa transparente. Também são dessa época os *Transformáveis*, pequenas tiras de acrílico presas entre si, que se desdobram em um movimento em *zigue-zague* quando acionadas mutuamente. Essas obras, suspensas ou presas na parede, sofrem a ação da luz, projetando-se em sombras na parede.



figura 81 - KLEE, Paul.
O bruto tímido. 1938.
Óleo e guache sobre tela.
56,5 x 73,6 cm.



figura 82 - KLEE, Paul.
Movimento das cores. 1922.
Estudos da Bauhaus.

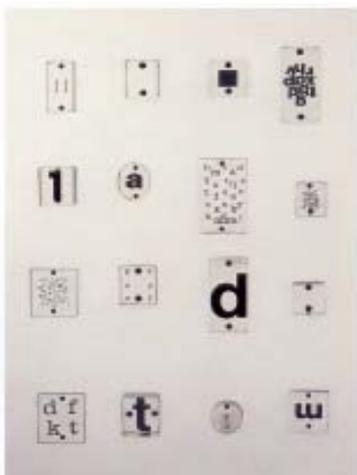


figura 83 - SCHENDEL, Mira.
Sem título, "toquinho". 1972.
Acrílico e letraset. 43 x 30 x 3,5 cm.

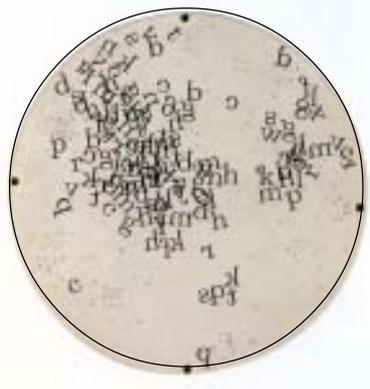


figura 84 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1972.
Grafite e letraset,
entre placas de acrílico fosqueado.
Diâmetro: 27 x 0,5 cm.

¹¹⁵ A "transparência" denota um caráter espacial de percepção baseada na relação sujeito/objeto que percebe a simultaneidade das pulsações das formas. Para Descartes, transparência é clareza, objetividade matemática. Para Walter Benjamin, transparência refere-se àquele momento primeiro em que, quando se nomeia, se conhece, relação diretamente vinculada à essência da linguagem na palavra divina presente na materialidade da palavra.

A preferência da artista pelo material acrílico fundamenta-se, segundo seu próprio depoimento, nas seguintes virtualidades:

a. (o acrílico) 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 anti-texto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor é 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 problemas¹¹⁶”.

A transparência é também explorada nos *Cadernos*, expostos em São Paulo, nos anos 70. O efeito opaco ou transparente decorre do material empregado, podendo variar do cartão duplex ao papel vegetal, ou às folhas de acetato. As folhas do *Caderno*, cortadas e fixadas em um ponto, permitem sua manipulação pelo espectador e a possível reconstrução da obra através da justaposição de suas partes. As folhas, recobertas com letras e números desenhados a nanquim ou aplicados em *letraset*, propõem pensamentos lógicos e matemáticos seriais que convidam à reflexão.

São também dessa época os *Datiloscritos* (figura 85), desenhos mesclando tipos datilografados e manuscritos, que evidenciam o processo artesanal e industrial confrontados entre si. Nessas obras, letras, signos e palavras obedecem a uma ordem correspondente à da máquina de escrever. No entanto, as linhas consecutivas e as palavras repetidas modulam visualmente a superfície da obra, realçando os espaços entre as linhas, as quais produzem uma tensão na ordem estipulada pela sua horizontalidade.

3.2.12.

Cor e transparência

A obra de Klee, *Vento quente: no jardim de Franz Marc* (1915) (figura 86), é composta por um poema, escrito em

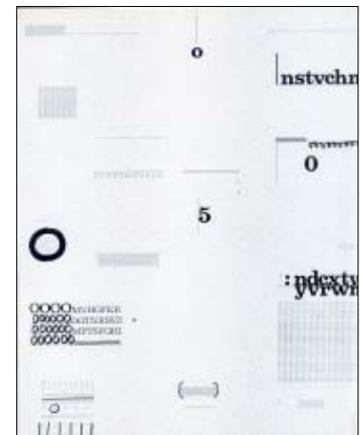


figura 85 - SCHENDEL, Mira. Sem título, “datiloscrito”. 1974. Escrita datilográfica, letraset e caneta sobre papel. 50,8 x 36 cm.

¹¹⁶ SCHENDEL, M. Texto sem data e sem assinatura. Arquivo Mira Schendel.

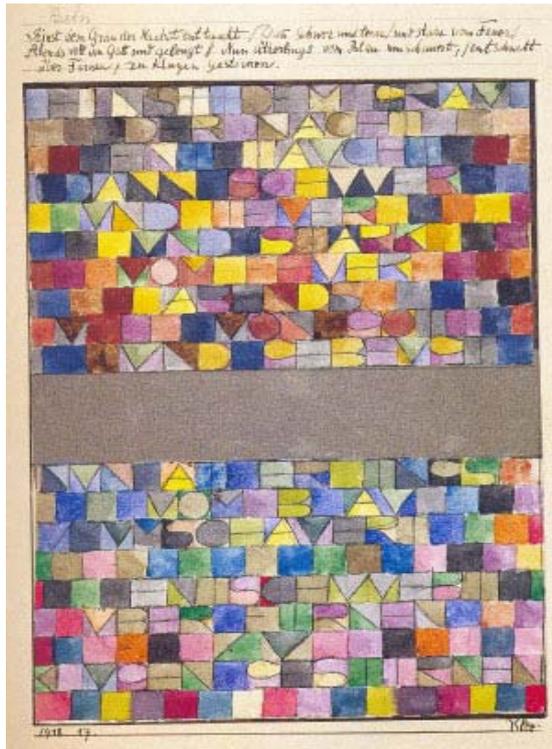


figura 86 - KLEE, Paul. Vento quente:
no jardim de Franz Marc. 1915.
Aquarela sobre papel, sobre cartão. 20 x 15 cm.

letras maiúsculas conjugadas a pequenos quadrados de cor, articulados ritmicamente¹¹⁷. As palavras do poema, escritas, ou melhor, desenhadas horizontalmente em ordem sucessiva, interagem preservando o espaço que as separa. Na parte superior do cartão, emoldurando a aquarela, o autor repete os versos com a sua caligrafia. Assim, o mesmo poema se apresenta de dois modos distintos: escrito em letras maiúsculas, organizadas com as cores, ou na caligrafia de Klee, inscrita no suporte. Um pedaço de papel prata colado intercepta o poema colorido entre a quarta e a quinta estrofe, referência feita às colagens cubistas que discordam:

“de que a superfície do quadro era um plano *para além* do qual se distinguia a invenção de um acontecimento: a pintura, a partir de agora, é uma construção cromática *sobre* a superfície do quadro¹¹⁸”.

¹¹⁷ “Outrora surgido do acinzentado da noite / tornado depois pesado e caro / com a força do fogo, / cheio de Deus e vencido à noite. / Então, cercado de pavor, no azul do éter, / escapa-se por cima das neves geladas / ao encontro dos sábios astros”. KLEE, P. Apud. GLAESEMER, J. Paul Klee. Handzeichnungen. 3 volumes. Berna : 1976, p. 48. In : PARSTCH, S. *Klee 1879-1949*, Köln : Taschen, 2003, p. 41.

¹¹⁸ ARGAN, G. C. *Arte moderna*, p. 305.

A cor metálica do papel colado, acentuando a vibração entre o escuro e o claro, age como um contraponto às cores quentes e frias, alternadas ao longo do quadro/poema. No suporte neutro do cartão, a assinatura e a data, unidas por um fio, arrematam a parte inferior da obra. As pequenas zonas de cor, que expõem a transparência fluida da aquarela, remetem à teoria de Klee, ao incluir as relações temporais no campo da cor. Segundo o artista, “o tempo é um fator essencial no campo pictórico. Até as ações parciais acontecem no tempo¹¹⁹”.

Baseado principalmente nas teorias das cores de Goethe, Runge, Kandinsky e Delacroix, o artista considera as cores puras e abstratas provenientes do cosmos, mais precisamente do arco-íris, na atmosfera entre o céu e a terra. Duvidando da aproximação entre as sete notas musicais e as sete cores do arco-íris, Klee imprime um movimento circular às cores lineares, fundindo o violeta e o índigo em uma só cor¹²⁰. Surge, então, um círculo composto por seis cores que se complementam duas a duas, criando vibrações amenizadas no cinza, ponto neutro resultante da combinação das duas complementares. No quadro *Vento quente:...*, o cinza é substituído pelo prata, cor metálica que tanto neutraliza quanto cria uma nova vibração no jogo entre as cores.

Tanto a presença do “pós-efeito”, quanto as combinações que dão origem às cores secundárias e terciárias, são constatadas, na prática, pelo artista. É certo que as descobertas de Chevreul, de 1839, abordam justamente o contraste simultâneo e as complementares que fundamentam cientificamente as experiências impressionistas. Contudo, salienta-se a importância das descobertas de Klee, criadoras das suas próprias leis. O artista, contrário à esquematização que tenta introduzir um cientificismo nas obras de arte, elabora suas teorias a partir da observação e da experimentação.

¹¹⁹ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 503.

¹²⁰ O violeta e o índigo localizam-se em pólos opostos no arco-íris, tendendo a se dissolver um no outro quando aproximados no círculo. As mesmas “leis” que Klee aplica aos seus desenhos (movimento e contra-movimento), agora deflagram as experiências que o levam a tecer sua teoria das cores.

Na *Bauhaus*, Klee comenta com os alunos:

“nós olhamos para as leis somente para descobrir como um trabalho decorre dos trabalhos naturais à nossa volta, terra, animais, e pessoas, sem nos iludirmos com isso...E então, devo avisá-los que o trabalho fica empobrecido quando aplicamos as leis literalmente¹²¹”.

No quadro *Ad Parnasum*, de 1932, (figura 87) pinta com técnica mista uma das maiores telas que já elaborou (100 x 125 cm). As modulações de tons, criados nessa paisagem, integram-se organicamente aos pontos superpostos em branco que, eventualmente, podem estar revestidos com outras cores. A superposição ora acentua os contrastes, ora aproxima os tons, criando passagens extremamente sutis. Essas relações mutáveis permitem o destaque do perfil da montanha, que origina o nome do quadro, através de uma linha preta, também contornando a porta pela qual o olhar é conduzido à exploração minuciosa de cada detalhe da obra. No alto, o sol, constituído por uma infinidade de pequenos pontos na cor laranja, contrasta com o restante da paisagem devido à sua aparente homogeneidade.



figura 87 - KLEE, Paul. *Ad Parnasum*. 1932.
Óleo, linhas carimbadas, pontos carimbados em branco e posteriormente pintados por cima, sobre tinta de caseína, sobre tela, sobre moldura de cunha. 100 x 126 cm.

¹²¹ KLEE, P. *Notebooks – Thinking eye*, p. 499.

O primeiro impacto em *Ad Parnasum* nos remete às pinturas de Seurat. O pintor francês elabora seus quadros de acordo com uma divisão tonal que recompõe à distância, através de uma fórmula científica, a vibração da luz. Essa, porém, não parece ser a questão de Klee. As transições fluidas, criadas entre os tons que se interpenetram nessa paisagem, emitem vibrações, resultando em uma verdadeira polifonia. Tal qual uma música, a obra transmite a nítida impressão de várias vozes ressoando em uníssono através da cor.

3.2.13.

Pinturas surdas

Mira Schendel produz suas pinturas com cores opacas e surdas, que fogem das leis das complementares e propõem novas relações de cores saturadas, muitas vezes acrescidas de matéria. As telas monocromáticas dos anos 60, indefinidas e descentradas, ressaltam o aspecto corpóreo da superfície que afirma sua imanência na porosidade e nos acidentes da matéria, acidentes incorporados à obra como resultado da experiência da artista. Os tons de terra, branco e grafite são os preferidos por Mira nesse período.

Um pouco antes das referidas telas monocromáticas, as pesquisas desenvolvidas pelo artista francês Yves Klein o levam a fixar, nos seus *Monocromos* (1956), um espaço que atue sobre os sentidos por meio da cor. O azul, cor escolhida por Klein, confirma a vibração de uma energia cósmica na intimidade de um sentimento expansivo para os corpos dos modelos nus, que deixam suas marcas impressas nas obras em papel da série *Antropometria*. Segundo Pierre Restany, o azul de Klein é uma “figuração tangível do espaço infinito¹²²”, ou melhor, uma identificação do ato pictórico com a própria existência.

¹²² RESTANY, P. *Yves - le monochrome*. Apud : WEITERMEIER, H. *Klein*, Köln : Taschen, 2001, p. 34.

Restany é o principal teórico do *Novo Realismo*, movimento que surge em 1960, na França, paralelamente ao *Novo Dadá* americano. Dele fazem parte Klein, Arman, Tinguely, Spoerri, dentre outros artistas. As raízes dos dois movimentos remontam a Marcel Duchamp e a Kurt Schwitters.

Inspirado pelos monocromos de Klein, o italiano Piero Manzoni produz seus *Acromos* (1957), onde se acrescentam materiais variados, tais como algodão, pedras, pêlos, pães, e outros objetos de uso comum às telas pintadas de branco. No caso, a cor branca, apesar de conjugar todas as cores, é, também, neutra, realçando a corporeidade da superfície que, assim, se aproxima da realidade dos fenômenos.

Em 1963, em uma pintura sem título (*figura 88*), Mira Schendel acrescenta retângulos brancos sobre fundo branco no espaço do quadro. Os planos silenciam a narrativa, contrapondo texturas e opacidades em diferenças mínimas que desafiam o olhar. Um universo pleno de vibrações brota tanto dos retângulos, quanto das pequenas diferenças da superfície da tela, de modo semelhante aos movimentos sísmicos das *Monotipias*, quase imperceptíveis, que mobilizam todo o espaço ao seu redor.



figura 88 - SCHENDEL, Mira. Sem título. 1963.
Têmpera sobre juta. 60 x 51 cm.

Presente desde a vanguarda russa na obra de Malevitch, a tela monocromática parece discutir a autonomia das culturas frente à visão hegemônica européia. Buscando, portanto, uma ruptura com essas estruturas, ao promover uma *tabula rasa* dos aspectos estéticos e funcionais da pintura, ela aponta a abstração absoluta, inaugurando uma nova visão de mundo pautada no reconhecimento da sua não-objetividade. “A

objetividade, em si, não tem o menor sentido; os conceitos da consciência não têm qualquer valor¹²³”.

O sentimento puro¹²⁴ da não-objetividade, exposto no quadrado branco que prescinde de representação, pode ser equiparado “aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo*¹²⁵”. Também os quadrados e os círculos das primeiras telas suprematistas parecem flutuar no vazio, criando relações rítmicas que desejam confirmar a aproximação da geometria com a intuição poética. O criado nessa correspondência que culmina no quadrado branco sobre fundo branco, é uma forma em perpétua mutação, capaz de transpor a superfície da tela e dar origem a novas formas, engendrando relações que se desdobram no espaço.

“Graças ao Suprematismo, abrem-se às artes plásticas novas possibilidades, na medida em que, abandonando as assim chamadas “considerações práticas”, um sentimento plástico, reproduzido sobre a tela, pode ser transposto para o espaço. O artista (o pintor) não está mais preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço¹²⁶”.

Os *Bilaterais* de Hélio Oiticica (1959/60), placas de madeira pintadas de ambos os lados e penduradas no teto por um fio de nylon, confirmam essa transposição da forma e da cor para o espaço, rompendo com a bidimensionalidade da tela e interagindo com o espectador que gira à sua volta. Os *Núcleos* (1963), também de Hélio, multiplicam os *Bilaterais* em vários planos de cor, organizando-se ritmicamente, de modo a permitir ao espectador caminhar entre eles e desfrutar os tons que variam de uma placa para outra.

Uma aproximação com os *Objetos Gráficos* de Mira torna-se possível, no momento em que os planos soltos dessa obra interagem entre si, propondo uma nova inteligibilidade.

¹²³ MALEVITCH, K. Suprematismo. Tradução de Non-objective World, pp. 67-100. In ; CHIPP, H. B., p. 345.

¹²⁴ “A consciência do homem, segundo Malevitch, entra em contato com o universo e une-se a ele através das sensações. Ou melhor, a sensação é a essência que funda o universo, que pelas suas pulsações e vibrações animam a matéria inerte”. PADRTA, J. Matevitch e Khlenikov. *Cahiers des avant-gardes*, Lausanne, 1979, p. 34.

¹²⁵ MALEVITCH, K. Suprematismo. In : op. cit., p. 347.

¹²⁶ Op. cit., pp. 350-351.

3.2.14. Pulsção da matéria

Na década de 80, Mira volta a produzir telas monocromáticas, dessa vez ressaltando os desníveis que geram linhas, apenas sugeridas. Estas obras horizontais não exploram mais as texturas da superfície da tela; pintadas com têmpera acrílica e gesso, o que importa é a linha virtual que teima em aparecer no decurso do relevo. Essa linha pode adquirir viscosidade, como no caso das têmperas brancas, também realizadas nos anos 80, nas quais predomina o risco preto do bastão oleoso em contraste com a opacidade da superfície (*figura 89*). A mesma linha torna-se um pequeno triângulo a ser preenchido com pó de ouro, emitindo poderosas descargas energéticas no canto da tela escura. Em um gesto extremo, é possível a linha adquirir consistência e saltar para fora da tela, como é o caso dos *Sarrafos* (1987) (*figura 90*).

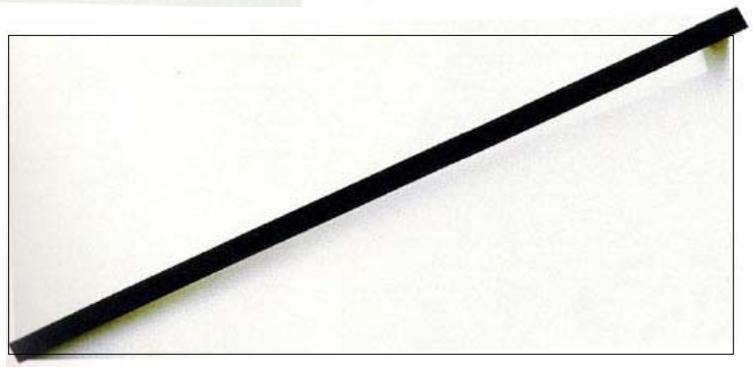
Os *Sarrafos*¹²⁷ compõem uma série de doze quadros retangulares de madeira e gesso, pintados com têmpera



figura 89 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1986.
Papel artesanal colado,
bastão de óleo
sobre papel artesanal. 40 x 29 cm.



fig. 90 - SCHENDEL, Mira. Sarrafo. 1987.
Têmpera acrílica e gesso sobre madeira,
com sarrafo. 97 x 180 x 20 cm.



¹²⁷ Entre 1986/87 Mira realiza dois grupos de têmperas brancas e pretas em tinta acrílica; as 21 têmperas brancas são feitas com gesso e bastão sobre madeira, e as 4 pretas com gesso e grafite sobre madeira. As séries medem cerca de 90 x 180 cm.

branca. Sobre a tela branca são aparafusados os sarrafos de madeira, os quais nomeiam a obra. Pintados de preto, longos e estreitos, unem-se organicamente à superfície branca, contrastando com ela pela cor e, mais sutilmente, pela textura, uma vez que a têmpera e o gesso conferem ao plano as marcas de uma linguagem pictórica.

Formando ângulos, que ora tangenciam o quadro, ora se projetam no espaço, os *Sarrafos* ultrapassam os limites entre pintura e escultura, dialogando com o espaço à sua volta. Acima e abaixo, direita e esquerda, assim pulsa a força da matéria que compõe essas obras, transportando a experiência bidimensional, exercitada nas *Monotipias*, nas *Paisagens Chinesas*, e nas têmperas com bastão oleoso, diretamente para o espaço real. As sombras, projetadas pelos sarrafos de madeira na superfície da tela e nas paredes ao seu redor, podem variar de acordo com o olhar do espectador diante da obra. Sem um centro fixo, o movimento dos *Sarrafos* rejeita o espaço para além da tela pelo encontro com o espaço do mundo, que depende da obra e com ela interage. Na passagem da fragilidade de uma linha no papel transparente para a força de um sarrafo que rompe o espaço, Mira declara que finalmente conseguiu ser agressiva¹²⁸ nesta série. Referindo-se especificamente ao período em que foram realizados os *Sarrafos*, demarcando o fim de 20 anos de ditadura no Brasil, a artista ressalta:

“o trabalho veio deste contexto. Eu estou de acordo com Gilberto Freire quando ele diz que o trabalho de cultura surge de um contexto de sobrevida com os problemas da vida. Neste momento, como todos, eu também senti necessidade de ter uma direção, uma voz. E essas obras são uma reação ao marasmo desse momento¹²⁹”.

Entre pintura e escultura, vida e obra parecem se confundir com essa experiência, ao afirmar a liberdade da criação artística em toda sua potência afirmativa. Como os relevos de Tatlin, a serviço da construção dos parâmetros de

¹²⁸ SCHENDEL, M. In : FREITAS, Iole. Os sarrafos, 1977. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 226.

¹²⁹ SCHENDEL, M. Apud : GIOBBI, César. Mira Schendel em dose dupla. Jornal da Tarde, São Paulo, 5 ago 1987.

uma nova sociedade, os *Sarrafos* posicionam-se diante de uma situação de fato, como bem exprimem as palavras de Mira; as metas, indicadas pelo próprio fazer artístico, despontam juntamente com a obra. Se esse mundo não é o melhor dos mundos, conforme diz Klee, cabe ao artista criar um mundo melhor, de acordo com sua imaginação.

Os *Sarrafos*, que preservam uma vitalidade física, marcam o ápice da existência de uma artista engajada no mundo através dos seus experimentos. Mira e Klee confirmam: “cada técnica é uma tentativa de eliminar o acaso¹³⁰”, na incessante atividade de ambos. Em relação a Mira Schendel, essa vitalidade se extingue nos *Sarrafos*, última das séries por ela desenvolvida: após uma viagem à Europa, falece em São Paulo, em 1988.

¹³⁰ ARGAN, G.C. *Prefácio de KLEE. P. Notebooks – Thinking eye*, p. 12.