

1. Introdução

Os artistas Paul Klee (Berna-Suíça, 1879/1940) e Mira Schendel (Zurique-Suíça, 1919/1988) exploram as ambigüidades e os desdobramentos gerados pelo fazer artístico, reconhecendo os limites da sua própria cultura, no diálogo com outras culturas.

Tanto Klee quanto Mira buscam a gênese de um processo pictórico, que vem à tona através da relação íntima estabelecida entre sensibilidade e técnica. Movidos pela inquietação, que indaga e reivindica na fragmentação da forma gerar algo novo, reflexo do próprio ser em construção, ambos concluem que a forma não representa a beleza da arte, mas evidencia seu conflito, esforço e resistência frente à realidade.

Duvidando do “realismo¹” da arte ocidental, Klee e Mira investigam os processos da forma, aproximando-se de um pensamento plástico próprio da pintura extremo-oriental², o qual pretende o equilíbrio correspondente à harmonia do cosmos manifesto na natureza poética da imagem. Sem abdicar da figura, o traço espontâneo³, animado pelo *Tao*, é

¹ Segundo Rudolf Arnheim, o realismo ocidental é o mais radical desvio da realidade de toda história da arte. Pautado pela perspectiva isométrica renascentista, cujo padrão de representação vigorou durante quatro séculos no Ocidente, o realismo distorce ângulos e formas na representação do volume e profundidade dos objetos. Opondo-se a esse realismo, a ruptura espacial moderna define-se justamente pela redução do espaço tridimensional e pela desmaterialização dos objetos. Cf. ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma nova visão criadora*. São Paulo : Pioneira, 2 ed., 1984.

² Por pintura extremo-oriental compreende-se a arte chinesa e japonesa, guiadas pelos princípios do Taoísmo, pensamento introduzido na China por *Lao Tzé* no século IV AC. A semelhança entre a arte chinesa e a japonesa se estabelece a partir do século VI DC, época em que o pensamento *chan* ou *zen*, derivado do Taoísmo chinês, é introduzido no Japão. A referência ora à pintura chinesa, ora à pintura japonesa, no decorrer do texto, supõe essa relação entre ambas.

³ No pensamento chinês, “espontaneidade” é o esquecer-se de si, atitude que visa à integralização ao todo. O *zen* radicaliza a idéia de espontaneidade, desenvolvendo técnicas com o intuito de provocar experiências de liberação, denominadas *Satori* (iluminação). O pensamento ocidental compreende “espontaneidade”, segundo Aristóteles, como uma ação cujo princípio está no agente, que depende de nós. Para Kant, “espontaneidade do conhecimento” é a faculdade de produzir por si “representações”, um dos fundamentos da atividade cognitiva.

o que expressa a espiritualidade no seu mais alto nível, quando capta na obra o “sopro vital” existente no mundo.

A compreensão de que a arte é um meio de conhecimento vigora há milênios na pintura chinesa. Em busca da qualidade pretendida por esta pintura, Paul Klee e Mira Schendel definem no traço - ou linha, grafismo, abstração – sua maior força expressiva. No caso de Klee, pontos, linhas e planos, essencialmente abstratos, constituem o ponto de partida para sua produção artística, e não apenas o resultado de um processo de depuração formal: “os elementos devem gerar formas, sem se sacrificar com isso. Preservando a si mesmos⁴”, menciona Klee.

Apesar de declarar-se solidário com a proposta visual européia do início do século XX, que crê na autonomia da arte frente à representação naturalista clássica, Klee não considera abstração afastar-se do objeto, uma vez que gerar formas pode também sugerir uma comparação com a realidade. Para o artista, os elementos plásticos produzem no quadro uma associação de idéias, que eventualmente inspira atributos figurativos, tornando presente o particular modo de existência do objeto, sua apresentação. “Admiti a legitimidade do conceito objetivo quadro, e com isso, obtive uma nova dimensão⁵”, diz Klee. Elaborando trabalhos que variam da transparência da aquarela à opacidade da tinta a óleo e da têmpera, o importante, para Klee, é gerar formas transitivas, aproximando-se dos mistérios invisíveis da criação. Tornar visível o invisível, esta é a sua questão.

Na obra de Mira Schendel, que imigra para o Brasil em 1949, o aspecto crítico da sua produção realça as polaridades do panorama artístico paulista, panorama fundamentado em uma herança construtiva “concreta”, vinculada ao desenvolvimento industrial do país. Recém-chegada de uma Europa arrasada pela Segunda Guerra, Mira demonstra uma rebeldia em aceitar a proposta progressista concreta, elaborando trabalhos em série que negam a simetria

⁴ KLEE, P. Confissão criadora. In : KLEE, P. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2001, p. 45.

⁵ KLEE, P. Sobre a arte moderna. Texto por ocasião de uma exposição no Jena Kunstverein, 26.1.1924. In : KLEE, P., p. 61.

e exploram a transparência e a opacidade nos materiais, os quais oscilam do fino papel de arroz à densa matéria acrescentada na tela.

Nas pinturas de Mira, os poucos contrastes exploram tons e texturas em cores opacas; no papel, as mínimas reduções da forma podem fazer surgir do vazio uma mancha ou traço, ativando no espectador a capacidade de participar da experiência da obra. Marcada por afinidades com várias culturas, presentes inclusive na pluralidade das línguas nos seus trabalhos, a produção de Mira tanto dialoga com as tendências modernas da pintura européia, quanto com as propostas experimentais que permeiam as obras de alguns artistas brasileiros dos anos 50 e 60⁷. Ressalta-se a importância dos princípios da pintura *zen* nos seus trabalhos, conforme ela mesma admite.

A aproximação das obras de Klee e de Mira com o postulado romântico⁸ de uma experiência dual, referida tanto à materialidade física, quanto à interiorização espiritual, remete à crítica da teoria da linguagem romântica, que correlaciona o sentido poético da escrita com a materialidade da palavra. Entre a imagem e a escrita, ambos os artistas privilegiam a obra que fala do mistério das coisas e da sua incompletude.

Klee e Mira especificam no traço, não mediado pela referência à natureza, um instrumento de busca que interroga suas próprias origens e os fundamentos existenciais, comuns a todos nós. O traço afirma a superfície do papel, explorando as possibilidades de tempo e espaço nos desvios para uma forma mais livre, com possibilidades que “ultrapassam os limites dos métodos anteriores”⁹.

⁷ Segundo Mário Schenberg, físico, crítico de arte e amigo da artista, os textos filosóficos estimulavam a produção de Mira Schendel, principalmente os de Kierkegaard e Heidegger, suas leituras prediletas durante um período determinado. Em 1964, como ainda declara Schenberg, a filosofia *zen* e o pensamento de Bergson parecem impregnar sua obra. Cf. SCHENBERG, M. “Monotipias de Mira Schendel”. In : *Pensando a arte*. 1964. São Paulo : Nova Stella, 1988, p. 23.

⁸ O romantismo de Iena (final do século XVIII até início do XIX), foi representado pelos irmãos Schlegel (August e Friedrich), suas respectivas esposas (Caroline e Dorothea), o poeta Novalis (Friedrich von Hardenberg), Ludwig Tieck, Friedrich Schleiermacher e Friedrich Wilhelm Josip Schelling. August Fichte era, nessa época, professor da Universidade de Iena.

⁹ “Na arte é essencial criar o movimento de acordo com as leis, criar desvios

Uma aproximação de Mira Schendel e de Paul Klee torna-se possível, a partir da compreensão dos aspectos da Modernidade referentes às correspondências com outros gêneros de expressão artística. Em diferentes contextos, os dois artistas propõem materiais e técnicas que tecem suas próprias relações, exigindo uma intimidade e uma concentração por parte do espectador, que compartilha do processo de criação da obra. Na busca da forma em constante mutação, os artistas cedem a um fluir sem exigências, permitindo o acesso espiritual a uma realidade na qual participamos da unidade cósmica de todas as coisas: mistério derradeiro, “escondido por trás da diversidade de sentido, (no qual) a luz do intelecto, lamentavelmente se apaga¹⁰”, como nos diz Klee.

No primeiro capítulo, pretendemos apontar, na obra de Paul Klee, as hesitações de um artista ainda jovem, com múltiplas habilidades, lutando por definir uma linguagem plástica autônoma e substantiva, em épocas de grandes mudanças de pensamento. Inicialmente, ele experimenta as gravuras caricatas, permeadas por uma tendência romântico-simbolista, logo ultrapassada por uma linguagem que se inspira em novas técnicas e em uma diversidade de materiais. Entrelaçada à experiência de Klee indicamos a trajetória de Mira Schendel, voltada para o desenho e para a pintura, principalmente. Aos poucos, ela estende o campo da sua experimentação aos “objetos transitórios”, conciliando as práticas anteriores. Anos depois, Mira declara: “Eu nunca me propus à escultura como escultura, nem ao objeto como objeto¹¹”. A artista, que pouco fala sobre sua obra, opta pelo autodidatismo, tal como Klee. Logo, ambos assumem um caráter crítico nas obras, particularizando sua produção em relação às correntes artísticas do seu tempo.

enquanto temos as leis na cabeça. O que ganhamos? Possibilidades de representação espacial, plástica e movimento, limitados pelos métodos anteriores”. Cf. KLEE, P. *Notebooks. The thinking eye*, vol. I, London : Lund Humphries, 1978, p. 152.

¹⁰ Id. Confissão criadora. In : KLEE, P., *Sobre a arte moderna*, p. 50.

¹¹ SCHENDEL, Mira. Depoimento gravado para o Departamento de Pesquisa da FAAP) Fundação Armando Álvares Penteado, SP, 19.8.1977.

No segundo capítulo, a importância de outras culturas na definição de uma linguagem plástica, no início do século XX, conduz ao significado do termo “primitivo”, a partir do pensamento de Wilhelm Worringer (1881-1965) e de Carl Einstein (1885-1940), teóricos contemporâneos das vanguardas expressionista e cubista. Paul Klee, que oscila entre essas duas tendências, esclarece o conceito de primitivo de maneira bastante objetiva, ao explicitar um método e um pensamento, predominantes até o final da sua produção.

No Brasil, o caráter experimental da arte carioca nos anos 60 remete ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), de grande importância para os artistas neoconcretos. As experiências “orgânicas” dos artistas neoconcretos retomam e renovam as questões construtivas da vanguarda modernista, comprovadamente através das produções de Hélio Oiticica e de Lygia Clark. O pensamento do filósofo Helmut Schmitz, ao conceber uma fenomenologia diversa de Merleau-Ponty, contribui para a produção plástica de Mira a partir da década de 70.

No terceiro capítulo, as formas decompostas, evocadas de uma dimensão misteriosa, revelam uma percepção de mundo que é muito particular a Klee. “A partir dos *insights* dos fragmentos do mundo da forma, novos organismos se desenvolvem¹²”, diz ele. Essa condição, detectada por Klee, que contribui para a criação de uma nova arte, aponta para o pensamento de Henri Bergson (1859-1941), relevante para a vanguarda expressionista européia. Klee privilegia os fragmentos e os resquícios da memória nas suas experiências plásticas, de modo semelhante a Mira Schendel, que, anos mais tarde, retoma constantemente a força criadora, manifesta em cada unidade que compõe as suas séries. Valendo-se de um processo artesanal o qual permite a rapidez de execução das obras únicas, nas *Monotipias* Mira preserva a originalidade e a identidade dos exemplares correlacionados no todo, formando um mosaico que permanece inconcluso.

A filosofia de Walter Benjamin (1892-1940) é um meio

¹² KLEE, P. *Notebooks – Thinking eye*, p. 35.

para elucidar os vínculos com as questões da linguagem, validando um pensamento poético, ao optar pelo privilégio dos “desvios” nas formulações de suas hipóteses, bem de acordo com as obras dos dois artistas. A espiritualidade, pretendida pela pintura oriental, que religa o homem ao cosmos, é ponto comum com a poesia romântica que, acreditamos, permeia algumas das questões relativas às obras de Klee e Mira.

O pensamento de Benjamin, ao eleger uma obra de Klee, *Angelus Novus*, para formular sua teoria da história, nos remete a um princípio destrutivo/construtivo que testemunha a precariedade de um olhar racionalista sobre o mundo moderno. Mira Schendel compartilha do desencantamento desse olhar, propondo associações que se desdobram criticamente.

A opção por mostrar a nossa hipótese a partir das obras, bem como pelo método sucessivo de exposição de algumas idéias, propõe a semelhança discursiva e imagética das obras de Paul Klee e Mira Schendel, ambos de incontestável importância para o século XX. Este projeto partiu do interesse pelo trabalho de uma artista não tão reverenciada quanto Klee, cuja obra, porém, mais e mais se firma com o tempo, a partir de múltiplas e possíveis interpretações.

2. Origem e formação

2.1. Minúsculo “eu”

Desde o Impressionismo e, especialmente, na primeira década do século XX, a necessidade de estabelecer as bases de uma nova arte, livre das convenções, torna-se urgente para artistas como Cézanne, Klee, Matisse e Picasso. Após longos anos de aprendizado, eles se aproximam do ponto de partida de uma linguagem plástica, evidenciando a crise de uma longa tradição. Klee confirma sua vocação artística após cerca de doze anos de hesitações e dúvidas¹, entre fragmentos de experiências e impressões de viagem, os quais revelam a árdua luta em direção ao seu amadurecimento.

A crença na mútua expansão dos limites entre vida e arte impulsiona o artista a desenvolver uma atividade, marcada por afinidades entre as diferentes formas de expressão artística². Investindo mais especificamente nas artes plásticas, Klee muda-se para Munique, onde realiza seus primeiros estudos acadêmicos de desenho e pintura³.

A consciência da íntima relação entre vida e arte é legitimada na declaração de 1908, logo após o nascimento do seu único filho:

¹ Registradas no seu diário, escrito entre 1898 e 1918. O diário de Klee vem a ser publicado na íntegra em 1955, pelo seu filho Felix, de acordo com a divisão em quatro partes e numeração em capítulos, anteriormente definidas pelo artista. O texto do diário foi editado várias vezes pelo próprio Klee sendo que a primeira edição data de 1904. Verifica-se a partir de 1915 que a pintura passa a ser seu principal foco de atenção, em vez dos desenhos e gravuras, submetidos a uma rigorosa autocrítica. A última parte do diário, de 1916 a 1918, escrita durante a guerra e mantida intacta durante as revisões, contém basicamente cópias de cartas à mulher do artista, Lily Stumpf.

² Klee inicia sua formação musical aos sete anos de idade quando aprende a tocar violino, hábito que o acompanhará por toda a vida. Paralelamente desenvolve sua carreira de artista plástico, o que não o impede de se interessar pela literatura e pela poesia ao mesmo tempo.

³ Primeiramente inicia um curso particular com Heinrich Knirr (1862/1944), preparatório para a Academia de Artes na qual ingressa em 1900 como aluno de Franz von Stuck (1863/1928) - membro fundador da *Sezession* de Munique, em 1892.

“Encontramos nosso estilo quando não podemos fazer de outra maneira, isto é, quando não podemos fazer outra coisa. O caminho para o estilo: *GNOTHI SEAUTON* (conhece-te a si mesmo)⁴”.

Durante a viagem à Itália, realizada em 1901/2, fundamenta-se para Klee um juízo artístico independente das convenções acadêmicas. Quando regressa a Berna, e logo em seguida a Munique, opta por um autodidatismo que o leva a desenvolver mais tarde, como professor da *Bauhaus* (1921/31), toda uma teoria da produção da forma, cuja importância para a arte moderna, segundo Argan⁵, se iguala ao tratado sobre a pintura, de Leonardo da Vinci, para o Renascimento. A relevância da obra pedagógica de Klee e de da Vinci, bem como a de Kandinsky, deve-se ao conhecimento dos elementos plásticos fundamentais – pontos, linhas, cores e volumes - que servem de análise para a construção da obra através de exemplos concretos.

Sob o impacto da viagem à Itália, Klee percebe a importância das mutações da arte do seu tempo, a partir do conhecimento do passado, declarando ser

“quase insuportável a idéia de ter de viver numa época de epígonos. Na Itália eu quase sucumbi, indefeso, a essa idéia. Agora tento desvencilhar-me disso tudo na prática, construindo modestamente, como um autodidata, sem olhar para a esquerda ou para a direita. Consciente da necessidade de uma linguagem plástica própria, Klee considera-se “modesto e ignorante, um minúsculo eu⁶”,

que oscila entre a *physis*, visão objetiva greco-romana que enfatiza a arquitetura, e a *psyche*, visão subjetiva cristã de orientação transcendente e musical. Assim, ele se solidariza com um pensamento divulgado na sua época, que considera a arte clássica mediterrânea como manifestação de um ideal físico, e a arte romântica do norte europeu como expressão de um mundo interior⁷.

⁴ KLEE, P. *Diários*, São Paulo : Martins Fontes, 1990, p. 260.

⁵ ARGAN, G.C. In : KLEE, P. *Notebooks - Thinking Eye*, prefácio, p. 11.

⁶ Cf. KLEE, P. *Diários*, p. 152.

⁷ A distinção entre essas duas visões de mundo, *physis* e *psyche*, é decorrente da teoria idealista romântica desenvolvida na Alemanha, no início do século

Klee refere-se a um “minúsculo eu”, confirmando, anos mais tarde, a descrição de si mesmo tal como um condutor do processo criativo⁸, tenso entre a materialidade da existência humana e a esfera cósmica a qual toda a vida pertence (*figura 1*). Segundo Klee, caberia ao artista, situado em um plano intermediário entre esses dois mundos, resolver o conflito nas suas experiências imaginativas.

Esta postura dual, que remete à polaridade básica do pensamento romântico, concomitante ao desejo e à incapacidade de apreender a totalidade, restringe o pensamento humano ao âmbito da experiência; simultaneamente, aponta o movimento irrestrito do espírito. A intenção de comunicar esse movimento revela a dimensão original e criativa da obra de Klee que, partindo da experimentação, elabora formas que não se fixam, auxiliado pelas suas intuições.

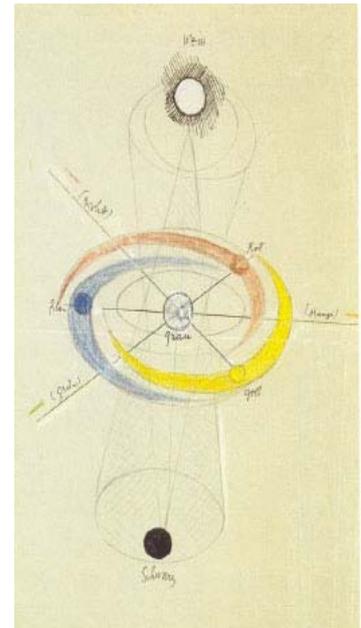


figura 1- KLEE, Paul.
Cânone da totalidade. 1929.
Lápis colorido e nanquim
sobre papel. 27,5 x 20,7 cm.

2.2. Autodidatismo

Conectado às principais tendências da arte moderna, o trabalho de Klee não se vincula exclusivamente a nenhuma das correntes da vanguarda, apesar de estabelecer relações com algumas de suas propostas. Desde que se afasta da academia em Munique, tornando-se um autodidata, seu trabalho oscila entre expressão e construção. Como os artistas do Expressionismo alemão e francês, Klee supera o caráter essencialmente sensorial impressionista, mas contesta a excessiva subjetividade expressionista de modo crítico,

XIX, partilhada por F. Schiller no livro *Educação Sentimental*, e por G.W.F. Hegel, nos *Cursos de Estética*. Também Argan faz uma distinção entre as artes impressionista e expressionista a partir da oposição entre um movimento do exterior para o interior (impressionista) - no qual é a “realidade (objeto) que se imprime na consciência do sujeito”, e do seu movimento inverso, do interior para o exterior (expressionista) – no qual “é o sujeito que por si imprime o objeto”. In : ARGAN, G.C. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo : Cia. das Letras, 1996, p. 227.

⁸ “Como um humilde mediador, que não se identifica com a copa, posso prometer aos senhores uma luz de radiante riqueza”. KLEE, P. Sobre a arte moderna. In : KLEE, P., *Sobre a arte moderna*, p. 54.

refletindo sobre a obra que sempre se inicia com as experiências dos meios expressivos.

Klee compreende perfeitamente a ruptura espacial cubista em seu caráter geométrico-construtivo, mas não crê na expansão de um racionalismo estético e ambiental, disseminado nas demais propostas construtivas. Entre consciente e inconsciente⁹, Klee, inspirado em Bergson, busca na memória os restos de lembrança mais intensos, resistentes aos processos atingidos pela consciência. Talvez por esse motivo, seu traço sonhador antecipe o movimento surrealista, pautado no “automatismo psíquico” e nas técnicas que autorizam o surgimento de imagens pré-objetivas exploradas pelas propostas dadaístas, desde 1914.

Mas a busca da forma, em Klee, não registra apenas um movimento inconsciente, como queriam Breton e os surrealistas, nem constrói uma realidade em que os objetos pictóricos possam promover analogias, como queriam os futuristas. O que lhe interessa é explorar as possibilidades de tempo e espaço geradoras da forma em suas transmutações.

Recusando-se a definir o visível como o ótico, propõe como questão artística o acesso à parte da realidade através da qual participamos do mistério das coisas¹⁰. Para isso, estabelece um diálogo com a natureza, criando uma ressonância com o objeto que não se limita às relações meramente retinianas, ou às intenções esquemáticas, como ele diz, vinculadas à contemplação da natureza: “Onde a intuição está combinada com a busca precisa, está acelerado o progresso da pesquisa¹¹”.

De modo semelhante a Paul Klee, Mira Schendel não se filia às correntes artísticas e nem aos ideais que permeiam a arte do seu tempo. Sua obra, iniciada no Brasil (Porto Alegre) em 1949, é desenvolvida predominantemente em São

⁹ Compreende-se o inconsciente como uma camada pré-pessoal que não é a do “eu” consciente.

¹⁰ Para Klee, “arte é transmissão de fenômeno, projeção do hiperdimensional, metáfora da criação, divinação, mistério”. KLEE, P. In : *Notebooks - Thinking eye*, p. 59.

¹¹ Op. cit., p. 69.

Paulo, local onde reside até a data de sua morte (1988). O passado europeu¹² lhe proporciona estudos de filosofia e arte em Milão, na década de 30, determinando um intenso interesse pelas questões religiosas e filosóficas, concomitantes às buscas científicas e experimentais que pautam toda sua vida.

Mira torna-se autodidata no Brasil, fato que não a impede de realizar uma obra articulada com as mais recentes questões culturais e políticas do país. Em São Paulo, desenvolve vários experimentos que se agrupam em séries plurais, independentes umas das outras, tendo como base a investigação da transparência e da temporalidade. Ao reproduzir simbolicamente a realidade ao seu redor¹³, sua obra se traduz em pinturas carregadas de matéria e indefiníveis “desenhos”, “objetos” ou “esculturas”, denominados “objetos transitórios”, conforme sua sugestão.

A artista vivencia o desencantamento de uma modernidade, impactada pela suspeita de que o racionalismo ocidental empobrece e desvitaliza sua própria cultura. Segundo um depoimento da artista, “defendo veementemente a irracionalidade da vida, mas defendo com igual veemência a racionalidade dos métodos¹⁴”. Faz jus, portanto, ao seu passado europeu, que tanto remete a uma origem ordenada, suíça, quanto às conturbadas experiências de um continente assolado pela guerra. A racionalidade dos métodos, proposta por Mira Schendel, pressupõe um domínio da técnica que não necessariamente se relaciona a uma forma estável, negada com vigor tanto por ela quanto por Klee.

De acordo com o músico Arnold Schönberg, em artigo publicado no almanaque do *Blaue Reiter*, “introduzir uma ordem artística no caos matemático, este é o papel do artista.

¹² Nascida em Zurique, de origem judaica, Mira Schendel chega ao Brasil após peregrinar pela Europa, fugindo do nazismo. Instala-se primeiramente em Porto Alegre de onde se muda para São Paulo, em 1953.

¹³ Segundo Walter Benjamin, “o “espírito” não tem realidade a não ser sob a forma de símbolos”. Logo, o importante na arte é sua qualidade de veicular as potências originais do espírito humano, tudo o que se refere à transmissão de símbolos. In : ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*, São Paulo : EDUSC, 2003, p. 22.

¹⁴ SCHENDEL, Mira. apud : EUVALDO, Célia. Cronologia. In : SALZSTEIN, Sônia (Org.), *No vazio do mundo*, São Paulo : Marca d'água, 1997, p. 82.

Ele imprime um ritmo latente ao caos¹⁵”, no sentido de revelar o que os outros não vêem, fazendo-nos admirar o que normalmente passaria despercebido.

Klee declara a importância do confronto entre caos e ordem na obra, antecipando teoricamente uma prática que pretende:

“unir composicionalmente opostos em escala reduzida, mas também opostos em grande escala. Por exemplo, confrontar caos e ordem, de modo que os dois grupos, coerentes entre si, estabeleçam uma relação ao serem dispostos um do lado do outro, ou um em cima do outro; para que estabeleçam uma relação de contrastes, em que o caráter de cada grupo seja intensificado pela oposição ao caráter do outro¹⁶”.

Desta maneira, será possível destacar, ou intensificar, uma forma que não busque sua representação na beleza, mas que associe forma e conteúdo, mostrando seu conflito em uma proposta aberta, inacabada, que permita futuros desdobramentos.

2.3.

Abstração no Brasil

Em 1952, o grupo *Ruptura*¹⁷ realiza uma exposição no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, definindo em manifesto a formulação de uma nova linguagem artística que nega veementemente qualquer representação realista, inclusive aquela que procede das crianças, dos loucos, dos

¹⁵ SCHOENBERG, A.. A relação com o texto. In : KANDINSKY, W. MARC, F. *L'almanach du "Blaue Reiter" (Le cavalier bleu)*, Paris : Klincksieck, 1987, p. 139.

¹⁶ KLEE, P. *Diários*, p. 313.

¹⁷ Do núcleo inicial do grupo *Ruptura* fazem parte: Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopold Haar e Anatol Wladyslaw. Entre 1952 e 1953 ingressam Maurício Nogueira Lima, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Em 1955, Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand aderem ao grupo que, a partir de 1956, começa a dar mostras das desavenças internas entre Waldemar Cordeiro e Décio Pignatari. Entre 1959 e 1960 o *Grupo Ruptura* realiza mais duas exposições: na *Galeria de Arte das Folhas* (1959) e *Retrospectiva 1951-59* (1960). No ano de 1960, são assinaladas mudanças na produção teórica e plástica de alguns artistas, principalmente Cordeiro e Fiaminghi, que substituem o rigor da geometria por manchas de cor/luz. O Manifesto *Ruptura*, elaborado por Waldemar Cordeiro, consta no Suplemento do *Correio Paulistano*, 11 jan. 1953, São Paulo.

“primitivos”, dos expressionistas e dos surrealistas. Nesta exposição, o grupo aponta as novas tendências de uma arte, que contrapõe os seus princípios às formulações de Leonardo da Vinci no *Tratado sobre a Pintura*¹⁸. Esses “novos” princípios espaciais, propostos pelo grupo, estão de acordo com a formulação de Theo van Doesburg, na revista *Arte Concreta* (1930), que define a pintura como sendo concreta “e não-abstrata, pois nada é mais concreto, mais real, do que uma linha, uma cor, uma superfície¹⁹”.

As bases da linguagem artística do grupo *Ruptura*, segundo Waldemar Cordeiro, são:

- a) construção espacial bidimensional (o plano);
- b) atonalismo (as cores primárias e as complementares);
- c) movimento linear (fatores de proximidade e semelhança);

opondo-se à:

- a) construção espacial tridimensional (ubiquação, distância e proximidade);
- b) claro-escuro (corpo sombreado, treva e luz);
- c) movimento como movimento de um corpo no espaço físico (movimento e repouso)²⁰.

Com esses pressupostos origina-se uma arte abstrata, geométrica, integrada à produção industrial, constituindo os primeiros núcleos de artistas concretos brasileiros na década de 50²¹. Salienta-se o impacto das exposições dos móveis de Alexander Calder (MEC/1948) e das obras do artista suíço Max Bill (MASP/1950), estas últimas privilegiando as construções espaciais em figuras topológicas, e as séries

¹⁸ Escrito no final do século XV e ordenado por volta de 1550.

¹⁹ VANDOESBURG, T. Arte concreta. In : AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-62)*. Rio de Janeiro : MAM, SP, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 42.

²⁰ CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. In : Suplemento Correio Paulistano, 11 jan. 1953, São Paulo. In : COCCHIARALE, F. GEIGER, A., p. 222.

²¹ No Rio, o *Grupo Frente* (1954) inicialmente composto por Ivan Serpa e Almir Mavigner, conta com a adesão de Abraham Palatnik, Aluisio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Clark e Lygia Pape. Pouco mais tarde aderem César e Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch e Rubem Ludolf.

compostas de formas geométricas básicas, que tiram partido das aproximações cromáticas.

Vários dos artistas que constituem o núcleo concreto paulista – Cordeiro, Féjer, Haar e Wladyslaw - são imigrantes europeus, como Mira Schendel, e até mesmo Waldemar Cordeiro (*figura 2*), filho de pai brasileiro e mãe italiana, nascido na Itália, onde reside até a vinda para o Brasil, em 1949. Na época em que se estabelece em São Paulo, Cordeiro já havia freqüentado a Escola de Belas Artes em Roma e desenvolvido uma atividade artística e teórica consistente na Itália. Sua pintura, de início com características expressionistas, aos poucos vai se tornando abstrata, tendendo inicialmente ao informalismo e depois à geometria.

O compromisso com a técnica, por parte dos artistas do grupo *Ruptura*, é confirmado por Geraldo de Barros, que chega à abstração através da fotografia; Féjer experimenta materiais industriais, como o *nylon* e o *plexiglass*, além de processos químicos, produtores de colorações e brilhos inusitados nas suas obras; Haar, Fiaminghi, Sacilotto e Nogueira Lima dedicam-se paralelamente aos processos gráficos de impressão e ao desenho industrial.

No entanto, a obra de Wladyslaw, artista integrante do grupo *Ruptura*, difere radicalmente do conjunto das pinturas concretas, as quais lidam com os princípios matemáticos e com as seqüências rítmicas no espaço; define-se pela exploração de um conteúdo emocional que, mais tarde, o leva a optar pelo abstracionismo informal, energicamente negado pelos artistas concretos do *Ruptura*.

Também Maurício Nogueira Lima emite opiniões que duvidam da correta aplicação dos métodos matemáticos, pretendidos pelos artistas do movimento concreto. De acordo com Nogueira Lima, “o olho é a medida mais adequada para a aferição das realidades que crio²²”, depoimento que privilegia a intuição. Em algumas obras

²² NOGUEIRA LIMA, M. In : Catálogo de exposição individual *Galeria de Arte Global*, 7-19 nov. 1977. São Paulo.

tardias de Luiz Sacilotto (*figura 3*), nota-se uma preocupação com a distensão e a contração da forma, pouco usual para os artistas concretos, muito mais preocupados com a repetição das formas ou com as relações de figura e fundo decorrentes das premissas da *Gestalt*.

Entre os componentes do grupo *Ruptura*, Waldemar Cordeiro é o que mais se aproxima do pensamento de Max Bill e das definições que consideram a arte como a “concreção de uma idéia²³”. Para Cordeiro, “a arte não é expressão de um pensamento intelectual ideológico ou religioso. A arte não é igualmente expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, enfim, não é expressão, mas produto²⁴”.

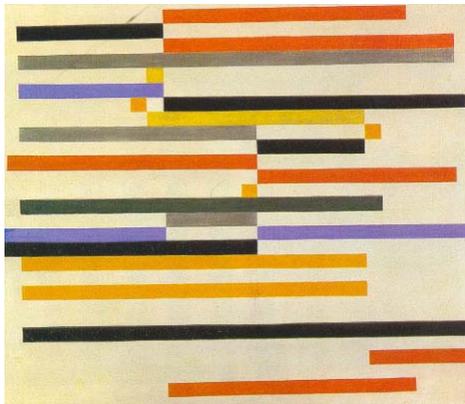


figura 2 - CORDEIRO, Waldemar. Idéia visível. 1956. Tinta e massa sobre madeira. 100 x 100 cm.

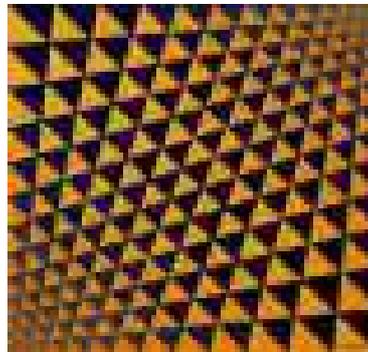


figura 3 - SACILOTTO, Luiz. Óleo sobre tela. sem data. Acrílico sobre tela.

2.4. Experimentação

Tal formulação discorda de um depoimento da artista Mira Schendel, que, apesar de viver em São Paulo, desde 1953, se distancia do radicalismo das propostas da arte concreta, conforme veremos em seguida:

“E eu ainda sou um pouco a mesma pessoa daqueles tempos. Ainda com uma invencível vontade de religião. Ainda em luta entre finito e infinito, liberdade-necessidade, possível-impossível. Pois bem, de hoje em diante a luta é decisiva.

²³ Cf. GULLAR, F. *Etapas da pintura contemporânea*, XXX : neoplasticismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jan. 1960. Suplemento dominical, p. 3.

²⁴ CORDEIRO, W. O objeto. *Revista A.D., Arquitetura e Decoração*. São Paulo, nº 20, nov-dez. 1956.

Hoje é preciso escolher de verdade. Hoje é preciso comprometer-se de verdade. Assim também a arte é um compromisso de religião²⁵.

No centro das preocupações de Mira, a dicotomia matéria/espírito quer ser ultrapassada pelos interesses interdisciplinares que conjugam ciência, religião e arte. Esses interesses, é certo, permeavam a obra de alguns artistas da vanguarda do século XX, inclusive Mondrian. No entanto, a harmonia entre o homem e o cosmos, pretendida por Mira, aproxima-se muito mais do “espiritual” de Klee, relacionado ao próprio fazer artístico, que recorre a uma abordagem “genética” para determinar os momentos e os componentes da sua produção. Segundo Klee, o artista pode pensar que, “se o seu mundo não é o melhor dos mundos, não se trata do único mundo possível nesta forma²⁶”, pois é o ato artístico que conduz à harmonia com o cosmos, manifesto no gesto, capaz de captar a essência mesma deste universo quando livre de condicionamentos *a priori*.

Opondo-se à produção industrial, premissa que tem como modelo as propostas de Max Bill e da Escola de Ulm²⁷, podemos supor que Mira se aproxime do Neoconcretismo carioca, considerando o caráter experimental da sua obra. O interdisciplinar movimento Neoconcreto pretende não só indagar sobre os limites da arte, mas também interrogar sobre o próprio sentido da existência humana²⁸. Como o faz Mira Schendel, ao indagar sobre questões que extrapolam sua existência particular.

Diversamente da pintura concreta, o que apreendemos na obra de Mira Schendel, produzida na década de 50, é o

²⁵ SCHENDEL, M. apud: Euvaldo, Célia, Cronologia. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 82-83.

²⁶ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 92.

²⁷ A Escola de *Ulm*, herdeira das visões construtivas de Malevitch, de Mondrian, segue os mesmos princípios da *Bauhaus* – escola alemã fundada por Walter Gropius em 1919 – que relaciona forma e função adequando a criação artística às artes gráficas, ao objeto industrializado e à funcionalidade arquitetônica.

²⁸ No *Grupo Frente*, que já apontava uma dissidência na arte concreta desde 1953, alguns artistas incluíam visitas ao hospital psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, onde a doutora Nise da Silveira desenvolvia uma obra com os internos, confirmando e aprofundando a necessidade da arte enquanto expressão humana, independente de cultura, idade, ou condição mental.

privilégio da fluidez do trabalho artesanal. A artista utiliza uma matéria densa, na qual acrescenta areia, argila, pedaços de pedra, juta e gaze às formas assimétricas de seus quadros, contrariando as tendências que reabilitam o rigor geométrico e as relações óticas dos esquemas perceptivos de figura e fundo, exploradas pelos artistas do movimento concreto.

Essas pinturas de Mira, carregadas de matéria e impregnadas dos vestígios de um pós-guerra, identificam uma possível iconografia do sofrimento na tragicidade de alguns artistas europeus dos anos 50, principalmente Alberto Burri, Antoni Tàpies e Jean Fautrier, cujas obras carregam um “sofrer da matéria (que) é ainda uma passagem para a descoberta de uma nova e profunda estruturalidade da forma²⁹” (*figura 4*).

Em um processo semelhante ao dos artistas europeus citados, Mira evidencia as conseqüências da técnica, da indústria e do progresso, na recusa de uma inserção social de suas pinturas opacas, que exploram relevos e vazios com

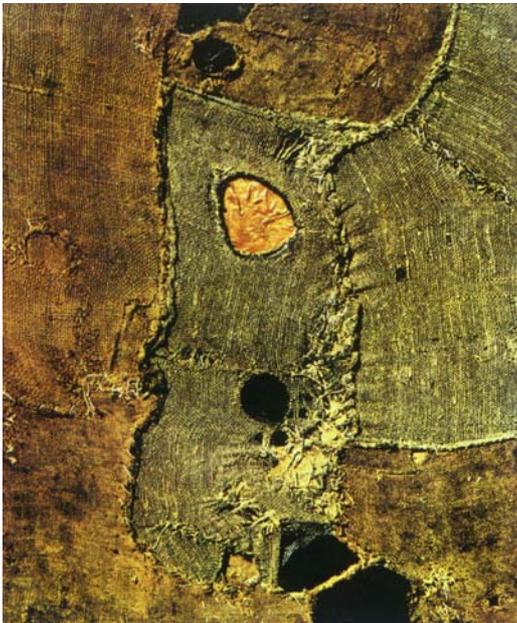


figura 4 - BURRI, Alberto. Saco B. 1953.
Tela de saco e óleo. 100 x 86 cm.

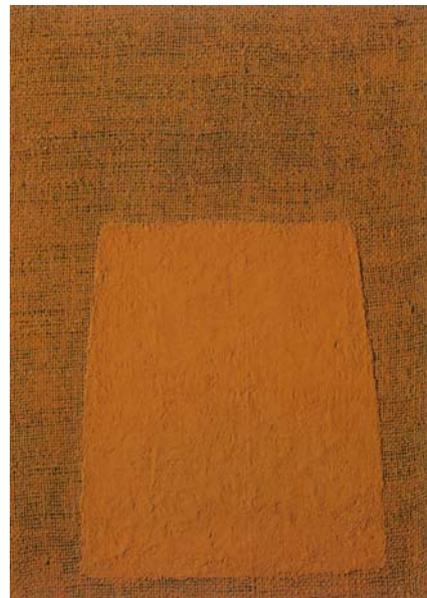


figura 5 - SCHENDEL, Mira.
Pintura matérica. Meados da déc. de 80.
Técnica mista sobre juta. 50,5 x 41 cm.

²⁹ ARGAN, G.C. *Arte Moderna*, p. 544. Essa nova estruturalidade da forma se refere, para Argan, aos vestígios e resíduos explorados pelos artistas em questão, tais como Robert Rauschberg nas suas *combine-paintings*, da década de 50.

igual intensidade nas fachadas, muros e naturezas-mortas, granuladas e espessas de seus quadros assimétricos (*figura5*).

Conforme ela nos relata:

“Acho que a assimetria é uma das grandes lições dos orientais...é raro que um desenho meu seja simétrico. Em geral, intuitivamente, fujo da simetria...Você vê as casas chinesas, as japonesas, não são simétricas, o quarto de chá não é simétrico, a disposição das coisas não é simétrica. Só quando eles se ocidentalizam, começam a por as coisas simetricamente³⁰”.

Mira assimila algumas das lições dos artistas orientais, sem recusar o fato de ser ocidental, conforme nos demonstram algumas de suas obras que correlacionam indiscriminadamente o aspecto construtivo às formas assimétricas, próprias da cultura oriental. Essa liberdade confirma a capacidade da artista criar longe das regras, independente das fronteiras impingidas ao fazer artístico.

2.5.

Tendências românticas

Para Paul Klee, o interesse pelas experiências com diversos materiais remete à busca de uma linguagem plástica, só realizada após anos de muitas experiências. A descoberta da relatividade das coisas visíveis é determinante para a maturidade dessa linguagem: uma vez percebida a insuficiência das formas do quadro, os meios expressivos tornam-se, eles mesmos, forma.

Não é ainda o que acontece nas gravuras satíricas de Klee, *Invenções* (1903/6), consideradas o marco inicial da sua produção. Nestas gravuras, o domínio da técnica da água forte³¹ registra, de maneira direta e imediata, a expressão dos temas que quer elaborar. Como por exemplo, o tema da

³⁰ SCHENDEL, M. Mira Schendel, pintora. Entrevista a Jorge Guinle Filho, Interview, SP : julho 1981, p. 54.

³¹ A técnica da água-forte - que consiste na corrosão por ácido das partes que não recebem tinta - foi importada pelos italianos renascentistas e utilizada principalmente por Tiepolo nos seus *Capricci* e *Scherzi* em preto e branco, sendo posteriormente retomada por Goya e Picasso.

“tragédia da espiritualidade³²”, referido à condição humana se debatendo entre fragilidade e poder, na qual “cada uma do seu oponente³³”. Na gravura *Herói com Asa* (1905) (figura 6), essa “tragédia” está no contraste entre a atitude solene de um homem, nascido com apenas uma asa de anjo, e o seu aspecto físico em ruínas, decorrente dos esforços inúteis realizados para voar.

A experiência da finitude humana, apresentada por Klee nessa gravura, aproxima, no sentido negativo, o ser humano da idéia de morte. Se associarmos essa experiência à fluidez da experiência do sublime³⁴, que atesta o descompasso da razão em confronto com o excesso dos sentidos, admitimos o fracasso da imaginação, que trabalha sem imagens após atingir o máximo do esforço da sua capacidade de imprimir formas às idéias estéticas.

A apresentação negativa do sublime, segundo Jean François Lyotard, estaria lançando as bases de uma pesquisa na direção da arte abstrata, uma vez que “apresentando o *inapresentável*, ela (a arte) se liberta de tudo o que é natureza, assume-se como *simulacro* e parte – como o sublime kantiano – para uma região estranha ao tema do *visível* e da *figuralidade*³⁵”.

Podemos considerar que o pensamento de Paul Klee aproxima-se, nesse momento, mais da noção de sublime articulada pelos primeiros românticos, recuperando as intuições e as fantasias da imaginação abandonadas pela razão kantiana, que desconsidera a questão da infinitude, limitando-se ao campo dos fenômenos. Como na gravura *Homem com Asas*, os românticos paradoxalmente aspiram ao infinito, mesmo conscientes da sua própria finitude.

“A relativa autonomia da obra em relação à arte, ou antes, sua dependência de tipo unicamente transcendental

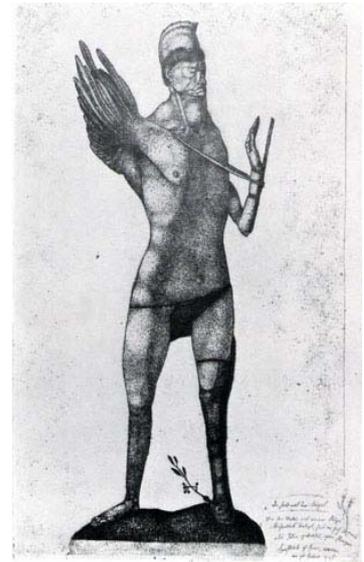


figura 6 - KLEE, Paul.
O herói com asa. 1905.
Água forte sobre zinco. 25,7 x 16 cm.

³² “A habilidade do homem em medir o espiritual, laço com a terra e cósmico, se coloca contra sua impossibilidade física. A consequência desta simultânea impossibilidade do corpo e mobilidade do espírito é a dicotomia da existência humana”. KLEE, P. Notebooks - *Thinking Eye*, p. 407.

³³ Op. cit, p. 407.

³⁴ A noção de sublime foi articulada transcendentalmente por Immanuel Kant (1724-1804) no ensaio *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, de 1764, e na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790.

³⁵ LYOTARD, J. F. *Le sublime et l’avant garde*. Paris : Klincksieck, 1971.

frente à arte foi condição prévia da crítica romântica³⁶; isto significa, para os românticos, manter o rigor da fundamentação transcendental kantiana, transferindo as questões estéticas do juízo de gosto para o de obra, que escapa desta maneira à circularidade do eu³⁷. Submetendo o conhecimento à arte, a visão romântica do sublime transforma-se, então, na capacidade de transcendência do sujeito, tanto no sentimento quanto no discurso. Entendido como linguagem poética, o sublime romântico, cujo sentido negativo propõe a questão da ironia e do *Witz*³⁸ como saída, é um modo de atingir outros níveis de percepção, os quais ultrapassam os domínios da razão na tentativa de atingir o absoluto.

2.6.

Gravuras satíricas

No caso de Paul Klee, apontamos como uma das manifestações do seu romantismo, a reação ao período de aprendizado artístico em Munique através das caricaturas, as quais libertas de um modelo clássico permitem os vãos da imaginação, abrindo espaço para o grotesco e o exagero que configuram a Modernidade. Das caricaturas, as *Invenções* herdaram o humor e a sátira, culminando em um sentido crítico no conceito de ironia³⁹ articulado pelos primeiros românticos. Nessas gravuras, Klee busca sua própria visão de mundo, a partir de uma interpretação aguda da cultura em que vive.

In : BRUM, J. T. Visões do sublime : de Kant a Lyotard. In : *Kant, crítica e modernidade na estética*, São Paulo, SENAC, 1999, pp. 63-64.

³⁶ ROCHLITZ, R. *O desencatamento da arte*, p. 74.

³⁷ Fazendo da obra de arte um *médium* de reflexão por excelência, acrescenta-se, segundo Fichte, um “não-eu” ao eu, objeto posto como sujeito que apresenta na obra de arte uma natureza moldada pela liberdade, inteiramente diversa daquela que exige e se justifica por uma racionalidade intrínseca. Cf. Op. cit., p. 82.

³⁸ Para os românticos, o *Witz* é a ordem oculta presente nas palavras, capaz de promover uma compreensão maior de si mesma do que a ordem comunicativa.

³⁹ A ironia romântica pode ser entendida como forma de autoconhecimento, pressupondo tanto uma distância da realidade externa quanto a busca de uma liberdade de pensamento. O conceito de *Witz*, mencionado anteriormente, relaciona-se ao de ironia. Ele pode ser entendido como relâmpago, aparição, faculdade profética, perspicácia.

O tema nas *Invenções* de Klee vai se simplificando, enquanto a técnica se apura, fato comprovado na gravura *Virgem numa árvore* (figura 7), de 1903, a qual explora, de maneira diversificada, as espessuras dos traços na figura. O conteúdo poético da obra é semelhante ao da *Mulher e animal* (figura 8), já que ambas tratam da associação mulher/natureza referida ao “outro” na cultura civilizada masculina, em um enfoque das questões referentes à sexualidade feminina na sociedade.

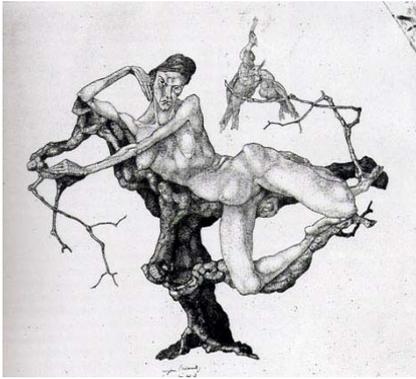


figura 7 - KLEE, Paul. *Virgem numa árvore*. 1903. Gravura em água forte. 23,6 x 29,8 cm.

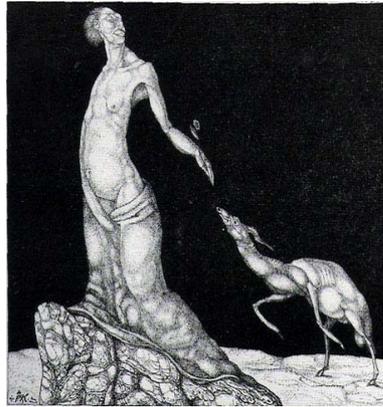


figura 8 - KLEE, Paul. *Mulher e animal*. 1904. Gravura em água forte. 19,7 x 22,5 cm.

Em *Fênix envelhecida* (figura 9), de 1905, mais uma vez a representação híbrida de homem e animal, origem de deuses e mitos em diversas civilizações, é evocada através do mito da fênix, “alegoria da insuficiência⁴⁰” que parece se referir ao estado de autocomiseração e falta de indulgência com os quais Klee se depara frequentemente enquanto trabalha, conforme consta nos seus diários.

Das *Invenções*, mencionamos *O comediante* (figura 10), inspirado nas leituras de Aristófanes. Trata-se de uma máscara grotesca, disfarce para a verdadeira natureza do homem, colocada à frente de um rosto masculino “moralmente sério”, conforme descrição do artista. A transmutação através da máscara, que revela os sentimentos humanos ao invés de ocultá-los - recurso recorrente nas tragédias e comédias desde a Antigüidade - é uma poética que rivaliza com a natureza e a ultrapassa. A “máscara como

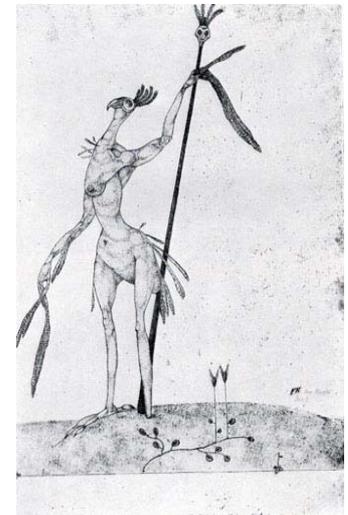


figura 9 - KLEE, Paul. *Fênix envelhecida*. 1905. Gravura em água forte. 25,7 x 16 cm.

⁴⁰ KUDIÉLKA, R. *Paul Klee – The nature of creation. Works 1914-1940*. London : Lund Humphries, 2002, p. 45.

obra de arte⁴¹”, que remonta a um mundo lúdico e ao mesmo tempo angustiante, por causa de uma possível desordem da realidade, mescla os domínios racional e irracional, tornando relativa a confiabilidade em um real, capaz de desarticular suas formas diante de abalos imprevisíveis.

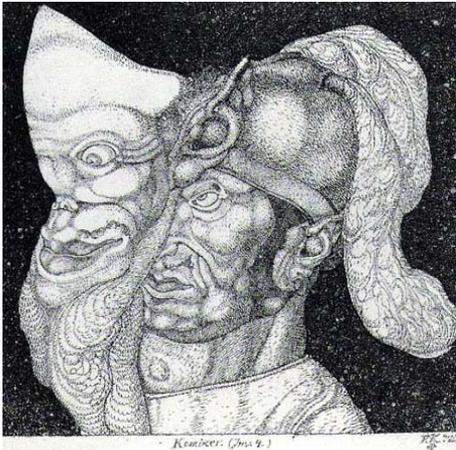


figura 10 - KLEE, Paul.
Comediante (segunda versão). 1904.
Gravura em água forte. 15,5 x 17 cm.

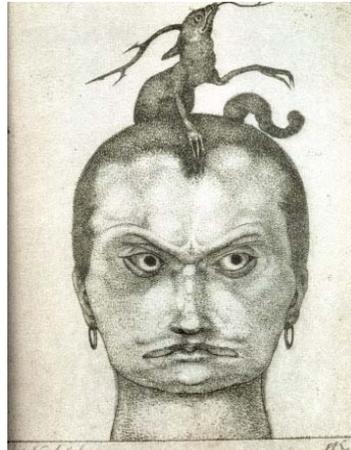


fig. 11 - KLEE, Paul.
Cabeça ameaçadora. 1905.
Gravura em água forte. 19,5 x 14,3 cm.

Cabeça ameaçadora (figura 11), que encerra o ciclo das *Invenções*, “antecipa um novo olhar onde crescem Goyas⁴²”. Esse comentário, posterior à visita de Klee ao Ateliê de Cobre (*Kupferstichkabinett*) em Munique (1904), decorre do impacto que sente diante das gravuras do artista espanhol, impacto que contribui para a maior liberdade do traço na fase que sucede às *Invenções*. O mais impressionante, para Klee, são as séries de Goya denominadas *Provérbios*, *Caprichos* e, principalmente *Desastres da Guerra*, que captam, com aguda percepção, a dor coletiva da própria condição humana.

Nesta mesma visita a Munique, Klee entra em contato com as obras de Aubrey Beardsley e William Blake, que destilam ironia e humor no traço de suas gravuras. A expressão concisa do traço, resultado da observação das gravuras japonesas por parte de Beardsley, é o que mais

⁴¹ “O comediante, primeira versão. Máscara grotesca, à frente de um rosto moralmente sério. Acompanhando a leitura das comédias de Aristófanes. Infelizmente não pude resistir à tentação de usar o cenário desse teatro grandioso numa água-forte...A máscara como obra de arte; atrás dela: o homem”. KLEE, Paul. *Diários*, p. 172.

⁴² Op. cit., p. 198.

chama a atenção de Klee. No entanto, Klee reconhece no universo fantástico de Blake uma maior proximidade com a sua própria produção neste momento⁴³, relacionada com o conhecimento intuitivo das forças criativas na arte.

Após as *Invenções*, novas experimentações levam Klee às técnicas com o buril sobre uma chapa de vidro que pinta de preto (*figura 12*). Partindo do caos, como diz o artista, ele abandona o fundo claro pelo fundo escuro, associando o traço à luz, a partir da obscuridade: “por enquanto, é confortável poder estar no caos. O efeito primário do preto percorre o caminho oposto: começa onde a natureza termina⁴⁴”. E se, para Klee, o traço, por mais autônomo que seja, é símbolo de projeções imaginárias que tendem à elevação do espírito, compreende-se perfeitamente o lema citado “faça-se a luz!⁴⁵” em um trecho do seu diário, que o leva à descoberta da luminosidade, simultaneamente espiritual e artística. Na prática, essa descoberta remete ao mundo das tonalidades, no qual o artista explora as variações tonais dissociadas da cor, através de uma série de veladuras com tons transparentes que não se misturam, criando efeitos que fazem a forma reverberar (*figura 13*). A luz, já nessa fase da descoberta das tonalidades, não é mais a luz divina que se espalha sobre as criaturas nos quadros em claro-escuro; para Klee, a luz vem da escuridão, uma vez que o



figura 12 - KLEE, Paul.
O meu pai. 1906.
Esboço a pincel sobre vidro,
com fundo preto.
31,8 x 29,3 cm.

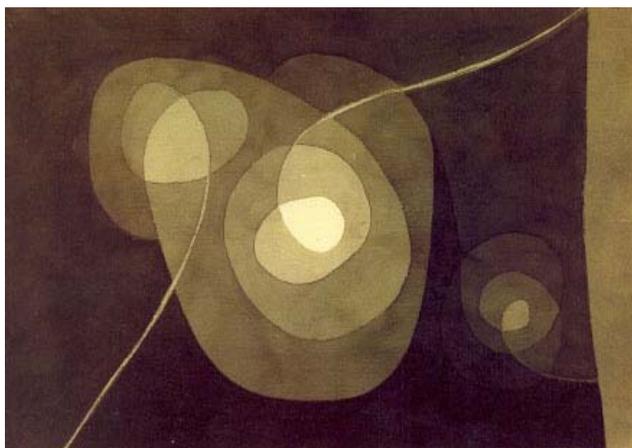


figura13 - KLEE, Paul. Flores helicoidais II. 1932.
Aquarela sobre cartão.

⁴³ Ibid., p. 187.

⁴⁴ Ibid., p. 206.

⁴⁵ Ibid., p. 205.

negro é a base primordial para suas obras nesse momento. Sua energia é irradiada pelo caos.

Cada vez mais próximo dos princípios estéticos que permeiam as propostas das vanguardas modernas, Klee parece recompensado quando afirma: “consegui transpor a “natureza” diretamente para o meu estilo. O conceito “estudo” está ultrapassado. Tudo será Klee... ⁴⁶”, daqui por diante, em uma investigação reflexiva sobre as aparências, investigação responsável pelas correlações que contribuirão para a compreensão de si e de sua própria atividade, neste processo de mútua formação.

2.7.

Pinturas matéricas

A primeira fase da obra de Mira Schendel, no início de 1950, é marcada pela pintura. No entanto, os desenhos, elaborados concomitantemente a esta, sempre farão parte da sua obra. As pinturas são basicamente retratos, paisagens e naturezas-mortas, trabalhadas com tinta densa e cores escuras (*figura 14*). Referindo-se ao seu próprio trabalho realizado nesta época, Mira declara: “De minha pintura não poderia lhe dizer nada, não é abstrata, mas é abstrata, como creio que o seja toda a arte⁴⁷”.



figura 14 - SCHENDEL, Mira. Sem título. 1954. Têmpera sobre madeira. 36 x 51 cm.

⁴⁶ Ibid., p. 227.

⁴⁷ SCHENDEL, M. Carta a Ennio Morlotti, 22.1.1952. Apud : EUVALDO, C. Cronologia. In : SALSZTEIN, S. (Org.), p. 82.

Implícita nessa observação está o fato de que a percepção imaginativa, origem do gesto que funda a obra de arte, é diversa da percepção ótica que se configura na tela. No caso, a tela pode, ou não, lançar mão de recursos naturalistas, não importa. Quando perseguidas na sua gênese, como ocorre na obra de Mira e Klee, as formas constitutivas da imagem pertencentes a uma dimensão não temática, abstrata, que prescinde do objeto, tendem a se apresentar na tela revelando seu conteúdo espiritual - o avesso do visível. Considerando que o naturalismo na pintura só existe em função do seu poder de ilusão⁴⁸, a partir da Modernidade a ausência dos objetos na tela submete-se à “faculdade divina do homem que se chama *arte*. As maçãs nunca mais foram maçãs, mas, sim, cores; o Universo pintado, não se transformando já em ficção, devia transformar-se em pintura...⁴⁹”.

Também para Klee,

“a abstração na pintura é absoluta, e talvez ela possa ser reconhecida por uma sensação psíquica. Como a abstração de uma peça musical, ou de um poema não está na estrutura teórica, mas existe e é sentida por si mesma. Logo, é um erro falar em arte abstrata. Este tipo de abstração é construída, feita. Não é uma questão de acrescentar ou subtrair. Está ou não está lá⁵⁰”.

Imediatamente vem à mente a declaração potencialmente revolucionária de Maurice Denis, de 1890: “lembrar que um quadro, - antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer - é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem⁵¹”. A observação de Denis antecipa a utilização dos meios pictóricos como agentes expressivos, explorados

⁴⁸ Segundo Worringer, o naturalismo na arte relaciona-se ao despertar do homem para a beleza da forma orgânica, como uma necessidade de satisfazer essa sensibilidade. Os pontos culminantes desse naturalismo estariam localizados na Antigüidade clássica e no Renascimento. In : WORRINGER, W. *Abstração e Natureza*, versão espanhola, México, 1966 : Fondo de Cultura Económica, 2 ed., p. 42-46.

⁴⁹ MALRAUX, A. *As vozes do silêncio*. Lisboa : Livros do Brasil, p. 117.

⁵⁰ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 463.

⁵¹ DENIS, M. *Definition du Neo-traditionalisme*, 1890. Apud : CHIPPE, H.B. *Teorias da arte moderna*, São Paulo : Martins Fontes, 1999, p. 90.

particularmente pelas vanguardas no processo que culmina na abstração. E é claro que Mira Schendel está perfeitamente consciente destas questões, nos anos 50. Para ela e para Klee, o traço, essencialmente abstrato, determina o ponto de partida para sua produção artística, o que não invalida as possíveis referências ao objeto.

No início dos anos 60, as pinturas de Mira simplificam-se, privilegiando uma geometria instável que circunscreve as áreas de cor em formas abstratas (*figura 15*). Logo, a matéria é adicionada à tinta em texturas onde sobressaem as tonalidades, por vezes minimamente diferenciadas, imprimindo um caráter sensível que rompe com a idealidade do plano.

As pinturas, com suas superfícies opacas, apreendem o olhar, “barrando a constituição de uma imagem ótica⁵²”. Ao mesmo tempo as superfícies pulsam, acentuando os pequenos acidentes provocados pelas peculiaridades da matéria, referidos às incisões, manchas, granulações e tramas do tecido aplicado. O recurso da colagem parece isolar a matéria, atitude oposta àquela de Braque que a integra nas suas obras cubistas. Mais de acordo com Picasso, as colagens de Mira criam uma antinomia, um conflito a partir da inserção de um corpo estranho na tela (*figura 16*). Ao mesmo tempo, os cortes na tela (*figura 17*) desdobram um espaço virtual que ativa o vazio, revelando uma dimensão de



figura 15 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1963.
Técnica mista sobre tela. 100 x 81 cm.

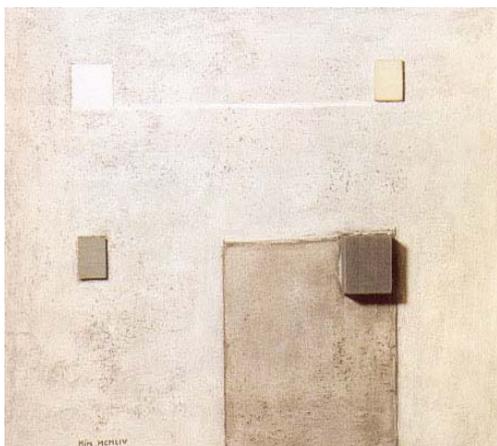


figura 16 - SCHENDEL, Mira. Sem título. 1954.
Têmpera, gesso e madeira sobre madeira.
51 x 66 x 3,7 cm.

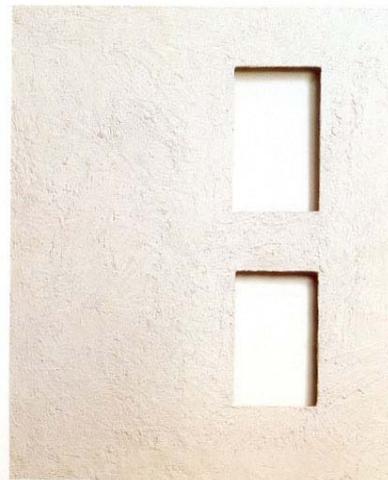


figura 17- SCHENDEL, Mira. Sem título. 1964.
Têmpera sobre madeira. 50,5 x 45 cm.

⁵² SALZSTEIN, S. No vazio do mundo. In : SALZSTEIN, S. (Org)., p. 25.

“contágio com o mundo” que rompe definitivamente com a noção cartesiana de espaço.

Também nos “desenhos”, que compõem as *Monotipias*, percebe-se a materialidade que emana do papel de arroz, desde as marcas das linhas e letras que formam quase-palavras, até as palavras que formam frases, em uma linguagem particular, mesclando a pluralidade das línguas. A superfície irregular do papel evidencia a tinta a óleo que o impregna, deixando à mostra os vestígios e manchas de uma técnica inventada pela artista. Nos fragmentos das palavras, aos quais se reduz a linguagem desarticulada (*figura 18*), Mira força os limites do silêncio, tentando atingir, pelo não-dito, outros níveis de compreensão.

Em relação a uma dimensão mística na sua obra, Haroldo de Campos confirma:

“ela tinha a percepção de algum além; no budismo existe esse além. Eu tenho a impressão de que ela era uma pessoa mística, de que algum horizonte transcenderia aquele lado matérico que aparece no trabalho dela⁵³”.

Percebe-se o sentido negativo da obra de Mira na incompletude e na assimetria de seus trabalhos. Os dualismos mantidos em suspensão, finito/infinito, matéria/transparência, ordem/desordem, virtual/real remetem a um sujeito impessoal⁵⁴, tanto nos temas simples, como nos desenhos de naturezas-mortas que mostram latas de tinta, pilhas de xícaras, garrafas e demais utensílios domésticos justapostos e com contornos imprecisos (*figura 19*). Nestes desenhos, a tendência a uma homogeneização da superfície, que não quer diferenciar figura e fundo, capta o fugidío e o espaço entre os elementos, no traço que não define e nem limita os objetos



fig. 18 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias. 1966.
Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

⁵³ Id. Entrevista com Haroldo de Campos, 10.6.1996. In : Op. cit., p. 241.

⁵⁴ Aqui, a referência de Klee a si mesmo como um “minúsculo eu” que oscila entre dois mundos, parece estar de acordo com a abordagem de Mira Schendel no que diz respeito aos temas que elabora nesta fase, considerados de menor importância pela cultura que prevalece. Em comum com Walter Benjamin e Sigmund Freud, o que interessa é o material considerado pouco nobre: os sonhos, os lapsos, os “atos falhos”, os chistes e as piadas, no caso de Freud, e a moda, os brinquedos, a grafologia, os jogos de azar, o haxixe, a fotografia e o comportamento das prostitutas, no caso de Benjamin.



figura 19 - SCHENDEL, Mira. Sem título. 1964.
Nanquim e aguada sobre papel. 48 x 66 cm.

no plano: “é como se Cézanne, Braque e Morandi tivessem passado por uma depuração, instalando a pintura no que ela tem de essencial: no traço e na densidade de luz que definem o espaço⁵⁵”. Depuração, bem entendido, que desconsidera uma forma ideal, totalmente contrária à abordagem do pequeno e do menos importante, visível desde as primeiras telas e pinturas em papel elaboradas pela artista.

A ironia e o humor de Mira Schendel aparecem nos títulos das séries: *Bombas*, referente ao efeito “explosivo” do nanquim no papel japonês; *Droguinhas*, “objetos” feitos de papel de arroz retorcido e amarrado em nós; *Trenzinhos*, folhas de papel japonês, dobradas e penduradas em fileira num fio; ou *Toquinhos*, placas de acrílico retangulares que contém letras e signos gráficos. Só para citar algumas referências ao lúdico que habita o universo da artista.

As gravuras caricatas, que Klee elabora na primeira fase da sua produção, são permeadas igualmente pelo humor, manifesto tanto nos títulos dos quadros, quanto nos temas que elabora. É o caso da pintura a óleo sobre tela, *Ela berra, nós brincamos*, de 1928 (figura 20), ou de *Teatro de Marionetes*, de 1923 (figura 21), uma aquarela sobre fundo de giz e dois papéis coloridos sobre cartão. No quadro *Tem cabeça, mãos, pés e coração*, de 1930 (figura 22), feito em aquarela sobre cartão, o corpo desmembrado com um coração solto no meio do quadro alude à curiosidade própria

⁵⁵ TASSINARI, A. Mais ou menos frutas. In : SALZSTEIN, S.(Org.), p. 270-271.



figura 20 - KLEE, Paul. Ela berra, nós brincamos. 1928.
Óleo sobre tela, moldura original. 43,5 x 56,5 cm.



figura 21- KLEE, Paul.
Teatro de marionetes. 1923.
Aquarela sobre fundo de giz, sobre dois papéis,
debruado a aquarela e pena, em baixo rebordo
a aquarela e pena sobre cartão.
52 x 37,6 cm.

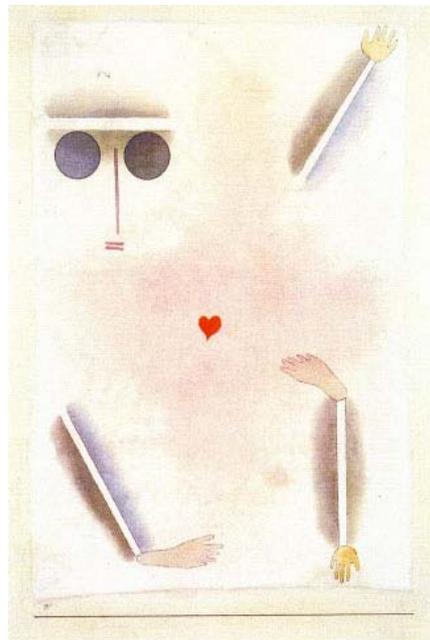


figura 22 - KLEE, Paul.
Tem cabeça, mãos, pés e coração. 1930.
Aquarela e pena sobre algodão, sobre cartão.
41,8 x 29 cm.

das crianças, que se mantém em Klee quando este observa a natureza. Como diz Klee, “estamos procurando não a forma, mas a função⁵⁶”, explicitada na sua arte, nos termos da formação.

⁵⁶ KLEE, P. In : *Notebooks - Thinking Eye*, p. 59.

2.8. Forma em formação

Aventurando-se cada vez mais no campo da improvisação⁵⁷, a partir de 1908, Klee declara a necessidade de uma produção linear autônoma que, aos poucos, se liberte da pintura naturalista. Segundo ele,

“é preciso entregar-se àquilo que vai se formando na área a ser pintada. A impressão terá por base, então, a ponderação da economia: produzir o efeito a partir de etapas... Vontade e disciplina são tudo. Disciplina com respeito à obra como um todo, vontade com respeito a cada uma de suas partes⁵⁸”.

Disciplina, bem entendido, que conduz à liberdade de escolher seu próprio caminho de criação. Reduzindo sua pesquisa ao traço, Klee fundamenta toda a teoria desenvolvida no período da *Bauhaus*, referente à mobilidade da forma (*Ursprung*) que vibra a partir da tensão entre dois pontos. Afirmando um processo de formação (*Gestaltung*)⁵⁹, oposto ao da forma finita (*Gestalt*), o traço, para Klee, torna-se responsável por um mundo de relações orgânicas, onde cada imagem⁶⁰ adquire vida própria e força entre as demais.

Klee nos demonstra que a pintura também é assunto temporal, tanto na criação, quanto na observação da obra. Se o ponto em movimento transforma-se em linha, a linha em plano e o plano em espaço, observa-se, nas correspondências entre cada elemento formal, um dinamismo variando do gesto do autor ao olhar do observador, que investiga minuciosamente a obra. Nesse olhar, recupera-se todo o processo registrado pelo artista. Na *Bauhaus*, Klee

⁵⁷ “Refortalecido pelos meus estudos naturalistas, posso ousar adentrar uma vez mais o meu campo primordial da improvisação psíquica”. In : KLEE, P. *Diários*, p. 266.

⁵⁸ Op. cit., p. 271.

⁵⁹ *Gestaltung* - movimento constitutivo da forma, *Gestalt* - leis acessíveis ao método experimental clássico que afirma estar a experiência estética relacionada às estruturas básicas, indivisíveis; o artista não imprime qualidades estéticas ou emocionais à obra de arte, uma vez que a forma preexiste à criação.

⁶⁰ Para Argan, a pesquisa de Klee “procede a um trabalho cauteloso, extremamente delicado, de substituição: oferecer à imagem, cuja substância é puramente mental, a *matéria* para a qual possa, quase por milagre, transferir-se, adquirir consistência”. In : ARGAN, G.C. *Arte Moderna*, p. 450.

recomenda aos alunos: “não pense em forma, mas em formação...passo a passo, leve o menor ao maior, até ter penetrado no todo; mantenha a linha formativa na mão, segure-a firme em direção à explosão criativa⁶¹”. Dessa maneira Klee evita a forma acabada, trabalhando a relação entre as partes e sua integração no todo, através de um método que denomina divisível/individualizador.

Segundo Giulio Carlo Argan,

“Klee foi o primeiro artista a penetrar – mas conservando uma grande clareza de consciência e uma extraordinária limpidez expressiva – naquela região ilimitada do inconsciente que Freud e Jung tinham aberto recentemente para a pesquisa; uma região onde nada se apresenta como representação ou conceito, e tudo se dá por imagens e signos...O interesse pela óptica das cores e pelas técnicas da arte não contradiz de maneira alguma a concepção, extremamente sólida, tanto em Klee quanto em Kandinsky, da absoluta subjetividade da arte⁶²”.

De fato, para Klee e Kandinsky, a forma nasce do movimento, da linha pictural ativa. Segundo Kandinsky, no período de ensino na *Bauhaus*, a obra procede de uma separação entre interno e externo, uma vez que forças exteriores transformam o ponto em linha, cristalizando as estruturas plásticas que, face ao espectador, se transformam em consciência pura⁶³. No caso, as formas geométricas se convertem em fenômeno, na medida em que este adquire tamanho e cor específicos na relação com os outros signos no quadro.

Mas em Klee, a atividade da forma é constituída no caminho dela mesma; sua dinâmica inicia-se no ponto fixo, transformado em agente do movimento. E, quando o artista se coloca no centro do movimento, ele inter-relaciona sujeito e objeto na origem da forma plástica, momento cosmo-

⁶¹ KLEE, P. *Notebooks - Thinking Eye*, p. 454.

⁶² ARGAN, G.C., p. 323.

⁶³ “Cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é manifestação exterior deste conteúdo... Compreende-se que a delimitação da forma pelo exterior só possa ser totalmente adaptada à sua destinação quando ela manifesta de maneira mais expressiva o seu conteúdo interior”. In : KANDINSKY, W. *Espiritual na arte*, São Paulo : Martins Fontes, p. 76.

genético que dirige toda a sua elaboração. Assim, revela no traço - primeiro ato, começo, origem e essência da dimensão - um espaço que não é seqüência de planos e um tempo que não é progressão, já que tudo, inclusive espaço e tempo, se confunde na transitoriedade do objeto. Segundo Klee, “produtivo, essencial, é precisamente o caminho, pois o vir-a-ser é mais importante do que o ser⁶⁴”. Logo, a forma, que parte do caos, nasce como um mundo (cosmos), a partir de um momento único de fixação: o ponto que articula o movimento, essencial à obra (*figura 23*).

O pressuposto que relaciona sujeito e objeto, leva o crítico Robert Kudielka a questionar a questão da subjetividade na obra de Klee:

“O rótulo de subjetividade, tão freqüentemente associado ao trabalho de Klee, mostra tanto a falta de compreensão da natureza do seu trabalho quanto do significado do termo. O imperativo subjetivo é, de fato, a atitude que Klee exclui do seu trabalho. Seus desenhos em particular revelam que, longe de caracterizar, descrever ou até formalizar algo, Klee começa com nada mais do que a ponta do lápis e o impulso que o movimenta. “O movimento original, o agente, é o ponto que se coloca em movimento (gênese da forma)”, escreveu ele. “A linha torna-se viva. Ela caminha, por assim dizer, sem objetivo, só pelo prazer da caminhada⁶⁵”.

A afirmação de Kudielka pode ser compreendida, se considerarmos objeto e ação unificados. Em busca da gênese da forma, que penetra e permeia a existência e a obra, Klee confirma a fragilidade do entendimento humano frente à natureza mutante, ativando uma outra natureza, a produzida pelo trabalho artístico.

Ultrapassando o subjetivismo dos sentimentos, a reflexão crítica penetra na experiência e integra esta nova experiência à visão de mundo do artista. Premissa básica para as realizações de Klee, a produtividade, gerada a partir da articulação entre saber e pensamento, deve revelar, na obra, a sua origem, justamente o que não está visível, a sua

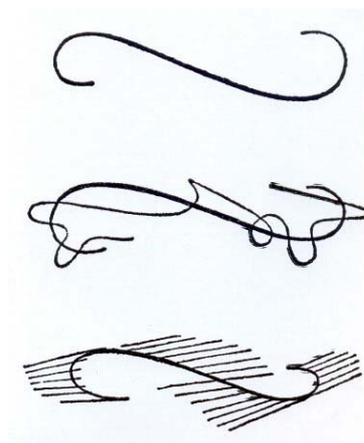


figura 23 - KLEE, Paul.
Três esquemas ilustrativos
de Klee sobre a linha.
Novembro de 1921.

⁶⁴ KLEE, P., *Notebooks*, p. 169.

⁶⁵ KUDIELKA, R. *Paul Klee – The nature of creation*, p. 53.

própria tensão que confronta destruição e construção quando se atualiza. Segundo Klee, “no momento em que distinguimos isso, estamos no ponto fundamental da criação artística⁶⁶”, ponto no qual a obra pode apresentar uma “natureza”, inteiramente moldada pela liberdade criadora.

2.9. Linguagem crítica

Mira Schendel demonstra uma profunda compreensão dos pressupostos modernos instauradores de novos paradigmas, responsáveis pela correlação da verdade da arte com o conhecimento dos elementos plásticos que a constituem. Como Klee, os desenhos de Mira parecem brotar de um movimento distraído, paradoxal resultado de uma rígida disciplina e técnica, que abdicam de um controle para se fazer obra.

Em relação à crítica de uma tradição da arte ocidental, já articulada por alguns artistas brasileiros dos anos 50, Mira problematiza o espaço da pintura e a questão do sujeito. Especialmente nas *Monotipias* (1964/66), ela pretende captar a palavra no momento de sua origem, desde os pequenos traços ou manchas, que atuam como movimentos quânticos ativando o vazio, até às palavras, que parecem brotar de uma região misteriosa, indagando sobre os limites do seu próprio ser.

As *Monotipias*, resultado do questionamento das dimensões da linguagem, pretendem captar a essência das coisas e dos seres na mescla entre poesia e espaço. Privilegiando as regiões do silêncio no papel vazio que engendra novas formas, Mira acentua uma das principais características das *Monotipias*: sua capacidade de desdobramento. Em alguns momentos, a forma paira ou, eventualmente, se apóia em uma tangente, gerando linhas e núcleos, por sua vez, originando novas formações, em um movimento contínuo e inesgotável (*figura24*).

Esse fluxo de desdobramento de questões, tanto na obra de Paul Klee, quanto na de Mira Schendel, parece confirmar,



figura 24 - SCHENDEL, Mira.
Monotipias. 1966.
Óleo sobre papel de arroz.
47 x 23 cm.

⁶⁶ KLEE, P., *Notebooks*, p. 454.

de acordo com o pensamento de Walter Benjamin, uma subjetividade crítica que desloca o sujeito da reflexão para a própria obra de arte. Benjamin afirma:

“a subjetividade crítica desloca o sujeito da reflexão para a própria obra de arte, e o experimento não consiste na reflexão sobre a obra, reflexão esta que não poderia mudá-la em essência, conforme o espírito da crítica romântica e, sim, na reflexão dentro da obra, o que significa, para o romântico, o desdobramento do espírito⁶⁷”.

Se a crítica, segundo Benjamin, pode penetrar no objeto com o intuito de revelar sua natureza mais profunda, em vez de julgar, ela apresenta a idéia, o pensamento da obra de arte entendido como “fulguração⁶⁸”.

Vinculada à noção de experiência, que é tudo aquilo que quer ganhar expressão, a existência de um sujeito ativo diante do objeto é construída a partir de dados fixos na memória, que afloram a partir de uma atividade criativa ligada à linguagem. Fato semelhante sucede no processo das *Monotipias*, através do qual se acolhem os desvios e os esboços nos resquícios da memória, materializados em palavras, traços ou formas, constituintes da linguagem.

No entanto, a origem, segundo Benjamin, não se refere ao começo dos tempos: ela brota de um processo cognitivo. De acordo com o pensamento de Klee, Benjamin considera a origem como o cambiante, o que muda, o ser-do-vir-a-ser. A idéia como origem depende dos fatos, surgindo na linguagem, onde a essência se relaciona com o sensível. Tanto Klee quanto Mira balizam suas obras no traço, e a ele retornam, ao se esgotarem as possibilidades da obra presente. É, justamente, na experiência da obra, no instante da sua retomada, que ocorre essa nova inteligibilidade.

⁶⁷ Cf. BENJAMIN, W. *Conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo : Iluminuras, 1999, p. 74.

⁶⁸ Diferentemente da noção de crítica de Benjamin, a crítica kantiana afirma a autonomia da esfera estética e a subjetividade do juízo de gosto a partir da sua mediação sensível. Para Kant, o que está sendo analisado é o ato de consciência que nos diz que determinado da beleza do objeto. Este juízo é subjetivo e não nos informa nada sobre o objeto, que apenas incide sobre a capacidade de sentir prazer que é própria do sujeito. In : KANT. I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2 ed., 2002. Para Benjamin, a verdade da obra é revelada na crítica a qual une imagem e conceito, num momento de fulguração, capaz de decifrar o absoluto.

Anulando a dicotomia entre sujeito e objeto, a crítica benjaminiana afirma-se como lugar de confronto inerente à linguagem, capaz de apreender a temporalidade do finito no texto poético, e indicar acontecimentos passíveis de serem retomados e reconstruídos pela interpretação, sob a perspectiva do presente. Essa prerrogativa, bem entendido, decorre do fato da obra ser aberta⁶⁹, inacabada, e permitir desdobramentos.

“A positividade crítica reenvia, pois, muito menos ao juízo crítico que à estruturação da própria obra e, através da obra singular, à sua relação com a “infinitude da arte”...Ora, para os românticos, a verdadeira obra de arte contém dentro de si mesma o germe do seu desenvolvimento infinito, que a crítica tem por tarefa descobrir e desdobrar...Dizer que dentro da obra jaz o germe de sua infinitude significa também dizer que cada obra verdadeira contém em si mesma o princípio da sua “criticabilidade”...alojando na imanência da obra o movimento de sua transcendência⁷⁰”.

Na “teoria da ironia” romântica, Benjamin distingue dois significados: o primeiro como expressão de um subjetivismo, no qual o artista dispõe da maneira de moldar a matéria, como melhor lhe aprouver. O segundo, porém, diz respeito à tensão entre o movimento de expansão para o ilimitado e a necessidade de contenção da forma. Esta tensão não se refere à soberania do sujeito, mas ao movimento de auto-superação da sua própria produção artística.

Em busca da gênese da arte, movimento formal que constitui a essência da obra, o pensamento plástico de Klee,

⁶⁹ A formulação de uma poética de obra aberta, difundido por Umberto Eco em livro de mesmo nome, (ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1988) propõe-se a não reproduzir uma estrutura objetiva de certas obras, estabelecendo um grupo de relações de fruição entre estas e seus receptores. Eco não quer definir a obra, mas as relações das quais ela se origina, procurando enfatizar seus aspectos pluridimensionais.

⁷⁰ GAGNEBIN, J.M. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In : SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo : FAPESP : Anablume, 1999, p. 72. Segundo Benjamin, os primeiros românticos estabelecem um novo conceito de crítica como ação, capaz de conectar infinitos fragmentos através de correspondências. Tanto para Friedrich Schlegel quanto para Novalis, esta crítica renuncia à divisão entre pensamento filosófico e gênero poético, já que, para eles, a reflexão está no cerne da poesia que aspira ao infinito.

como o de Mira, apresenta afinidades com o pensamento filosófico de Benjamin, privilegiando um sujeito impessoal que se submete ao ato crítico. No caso de Klee, as obras podem ser retomadas através do corte de algumas partes ou do acréscimo de títulos e molduras que as desdobram, além dos limites. Nos títulos, incorporados à obra, Klee associa a linguagem plástica à vocabular, visando a desencadear novas relações de sentido, as quais liberam imagens que se complementam no processo de recepção. No caso de Mira, a invenção de técnicas, o gesto e a linguagem são pretextos para uma crítica reflexiva sobre as questões da arte, as quais se materializam na obra.

2.1.10.

Pensamento intuitivo

A recusa de um sujeito impositivo aproxima as obras de Paul Klee e Mira Schendel de um pensamento sem julgamentos críticos, no qual as dualidades que cindem ser e não-ser, sujeito e objeto, corpo e alma, são percebidas apenas como construções ilusórias. Esse pensamento intuitivo, superior ao conhecimento, elaborado há milênios pela cultura chinesa, que muito contribuiu para as formulações estéticas da modernidade⁷¹, possibilita uma aproximação espiritual entre homem e universo, ultrapassando as oposições rígidas e o desenvolvimento em um sentido único características do pensamento hegemônico ocidental.

Concebido de acordo com o princípio da transformação, o princípio alternado *yin/yang* que rege as leis do *Tao*, desde a obra original do Taoísmo - “Livro das Mutações” ou *I Ching*, - constitui-se em um elemento central de duas vertentes do pensamento chinês: o Confucionismo e o Taoísmo, elaborados, respectivamente, por Confúcio e Lao-Tsé:

⁷¹ As obras de Van Gogh, Gauguin e Matisse já absorvem as influências da arte extremo-oriental, no caso, das gravuras chinesas e japonesas, divulgadas na Europa no século XIX. A noção de “homem oriental”, relacionada ao primitivo e às formas abstratas, de acordo com o pensamento de Wilhelm Worringer e suas interferências na obra de Klee, será tratada no capítulo II desta tese.

“O que há entre o Céu e a terra é semelhante a um fole:
Vazio, mas inesgotável,
E seu movimento produz um sopro que reaviva a chama⁷²”.

Também denominado vazio, ou “não-ser”, o *Tao*, concebido como potência criadora inesgotável pelo pensamento chinês, é uma noção que resiste notoriamente à assimilação pelos ocidentais, bem como o sentido de impermanência, uma vez que os artifícios do *logos* tendem a dividir o mundo em categorias, classificando-o e determinando-o, segundo origens, hierarquias e técnicas.

As formas não fixáveis, engendradas por uma lógica diversa da ocidental, causam

“uma descontinuidade a toda alteridade cognitiva ou dialética (Platão ou Hegel) ou mesmo ética (Kant ou Lévinas), juntando-se ao sublime kantiano como forma-informal, exibição de um incomensurável de um heterogêneo, do Outro⁷³”.

Tornando visível o invisível, a alteridade, assim caracterizada, simboliza a natureza em um jogo infinito de correspondências.

Em 1921, Paul Klee declara querer tornar visível o invisível na arte. Aproximando-se, talvez involuntariamente, do princípio básico da pintura chinesa, que pretende captar a energia vital existente no mundo, Klee julga necessário “proceder de tal maneira que tudo que seja essencial, até o essencial obscurecido pela perspectiva ótica, deva aparecer no meu quadro⁷⁴”.

Sem planos pré-estabelecidos, a nova disciplina do artista relaciona-se à pureza dos meios pictóricos no quadro. Ou seja, o traço, a cor e a forma, não atuam como simples instrumentos para um fim determinado, mas devem fixar a essência das coisas, sem abrir mão de suas próprias características. “O artista precisa possuir a natureza. Deve

⁷² Cf. TSÈ, Lao., *Tao te king*, 5, versão integral e comentários. São Paulo : Attar, 3 ed., 2001.

⁷³ BUCI-GLUCKSMANN, C. De Baudelaire à Benjamin. *La raison baroque*, Paris : Galilée, 1984, pp. 171/172.

⁷⁴ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 334.

identificar-se com o seu ritmo, por meio de esforços que preparem o domínio que mais tarde lhe permitirá expressar-se na sua própria linguagem⁷⁵, como diz Matisse. Assim se definem os caminhos da obra, através de um impulso involuntário, sintetizado no traço, na concretização dos estudos anteriores. E se não é mais o mundo representado no quadro, pode-se dizer que é o próprio pintor que nasce deste gesto criador inicial, a partir da memória de suas experiências materializadas na tela.

A necessidade de criar uma linguagem pessoal, longe das formas induzidas pelo espaço perspectivado de acordo com o ponto fixo do observador, faz constatar a simplicidade e a espontaneidade do desenho que contribui para aumentar a recepção das formas expressivas. Sugerindo um espaço luminoso e os objetos em diversos planos, como numa “perspectiva do sentimento⁷⁶”, elimina-se a profundidade, relacionando as cores que se acentuam mutuamente na organização da tela (*figura 25*).

O conceito de “pureza”, conforme Klee, diz respeito à separação dos meios pictóricos, e à especificidade da função de cada um dos meios. No caso das linhas, o pretexto para a percepção do seu comportamento é elaborado através da perspectiva que, para Klee, não é recurso ilusório. A linha horizontal introduz uma variável, balizando o olhar do espectador de acordo com um ponto de vista mutante, condizente com o espaço fluido que se estabelece na pintura, agora liberta do ponto de vista único. A realidade formal, conectada ao modo como a percebemos, nesta relação inclui as forças da gravidade e a posição corporal do criador e do espectador.

Referindo-se ao quadro de Paul Klee, *Caminho Principal e Caminhos Secundários* (*figura 26*), Argan descreve:

“neste quadro, o tema, sem qualquer dúvida, é a perspectiva: a estrutura geométrica, lógica, indiscutível do espaço. Na ocasião, Klee (que usualmente prefere confiar a folhas avulsas e a poucos traços de pena e escrita a transcrição

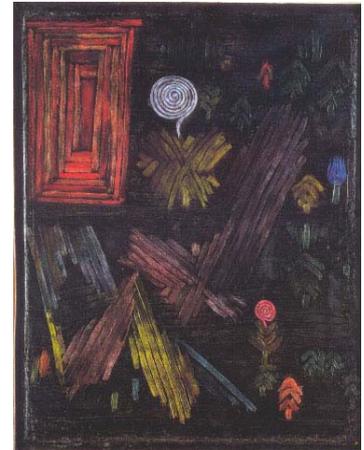


figura 25 - KLEE, Paul.
Portão no jardim. 1926.
Óleo sobre cartão, moldura original.
54,7 x 44 cm.



figura 26 - KLEE, Paul.
Caminho principal e caminhos secundários. 1929.
Óleo sobre tela.
83,7 x 67,5 cm.

⁷⁵ MATISSE, H. *A facilidade de pintar*. In : CHIPP, H.B., p. 152.

⁷⁶ Op. cit., p. 152.

das imagens que compõem o tecido da sua existência) faz um verdadeiro quadro, a óleo, uma *tabula picta*, um mosaico! Porém, se a perspectiva não é forma, e sim imagem, ela não define o espaço, pelo contrário, ela o indefine. Deveria ser ilusão e é desilusão. Deveria ser uma profundidade levada a um plano, e não é profundidade nem plano. Deveria ser unívoca e é múltipla, clara e é ambígua...Deveria ser imaterial, ou percorrida ao máximo pelo ar e pela luz, e, ao contrário, é sólida como um bloco de mármore, sem ar nem luz...não se pode sequer dizer que este estranho espaço nos afasta como uma lâmina de cristal ou atrai-nos e faz-nos deslizar até o fundo, até o nada, como se fosse uma superfície de gelo⁷⁷.

Estas afirmações concordam com a formulação de Klee, ao julgar que “um dos problemas básicos do artista consiste na expansão do espaço⁷⁸”. A concepção de terceira dimensão de Klee, diversamente da perspectiva renascentista criadora da ilusão de profundidade, pressupõe a interpenetração de planos e a diluição de fronteiras como recurso para a expansão da unidade espaço-tempo na superfície do quadro. A introdução de uma ação principal entre planos pode modificar a relação entre eles, fazendo-os pulsar alternadamente (*figura 27*). Também a angulação de várias linhas, conectadas entre si, faz emergir um plano intermediário que altera a superfície, aproximando-a do espectador.

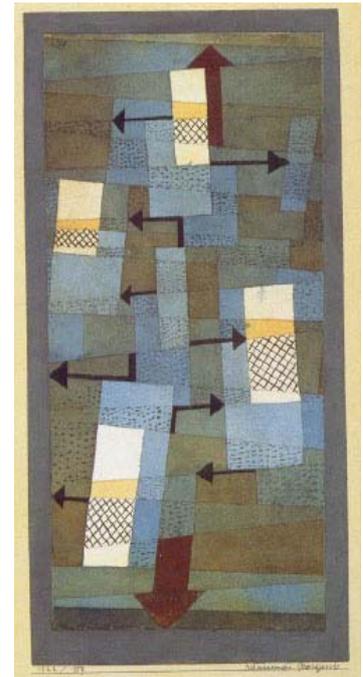


figura 27 - KLEE, Paul. Equilíbrio instável. 1922. Aquarela e lápis sobre papel, borda com aquarela e caneta sobre cartão. 31,4 x 15,2 cm.

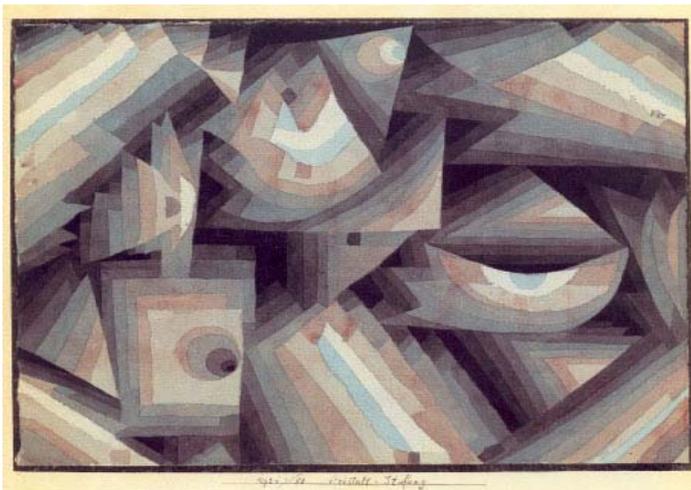


figura 28 - KLEE, Paul. Gradação de cristal. 1921. Aquarela sobre papel, montado sobre cartão. 24,5 x 31,5 cm.

⁸¹ ARGAN, G.C. *Arte Moderna*, p. 450.

⁷⁸ KLEE, P., *Notebooks*, p. 49.

Em alguns momentos, a tensão que expande e contrai a forma, não permite nenhum tipo de circunscrição finita, conforme podemos verificar em algumas obras de Klee que exploram a tonalidade⁷⁹ (*figura 28*). No caso, as energias luminosas são temporais e expandem-se através da profundidade, gerada tanto pelo valor tonal, quanto pela cor no espaço. Klee aponta que “o movimento nos domínios da tonalidade e da cor é baseado nas massas balanceadas⁸⁰”, transmissoras através da variação de peso, da noção de profundidade.

A linha espiral reforça a oposição de forças que estrutura o movimento na natureza (*figura 29*): ora o movimento ascensional nos libera do centro, ora nos atrai até ele e nos destrói. Nessa oposição, nota-se a questão básica do ser humano que se debate entre matéria e espírito, já ilustrada na gravura *Homem com Asas* citada anteriormente.

Aproximando arte e natureza, Klee procede à análise da natureza por estágios, do mais simples ao mais complexo.

Essa redução, levada ao limite, relaciona os princípios básicos complementares, constituintes, desde o *I Ching*, dos

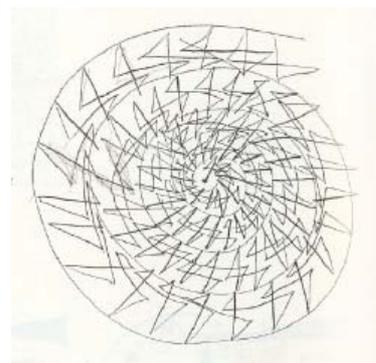


figura 29 - KLEE, Paul. Desenhos da Bauhaus. Esquema de movimento e contra-movimento. 1926.

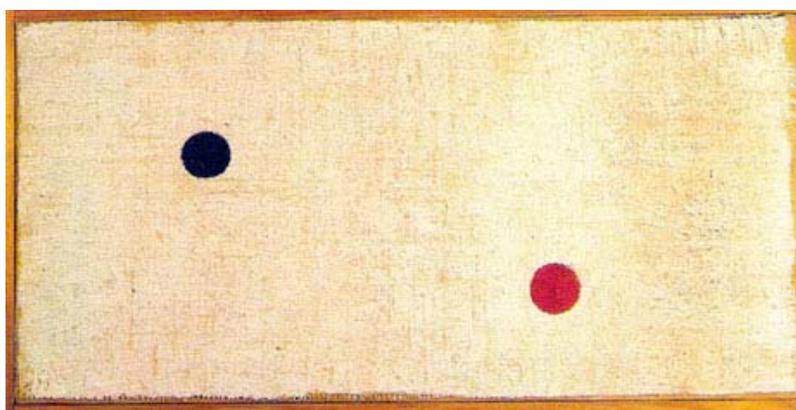


figura 30 - KLEE, Paul. O vermelho e o preto. 1938. Óleo e aquarela sobre juta. 32,5 x 63 cm.

pólos de expansão e contração dos elementos formadores do universo; tal qual a linha em tensão entre dois pontos, a qual, segundo Klee, gera um mundo de relações formais infinitas em seus desdobramentos (*figura 30*).

⁷⁹ Tonalidade é a gradação do claro-escuro, equivalente ao peso da cor. Cf. Op. cit., pp. 86-87.

⁸⁰ Ibid., p. 235.

2.11. *I Ching*

Em 1981, Mira Schendel desenvolve uma série, denominada *I Ching* (*figura 31*), de doze pinturas, em têmpera acrílica sobre madeira, que traduzem plasticamente os ideogramas do Livro das Mutações.

Originalmente, o *I Ching*, concebido na China durante a dinastia Chou (1150-249 AC), na sua função também oracular⁸¹, é composto de figuras lineares, cheias ou interrompidas, que se agrupam em conjuntos de três a seis linhas (*Kua*), denominadas trigramas e hexagramas pelos estudiosos ocidentais do século XIX.

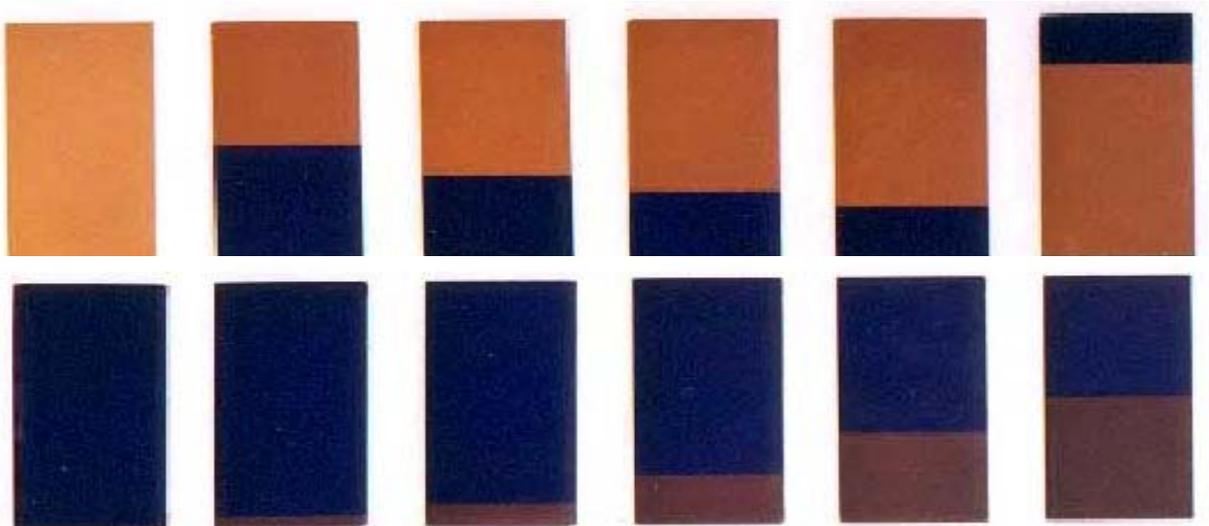


fig. 31 - SCHENDEL, Mira. *I ching*. 1981. Têmpera sobre madeira. 47 x 24 cm.

No entanto, Mira não utiliza os trigramas e os hexagramas tradicionais nessas composições, preferindo campos de cor que atuam em harmonia, dois a dois em cada quadro, num jogo de equilíbrio que, em conjunto, desestabiliza o olhar no espaço horizontal, alternado entre os dois campos. Azuis e ocre abstragem céu e terra,

⁸¹ A importância do *I Ching* é bem maior do que a apenas oracular. Ele afirma a “linha” primeira que faz surgir a dualidade do mundo, expressa nos princípios básicos do *yin* e do *yang*. No *I Ching* está incluída a teoria de um mundo sem forma sensível, cujo universo só os sábios podem penetrar. Através de uma linguagem simbólica, essas “imagens” contidas nas esferas mais elevadas, que nos dizem do futuro e do passado, se expressam por palavras, indicando quais os proveitos que uma ação trará. Através da diversidade de experiências apresentadas, pode-se, então, escolher o caminho mais conveniente a seguir.

correspondendo aos princípios ativos e passivos que regem o princípio chinês da mutação (*Tao*), paradoxal lei imutável que também atua nos entes transitórios e individuais.

Posteriormente, Mira elabora pinturas maiores, também feitas com têmpera acrílica, nas quais pequenas formas flutuam em dourado (*figura 32*), como os selos das pinturas chinesas contrastando com a cor de fundo.

Referindo-se à obra de Mira, Haroldo de Campos afirma que:

“...o trabalho dela é de extrema austeridade, um trabalho que tende à placidez, à contemplação e à reflexão búdica, mas que, muitas vezes, recorre a esta geometria...menos para uma ostensibilidade do geométrico, e mais como uma geometria para balizar a ausência. Ela se manifestaria, então, como suporte ou elemento de referência que contém a ausência, o vazio⁸²”.

Este comentário está muito próximo à declaração de Mira sobre o seu próprio trabalho: “de qualquer forma o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio⁸³”. Através dessa afirmação, Mira recupera a noção de vazio, recusada pelo pensamento ocidental, que o associa à ausência de forma, matéria e movimento. Especificamente na arte, a recusa ocidental do vazio traduz-se pela instituição de um espaço perspectivado que imprime à luz sua substância⁸⁴, contrário às tendências que afirmam o espaço fluido como ausência de sustância.

Se compreendermos esse vazio de acordo com o pensamento budista, que o denomina *sunyata*, ele é negatividade produtiva, gerador de fenômenos através de um potencial criativo infinito: energia primeira que permite o movimento e as transformações. Tema central da estética chinesa a partir do século IV DC, o vazio, que une macrocosmo e microcosmo através do traço, dinamiza o

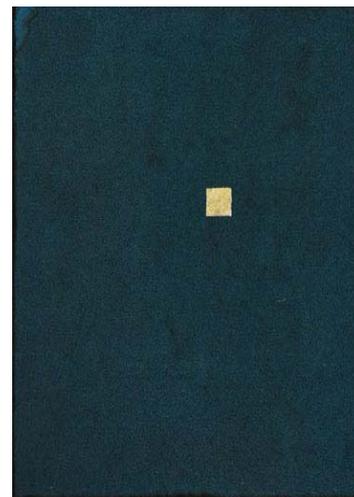


figura 32 - SCHENDEL, Mira.
Sem título. 1975.
Ecoline, crayon sobre papel japonês.
30,5 x 24 cm.

⁸² CAMPOS, H. Entrevista a Sonia Salzstein, 1996. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 240.

⁸³ SCHENDEL, M. Texto sem data. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 5.

⁸⁴ DAMISCH, H. *Theorie des Nuages – Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil, 1972, p. 312. Sob o ponto de vista cartesiano, afirmam-se os corpos como matéria compacta, regidos por leis divinas que os movimentam em direção à perfeição.

espaço dessa pintura que nunca se submete a um único ponto de vista, mas privilegia a organização mental que ora aprofunda ora eleva, ou superpõe, os focos de visão (*figura 33*). Dessa maneira, o vazio entre as imagens leva o espectador a perceber o quadro, a partir de um movimento que o integra à paisagem.

Os interesses de Mira pelos princípios do pensamento extremo-oriental não inibem sua eclética formação religiosa, tanto de raiz judaica, marcada pela mística da linguagem, quanto referente à educação católica romana, manifesta na cultura visual italiana. Conjugando-se ao seu misticismo plurifacetado, ainda vigoram os interesses pela ciência, especialmente pela Matemática e Física moderna.

Na religião judaica, a noção de vazio, traduzida como *en-sof*, ou infinito, é tanto princípio criativo quanto raiz oculta; desdobramento da linguagem divina emanada através dos textos sagrados da *Torá*, tecido vivo que comunica a explicação do nome de Deus. A Cabala – suma judaica que trata do significado oculto das Escrituras – realça que vivemos em um todo interativo, relacionado a todos os mundos e níveis de existência⁸⁵.

Também na Física moderna, a noção de vazio é determinada pela interpenetração entre as partículas e o espaço que as circunda. As partículas não podem ser consideradas entidades isoladas, mas elementos constitutivos desse vazio pulsante, que cria e destrói dinamicamente. Matéria e espaço são inseparáveis e interdependentes de um mesmo todo, e essas interações ocorrem pela troca de partículas. A consequência mais importante desse conceito é a compreensão de que, a massa, nada mais é do que uma forma de energia, e que esse processo só pode ser compreendido pela interação entre objeto e observador, no tempo e no espaço. Todo fenômeno observado pode variar e interagir com aquele que o observa, uma vez que fazemos parte dessa mesma massa de energia que forma o todo, em permanente mutabilidade.



figura 33 - PAI-SHIH, Ch'i.
Barcos na neblina.1928.
Nanquim sobre papel. 63,5 x 151 cm.

⁸⁵ Cf. SCHOLEM, G. *A cabala*. São Paulo : Perspectiva, 1997.

Longe de querer aprofundar questões da ciência e da religião, o que nos interessa aqui é apenas mostrar a aproximação destes pensamentos com a obra de Mira. Na instalação *Ondas paradas da probabilidade*, exposta na 10ª Bienal de São Paulo em 1969, fios de *nylon* pendentos do teto e fixos no solo determinam um espaço no qual o espectador penetra e se confronta com um texto bíblico do Velho Testamento. No texto, o profeta Elias percebe silenciosamente a presença de Deus, momento solene que pretende ser reproduzido na obra. Mira quer sugerir a “visibilidade do invisível”, no gesto poético que transforma o caráter imaterial do encontro com o divino em obra visível.

“A visibilidade do invisível. O silêncio visual. Essa experiência tende ao a-racional, além do racional e do irracional... Escutar (também o silêncio)... para a libertação... a vida começa com o saber da libertação... porque no espaço e no tempo nós não somos livres... porque o “eu” é limitação... Na relatividade está nossa liberdade... ser desse mundo e não ser desse mundo. Com amor e alegria, e igualmente um inevitável sofrimento com devoção e sem ilusões. Isto é profundamente verdadeiro⁸⁶”.

Essa prática da visibilidade do invisível é uma constante na obra de Mira. O traço, que atua como energia recíproca na relação com o vazio circundante, faz surgir um fluxo de pensamento que promove, na união de tempo e espaço, a sua libertação.

2.12.

Pintura da idéia

Nas *Monotipias*, a impossibilidade de separar o que é puramente visual de um contexto verbal remete à escrita caligráfica, que possui, segundo Fenollosa, “a qualidade de um quadro em movimento contínuo⁸⁷”. Operando sob os

⁸⁶ SCHENDEL, M. Jornal A-2, 27 de setembro de 1969. Apud : catálogo Galerie Nationale du *Jeu de Paumes*, Paris, 9 oct. – 18 nov. 2001, p. 16.

⁸⁷ FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In : Campos, Haroldo (org.). *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*, São Paulo : EDUSP, 4 ed., 2000, p. 123.

mesmos princípios da pintura, atribui-se a ambas, caligrafia e pintura, igual importância artística, tanto na China quanto no Japão (*figura 34*).

A caligrafia, “idéia verbal de ação” contida na relação concreta da imagem com o objeto captado em movimento, geralmente registra os poemas feitos pelo artista. Eles podem, ou não, vir acompanhados de figuras. Na conjugação de dois ou mais ideogramas, a escrita caligráfica não sintetiza, mas correlaciona objetos e ação. A caligrafia chinesa e japonesa, graças à sua vida e plasticidade, corporifica a poesia no que ela tem de material e imaterial, criando novas sugestões de sentido não explicitadas na linguagem.

É interessante remeter a arte caligráfica chinesa e japonesa, também poética, ao pensamento romântico do século XVIII que confere à arte, mais precisamente à poesia, um estatuto privilegiado.

Friedrich Schlegel (1772-1829), refletindo sobre a existência de uma primeira linguagem perdida, conectada ao conhecimento total e à natureza, julga “a escrita chinesa talvez também (como sendo) uma obra totalmente do arbítrio, assim como a linguagem mesma⁸⁸”. Schlegel reflete sobre a representação da realidade de maneira formal e material, através das palavras que não são, de fato, a realidade: são construções duplicadoras, remetendo à ausência dos objetos, e não à sua presença; ao “não-eu”, à alteridade, que possibilita uma nova fronteira. Nesta fronteira, as formas de conhecimento são radicalmente desafiadas, em busca de uma plenitude fundamentada nesta ausência.

Na reflexão sobre o pensamento dos primeiros românticos⁸⁹, Benjamin percebe o “eu” como uma construção, conjunto de infinitas passagens onde o ser, que existe como autonegação no confronto com o “não-ser”, faz jorrar a realidade nesta oscilação. O “não-ser”, entendido como o desdobramento do “eu”, intensificação de formas poéticas que se transformam infinitamente até o absoluto, reafirma o postulado romântico formulado por Schlegel e



figura 34 - CHEN, Tad.
Impetuosidade. 1995.
Nanquim sobre papel. 75 x 130 cm.

⁸⁸ SCHLEGEL, F. Fragmento KA XVIII (de 1802), p. 447. Apud : SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *Ler o livro do mundo*, p. 25.

⁸⁹ BENJAMIN, W. *Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*.

Novalis, expresso na existência de um nível não comunicativo contido nas palavras.

Benjamin refere-se à pintura-caligráfica chinesa como “apresentação de um pensamento em imagem⁹⁰”. Na *Hsie-yi*, ou “pintura da idéia”, segundo Benjamin, o que os chineses pretendem é fixar o ritmo dos seres orgânicos, o movimento da vida na qual o pensamento pode refletir-se como espelho. O conceito de *Witz*, articulado pelos românticos, captado como fulguração, não se refere à mesma questão dos *haicais*⁹¹-japoneses, que associam poesia, escrita e pintura ao mesmo tempo?

No *haikai*, existe um conteúdo predominante que remete à natureza, sons, flora e fauna. Nesse contexto, os ritos sociais, confundindo-se com as estações, aproximam-se dos fenômenos naturais, descartando o que é meramente acidental. A aproximação do *haikai* com o pensamento de Benjamin torna-se possível, quando alude à apreensão da verdadeira natureza da linguagem no inexprimível, no silêncio que confirma o malogro do seu nível comunicativo. Benjamin, ao desconsiderar limites entre sujeito e objeto, atesta a presença de uma força sublime que ultrapassa a aparência pela verdade em algumas obras de arte; cria-se assim uma unidade entre ato e palavra, ação e conhecimento, responsável pela articulação das vivências de um projeto poético, comprovado pela mutabilidade da verdade e da idéia em um pensamento fulgurante, que ilumina o real, e logo desaparece. Este pensamento não está no objeto, mas no mistério do que nos escapa, refletido na tentativa de expressar a verdade.

Em uma observação sobre a caligrafia chinesa⁹², Klee relaciona-a a sua intenção artística dizendo:

⁹⁰ Cf. MURICY, K. *Walter Benjamin – Alegorias da dialética*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999, p. 22.

⁹¹ Surgido No século XV, no Japão, o *haikai*, ou *haiku*, que é uma espécie de meditação ativa, tem por objetivo a concentração no momento presente.

⁹² A semelhança entre o alfabeto chinês e o japonês está na estrutura dos ideogramas, e a diferença está na fonética. Ou seja, um japonês pode ler e entender um texto em chinês, e vice-versa, mas não será capaz de compreender o mesmo idioma falado, já que os sons representados pelos mesmos caracteres são diferentes para cada língua. E por vezes também o

“Caligrama é um meio de escrever, um desenho que manifesta o típico caráter da estrutura manual. Nessa conexão, a China vem à mente. Os chineses não olham a pintura como uma técnica, artesanato, mas a associam à caligrafia. Segundo o ponto de vista chinês, a essência da caligrafia não está nem na ordenação nem na uniformidade da estrutura, que facilmente pode levar à rigidez, mas no esforço para expressar o que deve ser expresso da maneira mais perfeita possível e com a maior economia de meios. Trazer este caráter caligráfico ao desenho ou à pintura, é parte da habilidade do artista. Conseqüentemente, uma ajuda adicional na clarificação⁹³.

Desenvolvendo, a partir de década de 20, uma arte de signos, que é caligráfica, Paul Klee se aproxima da arte chinesa e japonesa, concernente ao emprego de ritmos lineares permeados de gestos e vazios, denotando uma disciplina que visa a um equilíbrio dinâmico, diverso do sentido de construção ocidental (*figura 35*).



figura 35 - KLEE, Paul. Intenção. 1938. Pastel sobre jornal, sobre juta. 75 x 112 cm.

2.13.

Ritmos

De modo semelhante, Mira Schendel procura explorar, nas suas *Monotipias*, o ritmo e os espaços entre signos e letras no papel, criando um jogo de tensões e ambivalências que surgem no momento da execução da obra. No exercício das

significado, visto que o alfabeto chinês tem cerca de 5000 caracteres, e o japonês, 2000.

⁹³ KLEE, P. *Notebooks - Thinking eye*, p. 455.

Monotipias, Mira aproxima-se do *shodo*⁹⁴, arte caligráfica que emprega o *kanji* (letra) como meio de expressão. Essa arte milenar caracteriza-se pela utilização do pincel e tinta sobre papel de arroz, exigindo concentração e disciplina em uma prática que não permite retoques. O traço fluido, que varia de tom e espessura, na medida em que houver maior ou menor pressão do pincel sobre o papel, enfatiza certas características expressivas da letra na execução da obra.

Prática sagrada, pressupondo longos anos de aprendizado, o *shodo* permite ao artista estruturar plasticamente uma visão de mundo de acordo com o princípio dinâmico regente do universo. Esse princípio é capaz de modificar o artista e o espectador que interage com a obra, criando a verdade do universo no sopro que não diferencia matéria e espírito. O sopro, que é da mesma ordem da figura ou matéria, é elemento simples, como o traço do pincel.

No *shodo*, o artista explora os elementos complementares que constituem a pintura, referidos ao branco do papel e ao preto da tinta, feita à base de carvão diluído em água. Também os princípios materiais atuam em reciprocidade, segundo os princípios da transformação.

Para o pintor e teórico chinês Shitao,

“o único traço do papel abraça a universalidade dos seres; a pintura resulta da recepção da tinta; a tinta da recepção do pincel; o pincel da recepção da mão; a mão da recepção do espírito⁹⁵”.

Ou seja, o exercício que leva o artista a esquecer-se de si, mergulhando no vazio que o habita, inter-relaciona microcosmo e macrocosmo no traço que, integrado aos

⁹⁴ *Sho* significa escrever, e *dô*, caminho. Oriundo da China, o *shodô* foi introduzido no Japão em meados do século VII DC, a partir dos intercâmbios entre as missões políticas e religiosas entre China e Japão. Inicialmente, no Japão, a caligrafia era desenvolvida pelos monges budistas, sendo divulgada progressivamente entre os leigos; dessa maneira, a arte se liberta dos laços ritualísticos e passa a incorporar cenas da vida cotidiana nas pinturas, geralmente executadas em preto e branco.

⁹⁵ CHENG, F. *Vide et plein*, Paris : Seuil, 1991, p. 146.

Shitao foi um dos mais talentosos artistas e teóricos chineses de que se tem conhecimento. Viveu no século XVII, e escreveu um tratado sobre a pintura baseado nas reflexões sobre suas experiências como calígrafo.



figura 36 - SCHENDEL, Mira. Monotipias, “escritas”. 1965. Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

gestos da criação, torna visível o mistério do universo, presente nas imagens e nas formas.

Em algumas *Monotipias*, Mira Schendel imita a forma dos caligramas⁹⁶, ignorado seu significado (*figura 36*). Uma vez liberto o signo da sua relação com a palavra escrita, ele se transforma, inexoravelmente, em signo plástico. No caso, a artista mantém a verticalidade da escrita e a velocidade do traço, articulando sopro e ritmo ao espaço vazio predominante na obra. Beirando a abstração, o traço pode se transformar em linha reta, ponto, figura, letra ou palavra.

Confirmando as características da arte caligráfica chinesa ou japonesa, o gesto que maneja o pincel é parte integrante do aprendizado da escrita. A técnica de realização, ao explorar as significações latentes da pincelada, ultrapassa os limites da língua falada. E é justamente no ato da sua criação, que o signo surge na sua “pureza potencial, fora de qualquer contexto verbal lingüístico, para ser significante e único no plano do símbolo estético⁹⁷”.

Como diz Haroldo de Campos, além da matéria que impregna os seus trabalhos, Mira “tem um gosto pela escritura. Esta nem sempre é létrica, às vezes não são letras

⁹⁶ O alfabeto japonês conjuga três alfabetos diferentes compostos por: *kanjis*, que são os ideogramas chineses; por *hiraganas*, baseados nos fonemas; e por *katakanas*, utilizados só para palavras estrangeiras. No exemplo específico dessas *Monotipias* (*figura 36*), é possível identificar uma semelhança com o alfabeto que emprega *hiraganas*.

⁹⁷ PEDROSA, M. In : *Jornal do Brasil*, 07.02.1958.

nem palavras, e o quadro dela já é um poema, um poema-quadro, um quadro-poema⁹⁸”.

Apesar da pintura caligráfica, chinesa ou japonesa, estar distante dos propósitos da poesia concreta paulista dos anos 50⁹⁹, algumas obras de Mira Schendel apresentam aspectos que se aproximam aos desta poesia, principalmente no que se refere à intenção de levar a estrutura da linguagem até o limite, eventualmente explorando as referências sonoras e visuais da palavra. Outras possíveis associações com a poesia concreta se relacionam à ordenação das letras ou dos vocábulos na página, à economia e à repetição de palavras que exploram o silêncio entre elas, e ao uso de formas geométricas (*figura 37*).

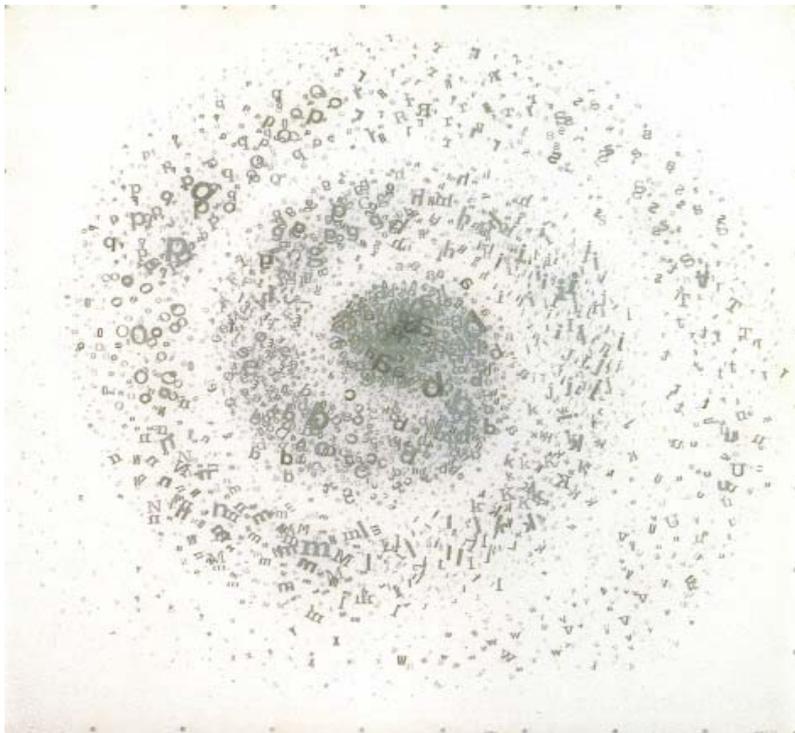


figura 37 - SCHENDEL, Mira. Sem título. 1972.
Letraset entre placas de acrílico fosqueado. 95 x 95 cm.

No entanto, a materialidade que Mira Schendel confere à palavra, através da tinta e dos resíduos que vão se

⁹⁸ CAMPOS, H. Entrevista a Sonia Salzstein, 1996. In : SALZSTEIN, S. (Org.), p. 234.

⁹⁹ O movimento de poesia concreta surge juntamente com a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956. A divulgação dessa poesia já vinha ocorrendo desde 1952, na revista-livro *Noígrandes*, dirigida por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

incorporando à obra, o caráter artesanal das *Monotipias*, realçado pela porosidade do papel, o ritmo do gesto que forma as palavras, ou a geometria instável das suas figuras impõem uma relação com o cotidiano e com a realidade, muito diversa daquela pretendida pelos poetas concretos. Sem falar na assimetria e na livre associação entre os elementos que Mira tanto preza nas suas obras, afastadas dos critérios matemáticos impostos pelos concretos.

Reagindo à crítica, que às vezes confere uma característica predominantemente intelectual à sua obra, Mira revida:

“...nunca podemos escapar deste lado da percepção e da corporeidade...Dou a maior importância que (a arte) seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga...Porque mesmo a vida intelectual, vamos dizer, mesmo ela pressupõe uma disposição corpórea, específica, ou seja, nunca nós podemos nos abstrair da corporeidade¹⁰⁰”.

As *Monotipias* de Mira, ao conter um sentido de corporeidade, aproximam-se do universo taoísta, ou zenbudista, que considera o homem na sua totalidade alternante e cíclica, sem distinções entre corpo e alma, direito e avesso, sombra e luz.

¹⁰⁰ SCHENDEL, M. Entrevista a Jorge Guinle Filho, p. 52.