

## **MIRA SCHENDEL: todas as formas de dizer o indizível**

Erica Dias Batistela<sup>1</sup>

RESUMO: Mira Schendel surgiu em meio aos movimentos concreto e neoconcreto brasileiros sem pretender se vincular a nenhum deles. Artista singular, produziu em suportes heterogêneos trabalhos únicos, com características inerentes aos seus interesses, principalmente filosóficos. Apresentada por um poema de Haroldo de Campos, trilha neste artigo, a partir de uma seleção de obras que demonstram parte de sua potência e sutileza, uma jornada entre a palavra e o silêncio, a imagem e a transparência e a escultura e o vazio, sem se restringir a nenhuma dessas classificações ou àquelas que o tempo poderia impor-lhe.

PALAVRAS-CHAVE: Mira Schendel; artes-plásticas; arte contemporânea; imagem poética; poesia concreta

### **MIRA SCHENDEL: ALL THE WAYS TO SAY THE UNSPEAKABLE**

ABSTRACT: Mira Schendel emerged in the midst of Brazilian concrete and neoconcrete art movements without to be linked to any of them. A singular artist, she has produced unique works in different media, with characteristics inherent to her interests, mainly philosophical. Presented by a Haroldo de Campos poem, she traces in this article, from a selection of her works, part of her power and sensibility, a journey between words and silence, images and transparency and sculpture and emptiness, all this without being restricted to any of these classifications or to those that time could impose on it.

KEYWORDS: Mira Schendel; visual art; contemporary art; woman artist; concrete poetry

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (USP), pós-graduada em História da Arte (FAAP). Contato: ericadbatistela@gmail.com

## Quase palavras

Aqui, porém, onde as palavras estão em casa, onde você se sente à vontade com as palavras, [...] as forças que movem seus olhos estão livres: elas ultrapassam todos os esquemas nos quais você está acostumado a pensar, elas os saltam, elas se cruzam e se unem, elas destroem e constroem. Imagens de letras, imagens de palavras, imagens com escrita.<sup>2</sup>

No fim dos anos 1940, finalizadas a Segunda Guerra e a censura do Estado Novo, a capital paulista vive um momento de agitação artística, acontecendo, oportunamente nesta época e cidade, o encontro entre os jovens Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos. Algum tempo depois, frutos desta confluência de interesses, ocorrem no país a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta – em 1956, em São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro – e o lançamento do *plano-piloto para poesia concreta* (1958), que, historicamente, “participa, a seu modo, do entusiasmo progressista dos anos JK, com o projeto de um país moderno, cujo maior emblema é a construção de Brasília” (BANDEIRA e BARROS, 2008, p. 30).

Com os poetas concretos, inaugura-se a partir de então uma produção que, embora escrita, rompe com a linearidade inerente a esta técnica, bem como com a organização tradicionalmente conhecida do verso, para explorar a página em branco como “agente estrutural” e como “espaço qualificado” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156). Embora declaradamente sucessores da evolução crítica de formas iniciada no distante 1897 por Mallarmé com *Un Coup de Dés*, estando, portanto, a serviço de uma convenção temporal, Pignatari, os irmãos Campos e outros escritores, como Ferreira Gullar, passam a transpor os limites do literário para, ao longo do tempo, promoverem a palavra à imagem, ao som, ao objeto, vídeo, à escultura, ou a alguma mistura dessas e outras categorizações que não permite mais a classificação restrita a nenhuma delas.

Essa multiplicidade de territórios poéticos da arte *verbivocovisual*<sup>3</sup> abriu caminho para que seus representantes brasileiros circulassem, igualmente, entre expoentes de diferentes campos artísticos, inclusive entre os que não dialogavam com a racionalização, a crítica e a técnica que lhes eram características. Sobre alguns destes – Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi e Hélio Oiticica, por exemplo – Haroldo de Campos produziu reflexões e poemas, que, como destaca Andrade (2018), são um verdadeiro desnudamento das produções individuais destes artistas, bem como do conjunto de suas obras. O mais antigo desses escritos sobre as artes visuais pelo poeta concreto data de 1966 e dedica-se, não surpreendentemente, a descrever uma artista cuja singularidade não demorou a reconhecer:

uma arte de vazios  
onde a extrema redundância começa a gerar informação original

<sup>2</sup> Excerto do catálogo da exposição *auf ein Worf?* [Numa palavra] para o Gutenberg-Museum, organizada pelo historiador de arte alemão Dietrich Mahlow, a quem o trabalho de Mira interessava pelo vínculo entre imagem e escrita. (DIAS, 2009, p. 246).

<sup>3</sup> Expressão usada pelo vanguardista James Joyce (1882 - 1941) para designar a arte poética que passa a incorporar, além da palavra, o som e a visualidade em sua composição.

uma arte de palavras e de quase palavras  
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela  
súbitos valores semânticos  
uma arte de alfabetos constelados  
de letras-abelhas exameadas ou solitárias  
a-b-(li)-aa [...]

para que entre significante e significado  
circule outra vez a surpresa  
uma arte-escritura  
de cósmica poeira de palavras  
uma semiótica arte de ícones índices símbolos  
que deixa no branco da página seu rastro numinoso  
esta arte de mira schendel [...]

(CAMPOS, 1966, apud MARQUES, 2001, p. 32)

Nesta artista “de palavras e de quase palavras”, que tanto se aproxima do poeta “onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela/ súbitos valores semânticos”, tanto quanto se afasta do movimento por ele representado com sua “arte de linhas que se precipitam”, a tentativa de classificação já fatigada pela poesia concreta fracassa para além do objeto artístico final, estendendo-se aos materiais, aos suportes, às influências e outros fatores, nem absolutos, nem enumeráveis objetivamente. Não obstante, e, aí sim, divergindo notadamente do grupo *verbivocovisual*, a arte de Mira Schendel não evolui cronologicamente a mais ou menos plataformas, nem aparenta querer representar uma época ou a superação de algo que a antecede.

uma arte de linhas que se precipitam  
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço  
sem embargo habitados por distâncias insondáveis  
de anos-luz

(CAMPOS, 1966, apud MARQUES, 2001, p. 32)

## Mira Schendel

Ser lealmente DESTA mundo.  
E não ser deste mundo.  
Com amor, alegria e também o inevitável sofrimento [...]  
(SCHENDEL apud DIAS, 2009, p. 51)

Myrrha Dagmar Dub nasceu no ano de 1919, em Weinbergstr, na Suíça, país onde seus genitores se conheceram, se casaram e de onde, não muito depois, fugiram juntos devido à ascensão do antissemitismo. Seu pai, o tcheco Karl Leo Dub, “era de uma família judia, proprietária de uma pequena tecelagem em Varnsdorf” (DIAS, 2009, p. 27) e sua mãe, Ada Saveria Büttner, nascida em Nápoles, apesar da origem também judia, era convertida ao cristianismo.

Após o divórcio dos pais, ocorrido em Praga quando Mira tinha apenas três anos, Karl nunca mais contactou a família, sendo cogitada uma possível emigração para a Argentina, enquanto Ada, que se mudou para o norte da Itália e contraiu novo matrimônio com o poeta e bibliotecário Tomaso Gnoli, foi a responsável pela inserção da filha na educação religiosa promovida por internatos cristãos da região.

Sobre sua infância, além da menção à atividade frenética de desenhar, Mira recorda-se de si mesma como uma “pessoa séria e preocupada” (DIAS, 2009, p. 29), que tinha muita liberdade, mas vivia uma grande solidão. Tendo a conhecido muitos anos mais tarde, Haroldo de Campos a descreve em entrevista à pesquisadora Sônia Salzstein como se preservada a criança: “[...] Mira foi uma artista bastante isolada [...] vivendo meio afastada, em Santo Amaro [...]. Demonstrava muitas dúvidas quanto à comunicabilidade imediata. E eu ponderava a ela que isso era um fenômeno comum às artes em geral, à poesia também.” (BARSON *et. al.*, 2014, p. 248)

Retomando a trajetória biográfica traçada por Dias (2009) até a chegada de Schendel ao Brasil, local de encontro com o poeta concreto, houve ainda uma expulsão do território italiano, também motivada pelo domínio nazista, que se estendera sobre a Europa Central, submetendo a artista a um longo percurso de fuga até Sarajevo, onde se casou em 1941 com o ferroviário Jossip Hargsheimer. O casamento, conforme apontado em cartas da época, padecia de uma “diferença de nível cultural” (DIAS, 2009, p. 33) preservada em território brasileiro, já que, enquanto o marido se firmava como mecânico em Porto Alegre, Mira, em correspondência com intelectuais da igreja, filósofos, entre outros, e pretendendo dedicar-se ao conhecimento e à produção artística, planejava deixar o sul do país, onde ambos desembarcaram em 1949, rumo a São Paulo, onde teve seu primeiro trabalho exposto em 1951, na I Bienal paulista.

Paradoxalmente, a Mira Schendel, cuja apropriação dos idiomas italiano, alemão, iídiche, inglês, espanhol e português, foi possibilitado, ao longo da vida, o acesso a uma vasta literatura e a diferentes pensadores de sua época, junto aos quais produziu extenso arquivo epistolar, e a quem coube, ao mesmo tempo, uma solidão e incomunicabilidade constantes, como observado pela própria artista e por aqueles que a conheceram ou a estudaram. Igualmente, a liberdade que alega ter tido na infância e na adolescência dialoga com a reclusão a qual foi submetida quando jovem nos internatos escolhidos pela mãe, uma cristã severa, e sua opção quando adulta de se manter afastada, tanto em São Paulo, como dito por Haroldo de Campos, como antes, em Porto Alegre, conforme confessa ao comunicar-se com a família:

Esse isolamento por um lado não é mau, isto é, não foi mau. As ‘influências’ aqui [em Porto Alegre] eram quase impossíveis... Pude trabalhar em paz, não ouvir críticas, não ver nada que pudesse desviar-me. Mas agora tenho todos os colegas daqui contra mim; isto talvez signifique que seria ótima coisa mudar de ares ou talvez signifique que agora necessito de livre concorrência. Não ter concorrentes sérios não dá prazer algum. [...] aqui estou excluída. (SALZSTEIN *et. al.*, 1996, p. 83)

No pequeno período que viveu na capital do Rio Grande do Sul, Mira enviou cartas ao *Correio do Povo*, nas quais relatava a situação das *displaced persons* que, tendo vivido os horrores da guerra, eram obrigadas a deixar o continente europeu para viver como imigrantes em ambientes onde a hostilidade dos locais apenas prolongava o sofrimento do sectarismo inicial: “[...] desejamos ser bem compreendidos e obter uma vida mais decente para nós, uma vida mais pura.” (DIAS, 2009, p. 36). As experiências pessoais

que sucederam a publicação de uma de suas cartas pelo jornal, em janeiro de 1950, são um verdadeiro contrassenso ao seu pedido de compreensão, também relacionado à questão da comunicabilidade.

Da primeira, que consiste em frequentar a Escola de Belas-Artes de Porto Alegre, Dias (2009) obtém em entrevista a seguinte impressão de uma companheira de classe da artista na época: “ela chamava muito a atenção, todos caçoavam dela. Perguntei então quem era ela: era Mira. Era como uma ave rara, bela, algo severa, mas de ótima aparência.” (DIAS, 2009, p. 36). Da segunda, vivenciada após noticiar à mãe que havia se separado de Jossip Hargsheimer, sabe-se que foi proferida por Ada a angustiante resposta: “que Deus a mantenha longe do adultério, minha menina, pois não há nada pior para atrair sobre nós a maldição de Deus do que desobedecer às suas leis, por mais graves e pesadas que possam ser. [...]” (DIAS, 2009, p. 48).

As observações de Mira sobre aqueles com quem se relaciona também não são calorosas, como podemos sentir nas expressões que, em seu diário ou em cartas, utilizava para descrevê-los: “rapazes ricos e pedantes” (SALZSTEIN *et. al.*, 1996, p. 82), sobre seus alunos de educação artística em Porto Alegre; “[...] que coisa atroz esta fé. Mesmo a sua simplicidade é terrível, esta relação com Deus é em si um fato terrível. Melhor morrer de desespero que se abandonar a ela. [...]” (DIAS, 2009, p. 48), em resposta à carta de sua mãe; “[...] O que vejo por aqui geralmente não é grande coisa. Muitas pretensões e esnobismo, quando sabemos que a arte é um serviço humilde e que a vida deveria ser vivida com imensa humildade.” (DIAS, 2009, p. 48), sobre as primeiras impressões da cena artística em São Paulo; e, por fim, “um eu orgulhoso e vaidoso” (DIAS, 2009, p. 161), sobre Vilém Flusser, de quem esteve bastante próxima quando mais madura, se fazendo presente nas reuniões oferecidas por ele e sua esposa, mas do qual se afastou após o filósofo escrever, em 1973, a seguinte nota em sua referência:

O diálogo com ela descreve uma curva febril – tanto em relação à sua intensidade como à carga emocional. Esta oscilação descontrolada da curva corresponde ao caráter de Mira, e de fato era sempre ela, e apenas ela, quem dirigia a trajetória do diálogo. [...] Se ela se defrontasse com pessoas fracas, poderia destruí-las, e, na verdade, contra sua vontade e verdadeira compaixão por elas. Se defrontasse com pessoas capazes e desejosas de resistência (e dentre estas devo incluir a mim mesmo), acender-se-iam faíscas. (DIAS, 2009, p. 161)

As faíscas às quais Flusser se refere, entendo serem características da própria produção artística de Mira, sendo os limites territoriais da arte a verdadeira resistência ofertada à sua intenção de exprimir algo, “não aquilo que vê ou sente, mas o que está vivo em seu interior” (DIAS, 2009, p. 38). Essa expressão, paradoxalmente, é realizada com uma destreza não alcançada na relação com seus interlocutores verbais – ou porque os “destrói” ante sua fra(n)queza de diálogo ou porque os afasta devido às suas discordâncias, conforme a situação vivida pelo filósofo.

Para um aprofundamento nestas e noutras questões, é essencial um recorte significativo nas obras de Mira, não na intenção de classificar o que foi realizado antes ou depois mais ou menos importante, mas pela extensa produção artística à qual se dedicou, sobretudo a partir de 1960, após o nascimento de sua única filha Ada Clara Schendel, fruto de sua união com o livreiro Knut Schendel.

## Para isto, para a libertação<sup>4</sup>

Mira Schendel escreveu poesia, pintou e esculpiu. Seus conhecimentos, pelas experiências vividas – o pai judeu, a mãe convertida ao catolicismo, a severidade do ensino religioso, as mudanças de países, a vivência da guerra, etc. – e por sua natural curiosidade intelectual, que a levou a leituras e questionamentos sobre os mais diversos temas, entre eles religião, filosofia e psicologia, eram dos mais abrangentes que se possa imaginar.

Lembrando Magalhães (2008) que, ao trazer a questão *História da Arte ou Estória da Arte?*, discorre sobre a controversa necessidade de aplicação de uma verdade histórica a todo objeto artístico, sobretudo quando este transcende o tempo e o lugar em que foi criado “para assumir um perfil único, individual, autônomo” (MAGALHÃES, 2008, p. 409), como acredito ser o caso das obras que seguem, uma observação limitada a qualquer um desses campos para apreciar essa artista tão singular torna-se, mais que um equívoco, uma injustiça com a sua grandiosidade.

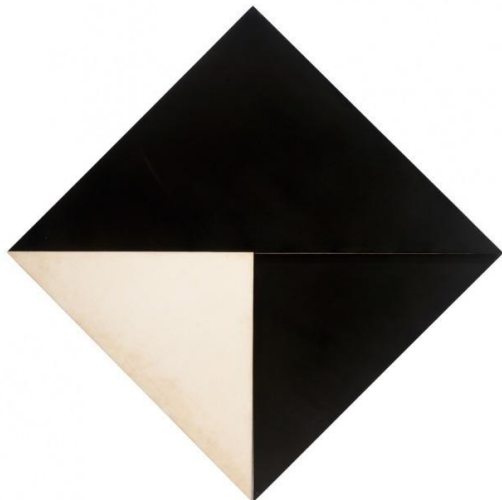
Grandes trabalhos como o de Geraldo Souza Dias (2009) e o de Maria Eduarda Marques (2001) destacam a provável influência da arte de Giorgio de Chirico e de Giorgio Morandi sobre Mira, não apenas por sua admiração por eles, mas pela metafísica e pelo intimismo incorporados às primeiras pinturas da artista no Brasil. Embora essas composições, constituídas principalmente de naturezas-mortas, remetam tanto às obras enigmáticas de de Chirico como ao “sentido de aproximação e de concretude dos objetos” (MARQUES, 2001, p. 13) morandiano, essas relações também não aparentam ser meramente temporais como convencionalmente se suporia, quando o mais velho sugere o modelo a ser seguido pelo aspirante.



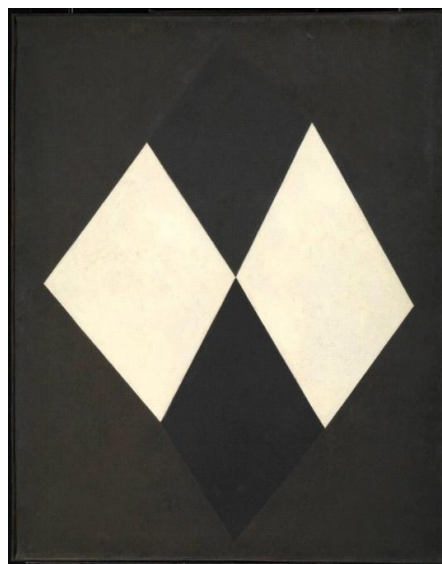
1. *Sem título*, Mira Schendel, 1953  
Fonte: DIAS (2009)

Digamos que, assim como estes dois artistas que a antecederam, Mira procurasse, por sua arte, distanciar-se do movimento futurista – cuja aproximação com o fascismo era latente no momento em que deixou a Itália –, a identificação dessa vanguarda com a máquina, com a velocidade, com o “moderno” são características que também estão em vigência no Brasil no período em que Mira aqui se instala.

<sup>4</sup> Trecho de anotação de Mira Schendel em seu diário. (DIAS, 2009, p. 51)



2. *Contra Relevo*, Lygia Clark, 1959  
Fonte: <<https://postwar.hausderkunst.n/artworks-artists/artwrks/contra-relevo-kontra-relief>> Acesso em 27/08/2019.



3. *Sem título*, Mira Schendel, 1963  
Fonte: BARSON et. al (2014)

E, ainda que sua motivação de criação não seja a mesma dos artistas concretistas, ou neoconcretistas, em alguns momentos há uma aproximação estética ao abstracionismo geométrico característico do período que não parece incomodar a artista suíça, o que não acontece quando é exposta a gêneros classificatórios, com os quais se aborrece bastante, chegando a questionar até mesmo a escolha da pintura como modo de viver:

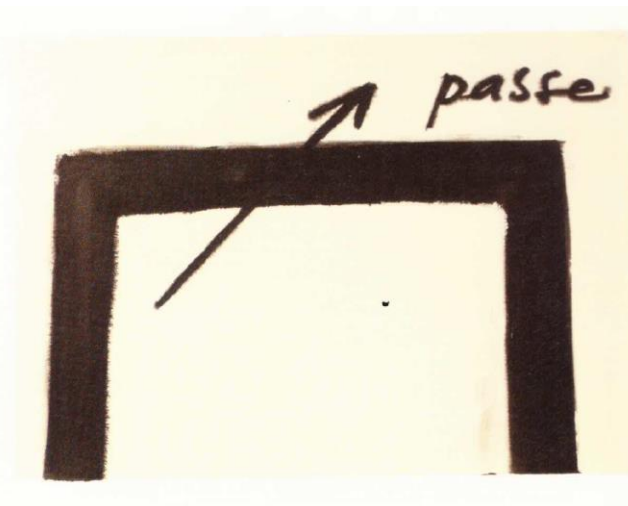
Amanhã continuarei a pintar. Por equívoco, aproximei-me da pintura e o equívoco continua. Ainda que com arte não podemos ser assim tão racionais. Alexey von Jawlensky pintava pequenas “cabeças abstratas”. Achava que isso o libertaria da morte do tempo. Agora devo colocar também para Jawlensky um rigorosíssimo não. Digo não a Jawlensky e àqueles que são como ele, àquilo a que chamamos arte. À arte chamada figurativa (erroneamente), à arte chamada abstrata (erroneamente). Distintas, mas igualmente irrealis. Não ao “dizer” e ao “não dizer”, à mínima invenção do “fazer” e à mínima invenção do “não fazer”. Às formas, aos conteúdos, às repetições e aos saltos. (DIAS, 2009, p. 125)

Depreende-se, portanto, que a relação entre Schendel, Chirico e Morandi está menos na oposição feita a determinado modelo em um contexto específico e mais no fato de representarem “uma arte acima da história, exterior ao tempo” (MARQUES, 2001, p. 12) o que as faz únicas e, sendo assim, universais.

Há obras de Mira emblemáticas no sentido de significação desse *não lugar* que é ao mesmo



tempo o lugar da expansão, o lugar do todo. Uma delas, *Sem Título*, de 1965, esteve em exposição na mostra *Mira Schendel: Sinais/Signals*, realizada pelo MAM no primeiro semestre de 2018, e é constituída de um “quase” quadrado ou “quase” retângulo, cuja abertura em um dos lados não a define como nenhum destes elementos geométricos. Essa forma incerta, composta por três linhas bastante grossas e figurativamente intransponíveis, é cortada até o lado externo por uma flecha, mais fina que as paredes que tentam detê-la, e que termina indicando a palavra *passse*, grafada em letra minúscula.



4. *Sem título*, 1965

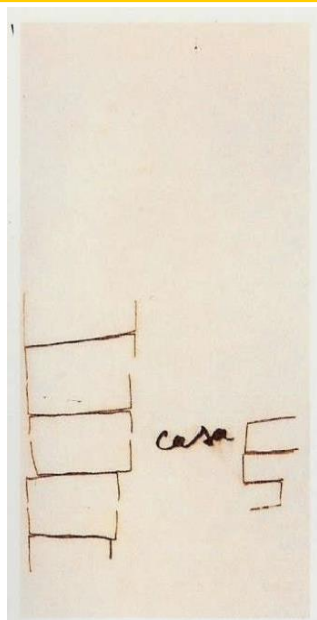
Fonte: BARSON et. al (2014)

O atravessamento, pela artista, dos limites interpostos ao seu ofício está simbolizado por todos os elementos dessa obra. A desgeometrização causada pela ausência de uma quarta linha grossa no desenho, por exemplo, poderia ilustrar o trecho do excerto acima, no qual Schendel critica as definições figurativa ou abstrata em se tratando de artes “distintas, mas igualmente irrealis”, ou seja, por mais que exista um limite, ele *é/está* suscetível.

Quanto ao objeto usado para superar esse limite, objeto este repetido em outras obras, há a seguinte alusão pela autora em entrevista: “é, a flecha realmente é uma individualização muito firme, tem por contraste um mundo extremamente difuso [...] Poderia chamá-lo psicológico, mas [...] eu acho que seria mais uma disposição corpórea numa situação difusa.” (BARSON et. al, 2014, p. 242). Por último, sobre a escrita à mão, esse gesto físico, humano, a confissão de uma importante pretensão do exercício dessa expressividade: “dou a maior importância a que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga.” (BARSON et. al, 2014, p. 15).

Os signos desse arranjo poético-imagético se multiplicam, ou se dividem em outros, cujas relações, assim como com Haroldo de Campos, são simultaneamente de aproximação e distanciamento.





5. *Sem título*, 1965  
Fonte: BARSON et. al (2014)



6. *Sem título*, 1965  
Fonte: BARSON et. al (2014)

Na série *Monotipias*, composta por quase duas mil obras, há duas especificamente interessantes para as proposições construídas aqui. A primeira contém uma pequena série de traçados quase ou sutilmente geometrizados, mesclados entre fechados, semiabertos, abertos, com pequenas ou grandes aberturas. O vocábulo *casa*, entretanto, quando desenhado entre as frágeis arquiteturas parece torná-las resistentes como a posição de Flusser em diálogo com a artista e como a própria posição desta frente às pessoas às quais o filósofo denomina “fracas”.

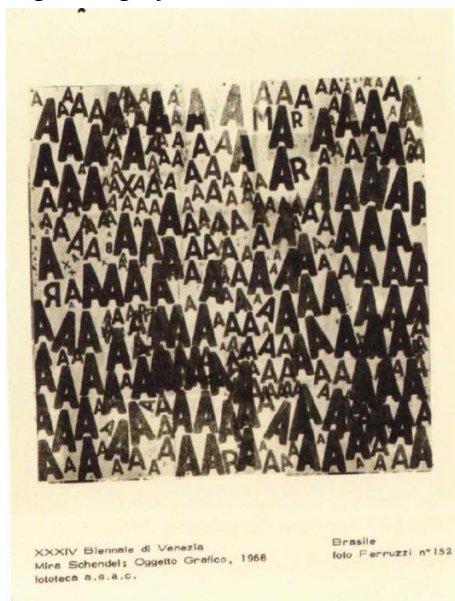
Considerando a fâisca ou a destruição que ambas as suposições de comunicação trazem à tona, tanto faz se a casa é o desenho ou a casa é a palavra: são casas diferentes, uma está fora da outra e, ainda que as aberturas existam, inexistem as possibilidades de transposição que Schendel experimentou entre os gêneros artísticos e materiais de trabalho. Pensando ainda nas inúmeras casas que a História da Arte constrói para agrupar artistas, movimentos e obras, em nenhum delas a casa de Mira encontraria seu lar.

Na segunda das *Monotipias*, o substantivo *canto* está deslocado do espaço onde o canto como espaço está desenhado. Aqui, além da já tratada desarticulação da arte de Mira Schendel de argumentos delimitativos, a relação imagem-palavra estimula também uma relação substantivo-verbo, pois o “canto” caligráfico dá abertura a duas significações semânticas e, com isso, se apresenta mais um campo de alcance da poética schendeliana: o som, estando essa forma de exteriorização artística, de novo, divergente do lugar tradicionalmente reservado a ela.

A superação de mais outra fronteira é tão sutil quanto os traçados da artista no fino papel de arroz, material característico de sua originalidade, como destacado por Pérez-Oramas (2010) ao comentar este período de criação da artista<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> “Schendel embarked on a phase of her practices exclusively dedicated to works on paper – specifically, rectangular sheets of the Japanese paper [...] To make her drawings of this period [...] she used a self-invented technique [...]” (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 14)

Não objetiva como na poesia concreta, sobretudo na série *poetamenos*<sup>6</sup> de Augusto de Campos, onde é teorizada e declaradamente desejada como linguagem poética, a questão sonora na arte de Mira pode, acredito, ser interpretada em outros momentos como, por exemplo, em um item da série *Paisagens Coloridas* (1978) e em outro da série *Objetos Gráficos* (1968) - este último reproduzido no convite da 34ª Bienal de Veneza, que contou com a participação da artista.



7. Convite de XXXIV Biennale di Venezia, 1968  
Fonte: BARSON *et. al* (2014)

Enquanto com o concretista busca-se, a partir da palavra colorida na página, “como em Webern:/ uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor [...]” (CAMPOS; CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 15), em ambas as imagens mencionadas acima, a repetição do fonema *a* tem, por sua leitura fonética, a reprodução de um grito ao mesmo tempo em que, pela estrutura morfológica, remete a uma reunião de pessoas. Neste último aspecto, o *Objeto Gráfico*, pela quantidade de letras “A” que agrupa se parece com uma multidão que, ao ser unificada, antagonicamente marca a heterogeneidade de seus membros com a intensidade e diversidade de grafias, sendo alguns deles representados ainda com outras letras do alfabeto, como “R” e “M”, possibilitando, assim, que se forme a palavra “amar” no quadrante superior direito da obra.

A presença do verbo *amar* entre esta multidão de diferentes e justamente a partir das consoantes, que mais divergem do todo, a confissão de Mira ao *Correio do Povo* do desejo de pertencer a um grupo, região, país, sem receber hostilidade em troca e a seguinte observação de Nuno Ramos (1994) sobre a produção da artista, embora a respeito da presença da linha em sua obra, e não desta situação especificamente, quando postas sob o mesmo olhar, complementam e interpretam a si mesmas:

<sup>6</sup> Publicada originalmente na Revista Noigandres nº 2, São Paulo, Fevereiro de 1955.

A experiência da alteridade deve repor aquilo que alterou; ela não pode parecer como uma conquista do indivíduo nem dissolvê-lo num todo abstrato [...] Não se trata de uma operação modelar, unidade a ser repetida no corpo da sociedade, mas da pergunta sofrida de um indivíduo pelo sentido e validade da própria experiência. (RAMOS, 1994, *apud* SALZSTEIN *et. al*, 1996, p. 246)

Consonante à questão da alteridade trazida acima, a paisagem que segue também remete a uma situação vivenciada pela artista, desta vez em um contexto mais específico, mas que, ainda conforme seu relato ao jornal, fora replicada em incontáveis outras *displaced persons*, em outros lugares do mundo e em outros momentos da história humana.



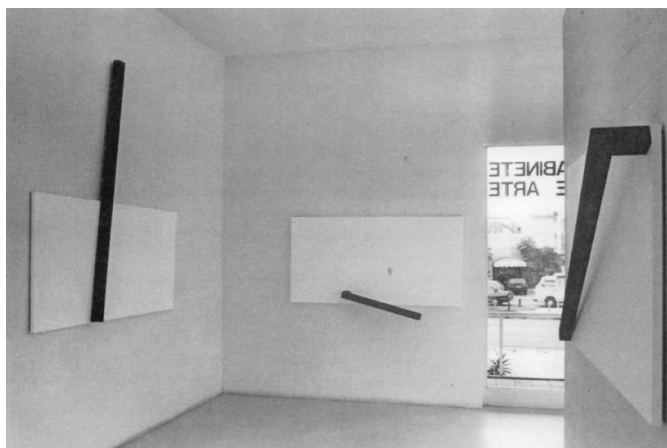
8. *Sem título*, 1978

Fonte: <<https://www.hauserwirth.com/artists/2836-mira-schendel?modal=mediaplayer&mediaType=artwork&mediaId=15511>>  
Acesso em 27/08/2019.

Segundo depoimento de Knut Schendel, após o início da guerra Ada Gnoli teria providenciado para que Mira fosse viver com uma tia em Sófia. Seu trajeto até a Bulgária, entretanto, teria sido interrompido, pois tropas alemãs haviam invadido a Hungria. Obrigada a permanecer em Viena, ela teria se unido a um grupo de refugiados que se dirigiam à Croácia via Eslovênia. Nesse percurso, eles teriam cruzado os Alpes, numa região em que estes são relativamente baixos. (DIAS, 2009, p. 32)

Embora na segunda imagem o grito da leitura do *a* seja foneticamente mais curto, quando associado ao relato transcrito por Dias (2009), este se alarga em gravidade e intensidade, trazendo à tona, antagonicamente, a singeleza do dar de mãos entre os caminhantes, tão simbólicos, e entre as letras do alfabeto, tão humanas.

Impressionante observar ainda como a imagem desse percurso descrito visual e verbalmente remete à reflexão de Vilém Flusser em torno das perguntas: "Qual a origem da língua? [...] Essa pergunta admitirá resposta?" (SALZSTEIN *et. al.*, 1996, p. 264), cuja própria resposta "não sei, mas sei que todo aquele que se dispõe a galgar a montanha em busca da fonte, deve fazê-lo aceitando o risco" o leva, e nos leva igualmente, à mesma conclusão: "Mira Schendel aceitou o risco". Então, da letra de onde parte todo o restante do alfabeto, parte assim também a artista, de corpo e espírito – os quais acredita indissociáveis –, através de sua arte, por caminhos irrestritos, onde nos é permitido adentrar.

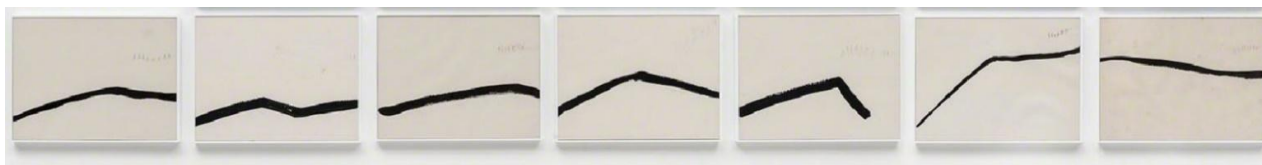


9. Sarrafos, 1987

Fonte: BARSON *et. al.* (2014)

Na série *Sarrafos* (1987), produzida já no fim da vida por Mira e que conversa diretamente com a poesia concreta quando nesta a página em branco passa de simples suporte a “agente estrutural” e “espaço qualificado” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156), a precipitação mencionada no parágrafo anterior é materializada, senão a da língua, se assim a determinasse a ausência de signos linguísticos – o que não acontece sabida a existência do poema-sem-palavra –, a que lança a própria artista em direção ao percurso poético que se dedicou a percorrer com “uma intenção explosiva”. (SALZSTEIN *et. al.*, 1996, p. 264).

Desvinculada da sequencialidade temporal, mas pela reflexão que a associação enseja, se antes da série supramencionada for colocada a das *Paisagens Chinesas* produzida na mesma década, o alcance da tridimensionalidade nos *Sarrafos* é antecedido pela trajetória já desempenhada pela flecha, porém com linhas que sugerem mais firmeza e não são mais delimitadas por uma moldura a ser transposta. A expressão concretista “agente estrutural” é desenhada quase que didaticamente, pois o que age movimentando a linha traçada para fora da tela o faz sem abrir mão da estrutura retangular, horizontal, característica da representação pictórica.



10. Paisagens Chinesas, década de 1980.

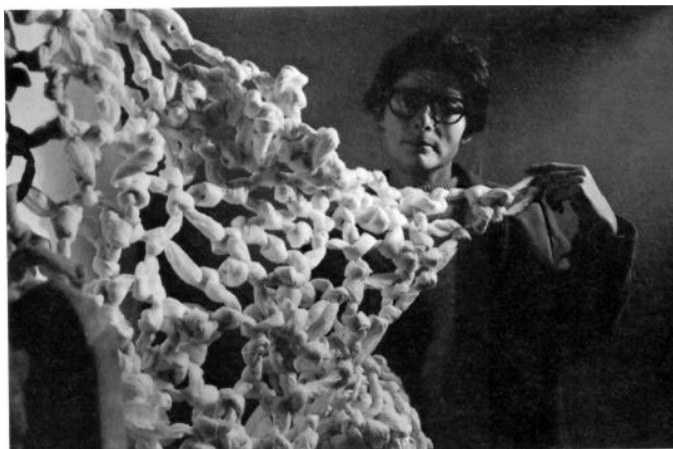
Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/mira-schendel-paisagens-chinesas-chinese-landscapes>> Acesso em 29/08/2019.

Na fenomenologia de Hermann Schmitz, da qual Schendel foi estudiosa, esse movimento poderia ser representativo do *alargamento*, definido pelo filósofo como "a passagem em direção ao amplo absoluto" (DIAS, 2009, p. 167) e que, junto com o *apertamento* constitui o impulso vital. Outras correspondências além das sobreditas podem partir dos traçados pintados ou esculpidos por Mira: com o processo de individuação junguiano que "ocorre quando se forma, além da pessoa, uma grandeza supra-individual" (DIAS, 2009, p. 167) e com as indagações do também fenomenólogo Merleau-Ponty sobre Espírito *Selvagem* e Ser Bruto, sendo uma delas a de que o pintor é: "[...] um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para expor sua interioridade como obra" (CHAUÍ, 1994, p. 468).

Em seu diário, Mira Schendel escreve muitos anos antes da produção das obras acima que "[...] o 'eu' (embora sua soberania seja indispensável nesta vida) é limitação. [...] Esta é uma ponte. Temos que atravessá-la [...]" (DIAS, 2009, p. 51), como se falasse do próprio exercício diante da tela em branco. Voltando ao texto de Flusser que traça uma relação entre a origem da língua e as obras de Mira, às quais chama de "pré-textos", o "espaço qualificado" material (a madeira ou o papel) que origina as séries *Paisagens Chinesas* e *Sarrafos* parece ser ele mesmo a corporificação do *eu* a ser superado.

Porque aquela origem da língua que me interessa não se dá nas profundezas longínquas da história, do sistema nervoso ou do subconsciente, mas dá-se na proximidade imediata do meu Eu. É do núcleo mais concreto do meu Eu que a língua brota, como um géiser, aos jatos e jorros. [...] se pudesse captar esse momento crítico entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos, teria captado a origem da língua. (SALZSTEIN *et. al*, 1996, p. 264)

Se até agora se simulou alguma ordenação, talvez pelo aumento crescente do espessamento das linhas até a invasão do espaço do receptor pela sua materialidade, o desapego à cronologia temporal neste texto não nos impede de lembrar que dentre as primeiras e as últimas obras existiram muitas outras.



11. Mira e *Droquinhas*, décadas de 1960  
Fonte: SALZSTEIN *et. al* (1996)

Nas *Droquinhas* (1966), por exemplo, o território do escultural é atravessado por uma impossibilidade de classificação diferente da de *Sarrafos*. Se neste a permeabilidade entre os territórios poéticos está entre a tridimensionalidade atingida e seu suporte plano e, justamente por isso, sua exposição como um quadro, no primeiro não há nem mesmo um modo de suporte, porque não existe base ou qualquer definição de apoio.

Acredito que se Mira quisesse representar o conceito de caos como o entendemos mais primariamente, não haveria maneira mais representativa, nem antagonicamente tão organizada, como nesta série produzida em 1966 e repetida em outras ocasiões, constituída por papéis de arroz enrolados e emaranhados uns aos outros. Também não haveria maneira tecnicamente mais fácil, conforme palavras da própria artista, de simbolizar todos os ruídos que o ato de se comunicar pode gerar.

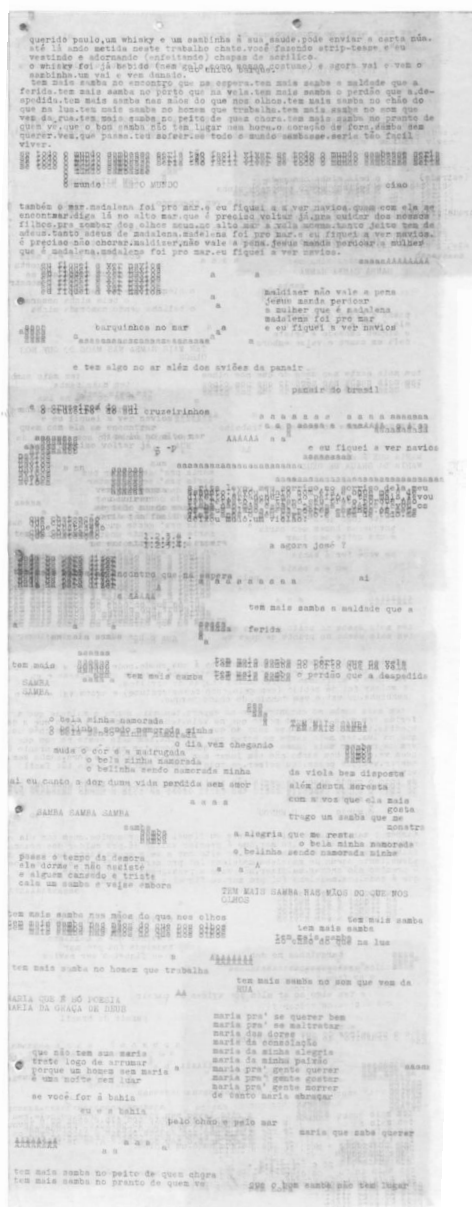
A superação desses ruídos, Schendel teria realizado com mais liberdade nos *Objetos Gráficos* (1967), constituídos a partir da transparência, quando os traços, as letras e as palavras soltas das obras anteriores, substituídos por textos, trechos de poemas e músicas, transitam ao mesmo tempo em todos os territórios: no plano, no bi-tri-dimensional e até numa materialidade que, pela translucidez, simula desmaterializar-se.

Sintetizando o caminho percorrido até aqui com as obras selecionadas, há um início marcado pela densidade e opacidade dos ocre e cinzas da natureza morta, que Marques (2001) classifica como intimista e solitária, e há a rigidez “triste e abafante” (DIAS, 2009, p. 64) da composição geométrico-abstrata, apesar de sua beleza como técnica. Em seguida, a trajetória ruma às *Monotípias*, onde se fundem a complexidade do trabalho com o fino papel japonês e o movimento habitual de escrever à mão que, realizado pela artista, torna-se “a expressão de um pensar e um sentir” (DIAS, 2009, p. 190). A partir de então, considerando a escolha do material poroso anterior, *Sarrafos* e *Droquinhas* de Mira, observa Nuno Ramos (1994):

[...] a individuação está sendo problematizada o tempo todo, como se não tivesse direito assegurado, ou melhor, como se devesse acomodar-se ao campo para justificar-se – despertando, neste movimento, seu contorno e sua presença. (RAMOS, 1994, apud SALZSTEIN et. al, 1996, p. 246)

A questão da individuação, entretanto, não encerra a abrangência schendeliana, assim como a transparência do papel de arroz não encerrou na artista o desejo de uma matéria que desse forma a sua ideia de acabar com a frente e o verso, com o antes e com o depois e, com isso, com a imobilidade do leitor ante a obra e, por que não, com a sua própria por detrás dela. Assim, sem que conhecesse ainda as pesquisas do filósofo Jean Gebser, nas quais se aprofundou depois, Mira as ilustrou de maneira surpreendente com sua série produzida com chapas de acrílico.





12. Objeto Gráfico, 1967  
Fonte: BARSON et. al (2014)

Explica Dias (2009) que Gebser divide as estruturas da consciência em cinco, podendo mais de uma se manifestar concomitantemente. Essas estruturas são: arcaica, quando não há diferenciação entre homem e Universo; mágica, com o homem contra a natureza; mítica, quando o homem é consciente da alma e do tempo; mental, com o medo do tempo como característica principal e, por fim, integral ou *aperspectívica*:



A consciência integral ou aperspectívica seria a consciência da totalidade, que reúne em si o tempo em seu todo e a humanidade inteira, enquanto presenças vivas. Ela tornaria transparente aquilo que se oculta no mundo, ou seja, nossas origens, nosso passado profundo, que segundo Gebser, também contém o futuro. (DIAS, 2009, p. 143).

Nos *Objetos Gráficos* (1967) pouco ou nada parece se ocultar. Entre as inscrições nas duas faces do papel de arroz, que obrigam uma leitura circular, há outras repetições de letras *a*, maiúsculas e minúsculas, parecendo simular gritos, há trechos com manifestações pessoais corriqueiras: “que chateação”, por exemplo, e outros aparentemente retirados de cartas: “querido Paulo, um whisky e um sambinha à sua saúde [...]” (BARSON *et. al*, 2014, p. 167).

A obra acima conta ainda com trechos de letras da música popular brasileira: “Tem mais samba no porto que na vela...” e poemas, havendo no “verso” – que também pode ser a frente – deste papel a transcrição de “Discurso de Capibaribe” de João Cabral de Melo Neto. Há outras composições da mesma série com inscrições em outras línguas.

Ainda baseado em Gebster, Dias (2009) salienta que a imagem-texto entre as peças de acrílico permite que se visualize a simultaneidade, mas, mais que isso, que se realize o que o filósofo chama de “libertação do tempo”: “A liberdade do tempo e a libertação do ‘eu’ poderiam trazer à vivência imediata a presença do além no aquém, da morte na vida, do transcendente no imanente e do divino no humano.” (DIAS, 2009, p. 145).

Assim, neste momento do percurso, com os *Objetos Gráficos*, chegamos com Mira à frente da realização do *eu*, até o momento em que, retomando a questão da atemporalidade de seu trabalho, observa-se a realização, na própria obra, da libertação do tempo, uma vez tornada visível a simultaneidade pela transparência e, dessa forma, sendo eliminada a sequência temporal a que poderia se sujeitar esse objeto.

A opacidade, a solidão, a rigidez das primeiras composições desta seleção dão lugar à diafaneidade. A Mira antes “acocorada, à espreita, vigiando, com respiração cortada, o pulsar de seu Eu” (SALZSTEIN *et. al*, 1996, p. 264), como a apresenta Flusser, e que “Cresce, e tende, e quer expandir-se, quer sair de seu isolamento e mergulhar na conversação ordenada” (SALZSTEIN *et. al*, 1996, p. 264) consegue, por fim, fazê-lo, liberta dos entraves físicos, da densidade material que a serviu outrora, trazendo à transparência o que estava oculto e suspendendo no tempo o que, hoje sabemos, não está preso a um passado na História, mas vivo *através* de sua arte.

## Referências

ANDRADE, G. “Haroldo de Campos e as artes visuais”. In: WROBEL, J. (Org.). Roteiros de palavras, sons, imagens. Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos. Biblioteca Luso-Brasileira: Frankfurt am Main, 2018, p. 203-220.

- BANDEIRA, J.; BARROS, L. de (Orgs.). Poesia Concreta: o Projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.
- BARSON, T. et. al. “Mira Schendel”. In: BARSON, T.; E PALHARES, T. (Orgs.). Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Fundação de Serralves, Porto, 2014.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CHAUÍ, M. “Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia”. In: *Artepensamento*. NOVAES, A. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 467-491.
- CLARK, L. *Contra Relevo*. Disponível em Haus der Kunst: <<https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/contra-relevo-kontra-relief>> . Acesso em 27 ago2019.
- DIAS, G. S. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MAGALHÃES, R. C. de. História da Arte ou Estória da Arte?. *Várias hist.*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 407-418, dez. 2008. Disponível em <<http://ref.scielo.org/23n3k6>>. Acesso em 12 dez 2019.
- MARQUES, M. E. Mira Schendel. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- PÉREZ-ORAMAS, L. (Org.). *Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify. Nova York: MOMA, 2010.
- SALZSTEIN, S. et. al. *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água/Galeria de Arte do SESI, 1996.
- SCHENDEL, M. *Sem título*, 1978. Disponível em: <<https://www.hauserwirth.com/artists/2836-mira-schendel?modal=mediaplayer&mediaType=artwork&mediaId=15511>>. Acesso em: 27 ago 2019.
- *Paisagens Chinesas, década, de 1980*. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/mira-schendel-paisagens-chinesas-chinese-landscapes>> Acesso em 29 ago 2019.