

Mira Schendel. Sem título Untitled, c.1964-1965, óleo sobre papel de arroz (monotipia) Oil on rice paper (monotype), 47 x 22,5 cm, Coleção Collection Mira Schendel Estate, Foto Photo: Ricardo Miyada

Mira Schendel

esperar

que a letra

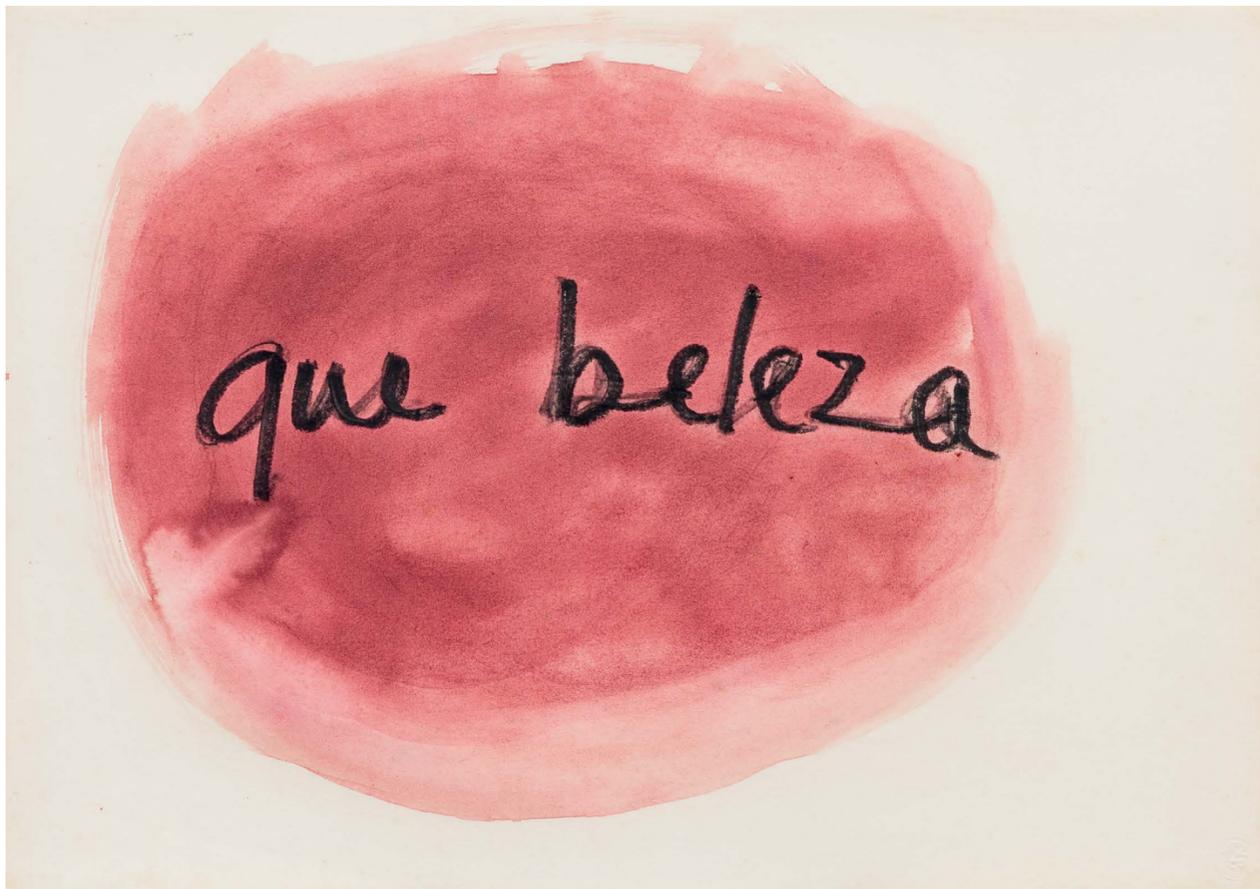
se forme

É da poesia a vocação de tornar palpáveis os limites da linguagem. Pois é justamente quando se manuseiam as multiplicidades dos signos e a especificidade de cada palavra que se avança no abismo inerente à escrita e à leitura. O programa *palavra palavra palavra*, iniciado com o projeto *Poesia em presença - Entre cenas, slam, spoken word e rap*, aborda a experiência da poesia em mais de uma plataforma, buscando dicções, misturas e enunciações várias.

Aterrissando essa conversa no cerne da experiência das artes visuais, o Instituto Tomie Ohtake tem o prazer de apresentar a mostra *Mira Schendel - esperar que a letra se forme*. Mira Schendel (1919, Zurique - 1988, São Paulo), batizada Myrrha Dagmar Dub e com ascendência judaica, tcheca, alemã e italiana, cresceu em um período de expansão do antissemitismo. Por isso, foi expulsa da Università Cattolica del Sacro Cuore, em Milão, onde estudou filosofia, e enfrentou inúmeras dificuldades nos muitos deslocamentos e fugas entre 1941 e 1949, quando conseguiu fugir da Europa e emigrou para o Brasil. Viveu em Porto Alegre e em São Paulo, onde passou a maior parte da vida e onde produziu uma obra singular, ainda que integrante do campo expandido de diálogo com a arte e a poesia concreta, com a produção neoconcreta e com os experimentos das décadas de 1960 e 1970.

A curadoria de Galciani Neves e Paulo Miyada, interessada especialmente na relação de Mira com a palavra, o desenho e suas manifestações entrecruzadas, imergiu na sua vasta obra, contando com a interlocução preciosa de Ada e Max Schendel, que zelam pelo legado da artista. Contou também com a fortuna crítica elaborada ao longo das últimas décadas, com textos fundamentais de autores como Vilém Flusser, Haroldo de Campos, Mário Schenberg, Geraldo Souza Dias, Sônia Salzstein, Isobel Whitelegg, John Rajchman, Taisa Palhares e Cauê Alves, entre tantos outros e outras.

Nessa investigação, elaboraram uma exposição com incontáveis percursos, onde transparências, vazios e espaços de leitura e de caminhada se concretizam nas escolhas e percepções de cada visitante. Agradecemos a todos os emprestadores, entre museus e colecionadores, que contribuiram para a mostra. Agradecemos também o apoio do Nubank, por meio da lei de incentivo à cultura do Ministério da Cultura, que viabiliza todo o programa *palavra palavra palavra*. E, muito especialmente, a Ada e Max Schendel.



Mira Schendel. *Que beleza* How nice, 1966, Aquarela e pastel oleoso sobre papel Watercolor and oil pastel on paper, 43 x 61,5 cm, Coleção particular Private collection, Foto Photo: Ding Musa



Mira Schendel. *Sem título* Untitled, 1964, Óleo sobre tela Oil on canvas, 20 x 30 cm, Coleção Collection Rafael Moraes, Foto Photo: Ding Musa

waiting for the letter to form is an exhibition-essay on the presence of the graphic sign, the letter, the word, the text, and the scribble in the work of Mira Schendel, an artist whose poetic construction occurred, among many processes, in drawing-writing as an exercise of the body.

Without barriers to the gaze, we have gathered over 250 works, including paintings, monotypes, drawings, notebooks, graphic objects, and an installation. The works are arranged around the perimeter of the room in sets loosely anchored to the artist's chronology. At the same time, by being placed at the center of the space, the works invite circular choreographies and visual juxtapositions. Throughout the documents that punctuate the space, along with the texts available in audio format, and this newspaper accompanying the exhibition, we present the perspectives that contextualize our reading of this extensive visual repertoire.

Mira Schendel navigated through various languages learned as a result of her diverse family background and diasporic trajectory, which found no permanent home in anti-Semitic Europe and settled in Brazil. A biographical lens alone is not enough to interpret her work, which also resists narrow associations with artistic movements. Moved from a plurality of procedures and experiments and in a restless quest to capture the immediacy of the moment, her production constitutes one of the densest bodies of experimental thought on the relationships between matter, drawing, and writing in the Latin alphabet. Utilizing these elements, Mira dared to translate life into symbols – in her case, the letter.

As the artist herself noted in the same typescript where she considered "waiting for the letter to form," Mira sought to surprise herself with the urgency of giving meaning to the ephemeral, while stimulating herself with the desire to make life and words coincide ("the realm of language"): "The sequence of letters on paper mimics time, without really being able to represent it. They are simulations of lived time and do not capture the experience of the irretrievable that characterizes this time. The texts I drew on paper can be read and reread, which time cannot. They fix, without immortalizing, the fluidity of time."

We invite visitors of this exhibition to experience what is transparent and translucent in Mira's engagement with the materialities of art and the signs of language. In this context, the times of coming and going, reading and rereading, advancing and revisiting intertwine. Thus, reading becomes walking, and walking becomes a way of inhabiting the space and a path of reading.

Galciani Neves and Paulo Miyada
Curators

Poetry is uniquely suited to make the limits of language tangible. It is precisely through the manipulation of the multiplicities of signs and the specificity of each word that one delves into the inherent abyss of writing and reading. The program *palavra palavra palavra* [word word word], which began with the project *Poesia em presença* – *Entre cenas, slam, spoken word e rap* [Poetry in presence – Between scenes, slam, spoken word, and rap], explores the experience of poetry across various platforms, seeking diverse diction, blends, and expressions.

Bringing this discussion to the heart of the visual arts experience, Instituto Tomie Ohtake is pleased to present the exhibition *Mira Schendel – waiting for the letter to form*. Mira Schendel (1919, Zurich – 1988, São Paulo), born Myrrha Dagmar Dub of Jewish, Czech, German, and Italian heritage, grew up during a period of rising anti-Semitism. As a result, she was expelled from Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan, where she studied philosophy, and faced numerous challenges during her many displacements and escapes between 1941 and 1949, when she managed to flee Europe and emigrate to Brazil. She lived in Porto Alegre and São Paulo, where she spent most of her life and produced a unique body of work that, while still engaging in dialogue with the expanding field of Concrete and Neo-Concrete art, and the experiments of the 1960s and 1970s.

Curated by Galciani Neves and Paulo Miyada, with a particular focus on Mira's relationship with language, drawing, and their intersecting manifestations, this exhibition delves into her extensive oeuvre. It benefits from the invaluable contributions of Ada and Max Schendel, who currently safeguard the artist's legacy. It also draws on the rich critical production developed over the past decades, including essential texts by authors such as Vilém Flusser, Haroldo de Campos, Mário Schenberg, Geraldo Souza Dias, Sônia Salzstein, Isobel Whitelegg, John Rajchman, Taisa Palhares, and Cauê Alves, among many others.

Throughout this investigation, an exhibition has been created with countless pathways, where transparencies, voids, and spaces for reading and walking come to life through the choices and perceptions of each visitor. We thank all the lenders, including museums and collectors, who contributed to the exhibition. We also thank Nubank for its support through the Ministry of Culture's culture incentive law, which makes the *palavra palavra palavra* program possible. And, most especially, we thank Ada and Max Schendel.

Instituto Tomie Ohtake

esperar que a letra se forme é uma exposição-ensaio acerca da presença do sinal gráfico, da letra, da palavra, do texto, da garatuja na obra de Mira Schendel, artista cuja construção poética acontecia, entre tantos processos, no desenho-escritura como exercício do corpo.

Sem barreiras ao olhar, reunimos mais de 250 obras, entre pinturas, monotípias, desenhos, cadernos, objetos gráficos e uma instalação. As obras estão dispostas de maneira a perfazerem o perímetro da sala em núcleos livremente ancorados na cronologia da artista. Ao mesmo tempo, dispostas no centro do espaço, oferecem convites a coreografias circulares e justaposições do olhar. Nos documentos que pontuam o espaço, nos textos disponíveis em áudios e neste jornal que acompanha a mostra, reunimos argumentos que contextualizam nossa leitura acerca desse amplo repertório visual.

Mira Schendel transitou entre diversas línguas aprendidas como decorrência de sua origem familiar múltipla e de sua trajetória diaspórica, que não encontrou morada definitiva na Europa ocupada pelo antissemitismo e assentou-se no Brasil. Sua produção extrapola tentativas de interpretação apenas pelo viés biográfico, ao mesmo tempo em que resiste a vinculações estreitas com movimentos artísticos. Tecida na pluralidade de procedimentos e experimentações e numa busca inquieta por maneiras de capturar a vivência do instante, sua produção consiste em um dos mais densos corpos de pensamento experimental acerca das relações entre a matéria, o desenho e a escrita em alfabeto latino. Valendo-se desses elementos, Mira ousou traduzir a vida em símbolo – no seu caso, a letra.

Como a própria artista anotou, no mesmo datiloscrito em que considerou “esperar que a letra se forme”, Mira queria surpreender a si mesma com a urgência em dar sentido ao efêmero, enquanto estimulava-se com o desejo de fazer coincidir a vida e as palavras (“reino da linguagem”): “A sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não capturam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo”.

Pensamos, então, em convidar quem visita esta mostra a experienciar uma vivência junto ao que há de transparente e de translúcido no engajamento de Mira com as materialidades da arte e os signos da linguagem. Nesse contexto, permeiam-se os tempos do ir e vir, do ler e reler, do avançar e retomar. Assim, ler torna-se um caminhar, e caminhar se faz como um modo de habitar o espaço e um percurso de leitura.

Galciani Neves e Paulo Miyada
Curadores

Mira Schendel. Carta aberta Open letter "Imigrantes de hoje e brasileiros de amanhã" "Immigrants of today and Brazilians of tomorrow", Correio do Povo, Porto Alegre, 9 de janeiro de 1950. Foto Photo: Ricardo Miyada



Chegada ao Brasil e à palavra

Mira Schendel enfrentou inúmeras dificuldades entre 1941 e 1949, quando fugiu da Europa assolada pelo antissemitismo. Ela cruzou o Atlântico, trabalhando como datilógrafa, e, quando chegou ao Brasil em 1951, não se identificava plenamente com nenhuma nacionalidade. Começou a dedicar-se à pintura e publicou no jornal gaúcho *Correio do Povo* duas cartas abertas em que discutia a hostilidade enfrentada por imigrantes em solo brasileiro. Como artista, realizou um arco de experimentos pictóricos em que foi de representações de objetos com silhuetas esquemáticas em ambientes fechados até composições de elementos abstratos em campos ortogonais traçados à mão livre. Em paralelo, realizava projetos editoriais, que compartilhavam com a pintura a insinuação de uma malha gráfica estruturante. Na década de 1960, Mira revisitou a representação de objetos cotidianos, encontrando em rótulos uma primeira oportunidade de trazer para o centro das composições a grafia de palavras escritas, antes presentes na assinatura, título e data que ela posicionava habilmente em suas obras. A partir de 1964, Mira produziu desenhos e colagens em que experimentou usar rótulos de embalagens e outros impressos, além de citar textos e poemas. A letra, a palavra, o texto adentravam os seus processos com mais ênfase.

Arriving in Brazil and to the word

Mira Schendel faced numerous challenges between 1941 and 1949, when she fled a Europe ravaged by anti-Semitism. She crossed the Atlantic working as a typist, and when she arrived in Brazil in 1951, she did not fully identify with any nationality. She began dedicating herself to painting and published two open letters in the southern Brazilian newspaper *Correio do Povo*, in which she discussed the hostility faced by immigrants on Brazilian soil. As an artist, she undertook a series of pictorial experiments that ranged from representations of objects with schematic silhouettes in enclosed environments to compositions of abstract elements in hand-drawn orthogonal fields. In parallel, she worked on editorial projects that like painting practice shared the suggestion of a structuring graphic grid. In the 1960s, Mira revisited the representation of everyday objects, finding in labels the first opportunity to bring the writing of words — previously confined to the signature, title, and date skillfully placed on her works — to the forefront of her compositions. From 1964 onwards, Mira produced drawings and collages in which she experimented with the use of packaging labels and other printed materials, as well as incorporating texts and poems. The letter, the word, and the text entered her processes with increasing emphasis.

Haroldo de Campos. texto sem título untitled text, folheto da mostra leaflet of the exhibition "Mira Schendel", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio 1966, Foto Photo: Ricardo Miyada

uma arte de vazios
 onde a extrema redundância começa a gerar informação original
 uma arte de palavras e de quase palavras
 onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
 súbitos valôres semânticos
 uma arte de alfabetos constelados
 de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
 a-b-(li)-aa
 onde o dígito dispersa seus avatares
 num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo
 que força o digital a converter-se em analógico
 uma arte de linhas que se precipitam
 e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço
 sem embargo habitados por distâncias insondáveis
 de anos-luz
 uma arte onde a côr pode ser o nome da côr
 e a figura o comentário da figura
 para que entre significante e significado
 circule outra vez a surprêsa
 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 a arte de mira schendel

 entrar no planetarium onde suas composições
 se suspendem desenhos estelares
 e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos
 sôbre um ramo de apenas
 gorgear seus haicais absolutos

 haroldo de campos
 abril de 66

mira schendel

MA do rio de janeiro • maio 66

Escritura-desenho estruturando espaços

Depois de se valer de elementos textuais provenientes de rótulos e embalagens de produtos industrializados, em naturezas-mortas e colagens, Mira iniciou um importante capítulo em sua trajetória: a experimentação de relações entre a palavra e o espaço. A artista passou a produzir desenhos em que letras, signos gráficos e garatujas estruturavam composições espaciais. Repetição de gestos que se assemelhavam a caligrafias ou letras diminutas em amplos espaços vazios são procedimentos característicos desses trabalhos em que a artista usou nanquim, carvão e a técnica da monotípia, evidenciando uma espécie de escritura coreográfica, criando oportunidades para que o público acompanhe o ofício da mão que confabulou esses rastros no suporte. Formas circulares e elípticas produzidas repetidamente, rabiscos velozes em muitas direções, manchas e traços misturados a letras dão a ver uma escritura gestual que transborda a legibilidade – uma escrita sem leis rígidas, com traços entremeados como se pudessem atravessar o suporte por meio do fluxo de um desenho que é um tanto escrita ou de uma escrita que se faz como desenho. Haroldo de Campos, experientador e pensador da poesia concreta, traduziu em uma poesia-constelação a "arte-escritura" de Mira, em que o signo gráfico é, para a artista, matéria, questão estética e fabulação de espaços.

Writing-drawing structuring spaces

After incorporating textual elements from labels and packaging of industrialized products into her still lifes and collages, Mira embarked on an important chapter of her career: experimenting with the relationships between words and space. The artist began producing drawings where letters, graphic signs, and scribbles structured spatial compositions. Repetition of gestures resembling calligraphy or tiny letters across vast empty spaces became characteristic of these works, in which the artist used ink, charcoal, and monotype, revealing a kind of choreographic writing, creating opportunities for the public to follow the hand's craft as it conjured these traces on the surface. Repeated circular and elliptical forms, rapid scribbles in various directions, stains, and strokes interwoven with letters reveal a gestural writing that transcends legibility – a writing without rigid rules, with marks interlaced as if they could traverse the surface through the flow of a drawing that is somewhat writing or a writing that becomes drawing. Haroldo de Campos, an experimenter and thinker in Concrete Poetry, translated Mira's "art-writing" into a constellation-poem, where the graphic sign, for the artist, is material, an aesthetic concern, and a fabrication of spaces.

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

No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, esta urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar_me a esperar que a letra se forme. que assume a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré_literal, e pré_discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderá ter êxito apenas se o papel fôr transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha_então aquela impressão: a letra, ao formular_se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma.

Surgiu, no entanto, um segundo problema. A sequência das letras no papel imitam o tempo, sem poder realmente representá_lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Pixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. Por isto, abandonei esta tentativa.

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

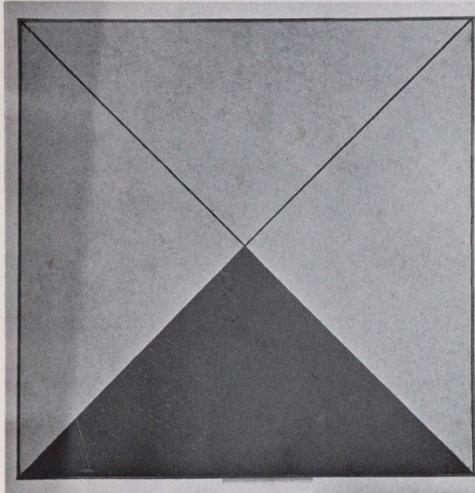
Não me dou por satisfeita. Não creio que o acrílico seja a pedra da sabedoria. Comecei, simultaneamente, a experimentar com filmes. Mas se o trabalho apresentado tem algum valor, é este: apontar uma estação em um dos múltiplos caminhos possíveis rumo à articulação do valor e da meta da vida.

Poliglota e apátrida, Mira Schendel operou uma linguagem polissêmica, levando para a arte o italiano e o alemão, línguas que herdou dos pais, que aparecem junto ao português, língua oficial do Brasil. Eventualmente, surgem também palavras em latim e francês. A variação entre essas línguas é intensa e várias delas convivem em uma mesma obra. Essa diversidade de expressões e pronúncias efetiva a palavra no trabalho da artista como uma espécie de acontecimento de enunciação de algo, como se escrever/desenhar as letras e a sua decodificação fizessem realizar o que ali está posto. A palavra instaura, assim, uma situação. Além disso, Mira estava interessada nos arranjos que signos gráficos, palavras e textos eram capazes de constituir. Mira convivia com problemas de linguagem muito desafiadores: como apreender o instante presente, como fazer coincidir o "reino dos símbolos" (das letras) e a vida e como mobilizar a escritura e a leitura em percursos espirais e, portanto, não planos e não lineares. Em muitos experimentos, Mira estava lidando com as palavras e com textos em suas mínimas partes, tanto em seus sentidos denotativos, como em suas presentificações gráficas e matéricas, em grafias, espaçamentos e ritmos.

The word in a spiral

A polyglot and stateless person, Mira Schendel operated within a polysemic language, bringing Italian and German - languages inherited from her parents - into her art, alongside Portuguese, the official language of Brazil. Occasionally, words in Latin and French also appear. The interchange between these languages is intense, and several of them coexist within a single work. This diversity of expressions and pronunciations activates the word in the artist's work as a kind of event of enunciation, as if the act of writing/drawing letters and decoding them brings to life what is presented. The word, therefore, establishes a situation. Moreover, Mira was interested in the arrangements that graphic signs, words, and texts could create. Mira dealt with deeply challenging language problems: how to grasp the present moment, how to align the "realm of symbols" (of letters) with life, and how to mobilize writing and reading along spiral paths, which are, therefore, neither flat nor linear. In many experiments, Mira was engaging with words and texts in their smallest parts, both in their denotative meanings and their graphic and material presence expressed through handwriting, spacing, and rhythms.

A palavra em espiral



SEM TÍTULO

DEPOIMENTO

Me foi pedido um depoimento de três laudas, espaço duplo, linha de 70 toques, sobre minha obra no contexto da arte brasileira. O espaço duplo (deixando de lado a para mim misteriosa linha de 70 toques) me levou a lembrar "A sentença fundamental da teoria do espaço". E o DOCUMENTO/DEBATE, a propôr um debate em vez de tentar um depoimento. Posso errar, mas suponho que um depoimento consistiria - mais ou menos - em contar o que pretendi, o que visei, o que realizei no curso dos anos. Creio que algo assim seria destituído de interesse, tanto para os colegas quanto para os outros participantes. Mais interessante seria, talvez, o que se me foi apresentan-

do ou individuando. E na certa não só a mim. Mais interessante ainda, quem sabe, o que fui encontrando. Próximo ou análogo ao que outros encontraram. Preferiria, portanto, pôr em discussão algo que qualquer um de nós dificilmente poderia julgar distante, acessório ou até supérfluo: a corporeidade humana. E, mais especificamente, a corporeidade "no espelho da arte".

Vivemos num país no qual há regiões onde, felizmente, este debate careceria de sentido. Onde, apesar do dito espiritismo/animismo, o dualismo antropológico não conseguiu se firmar. Mas há regiões, pelo bem e pelo mal, bastante ocidentalizadas. E onde provavelmente participaremos do destino ocidental. Ajudados, porém, pelo "contexto brasileiro", se soubermos nos aproveitar dele também temática e reflexivamente. Neste sentido, mais talvez do que em outro, me parece legítimo falar de uma arte brasileira e/ou latino-americana.

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

A literatura sobre o "despertar sensorial" aumenta de ano para ano. Sofrendo cada qual, nos grandes centros urbanos, de martírio sensorial. Seja no sentido de excessos, de poluição e, simultânea e paradoxalmente, de privação sensorial.

Facilmente qualquer colega se terá perguntado acerca da poluição visual. E o encontro em Campinas me parece uma feliz tentativa de reduzi-la. Vindo do bombardeio visual da rua, entramos para sofrer de outro (ou do mesmo, parece) em salões e pavilhões repletos de "coisas": isto é o comum.

Seja como for, o "despertar sensorial", a reeducação sensorial, tornaram-se nos grandes centros, de domínio público.

Não assim a corporeidade. Mesmo que ela seja o fundamental, o imediato, o inevitável, do cotidiano de cada um. Como proposta para debate, cito o próprio Schmitz.

"Defendo a concepção de que é inerente à arte corporificar algo que se pode sentir no próprio corpo - independentemente da intenção de representar algo ou de criar algo para ser usado. Com a ajuda das categorias (da corporeidade) que elaborei, torna-se possível fornecer informações precisas e detalhadas sobre esta relação e suas múltiplas variações. A história da arte, desta maneira, pela natureza da forma artística e independentemente de outras intenções e influências - que às vezes podem usar a forma artística para suas finalidades - torna-se espelho ou sismógrafo de uma história que se realizou aquém de toda intenção e disposição arbitrária e, parece até hoje, também aquém de toda atenção reflexiva: a história da corporeidade do homem. Naturalmente, não se trata do corpo humano visível e tangível, sujeito à fixação anatômica e fisiológica, mas daquilo que se pode perceber no próprio corpo, especialmente as atmosferas ou climata integrais e relativamente constantes (que se alteram e alternam no curso da história), nas quais está imersa a disposição corpórea com seus momentâneos impulsos (Regungen), frequentemente despercebidos. Penso que a história dessas disposições corpóreas participa responsabilmente na cunhagem dos estilos vitais que, segundo Erich Rothacker, são as culturas, mesmo nos seus aspectos mais espirituais. Pela compreensão destas relações torna-se possível descobrir na pura forma artística traços que - independentemente da filosofia e das idéias dos artífices - são essenciais na revelação do destino histórico da humanidade em toda a amplitude das suas manifestações. A história da visão, de que falou Wölfflin, deve ser aprofundada para uma história da corporeidade; só então a pesquisa do lado formal da arte pode superar a separação da plenitude concreta da vida histórica.

Para demonstrar o espelhamento de disposições corpóreas em obras de arte, é preciso indicar um tertium comparationis entre as duas. Isto conseguimos pela observação de que há uma correlação perceptível e sistemática entre as formas essenciais de espaço, áreas e linhas de cada estilo e indicações características de movimento que chamo de correntes gestálticas; que estas indicações características de movimento ocorrem igualmente no campo da percepção corpórea, ficando assim acessíveis a uma determinação exata com a ajuda das minhas categorias da corporeidade."

Noutro volume, Schmitz diz: "A composição categorial da corporeidade, resumida nesse parágrafo, chamo de estrutura da corporeidade (Leib). Pensando mais no conceito químico da fórmula estrutural do que no conceito matemático da estrutura idêntica de sistemas isomorfos. Os momentos ou elementos dessa estrutura são as categorias do corpóreo. São: estreiteza, amplitude, estreitamento, extensão, direção, tensão, expansão, intensidade, ritmo (economia corpórea como o conjunto de intensidade e ritmo), extensão privativa, estreitamento privativo, tendência protópática, tendência epicrítica, formação de ilhas corpóreas, desaparecimento de ilhas corpóreas.

"O princípio básico dessa estrutura é o contraste estreiteza-amplitude que se manifesta nas tendências opostas de estreitamento e extensão. Estreitamento e extensão podem ocorrer em fusão íntima ou em desligamento pelo menos parcial. No primeiro caso o estreitamento torna-se tensão,

extensão torna-se expansão. Tensão e expansão competem comprimindo-se mutuamente e com isso estimulando-se. No primeiro caso resulta intensidade, no segundo ritmo. Si, porém, extensão se desliga, pelo menos parcialmente, do estreitamento, resulta extensão privativa e, da mesma maneira, estreitamento privativo, quando estreitamento é parcialmente desligado da extensão.

"Redução ou desligamento da tensão favorece a formação e desenvolvimento de ilhas corpóreas até um certo ponto, a partir do qual as ilhas corpóreas, continuando a perda de tensão, se diluem; por outro lado, tensão muito forte faz as ilhas corpóreas minguar e desaparecer. Extensão e formação de ilhas corpóreas são relacionadas pela sua comum dependência da tensão. Medianeira entre estreiteza e amplitude é a direção que leva da estreiteza à amplitude. Além disto, o corpóreo ainda é entremeadado pelo contraste entre tendência epicrítica (localizante) e tendência protópática (oposta à localização). A tendência epicrítica é intimamente ligada ao estreitamento, a tendência protópática à extensão, mas menos intensamente."

Aceitando, mesmo que provisoriamente, a talvez provisória declaração de Schmitz "ARTE É O RESULTADO DE UM ENCONTRO DO CORPÓREO COM OS SENTIMENTOS ENTENDIDOS COMO FORÇAS OBJETIVAS", a fenomenologia da corporeidade é, sim, a peça central, mas não a única. A segunda, aqui, seria o sentimento. Falar de "forças objetivas" relativamente aos sentimentos, pode parecer estranho e obscuro para quem considera os sentimentos como estados subjetivos. Sentimentos, porém, não são subjetivos, mas espaciais (sem referência ao "espaço duplo" requerido para este depoimento). Continua Schmitz: "Para a antropologia convencional, com sua base dualista, psicossomática, é impossível imaginar o homem sem a subjetividade dos sentimentos, que formam o núcleo de sua vida anímica. Numa antropologia pre-filosófica, porém, inclusive a de Homero, o homem aparece como um ente exposto aos sentimentos, capaz de ser por eles preso e estremeado. Sentimentos também foram chamados de "demônios" e "deuses". Quem nega subjetividade aos sentimentos, portanto, tem que criar uma nova antropologia".

Talvez seja esta uma das chances de reconsiderar o fenômeno arte. Além das perguntas talvez ociosas acerca de sua necessidade e justificação social. Perguntas estas e outras que talvez só podiam obter resposta no âmbito de uma antropologia dualista, com seu pressuposto psicossomático.

Sem esquecer que a marginalização do artista, sua dessocialização e às vezes sua forçada "ressocialização" poderiam se tornar mais compreensíveis através de uma fenomenologia da corporeidade e do sentimento. Já que também crueldade por exemplo, é um fenômeno eminentemente corpóreo. E um estado ideal de direito é isento dos sentimentos de ira e de vergonha.

MIRA SCHENDEL

Arte: encontro com o corpóreo

Mesmo expulsa da faculdade de filosofia na Itália, quando jovem, Mira Schendel seguiu se dedicando a leituras filosóficas e teosóficas. A artista usufruiu de trocas com pensadores como Vilém Flusser, Haroldo de Campos, Mário Schenberg e Hermann Schmitz, entre outros, enquanto experimentava em seu trabalho questões relacionadas ao signo, à sua mediação e à compreensão da arte como um fenômeno - um acontecimento disponível no cotidiano que reverbera em múltiplas dimensões do corpo e da existência. Durante os anos 1970, Mira dedicou-se especialmente à fenomenologia de Hermann Schmitz, que se orienta pela ideia de corporeidade e de que signos animam a potência das experiências. No mesmo período, ela retomou um recurso usual no seu ofício do desenho gráfico: o uso de letras impressas transferíveis a seco para a superfície do papel e do acrílico, conhecidas pelo nome de letraset. As letras somaram-se assim à grafia manual, ao uso eventual de máscaras de estêncil e, mais tarde, à datilografia das máquinas de escrever, no repertório de signos da artista. Devido ao caráter mecanizado desse recurso, sua atenção concentrou-se nas relações posicionais de sinais gráficos reconhecíveis dentro do campo da imagem. Em cada *Toquinho* feito sobre papel de arroz, pequenos recortes de papel tingido encontram-se com uma ou algumas letras transferidas a seco. Já nos *Toquinhos* feitos em acrílico, cada diminuto paralelogramo recebe a impressão direta dessas letras. As distâncias e os vazios se tornam a matéria mesma que sustenta a obra em relação a seu espaço interior e exterior.

Art: an encounter with the corporeal

Even after being expelled from a philosophy school in Italy as a young woman, Mira Schendel continued to engage with philosophical and theological texts. She maintained intellectual exchanges with thinkers like Vilém Flusser, Haroldo de Campos, Mário Schenberg, and Hermann Schmitz, among others, while exploring in her work issues related to the sign, its mediation, and the understanding of art as a phenomenon - an event that is present in daily life and that reverberates across multiple dimensions of the body and existence. During the 1970s, Mira was particularly drawn to the phenomenology of Hermann Schmitz, which revolves around the concept of corporeality and the idea that signs animate the power of experiences. Around this time, she revisited a resource commonly used in her graphic drawing practice: dry-transfer letters applied to paper or acrylic surfaces, known as instant-letting or letraset. These letters became part of her repertoire, alongside the occasional use of stencil masks, and later, the typewritten text from typewriters. Due to the mechanized nature of this technique, her focus shifted to the positional relationships of recognizable graphic signs within the image field. In each *Toquinho* made on rice paper, small pieces of dyed paper intersect with one or more dry-transfer letters. In the *Toquinhos* made from acrylic, each small parallelogram receives a direct impression of these letters. The distances and voids become the very material that supports the work in relation to its interior and exterior space.

25.

Mira Schendel: os cadernos

[1971]

Ela escapa a classificações, mas sua forma atual de expressão é tão ampla, que ela poderia se situar entre o conceitual e o objeto artístico convencional: o válido é a ideia ou seu desenvolvimento, mas o objeto artístico como tal inexistente, ou é presente em sutil fisicalidade, ou pode ser apenas uma referência. Nunca me pareceu tão difícil querer registrar uma impressão sobre o trabalho de um artista com palavras e, aliás, Vilém Flusser já o disse a respeito de Mira Schendel. Na verdade, a dificuldade da utilização de forma discursiva sobre um tipo de trabalho de nível sintático e tão interdisciplinar e polissensorial torna inibitória qualquer apreciação sem pretensões. Porque o que Mira Schendel está realizando no momento, através de seus “cadernos”, transcende ao simples objeto artístico acabado, correspondendo a uma especulação visual aberta, lógica e intuitiva simultaneamente. E lúdica, igualmente, a sua forma de expressão, pois frequentemente comparece o “jogo”. Com suas regras, e do qual se participa, na medida em que existe um repertório comum, evidentemente, a condição mínima, ao mesmo tempo, para a existência da comunicação. Mas que não se cria num jogo esotérico, pelo quase ritual com que a artista nos dá acesso aos trabalhos, na necessidade de preservar a fidelidade ao espírito em que se deu sua criação. Mas como jogo, mantém as suas convenções. E o fruir da leitura de seus cadernos depende apenas (como nas histórias em quadrinhos) de uma iniciação básica. Isto posto e obtido no envolvimento da observação de seus trabalhos, faz surgir inclusive um senso de humor mais frequente que o *medium* da obra poderia fazer supor.

Além do aspecto lúdico, o metafísico paira sobre todo o conjunto de sua obra, em particular nesta fase dos cadernos. A indagação perene, simples como água, infinita em sua complexidade. A problemática desfila diante de nossos olhos sob aspectos os mais diversos, traíndo a formação filosófica da

207

ARTE E MEIO ARTÍSTICO: ENTRE A FEIJOADA E O X-BURGUER

plástico do número na “homenagem a Pitágoras”, onde se percebe não apenas a artista a jogar consigo mesma, mas dialogando com o “leitor” do caderno. A palavra não tem penetração neste mundo sintático mas, ao mesmo tempo que a letra é utilizada como valor plástico, o “o” como o “e” (além do “q”, como vimos), o círculo comparece como elemento compositivo ideal, sobretudo no caderno de “é”, onde assume papel auxiliar de delicado senso de humor em seu desenvolvimento e lance final.

A importância referida da transparência ajuda-a a resolver problemas de tempo, como no caderno de dois círculos — em branco e preto “que espelha uma realidade, mas não é um espelho”, pois, ao se sobreporem as páginas, a linha se torna cor sutilmente percebida e, no caderno dos dois círculos com signos, estes desenvolvem progressivamente movimentos opostos — embora aparentemente em sequência progressiva unidirecional.

Outro teorema que Mira Schendel se propõe e desenvolve visualmente é o do “n” e do “o”, muitas vezes surgindo como três elementos mas que na verdade são dois, porém, posto que $n = n$. Pontos e linhas — como trabalhos em cartão de alinhavos para crianças se iniciarem na costura, ou jogos de adivinhação de revista (“una os pontos com uma linha e veja a figura que forma”) sem a preocupação, claro está, da imagem representativa — elaborados para execução em *double face* propõem problemática aparentemente simples e que funcionam, magicamente, como situação de perplexidade: “é” e “ou” ou “é” e “e”. Ambas imagens autênticas, mesmo se inversas e inteiramente distintas, coexistindo.

Uma arte de aspecto conceitual e não conceitual (partindo da especulação e nela se desenvolvendo), pois com uma referência física que pode ser arte ou não o ser, segundo o determine a artista, para quem o signo nunca chega a referência figurativa, mas permanece sempre como tal, mental, embora visível. Aliás, tudo o que escrevo é apenas tentativa de traduzir a expressão de seu trabalho, mas são apenas palavras, pois a apreensão deste momento desta artista implica no manuseio dos cadernos, o envolvimento em seu ritmo, a entrada, enfim, do espectador no seu “jogo”. Este trabalho fluente, excepcional em sua criatividade, pode ser visto, manuseado e consumido simultaneamente em Nova York, Londres e São Paulo, posto que nestes exercícios a tiragem em múltiplo é decorrência natural da existência do protótipo e, no caso, o original é desimportante ou inexistente, como num disco. Feita a matriz, a tiragem

210

ARTE E MEIO ARTÍSTICO: ENTRE A FEIJOADA E O X-BURGUER

artista, a presença constante da matemática, a geometria. Profundamente intelectual é a especulação eterna do homem — traduzida em termos visuais e táteis — de espaço e tempo (sobretudo tempo), o ser diante do todo ou antes, no contexto do cosmos. E aqui convém lembrar que esta obra surge no contexto urbano esclerotizante de São Paulo, onde o encontro, o diálogo, a reunião se tornam paulatinamente mais dificultados pelo ritmo da cidade esmagadora, o que nesta personalidade criativa e sensível emerge em reação imperiosa, porém consequente, em forma de meditações silenciosas. São estes trabalhos de feita extremamente simples: retangulares ou quadrados, encadernados pela própria artista, com capas de cartão plastificado colorido. Dentro, as páginas em folhas brancas ou negras, ou na combinação de ambas segundo a temática de cada volume. As páginas em papel *chrome coat*, ou vegetal, ou de consistência mais densa, sempre escolhidos com o refinamento que conhecemos em Mira Schendel através de seus desenhos em papel de arroz. Aliás, essa transparência, nesta fase, se torna frequentemente necessidade, em exercícios de sobreposição de folhas de papel vegetal, uma composição crescente, serial progressiva, de números e signos em letreset, branco sobre o tom areia do papel. Raros desenhos a nanquim, letreset e perfurações, eis os instrumentos.

“Teoremas” leigos — ou intuitivos — que ela se propõe e a partir dos quais projeta um trabalho visual (como o diálogo com seu marido: “você vê uma coisa, eu vejo outra e nós vemos o mesmo”, munida exclusivamente do compasso e da letra “p” que se torna “q” ou “d”, de acordo com o movimento circular das folhas do caderno em torno a um ponto de vista.

O acaso também preside a concepção de um trabalho que, partindo de determinado número de regras básicas, a fim de abolir a opção e a escolha das letras-signos a serem dispostas sobre as folhas, chega à recorrência pela artista do acaso máximo, jogando dados antes de realizar cada página.

O ponto de vista retorna na perfuração central de uma capa de caderno e se perde ao se começar a folheá-lo nas várias composições com perfurações em cada página. O ponto de vista aí está. Mas igualmente não está, conforme se comprova na leitura e manuseio. Aqui, curiosamente, a precisão se funde como o elemento mágico diante do branco sobre branco.

O signo preside o trabalho — nesta série que de repente se nos assemelha a um diário visual de um artista de sensibilidade rara — e age com o valor

208

ARTE CONTEMPORÂNEA

não altera a qualidade ou a concepção do trabalho. Mas, pela própria natureza da obra, é cinemática por excelência, cinética frequentemente, projetável (em sistema de projeção de *slides*, que possibilitaria a vários dos trabalhos uma criação ambiental, desligada, curiosamente, da “matriz” da artista, embora nem por isso por ela não cogitada), além de, claro está, manuseáveis e vistos para seu consumo, o que tornaria uma exposição cuidada desta série de Mira Schendel uma rica e instigante possibilidade de recriação a partir das infinitas aberturas inéditas que ela assinala.

211

Aracy Amaral. “Mira Schendel: os cadernos”. In: *notebooks*. [A arte e o meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, São Paulo: Editora 34, 2013], publicado originalmente no contexto da exposição originalmente publicada no contexto da exposição “Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrarri, Mira Schendel”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, outubro 1971, Foto Photo: Ricardo Miyada

Refluir de páginas fechadas e abertas

Uma obra-jogo que solicita de quem a manuseia compactuar com regras abertas e não prescritas: assim a crítica e curadora brasileira Aracy Amaral descreveu os cadernos de Mira Schendel. Essas obras – feitas, em sua grande maioria, no ano de 1971 – são exercícios de composição em papéis encadernados, perfurados, grampeados ou colados, como brochuras ou simples aglomerados de páginas. A artista usufruiu de centenas de conjuntos de folhas, de muitas dimensões, que, compreendidas em sua sequencialidade, formam um percurso no tempo e no espaço. O espaço, nesse caso, é como o de um livro, e o tempo é o dos gestos: leitura/coreografia de manusear, tocar, girar. Letreset, adesivos circulares, setas, retas, furos, arranjos com signos gráficos e letras, labirintos feitos com a letra “o”, e desenhos com as letras “b”, “d”, “p” e “q” habitam esses ambientes e convidam a uma leitura tão vinculada a uma experiência estética quanto aos seus procedimentos de construção. Essas composições, ancoradas em minuciosa linguagem gráfica, apresentam comportamentos ambivalentes: ao mesmo tempo que funcionam no espaço condensado de apenas uma página, parecem também escapar para uma narrativa visual que acontece na sequencialidade gráfica, na navegação pelo caderno, ou seja, no fluxo de folhear uma página depois da outra.

The flowing of closed and open pages

An artwork-play that asks those handling it to agree to open, non-prescriptive rules: this is how Brazilian critic and curator Aracy Amaral described Mira Schendel's notebooks. These pieces – mostly made in 1971 – are compositional exercises on bound, perforated, stapled, or glued paper, like booklets or simple bundles of pages. The artist made use of hundreds of sets of sheets, of various sizes, which, understood in their sequentiality, form a journey through time and space. The space, in this case, is that of a book, and the time is that of gestures: a reading/choreography of handling, touching, turning. Letreset, circular stickers, arrows, lines, holes, arrangements of graphic signs and letters, mazes made with the letter “o,” and drawings with the letters “b,” “d,” “p,” and “q” populate these environments, inviting a reading that is as tied to an aesthetic experience as to its construction processes. These compositions, anchored in meticulous graphic language, exhibit ambivalent behaviors: while they function within the condensed space of a single page, they also seem to escape into a visual narrative that unfolds through the graphic sequence, the navigation of the notebook, or the flow of turning one page after another.

230
 Setembro 26, 1969 - São Paulo
 Hoje inauguração da
 X Bienal. Ganhei para
 o Brasil uma "menção
 honrosa". Ao todos 6/2
 para o Brasil).
 A "visibilidade" do invisível.
 "Esta experiência tende
 a ser arracional, além do

232
 irracional e do racional."
 Comecei a leitura de
 Anubindo, os quatro
 volumes da "vida divina".
 Os amigos, Fred, Nario, etc.:
 nada mudou. Houve enri-
 quecimento, empobrecimento.
 Volta ao sono, volta ao
 trabalho (após um ano
 de "morte" e cama). Houve
 "perdas" e não houve.

234
 Talvez os "sentimentos"
 pouco contem. E não pre-
 cisem contar.
 Mas a libertação
 o silêncio visual.
 o silêncio.
 Há também uma motivação
 psicológica.
 Nos últimos meses deixei

236
 de escrever acerca de
 meus problemas (que são
 gerais também).
 Com o trabalho da Bic-
 nal (o "sussurro do
 invisível" talvez inicie
 uma fase de maior
 silêncio. E também nos
 desenhos.

238
 "Esquitar a liberdade"
 liberdade não sou
 Para isto, para a
 libertação, sei (hoje)
 que não chega esta
 vida. Embora a vida
 "comece" com o
 "saber" da libertação.

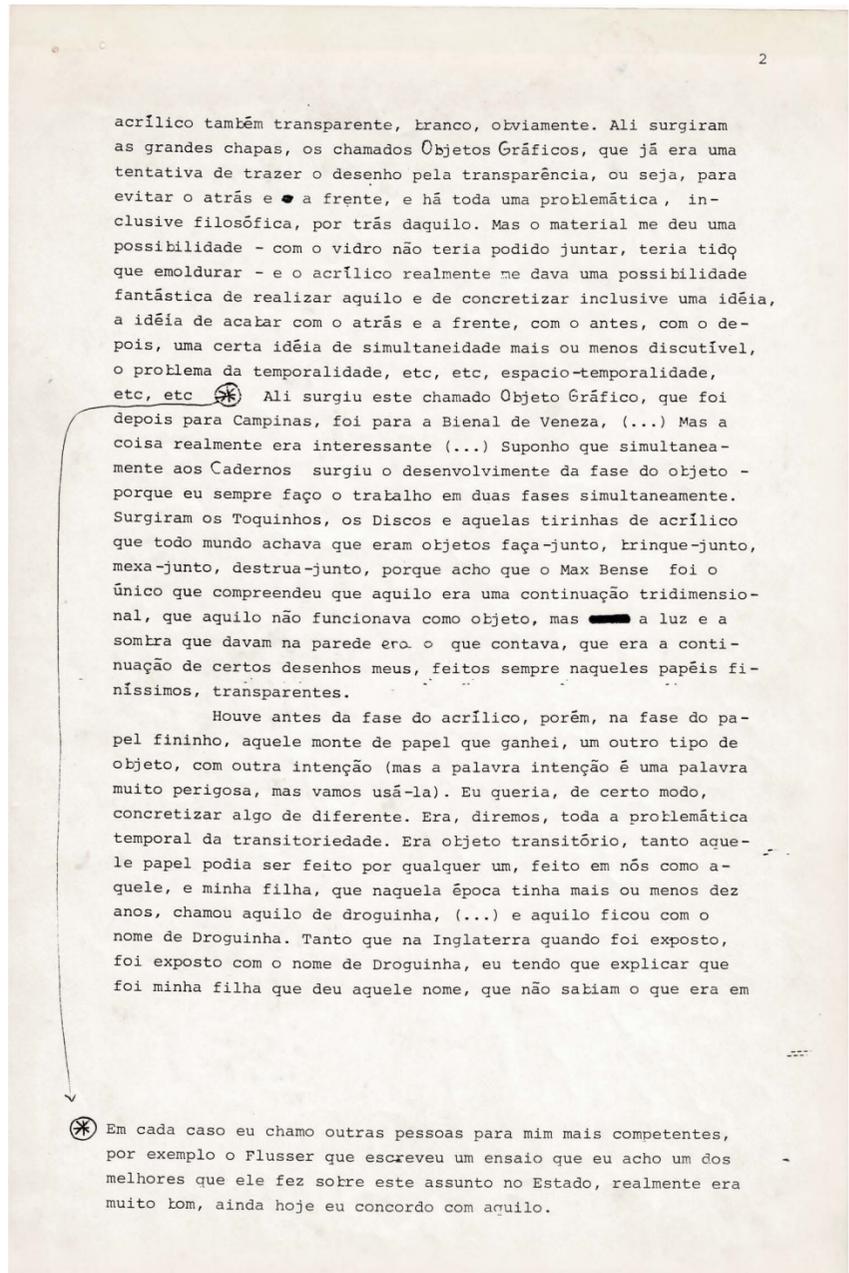
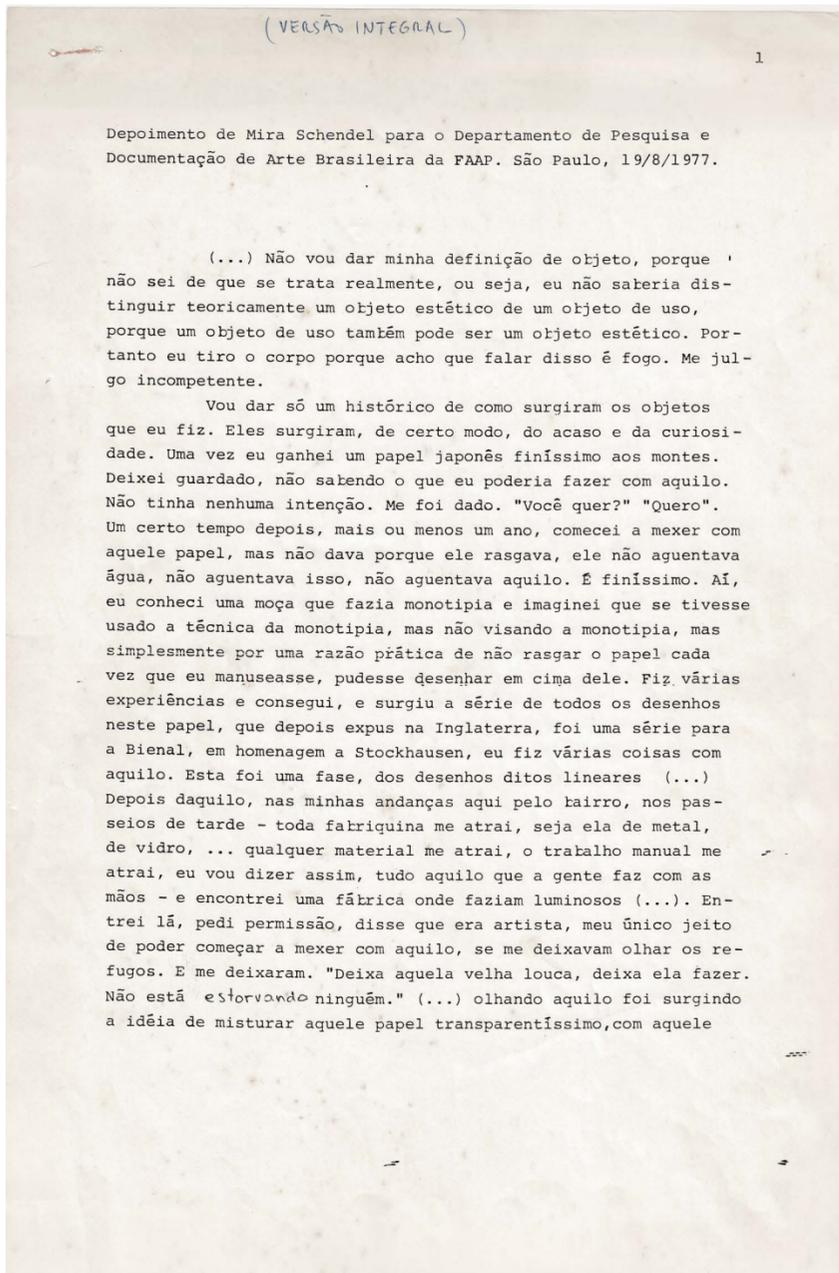
Ondas paradas de probabilidade, um sussurro

A instalação *Ondas paradas de probabilidade* foi realizada pela primeira vez na X Bienal de São Paulo (1969), que sofreu boicote explícito ou velado de diversos artistas brasileiros e estrangeiros em repúdio à suspensão dos direitos democráticos no país. Mira, assim como outros artistas em diálogo estreito com o crítico Mário Schenberg, decidiu participar da Bienal. Realizou ali sua obra de maior dimensão: um amplo campo com milhares de linhas de nylon translúcidas tensionadas apenas pelo seu próprio peso. Atravessadas pela luz, essas linhas se deixam perceber em uma visibilidade simultaneamente sutil e mesmerizante. Assim, no momento em que diversos artistas escolheram a retirada como ruidosa forma de silêncio, Mira construiu uma inefável forma de presença. Seus fios concretizam no espaço o vazio, a espessura, o silêncio e a distância como experiência sensível e compartilhável. Em paralelo, o texto bíblico que acompanha a obra aponta para a complementaridade entre presença e imanência como aspectos da existência. É neste mundo, agora, tal como ele é – na codependência sempre limítrofe entre imanência e presença, entre transparência e opacidade, entre penetrabilidade e embate –, que a espessura do sussurro e a densidade do corpo da palavra habitam.

Still waves of probability, a whisper

The installation *Ondas paradas de probabilidade* [Still waves of probability] was first presented at the 10th São Paulo Biennial (1969), which faced an explicit or veiled boycott from several Brazilian and foreign artists in protest against the suspension of democratic rights in the country. Mira, along with other artists in close dialogue with the critic Mário Schenberg, decided to participate in the Biennial. There, she created her largest work: a vast field with thousands of translucent nylon threads, stretched only by their own weight. Traversed by light, these threads reveal themselves in a visibility that is at once subtle and mesmerizing. Thus, at a moment when many artists chose withdrawal as a loud form of silence, Mira constructed an inefable form of presence. Her threads materialize void, thickness, silence, and distance as tangible, shared experiences in space. In parallel, the biblical text that accompanies the work points to the complementarity between presence and immanence as aspects of existence. It is in this world, now, as it is – in the ever-boundary-pushing interdependence between immanence and presence, transparency and opacity, penetrability and resistance – that the thickness of a whisper and the density of the word's body reside.

Mira Schendel. "Depoimento de Mira Schendel para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 19/8/1977" [excerpt]. Mira Schendel's testimony to the Department of Research and Documentation of Brazilian Art of FAAP, São Paulo, August 19, 1977" [excerpt], agosto 1977, Foto: Ricardo Miyada



* Em cada caso eu chamo outras pessoas para mim mais competentes, por exemplo o Flusser que escreveu um ensaio que eu acho um dos melhores que ele fez sobre este assunto no Estado, realmente era muito bom, ainda hoje eu concordo com aquilo.

Monotipias e objetos gráficos

Certa vez, Mira ganhou um imenso volume de papel japonês – frágil, transparente, difícil de manusear. A natureza do papel a levou por muitas experiências, até que se deparou com a monotipia. Em dois anos, calcula-se que Mira produziu mais de duas mil monotipias com tinta preta a óleo em papel de arroz. Após entintar uma superfície lisa e polvilhar talco sobre ela para diminuir a transferência involuntária de tinta, pousava sobre ela a folha de papel retangular e desenhava em seu dorso com as unhas ou outro instrumento pontiagudo. A pressão do traço mais ou menos fino, mais ou menos regular, fazia a tinta impregnar as fibras orgânicas do papel translúcido, formando riscos e manchas visíveis, na frente e no verso do papel. Cada resultado dessa sequência de gestos era único, irrepitível, ainda que ela com frequência produzisse grandes grupos de obras com variações de elementos recorrentes. A solução para apresentar essas obras entre placas de acrílico suspensas possibilitou à artista enfatizar as múltiplas possibilidades de observação e leitura de suas obras translúcidas, experimentando a constituição de distâncias, direções de leitura e relações entre obra e público. Esse recurso desdobrou-se na criação dos objetos gráficos de Mira, em que ela reunia múltiplas monotipias ou datiloscritos entre duas amplas placas de acrílico, produzindo uma espécie de aglomeração de páginas, desenhos e grafias percebidos em contiguidade.

Monotypes and graphic objects

At one point, Mira received an immense volume of Japanese paper – fragile, transparent, difficult to handle. The nature of the paper led her through many experiments, until she encountered monotype. Over two years, it is estimated that Mira produced more than two thousand monotypes using black oil ink on rice paper. After inking a smooth surface and dusting it with talcum powder to reduce the unintentional transfer of ink, she would place a rectangular sheet of paper on top and draw on its back with her fingernails or another sharp instrument. The pressure of the line, more or less fine, more or less regular, caused the ink to impregnate the organic fibers of the translucent paper, forming visible lines and stains on both the front and back. Each result of this sequence of gestures was unique, unrepeatable, even though she often produced large groups of works with variations on recurring elements. The solution to present these works between suspended acrylic sheets allowed the artist to emphasize the multiple possibilities of viewing and interpreting her translucent works, experimenting with the creation of distances, reading directions, and relationships between the artwork and the public. This approach evolved into Mira's graphic objects, where she combined multiple monotypes or typed texts between two large acrylic plates, producing a kind of aggregation of pages, drawings, and writings perceived in close proximity.

Inscriver um gesto no corpo e no mundo

qualquer outro que deixe marcas –, as crianças começam a construir garatujas, compreendidas como as primeiras expressões criativas que as conduzirão tanto ao desenho como à escrita e à leitura. Similares a rabiscos e gestos irregulares sobre uma superfície, as garatujas, inicialmente, são investigações cinéticas das crianças, que exploram livremente o movimento da mão sobre o papel. Ainda que as linhas da superfície resultem em uma imagem, muitas vezes, a criança sequer olha para ela, pois o que interessa, naquele momento, é o ato de riscar: a experiência do encontro entre a mão e o material riscante, e entre este e a superfície.

Em seguida, a criança passa a se dar conta da relação que existe entre o gesto e o traço, observando os resultados de seu fazer e tomando algumas decisões sobre ele, escolhendo, por exemplo, a localização de cada intervenção sobre o papel. Isso tudo acontece enquanto as habilidades motoras finas são desenvolvidas, como o controle das mãos e dos dedos. Aos poucos, a criança percebe que pode tomar ainda mais decisões sobre o desenho, variando cores e gestos até chegar à descoberta de que pode existir uma relação entre o que se desenha e o que se conhece do mundo. É comum que a criança relacione os desenhos a algo que tenha visto, seja um objeto, um personagem ou alguém de seu convívio – mesmo que, sem a nomeação e anúncio dessa associação, as correspondências não sejam identificadas por outras pessoas.

Com a prática, a relação entre o sujeito e o desenho segue se transformando, chegando a resultados que apresentam composições mais esquemáticas, com orientação dos elementos no espaço (por exemplo, a inserção das nuvens na parte superior do desenho), representação dos elementos da realidade a partir de características objetivas, entre outros aspectos que constroem a percepção de que desenhar é, também, uma forma de escrever. Com o desenho, é possível contar uma história, registrar um sentimento, expressar um desejo e inventar mundos.

O aprendizado da escrita depende do desenvolvimento de habilidades e percepções vinculadas ao desenho, como o treinamento da mão para executar movimentos circulares e traços curtos, a organização de ideias e a noção de que é possível transmitir uma mensagem por meio de símbolos. Quando as imagens

desenhadas são associadas a significados, torna-se mais fácil compreender que letras e palavras também são símbolos e, por isso, carregam significados específicos. Surgem associações entre o som e a sílaba, entre a fala e a escrita, chegando-se a uma compreensão das letras e sílabas como unidades que formam palavras.

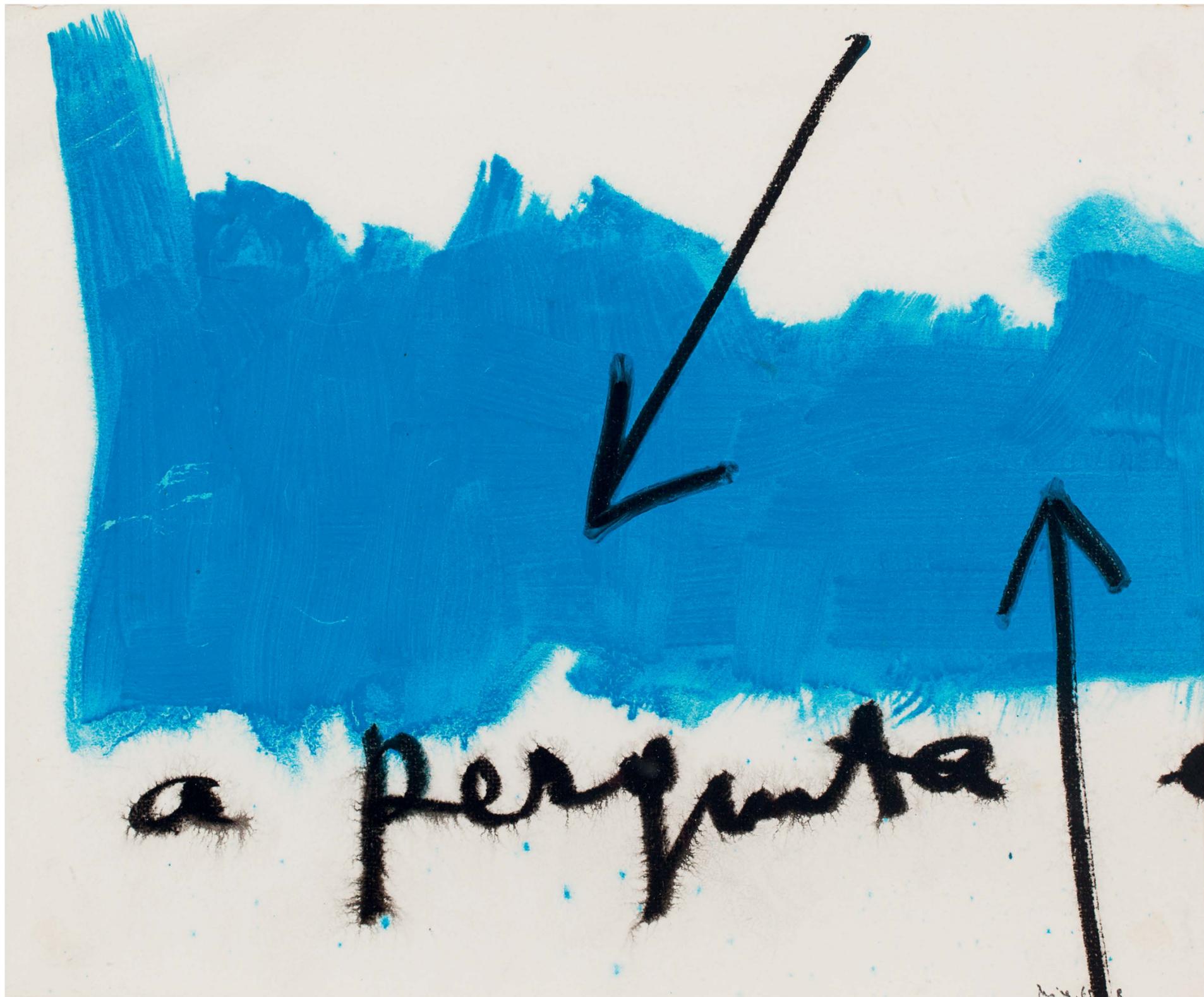
Junto à construção de compreensão dos símbolos, há a prática do desenho das letras, que vão ficando mais uniformes, reproduzindo a estrutura da escrita (como a orientação espacial) e refletindo características de quem escreve. A escrita é um rastro do corpo em um instante. Traz informações, por vezes, mais importantes que a decifração objetiva do código. O que se conta, no fundo, é o que se vive. Pela escrita, é possível apreender informações como o estado emocional de quem escreveu e o tempo despendido no gesto: se o traço é mais firme e contido, supõe-se que tenha sido feito demoradamente; se é mais fugidío, perdendo a pressão nas pontas das hastes de letras, como se a mão escapulisse da palavra que acabou de registrar, lemos a mensagem emoldurada pela pressa. O material riscante desliza sobre o papel – ou qualquer outra superfície da escrita – contando sobre sua porosidade e capacidade de produzir atrito, sobre a pressão da mão naquele exato instante, expressando identidade, emoção e pequenas coreografias do corpo. Tudo isso nos conta sobre parte do contexto da escrita.

Antes de ser um signo reconhecível ou ligado a um referente inscrito no mundo, a letra é desenho. E, como desenho, começa com o rabisco, sem comunicar discurso, narrativa ou símbolo, expressando seu caráter único e irrepetível: a prova de que, por ali, passou um sujeito que intencionalmente inscreveu um gesto. Mira Schendel encontrou na relação entre a escrita e o desenho, entre o gesto e o corpo, um caminho de investigação profunda sobre a existência e o tempo, o instante e o infinito, ao refazer não apenas a letra e a escrita, mas também as passagens entre o grafismo primordial, o código, a linguagem e o mistério. Nas palavras da própria artista, trata-se de “captar o instante em que a vivência se derrama para o símbolo, no caso, a letra”.

Divina Prado
Editorial Instituto Tomie Ohtake

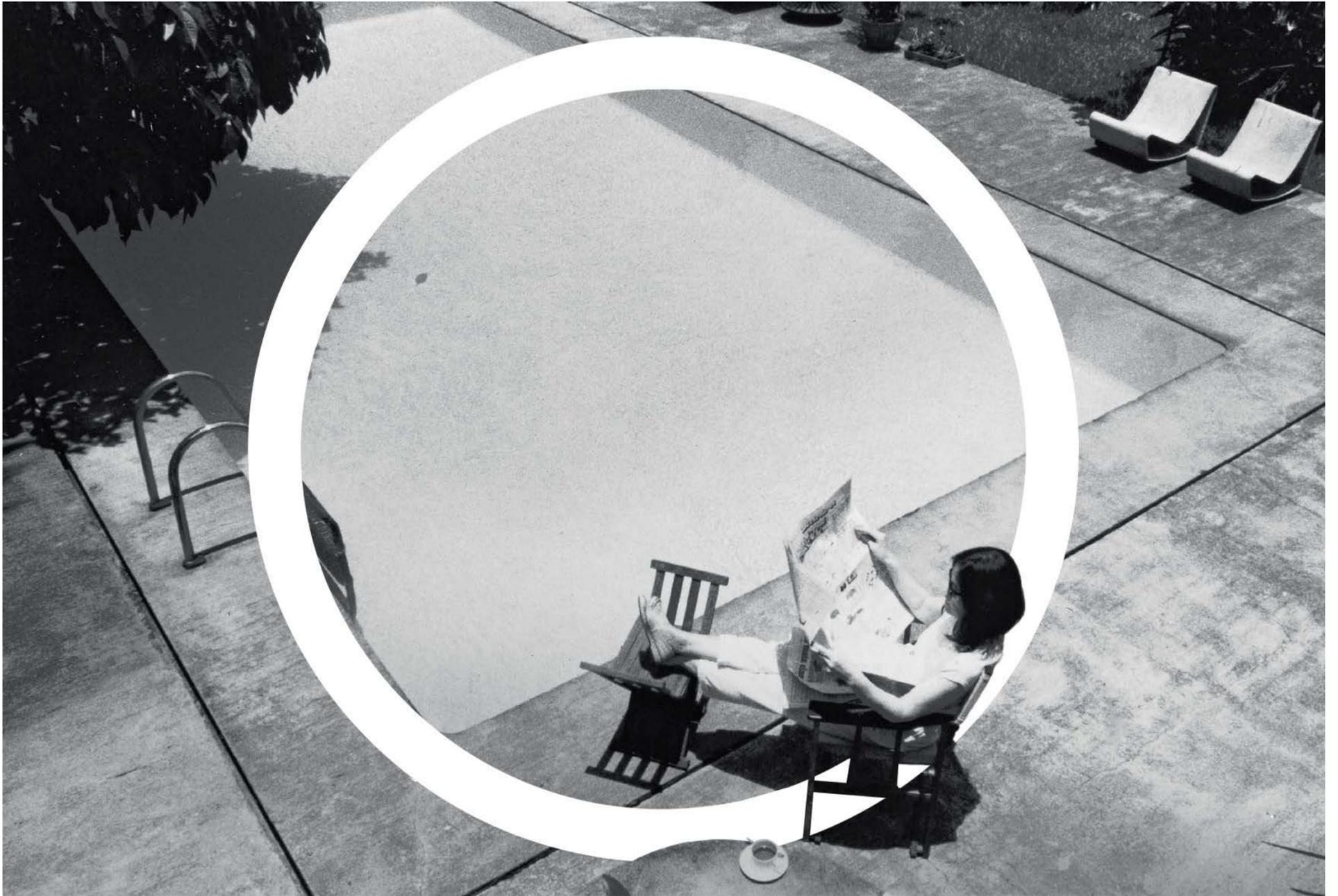
Esperar que a letra se forme é um caminho longo. Nesse percurso, variadas habilidades são desenvolvidas, estimuladas e experimentadas no decorrer de alguns anos ou da vida inteira, a depender dos sujeitos que ativamente esperam enquanto investigam o próprio corpo e o mundo ao redor. O que os processos de espera vivenciados pela artista Mira Schendel e pelas crianças em fase de alfabetização têm em comum é, justamente, a presença do corpo e a experimentação de seus gestos.

Com cerca de um ano de idade, ao serem estimuladas a usar materiais riscantes – como canetas, giz, lápis, pincéis e



Mira Schendel. A pergunta The question, 1965, Guache sobre papel Gouache on paper, 31,5 x 38 cm, Coleção Collection MAR - Museu de Arte do Rio / Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro / Fundo Z

Vem ser nosso amigo!



DEM SER NOSSO AMIGO

Quer acompanhar a agenda de uma das instituições culturais mais importantes da cidade?

Fazendo parte do programa de Amigos Tomie, você terá acesso a uma programação educativa que aborda a arte e suas transversalidades, poderá participar de viagens culturais e de encontros especiais com artistas, curadores e agentes da cultura.

COMO FUNCIONA?

Com uma contribuição anual, você poderá se engajar em nossa programação e ainda desfrutar de uma série de vantagens únicas. Nossas categorias foram cuidadosamente elaboradas para garantir que todas as pessoas, independentemente de suas condições, possam aproveitar uma agenda mensal diversificada e ainda receber brindes especiais. Além disso, você terá acesso a uma

ampla rede de atividades extras com nossos parceiros, incluindo descontos especiais em estabelecimentos no entorno do Instituto Tomie Ohtake, proporcionando uma experiência ainda mais enriquecedora durante a sua visita.

Clientes Nubank têm 25% de desconto na adesão ao programa, e clientes Ultravioleta, 50%.



Saiba mais apontando a câmera do seu celular para o código QR.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:
Abrir caminhos na arte e na vida

Somos um instituto cultural dedicado às artes visuais e seus cruzamentos com a educação, a arquitetura e o design, sempre aberto ao diálogo com outras linguagens e temas contemporâneos.

Nossa história começa na cidade de São Paulo (SP), em 2001, ano de nossa fundação. A partir desse marco, espalhamos nossa presença em todo o território nacional com projetos de educação, premiações e programas formativos, difundindo conhecimento e criando conexões para trabalhar em parceria com instituições nacionais e internacionais.

Nos mobilizamos e nos relacionamos com questões contemporâneas e com vozes diversas e representativas e, através de nossa vocação formativa, geramos oportunidades para educadores e estudantes, dando uma dimensão coletiva ao gesto de Tomie Ohtake de abrir territórios para si e para o outro por meio da arte.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:
Opening paths in art and life

We are a cultural institute dedicated to the visual arts and their intersections with education, architecture and design, always open to dialogue with other contemporary themes and languages.

Our story began in the city of São Paulo (SP) in 2001, the year we were founded. From this milestone, we spread our presence throughout the country with educational projects, awards and training programmes, disseminating knowledge and creating connections to work in partnership with Brazilian and international institutions.

We engage and relate to contemporary issues and diverse and representative voices and, through our vocation for training, we generate opportunities for educators and students, adding a collective dimension to Tomie Ohtake's gesture of pioneering territories for herself and others through art.

EXPOSIÇÃO EXHIBITION MIRA SCHENDEL – ESPERAR QUE A LETRA SE FORME
WAITING FOR THE LETTER TO FORM

Curadoria Curators
Galciani Neves e and Paulo Miyada

Produção e Coordenação de Montagem Production and Assembly Coordination
Instituto Tomie Ohtake | Carolina Pasinato, Nicole Plascak, André Luiz Bella, Pedro Lemme, Rodolfo Borbel e and Victor Constantino

Projeto Expográfico Exhibition Design
Instituto Tomie Ohtake | Ligia Zilbersztejn

Design Gráfico Graphic Design
Instituto Tomie Ohtake | Felipe Carnevalli, Paula Lobato e and Vitor Cesar

Montagem Art Handlers
Ricardo Soares da Silva, Alexandre Pedro Nascimento, Elias Joaquim da Silva, Isaac Lira, Jefferson Luiz da Silva e and Renato Miranda

Museologia Museology
Ângela de Menezes Freitas, Bernadette Ferreira Ibarra, Dulcinéia Paz Rocha e and Fernanda Coutinho Santiago

Cenografia Scenography
Buriti Brasil

Desenho de Luz Lighting Design
Fernanda Carvalho Lighting Design

Iluminação Lighting
Marcos Cicerone

Revisão Proofreading
Isabela Maia e and Instituto Tomie Ohtake | Carmem Saito, Divina Prado e and Julia Cavazzini

Tradução Translation
Isabela Maia e and Instituto Tomie Ohtake | Julia Cavazzini

Impressão e Sinalização Printing and Exhibition Signage
InSign e and Arte Viva

Pintura Painting
WCA Pinturas e Decorações

Audiovisual Audiovisual
BrMobile

Transporte Transport
Millenium Transportes

Seguro Insurance Company
Howden Brasil Consultoria e Corretora de Seguros

Agradecimentos Acknowledgements
Ada Schendel, Max Schendel, Gerson Tung e todos os colecionadores, empreendedores, instituições e museus que gentilmente cederam suas obras para a exposição and all the collectors, lenders, institutions and museums who generously lent their works for the exhibition.

O Instituto Tomie Ohtake realizou todos os esforços para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens/obras aqui expostas e publicadas. Caso você identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail instituto@institutotomieohtake.org.br. Instituto Tomie Ohtake made every effort to find the holders of copyrights on the photographed images/artworks published here. If you identify some work of your authorship, please contact us by email: instituto@institutotomieohtake.org.br.

JORNAL NEWSPAPER

Design Gráfico Graphic Design
Instituto Tomie Ohtake | Felipe Carnevalli, Paula Lobato e and Vitor Cesar

Textos Texts
Galciani Neves e and Instituto Tomie Ohtake | Divina Prado e and Paulo Miyada

Revisão Proofreading
Isabela Maia e and Instituto Tomie Ohtake | Divina Prado, Carmem Saito e and Julia Cavazzini

Tradução Translation
Isabela Maia e and Instituto Tomie Ohtake | Julia Cavazzini

Impressão Printing
Ipsis

ISBN 978-65-89342-43-4

Patrocínio

Acesso Tomie

Apoio

Apoio de mídia

Realização

