

esperar que

Mira

Schendel

a letra

se forme

**Mira
Schendel**

esperar que

**a letra
se forme**

Mira Schendel

**esperar que
a letra se forme**

**Galciani Neves
e Paulo Miyada**

**São Paulo
2024**

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

De quantas formas uma exposição se desdobra além de sua presença física e de sua duração? Muitas e diversas, se considerarmos as experiências de cada pessoa com as obras apresentadas e como estas serão rememoradas sensível e intelectualmente.

O projeto editorial e de comunicação do Instituto Tomie Ohtake tem amadurecido recursos para intensificar tanto a experiência do encontro com a arte, a cultura e a educação quanto as suas possibilidades de extensão no tempo e no espaço. Nesse sentido, cada projeto da instituição tem sido acompanhado por um jornal, um conjunto de dispositivos de acessibilidade, um programa público e uma série de visitas educativas.

Há, ainda, ocasiões em que o processo de pesquisa e desenvolvimento dos projetos cria oportunidade para produzir publicações que visam aprofundar a reflexão sobre seus conteúdos, prolongando-os para novos leitores. Este é um desses casos. A pesquisa de Galciani Neves e Paulo Miyada acerca da artista Mira Schendel, materializada na exposição *esperar que a letra se forme*, apresentada pelo Instituto Tomie Ohtake entre outubro de 2024 e fevereiro de 2025, redundou em um ensaio que convida a outros modos de estar junto com os trabalhos da artista em lugares outros, para além da sala de exposição.

Com este livro, esperamos que mais um capítulo seja acrescentado ao relevante corpo de textos existentes sobre a obra de Mira Schendel, cujo impacto não cessa nunca de se renovar, motivando novas escritas e leituras.

Instituto Tomie Ohtake

apresentação

Este ensaio foi escrito a quatro mãos, entre os muitos movimentos necessários para a preparação de *esperar que a letra se forme*, uma exposição-ensaio acerca da presença do sinal gráfico, da letra, da palavra, do texto e da garatuja na obra de Mira Schendel. Percebemos que, se a mostra criaria uma oportunidade sensível de encontro aberto com a produção da artista, haveria também espaço para tramar um ensaio textual que compartilhasse alguns dos aspectos singulares dos processos de criação de Mira, as mais diversas manifestações de seu desenho-escritura e como a artista e seus trabalhos traçaram alinhavos com os contextos político e artístico brasileiros.

Mira Schendel

esperar que a letra se forme

Mira Schendel nasceu em 1919, em Zurique, na Suíça. 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 Brasil¹.

Cruzou o Atlântico, trabalhando como datilógrafa, e chegou ao Brasil, em 1951, sem identificar-se plenamente com nenhuma nacionalidade e convivendo com muitas línguas. Em um país que se equilibrava em um contexto de inédita aceleração econômica industrial, enquanto a Europa reparava a destruição da guerra, ela escreveu, para o jornal gaúcho *Correio do Povo*, sobre o drama dos imigrantes europeus e, em seguida, publicou uma carta aberta, enfatizando as dificuldades da geração que chegava ao país, após viver na Europa a experiência de ser “indivíduos numerados em um jogo de vaidade, malvadeza e loucura”².

Ela vivia, então, um período de experimentos pictóricos e, apesar das dificuldades financeiras, comprava materiais baratos e pintava, com avidez, retratos, vistas urbanas e naturezas-mortas. Apresentava-se gradativamente como artista em exposições

individuais e coletivas, enquanto aprendia técnicas gráficas que lhe renderiam trabalhos como desenhista na Tipografia Mercantil (Porto Alegre) e, alguns anos depois, na Editora Companhia Melhoramentos (São Paulo). Essas duas instâncias do seu fazer – como pintora e como *designer* – operavam como vasos comunicantes. Em ambas, malhas ortogonais estruturavam a composição de elementos no espaço – da página, do papel ou da tela.

O que Mira buscava com a arte não se limitava à representação mimética do que via, mas aguçava processos de percepção da existência. Seus interesses filosóficos, entremeados a seus estudos sobre religiões, ecoavam nesse momento de sua trajetória, em que experimentava formas de apreender a realidade. Já nesse período, ela conjugava em suas naturezas-mortas uma abordagem pessoal da fenomenologia (estudo dos fenômenos que aparecem à consciência), exercitando maneiras de desvendar o visível e o que o transborda. Tais interesses, como se poderá constatar, a acompanharam por toda a sua trajetória.

Em sua produção artística da década de 1950, feita em paralelo com a ilustração e a diagramação de capas de livros e cartazes que combinavam inserções tipográficas com reproduções de seus desenhos e pinturas, Mira parecia trabalhar em um campo pictórico que se esquivava, simultaneamente, da profundidade convencional da pintura clássica europeia e do caráter planar das vanguardas concretistas. Ao encurtar a perspectiva, cujo método renascentista impregnou por séculos a estruturação dos espaços na pintura, e empregar recursos gráficos de composição, Mira trabalhava em um espaço nem planar nem cônico – o espaço da *espessura* da pintura, o qual se concentrava na matéria mesma da cor.

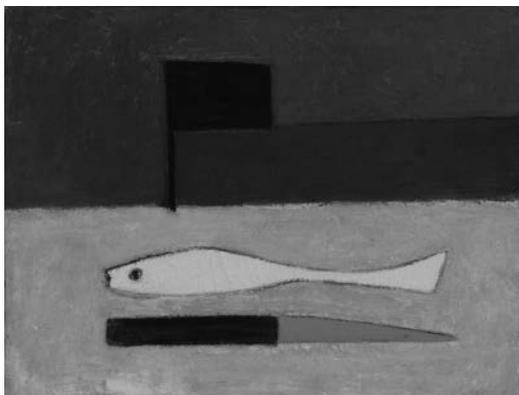
A essa altura, Mira já gozava de certo reconhecimento público, mas sempre se questionava acerca do sentido de sua prática artística. Esse questionamento perdurava desde os tempos em que, ainda adolescente na Itália, rascunhava poemas. Alguns dos seus versos escritos discutiam a fraternidade, a liberdade, a existência de Deus e

a insistência de pensamentos artísticos³ – perguntas que trasladou para sua prática nas artes visuais.

À sua maneira, Mira acompanhava os novos impulsos da arte moderna no Brasil e o debate sobre a abstração. Sua insatisfação com o ambiente da arte em Porto Alegre a levou, em 1953, para São Paulo, onde testemunhou com maior proximidade e crescente apuro crítico os debates artísticos da época, e onde seguiu conciliando sua produção pictórica com a realização de ilustrações e projetos gráficos editoriais. Adepta de seleções cromáticas de baixa saturação, privilegiava relações pictóricas com espaços domésticos restritos, interiores de ambientes fechados e arranjos subjetivos de objetos cotidianos em superfícies de mesas e estantes.

Com recursos que podem ser associados tanto a pintores metafísicos italianos e alemães quanto ao universalismo construtivo do uruguaio Joaquín Torres García, Mira reconsiderava plasticamente a profundidade da perspectiva dos espaços, que assim se conformavam como arranjos de campos cromáticos com objetos de contornos simplificados. De tão simplificados, esses objetos se tornavam esquemas bidimensionais de coisas, como se fossem ícones da percepção, resultantes de experiências de reconhecimento de visualidades. Dispondo esses elementos icônicos no espaço dividido geometricamente, compôs cenas desvestidas de ilusionismos de luz e sombra, da simulação da ação da gravidade e da distinção entre figura e fundo, o que acabou abrindo caminho para que, em seguida, ela renunciasse à referência a objetos reconhecíveis e às suas similitudes. Tal exercício de síntese e composição, no qual o volume é substituído pela área, reforça a presença gráfica desses elementos. Assim, Mira constituía uma espacialização planar de signos como códigos de escrita destinados à leitura. Um peixe, uma bandeira e uma faca podem, por exemplo, sugerir uma leitura que oscila entre a decodificação de cada elemento, como símbolo, e uma percepção visual da composição que se quer tanto como imagem quanto como uma ordenação de conteúdos. Por sua vez, esses sugerem uma

Sem título, 1953, óleo sobre tela, 27 x 35 cm



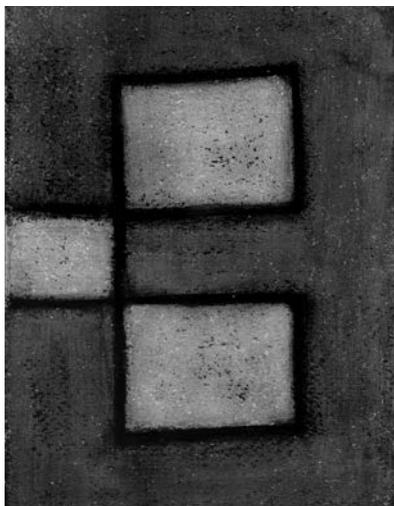
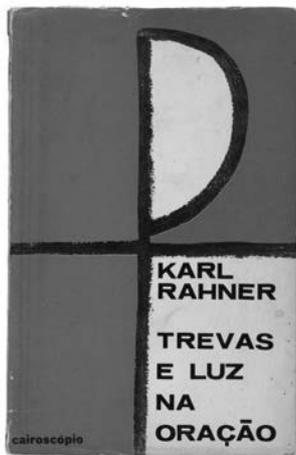
sequência de acontecimentos ou cenários em que os elementos se relacionam. Assim, peixe, bandeira, faca estruturam-se sintática e semanticamente como uma forma-ideia aberta às pluralidades da experiência de se produzir e vivenciar a linguagem.

Após esse processo de síntese, ao alcançar um momento-chave de sua produção abstrata, em 1954, Mira apresentou um conjunto de pinturas em sua mostra individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo⁴ e participou da *Bienal Internacional de São Paulo*, em 1955. Prescindindo da representação de objetos, Mira se valeu de composições geométricas e pintou à mão livre telas abstratas. Faixas de cor, fundos pigmentados, relevos colados diretamente no suporte insinuavam uma dinâmica de movimento dos componentes constituídos por meio de uma ortogonalidade delineada livremente. Em seu arranjo frontal, essas áreas e faixas de cor remetiam aos procedimentos de criação das malhas gráficas que Mira compunha para capas de livro e para projetos editoriais. Em sua materialidade, elas acentuam sua presença pela heterogeneidade das texturas, alturas e densidades de cada superfície trabalhada pela artista.

Mira dedicava-se, então, a elaborar áreas e faixas de cor, cuja fatura enfatizava a materialidade e a espessura da pintura. Experimentou, nesse período, uma imensa vontade de seguir a vida sendo artista, ainda que se considerasse “despreparada” e manifestasse em cartas da época a necessidade de se aprofundar cada vez mais no ofício da pintura. A dúvida impulsionava sua produção e particularizava sua busca no campo da arte: “Estudar o ofício ou deixar por completo. [...] Penso nestes dias, a luta para pintar...”⁵. Ela se via disposta a experimentar procedimentos de abstração, o que a colocava em relação com a produção dos primeiros grupos de vanguarda dedicados ao Concretismo no Brasil desde o princípio da década de 1950, mas não deixava de manifestar sua distância das diretrizes programáticas e convicções ideológicas desses mesmos grupos.

A produção concretista daqueles anos estava alinhada com a atitude desenvolvimentista e industrializante que se manifestava

RAHNER, Karl. Trevas e Luz na Oração, c. 1960-1966, 19,5 x 12,5 cm
Sem título, s.d., aguada e pastel sobre papel colado sobre papel cartão, 22,2 x 16,8 cm



também na formação da arquitetura moderna brasileira e, especialmente, nos planos de governo que culminaram com a construção de Brasília. Avesa a populismos e a toda natureza de pensamento utópico baseado na ideia de progresso, Mira manteve seu foco em questões filosóficas e plásticas mais próximas da existência cotidiana, em torno das quais também iniciava suas interlocuções. Nessa época, ela conheceu o físico Mário Schenberg, o filósofo Vilém Flusser, o poeta Haroldo de Campos e o livreiro Knut Schendel, com quem se casou. Eles formavam um ciclo de amigos e de intelectuais em torno de Mira, enquanto também se tornavam companheiros críticos que adentravam seu trabalho.

Em 1957, nasceu Ada, primeira e única filha de Mira Schendel. Por quatro anos, a artista diminuiu o volume de sua produção artística. Ela estava, portanto, relativamente distante da cena artística quando, em 1959, foi publicado no Rio de Janeiro o *Manifesto Neoconcreto*, que apontava os limites da retórica racionalista associada ao Concretismo e defendia abordagens da abstração capazes de transbordar os contornos rígidos da realização e da percepção de obras de arte como objetos autocontidos⁶. Apesar de haver ecos entre a busca poética de Mira e esses argumentos do Neoconcretismo, ela retomou sua investigação em 1961, sem demonstrar nenhum desejo de ruptura imediata com a unidade do corpo da pintura. Já antes disso, Mira não demonstrava grande preocupação com a terminologia classificatória de seus trabalhos e tampouco repelia a possibilidade das influências e confluências entre artistas. Acreditava na potência do improviso, da experimentação e em seu “autodidatismo”. Ver talvez fosse seu mais importante gesto diante da arte.

Durante a década de 1960, Mira produziu intensamente, experimentando muitas linguagens e materiais. Estava muito comprometida, também, em efetivar uma instância espiritual em seus trabalhos. Compenetrada nos vazios dos espaços que a fenomenologia lhe traria como contribuição e estimulada pelo apuro das técnicas, Mira mergulhou na pintura, como se já estivesse prevendo que

se despediria temporariamente dessa linguagem. Ousou em fortes expressões gestuais sobre o suporte, expandindo os usos de matérias outras, como pedacinhos de tecido, de madeira e pigmentos de terra, e empregando a juta como suporte de trama e coloração pronunciadas. Adentrou um insolúvel embate entre matéria e vazio, operou cortes no suporte, abrindo espaços para múltiplas combinações.

O ano decisivo para o aprofundamento da sua poética e, especialmente, para sua relação com a palavra e a linguagem foi 1964. Naquele ano, Mira revisitou assuntos com que tinha grande familiaridade, inclusive retomando práticas figurativas. Pintou conjuntos de garrafas, baldes, frutos e objetos cotidianos em grandes folhas de papel, contando com a baixa variação tonal advinda da diluição do nanquim e da têmpera e optando pela simplificação das formas como silhuetas. Em algumas dessas pinturas, Mira escrevia os títulos das cenas junto à sua assinatura e à data de produção: “*Mattone in cortile*, Mira, 1964” (*Tijolos no quintal*, Mira, 1964); “*I secchi in cortile*, Mira, 1964” (*Os baldes no quintal*, Mira, 1964). Esses textos ora apareciam em apenas uma linha, como notas de rodapé, ora se alinhavam aos elementos das composições. Ela parecia, então, olhar com certo encanto para as composições mundanas, que eram transpostas para o papel, primando por uma expressão do gesto compositivo e pelos ritmos de acontecimento dessas imagens. E criava títulos para esses instantes imagéticos que reafirmavam o acontecimento flagrado.

Em outros experimentos, rótulos e embalagens de produtos industrializados, muitas vezes presentes nos objetos solicitados do cotidiano que compunham as naturezas-mortas da artista, a colocaram diante de outra oportunidade poética. Esses materiais gráficos impressos começaram a comparecer na sua produção, tanto desenhados e pintados quanto colados diretamente em composições com flores, frutas, jardins. Assim, Mira trouxe ao campo artístico outras das operações que faziam parte de sua prática como *designer*. Sobressaem-se nessas pinturas e colagens o diálogo entre espaço e palavra, o desenho em sua relação com a letra e com outros signos

gráficos, a cor e os elementos visuais (por vezes geométricos) que estruturam a composição da imagem. As letras, quando surgem, parecem iluminar as presenças e qualidades dos objetos, tal como se a artista quisesse testar a função fática da linguagem, reafirmando o que está ali: “A PRECIOSA GARRAFA AZUL”; “ÁGUA-RAZ MINERAL”; “NÓVO”.

Quando se apropriava de rótulos, Mira combinava em suas composições o desenho e a colagem. Linguagens e materiais diversos conviviam no papel e funcionavam, simultaneamente, como desenho e como escrita: letras e textos passeando na imagem, desenhos e rabiscos coloridos adentrando os textos. Outra operação poética importante em algumas obras desse período diz respeito à apropriação de textos e de sua composição em outros contextos, como quando Mira citou o célebre poema da poeta estadunidense Gertrude Stein. Mira traduz o poema tautológico *Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa*, de 1922, cuja estrutura preza por uma espécie de repetição para adensar ou esvaziar os sentidos do texto, migrando-o da folha do livro para a folha de uma rosa. Na colagem, Mira insere as palavras de Stein em um contexto de obviedade, de literalidade da qualidade descrita, em questão. Assim, constitui na imagem pictórica a circularidade do que é uma rosa inscrita numa rosa: uma metonímia total, que expurga a metáfora pelo absurdo.

Justamente nesse momento, a tumultuada vida política do Brasil alcançou um ponto de inflexão de efeitos duradouros, até hoje não completamente reparados: o golpe civil-militar engendrado entre 31 de março e 1º de abril de 1964. Poucos dias depois da suspensão do regime democrático, Mira, que conheceu de perto os efeitos do autoritarismo na Europa, pintou uma grande tela quase inteiramente tomada por um tom muito escuro de preto esverdeado. Apenas duas flores brancas (margaridas, talvez) e seus caules condensados como linhas negras interrompem a textura opaca da tela velada. Seria em vão tentar definir uma interpretação única dessa pintura como alegoria, mas não parece ser fruto do acaso Mira

ter explicitado, ao lado de sua assinatura, que criou essa imagem entre os dias 10 e 12 daquele fatídico mês de abril. A ênfase à data pode ser proveniente de um desejo de referir-se, por meio da palavra, à tensão aguda e dolorosa presente no momento em que a artista delineava suas flores esquemáticas.

Há outro trabalho que marca a pressão do contexto político sobre o processo da artista: o desenho-colagem que Mira nomeou como *Mesa de trabalho – pintor brasileiro*. A composição geral, embora evidentemente realizada com muita agilidade, remete às naturezas-mortas que ela vinha realizando desde 1963: há objetos esquemáticos dispostos sobre o plano verticalizado de uma mesa e pontuações de cores pouco saturadas e de matiz terroso. Não obstante, o elemento de colagem não advém de rótulos, embalagens ou propagandas, e, sim, apresenta uma manchete em letras maiúsculas retirada de um jornal. Lê-se “REAÇÃO TENTA TOMAR O CNTI”, em cobertura jornalística relativa aos conflitos na sede da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria durante a instauração do golpe. O desenho, assim como a mesa de trabalho do artista brasileiro, encontrava-se invadido por notícias de violência e ameaças aos direitos. E as letras de Mira insurgem na folha de papel numa tentativa de deflagrar o fato novamente, como que para alertar ou crer no que estava sendo noticiado ou ainda para afirmar que não havia escape daquele contexto. A atitude política estava no campo de visão e na perspectiva de ação de artistas.

Muitos artistas que produziam no país naquele momento confrontavam-se com uma situação análoga⁷. O caminho, para diversos deles, foi apostar na expressão imediata de opiniões críticas e na convergência de linguagens experimentais, urbanas e ágeis como veículo de identificação e troca entre quem não coadunava com o estado atual da sociedade. Foram, assim, formuladas as ideias de Nova Objetividade Brasileira e a Tropicália. Mira, enquanto isso, se via diante do próprio modo de lidar com discursos, palavras, textos, escritas e grafias. Em vez de convergir com quem escolheu proparlar

palavras de ordem e denúncias, Mira fez da sua mesa de trabalho um território espesso, em que trabalhou um pouco antes ou um pouco depois da formação da escrita.

No ateliê-laboratório, em que trabalhava por longas e insones madrugadas, Mira estava atenta a técnicas de produção não específicas da arte. Seu olhar focava tudo que a mão ousasse e inventasse. Habitava o mundo como se estivesse em busca de pretextos para experimentar múltiplos materiais e modos de fazer arte. Nesse fazer experimental, Mira ativou as mais distintas maneiras de escritura-desenho em muitos suportes, empregando variadas linguagens e técnicas. Em sua produção, não era o ofício literário que lhe interessava especificamente, mas a própria matéria desse fazer: a letra, a palavra, o espaço de leitura e a constituição de uma espacialidade em que as partículas do texto, em suas mais diversas atitudes, se manifestavam.

Certa vez, ganhou um imenso volume de papel de arroz japonês – frágil, transparente, difícil até de manusear sem deixar marcas e rasgos. A natureza do papel a levou por muitas experiências, até que se deparou com a monotipia, que experimentou com grande fôlego. 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 polvilhá-la com talco para diminuir a transferência involuntária de tinta, pousava sobre ela a folha de papel e desenhava em seu dorso com as unhas ou outro instrumento pontiagudo⁸. 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 pelos seus lados direitos e avessos. Cada resultado dessa sequência de gestos era único, irrepetível. Por trabalhar no dorso do papel, a artista grafava traços espelhados e não conseguia ver, exatamente, o que estava sendo impresso. Por outro lado, ela costumava trabalhar por reiteração e contiguidade, produzindo marcas similares em conjuntos de obras feitas em sequência e que, por vezes, sugerem uma narrativa visual.

Sem título, 1964, nanquim, têmpera e material impresso recortado e colado sobre papel, 32 x 46 cm



Para trabalhar com o papel de arroz, Mira elegeu uma medida padrão de cerca de 47 por 23 centímetros. O papel de arroz japonês chegava à artista em bobinas. Ela escolheu essa medida, que aproveitava a largura completa do papel, sem deixar restos, para cortar suas folhas em grandes quantidades, preparando o material para suas sessões de trabalho. Com essa prática, Mira Schendel acabou fixando a proporção de dois para um – 2:1 –, entre altura e largura do papel de arroz, uma proporção que ela depois usaria mesmo no trabalho com outros papéis. Nessa relação entre altura e largura, ela encontrou um formato marcadamente vertical, distante da horizontalidade recorrente na representação de paisagens e naturezas-mortas e pouco usual, mesmo na história dos retratos. Até o repertório da abstração nas vanguardas modernas tende a oscilar entre a proporção quadrada e os formatos herdados dos gêneros da pintura clássica, restando ao 2:1 de Mira uma possível associação – por exagero – com a verticalidade das páginas de livros ou com as tradições caligráficas e pictóricas do sudeste asiático. De todo modo, essa proporção se fazia presente nas eleições das alturas de cada traço da artista, formulando um sentido de gravidade e criando oportunidades peculiares para as relações de movimento e ritmo entre os elementos gráficos das composições.

Mira variou entre múltiplas ênfases no tocante à produção de suas escrituras-desenhos: letras solitárias, traços ampliando espaços, garatujas violentas, textos organizados em versos, palavras se sobrepondo, simultaneidade de escritas e desenhos, imagens figurativas de casas, portais e janelas ou que lembravam plantas baixas, signos gráficos dispostos de modo a sugerir continuidades de ideias, frases ou destinos errantes de pensamentos, justaposição de escritas com diferentes tipologias gráficas. A artista, que se interessava por “aquilo que a gente faz com as mãos”⁹, desenhou palavras, frases e versos nas bordas de papéis, entre a legibilidade e a ilegibilidade, e mesclou garatujas com anotações que pareciam estar flutuando no cotidiano quando foram capturadas e transpostas para o papel.

Todos esses experimentos aconteciam de modo a continuar ou sugerir fios de condução de pensamento e de aplicação do gesto, inclusive expandindo-se além do recurso da monotipia, em trabalhos com nanquim e carvão que evidenciavam uma espécie de escritura/leitura coreográfica do gesto constitutivo das imagens. Círculos produzidos repetidamente, elipses que lembram garranchos de letras, rabiscos velozes em muitas direções, manchas e traços misturados a letras dão a ver uma escrita gestual, sem código de legibilidade rígida e sem leis programáticas, com traços entremeados, como se fosse possível atravessar o suporte por meio de um fluxo do desenho que é um tanto escrita e de uma escrita que se faz como desenho. Quem observa essas obras se percebe convidado a percorrer o ofício da mão que confabulou tais rastros sobre o suporte do papel.

Segundo Vilém Flusser, Mira estava interessada, ao produzir suas monotipias, em responder à pergunta fundamental acerca da origem da linguagem, ou seja, peregrinar em busca de como se constituem os significados. Ele via assim esses experimentos, pois acreditava que essas monotipias deveriam ser “lidas” e não meramente “contempladas”. Flusser defendia que quem lesse os trabalhos da artista admitiria que, para lidar com o enigma da origem da linguagem, a ciência não bastaria. Ao contrário, para ele, estar junto com as monotipias significaria selar um pacto no qual a linguagem se dá na imediatez do “eu”. Ou seja, adentrar a linguagem até o núcleo mais concreto de acontecimentos em que o “eu” se implica e, por isso, transborda, deságua, explode em língua.

As suas tiras de papel de arroz, efêmeras e vulneráveis, são cobertas de riscos, de pegadas impressas sobre a neve do imanente que cobre, eterna, os picos da origem. Convido o leitor a atravessar, com Mira, as geleiras do Ser, e inclinar-se profundamente, com ela, sobre os abismos que as dilaceram, para ver se descobre a fonte da língua. Pois é nas geleiras do

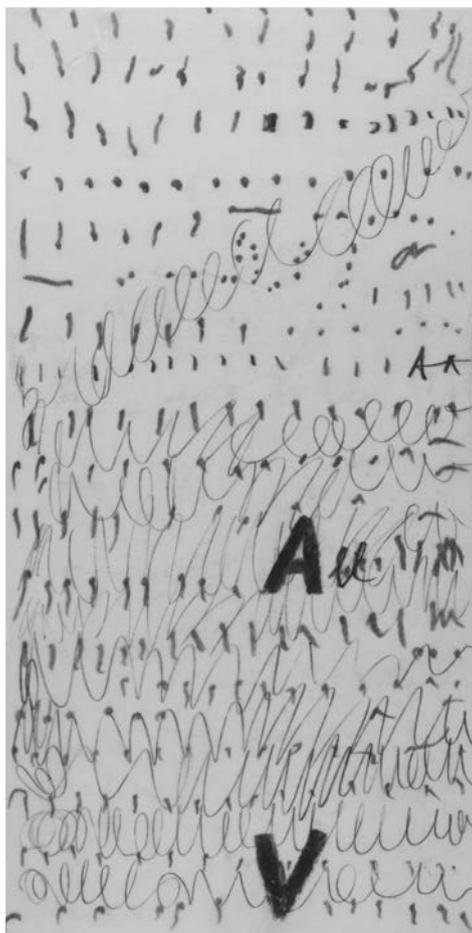
Ser que a língua se origina, e é dos abismos dilacerantes que se precipita e nos arrasta consigo.¹⁰

O amplo conjunto de monotipias de Mira Schendel foi produzido entre os anos de 1964 e 1966¹¹, período em que ela e Flusser encontraram mais convergências entre suas preocupações e seus pensamentos. De alguma forma, havia uma retroalimentação entre a busca experimental da artista, ao expandir incessantemente as possibilidades da grafia e da leitura da palavra, e a consideração do pensador sobre o impacto da língua na constituição do pensamento filosófico¹². Com o tempo, Mira e Flusser tomaram veredas discrepantes, mas o fato é que ela realizou, com suas monotipias, um dos mais densos corpos de pensamento experimental acerca das relações entre o desenho e a escrita em alfabeto latino – o qual pode ser abordado com os mais diversos aparatos teóricos, sempre de modo produtivo.

Pela reiteração e pela variação da gestualidade, Mira conseguiu tornar tangíveis as passagens e correlações entre a garatuja, o risco, a linha, o signo gráfico, a letra, a sílaba, a palavra, o verso e a sentença. Em cada trecho e em cada elemento das monotipias, há aspectos dessas partículas do desenho e da escrita combinados em uma amálgama volátil e ambivalente. Quer dizer, cada componente marcado/grafado pela artista oscila, diante dos olhos de quem o observa, entre ser garatuja, risco, letra, desenho. Para quem tenta lê-las, essas obras oferecem uma escrita de intervalos alargados, nos quais as distâncias e os espaços entre os elementos da linguagem estão liberados do compasso normativo da sintaxe da prosa e mesmo da temporalidade da poesia. Trata-se de uma escrita de convivências visuais entre os mais variados signos que compõem o universo de comunicação textual, por meio de sobreposição, simultaneidade, cortes, choques, hibridismos entre naturezas distintas de elementos.

Assim, escrita e desenho reelaboram-se um sobre o outro, ocupando, simultaneamente, a espessura ínfima do papel de arroz. Dentre as monotipias, percebem-se grupos de trabalhos, como os

Sem título, c. 1964-1965, óleo sobre papel de arroz (monotipia), 47 x 23 cm



“desenhos lineares”, as setas e os conjuntos de letras, palavras e frases. Dentre esses últimos, Mira também experimentou uma construção de espaço que desafia a sequencialidade da leitura ocidental (da esquerda para a direita, de cima para baixo). Ela propôs composições com ocupações dispersivas e deambulantes do espaço do papel, em uma dinâmica aberta que se multiplica por causa da transparência da folha.

A letra, unidade mínima da palavra, surgia, então, em sua pluridimensionalidade – frente e verso, esquerda e direita, dentro e fora, em simultaneidade –, formulando, assim, uma ação de decifração que se dá pelo usufruto do próprio espaço de visualidade da imagem/desenho e do espaço físico que se percorre para avistá-la. Em vez da ordenação linear e convencional, Mira transpôs para a matéria do papel letras que estão em via de se formar, palavras que não estão ditas em escrita, mas vagam no papel, frases que têm muitas possibilidades (e impossibilidades) de leitura, já que podem, também e ambivalentemente, ser desenho, garatuja, garrancho. Nas monotípias, tudo é coreografia de leitura e todo espaço é pleno em significância. Para quem tenta lê-las, há sempre algo a mais e algo a menos do que o sentido denotativo contido em seus caracteres. Mais uma vez, Flusser ousa uma descrição sobre o desenho-escritura de Mira nas monotípias:

São as letras em formação que demandam o significado. São os enxames de letras que demandam o sentido. São as metamorfoses de letras que demandam as regras do jogo do pensamento. São os acenos dos riscos, das retas e das curvas, que pedem serem admitidos ao jogo. São as linhas virtuais que pedem admissão para o reino da realidade do peso. Há um tumulto de linhas e pontos, de curvas de figuras, que pedem, desesperadamente, a permissão de sair do limbo da virtualidade e serem admitidos ao reino resplandecente da realidade que é a língua. Há uma luta desesperada do

virtual em busca da salvação na realidade. É a luta do Eu pela sua identidade.¹³

Cabe também enfatizar que as ambivalências e opacidades implicadas na relação de Mira com múltiplas línguas, assim como em seu trato da escrita, não ocasionam apenas impossibilidades de tradução e leitura, mas também uma espécie de transbordamento dos sentidos para além do significado denotativo imediato de cada palavra ou sentença. Isso se torna especialmente tangível nas obras em que ela enuncia, com vigor, uma palavra ou expressão que pode ser lida a distância, numa experiência de simultaneidade de decifração dos componentes, sem ordem preestabelecida, ou de reorganização de um espaço destinado à leitura.

Nas monotípias, surgem também exaltações às ideias de Deus e Natureza, evocados em várias línguas (português, alemão e latim) – “bendizei o senhor”, “fogo”, “terra”, “mar”, “chuvas”, “orvalhos” –, um poder mágico para que algo acontecesse por meio da palavra. Em outros trabalhos, a artista narra, em versos, ora soltos ou sobrepostos, ora mais organizados, como em acrósticos, a imensidão do Universo, a relação do corpo com o mundo, o mundo posto em escala, a dimensão metafísica do universo em relação ao corpo. A palavra é uma matéria utilizada como exaltação desses sublimes ou como uma possibilidade de trazer para o plano da vida a intensidade dessas forças. Em algumas dessas monotípias, pequenos traços cortam a composição textual como que para organizar a leitura, propondo um caminho ao olhar, ou criando/representando esquematicamente um espaço de acontecimento para o que estaria sendo narrado em palavras. Aí, texto e imagem mesclam-se para constituir dimensões, escalas e espaços.

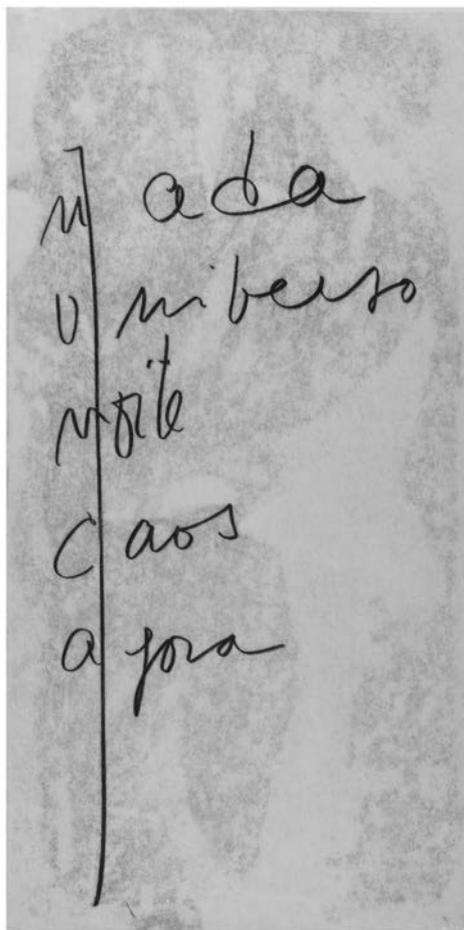
Também foi com as monotípias que Mira Schendel, pela primeira vez, trouxe ao primeiro plano de sua obra o caráter poliglota e apátrida de sua formação. As línguas que herdou de sua família – o italiano e o alemão – aparecem junto à língua oficial do país em que

se estabeleceu – o português. Eventualmente, surgem também palavras em latim e francês. A variação entre essas línguas é oscilante, com várias delas podendo conviver em uma mesma obra. Em alguns casos, pode-se tentar adivinhar o que fazia a artista associar certas ideias a certas línguas e o usufruto de cada uma como linguagem, num exercício poético que ora abolia as diferenças entre escrita e desenho, ora sobrepunha suas características pela distinção de comportamentos. O italiano, por exemplo, surgia em expressões atávicas ligadas à infância; o alemão, em jargões filosóficos; o latim, em referências bíblicas; o português, em dizeres simples fisgados do cotidiano.

Cada uma dessas aptidões reveladas pela artista na escolha das línguas encontra um bonito elo com o que formulara Flusser sobre “uma fenomenologia da língua” de Mira. Para ele, nas vastidões do papel, nos espaços entre as letras, entre as palavras, entre os desenhos, estariam silêncios prenes de línguas. Isto é, o esplendor dessa língua por vir, dessa língua em futuro de acontecimento, seria um empreendimento de Mira que aconteceria antes da formulação da palavra, antes que algo se tornasse texto, antes de qualquer decodificação ou reconhecimento. O espaço entre os componentes, afirmava Flusser, é o espaço de acontecimento do pré-texto, em que a língua se dá em seu esplendor. E nesse espaço construía os abismos das línguas: o articulado/lido/falado e o inarticulado/não desvendável.

Em todos os casos e de distintas maneiras, Mira constituía, com essas presenças, um campo aberto e descontínuo, com espaços de pausa também destinados à leitura. Esses ambientes posicionam tanto a artista quanto o público em uma espécie de território linguístico ambivalente e atravessado por signos multifacetados, que, por vezes, afirmam o desterro, bastante conhecido por imigrantes, viajantes, tradutores, exilados e apátridas. Ao mesmo tempo, esses ambientes propiciam uma relação afetuosa pela sugestão a uma pronúncia rítmica da palavra, pelo balbuciar nostálgico do sotaque, pelo reconhecimento da grafia e/ou do desenho e da materialidade da frase que se anuncia.

Sem título, c. 1964-1966, óleo sobre papel
de arroz (monotipia), 47 x 23 cm



Outro aspecto, ainda acerca de seus experimentos com a escritura-desenho nas monotípias, diz respeito à transparência. Mira tinha tremenda atração pelas naturezas diversas dos materiais que logo se transformavam em suporte para suas experimentações. Enquanto produzia as monotípias, em um passeio pelas redondezas de seu ateliê, a artista se deparou com uma pequena fábrica onde produziam luminosos de acrílico. Mira narrou o impacto que teve nessa época quando conheceu o acrílico transparente. Esse material leve, mais cristalino e menos quebradiço que o vidro, lhe permitiu experimentar a apresentação de obras feitas em papel de arroz entre placas suspensas por finos fios.

Tomada pela liberdade de ser artista e pela curiosidade em usufruir de materiais, Mira pensou em misturar a transparência do acrílico à do papel de arroz. O vidro era uma possibilidade, mas lhe exigiria uma moldura. O acrílico viabilizou a ideia da artista de “acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade etc. etc.”¹⁴. Dessa maneira, conseguiu enfatizar a leveza e a translucidez de suas obras, além de multiplicar as possibilidades de sua apreensão em variadas direções de leitura e distâncias entre obra e público. Esse recurso desdobrou-se na criação dos seus *Objetos Gráficos*, em que ela reunia múltiplas monotípias ou datiloscritos entre duas amplas placas de acrílico, produzindo uma espécie de aglomeração de páginas, desenhos e grafias percebidos em contiguidade. Nessas obras, soltas no espaço, a escritura-desenho de Mira ganhava uma dimensão de convivência com o corpo de quem lê, vê e interage com o trabalho: uma escritura-tessitura mobilizando espaços de apreensão; uma textura de letras em simultaneidade de dimensões em que se podia mergulhar; uma espécie de nebulosa de traços e palavras avançando no espaço de encontro.

É muito representativa a consideração que a artista fez sobre a convergência entre as materialidades disponíveis em seu tempo e o avanço em seus interesses poéticos e filosóficos:

[...] se o nosso tempo levanta uma problemática da transparência, o nosso tempo também nos dá materiais, a tecnologia nos dá materiais onde nós podemos concretizar isso. Para que um problema possa surgir, para o artista não existe esse nível de abstração. Se algo não é concretizável... Não tem sentido. [...] o artista é extremamente realista neste ponto. Se a transparência não é apresentável... o que se me apresentou na fabriquinha [de luminosos] foi a transparência, se me apresentou de uma determinada forma, que foi para a maior parte dos operários talvez inconsciente, mas para mim se tornou consciente, ligando uma coisa com outra.¹⁵

Para Mira, o acrílico não era apenas uma matéria transparente, mas um material que aglutinava questões que lhe eram caras, como o desígnio de tomar o espaço como uma dimensão corpórea passível de ser experienciada sensivelmente.

Quer dizer, existia um amadurecimento de preocupações e focos de atenção conforme o acúmulo de experiências e reflexões da artista, o que lhe permitiu tomar consciência de potencialidades e percepções dos materiais e técnicas que encontrava pelo caminho. Não lhe parecia plausível, entretanto, elaborar conceitos em abstrato, senão no corpo a corpo com o que lhe oferecia o tempo presente, o mundo presente, seu contexto de vivências e suas experimentações plásticas.

Um ponto recorrente na fortuna crítica acerca da obra de Mira é que sua inclinação reflexiva se desdobrava, sobretudo, por meio da prática criativa, da corporeidade dos processos plásticos e do manuseio das matérias artísticas e mundanas. A artista nutria um profundo apreço pelos materiais e pelas características que deles conseguia extrair para experimentações imprevistas até então. Em vez de escrever textos, ensaios e teses, Mira mantinha-se compenetrada no ofício artístico como um campo em que o fazer, o pensar e o sentir existiam indissociáveis. Atenta ao operar da linguagem como

um ato singular, Mira se comprometeu com a fluidez do acaso, com os encontros fortuitos da criação em arte, com as pulsões engendradas pela prática no chão do ateliê e com o mundo. Foi assim – por meio de um fazer pensante ou de um pensar fabril – que consolidou uma investigação singular sobre a linguagem, a qual extravasa, inclusive, a presença direta de letras e palavras.

Por outro lado, a biografia de Mira Schendel atesta também sua dedicação contínua a leituras filosóficas, fenomenológicas e teosóficas. Seus interlocutores intelectuais notáveis – de Vilém Flusser a Jean Gebser, passando por Haroldo de Campos, Mário Schenberg, Hermann Schmitz e outros – oferecem um vasto campo teórico que pode ser evocado para a análise de suas obras, como fizeram, por exemplo, Geraldo Souza Dias, John Rajchman, Taisa Palhares e Cauê Alves. A artista usufruía dessas trocas, experimentando em seu trabalho questões relacionadas ao signo e sua mediação e a como isso poderia contribuir para uma compreensão da arte como um fenômeno – um acontecimento disponível no cotidiano que reverbera em múltiplas dimensões do corpo e da existência.

Certa vez, ela escreveu sobre desafios de linguagem que encarava em seu trabalho: dar sentido ao efêmero e fazer coincidir a vida e as palavras (“reino da linguagem”). A artista refletia:

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.¹⁶

Mira questionava-se acerca desses limites e das possibilidades de encontro dessas instâncias temporais e da experiência, e encontrava porto na concretude do material.

Nesse texto, a artista afirma que o modo como as letras sucedem-se habitualmente no papel imita o tempo, sem poder, de fato, apresentá-lo. Assim, tratava-se de simulações do tempo, sem captar a vivência fugidia do instante. Por mais utópicas que essas afirmações possam ser, a artista encontrava na lida com o material, neste caso, o acrílico, a virtualidade que lhe interessava e ainda assim não se dava totalmente por satisfeita:

(a) torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano. (b) torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto. (c) torna possível uma leitura circular, na qual o texto é sempre imóvel, e o leitor móvel. [...] (d) a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado.¹⁷

Em 1966, Mira realizou uma mostra no MAM Rio, que contou com texto de Haroldo de Campos. O experimentador e pensador da poesia concreta traduziu em uma poesia-constelação a “arte de vazios” de Mira. Segundo ele, na obra da artista, o signo gráfico seria, ao mesmo tempo, matéria, questão estética e fabulação de espaços. A “arte de palavras e de quase palavras”, enfatizada por ele, ocorria no trabalho da artista como uma invenção poética: Mira desenha e faz arte com alfabetos constelados.

Neste ponto, é válido refletir sobre a conexão criada entre a artista e o poeta, que também foi responsável por apresentar sua obra ao pensador alemão Max Bense. Mira havia chegado ao país no período em que amadureciam as bases da poesia concreta brasileira, tendo entre suas lideranças criativas e teóricas os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, Ronaldo Azevedo, Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar. Ela acompanhou, sem envolver-se diretamente, a formulação de postulados singulares desses autores (especialmente de Haroldo) sobre o entendimento da dimensão plástica da escrita e da leitura do poema como manifestação

visual. Eram importantes preceitos para os poetas concretos: o caráter decisivo das distâncias, alturas, posições e desenho das letras e palavras no campo da página para a formação de seu sentido; a noção de montagem como guia para aproximar a escrita com o alfabeto latino do aspecto icônico da escrita em ideogramas (em que a referência esquemática ao desenho das coisas dá origem à grafia dos signos); a relevância da tradução como operação particular de linguagem que, em sua opacidade e sua incompletude, sublinha o caráter criativo tanto da escrita quanto da leitura. Todos esses postulados do projeto verbivocovisual dos poetas concretos são relevantes para a produção de Mira Schendel relacionada à escrita – o que não equivale a traçar, aí, uma relação de influência ou causalidade, mas, sim, atentar para a forma como a produção de Mira recoloca no campo das artes visuais uma vinculação entre poesia e arte que foi estruturante na formação da arte brasileira – dada a relevância da reunião de poetas e artistas na *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM-SP, 1966).

Se, para a poesia concreta, interessava como experimento a construção de uma lógica visual-gráfica-sonora do significante da palavra, assim como uma compreensão do livro e da página como espécies de trampolins para a performatividade de uma leitura, como usufruto do texto em todas as suas potências e materialidades, Mira, pode-se dizer, usufruía desse vasto repertório visual, poético e teórico nos anos que antecederam sua adesão à escrita como prática gráfica e pictórica, e tal repertório pode ter contribuído para a formação de seu olhar diante da palavra, na diagramação e na construção gráfica de projetos editoriais e, também, em seus trabalhos em que o signo gráfico e todas as suas derivações eram protagonistas. Se, para Haroldo e outros poetas, que também pensavam a tradução como operação criativa literária, interessavam os experimentos semânticos em torno do texto, da palavra, do verso, no amplo campo da literatura, para Mira, esses experimentos estavam plenamente localizados no campo das artes visuais, ou seja, a artista não se comprometia com gêneros literários nem com as especificidades de construção

do texto em si. Para Mira, o texto não existia em si, mas em todas as possibilidades de ampliação, materialmente falando, no tocante aos suportes e aparições físicas e espaciais, e como elemento de composição, tal como o desenho requer o traço, a pintura requer o gesto, a escultura requer a modelagem. Essa diferença de contexto, em si, já representa uma grande questão que orientava os processos.

Para Mira, a palavra poderia ser compreendida como texto, como uma das possíveis formas de comunicação escrita e oral, mas não só. A palavra, em si, já seria algo para além de seu uso, ou, em sentido inverso, a palavra seria algo anterior ao discurso. Quer dizer, anterior à sua constituição como símbolo, anterior às práticas, anterior à sua captura pela força da semelhança e anterior ao fato de ser colocada, por sugestão ou circunstância, no lugar de algo. Mira tratava a palavra em sua presença, driblando as instrumentalizações e intensificando-a como substância que paira antes de se dar aos usos, como matéria, como elemento fundante.

Ao prescindir da característica habitual e dominante da palavra como referência simbólica atrelada a significados “lógicos” ou “patenteados” por cada língua, Mira constituiu a palavra em um fluxo de sensações, em uma espécie de morfismo deslizante: ora palavra, ora imagem; ora palavra, ora desenho; ora palavra, ora risco; ora palavra, ora matéria... A referência ao seu significado e a convenção de seu significante (sobretudo no tocante a línguas ocidentais) não são as características prioritárias na definição da palavra, a qual se apresenta antes como signo aberto em transmutação, que produz e é produzido por outros signos, em cadeias de leitura feitas de contiguidade e também de cortes abruptos, que levam a distintas e até contraditórias formas de apreensão, assim como a vida e seus acontecimentos que nos acometem. Regras, costumes e normas perdem, assim, seu vigor. Entra em cena um devir da palavra sempre expandível, irregular e em fluxo. Mira semantizava o signo gráfico, a palavra, o texto em estados de abertura de significância, como se os afastasse dos códigos em que habitualmente estão categorizados.

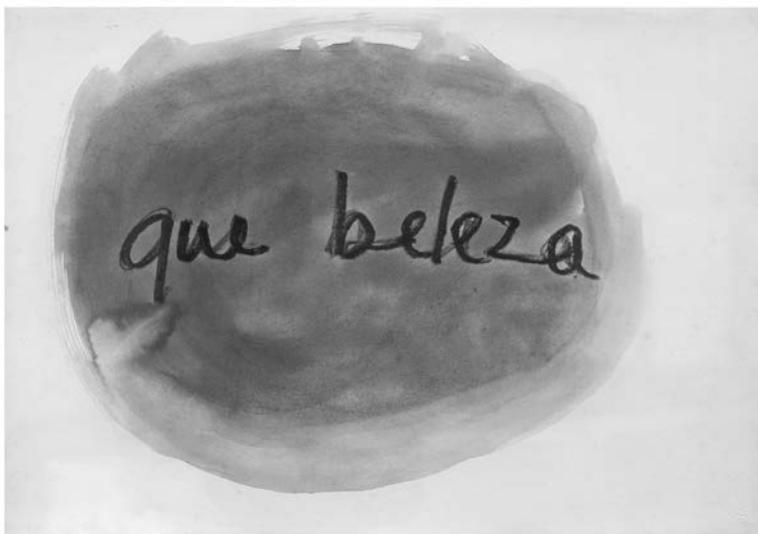
Ou seja, concreção e abstração se relacionando e informando à coisa significada em consonância com quem as percebe, à palavra em gerúndio de significação exposta a estímulos – materiais, de sentidos e de aparições.

Pode-se inferir que foi por ter percebido a ressonância do projeto verbivocovisual da poesia concreta e os modos como Mira conduzia sua relação aberta com a palavra que Haroldo de Campos sentiu-se atraído pela prática da artista, e terminou por escrever um dos mais concisos e precisos ensaios sobre ela, o qual inclui, ainda, esta passagem:

uma arte onde a cor pode ser o nome da cor/ e a figura o comentário da figura/ 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 a arte de mira schendel.¹⁸

Há obras que conclamam uma atenção distinta dentro de sua práxis, por condensar sua poética em torno de uma palavra. O contexto comunicativo para que uma única palavra aconteça sugere uma criação cromática livre – uma mancha, um borrão, um desenho de fundo – que carrega o significado de efeitos sinestésicos. Ou seja, a caligrafia da expressão “que beleza” sobreposta a uma mancha de um rosa avermelhado pode sugerir, por sinestesia, uma pronúncia em voz alta, quase em tom de gargalhada. De outra maneira, o azul que toma quase todo o papel e parece proveniente de um gesto mais intenso e violento para contextualizar “a pergunta” se deixa acompanhar de duas setas. O desenho-contexto para essa situação de indagação ressoa uma convivência assertiva com a angústia do questionamento. Quando Mira escreve “afinal” junto a um ponto de exclamação, uma mancha intensa em vermelho e uma garatuja em preto assinalam um esquema de atenção. As palavras, aqui, enunciam

Sem título, 1966, aquarela e pastel oleoso sobre papel, 43 x 61,5 cm



suas significâncias, e as cores, nesses distintos gestos, constituem o contexto desse vir a ser de conteúdos materiais das palavras – som e pronúncia, materialidade e grafia, forma e ritmo no papel.

Na icônica pintura a óleo, de 1964, encabeçada pela palavra TODOS escrita em letras maiúsculas, em uma tipologia pouco recorrente na obra de Mira, encontra-se um dos casos mais intrigantes dentre as obras que trazem uma só palavra em destaque. Há indícios de que nela existe uma especial dose de deliberação na relação entre escrita e iconografia. O retângulo da tela pintado de preto tem a maior parte de sua superfície ocupada por uma espiral branca, levemente achatada dos lados, a fim de corresponder à proporção vertical do quadro. Ela, a espiral, está quase centralizada na composição – mas não exatamente. Sua forma não pode ter sido feita por instrumentos de desenho geométrico, mas também não demonstra a gestualidade espontânea de outras obras da artista – ela tem contornos sólidos e forma irregular, com uma largura variante (maior no perímetro do que no centro), enquanto circunda espaços negativos pretos que mantêm sempre uma mesma espessura; seria possível considerar, inclusive, que se trata de uma espiral preta que se expande em uma mancha branca.

De uma forma ou de outra, a palavra TODOS, em vermelho, interrompe (ou continua) o movimento da espiral, conformando uma relação direta e tensa entre o ícone gráfico e a palavra escrita. Mira, como tem sido sublinhado neste texto, não era adepta de arroubos celebrativos às ideologias progressistas do século XX, privilegiando a atenção aos meandros da consciência de cada pessoa perante o tempo presente e a existência. Ainda assim, aqui, ela tomou tempo para criar esse arranjo espiral. Uma possível leitura seria de que a obra se debruça, justamente, no movimento poderoso, mas irregular, que liga alguma espécie de interioridade até a dimensão abrangente do coletivo de pessoas – essas, por sua relevância, estão assinaladas em um gesto gráfico de grande impacto, sem, entretanto, demover a centralidade e a escala engolfante da

experiência do sujeito. Todos, sim, mas não como categoria histórica pronta para usar, e, sim, como aquilo que se encontra ao percorrer a longa espiral da consciência.

Deixando por um momento a produção de obras bidimensionais, a atenção para os modos como Mira Schendel experimentou a presentificação da palavra nos leva à instalação *Ondas paradas de probabilidade* (1969). Essa obra foi realizada, pela primeira vez, na *X Bienal de São Paulo*, que sofreu boicote explícito ou velado de diversos artistas brasileiros e estrangeiros, em repúdio à suspensão dos direitos democráticos e de liberdade de expressão no país sob regime militar. Mira, assim como outros artistas em diálogo mais estreito com o crítico Mário Schenberg, decidiu submeter seu trabalho, apesar da consciência de que havia um chamado ao boicote. Realizou, ali, sua obra de maior dimensão, um amplo campo com milhares de linhas de *nylon* translúcidas, suspensas do teto até tocarem o chão, tensionadas apenas pelo próprio peso. Atravessadas pela luz do ambiente, as linhas se deixam perceber em uma visibilidade simultaneamente sutil e mesmerizante. A tensão encontra-se também na concepção ou na finalidade desse campo de linhas: sua textura e sua materialidade sugerem o toque, a penetração. Mas os espaços vazios entre as linhas vibram como se chamassem o olhar a circundar esse labirinto, sem atravessá-lo. Passar por essa tessitura e percebê-la em seu entorno convidam a um tocar com os olhos, desde a exterioridade, percebendo as sutis e oscilantes variações entre cheios e vazios.

Como parte da instalação, uma placa de acrílico traz um excerto do Livro dos Reis, do Antigo Testamento – o qual justamente se refere à presença incessante, embora nunca completamente apreensível e nem coincidente com sua manifestação física, da natureza numinosa. O texto é uma espécie de argumento que introduz a obra sem, para tanto, explicá-la. É uma espécie de enigma cuja resolução não aponta para o desvendar de um único caminho. Esse texto é um sussurro de boas-vindas, um convite, como se houvesse,

ali, um momento de decisão para experienciar o trabalho sob o pensamento da passagem bíblica, mantendo ainda seus sentidos em ebulição. Figurando em uma peça de acrílico em tipografia Helvetica, essa passagem bíblica pode ser compreendida como uma instância de aumento de amplitude do trabalho. Como propõe Flusser, em Mira, os textos são variáveis que se modificam de acordo com o leitor. Por isso, realizam-se em função da experiência de leitura. Em Mira, a palavra se dá em paralaxe.

Assim, no momento mesmo em que diversos artistas, percebendo-se censurados na discursividade crítica direta que caracterizou os anos 1960, escolheram a retirada como ruidosa forma de silêncio, Mira decidiu construir uma inefável forma de presença – o sussurrar do invisível, nas suas palavras¹⁹. Os fios suspensos concretizam, no espaço, o vazio, a espessura, o silêncio e a distância como experiência sensível e compartilhável – algo que o trabalho gráfico de Mira já fazia em escala mais reduzida. Em paralelo, o texto bíblico aponta para a complementaridade entre presença e imanência como aspectos da existência. Neste mundo, agora, tal como ele é, a codependência sempre limítrofe entre imanência e presença, entre transparência e opacidade, entre penetrabilidade e embate é onde habitam a espessura do sussurro e a densidade do corpo da palavra.

Com o passar dos anos, essa mesma instalação foi remontada muitas vezes, o que permitiu perceber seu fino balanço entre ser ou não percebida, conforme a posição do olhar e a natureza da iluminação do espaço. O recuo histórico ajuda a perceber, também, que *Ondas paradas de probabilidade* é um ponto de convergência entre a relação duradoura de Mira com a palavra, que temos discutido aqui, e sua investigação das possibilidades de produção artística baseada em arranjos de materiais mínimos. Tal investigação inclui seu *Trenzinho*, de 1965, composto por numerosas folhas de papel de arroz em branco, transpassadas de modo transversal, que se fixam em duas paredes oblíquas, formando um leve varal volumétrico em suspensão; passa por suas *Droguinhas*, feitas, a partir de 1966, pela

torção e pelo entrelaçamento de papéis de arroz; e também por suas peças sem título, feitas na década seguinte, com numerosos pedaços de acrílico unidos e articulados. Tais peças manifestam o interesse continuado da artista pela fragilidade material das obras como uma forma de dispêndio de energia criativa que enfatiza os momentos de produção e fruição, com desapego a quaisquer garantias de durabilidade. Esse despojamento é coerente com a orientação da artista em direção à abertura para a interpretação ativa dos espectadores, que participam da obra, sem precisar interagir fisicamente com ela, conforme empregam, com atenção, seus sentidos e capacidades perceptivas.

Durante os anos 1970, Mira dedicou-se especialmente à fenomenologia de Hermann Schmitz, uma fenomenologia que se orienta pela ideia de corporeidade, na qual signos animam a potência das experiências. O “despertar sensorial”, descrito pelo filósofo e que Mira impregnava em sua obra, tinha a ver com uma compreensão da arte como um fenômeno que não se esgota na percepção, mas que se espalha por outras experiências do cotidiano. Mira intensificou suas experimentações com signos gráficos – desenhados, datilografados, rasurados, impressos, anotados como reflexos de percursos erráticos – para, quem sabe, deflagrar uma fisiologia do espaço/tempo cotidiano no corpo.

Mira aprofundou e recombina sua relação com materiais e procedimentos que haviam permeado sua relação com a escritura-desenho até então. Enquanto continuava interessada na transparência do acrílico, ela retomou, no princípio da década de 1970, um recurso usual no ofício do desenho gráfico: o uso de letras impressas transferíveis a seco para a superfície do papel e do acrílico, usualmente conhecidas pelo nome de seu principal fabricante, a *letraset*. As letras pré-impressas 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. Ao empregar esses recursos nos quais os contornos e dimensões dos tipos são previsíveis

Ondas paradas de probabilidade, 1969, fios de nylon e vinil de recorte sobre placa de acrílico, dimensões variáveis

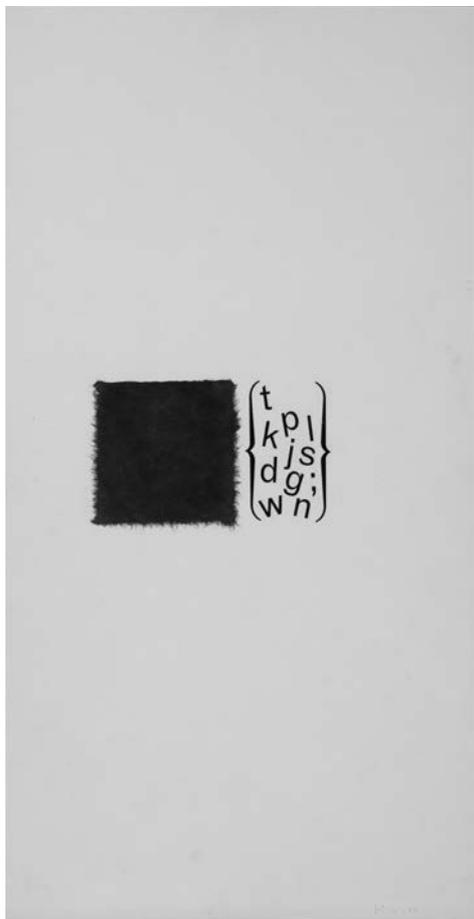


e constantes, Mira passou a concentrar-se menos na imbricação entre desenho e escrita em cada traço grafado e mais na esmiuçada atenção sobre as relações posicionais de sinais gráficos reconhecíveis dentro do campo da imagem.

Em cada *Toquinho* feito sobre papel de arroz, pequenos recortes de papel tingido com aquarela encontram-se com uma ou algumas letras transferidas a seco. Cada letra ganha espelhamentos, orientações distintas, viradas de ponta-cabeça e em múltiplas direções, a fim de engendrar piruetas e caminhos de leitura-percepção. Um espaço de flutuação é criado no papel, enquanto aos elementos geométricos são atribuídas vestimentas de decodificação, por compartilharem a mesma atmosfera das letras. Nos *Toquinhos*, o papel parece ter uma função ambivalente: é solo para pouso da letra, da cor, do tecido e, ao mesmo tempo, espaço constelar no qual esses elementos orbitam. Já nos *Toquinhos* feitos em acrílico, cada diminuto paralelogramo transparente recebe a impressão direta dessas letras. Espalhada sobre superfícies, prescindindo de um posicionamento único ou rígido, a pequena multidão de signos vale-se de sombras, do movimento do corpo que as enxerga, da sobreposição de hastes e de cheios e vazios dos elementos gráficos. Vê-la é enxergar em atravessamentos. Em todos os casos, as distâncias e os vazios se tornam – em relação com os sinais gráficos presentes – a matéria mesma que sustenta a obra em relação com seu espaço interior e exterior. Ainda que inefáveis, transparentes ou translúcidos, são os vazios que agem como corpo da linguagem.

Tais experimentos de aplicação de *letraset* sobre acrílico redundaram também em peças circulares, discos compostos pela sobreposição de múltiplas camadas de acrílico com elementos impressos em cada uma delas, o que produz um efeito de diluição da definição das letras, resultando em uma espécie de profundidade interna à obra. Essas peças, ainda que não tão numerosas quanto outros conjuntos da artista, são exemplares da atitude experimental que não se satisfaz em explorar apenas algumas das propriedades de cada material.

Sem título [Toquinhos], 1972, colagem e letraset sobre papel, 49 x 25 cm



Entre o brinquedo e o livro, esses objetos convidam ao manuseio e à simples contemplação no espaço. Constroem sombras, incitam o olhar, instigam a movência. Girá-los, ver-lhes os versos, contorná-los com as mãos são procedimentos intrínsecos às suas formas. E a transparência é uma qualidade que sugere esses gestos, ao passo que as letras e os signos gráficos constituem seus léxicos temporais, ou seja, como esses elementos produzem um espaço/tempo de fruição.

Junto com o uso das fontes tipográficas disponíveis para transferência a seco (muito especialmente da Helvetica, predominante absoluta nas escolhas da artista desde seus tempos de atuação como *designer*), esse período foi marcado por experiências com máquinas de escrever e sua tipologia facilmente reconhecível. Além da escala e do formato das letras da máquina, as obras datiloscritas lidam com seu compasso monoespaçado, que facilitou à artista tratar os signos gráficos como unidades de tramas regulares, criando hachuras, padrões e ritmos que preenchem áreas inteiras.

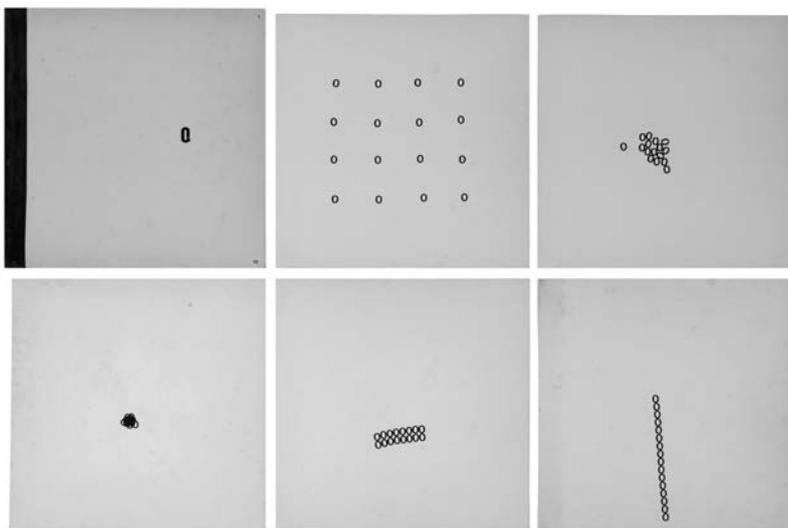
Seguindo a trilha de Mira pelos suportes que experimentou, os cadernos são outro território para sua escritura-desenho. Mira sonhava em fazer um filme. Infelizmente, o experimento não foi levado a cabo. Simultaneamente, começou a elaborar composições em cadernos, com formatos e papéis variados. Por dois anos, a artista persistiu nessa pesquisa, explorando letras, transparência e opacidade de papéis, formas circulares, linhas atravessando as páginas. E, assim, criou modos de leituras, ritmos de folhear páginas e lógicas tridimensionais de manuseio dos volumes. Os cadernos são obras-jogos que solicitam de quem os manuseia compactuar com regras abertas e não prescritas – assim a crítica e curadora brasileira Aracy Amaral descreveu os cadernos de Mira Schendel. Podem ser considerados como brinquedos, obras lúdicas, com as quais o público interage concretamente, segundo Flusser. 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. E servem à manipulação, ao toque, ao gesto. Podem ser vistos em muitas posições: giram e podem fazer girar quem os folheia, movem-se ou fazem mover quem aceita o convite de experimentar suas possibilidades construtivas de espaços. Próximos ao corpo, rodopiando no chão, espalhando-se em superfícies planas, as páginas dos cadernos são espaços-tempos para papéis, letras, setas, signos gráficos engendram narrativas visuais.

Os cadernos de Mira são objetos de uma leitura-dança, de uma leitura-deambulação. Isso nos leva a pensar nas perspectivas que o artista e editor mexicano Ulises Carrión²⁰ ponderou sobre livros e publicações de artistas. Para ele, o que diferencia trabalhos como esses de produção literária convencional é seu emprego da linguagem. Em resumo, ele divide: escritores não produzem livros, mas, sim, textos, enquanto artistas criam livros como territórios para que a palavra e o texto ocorram em uma sequência de tempos e espaços elaborados tendo em conta seus aspectos materiais, seus ritmos de leitura e experiência táteis. Nesses casos, o que se cria é uma coreografia tátil e temporal.

Em suas investidas nesse campo, Mira 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. *Letraset*, 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.

Sem título [Cadernos], 1971, livro de artista, 21 x 20,5 cm (fechado), 6 págs.



Após expor seus cadernos e frustrar-se ao constatar a incapacidade do público de manuseá-los com o devido cuidado, mas sabendo que apenas a interação direta garantiria a experiência integral dessas obras, Mira Schendel imaginou que seria plausível e desejável reproduzir cada caderno em quantidade, esquivando-se da condição de obra única. Não houve condições para que esse ensejo fosse realizado, mas é pertinente esse desígnio, pois ele também testemunha que, de alguma forma, Mira estava em consonância com a cena artística da década de 1970, no Brasil. Nesse período, três fatores se somaram para alavancar a adesão de artistas à reprodutibilidade técnica de suas obras: a expansão de experimentações em novas mídias, como o vídeo, a fotocópia e o *offset*; o fomento de redes alternativas de distribuição de obras de arte (como o correio e a troca de múltiplos de mão em mão) capazes de conectar pessoas sem passar pelos dispositivos de censura da ditadura militar; e o enfraquecimento de grande parte do mercado e do meio institucional artístico. Nesse cenário, o contexto institucional que operou como um espaço de circulação e encontro de artistas e críticos foi o MAC-USP, sob gestão de Walter Zanini, não por acaso o lugar em que Mira apresentou seus cadernos pela primeira vez. A relutância constante de Mira a aderir a grupos e movimentos, além de sua distância de qualquer atitude que tratasse a arte como veículo de propaganda ideológica, pode ter impedido uma convergência maior com os eventos e dinâmicas que atravessaram o museu no período, mas ela não deixou de ponderar sobre as possibilidades experimentais das mídias e dos modos de circulação em voga naquele período.

Como procuramos narrar aqui, 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 interpretá-la apenas como um relato biográfico, ao mesmo tempo que resiste a vinculações estreitas com movimentos artísticos. Tecida na pluralidade

de procedimentos e experimentações e numa busca inquieta de maneiras de capturar a vivência do instante, sua produção é um extraordinário campo de relações entre a matéria, o desenho e a escrita. 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 se estimulava com o desejo de fazer coincidir a vida e as palavras (“reino da linguagem”):

A seqüência 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.²¹

É por sua irrefreável busca por constituir uma linguagem multi-linguística, liberada das regras sintáticas e gramaticais, específica em sua visualidade e capaz de coincidir com a fluidez do tempo e da experiência que Mira Schendel chega aos dias atuais como uma artista urgente e fundamental. O conformismo perante os parâmetros estabelecidos pelos modos hegemônicos (hoje massificados e hiperacelerados) de comunicação favorece o achatamento das ideias, e podemos nos voltar à arte como laboratório que demonstra que é possível e desejável vivenciar a linguagem como exercício continuado de transformação e relação. Nesse sentido, poucas artistas oferecem tanto estímulo quanto Mira, especialmente em suas obras que empregam signos da escrita.

As conjecturas poéticas desse universo de Mira nos dizem sobre um escrever que não quer se enganar pelos raciocínios ou seguir em marcha com direcionamentos únicos, mas, antes, sobre um

escrever que quer circular aquilo que fora repreendido pelos ditames instrucionais. E, assim, a artista parece lidar com uma matéria da palavra que não se submete ao tempo da explicação do que se escreve, tampouco do que se lê. Em Mira, essa escritura pode assemelhar-se ao que diz Maria Gabriela Llansol sobre o ato de escrever: “o duplo de viver [...] é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino”²². A escritura, em Mira, pode ser percebida como a experiência de um “eu” que retém do mundo os seus pequenos tempos e acontecimentos e, assim, os reconstitui em linguagem para compartilhar lampejos, acender pequenos clarões e despejar impressões nesse mesmo mundo em questão. Nesses processos de escritura-desenho, o “eu” artista que se embrenha pelas palavras expande-se, junto com o mundo. Mundo e “eu” fluem, derramam-se entre si e vão criando territórios. E a palavra é uma das matérias que perpassa tudo isso. A palavra, para além das gramáticas e para além das concessões da língua, espraia-se como extensão da vida. A palavra, enfim, como ação que considera lugares e sujeitos, amplia e destitui fronteiras, considerando singularidades na construção de dissensos.

Mira habitou um território em que a palavra, insuscetível à teorização e à generalização das coerções, evidencia-se numa semântica do improvável. Experimentou mesclas de linguagens nas bordas das línguas e, assim, encontrou a palavra irradiada e irradiante de sentidos de múltiplas origens e com destinos imprevistos. Em suas obras, a escritura-desenho de tudo que pode ser a palavra desenrijece a dicotomia conteúdo-forma. Assim, fez ressoar uma pluriterritorialidade da palavra como um estado de presença que, simultaneamente, finca raízes e alça voos.

Buscamos, neste ensaio, demonstrar a amplitude dessa sua produção, sem deixar de atentar para as veredas abertas em cada um de seus ciclos de investigação de suportes e técnicas específicas. Felizmente, pudemos fazê-lo enquanto preparávamos uma mostra homônima ao texto, a qual tomou a maior sala expositiva do

Instituto Tomie Ohtake. Tal exposição, desenhada como um espaço aberto sem barreiras físicas à continuidade do olhar, reuniu mais de 250 obras, entre pinturas, monotípias, desenhos, cadernos, objetos gráficos e uma instalação. Em sua espacialidade, a mostra propiciou aos públicos experimentar uma vivência junto ao que há de visível, de legível, de transparente e de translúcido no engajamento de Mira com as materialidades da arte e os signos da palavra.

Assim, este texto configura-se em uma natureza de vivência, como uma possibilidade de relatar um tanto do que se aprende convivendo com o trabalho de Mira, inscrevendo e evocando a permeabilidade ambivalente entre os tempos do ir e do vir, do ler e do reler, do avanço e da retomada, do fluxo coreográfico de mover-se entre os fazeres da vida e da arte, fazendo tudo tremular e ressoar. Com Mira, afinal, ler torna-se um caminhar e o caminhar se faz como um modo de habitar o espaço e um percurso de leitura. O mais valioso é que o espaço que se percorre e se habita já não pode ser atrelado a uma só língua, a uma só gramática, a uma só origem ou identidade – trata-se de um território sempre renovável, sempre cheio de muitos e de si, refeito na fluidez do tempo de quem o atravessa, munido das elasticidades e transformações de seu repertório cultural, afetivo e linguístico.

Escrever a quatro mãos, neste caso, foi escrever entre dezenas de mãos. Mira Schendel deixou uma quantidade relativamente reduzida de depoimentos públicos sobre sua obra, se considerarmos a extensão e a longevidade de sua produção. Contudo, possuía a prática da correspondência com interlocutores diletos e manteve diários – especialmente quando em viagem. Ela, não obstante, evitava teorizar o sentido de seu trabalho ou compartilhar interpretações didáticas de suas intenções. Ela evitava, apesar de ávida leitora e dedicada ao debate com intelectuais, produzir ou publicar algum tipo de prosa teórica sobre suas leituras. Seu campo de pensamento junto ao mundo e junto ao trabalho se concentrava na vivência do fazer artístico. Seu desenho-escritura era sua ferramenta prioritária de pensamento filosófico.

Por isso, escrever sobre Mira é escrever circundado por cacos de linguagem, adentrando fragmentos de palavras e perscrutando sentenças em composições visuais lançadas no veloz ir e vir das mãos da artista. Não bastasse isso, escrever sobre Mira é também escrever na companhia de uma fortuna crítica que, hoje, se fez numerosa e qualificada, reunindo escritos analíticos e críticos de uma gama de autores que abrange Vilém Flusser, Haroldo de Campos, Mário Schenberg, Guy Brett, Geraldo Souza Dias, Aracy Amaral, Sônia Salzstein, Isobel Whitelegg, John Rajchman, Taisa Palhares e Cauê

Alves, entre muitos outros. É, ainda, escrever em proximidade com as vozes de Ada e Max Schendel, que hoje zelam pela obra da artista.

Nossos dois pares de mãos, entre tantos, já sabiam que não abarcaríamos a totalidade da obra da artista, nem definiríamos conceitos e categorias como guias de sua interpretação. Ao contrário, nossas mãos poderiam percorrer meandros entre sussurros percebidos por entre os raros depoimentos da artista, deambular pelas distâncias entre os signos gráficos posicionados por ela, tocar em balizas biográficas e hipóteses críticas enunciadas antes de nós. Nossas mãos poderiam mover-se entre brechas e puxar alguns dos muitos fios que atravessam o campo Mira Schendel. Duas mãos puxando daqui, as outras duas puxando de lá – tentativa de tessitura, com momentos de dança e outros de tensão. Cientes do que diz Marguerite Duras sobre a escrita, seguimos: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos. É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é isso que se alcança. É isso ou nada”²³. O resultado é esse texto desigual, que por horas chega perto de se esgarçar, noutras horas emaranha-se em torno de um nó e parece não querer avançar. Trata-se de um texto-ensaio, que guarda as marcas das circunstâncias em que foi feito. Um texto-conversa entre as nossas e todas essas mãos, especialmente as de Mira. Um texto para ser lido como um percurso inconstante.

- 1 Os dois levantamentos mais completos acerca da biografia de Mira Schendel encontram-se na monografia de Geraldo Souza Dias, *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade* (2009), e na cronologia elaborada por Ana Avelar para o catálogo da exposição *Mira Schendel* (2013), organizado por Tanya Barson e Taisa Palhares, em parceria entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o museu Tate Modern, em associação com a Fundação de Serralves. Para consulta: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009; e AVELAR, Ana Cândida de. Cronologia. In: PALHARES, Taisa; BARSON, Tanya (Org.). *Mira Schendel*, exh. cat. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.257-279.
- 2 SCHENDEL, Mira. O drama dos imigrantes europeus. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jan. 1950; e SCHENDEL, Mira. Imigrantes de hoje e brasileiros de amanhã. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 9 jan. 1950.
- 3 Para aprofundamento sobre essa questão, ver: DIAS, *op. cit.*
- 4 *Mira: pinturas*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1954.
- 5 SCHENDEL, Mira. Carta a Vaucuccio, 10 ago. 1953. [assinada Mira Hargesheimer]. In: DIAS, *op. cit.*, p. 49.
- 6 Ver GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 21-22 mar. 1959; e GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto [1959]. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 90-100.
- 7 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade (1967). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, 154-168; FERREIRA, Glória. *Anos 70: Arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009; MIYADA, Paulo (Org.). *At-5 50 Anos, ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
- 8 A descrição do processo das monotípias foi feita por Mira em seu depoimento para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira, da Fundação Armando Alvares Penteado, e suas consequências foram discutidas com especial atenção no texto de Rodrigo Naves, *Pelas costas* (1996). Para consulta: SCHENDEL, Mira. *Trecho de depoimento para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado* [19 de agosto de 1977]; NAVES, Rodrigo. *Pelas costas*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água / Galeria de Arte do Sesi, 1996.
- 9 SCHENDEL, *op. cit.*, 1977.

- 10 FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. *Suplemento Literário*. O Estado de São Paulo, 29 de abril de 1967. *Mira Schendel*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio de 1966.
- 11 Em 1970, retomou a técnica, passando a aplicar *letraset*.
- 12 Ver ALVES, Cauê. Mira Schendel em diálogo com Vilém Flusser: língua e realidade. In: PALHARES, Taisa; BARSON, Tanya (Org.). *Mira Schendel*, exh. cat, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 35-44.
- 13 FLUSSER, *op. cit.*
- 14 SCHENDEL, *op. cit.*, 1977.
- 15 Ver SCHENDEL, *op. cit.* 1977, p. 3.
- 16 SCHENDEL, Mira. *Esperar que a letra se forme*. [s.l.: s.n., s.d.].
- 17 Idem.
- 18 CAMPOS, Haroldo de. Texto do catálogo da exposição
- 19 Conforme escrito em seu diário de viagem, de 1968, elaborado durante uma viagem ao Polo Norte. Nas suas mais de 400 páginas escritas à canetinha – além de uma posterior refação – Mira mescla português, italiano e alemão em uma combinação de memórias e notas prosaicas do seu cotidiano com reflexões filosóficas e metafísicas.
- 20 CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Tumbona / Tumbona ediciones (Anómalos. Archivo Carrión; 1), 2012 [1975].
- 21 SCHENDEL, Mira. *Esperar que a letra se forme*. [s.l.: s.n., s.d.].
- 22 LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- 23 DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.47.



depoimento da artista

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 empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida, (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antivida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, e esvaziado de emoções e sofrimentos. Se pudesse fazer coincidir esses dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz, e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é 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 e esperar que a letra se forme. Que assumo 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 for 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 imita 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. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. Por isso, abandonei essa 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 o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto. (c) torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor 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.

Mira Schendel

Transcrição de documento, sem título, s.d.

Vista da exposição *Mira Schendel: esperar que a letra se forme*, no Instituto Tomie Ohtake, 2024



**INSTITUTO
TOMIE OHTAKE**

**CONSELHO
DELIBERATIVO**

Ricardo Ohtake
Fundador do Instituto
Tomie Ohtake e
Presidente do Conselho
Deliberativo
Renata Carvalho
Beltrão C. Biselli
Vice-presidenta
do Conselho
Antonio de Souza
Corrêa Meyer
Aurea Leszczynski
Vieira Gonçalves
Clovis Hideaki Ikeda
Fernando Gomes de Moraes
Fernando Shimidt de Paula
Frances Reynolds
Inês Mindlin Lafer
João Roberto Vieira
da Costa
Liliane Cássia Rocha
dos Santos
Roberto Miranda de Lima
Tais Wohlmuth Reis
Walter Appel

**DIRETORIA
ESTATUTÁRIA**

Marcy Junqueira
Presidenta
Rodrigo Ohtake
Vice-presidente

DIRETORA EXECUTIVA

Gabriela Moulin

DIRETOR ARTÍSTICO

Paulo Miyada

**DIRETOR DE
FINANÇAS E
OPERAÇÕES**

Fábio Santiago

CONSELHO FISCAL

Miguel Gutierrez
Patrícia Regina Verderesi
Schindler
Sérgio Massao Miyazaki

ASSOCIADOS

Antonio de Souza
Corrêa Meyer
Aurea Leszczynski
Vieira Gonçalves
Clovis Hideaki Ikeda
Fernando Gomes de Moraes
Fernando Shimidt de Paula
Flavia Buarque de Almeida
Frances Reynolds
Inês Mindlin Lafer
Jandaraci Ferreira de Araujo
João Roberto Vieira
da Costa
Liliane Cássia Rocha
dos Santos
Marlui Nobrega Miranda
Renata Carvalho
Beltrão C. Biselli
Renata Vieira da Motta
Ricardo Ohtake
Roberto Miranda de Lima
Tais Wohlmuth Reis
Tito Enrique da Silva Neto
Walter Appel

**DIRETORIA
EXECUTIVA**

Gabriela Moulin
Diretora Executiva
Fernanda de Lima Beraldi
Gerente de Planejamento
Maria de Fátima Rocha
Secretária Executiva

**CAPTAÇÃO DE
RECURSOS
E PROJETOS
INCENTIVADOS**

Julia Puglia Bergamasco
Gerente Executiva de
Captação de Recursos
e Projetos

Jéssica dos Santos
Gonçalves
Coordenadora de
Novos Negócios
Luana Andréa Machado
Cavalcanti
Coordenadora de
Projetos e Incentivos
Jovana Santana
Basílio da Silva
Assistente de Captação
de Recursos PJ
Alailson de Melo Brito
Analista de Novos
Negócios

DESIGN

Vitor Cesar
Superintendente
de Design
Ligia Zilbersztejn
Arquiteta
Paula Lobato
Designer
Tie Ito
Estagiária

EDITORIAL

Divina Prado
Especialista em
Editoração e Conteúdo
Felipe Carnevalli
Especialista em
Editoração e Design

COMUNICAÇÃO

Amanda Sammour
Gerente de Comunicação
Amanda Dias de Almeida
Analista de
Comunicação Sênior
Martim Pelisson
Assessor de Imprensa
Ricardo Miyada
Audiovisual
Sarah Lídice Alfenas Moreira
Estagiária

**DIRETORIA
ARTÍSTICA**

Paulo Miyada
Diretor Artístico
Ana Roman
Superintendente Artística

CURADORIA

Catalina Bergues
Julia Cavazzini
Sabrina Fontenele

PRODUÇÃO

Carolina Pasinato
Gerente de Produção
Nicole Plascak
Coordenadora de
Produção

PRODUTORES

André Luiz Bella
Pedro Lemme
Rodolfo Borbel Pitarello
Victor Constantino

EDUCAÇÃO

Lilian L'Abbate Kelian
Superintendente de
Educação
Mariana Per
Gerente de Educação
Claudio Rubino
Especialista em
Educação e
Acessibilidade
Mariana Galender
Assessora de Pesquisa
e Sistematização
Thamata Barbosa
Produtora

EDUCADORES

Andrea Lalli de Freitas
Guilherme Lima Fernandes
Kaya Fernanda Vallim
Maria Cecilia Lima

**DIRETORIA
FINANCEIRA
E DE OPERAÇÕES**

Fábio Santiago
Diretor de Finanças
e Operações

FINANCEIRO

Carlito Oliveira Junior
Especialista Financeiro
Willian Dantas
Analista Financeiro
Yasmin Tavares Lima
Analista Financeira
Tarcísio Barbosa
Estagiário

RECURSOS HUMANOS

Tatiane Romani
Analista de Recursos
Humanos
Vitória Gomes
Estagiária

ANALISTA DE TI

Wesley Silva

JURÍDICO

Escritório BS&A
Mei Jou
Advogada
Sofia Cavalcante
Estagiária

OPERACIONAL

Marcos Sutani
Coordenador
Samuel Luiz Costa Sena
Supervisor (Terceirizado)

APOIO

Alessandro Nóbrega
de Oliveira
Cristiane Aparecida Santos
Darc Kenylce Reboças
Paiva (Terceirizada)
Edson José Dias
(Terceirizado)
Elza Martins Santos
Fábio Antonio de Araújo

Francisca Maria Nunes da
Silva (Terceirizada)
Gilliard Gabriel da Silva
(Terceirizado)
Jonas Pires Gomes Costa
Marcelo Mariano de Oliveira
Margarete Oliveira
Marleide Soares da
Costa (Terceirizada)
Tainara de Jesus Veloso
Vandoclecio Vicente
de Araújo
Wilson Salustiano Silva
(Terceirizado)

LIMPEZA

Ana Paula da Silva
(Terceirizada)
Jairo do Nascimento
Josenilda da Silva Barbosa
(Terceirizada)
Sebastião Alves Silva

MANUTENÇÃO TÉCNICA

Adilson Oliveira
Jacildo Antonio de Paula
Jeferson de Almeida Souza

MIRA SCHENDEL
— ESPERAR QUE
A LETRA SE FORME

ORGANIZAÇÃO

Instituto Tomie Ohtake

TEXTO

Galciani Neves

Paulo Miyada

DEPOIMENTO

Mira Schendel

PROJETO GRÁFICO

Vitor Cesar

DESIGN

Felipe Carnevalli

Paula Lobato

Vitor Cesar

REVISÃO

Divina Prado

Trema Textos | Rachel Murta

FOTOGRAFIAS

Cabrel Escritório de Imagem

Gerson Tung

AGRADECIMENTOS

Ada Schendel

Max Schendel

Gomide&Co

TIRAGEM

500 exemplares

IMPRESSÃO

Gráfica Cinelândia

PAPÉIS

Pólen Bold 90g

Colorplus Roma 240g

TIPOGRAFIAS

Helvetica Neue

Le Monde Livre Std

Transcript Mono Pro

ISBN

978-65-89342-47-2

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Neves, Galciani

Mira Schendel : esperar que a letra se forme /
Galciani Neves e Paulo Miyada ; organização Instituto
Tomie Ohtake. -- São Paulo : Instituto Tomie Ohtake,
2024.

ISBN 978-65-89342-47-2

1. Arte brasileira - Século 20 2. Arte
contemporânea - Exposições 3. Desenhos - Arte -
Exposições 4. Fenomenologia 5. Schendel, Mira,
1919-1988 I. Miyada, Paulo. II. Instituto Tomie
Ohtake. III. Título.

24-238784

CDD-707.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea : Exposições 707.4

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

ISBN 978-65-89342-47-2



INSTITUTO **TOMIE OHTAKE**