



O INVISÍVEL NA OBRA DE MIRA SCHENDEL

Ítala Mendonça (Bolsista PIC/CUML-Artes)¹
Profa. Dra. Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

RESUMO: esta pesquisa visa uma apresentação sintética sobre a produção da artista mira shendel, após sua vinda definitiva ao brasil, acrescentando um novo olhar para o meio artístico nacional principalmente, na transição da década de 70 para década de 80, em meio a efervescência político e social. a artista se mantém produzindo pintura, mesmo com surgimento de novas linguagens, e como base teórica para sua produção, utiliza-se de relações fenomenológicas, buscando evidenciar o invisível da pintura.

PALAVRA CHAVE: Mira Schendel; Hermann Schmitz; Fenomenologia

ABSTRAC: this search visa sintética a presentation on the production of artist mira shendel, after her vinda definitely in brazil, a new view addition to national environment artistic primarily in the decade of transition from 70 to decade of 80, the environment in political and social efervescência . the artist se mantém produzindo painting, even with create linguagens of new and theory as basis for your production, to use of relations fenomenológicas, buscando evidenciar painting of the invisible.

KEYWORD: Mira Schendel; Hermann Schmitz; Phenomenology

*“O que tento traduzir –vos é mais misterioso,
emaranha-se nas próprias raízes do ser,
na fonte impalpável das sensações.”
J.GASQUET, CÉZANNE.*

Na primeira metade do século XX, o cenário brasileiro foi marcado pela imigração de artistas europeus, durante e após a Segunda Guerra Mundial. Dentre esses artistas, o foco desta pesquisa é Mira Schendel, razão que dedicamos uma atenção maior, já que seus trabalhos amadureceram o olhar artístico nacional.

Tem como em relação às variadas linguagens artísticas e suas possibilidades de representação, juntamente com questões que abarcam outras linguagens além das Artes Visuais, tais como Filosofia, Psicologia e Teologia.

Mira Schendel, enquanto estava na Europa, fez o curso Filosofia, mas foi somente a partir da sua vinda ao Brasil, na década de 1940, com destino a Porto Alegre, que ela se iniciou contundentemente nas artes, dando aulas de pintura e escrevendo sobre exposições.

¹ Ítala_mendonça@yahoo.com.br

Ítala Mendonça e Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos – revistatravessias@gmail.com



Já na década de 1950, mudou-se para São Paulo e participou das primeiras Bienais. Os seus primeiros trabalhos, pinturas figurativas – retratos, cenas de paisagem e naturezas mortas como garrafas e frutas – se se apresentavam frontalmente, em cores escuras e sem a menor pretensão de remontar o espaço. São objetos que estão presentes e ao mesmo tempo se apresentam em uma abstração. Concretude, que traz no cerne a presença do homem através do espaço metafísico, como na carta ao amigo Ennio Morlotti. *“De minha pintura não poderia lhe dizer nada, não é “abstrata”, mas é abstrato como creio que o seja toda a arte.”* (MARQUES, 2001:12).

Em meados dos anos 50, a sua obra demonstra distanciar-se da figuração por meio das pinturas em têmpera sobre madeira, buscando uma simplificação da linguagem, tornando-se geometrizadas e apresentando-se em cores escuras, opacas e acinzentadas, com a presença de



Sem título (s/d) - óleo sobre tela 74,6 x

linhas bem subdivididas,⁷⁴ numa representação de um espaço mais intimista e repleta de reminiscências; uma relação entre linha e plano feita através das paisagens por ela visualizadas, durante a sua vida no Brasil.

Essa busca pela simplificação ficou mais intensa, através do aparecimento da diluição dessas linhas mais severas e também pela utilização de cores mais intensas. Assim, os elementos presentes na tela, não apresentavam nenhuma marcação linear de contorno, distanciando-se da característica

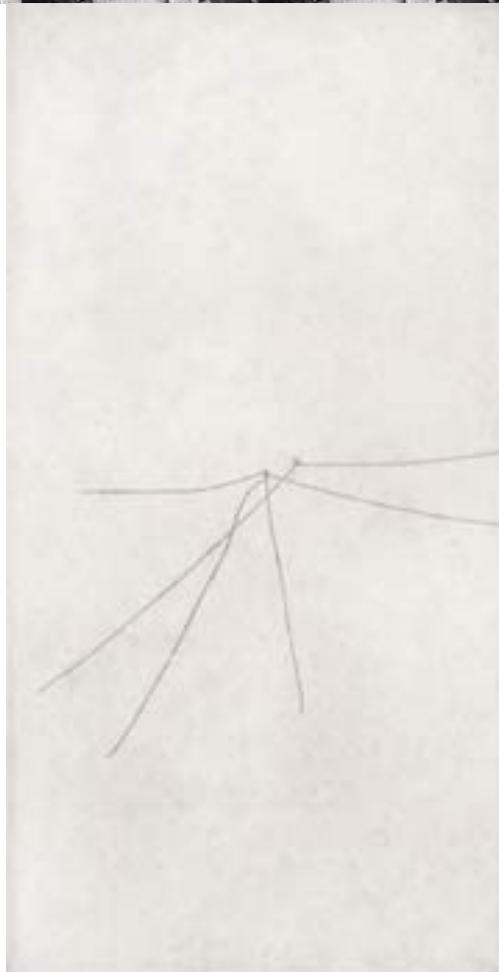


geométrica formal e tornando-se uma questão, que será retomada na década de 80 com os trabalhos da série “*Sarrafos*”.

A geometrização presente nos trabalhos de Mira não se enquadrava no Concretismo, movimento artístico que caracterizava esse período, pois Mira não buscava refazer a realidade e sim, evidenciá-la através da matéria e da forma, uma existência de modo mais puro, como um fenômeno que é percebido e manifestado. Geraldo Souza Dias escreve sobre essa existência presente na sua geometrização: “*Sua aspiração a uma pintura num plano além do retiniano incluiria tanto o lidar com materiais, como com pensamentos, entendidos como fenômenos manifestos. Limitando-se aos elementos constitutivos de forma e cor...*” (SOUZA DIAS, 2005:31).

Mira Schendel, paralelamente ao movimento artístico nacional, explorava as suas próprias expectativas tornando-se uma busca constante de indagações (por isso na abstração geométrica que ela produz, há uma coerência entre conteúdo e forma). Mantendo-se nas mesmas questões, a sua busca foi então direcionada, para a vertente da transparência e das palavras.

Produzindo arduamente na década de 60, aproximadamente duas mil “*Monotipias*” em papel arroz, esses trabalhos evidenciavam a gestualidade através do acaso que é trazido pela fragilidade do material. Assim surgem variadas linhas orgânicas, com uma suavidade e delicadeza de um gesto que navega sobre o vazio do papel.



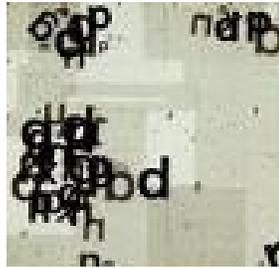
Título: Rabisco, 1965.
Técnica: Monotipia, 47cm x 23cm

O que Mira sempre enfatizou foi essa expressividade orgânica, “... *erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal que seja vivenciada, que saia assim da barriga. Deve brotar da barriga e não simplesmente da mão.*” (MARQUEZ, 2001:24).

Os seus trabalhos em papel japonês, tanto utilizados na década de 60 com as “*Monotipias*”, como na década 70, com os “*Objetos Gráficos*”, curiosamente apresentam as duas faces desse papel (frente e verso) como que inexistentes, confundindo-se entre si, pois tudo se torna um plano não havendo lados opostos. Entretanto, essa transparência parece ser muito mais explícita na série “*Objetos Gráficos*”, realizados em placas de acrílico, nas quais eram fixados os papéis japoneses com



letras impressas. Essas placas ficavam penduradas, permitindo ao observador que caminhasse no seu entorno podendo percebê-la inteiramente.



Sem título, 1973. Série **Objetos Gráficos**
Técnica: Letra-set sobre papel – 55,9 cm x 55,9 cm.

Estando presente também, a virtualização do suporte e a questão anterior da dupla face como um *uno*, não existindo o lado certo e trazendo como consequência o rompimento do tradicional modo de leitura, o espectador se movimenta para vivenciar a experimentação do trabalho: há desta forma, uma atividade corporal entre o sujeito e o objeto, sendo esta sensorial em função das imagens e da transparência.

O espectador está “presente” nas inúmeras placas de acrílico, por analogia as camadas de “consciência”, representam uma busca do indivíduo. Mira Schendel escreve: “*Destarte, o tempo fica transferido da obra para o consumidor, por tanto o tempo se lança de símbolo de volta para a vida, a transparência do acrílico é aquela falsa transparência clara e chata do vidro, mas a transparência da explicação, de problemas.*” (MARQUES, 2001:48).

Outra característica presente nesses trabalhos das décadas de 60 e 70 são as frases e letras. Mira Schendel não foi a primeira artista a utilizar a palavra em obras de arte. O Cubismo de Braque já havia feito tal experimentação, denominado-a *collage*. Mas isso, ela também vai desenvolver com sensibilidade: suas palavras apresentam um significado gráfico que potencializa o desenho, juntamente com as indagações semânticas, causando variadas sensações e percepções.

A palavra não é somente uma palavra com a função de edificar a matéria, de significar. É a matéria necessitando da palavra para existir, imagem e palavra numa dialética entre corpo e alma, ao mesmo tempo em que uma poesia, como diz Maria Eduarda Marques: “(...) o poeta não “comenta”, não “interpreta” a obra.” (MARQUES, 2001:25).



A imagem e a palavra juntas dão sentido ao concreto. De acordo com Geraldo Souza Dias: “*Se a preocupação primordial da renascença foi a concretização do espaço, a da nossa época é a do tempo. A intromissão do tempo no pensamento espacial perspectivo revela sua incomensurabilidade e a impossibilidade de sua apreensão pelo racionalismo.*” (SOUZA DIAS, *CONTUNDÊNCIA E DELICADEZA NA OBRA DE MIRA SCHENDEL*, 30).

Além desses trabalhos, encontramos uma fase experimentalista em obras como “*Cadernos*”, “*Fórmicas*”, “*Transformável*” e “*Droguinhas*” também produzidos na década de 70, que rompiam com a mistificação da arte, trazendo como característica o efêmero e prosaico.

A arte, no final da década de 70, experimenta as indagações sobre Arte Conceitual – um movimento ocorrido no Brasil que não tinha a pretensão de manter a divisão categórica e tão pouco, os suportes tradicionais. Objeto, escultura, instalação, já não havia mais distinção.

Na década de 80 percebemos um ensaio, um movimento de retorno à pintura nessa geração de artistas, dando margem a várias exposições como “*Pintura como Meio*” no MAC em São Paulo (1983); no Parque do Lage, no Rio de Janeiro com a “*Como vai você, Geração 80?*” (1984); e 18º Bienal Internacional de São Paulo (1985). Fizeram parte deste momento artistas jovens que ainda freqüentavam tanto as Universidades como o Parque do Lage, ou a FAAP em São Paulo, e dentre eles, Leonilson, Leda Catunda, Ana Tavares.

Em meio à essa efervescência na pintura, Mira Schendel produziu grandes séries, mantendo o experimentalismo, a materialidade e junto com isso, trouxe novas questões como o rompimento do suporte e a relação com a fenomenologia em sua obra.

As obras de Mira da década de 80 tiveram grande influência da teoria estudada pelo filósofo Herman Schmitz, teórico da fenomenologia alemã, que discutia a idéia de corpo e o sentido dessa corporeidade, tema este que se ocupavam Husserl e Merleau - Ponty, resguardadas algumas divergências naturais de pensamento.

Do ponto de vista em que nos preocupamos em entender a sua postura artística, podemos dizer na produção de Mira Schendel tendo como referência Merleau-Ponty, que o corpo não é tratado somente como objeto mecânico, motor, mas ao mesmo tempo perceptível fazendo parte de um mesmo Ser. Algo que faz parte de uma estrutura orgânica e pertencente a um mundo repleto de sensações.



Entretanto essa relação entre Ser, objeto e mundo, ocorre principalmente, com o artista que vê o mundo, relacionando-se com ele e consigo mesmo, conseqüentemente esse constante olhar se apresenta na suas obras.

Mira, nessa sua constante busca pela compreensão do mundo através dos estudos teóricos que fez, conseguiu uma relação visual que a fez ter uma compreensão do todo.

“O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê com Espírito pudesse pintar. Empréstado seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento.”
(MERLEAU-PONTY, 1989: 47).

Nas pinturas a têmpera, com pequenas inserções de ouro sobre madeira, Mira Schendel traz novamente, as questões da corporeidade. Suas pinturas apresentam a diferenciação dos fenômenos através da composição cromática.

Nessas têmperas, as cores mais escuras causam ao corpo uma dinâmica branda, enquanto o dourado a partir das aplicações em folha de ouro torna-se algo mais agudo, as primeiras retêm luminosidade e a segunda, irradia a luz.

Conseguindo ilustrar o enigma do corpo, já que desperta exatamente no ser uma troca de apresentar e descobrir. Cézanne explica essa experiência sem controle que ocorre com o sujeito: *“Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida.”*(MERLEAU-PONTY, 1989: 65).

Através da imanência de luz, o ouro leva a uma percepção localizada, centrada, mas logo a percepção domina o todo, mesmo sendo esse todo, um vazio. Assim, a percepção do ouro ocorre nele mesmo e logo em seguida se direciona ao espaço monocromático.

A cor não é um simulacro, mas, o próprio corpo tornando-se dimensão, identidade, diferença, materialidade. Com isso sua pintura se torna uma extensão do Ser.

Na produção de Mira a presença de símbolos e letras torna no seu desdobramento, importante e representativos os questionamentos que ela buscava através da filosofia, tanto oriental como a ocidental. Uma busca de compreensão de um mundo permeado por símbolos e palavras. Linhas, símbolos ou ainda, o vazio, todos se transformam em elementos cheios de reminiscências e



principalmente a sua própria experiência com o mundo, numa representação da vontade de estar presente neste mundo e em si mesmo. Transformando um ser em vidente e visível.

As suas pinturas não são somente cores imanentes da luz em um vazio. São questões próprias de uma artista com o ímpeto de buscar, de algum modo, ser o meio intersubjetivo, tornar visível o que a visão prosaica torna invisível.



Ítala Mendonça **Sem Título.** 1985. Técnica: têmpera e folha de ouro sobre tela, 140 cm x 90cm. Coleção Particular. Reprodução fotográfica Vicente de Mello

s@gmail.com



REFERÊNCIAS:

COSTA, Cacilda Teixeira. Concretismo in Arte no Brasil 1950 – 2000. Movimentos e Meios. São Paulo: Alameda. 2006.p.10.

DIAS, Geraldo de Souza. Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel in Ars. São Paulo: Edusp. 2005.

MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito in Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção.

SALZTEIN, Sonia. No vazio do mundo. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

Crédito de imagens:

www.macvirtual.usp.br. Acessado em 24/09/2007, às 16 hs

www.galeriabergamin.com.br. Acessado em 24/09/2007 às 17 hs