



O ensaio nota a relevância da escrita no trabalho de Mira Schendel e defende que, mais do que aludir ao eu lírico da poesia ou a uma tradução plástica da forma literária da “especulação interior”, a artista tomou as convenções da linguagem – e não apenas o universo da escrita - como problema central de toda a sua obra, o que a teria levado incessantemente a experimentar desconstruí-la, remontá-la e explorar-lhe novos horizontes expressivos.

“E somos todos uns violentos, uns insensatos; tendo extraviado a chave da quietude, apenas aos segredos do dilaceramento temos acesso. Em vez de deixar o tempo nos macerar lentamente, preferimos ultrapassá-lo, acrescentar nossos instantes aos seus. Esse tempo recente, enxertado sobre o antigo, esse tempo elaborado e projetado não tardaria a revelar sua virulência: ao se objetivar, ele tornar-se-ia história...”

Cioran, La Tentation d’Exister

I. Apresentação

Em meio a uma ampla e diversificada linhagem de artistas do século XX para os quais a escrita – ou a palavra – foi uma questão central, chama a atenção que em Mira Schendel essa questão não diga respeito apenas a um conjunto de trabalhos em que aparecem tramas de caligrafias, frases, letras ou ainda outros traços mais ou menos criptografados da linguagem. Parece-me que as ocorrências frequentes de elementos de escrita na obra gráfica e nas pinturas de Mira (embora de maneira menos evidente nestas) designam, mais do que um determinado vocabulário poético (como ocorre em Xul Solar, Gego, Cy Twombly ou Leon Ferrari), a pergunta primordial sobre as relações entre arte e linguagem, sobre o quanto a arte está subsumida na linguagem mas também sobre o quanto não cessa de produzir seus silêncios, vazios e enigmas, mesmo estando, como está, nela enranhada.

A pergunta vital sobre essa relação revela-se, então, na totalidade da obra, por certo de modo mais direto nas séries em que a artista lidou efetivamente com signos lingüísticos, mas não apenas nelas. Como é sabido, esses signos são a matéria fundamental das “Monotipias” (1964-1966), “Discos”, “Objetos Gráficos”, “Toquinhos” (final da década de 1960/ início da década de 1970) e “Datiloscritos”¹(1974), objetos um tanto diversos entre si, mas nos quais uma atmosfera difusa de escritas fragmentárias, letras e números toma conta do espaço. Uma situação fascinante, em que a simultaneidade do mundo das imagens se confunde e comuta livremente com o sucessivo do mundo das palavras. A questão mais uma vez assomará nos cadernos (1970-71 c.) de Mira, trabalhos pouco

1. Os “Datiloscritos” são uma série de desenhos feitos com tipos datilografados, às vezes associados a intervenções manuscritas.

conhecidos e resistentes a exposições, em razão de seu pertencimento natural a um ambiente mental, impossível de ser transportado sem perdas significativas ao espaço (e ao regime de funcionamento) de uma exposição.

As “narrativas” que aparecem no interior do espaço contínuo (mas não homogêneo) de cada um desses cadernos (talvez fosse mais justo dizer: “desnarrativas”) são protagonizadas pelas mesmas letras e números de sempre. Desta feita, porém, eles “progridem” indefinidamente para dentro de si mesmos, num processo intenso de subdivisões que paradoxalmente os expande e neles infunde uma densidade de matéria, ao invés de aniquilá-los, e além disso conforme uma temporalidade digressiva, não acumulativa e não cronometrável, porquanto é sempre possível providenciar um recomeço, um grau zero a todo o processo. A artista realizou esses cadernos com finura e sobriedade artesanal, às vezes alternando transparências e opacidades, mas a radicalidade do trabalho reside em que seu cinetismo, sua velocidade ou desaceleração, leva a que quase se esqueçam os materiais empíricos de que é feito – embora seja o uso preciso e parcimonioso deles que faz com que os cadernos “aconteçam”, que sejam propriamente um puro devir.

Aí estão algumas experiências de Mira onde são inequívocas as referências à linguagem como um corpo de funções e signos lingüísticos. Mas é admirável que a pergunta sobre a linguagem vibre de maneira difusa em trabalhos onde não há tais referências, ao menos não de modo explícito. Também neles a atitude crucial da artista parece ter sido a de buscar reverter o endurecimento do gesto, evitar que ele se deixasse *traduzir* numa *expressão*, e que a *expressão*, por seu turno, logo acabasse codificada num repertório, num estoque de recursos formais sempre à mão. Sabe-se que há uma numerosa família de “Monotípias” nas quais não há letras, números ou quaisquer outros signos lingüísticos – apenas gestos, linhas que são registros sismográficos da presença ao mesmo tempo tênue e radiante de um sujeito. Guy Brett notou como o processo de criação das “Monotípias”² des-hierarquizava as “fases” da produção e reprodução do gesto, como “havia uma dualidade e fusão intrigantes em sua base material”, porquanto nelas “o espaço vazio e a linha ... eram parceiros equivalentes, energias recíprocas e intercambiáveis, em uma mútua criação”.³ É quase como se o crítico dissesse: o gesto é, ali, simultaneamente *expressão* e *produção*.

Essas “Monotípias” *lineares* fazem parte, como se indicou há pouco, de um conjunto heterogêneo de obras, e o único aspecto a ligar peças tão díspares é o fato de que Mira, através delas, estava às voltas com o desejo de desaparecer, por assim dizer, a teleologia da linguagem, de emancipá-la para o prazer do jogo e da invenção. Do mesmo conjunto fazem parte os pequenos desenhos com padrões decorativos a que a artista deu o nome de “Bordados” (1962), série que pouca ou nenhuma proximidade imediata guarda com as “Monotípias” *lineares*. Nos “Bordados”, entretanto, tal como nesse grupo de monotípias, a repetição diz

2. “A técnica da monotípia consiste em estender o papel sobre uma superfície lisa coberta com tinta e marcá-lo pelo verso com algum instrumento. Esses desenhos, realizados com rapidez, dividem-se em inúmeras séries que podem ser agrupadas em dois ramos principais: de um lado, os “Desenhos lineares” (nome dado por Mira), geralmente mínimas intervenções com linhas de diversas intensidades ou variações de uma mesma estrutura linear, e, de outro, um conjunto trazendo letras, palavras ou frases, ou ainda elementos que sugerem escritas, associados ou não aos “Desenhos lineares”. Cf. EUVALDO, Célia. Cronologia. IN: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo/ Mira Schendel*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi/ Editora Marca d'Água, 1996.

3. BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: _____. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005, p. 174. (Publicado originalmente em SALZSTEIN, Sônia (Org.). Op. cit.).

respeito à decantação de uma singularidade – jamais à realização, à generalização de uma regra. O uso do padrão, nos desenhos, de modo algum indica a aplicação da fórmula, mas a descoberta da variabilidade infinita de intensidades e vibrações que a repetição mântica de um motivo pode proporcionar.

É igualmente o caso das coloridas Mandalas⁴ (surgidas na segunda metade dos anos 1960, retomadas depois entre os meados dos 1970 e o princípio do decênio seguinte), provocantemente vislumbradas numa atmosfera psicodélica, de cores ácidas e luminescentes, cujo intenso e irresistível apelo óptico desencadeia no observador um caleidoscópio de frequências luminosas e estados contemplativos. Nas aguadas a guache e nanquim intituladas “Bombas” (meados dos 1960), Mira traz motivos da natureza morta tradicionais na pintura ocidental – maçãs, tinteiros, pesos de papel – e os trata de maneira distanciada, quase como séries ou padrões. Tudo o que neles era “objetividade”, tudo o que a linguagem “transporta” do mundo histórico até nós, em sua suposta transparência e inocência, torna-se subitamente estranho, havendo aí como que uma morte e um ressecamento da função transitiva da linguagem.

Os objetos, transfigurados, surgem inumanos, como a memória de algo produzido na história mas que não pode ser inteiramente explicado nela, como algo que a linguagem apenas pode pronunciar, e de algum lugar *externo*, pois a esse “algo” ela nunca tem acesso. Daí o caráter aterrador mas vital que têm esses objetos quando reluzem descarnados como cifras, finalmente emancipados de sua funcionalidade, transfigurações semânticas em floração contínua, que não se deixam conter no mundo histórico. O nome não lhes foi atribuído ao acaso do gosto literário: “Bomba” é explosão, destruição, mas quando é produzida com uma matéria imponderável de água e linhas de tinta liquefeita é uma festa de eclosão e fogos de artifício.

Também as “Droguinhas” e “Trenzinhos” (1966 c.) -- assim como o ambiente construído *in situ*, “Ondas paradas de probabilidade” (1969)⁵ -- brincam a contrapelo da linguagem. Em todos, a despeito dos procedimentos de repetição e acumulação que os constituem, deparamo-nos, não com a linguagem saturada dos signos da cultura, como se poderia esperar de uma artista banhada, como toda uma geração, pela maré da pop, mas em vez disso, com a linguagem reconduzida a um estado balbuciante, de resistência ou docilidade absolutas (o que, no caso, dá no mesmo) ou ainda, para falar como Paul Valéry, com uma “forma sem destinação” ou com “um impulso sem intenção”. É irresistível notar o quanto, nessas experiências, Mira fez com que a premissa da transparência na escritura clássica burguesa⁶ - a linguagem como ação – se voltasse contra si própria. De fato, tudo aqui informa da ação, do devir de um sujeito; a ação, todavia, não é instrumental, e a figura do sujeito tampouco pode ser confundida com um “eu” privado. O “devir de um sujeito” a que se alude diz respeito ao advento de uma subjetividade que, sem nome, não pertence a um sujeito individual. Nas experiências de Mira

4. O aparecimento das mandalas num conjunto numeroso de desenhos da artista – sabe-se que a mandala é objeto privilegiado da reflexão de Jung, para quem essa forma arcaica, presente em muitas culturas, guarda sedimentos arquetípicos – decerto está relacionado ao contato de Mira com o pensamento do psiquiatra suíço. “A partir de meados da década de 1960, interessa-se por psicologia e psicanálise, sobretudo pela escola junguiana. Envolvida por esses temas, Mira estabelece intenso diálogo com o professor do Instituto C. G. Jung de Berna, Jean Gebser, a quem visita em 1968. A artista manterá correspondência com Gebser até a morte deste em 1973” (Idem, *ibidem*).

5. “Ondas paradas de probabilidade” foi pela primeira vez apresentada na Bienal de São Paulo de 1969. É um “ambiente” cúbico translúcido, penetrável, constituído por fios de nylon pendentes do teto até o chão, a partir de grades quadriculadas, e acompanhado de trecho do texto bíblico do *Livro dos Reis* impresso em placa de acrílico presa à parede.

6. Recorro aqui às formulações de Roland Barthes, em *Triunfo e ruptura da escritura burguesa* (Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura. São Paulo: Editora Cultrix, 1974).

7. A expressão, segundo Guy Brett, deriva de formulação da própria artista, que a usou em correspondência com crítico inglês, em 1965: “Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”. [“I would say the word stimulate is right. Something like that. At any rate what matters in my work is the void, actively the void”]. (BRETT, Guy. Op. cit., p. 174).

8. Empréstimo aqui, novamente, algo das formulações de Roland Barthes sobre ser a poesia moderna (que o autor às vezes define como “estilo”) uma força que resiste à horizontalidade da linguagem (que ele aqui designa por “fala”): “(...) a fala tem uma estrutura horizontal, seus segredos estão na mesma linha que suas palavras e o que ela esconde se desvenda pela própria duração de seu contínuo; na fala tudo é oferecido, destinado a um gasto imediato...”; ao contrário da fala, prossegue o escritor, “o estilo [a poesia] (...) só tem uma dimensão vertical, mergulha na lembrança fechada da pessoa, compõe sua opacidade a partir de uma certa experiência da matéria” (Barthes, Roland. O grau zero da escritura. In: Op. cit., p. 122).

ELA advém no curso de um processo, uma duração; a subjetividade nunca será, portanto, redutível a uma psicologia, às afecções de uma personalidade.

Seria possível mencionar, igualmente, dentre esses trabalhos que indagam a linguagem em sentido mais amplo, alguns do período final da trajetória de Mira. Refiro-me às têmperas monocromáticas, brancas ou negras (final do decênio de 1980), que são a perfeita presentificação de um “vazio ativado”⁷ por um gesto (ou não-gesto) mínimo, este por sua vez dando notícias de um “eu” também mínimo, no limite do anonimato – o vestígio de um traço, o fantasma de uma linha da qual só se vê um fio de sombra. A linguagem como uma memória remota, que sobrevém em pedaços desconexos, e estes talvez possam articular um mundo, mas também emudecer de vez. Há ainda os “Sarrafos”(1987), grupo de doze têmperas, de cujas imperturbáveis superfícies brancas brotam vigorosas ripas negras de madeira, ora acompanhando o plano do quadro, ora divergindo dele em extravagantes angulosidades. São eles um último pronunciamento contundente da obra de Mira, o comentário tardio e desencantado da gestualidade desvolta das antigas monotipias *lineares*.

Nessas experiências tão diversas, o que parecia animar a artista era poder sempre reinventar a subjetividade nos interstícios de uma ordem funesta de hábitos e prescrições: a maldade infantil de deixar vazar um abismo na dura horizontalidade vegetativa da linguagem⁸. Uma luta de vida e morte com a linguagem, como se verá, mas uma luta que celebraria, em seus lances mais trágicos como também em suas efusões líricas, aquilo que na linguagem nunca se atualiza de modo tão completo quanto promete, porque se mantém, propriamente, como *potência*. Não por acaso, a obra de Mira se hauriu nas fontes exigentes da poesia concreta⁹, da qual se conhece bem a arte a um só tempo austera e refinada de construção e desconstrução da palavra, e é por essa via que a artista se conecta a toda uma tradição de poetas e escritores que, como Rimbaud, Mallarmé e Valéry, desconfiaram da transparência da linguagem.

Artistas, enfim, que como Mira, se detinham à espreita no vazio, “nessas paragens/ do vago/ onde toda realidade se dissolve/ EXCETO/ à altitude/ TALVEZ/ tão longe que um local/ se funde com o além/ (...) UMA CONSTELAÇÃO/ fria de olvido e dessuetude/ não tanto/ que não enumere/ sobre alguma superfície vacante e superior/ o choque sucessivo/ sideralmente/ de um cálculo total em formação/ vigiando/ duvidando/ rolando/ brilhando e meditando/ antes de se deter/ em algum ponto último que o sagre/ Todo Pensamento emite um Lance de Dados”¹⁰

II. Um lance de dados

Nesse período crucial da história moderna brasileira, que vai da década de 1950 ao final dos anos 1960 -- de desprovincianização cultural e emancipação dos compromissos ideológicos do nacionalismo e do populismo que haviam

impulsionado (e, de certo modo, também onerado) o modernismo dos anos 1920 e 1930 -- Mira Schendel formou o núcleo principal de uma aventura singular de liberdade artística e intelectual, em que as cintilações vivas do pensamento acabariam por preceder, e freqüentemente extravasar, os limites em que usualmente se dá a configuração de uma obra. Iniciava um percurso algo solitário, que entretanto não deixaria de apresentar, naquele momento específico, um punhado de pontos em comum com o movimento do neoconcretismo carioca, com o qual Mira tivera pouco contato, embora admirasse o trabalho que Lygia Clark vinha desenvolvendo.

De fato, o interesse por uma arte de participação, em que produção e expressão deviam designar um único e mesmo processo, no qual as posições de artista e “observador” seriam perfeitamente comutáveis, mobilizava não apenas artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, mas imantava também o trabalho de Mira, e de uma maneira central. Além disso, o que a artista fazia durante boa parte dos anos 1960 e até o princípio da década seguinte aspirava à mesma re-erotização do corpo intensamente buscada nos projetos dos artistas cariocas daquele período, pouco importando que, do ponto de vista fisionômico, o trabalho de Mira parecesse tão diferente do deles.

Mas, descontadas as lacunas de uma história da arte brasileira na qual ainda cabe dimensionar a real importância dessa artista, é preciso reconhecer que um dos traços essenciais de sua obra é justo a obliquidade, o silêncio sóbrio, sem respostas, ao qual Mira sempre se recolheria depois de fases curtas de produção frenética. Dessa posição oblíqua, austera e algo *naïve* em sua pureza e franqueza construtiva, derivaria também, creio eu, a matéria “pobre” e evanescente da qual ela constituiu seu trabalho. E isso se deu ao longo de uma trajetória cujo aspecto mais intrigante é que uma experiência de plenitude e otimismo existencial haveria de desenvolver-se em íntima correlação com a abreviação progressiva dos gestos ao essencial, e com o descarte paulatino do repertório formal da história da arte à disposição no momento. Ao mesmo tempo, o trabalho ganhava extraordinária expressividade; uma “expressividade”, conforme já se disse, que nada tinha do transe expressionista da descompressão de um ego, porque se manifestava antes como “produção”, possibilidade de construção e desconstrução permanentes do sujeito. Tratando-se de um trabalho em que produção e expressão designam um mesmo processo, é claro que esse “sujeito” a que se alude é um sujeito/ objeto, numa equação nutrida por intenso cinetismo, onde os termos se rebatem reciprocamente um sobre o outro.

Cumprir notar que a trajetória de Mira iria assinalar o desinteresse paulatino da artista pelos problemas estritos da forma, um descaso jovial pela lapidação de uma poética dos materiais (embora esses fossem considerados por ela com extremo rigor) e, simetricamente, o envolvimento radiante do trabalho com a noção de *vazio*, como já se afirmou. A partir da experiência das “Monotipias”,

9. Durante a década de 1970, especialmente, Mira manteve um diálogo importante com poetas que haviam fundado, no início dos anos 1950, o movimento concreto paulista, sobretudo com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Foi também próxima do poeta concreto inglês Dom Sylvester Huedard.

10. “(...) dans ces parages/ du vague/ en quoi toute réalité se dissout/EXCEPTÉ/ à l’altitude/ PEUT-ÊTRE/ aussi loin qu’un endroit/ fusionne avec au delà/ (...) UNE CONSTELLATION/ froide d’oubli et de désuétude/ pas tant/ qu’elle n’enumère/ sur quelque surface vacante et supérieure/ le heurt sucessif/ sidéralement/ d’un compte total en formation/ veillant/ doutant/ roulant/ brillant et méditant/ avant de s’arrêter/ à quelque point dernier qui le sacre/ Toute Pensé émet un Coup de Dés” (MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/ Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio; Mallarmé. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974).

a artista deixar-se-ia levar numa trilha exploratória -- que já não era estritamente aquela sob a jurisdição de uma tradição ou da história da arte. O trabalho parecia preparar-se para uma *promenade* filosófica, autodidata e descomprometida com qualquer objeto específico, que apenas teria encontrado na dimensão cognitiva da arte um campo propício à especulação de um eu não mais puramente “interior”. Esta, já se sabe, no caso de Mira levaria sempre ao encontro do outro, “do que não me é familiar”.

Não se conhece nenhum depoimento seu em que defenda textualmente essa natureza trans-subjetiva da experiência artística. Mas a atração e o assombro que podem advir do trespassamento do sujeito individual podem ser vislumbrados na declaração que a artista deu ao pintor Jorge Guinle, comentando, ao que parece, seus “Objetos gráficos”: “Aqui (...) há o problema da transparência, do dentro e do fora, o dentro e o fora ao mesmo tempo, como objeto e sujeito são os mesmos, o côncavo e o convexo são juntos, sente-se assim a temática da transparência. Foi uma temática que me apaixonou por não ser espelho (...). O espelho é simétrico e a transparência não é”.¹¹

11. Mira Schendel em entrevista a Jorge Guinle Filho (Mira Schendel, Pintora. *Interview*, São Paulo, julho de 1981, p. 54).

III. Breve recapitulação

Antes de chegar a esses “trabalhos espaciais”, de transparências que se propagam ou adensam na matéria porosa das têmperas e pinturas com tinta de base aquosa em papel de arroz, Mira se havia defrontado com uma série de percalços estéticos e intelectuais. A artista só começaria a se dedicar de modo contínuo à arte no Brasil, para onde viera em 1949, depois de viver a saga migratória de uma Europa em guerra. Havia passado a maior parte da infância e adolescência em Milão, onde freqüentara por um período breve um curso de arte e, por dois anos, uma escola de filosofia.

As pinturas que faria em meados da década de 1950 já insinuavam que seu interesse pela arte seria sempre impelido por forte vocação reflexiva; são telas de superfícies rasas, com uma figuração simplificada, tons baixos, sobressaindo-se mais a verdade dos materiais e texturas do que os valores da cor. São, enfim, obras que sugerem um jogo de oposições entre permanência e transitoriedade, entre a ordem abstrata dos elementos visuais e a natureza corpórea da pintura. Além disso, esses elementos visuais introduziam-se no campo da pintura ambigualmente: ora tendiam a desprender-se do fundo, preservando apenas seu caráter iconográfico, de signos, ora pareciam prestes a deixar-se incorporar na matéria espessa da superfície.

Os primeiros anos do decênio de 1960 radicalizariam o dado *corpóreo* das pinturas de Mira, renunciando a superação de problemas compositivos em direção à intuição de um espaço difuso e envolvente, na verdade em direção a uma experiência espaço-temporal. As telas adquiririam impressionante materialidade

(com o acréscimo de materiais diversos da mistura das tintas) e os elementos visuais iriam se reduzir a um mínimo - linhas horizontais e verticais, ou passagens quase imperceptíveis de tons e texturas. É como se doravante Mira tivesse deixado de ver a pintura como o lugar de uma ordem imutável e prévia da visão; com a irrupção das qualidades empíricas da matéria, ela colocava em jogo um fator imprevisível e contingente que excedia o campo perceptivo. Os trabalhos, por sua vez, adquiriam uma dimensão processual, de objetos inacabados.

A essa altura, e até o princípio dos anos 1970, decantava-se, como se sabe, o caráter essencial da obra da artista. Mira deixava de lado as preocupações pictóricas anteriores, centradas sobretudo nas ambigüidades entre figura e fundo (ou na oscilação da percepção, ora dando a ver signos, ora a evidência material da superfície), para empregar-se com agitação num conjunto heterogêneo de novas séries de trabalhos. O fato de sua obra ter buscado uma espécie de des-especialização redundava numa relação nova com o campo da arte, uma atitude estética aberta e heterodoxa, rebelde a toda tentativa de categorização.

Começariam então a surgir algumas das expressões mais originais no universo da arte contemporânea. Foi entre 1964 e 1966 que Mira produziu perto de 2000 desenhos em tinta a óleo sobre finíssimo papel de arroz, a já mencionada série das “Monotípias”. O suporte frágil do papel ondulava mediante o mais leve rumor de ar no ambiente e os traços vibravam com notável presença física, como se a artista os tivesse desenhado imediatamente no espaço. Ela parecia empenhada em romper a mediação do “objeto artístico”, em infundir a seus trabalhos a vitalidade e a fluidez de um pensamento “em ato”, brotando da temporalidade não inteiramente regrada da intimidade, dos momentos inadvertidos da “vida comum”, e assim apresentando-se num estágio em que não teria sido ainda apreendido numa convenção de linguagem. A obra se dispersava numa multiplicidade de encaminhamentos e demonstrava crescente simplicidade e despojamento no uso de materiais.

Datam também do ano de 1966 -- quando, ao que tudo indica, Mira havia deixado de pintar -- suas “Droguinhas” e “Trenzinhos”, espécies de “esculturas de ar”, que constituíam o momento límpido de conquista daquela noção de vazio, crucial para a obra que se desdobraria dali em diante. As “Droguinhas” eram feitas de tiras de papel de arroz enroladas em cordões encorpados que eram tramados em nós, e resultavam em volumes informes, como se mimetizassem movimentos corporais gratuitos -- a “forma sem destinação” ou “um impulso sem intenção”, retornando aos termos de Valéry que vêm a calhar para descrever esses trabalhos. Os “Trenzinhos” consistiam numa seqüência de folhas de papel de arroz penduradas uma após outra em longos “varais”, sensíveis às menores modulações de ar. Ambos expressavam com humor sua condição de avesso da escultura: não tinham volume, não tinham interioridade, não tinham centro, não reclamavam os privilégios da visão -- eram trabalhos que se recusavam a objetivar-se.

Mas tal redução do objeto a um quase-nada não teria, em Mira, nada da aspepsia intelectual dos conceitos, reportando, ao contrário, aos movimentos imprevisíveis e lúdicos de um pensamento que queria ao mesmo tempo anteceder as obras que provisoriamente presentificava e projetar-se além delas. Logo em seguida, entre fins dos anos 1960 e princípios da década de 1970, viriam os “Discos” e “Objetos Gráficos”, obras que utilizavam o acrílico, pendiam livremente do teto, trazendo constelações de letras e signos gráficos. A impressão que se tem diante delas é de nuvens ou espirais de letras flutuando imediatamente no espaço.

A experiência de uma forma sem limites muito precisos, que se revolia como aquela espécie de vazio ativo, revelar-se-ia também nos já comentados cadernos, que parecem fornecer, mais que nenhum outro trabalho, a imagem abrangente do universo das preocupações estéticas e intelectuais de Mira – curiosamente, a artista produziu uma grande quantidade deles num período aproximado de apenas dois anos. São eles que talvez realizem de maneira mais explícita a idéia da obra inteira como uma fenomenologia do pensamento, sem objetos e em atividade permanente. Muitos desses cadernos traziam seqüências de onze pranchas, numeradas do 0 ao 11, da transparência à opacidade, do vazio ao pleno, do vazio ao *um* indivizível, reiterado e potencializado sob a forma do 11 -- que é também o duplo um, o particular que nunca se deixará subsumir na totalidade.

A questão central desses cadernos é o tempo, a dimensão processual e experimental da linguagem. Se desafiar a historicidade e funcionalidade da linguagem foi o enfrentamento maior da reflexão de Mira, a injunção, nos trabalhos, dessa espessura temporal, vaga e inespecífica, aparecia como algo que dilatava, adiava e subvertia tal historicidade e funcionalidade. Num dos raros depoimentos sobre sua obra (fragmento de texto datilografado, inédito), Mira fazia considerações cruciais sobre a importância da escrita e das noções de transparência e temporalidade em sua obra:

“Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento de sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda 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 finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens) é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu 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”.

Num ritmo geral bastante irregular de produção, em que à prodigalidade de certos momentos se sucederiam longos períodos de introspecção, a obra alcançava nos anos 1980 sua fisionomia essencial: com uma notável elegância de espírito, aquela que contempla apenas os que *prescindem*. De meados da década em diante, pode-se mesmo dizer que o elã produtivo de Mira tornava-se comedido, concentrado, como se o pensamento da obra não residisse mais numa

espontaneidade expressiva que se podia rejubilar com sua própria *manifestação*, mas numa espécie de contundência intelectual e sensível, que não prestava contas senão de si mesma, de sua *necessidade*.

Como se falou, a artista realizou entre 1985 e 1987 o conjunto de têmperas brancas e negras, de superfícies porosas e aveludadas, atravessadas por discretas inserções de folhas de ouro ou por formas lineares em relevo (círculos, linhas horizontais). Estas, quase imperceptíveis, eram tomadas a distância como elementos desenhados; de perto, percebia-se que resultavam dos desníveis do suporte de madeira: a conhecida reconversão dos conceitos ao campo empírico da matéria... Pela mesma época, Mira produzia os “Sarrafos” que se introduziam no conjunto da obra como a expressão mais aguda de um pensamento que buscava a efetividade do real: liquidavam o espaço virtual que se formava no cruzamento de dois planos e restituíam uma efetividade espacial à linha -- esta agora se projetava materialmente no espaço e assim o modificava de maneira definitiva.

Da atitude essencialmente experimental de Mira resultaram trabalhos heterogêneos, dificilmente assimiláveis às características de constância de estilo e de continuidade e sedimentação da tradição que habitualmente se associam à noção de obra. A descontinuidade formal que marca os trabalhos da artista -- e que expressa entretanto uma unicidade conceitual profunda -- é um traço distintivo de sua obra. Ao se dispersar em múltiplas direções, Mira Schendel desfrutava com extraordinária liberdade da “forma” fluida do pensamento que apenas “inicia” trabalhos, sem jamais os dever concluir, e esta “forma” em devir não se poderia adequar à idéia de sistema, de previsibilidade e derivação formal que a noção de obra pressupõe. Ao contrário, Mira parecia buscar na arte a possibilidade da contínua improvisação de idéias, o jogo de rebatimentos entre as intuições e os conceitos, e sobretudo a liberdade de permanentemente desmanchar e brincar com os limites do próprio trabalho. O vazio como forma, afinal.

*Ensaio publicado originalmente sob o título “Playing on the Surface of Language”, em Beverly Adams. (Org.). *Constructing a Poetic Universe/Halle Collection*. 1ª ed. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007, v. 1, p. 192-203.

Sônia Salzstein é crítica de arte e professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.