

MIRA SCHENDEL: O PRESENTE COMO UTOPIA¹

Rodrigo Naves

RESUMO

A obra de Mira Schendel é sem dúvida uma das mais significativas produções modernas da arte brasileira. Contudo, vários de seus aspectos colocam-na numa posição muito singular diante de características marcantes da produção visual do século XX. Sua aparência discreta e pouco ostensiva, as formas delicadas, que não se impõem aos materiais, e os pequenos formatos a diferenciam de algumas de suas principais influências: os construtivistas, Miró e Klee. Para ela os trabalhos de arte deveriam proporcionar uma experiência detida do presente, em vez de projetar a percepção para um tempo utópico, futuro. É essa preocupação que explica a necessidade, em sua obra, de uma prática do mundo, com o que também se entende melhor sua atenção a diversos materiais e técnicas.

Palavras-chave: Mira Schendel; arte brasileira; arte moderna; utopia.

SUMMARY

Mira Schendel's oeuvre is undoubtedly one of the most significant productions of Brazilian modern art. Nevertheless, many of its aspects put it in a very singular position with regard to decisive features of the 20th century's visual production. Its discreet and non-ostensive appearance, the delicate forms, that do not impose themselves to materials, and small formats distinguish her work from some of her main influences: constructivists, Miró and Klee. For Schendel, works of art should generate an experience contended in the present, instead of projecting perception to an utopian, future time. This concern explains the need in her work of a practice of the world, through which one can better understand her attention to various materials and techniques.

Keywords: Mira Schendel; Brazilian art; modern art; utopia.

I

Quando Mira Schendel começa a trabalhar mais sistematicamente — no início dos anos 1950, já vivendo no Brasil —, a arte moderna dava sinais de esgotamento. Os artistas do expressionismo abstrato norte-americano, a última grande vertente moderna, especialmente Pollock, deixavam claro que suas formas não mais comportavam uma coesão e uma força estrutural que se contrapusessem criticamente às demais relações sociais. O mundo começava a invadir as obras por todos os lados. O indivíduo e as classes sociais que haviam impulsionado a arte moderna mal podiam ser reconhecidos àquela altura.

(1) Este texto foi escrito para o catálogo da exposição *Mira Schendel-continuum amorfo*, realizada no Museo Tamayo Arte Contemporáneo (Cidade do México, mar./maio 2004). A mostra teve curadoria de Willy Kautz, a quem agradeço o convite.

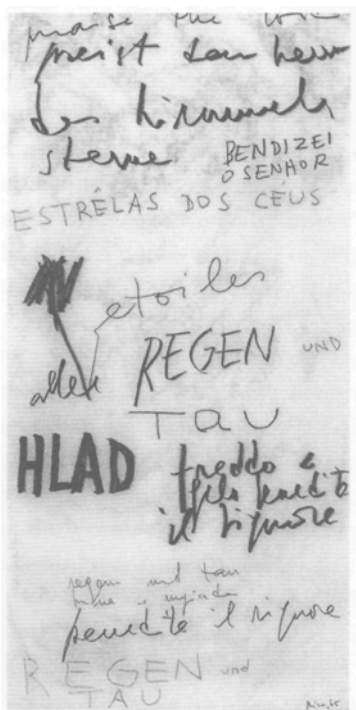
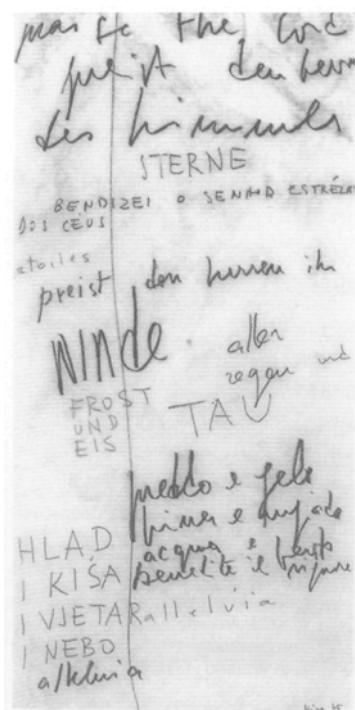
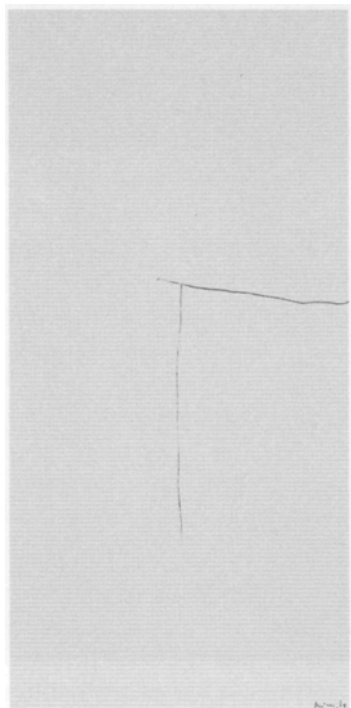
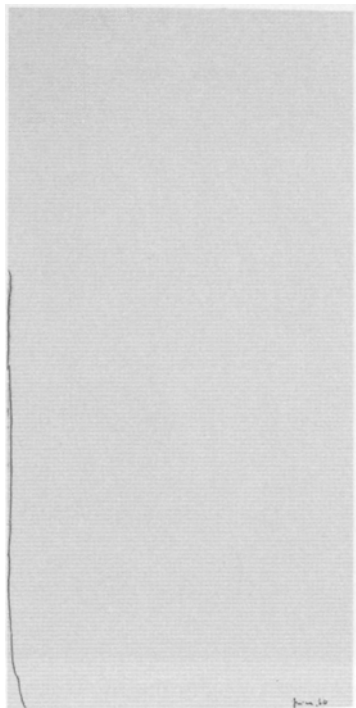
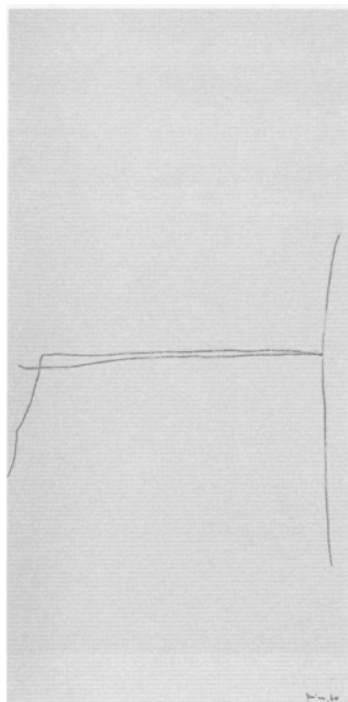
Mira Schendel participa enviesadamente desse processo de mudança, que conduziu ao que se convencionou chamar "arte contemporânea". Enviesadamente, obliquamente, ao menos por duas razões. De um lado, porque o meio cultural que a abrigou não tinha ainda colocado na ordem do dia aquelas discussões. No Brasil, é apenas no final dos anos 1950 que as artes visuais adquirem uma consistência razoável, capaz de conferir densidade e continuidade aos debates *modernos*. De outro, porque a formação visual (e intelectual) de Mira se dá no âmbito da arte moderna e são ainda modernas muitas das questões que a movem.

No entanto, por razões difíceis de identificar — e que não excluem a própria relação oblíqua da arte brasileira com a modernidade —, desde sempre os trabalhos de Mira mantiveram uma certa distância de importantes questões modernas. A dificuldade de alinhar sua produção a qualquer vertente artística mais marcada revela bem esse deslocamento. As afinidades e influências de sua obra são muitas e diversificadas: Morandi, os construtivistas, Klee, Miró, Dubuffet, Gego e tantos outros. Mas nenhum desses trabalhos mantém com o de Mira um vínculo suficientemente forte ou mostra uma trajetória razoavelmente semelhante, capazes de trazê-lo para peito de regiões tornadas mais familiares pela crítica moderna. Ao contrário, parecem apenas ressaltar suas singularidades.

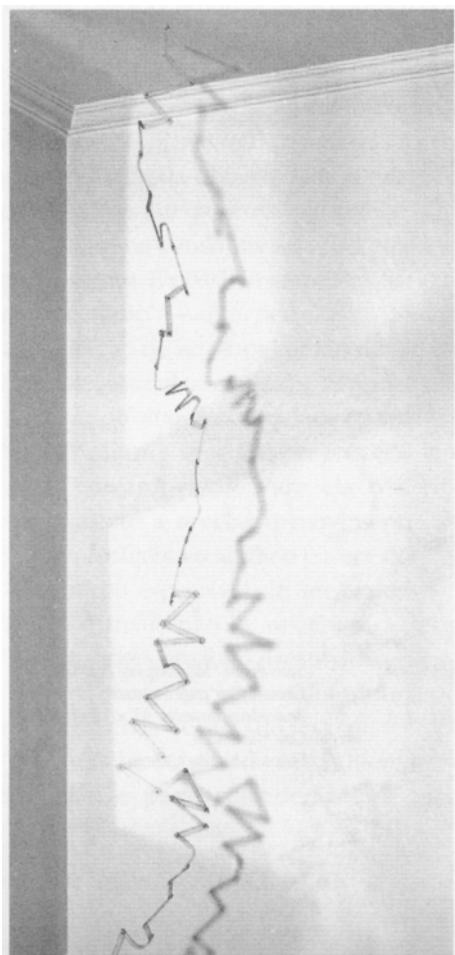
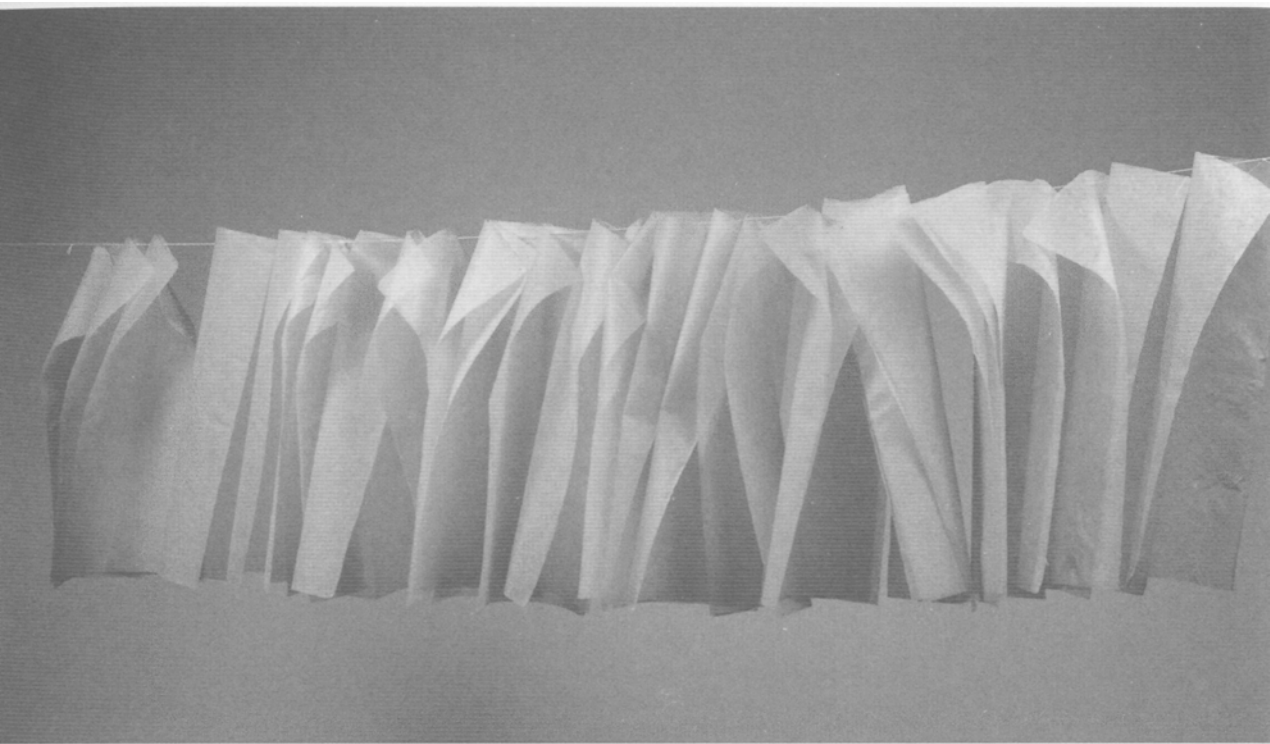
Há em vários trabalhos de Mira algo das linhas e grafismos de Miró — a delicadeza dos traços, a reflexividade dos gestos, um descompromisso infantil. Mas as grandes dimensões das obras de Miró, a inserção das linhas em regiões de cores intensas e a multiplicidade de acontecimentos em suas superfícies dão-lhes uma presença tão acentuada que constrangeriam a artista brasileira. E se Morandi lhe ensinou a aproximar espaços e coisas e a tirar enorme proveito das sutilezas tonais, com sua morosidade perceptiva, a diversidade da obra de Mira é estranha à busca continuada por uma solidariedade entre os seres que orientou Morandi por toda a vida.

Com os construtivistas, o trabalho de Mira manteve um diálogo quase permanente. É possível identificá-lo no uso de alguns materiais — o acrílico, por exemplo — que permitiram a artistas como Gabo e Moholy-Nagy a explicitação de seu movimento de ordenação formal, bem como na maneira clara de articular algumas de suas obras, como ocorre nas pinturas de *têmpera* e *folha de ouro*, nos "Sarrafos" e nos "Transformáveis". Contudo, Mira confere a materiais e procedimentos um sentido diverso do visado pelos construtivistas. Para ela o acrílico não era apenas um elemento transparente a revelar o movimento das idéias, sem opor-lhe resistência. Nos seus objetos o acrílico parece condensar e espessar o espaço, tornando-o corpóreo e passível de ser experimentado sensivelmente. E suas articulações formais não se resumem à revelação de uma dinâmica estrutural. Buscam antes um jogo irresolvido entre os elementos, uma situação em que, por uma convivência mais duradoura, possamos tirar deles um conhecimento lentamente decantado.

Mas há sobretudo uma diferença de base entre os trabalhos de Mira Schendel e parte considerável da melhor arte moderna. Nem por suas



Sem título "Monotipias" 1964-65
 Óleo sobre papel-arroz
 Aproximadamente 47 x 23 cm
 Col. particular
 Fotos Eduardo Ortega



Sem título "Trenzinho"
 Meados da década de 60
 Folhas de papel-arroz e fio de náilon
 47 x 23 cm cada folha
 Col. particular
 Foto Romulo Fialdini

Sem título "Transformável"
 Início da década de 70
 Tiras de acrílico rebitadas
 Altura aproximada 88 cm
 Col. particular
 Foto Romulo Fialdini

relações, nem por seus formatos e dimensões e tampouco por sua aparência geral eles buscam se diferenciar marcadamente dos demais fenômenos do mundo. Talvez com a exceção dos "Sarrafos", têm, ao contrário, uma presença discreta, que deriva dos vínculos sutis e pacientes que os engendram, sejam linhas e superfícies, cores ou fios de náilon dispostos no espaço. A dimensão utópica da arte moderna é abrandada na obra de Mira Schendel. Não lhe movem os confrontos expressionistas, a projetualidade construtivista, o sarcasmo dos dadaístas ou os contrastes surrealistas. Interessa a Mira Schendel habitar com mais paciência *este* mundo, em lugar de logo imaginá-lo outro.

Talvez por isso mesmo seja Paul Klee, no fim das contas, sua maior afinidade². Para ele, tratava-se de encontrar uma relação tão estreita entre os elementos de um trabalho de arte — cores, linhas, planos, materiais — que chegasse a revelar uma dimensão mais ampla da realidade. Por isso variava tanto suas técnicas, ampliando o âmbito de suas investigações e tornando universais aquelas relações, que seriam assim extensíveis às demais esferas da realidade. A sua conhecida afirmação de que "a arte não reproduz o visível, torna visível" supõe que à obra caiba desvendar os nexos entre microcosmo e macrocosmo. Nos trabalhos de arte, processos amplos tais como fecundação, nascimento e morte se mostrariam em toda a sua universalidade e alcance. E nada deveria suspender essa interrogação sobre as condições de surgimento dos fenômenos e sobre as passagens entre aqueles dois reinos: nem a intensidade de cores, nem as grandes dimensões, nem formas muito impositivas.

Por mais que haja pontos de intersecção entre as obras dos dois artistas, também são muitas as diferenças. Mira Schendel não procura contribuir para a ampliação de um sistema de correspondências entre micro e macrocosmo. Ela quer experimentar ainda mais detidamente a realidade para poder avaliar suas *possibilidades*. Como ela escreveu em um de seus diários: "Ser lealmente *deste* mundo. E não ser *deste* mundo"³. E a suposição de um mundo em que todos os acontecimentos singulares ecoassem estruturas paralelas mais gerais retiraria da experiência sua radicalidade, dada a remissão ao par singular/universal.

Nas obras de Klee o mundo parece se transformar numa delicada escrita primordial, uma criptografia em que a rudeza do real se converte aos poucos em significação. Para Mira Schendel é mais decisivo experimentar longamente a densidade das coisas, indiferente ao seu sentido e sistematicidade. Vêm daí seu respeito aos materiais e a necessidade de conviver com sua resistência⁴. Em muitos de seus trabalhos a própria escrita parece se transformar em coisa, pela maneira como se integra aos suportes e pela dependência do fazer que a realiza.

Mas esse aprendizado do mundo é uma *prática*, e para tanto se faz necessário multiplicar os contatos com ele. Assim se entende a diversidade da obra de Mira Schendel, não apenas em suas direções variadas, mas sobretudo na utilização de técnicas e materiais muito distintos. E um mesmo material poderia se mostrar de diferentes maneiras, dependendo das rela-

(2) Vários autores apontaram essa proximidade. Uma análise mais detida dessa questão se encontra em: Venâncio Filho, Paulo. "A transparência misteriosa da explicação". In: *Mira Schendel – a forma volátil*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, pp. 29ss; Marques, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 (col. Espaços da Arte Brasileira), p. 29.

(3) Anotação de 27/09/1969, apud Souza Dias, Geraldo de. In: *Mira Schendel*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001, p. 16.

(4) Esse aspecto da obra de Mira Schendel é ressaltado por Haroldo de Campos em entrevista a Sônia Salzstein publicada em *No vazio do mundo* (São Paulo: Marca d'Água, 1996, p. 234), livro por ela organizado e que contém um material valioso para a compreensão da obra de Mira. Paulo Venâncio Filho (op. cit., p. 30) também realça essa questão do respeito aos materiais.

ções que o articulassem. O papel de arroz japonês ora aparecia como superfície ("Monotípias"), ora como transparência ("Objetos gráficos"). Ou então era um anteparo disposto serialmente ("Trenzinho"), que poderia ser torcido e tramado como fio ("Droguinha"). Portanto aquela experiência morosa de materiais e técnicas se viabilizava por uma articulação dos elementos, que por sua vez revelava uma maneira não violenta de flexioná-los. A espera estava a serviço de um tipo ameno de transformação ("E não ser deste mundo").

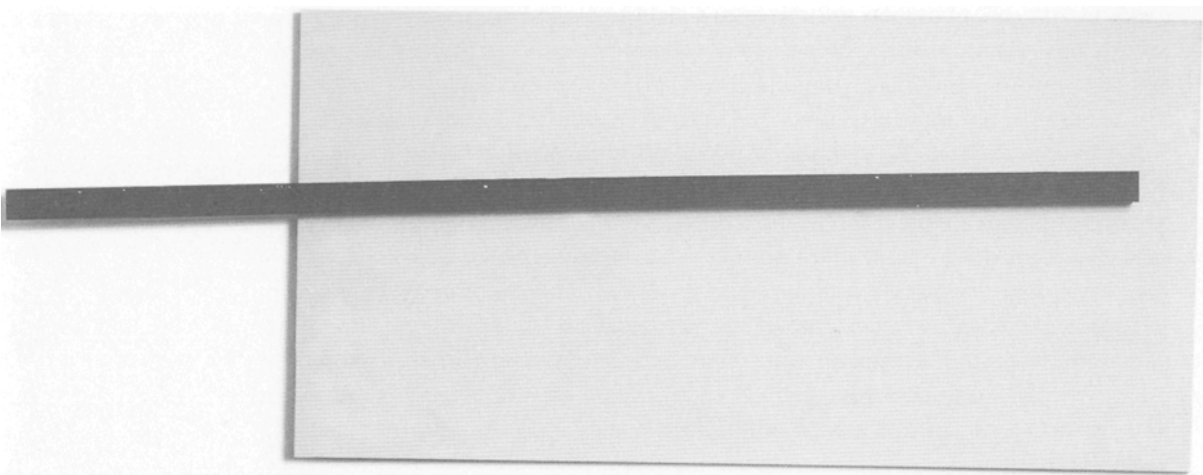
II

Quando se lêem alguns dos principais textos sobre a obra de Mira Schendel, é surpreendente a frequência com que surge nas análises a identificação de certas oposições ou mesmo de relações aparentemente paradoxais nos trabalhos da artista. Escrevendo sobre as "Droguinhas", o crítico inglês Guy Brett aponta sua "fragilidade e energia". Alberto Tassinari, analisando a série "Mais ou menos frutas", menciona a "comunicação entre o íntimo e o imenso". Ronaldo Brito vê os "Sarrafos" como objetos "ascéticos e intensos, quase anônimos porém singulares". João Masao Kamita diz que o "surpreendente é que essa presença, a princípio precária, após uma inspeção atenta adquire densidade e espessura". Em relação ao sentido mais geral das obras de Mira, Sônia Salzstein afirma que elas supõem "depuradas manobras conceituais" e "uma adesão desconcertante às coisas cotidianas". A crítica venezuelana Rina Carvajal mostra que "em sua fragilidade, simplicidade e leveza aparentes o trabalho de Mira Schendel revela uma energia poderosa". E não por acaso Maria Eduarda Marques dará a seu ensaio o título "Mira Schendel: a estética da expressividade mínima"⁵.

De fato, uma análise das diversas séries produzidas por Mira Schendel revela esse estranho movimento: trabalhos delicados, nada ostensivos e no entanto de uma intensidade admirável. Tudo se reduzia a encontrar a intervenção mínima que ativasse o campo em que atuava, evitando que uma interferência muito marcada se sobrepusse à folha de papel, às lâminas de acrílico, aos filamentos de papel de arroz ou às sutis camadas de tempera. Nas suas melhores obras a noção de forma não dizia respeito ao estabelecimento de relações estáveis e constantes. Ao contrário, para Mira Schendel forma se referia ao desencadeamento de um processo de rearranjo, como uma fenda geológica que aos poucos encontrasse seu caminho pelas falhas do terreno. Por isso, era-lhe decisiva uma intervenção que simultaneamente propiciasse o conhecimento do "solo" e a possibilidade de fazê-lo sobressair. Vem daí essa impressão simultânea de fragilidade e força.

Os cerca de dois mil desenhos que ela realiza entre 1962 e 1964 — conhecidos como "Monotípias", mas que são na verdade desenhos — revelam com precisão esse sentido de sua obra. Feitos "por trás", nas costas de uma finíssima folha de papel de arroz depositada sobre uma superfície de

(5) As citações de Guy Brett, Alberto Tassinari e Ronaldo Brito encontram-se em textos de 1968, 1984 e 1988, respectivamente, republicados em *Mira Schendel — no vazio do mundo* (loc. cit., pp. 268, 270 e 274); a de João Masao Kamita está em "Mira Schendel: o desafio do visível". *Gávea* (PUC-Rio), nº 9, dez. 1991, p. 31; a de Sônia Salzstein, em *Mira Schendel — a forma volátil*, loc. cit., p. 17; a de Rina Carvajal, em "The experimental exercise of freedom", no livro homônimo (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, p. 45); e a de Maria Eduarda Marques no título citado na nota 2.



Sem título "Sarrafo" 1987
Têmpera acrílica e gesso sobre madeira
195 x 185 x 12 cm
Col. particular
Foto Romulo Fialdini



vidro entintada, com o uso da unha ou algum instrumento pouco pontiagudo, eles nem pareciam marcados, de fora, por linhas. A porosidade do papel e a irregularidade dos objetos que calcaram levemente a folha para que absorvesse a tinta dão a sensação de que eles brotaram do interior mesmo da trama do papel, como fungos. No entanto, esse nexos quase orgânico entre linhas e papel não conduzia a uma simples *acomodação* entre ambos, linha e superfície. O que realmente chama a atenção nessas intervenções tão delicadas é sua capacidade de, por pequenas inscrições, reordenar totalmente as superfícies brancas — vem daí sua intensidade —, bem como de sofrer a pressão desse território reestruturado.

No começo do século passado, o cubismo de Picasso e Braque já havia demonstrado que uma representação à altura das relações modernas precisava superar toda compreensão estanque entre figura e fundo. E isso por uma razão fundamental: tornara-se uma quimera pensar o mundo moderno como uma trama de relações que se deixasse ordenar pacificamente por uma espécie de protagonista (a figura) que serenasse as forças a seu redor (o fundo). A realidade dos séculos XIX e XX desautorizava formas de representação estratificadas. Os desenhos de Mira Schendel têm plena consciência dessa situação, mas tentam ampliar seu alcance. Eles demonstram o quanto há de *posicional* nas relações sociais. Bastava mudar a direção de uma sutil linha negra para que toda a superfície do papel se mostrasse diversamente. Nos nossos dias, quando as polaridades modernas — "proletariado *versus* burguesia" e seus desdobramentos políticos e econômicos — perderam a razão de ser, os sutis arranjos de Mira Schendel tornaram-se ainda mais pertinentes. Mesmo num âmbito menos amplo — o individual —, esses trabalhos têm muito a ensinar. Essas linhas que parecem tatuadas na pele falam de um corpo generoso, que ao agir no mundo simultaneamente *sente* e *dá sentido*. E para manter essa relação porosa com a realidade precisa conter seus ímpetos dominadores e impositivos.

Mas com os "Objetos gráficos" essa permeabilidade da obra de Mira amplia-se. Maiores e prensados entre duas chapas de acrílico suspensas no ar, os grafismos em papel de arroz são atravessados pela luz e não têm direito nem avesso. Aquilo que nas "Monotípicas", bem ou mal, ainda ocorria sobre uma superfície, agora se desdobra no espaço. Não se trata de uma instalação — no sentido contemporâneo do termo —, e sim de leves condensações espaciais. No entanto, essas condensações não são obtidas simplesmente pela superposição de transparências e por efeitos de luz. Esse movimento não iria além de uma *figuração* enevoada da noção corrente de espaço. São ações de intensidades diversas que produzem esse preguiado espacial, regiões intermediárias entre as formas e seu surgimento. Mas essas ações parecem se reduzir a uma escrita compulsiva — signos que se ligam esparsamente, como se tentassem configurar uma linguagem que ainda não se formou. É justamente nessa tensão que reside a grandeza dos trabalhos. (E penso que a ausência desse vínculo da linguagem com uma ação corporal reduz a força dos "Datiloscritos", feitos a partir de uma pressão mecânica.) A escrita tende a quase anular a materialidade do mundo, torná-la invisível

sob a roupagem translúcida dos conceitos. Nos "Objetos gráficos" esse movimento se inverte. Retirada de sua linearidade e encadeamento, a linguagem se opacifica. Passa a ser realmente algo sobreposto a algo, corpóreo e consistente. Nessas obras o mundo oscila — em gradações que se movem o tempo todo — entre significação e dimensão material, num jogo irresolvido muito diverso do que veio a ser a retórica da imagem e da transparência do discurso pós-moderno, muito forte nos nossos dias, o que confere atualidade ainda maior a essas obras.

Sobretudo a partir da Idade Média passou a ter força a metáfora do "livro do mundo". A realidade seria uma criação divina que, aos olhos do homem de fé, revelaria os desígnios de Deus. Bastaria saber lê-la. Nos nossos dias, um novo livro do mundo — laico e pop — procura converter a realidade num rumor longínquo, cuja existência seria garantida apenas pelo hiper-realismo das imagens fotográficas: o livro do mundo como *coffee table book*. Mira Schendel aponta para outra direção. Nos seus "Cadernos" — que compartilham várias questões dos "Objetos gráficos" —, à medida que viramos suas páginas seu sentido se desloca. O seu livro do mundo supõe a invenção de uma outra linguagem, que não separe a significação de uma prática e de uma experiência da realidade.

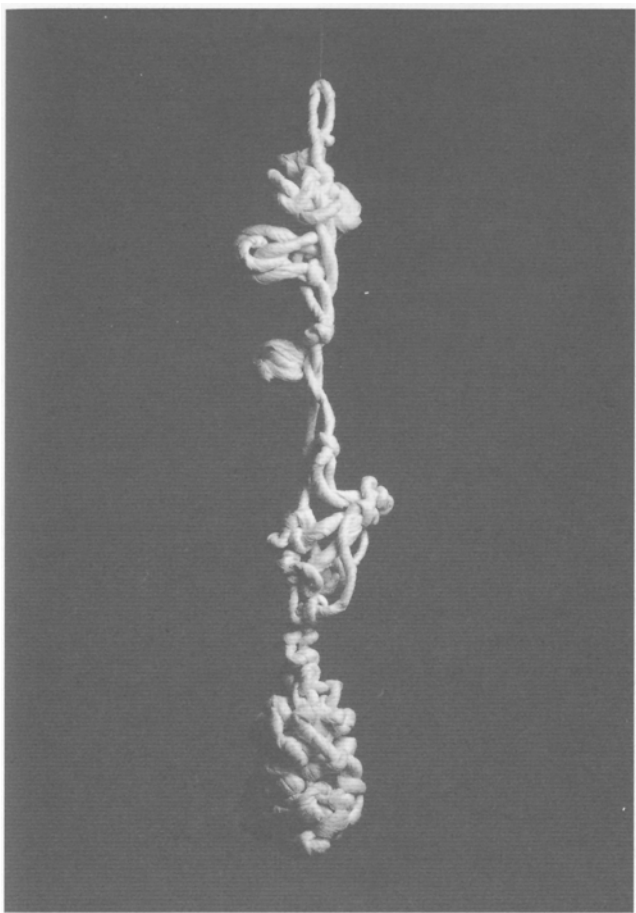
Mira Schendel tinha verdadeiro prazer em manusear as coisas, fosse para realizar trabalhos de arte ou para confeccionar objetos utilizáveis no dia-a-dia. Ela pintava tecidos para vestidos de amigas, fazia algumas de suas roupas, tricotava bastante, bordava e falava sobre essas atividades no mesmo tom que falava de suas obras⁶. Essa dimensão lúdica do fazer aparece com força em muitos de seus trabalhos⁷. As "Droguinhas" revelam essa sua inclinação com clareza. As folhas de papel de arroz eram torcidas e atadas a outras, formando uma espécie de corda fina, repleta de nós, que construía volumes vazados e instáveis. O desejo de manusear as coisas, estabelecendo assim uma grande intimidade com sua textura e resistência, dificilmente alcançaria melhor solução. Mira já havia transformado a escrita em quase-coisas em seus grafismos sobre papel de arroz. Agora tudo se passava como se aquelas linhas escritas, tornadas coisas, fossem usadas para tecer uma nova realidade que guardasse a própria ambigüidade da palavra "texto"⁸ — algo tecido —, oscilando entre uma trama de significações e uma dimensão material. A ação da mão sobre o material proporcionava a construção de pequenos universos de que só participaria aquilo que fosse realmente experimentado e que, portanto, prometia a configuração de uma realidade amigável, não hostil.

Mas Mira Schendel nunca fazia objetos unívocos. O que prometia ser uma construção serena e acolhedora rapidamente mostrava uma outra face. A energia que fluía das mãos para o tecido — organizando-o mediante um fazer lúdico, sem uma finalidade a conduzi-lo — encrespava nos nós, que interrompiam a fluidez prometida. E esse curto-circuito se transmitia a todo o objeto, que simultaneamente se apresentava como comunicação com o espaço e como uma concentração irresolvida de energia. Como sempre, continuidade e descontinuidade, fluidez e tensão, sutileza e intensidade.

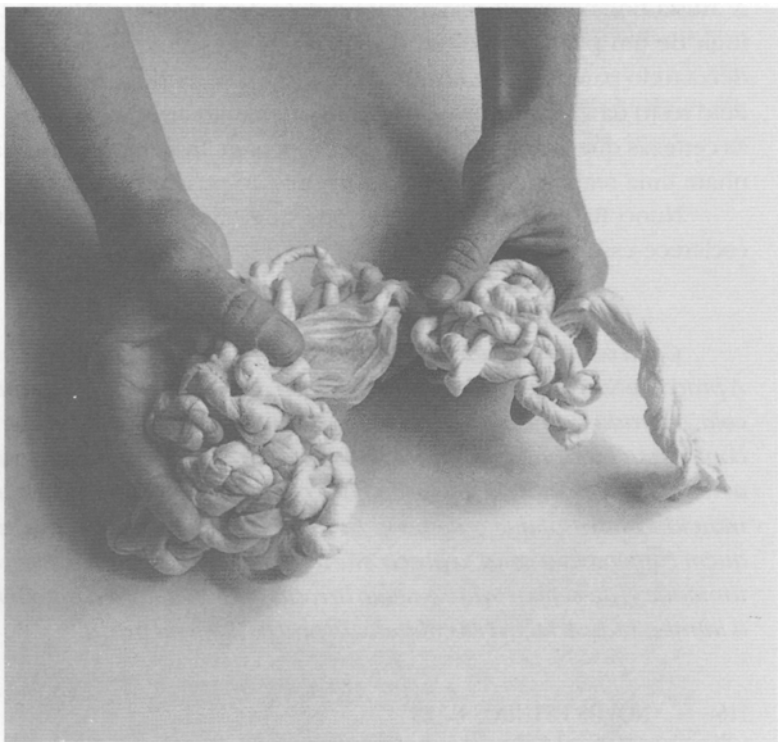
(6) Agradeço a Sandra Antunes Ramos por várias dessas informações.

(7) Nuno Ramos, artista e amigo de Mira, menciona esse aspecto da sua obra em "A construção do vento" (in: *Mira Schendel – no vazio do mundo*, loc. cit., p. 248).

(8) Guy Brett aponta essas relações em "Ativamente o vazio" (in: *Mira Schendel – no vazio do mundo*, loc. cit., p. 55).



Sem título "Droguinhas" 1966
Papel-arroz
Fotos Romulo Fialdini



III

O 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, antívida, no sentido de ser inter-subjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir esses dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo⁹.

(9) Texto de Mira Schendel não datado, publicado em *Mira Schendel — no vazio do mundo*, loc. cit., p. 256.

Considero esse texto de Mira Schendel uma das afirmações mais esclarecedoras sobre sua obra, o que nem sempre ocorre com textos de artistas. No entanto, de algum modo ele também poderia se referir à obra de outros grandes artistas. Pois afinal, para muitos, o que move a arte talvez seja precisamente essa discrepância entre singularidade e todo, entre indivíduo e história, entre experiência pessoal e significação, e a tentativa de superá-la. O que tentei fazer neste ensaio — com um recorte que privilegiou algumas séries de trabalhos, mas que a meu ver aponta questões presentes em toda a sua obra — foi caracterizar a maneira pela qual Mira procurou trabalhar esses hiatos, e que a meu ver não supõe propriamente uma superação deles.

Mira Schendel sabia porém do que estava falando, e com um conhecimento de causa que poucos de seus contemporâneos tiveram. Toda a sua vida foi a confirmação desse divórcio, a sensação de estar no lugar errado. A artista tinha ascendência judaica e durante a II Guerra Mundial precisou fugir de um país a outro para escapar das perseguições fascistas. Depois, deixa tudo para trás e se instala no Sul do Brasil, onde nada lhe era familiar. Pelo resto da vida manteve esse comportamento arredio, avessa a grupos e às certezas que essas cumplicidades propiciam. Indivíduo e história compunham uma realidade fraturada, sem remissão possível.

Nuno Ramos relata uma história que Mira gostava de contar e que esclarece esse sentimento:

Certa vez, em Veneza, ela voltava para o hotel numa noite chuvosa e fria. A praça de San Marco, encharcada, estava deserta, mas uma latinha de coca-cola, soprada pelo vento, se arrastava de lá para cá. Mira gostava muito de contar essa história, meio maravilhada, e não é difícil entender por quê. Estão aí todos os elementos do seu trabalho: o campo vazio, mas pleno (a praça), e o indivíduo intruso, que o desperta (a latinha). Estão aí também a solidão de quem contempla a cena, a praça que a precedeu e que a sucederia, a noite, a umidade, o desamparo do elemento arrastado pelo vento, a desproporção entre a latinha industrial e a eternidade da praça, daquela praça¹⁰.

(10) Ramos, op. cit., p. 249.

Difícil acrescentar palavras a esse relato.

Mira Schendel tinha uma formação e uma curiosidade intelectual difíceis de encontrar em outros artistas brasileiros¹¹. Sem dúvida, muito de seu interesse por filosofia — principalmente suas vertentes fenomenológicas —, psicologia e mesmo teologia vinha de seus anos de Europa e de um ambiente que não teria encontrado no Brasil dos anos 1930 e 40. Penso no entanto que foi a magnitude desse sentimento de deslocamento, de uma relação tensa e irresolvida entre indivíduo e história, que a conduziu a tentar encontrar uma maior compreensão intelectual dos problemas que a envolviam pessoalmente. Mira gostava de se expressar numa linguagem filosófica — o que o texto citado comprova —, e creio que essa sua inclinação também levou muitos de nós a nos referir a seus trabalhos com palavras altamente abstratas (transcendência, imanência, vazio, materialidade, temporalidade etc.), que lhes restituíssem algo da tensão intelectual que a movia.

No entanto, quando nos detemos em suas obras essa terminologia soa postiça, porque evidentemente era com seus trabalhos de arte que Mira sabia formular mais certamente suas inquietações. E eles não pareciam à vontade nesse universo feito de universais que subsumem todas as coisas sob seu amplo manto. Porque tudo na sua obra insiste na impossibilidade de relações que transponham o fosso que nos separa dos outros, do mundo e, quem sabe, até das divindades, ainda que também nos seja impossível deixar de buscá-las. E mesmo a linguagem precisava se turvar para que a comunicação adquirisse um novo sentido, uma aspereza que o comércio do mundo lhe tinha subtraído.

E foi por saber disso que Mira decidiu se deter mais demoradamente no presente, em lugar de logo projetar um futuro promissor. Já não se tratava portanto de antever uma nova realidade, mas de experimentar de um modo novo aquela a que estávamos condenados. A mais terrível consequência de uma vida precária e cindida é voltarmos as costas à própria vida, à espera de algo que não virá. Mira decidiu fazer o contrário.

(11) Até onde sei, o mais completo estudo sobre a formação intelectual de Mira Schendel é o ensaio já citado de Geraldo de Souza Dias.

Recebido para publicação em 21 de maio de 2004.

Rodrigo Naves é historiador da arte e professor. Publicou nesta revista, da qual já foi editor, "Mona Lisa no meio do redemoinho — instalações de Laura Vinci" (nº 67).