

Universos paralelos – Paul Klee e Mira Schendel

Beatriz Rocha Lagoa

A aproximação entre Paul Klee e Mira Schendel é possível a partir da compreensão da modernidade e das correspondências com outras culturas e demais gêneros de expressão artística. Em comum, o traço – não mediado pela referência à natureza – atua como instrumento de busca da forma em processo, com a participação do espectador.

Paul Klee, Mira Schendel, arte moderna e contemporânea.

As obras de Paul Klee (Berna, Suíça; 1879-1940) e Mira Schendel (Zurique, Suíça; 1919-1988) definem sua força expressiva pelo traço. Em diferentes contextos, os dois artistas propõem materiais e técnicas na busca de uma forma mais livre, exigindo intimidade e concentração por parte do espectador, que compartilha do processo de criação da obra. Apesar de estudos anteriores, Klee e Mira tornam-se autodidatas, definindo interesses múltiplos que oscilam entre ciência, arte, filosofia e religião. Ambos não se filiam às correntes artísticas do seu tempo, embora dialoguem com algumas de suas tendências.

Entre expressão e construção, a obra de Klee supera o caráter essencialmente sensorial impressionista, mas contesta a excessiva subjetividade expressionista de modo crítico. Compreende a ruptura espacial cubista em seu caráter geométrico construtivo, porém complementa o sentido construtivo com formas orgânicas, referentes às imagens pré-objetivas que brotam de um vocabulário de linhas e formas, sem definir abstração ou figuração.

Mira Schendel vivencia o desencantamento da modernidade, impactada pela suspeita de que o racionalismo ocidental empobrece e desvitaliza sua própria cultura. Ao fixar-se em São Paulo (1953), não compactua da linguagem formal geométrica enunciada pelos artistas concretos, enfatizando a assimetria em quadros de tinta espessa. O experimentalismo baliza suas obras feitas em séries, que interagem umas com as outras: ora privilegiando as pinturas carregadas de matéria, ora explorando a transparência e a efemeridade dos materiais, em suportes variados.

Formação

Os trabalhos de Klee se modificam de acordo com os meios de expressão: do lápis ao nanquim, do guache à tinta a óleo, da aquarela à têmpera, do buril ao pincel ou do papel à tela. A técnica mista, que conjuga na prática uma diversidade de materiais, em Klee torna-se um pretexto para o experimento de texturas, opacidades e transparências, aliando sua poética à didática, confirmada nos 10 anos de ensino na Bauhaus (1921-1931).

Klee inicia na Bauhaus pesquisa teórica, afirmando um processo de formação (*Gestaltung*) oposto ao da forma finita (*Gestalt*). Partindo do ponto em movimento – traço, linha, abstração, grafismo –, um mundo de relações orgânicas é gerado, no qual cada imagem adquire substância e força entre as demais. Anos depois, ainda na Bauhaus, Klee reivindica a importância da memória no processo da forma em constante mutação:

a semelhança com os objetos pode ser experimentada em fragmentos... Memória, experiência digerida, associações pictóricas. O que é novo aqui é o modo como o real e o abstrato coincidem e aparecem juntos. Sempre um contexto orgânico trabalha com elementos que podem ser lidos abstratamente.¹

Para Klee, a observação da natureza é necessária, na medida em que investiga reflexivamente as aparências, investigação responsável pelas correlações que contribuirão para a compreensão de si e de sua própria atividade. O rigor e a fantasia interagem em sua obra, inspirando uma forma reduzida ao essencial, oposta

Mira Schendel
Monotipias (escritas), 1965
Óleo sobre papel de arroz
46,5 x 23cm

ao sentido de "primitivismo". Convicto de suas descobertas, Klee afirma a disciplina necessária para a economia dos meios ao restringir as cores de sua paleta, explorando os valores tonais e o traço liberto da representação dos objetos.

Como os desenhos de Klee, os de Mira Schendel parecem brotar de um movimento distraído, paradoxal resultado de uma técnica que abdica de controle para se fazer obra. Os desenhos exercitados livremente pela artista são reunidos em séries, de acordo com as características que as distinguem: as Bombas, as Paisagens chinesas e as Monotípias, todas produzidas nos anos 60. Nas Bombas, os desenhos são geométricos e inexatos, vazados ou cheios, obedecendo ao gesto rápido do pincel. Nas Paisagens chinesas, também em nanquim sobre papel branco, um único traço angular, semelhante a perfis de montanhas, sugere contornos fragmentados e simplificados, sem horizonte aparente.

Pré-textos

Nas Monotípias (1964-66), a artista inventa um método que promove a fusão de tinta, papel e gesto. O método consiste na superposição do papel japonês em placa de vidro entintada; na superfície do papel, objetos contundentes – tampas de caneta, grampos, a própria unha – marcam as monotípias que recebem a tinta pelo verso. Paradoxalmente, o papel que é frágil aqui se ativa, absorvendo a tinta e os demais vestígios que caracterizam a obra. A "matriz" da gravura torna-se passiva, restrita à placa de vidro que serve de suporte à tinta, cuja ação é tolhida pelo talco, dificultando sua propagação no papel.

Em 1919, Klee desenvolve trabalhos em papel japonês, superposto a um fino filme com tinta a óleo que, umedecido, atua como carbono. No papel japonês, Klee faz incisões lineares, provocando efeito granuloso no traço que se destaca do fundo fluido e transparente da aquarela. Algumas de suas obras estão de acordo com esse método, possível de ser modificado com a aplicação da tinta a óleo diretamente sobre a tela. Segundo Klee:

muitas vezes a mão treinada sabe muito mais que a cabeça. A harmonia do quadro ganha em caráter através da inclusão de valores dissonantes (asperezas, defeitos), que por sua vez são novamente equilibrados por contrapesos.²

Passando da teoria à prática, na década de 1920 Klee realiza uma série de obras muito semelhantes à configuração de partituras musicais, como no caso de *Pastoral* (1927). Ora sobre fundo colorido em tom único, ora sobre fundo talhado em partes com tonalidades distintas, o artista elabora desenhos lineares, lembrando uma caligrafia. Esse ritmo eventualmente pode ser quebrado por uma linha ascendente ou descendente, que rompe o padrão horizontal apresentado pelo artista. Em seus quadros ritmados e caligráficos,³ Klee promove uma aproximação entre linguagens – desenho, música e grafia –, remetendo à impossibilidade de compreensão intelectual, capaz de esgotar o sentido da criação artística. Visão romântica que habita o pensamento dos filósofos-poetas alemães, no final do século 18 e início do 19.⁴

Nas Monotípias, Mira propõe a pesquisa da forma até o limite, através do traço mínimo apenas esboçado no canto do papel japonês. Em contrapartida, fragmentos de pensamento afloram e se materializam em palavras, interagindo com desenhos impregnados de suor e marcas de gordura, na passagem da mão da artista sobre a superfície do papel. Reagindo à crítica, que às vezes confere característica predominantemente intelectual a sua obra, Mira revida:

...nunca podemos escapar deste lado da percepção e da corporeidade... Dou a maior importância que (a arte) seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga... Porque mesmo a vida intelectual, vamos dizer, mesmo ela pressupõe uma disposição corpórea, específica, ou seja, nunca nós podemos nos abstrair da corporeidade.⁵

Nos "desenhos" que compõem as Monotípias, Mira Schendel faz com que as marcas de linhas e letras formem quase-palavras, ou palavras formem frases em uma linguagem particular, mesclando a pluralidade das línguas. Nos fragmentos de palavras, aos quais se reduz a linguagem desarticulada, força os limites do silêncio, tentando atingir outros níveis de compreensão. Eis o romantismo de Mira que, unindo grafia e desenho pelo traço, em seus "quadros-poemas" articula as vivências de um projeto poético, expresso na existência de um nível não comunicativo nas palavras.

O ponto em movimento, ou traço, que baliza as obras de Klee é também origem das quase 2.000 monotípias

de Mira, basicamente elaboradas no mesmo formato (46 x 23cm). Nelas, os elementos não são empregados de maneira aleatória: quando a artista quer aprofundar os significados da palavra, escreve em alemão. Por exemplo, na monotipia *Welt*, que traduz mundo, ela anexa as palavras *Mitwelt/Umwelt/Eigenwelt*, exprimindo as várias maneiras de estar no mundo. Ao tecer algum comentário irônico ou bem-humorado, escreve em italiano, não esquecendo a musicalidade própria desse idioma: *giocco, vuoto, piccolo*, etc. Por vezes as palavras ou frases em português assumem a mesma leveza da língua italiana: *ma che bellezza di disegno e aqui vai o desenho bem feitinho*, são equivalências possíveis exploradas nas Monotipias.

Em língua francesa há, especialmente, uma monotipia guiada pela passagem de um tempo emocional, que parece não coincidir com o tempo real: *un rien de temps et ce sera le jour entier* escreve Mira, reportando-se possivelmente a uma memória involuntária, distanciada do hábito e das tramas da razão. Graças ao acaso, essa memória possui a capacidade de tecer uma percepção farta de detalhes, conforme nos ensinou Proust. Não sem motivo, várias das monotipias são totalmente preenchidas com textos alusivos a vivências particulares que, no entanto, materializam sensações comuns a todos nós.

As associações de idéias que inspiram os trabalhos de Klee ativam os contrastes nas variações do claro ao escuro, privilegiando certos acordes de cor ou proporções de linhas, que parecem brotar de uma região arcaica materializada na experiência da obra. As lembranças são evocadas para o foco da consciência, que então se encarrega de regular o fluxo dessas apresentações. Como em *ABC para um pintor de paredes*, o artista deixa-se levar pela trama que lhe vem do espírito, considerando a fragmentação como possibilidade da obra.

Espaço/tempo

Na busca de uma linguagem pessoal, Klee constata a simplicidade e a espontaneidade do desenho que contribui

para aumentar a recepção das formas expressivas. O comportamento das linhas é elaborado através de uma "perspectiva do sentimento",⁶ que prescinde do recurso ilusório. Pois, ao afirmar a necessidade de expansão do tempo-espaço da superfície do quadro, o artista pressupõe a interpenetração de planos e a diluição de fronteiras. No caso, a introdução de uma ação principal entre planos pode modificar a relação entre eles, fazendo-os pulsarem alternadamente. Também a angulação de várias linhas, inter-relacionadas, faz emergir um plano intermediário que alterna a superfície, aproximando-a do espectador.

Segundo Klee, a realidade formal conectada ao modo como a percebemos inclui as forças da gravidade e a posição corporal, tanto do criador quanto do espectador. Esse pensamento, considerando o corpo como centro de uma ação que reage aos estímulos do mundo, remete a Henri Bergson (1859-1941), filósofo relevante para a vanguarda expressionista européia. Em



Paul Klee
ABC para um pintor de paredes
1938
Óleo e aquarela sobre juta
56 x 37,8cm

*Matéria e memória,*⁷ Bergson relaciona o presente à consciência que temos de nosso corpo como substância, ao contrair uma percepção maior, virtual. O corpo materializa o presente como condutor e como limite da vida do espírito, selecionando as lembranças que quer atualizar a cada instante; a memória, que faz convergir a realidade do espírito e da matéria, considera a sobrevivência das imagens passadas mescladas com nossa percepção do presente, podendo enriquecê-la ou, eventualmente, substituí-la.

Para Bergson, a materialidade do corpo não está presente apenas no que podemos tocar, mas em toda parte em que sua influência se faz sentir. Da realidade em si, nada podemos saber além do que nossa percepção nos permite apreender; e é ela, a percepção, que nos dá o contorno de nossa ação sobre as coisas.

Sobre o impulso vital:

*Quando colocamos o nosso ser no nosso querer, e este no impulso que ele prolonga, compreendemos, sentimos que a realidade é um perpétuo crescer, uma criação que continua sem fim.*⁸

Assemelhando-se a uma cosmologia, Bergson considera que tudo é movimento, mudança de tensão e energia, tal como Klee, para quem as forças generativas fundamentam e permeiam a existência. Ao evocar esse pensamento na Bauhaus, Klee considera a forma processual pela justaposição ou superposição de formas orgânicas distintas, estruturando o corpo que penetra o espaço, em constante movimento. O conceito de Klee que considera espaço-tempo unidade indissolúvel estabelece correspondência entre os elementos do quadro, criando intervalos e vozes, como na música, que interagem dinamicamente, compondo a forma que se abre a novas relações.

É possível considerar que os Objetos gráficos, elaborados por Mira Schendel em meados dos anos 60, atualizem as propostas espaço-temporais de Klee. Nesses "objetos" a artista amplia o campo visual da superfície bidimensional em planos simultâneos, misturando desenhos e letras manuscritas ou impressas, prensadas entre placas de acrílico transparente. As placas suspensas por fios amarrados no teto evidenciam, contra a luz, o efeito da interseção de letras mais escuras e mais claras, que brotam umas das outras pelo avesso. As folhas de papel de arroz, prensadas duas a duas

entre as placas transparentes, permitem a interpenetração espacial de planos em contínua atividade, inaugurando uma relação óptica em que nenhum deles é subtraído. A partir do entendimento dessa noção, amplamente difundida por Picasso e Braque (1911-14) e assimilada por Klee, a artista produz seus Objetos gráficos no espaço tridimensional, acentuando a correlação dos opostos, frente e verso, permeado de letras e símbolos, resultando na nítida impressão de estarem fluando no vazio.

Mutações

A tridimensionalidade das obras de Mira Schendel é confirmada na produção de um conjunto linear liberto de massa e peso, que tanto pode ser amontoado quanto pendurado, ressaltando o sentido do efêmero pelo qual ela se empenha em suas obras. Esses "objetos" feitos de papel de arroz, retorcido e amarrado em nós, são denominados Droguinhas (1966).

*Comecei um novo trabalho [diz a artista] talvez mais importante para mim do que qualquer trabalho anterior. Escultura, no mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo teoricamente primário e muito fácil. De um ponto de vista ocidental, essas esculturas (que palavra sem sentido!) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas com o Zen... (Meu novo trabalho) está em franca oposição ao "permanente" e ao "possível".*⁹

Verifica-se na relação das Droguinhas com o zen a percepção intuitiva de que o ser é o vir-a-ser, opondo-se ao sentido de permanência. O elevado grau de conhecimento dessa compreensão de mundo fixa-se, justamente, no mais simples que é sagrado. E não será esse um dos sentidos do nome dessa série, que se refere ao que tem pouco valor, ao menos importante e, ainda mais, evidenciando um diminutivo a partir do título?

Além da observação sobre o aspecto zen das Droguinhas, uma interpretação sob o ponto de vista da fenomenologia de Merleau-Ponty (1908-61) torna-se possível, considerando-a leitura quase obrigatória para o meio intelectual e artístico na década de 1960. A proposta de um *cogito* do olhar, nos movimentos oculares e no corpo como um todo, substitui para o filósofo em questão a consciência – en-

quanto sujeito da percepção – por um ser no mundo corporal, capaz de perceber as qualidades sensíveis dos objetos. Esse corpo perceptivo nos dá acesso a um mundo, que, por sua vez, se oferece ao olhar de modo imanente e inesgotável. Merleau-Ponty nos faz crer que a liberdade da criação artística não traduz um pensamento, mas exprime a percepção primitiva investigadora do imediato. O artista comunica o não-dito ou não-visto, percebendo o oculto e disperso no mundo que, por sua vez, jamais se oferece como definitivo ou acabado.¹⁰

Em 1921, Klee declara querer tornar visível o invisível. Ao estabelecer uma ressonância do objeto com o sujeito que não se restringe à óptica, quer detectar os conteúdos mais vastos e profundos do processo criador, que escapam a nossa percepção. Ele crê nessa força criativa que investe nas forças dinâmicas da memória, retornando à consciência e à ação, em busca de novos sentidos no presente:

o que surge deste impulso pode ser chamado como quiserem, sonho, idéia, imaginação, mas pode ser considerado seriamente quando se liga aos meios próprios para lhe darem forma.¹¹

Revelar o que não está visível refere-se justamente à tensão que gera a obra, tensão presente na forma, balizada pelo traço e sujeita às constantes variações.

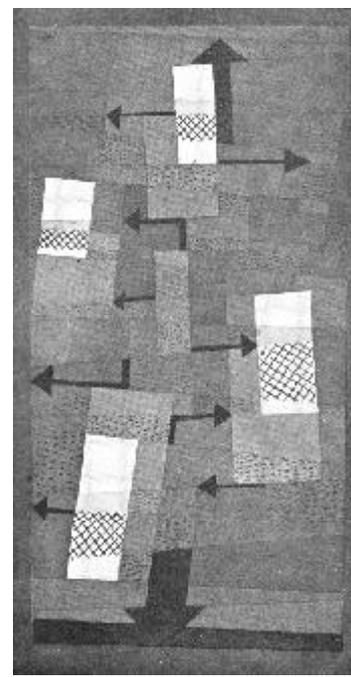
Para Klee, a percepção fragmentada do objeto pode devolver, após anos de latência, a impressão primeira que ele havia suscitado, alinhando destruição e construção na necessidade de superar a forma. Logo, as relações sugeridas viabilizam a potência de um olhar que não se prende só às aparências, mas se propaga pelos aspectos latentes da percepção, como na obra *Um jogo infantil* (1939), cujas formas decompostas revelam impressões que parecem palpitar no espaço, estabelecendo conexões que se modificam a cada instante.

Força da matéria

Em Mira, o traço pode adquirir viscosidade, como no caso das têmperas brancas realizadas em 1980, nas quais predomina o risco preto do bastão oleoso em contraste com a opacidade da superfície. Ou até assumir materialidade explícita, como no caso dos Sarrafos (1987). Última das séries realizadas pela artista, ela é composta por 12 quadros retangulares de

Mira Schendel
Objetos gráficos, 1967
Óleo sobre papel de arroz
prensado entre placas de acrílico
100 x 100cm

Paul Klee
Equilíbrio instável, 1922
Aquarela e lápis sobre papel,
borda com aquarela e caneta
sobre cartão
31,4x15,2cm



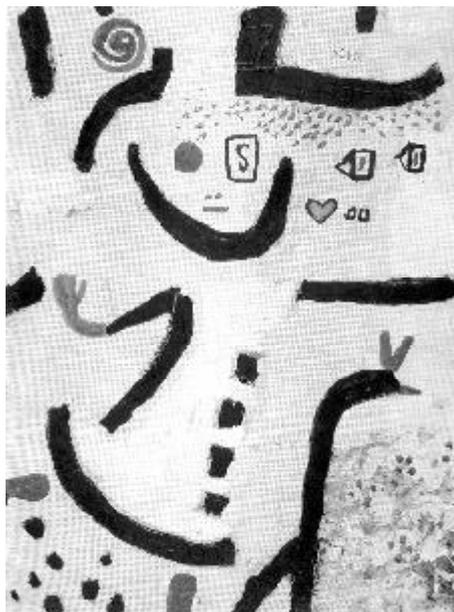
madeira e gesso brancos, sobre os quais são aparafusados os sarrafos de madeira que nomeiam a obra. Longos e estreitos, pintados de preto, unem-se organicamente à superfície branca, contrastando com ela pela cor e, mais sutilmente, pela textura, uma vez que a têmpera e o gesso conferem ao plano as marcas de uma linguagem pictórica.

Entre pintura e escultura, Mira faz pulsar a força da matéria, transportando a experiência bidimensional exercitada nas Monotipias, diretamente para o espaço real. Em ângulos, os Sarrafos projetam sombras nas paredes a seu redor, variáveis de acordo com o olhar do espectador. Sem centro fixo, o movimento dos Sarrafos rejeita o espaço para além da tela pelo encontro com o espaço do mundo, que depende da obra e com ela interage.

Na passagem da fragilidade de uma linha no papel para a força de um sarrafo, Mira declara que nessa série finalmente conseguiu ser agressiva. "O trabalho veio deste contexto", afirma Mira, referindo-se ao fim da ditadura militar no Brasil,

*... Eu estou de acordo com Gilberto Freyre quando ele diz que o trabalho de cultura surge de um contexto de sobrevivência... E essas obras são uma reação ao marasmo desse momento.*¹²

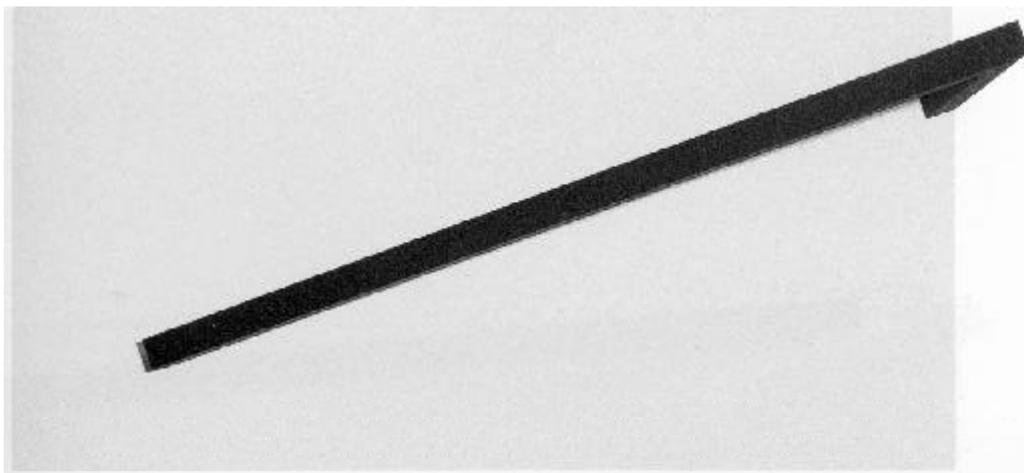
Conforme o pensamento de Klee, se esse mundo não é o melhor dos mundos, cabe ao artista criar um mundo melhor, de acordo com sua imaginação.¹³ Talvez por isso, nos últimos anos de sua vida (1937-40), Klee tenha tornado o tema dos anjos recorrente em suas pinturas. Essas criaturas ambíguas por natureza são apresentadas em quadros



Paul Klee
Um jogo infantil, 1939
Pastel e aquarela sobre cartão
43,5 x 37cm

Mira Schendel
Sarrafo, 1987
Têmpera acrílica e gesso sobre madeira com sarrafo
97 x 180 x 20cm

Fonte: As imagens de Mira Schendel são do livro: Marques, M. E. *Mira Schendel*/SP: Cosac & Naily, 2001; as de Paul Klee, Ferrier, J. L. *Paul Klee*. Paris: Pierre Terrail, 2001



cujas técnicas variam do traço simples à aquarela ou do lápis litográfico à pintura a óleo. O anjo, fazendo surgir a precariedade do que é humano nos fragmentos decompostos, testemunha não só a crise do artista, expulso da Alemanha pelo nazismo, mas também a crise de toda uma geração, às vésperas do segundo conflito mundial.

Ao concluir que a forma não representa a beleza da arte, mas evidencia seu conflito, esforço e resistência frente à realidade, Klee e Mira propõem como tema o reflexo do próprio ser em construção. Longe das regras, revelando o que normalmente não está visível, experimentam materiais e técnicas em busca da qualidade advinda da arte como meio de conhecimento. Vida e obra se conjugam nessa pesquisa, transformando o autor e o espectador, integrados nessa experiência.

Beatriz Rocha Lagoa é mestre em História da Arte (EBA/UFRJ) e doutora em História Social da Cultura (PUC/RJ).

Notas

- 1 Klee, P. *Notebooks*. The thinking eye, v.1, London: Humphries, 1978:291.
- 2 Klee, P. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990:229.

- 3 Klee inicia sua formação musical aos sete anos, quando aprende a tocar violino, hábito que o acompanhará por toda a vida. Paralelamente, desenvolve seu talento como artista plástico, o que não o impede de se interessar simultaneamente por literatura e poesia.

- 4 Segundo Friedrich Schlegel (1772-1829) – refletindo sobre a existência de uma primeira linguagem perdida, conectada ao conhecimento total e à natureza –, a representação da realidade, formal e material, por palavras não remete à realidade: ela é uma construção duplicadora, referida à ausência dos objetos, e não a sua presença; ao “não-eu”, à alteridade que possibilita nova fronteira. Nessa fronteira, as formas de conhecimento são radicalmente desafiadas, em busca de uma plenitude fundamentada nessa ausência.

- 5 Schendel, M. Mira Schendel, pintora. Entrevista a Jorge Guinle Filho, *Interview*, São Paulo, julho 1981:52.

- 6 Matisse, H. A facilidade de pintar. In Chipp, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999:152.

- 7 Bergson, H. *Matéria e memória*, São Paulo: Martins Fontes: 167.

- 8 Bergson, H. *Evolução criadora*. Rio de Janeiro: Delta, 1964:240.

- 9 Schendel, M. Carta a Guy Brett, 1965. In Salzstein, S. (org.). *No vazio do mundo*. Mira Schendel. São Paulo: Marca d'água, 1997:54.

- 10 Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 1999.

- 11 Klee, P. Sobre a arte moderna. In Klee, P. *Sobre a arte moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001: 69-77.

- 12 Schendel, M. In Freitas, Iole. Os sarrafos, 1977. In Salzstein, op.cit.: 26.

- 13 Klee, P. *Notebooks*, op. cit.: 143.