

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Luisa Godoy

Limiar: entre a transparência e a opacidade
nas monotipias de Mira Schendel

BELO HORIZONTE

2018

Luisa Godoy

Limiar: entre a transparência e a opacidade

nas monotipias de Mira Schendel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à qualificação para o título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas teóricas e críticas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daisy Leite Turrer

BELO HORIZONTE

2018

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

GODOY, Luisa, 1986. Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel (manuscrito) / Luisa de Godoy Alves. - Belo Horizonte, 2018. f. 141


Orientadora: Daisy Leite Turrer.

Dissertação (mestrado - Pós-EBA) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2018.

1. Arte. 2.- Monotipia. 3. - Mira Schendel. 4. Transparência e opacidade. 5. Limiar 6. Matriz efêmera. I. Turrer, Daisy, 1950-II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LUISA DE GO-
DOY ALVES** Número de Registro **2016657922**.

Título: **"Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel"**



Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Roberto Bethônico Figueiredo – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Rachel Cecilia de Oliveira Costa – Titular – UEMG

Belo Horizonte, 09 de março de 2018.

De volta ao seu quarto, colheu sem hesitar o primeiro fio, que emendou no segundo, que no terceiro emendou. E pela porta foi empurrando aquele cabelo mais que corda, aquele fio mais que cabo, serpente atravessando a soleira, seguindo pela rua, cruzando a praça, passando por fontes e jardins, até chegar ao portão do palácio.

Marina Colasanti

Resumo

Mira Schendel (1919-1988), artista suíça radicada no Brasil produziu na década de 1960 cerca de 2000 monotípias, estampas feitas de superfície entintada com possibilidade de apenas uma impressão.

A proposta desta pesquisa é, portanto, o estudo do limiar entre a transparência e a opacidade nas monotípias de Mira Schendel de forma a ampliar a compreensão da poesia no trabalho desenvolvido pela artista. Para tanto, apresentamos como principais operadores teóricos da pesquisa: Vilém Flusser, no conceito da transparência; Louis Marin (1931-1992) e Philippe Junod (1938-), 1980-) tanto para a transparência quanto para a opacidade; e, finalmente, Jeanne Marie Gagnebin (Suíça, 1949-), para a noção de limiar.

Dessa maneira, buscou-se vislumbrar o limiar entre a transparência e a opacidade, o qual será percebido como recurso poético empregado por Mira Schendel em sua série de monotípias, à qual a artista se dedicou por cerca de uma década. Para além de representativa na arte brasileira, o trabalho de Mira, a exemplo da análise flusseriana, permitem entrever conceitos como a transparência e a opacidade, com possibilidade de ver além, inquietar-se com seu limiar.

Palavras-chave: Mira Schendel, monotípias, transparência, opacidade, limiar

Abstract

Mira Schendel (1919-1988), an artist from Switzerland who lived in Brazil, produced in the 1960's about 2000 monotypes, prints made of inked surface with the possibility of only one print.

The research proposal is the study of the *limiar* between transparency and opacity in Mira Schendel's monotypes. Therefore, we will strive in this direction, with the purpose of better understanding the poetry in the work developed by Mira. For this, we present the main theoretical operators of the research: Vilém Flusser, in the concept of transparency; Louis Marin (1931-1992) and Philippe Junod (1938-), for both transparency and opacity; And finally, Jeanne Marie Gagnebin (Suíça, 1949-), for the notion of *limiar*.

In this way, we seek to discern the *limiar* between transparency and opacity, which will be perceived as a poetic resource used by Mira Schendel in her series of monotypes, to which the artist has dedicated herself for about a decade. The images created by Mira, not only is representative of brasilian art, but also, such as the Flusserian analysis, allow us to see concepts such as transparency and opacity, which, thought by the image, make it possible to see beyond, to disturb in its *limiar*.

Nota sobre as traduções

Em relação à tradução de trechos de obras, esta dissertação adota os seguintes critérios: citações indiretas no corpo do texto figurarão em português com os respectivos originais em nota de rodapé; citações diretas em nota de rodapé serão traduzidas ao português seguidas da transcrição do texto original. Todas as citações foram traduzidas pela autora, salvo indicação contrária. Portanto, acredita-se na importância de oferecer ao leitor tanto a tradução quanto os dizeres originais, para que sejam interpretados por ele mesmo, se desejar.

Sumário

PREÂMBULO.....	17
Duas, uma versão.....	17
<i>História nº 1.....</i>	<i>17</i>
<i>História nº 2.....</i>	<i>18</i>
Das duas histórias.....	18
Do ver.....	25
Transparência, opacidade, limiar.....	31
INTRODUÇÃO.....	37
Referências iniciais.....	37
Transparência e opacidade.....	40
Limiar.....	45
Dos capítulos.....	47
CAPÍTULO 1. Da artista.....	48
Dados biográficos preliminares.....	48
Estilo e poética.....	51
CAPÍTULO 2. Da monotipia.....	62
Processo da monotipia.....	65
Tinta.....	66
Suporte.....	66
Matriz efêmera.....	69
Monotipia, desenho e pintura.....	75
Do conceito da monotipia.....	76
A adaptação técnica de Mira Schendel.....	77
CAPÍTULO 3. A Porta: transparência e opacidade.....	82
Meio passo em direção à porta: Vilém Flusser.....	84
Passo duplo: Louis Marin.....	91
Outro passo: Philippe Junod - uma leitura de Fiedler.....	100

Um passo atrás.....	103
CAPÍTULO 4. A Soleira: limiar.....	106
Diálogo entre limiares.....	106
O conceito do limiar.....	112
Limiar.....	116
Imagem e limiar: o olhar.....	117
Imagens de Mira Schendel.....	120
Considerações finais.....	132
REFERÊNCIAS.....	136

Agradecimentos

À CAPES e ao CNPQ, por tornar essa pesquisa possível e viável.

Às imagens, pelas matizes e assombrações.

Às palavras, pelas inquietações.

À Mira Schendel, por suas imagens.

À Ada Schendel, pela atenção e disponibilidade em permitir o uso das imagens da Pinacoteca de São Paulo. Foi uma alegria poder reproduzir algumas monotípias de sua mãe com alta resolução.

À Gabriela, pela recepção cuidadosa na Pinacoteca de São Paulo.

À Daisy Turrer, pela nossa pesquisa, pelo direcionamento querido, pela compreensão, pelas indicações bibliográficas, pelas aulas, pelo estágio-docência e pelos ricos comentários. Também por seus parassóis, captadoras de luzes e seus desenhos, captadores de sombras.

À Rachel Costa, pelos valiosos comentários na banca de qualificação, pelas cartas entre Mira e Flusser. Lá, desde 2014, pelos incentivos, pelos encorajamentos, pelos livros emprestados e indicados e pela generosa ajuda nos primeiros passos da pesquisa acadêmica.

Ao Roberto Bethônico pelo lumiar que trouxe ao limiar. Pelo catálogo emprestado. Pelos valiosos comentários nas bancas de qualificação e defesa.

Ao gravador Paulo Lisboa, por me receber sempre de braços abertos em seu ateliê e em sua casa, disposto a estudar e a gravar. Pelo texto em tipografia. Também por deixar eu conhecer alguns dos seus segredos da alquimia da gravura, uma honra. Por suas imagens, gravadas e estampadas, em especial, pela prensa de gravura em metal e permitiu que eu reproduzisse. A sua esposa, Vilma, pelo carinho.

Ao Prof. Dr. Eduardo, pela rica conversa sobre a ciência dos materiais.

À Priscila Hereen, pelas horas de leitura, pelos ensinamentos de escrita, pela companhia nas salas e palestras, pela linda amizade. Também por suas imagens. É uma alegria vê-las povoar o mundo.

À Letícia Grandinetti, professora que primeiro me levou às monotípias de Mira Schendel na aula de desenho, em um livro. Amiga que divide as alegrias do estudo das imagens e da teoria do desenho.

À Mariah, a que leva sua sombra para perto de obras que antes sentiram as sombras daqueles que as esculpiram e pintaram, pelo conhecimento dos meandros da restauração, dos materiais e da cor. E pela alegria da amizade.

À Mirinha, por nossa amizade.

À Miroca, pelo amor e pela dedicação sem fim.

Ao Carlinhos, pela companhia e pelos ótimos fins de semana.

À Tia Ida, ao Edson e à Tia Cristina e ao Marcos por uma família.

Ao Luigi, por amor, aventuras, carinhos e sonhos.

À Lelê, irmã amada, pelo que nós duas vivemos lado a lado.

Ao meu pai, pelo amoroso investimento no meu sonho.

Ao vovô Godoy, por seu afeto que ficou. As palavras que você ensinou permanecem em mim. As imagens que você deixou sobrevivem.

Ao Jacinto Godoy, por seus ensinamentos que me levaram às imagens.

À Noeme e à Telma, pela atenção e pelo carinho na biblioteca da Escola Guignard.

Aos colegas e amigos das disciplinas pela companhia e aprendizado.

Ao Ismael da Escola Guignard, pelo cuidado, atenção e competência.

Aos funcionários das unidades das bibliotecas da UFMG, aos funcionários da Pós-Graduação EBA/UFMG pela atenção.

À Letícia Grandinetti, professora que primeiro me levou às monotípias de Mira Schendel na aula de desenho, em um livro. Amiga que divide as alegrias do estudo das imagens e da teoria do desenho.

À Mariah, a que leva sua sombra para perto de obras que antes sentiram as sombras daqueles que as esculpiram e pintaram, pelo conhecimento dos meandros da restauração, dos materiais e da cor. E pela alegria da amizade.

À Mirinha, por nossa amizade.

À Miroca, pelo amor e pela dedicação sem fim.

Ao Carlinhos, pela companhia e pelos ótimos fins de semana.

À Tia Ida, ao Edson e à Tia Cristina e ao Marcos por uma família.

Ao Luigi, por amor, aventuras, carinhos e sonhos.

À Lelê, irmã amada, pelo que nós duas vivemos lado a lado.

Ao meu pai, pelo amoroso investimento no meu sonho.

Ao ~~avô~~ Godoy, por seu afeto que ficou. As palavras que você ensinou permanecem em mim. As imagens que você deixou sobrevivem.

Ao Jacinto Godoy, por seus ensinamentos que me levaram às imagens.

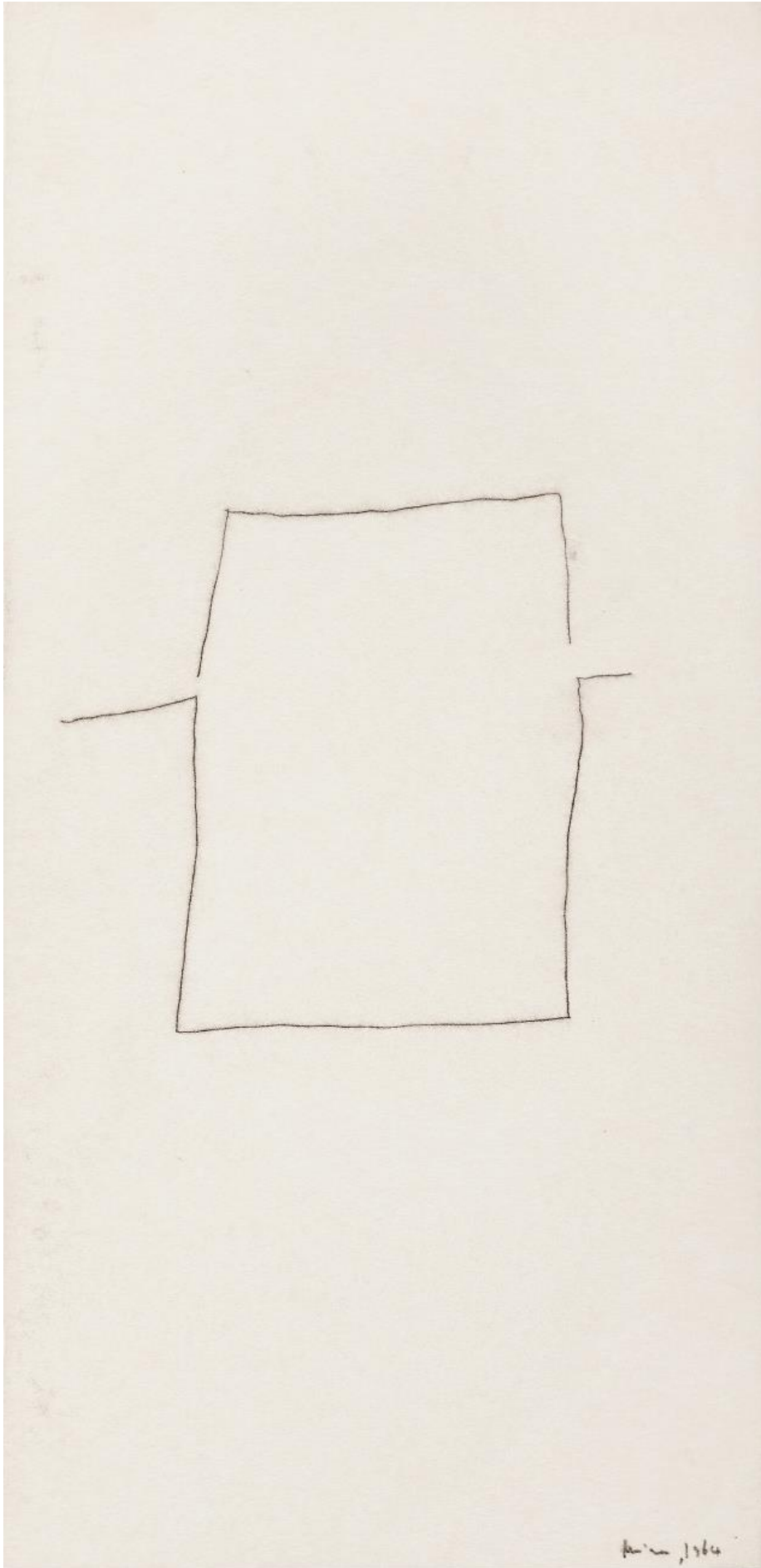
À Noeme e à Telma, pela atenção e pelo carinho na biblioteca da Escola Guignard.

Aos colegas e amigos das disciplinas pela companhia e aprendizado.

Ao Ismael da Escola Guignard, pelo cuidado, atenção e competência.

Aos funcionários das unidades das bibliotecas da UFMG, aos funcionários da Pós-Graduação EBA/UFMG pela atenção.

1984



1964

Mira Schendel,
Sem título, da série *Monotipias*, 1964.
46cm x 23cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fonte: acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

PREÂMBULO

Lá embaixo a água escondia em espumas sua transparência

Marina Colasanti

Duas, uma versão

História nº 1

A artista visual Mira Schendel (Suíça, 1919-1988), em entrevista disponível na FAAP, concedida em 1977, apontava seus objetos como frutos do acaso e da curiosidade. Como na ocasião em que ganhou um papel japonês muito fino, aos montes, e deixou tudo guardado.

Me foi dado. "Você quer?", "Quero." Um certo tempo depois, mais ou menos um ano, comecei a mexer com aquele papel, mas não dava porque ele rasgava, ele não aguentava água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. É finíssimo. Aí, eu conhecia uma moça que fazia monotipia e imaginei que se tivesse usado a técnica da monotipia, mas não visando a monotipia, mas simplesmente por uma razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu manuseasse, pudesse desenhar em cima dele. Fiz várias experiências e consegui, e surgiu uma série de todos os desenhos neste papel, que depois expus (...) Depois daquilo, nas minhas andanças aqui pelo bairro, nos passeios de tarde - toda fabriquinha me atrai, seja ela de metal, de vidro, (...) encontrei uma fábrica onde faziam luminosos (...) Entrei lá, pedi permissão, disse que era artista, meu único jeito de poder começar a mexer com aquilo, se me deixassem olhar os refugos (...) olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico transparente, branco, obviamente. (...) Mas o material me deu uma possibilidade - com o vidro não teria podido juntar, teria tido que emoldurar - e o acrílico realmente me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, com certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade. (...) ¹

¹ SCHANDEL, Mira. Entrevista ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 19 de Agosto de 1977. In: PÉRES-ORAMAS, Luís. *Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: CosacNaify, 2010. p. 60.

História nº 2

Anna Carolina Albernaz (Rio de Janeiro, 1943-), gravurista, durante uma aula introdutória, propôs um exercício para que seus alunos fizessem em casa:

Minha primeira turma de xilogravura foi uma turma de adolescentes, em 1979, no Parque Lage. Era a primeira vez que dava aula de xilogravura. No primeiro dia, eu disse a eles> "Pega a tua madeira, leva para casa, bota dentro da tua fronha, junto com o teu travesseiro, e dorme com ela. Ela - a madeira - vai te dizer coisas de noite. Amanhã você me conta o que ela te disse." Porque há madeiras que querem ser lixadas, outras não; há as que pedem para você desenhar direto nela e as que já querem outra coisa. Enfim, o que ela quiser é o que você vai fazer, é o que você deve fazer. É preciso que se estabeleça uma relação muito íntima, pessoal e particular entre cada um e o seu material de trabalho. O jeito como vou tratar minha madeira não é o mesmo como você vai tratar a sua. E eu não sei o seu jeito, não posso saber. Mas posso te ajudar a descobrir.²

Das duas histórias

A disponibilidade da matéria era um fator importante do qual Mira Schendel se valia. Ela aceitou uma quantidade enorme de um material que ela não conhecia e sobre o qual não conseguia agir inicialmente. Ela precisaria insistir para criar uma relação com ele. Isso, claro, levaria tempo.

Nos testes iniciais de desenho, o papel de arroz ganhado rasgava, não aguentava o gesto nem a matéria — não da maneira que ela teimava. A questão de como conduzir o desenho neste suporte permanecia. Isso não fez com que ela o tirasse de seus planos.

No caso do exercício proposto por Anna Carolina, este não era feito com intenção de gracejo ou brincadeira. Talvez o

² FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. II volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1996. p. 78-79

professor de uma disciplina diferente propusesse esse mesmo exercício com incredulidade, querendo provar que madeira é mera coisa, matéria inanimada, incapaz de se expressar. Mas não Anna: sua proposta de colocar o pedaço de madeira na fronha do travesseiro e ficar atento ao que ela diz é séria. Como professora de gravura, esse é um exercício, que, para além do lirismo e da poesia, é pertinente, porque a relação mais próxima do gravador é com a matéria que incorpora a imagem antes dela ser estampa. No caso, a madeira.

Na aula seguinte ao experimento noturno de escuta da madeira, os alunos de Carolina poderiam ter dito a todos o que escutaram; outros, mais discretos, poderiam tê-la chamado para dizer o que desconfiavam ter ouvido; outros, ainda, convencidos da própria esperteza, poderiam narrar histórias imaginadas, ou mesmo furtadas do colega e levemente alteradas; e pelo menos dois ou três estariam frustrados, por não terem escutado nada — um deles, talvez, sem ter sequer tentado, por pensar o gesto como inútil. Por fim, haveria aqueles que nunca teriam tentado o exercício, por terem-no achado um devaneio descabido.

Mira manteve a pesquisa do papel de arroz, mesmo com um material que se desfazia em suas mãos, que não aceitava seus desenhos iniciais. Ao contar essa história, a artista deixa transparecer que a técnica da monotipia, aprendida ao acaso com uma moça que ela sequer nomeia, foi instrumento para o desenho, o que indica seu cuidado com o material. As adaptações da monotipia, para que o trabalho fosse possível, convivem com os desenhos que não sobreviveram, rasgados, aqueles que primeiro sussurraram no ouvido de Mira. Ela os escutou e teve o cuidado de torná-los possíveis por meio de uma técnica alternativa. Mira nomeia suas monotipias como desenhos, mas tem o cuidado de indicar a monotipia como técnica utilizada. Portanto, ela não nega a monotipia, apenas indica o desenho, que é a forma de

impressão da monotipia, e por essa metonímia, deixa as duas conviverem.

O tipo de relação que pode advir de uma madeira deixada em um travesseiro durante a noite, ou de uma enorme quantidade de papel de arroz guardada, não se dá na mesma configuração com que estabelecemos uma relação com outro ser humano. Assim, pode ser frustrante escutar uma madeira se a expectativa é de que ela se faça humana. Também pode ser insatisfatório desenhar em um papel em que o risco o desfaça, que a água o desmanche, e, delicado a ponto de parecer que só é útil para embrulhar impossibilidades.

Mas há possibilidades, pois sonhos são repletos delas. Há possibilidade de a matéria aparecer na forma humana e construir uma relação com o adormecido, de ter longos diálogos. Este pode não se lembrar de nada depois que acordar, ou lembrar e não considerar a ligação, ou ainda considerá-la e descartar o devaneio. As chances de ele ter o sonho, lembrá-lo e considerar a ligação entre matéria e a figura que lhe falou talvez seja mesmo pequena.

Assim, no caso daqueles alunos que ignoraram o exercício de devaneio — porque só pensavam na relação unilateral deles com a matéria — e simplesmente apontam o que fariam com a madeira, a relação se dá de maneira arbitrária, pois leva em conta apenas o desejo do aluno que, em sua presunção, achava-se capaz de decidir o que fazer com a matéria sem prestar qualquer atenção. Seu conhecimento técnico, dessa maneira, dificilmente incluiria a intimidade com a matéria. Esta exige um cuidado atento que se dispõe a esperar, e não se confunde com ociosidade ou desocupação.

A comunicação pode se dar pela palavra dita, ouvida, escrita, gravada, decorada, cantada, murmurada, sussurrada, entreouvida, entrelida, desavisada... Entretanto, não apenas por

ela. Antes de aprendermos a falar e escrever lidamos com o mundo apenas por meio de cheiros, sons, tato, visão. Depois, aprendemos a palavra, mas continuamos a lidar com o mundo por meio de todos os sentidos. Assim, vemos e elaboramos imagens antes de aprendermos palavras. Construimos nossas relações com outros seres, com nossos ambientes e com nós mesmos nesse burburinho de sensações. A palavra pode ter uma importância destacada na comunicação, mas esta não se resume àquela. As relações se constroem com mais do que palavras. A própria palavra não se imiscui em nossas vidas por si mesmas, na solidão seca de ser palavra, basta pensar que para se alfabetizar em qualquer língua, usam-se as imagens.

Povoamos imagens e elas nos povoam desde nossos primeiros momentos de vida até a morte. Elas nos invadem desde nosso primeiro abrir de olhos. Por vezes esquecidas, mas ninguém prescinde delas. Imagens podem reproduzir-se *ad infinitum*, suscitando novas palavras, que parecem suscitar novas imagens. Palavra e imagem possuem diferenças e fragilidades, mas também valiosas contribuições para a descoberta uma da outra, ambas para o desdobramento do humano.

Anna Carolina, ao indicar a madeira a ser colocada na fronha do travesseiro de cada aluno provavelmente desconfiava que receberia respostas diferentes. Ela poderia apenas indicar um caminho provável para a criação, que, por ser subjetivo, desdobrava-se em ações diferentes para cada artista. Nas ações de Mira é possível perceber que a busca ao que se adapta ao material abarca a incerteza, não a confusão ou a hesitação, mas o amparo na curiosidade, a qual mantém a possibilidade da criação.

O cuidado de Mira ao adaptar a técnica à matéria assinala que a disponibilidade na relação da artista com seu papel é gentil, porém exigente. O exercício apresentado por Anna pode

ser pensado como uma sensibilização para a intimidade com a matéria e para o pensamento a partir da imagem, sobre a imagem e para as imagens, um treino para a atenção, a dedicação e a paciência de ouvir o que ela diz. A imagem advinda da matéria será o testemunho do seu dizer.

Levar a matéria até seu próprio travesseiro e deixar que ela (re)vele seus sonhos é um gesto de extrema confiança. Ele inicia a aposta em um relacionamento íntimo: cama e travesseiro são espaços particulares. Esforçar-se por escutar essa matéria, a qual estará em vigília durante a noite, é permitir que a ela teça relações com as imagens, as que vemos acordados, ou em sonho, as reais, as inconscientes, as imaginárias, as que percorremos, as que avistamos longe, as que habitamos, as que nos perpassam delicada e violentamente, costurando algumas com pontos simples, frouxos, outras com pontos duplos, firmes, clamando por mais imagens a fim de alinhavá-las, para que a intimidade com a matéria se estreite um pouco mais. Furtar-se a esse devaneio material seria permanecer no pensamento sobre a imagem, sem tentar fazê-lo a partir dela e em direção à mesma, ainda que com os olhos fechados. Segundo Georges Didi-Huberman (França, 1953-), "Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui."³

³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos O que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998. p. 31. (grifo do autor)





Do ver

Ao estar diante de uma imagem, se, ao invés de mantermos os olhos na imagem, desfocamos o olhar, há chances de percebermos pelo menos uma pequena mancha quase transparente, que acompanha nossa visão. Às vezes essa pequena mancha pode vir em formato de uma teia, podendo mesmo lembrar moscas. Essas moscas volantes⁴, na maioria das vezes, não nos impedem de ver as imagens, mas são um lembrete de que nossos órgãos, que captam as informações para que o cérebro as decodifique e possamos ver, e não são completamente transparentes ao processar a luz. Caso vejamos tudo perfeitamente transparente, sem nenhuma mancha ou distorção, ainda assim há momentos em que a visão pode ser turvada.

Um experimento clássico consiste em olhar para um quadrado vermelho sem piscar, por cerca de 30 segundos e depois olhar para uma página em branco. O fantasma da cor complementar aparece. No caso vemos um quadrado verde translúcido. Isso se dá porque os cones, células capazes de reconhecer cores são específicas e funcionam em pares. Com esse olhar fixo por um tempo prolongado para a cor vermelha os cones ficam muito excitados, cansados e exigem descanso. Assim, quando olhamos para a folha branca, os olhos buscam o equilíbrio e vemos sua cor complementar, o verde. Esta imagem é chamada "pós-imagem negativa"⁵.

⁴ Moscas volantes vem da expressão romana que denominava a doença "muscae volitantes". Um problema oftalmológico comum com o envelhecimento, que consiste em proteínas ou vítreo condensado que se soltam no vítreo — o fluido gelatinoso que preenche o globo ocular — e que podem ser percebidos como manchas claras ou levemente escurecidas, em várias formas. Informações disponíveis no site do Conselho Brasileiro de Oftalmologia: http://www.cbo.net.br/novo/publico-geral/moscas_volantes.php acesso em 15/05/2017

⁵ GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 39

Para compreendermos um pouco como vemos cores e objetos transparentes, translúcidos e opacos pensamos primeiro na relação de todos os objetos com a luz. Todos objetos absorvem, refletem e transmitem luz em diferentes proporções. Como explica William Callister, engenheiro de materiais (EUA, 1940-): "Quando a luz segue de um meio para outro (...) parte de radiação luminosa pode ser transmitida através do meio, uma parte será absorvida, e uma parte será refletida na interface entre os dois meios."⁶

Com essa informação de que a luz interage de três maneiras com os objetos - por transmissão, reflexão e absorção - podemos pensar em como observamos a transparência e a opacidade dos materiais. Ao que Callister complementa:

Os materiais capazes de transmitir a luz com absorção e reflexão relativamente pequenos são **transparentes** (materiais através dos quais se pode ver). Os materiais **translúcidos** são aqueles através dos quais a luz é transmitida de uma maneira difusa; isto é, a luz é dispersa no interior do material, num grau em que objetos não são claramente distinguíveis quando observados através de uma mostra desse material. Aqueles materiais que são impenetráveis à transmissão da luz visível são conhecidos por **opacos**.⁷

A luz é o que possibilita o entendimento de características visíveis nos materiais. Nos opacos, os comprimentos de onda refletidos são relativos à cor visível do mesmo, a qual é cor pigmento, ou cor aparente. A cor é determinada pela frequência de luz que ele, o objeto, não absorve ou transmite, apenas reflete. Já nos materiais transparentes vemos por dentro do objeto e a cor é a que é transmitida, a cor luz. Nos materiais translúcidos a cor se comporta como nos transparentes, havendo apenas desvios dos raios de luz dentro do material, o que pode

⁶ CALLISTER, William D. *Ciência e Engenharia de Materiais*. Rio de Janeiro: LTC editora, 2002. p. 483.

⁷ Idem. p. 484. (grifo do autor)

causar alterações na cor, como a convivência de mais de uma cor visível. Dessa forma, o material transparente revela sua cor, dá-se a ver por dentro, enquanto o opaco a reflete.

Tanto para pensar os materiais opacos quanto os transparentes e os translúcidos é preciso levar em conta que há perdas. Se o material é opaco e reflete a luz, ele absorve e transmite luz também, apesar de o fazer em menor proporção. Se o material é transparente ou translúcido e transmite a luz em maior proporção, em menor ele refletirá e absorverá a mesma. Logo, não se pode falar em uma disparidade completa entre os dois. Seria, talvez, como comparar essa diferença entre os materiais com os extremos de uma matiz de cor da aquarela, a qual passa de uma aguada bem leve a uma intensidade muito forte, entretanto o faz paulatinamente, de maneira que há sempre o pigmento, mas em diferentes proporções. Assim é a transparência em relação à opacidade: a quantidade de luz transmitida é grande e pequena parte é absorvida ou refletida na transparência, enquanto na opacidade pouco da luz é transmitida ou absorvida e a luz refletida é abundante.

Assim, se pensarmos em termos de luz refletida, absorvida e transmitida, o que parece ser transparente também é, em menor medida, opaco; e o que parece ser opaco é, em menor medida, transparente. A transparência radical coincide com a invisibilidade, ou seja, a radicalidade descaracteriza a transparência. A relação da luz com os materiais do mundo não é absoluta ou radical, mas se dá em matizes em que a proporção de luz absorvida, refletida e transmitida alteram a percepção dos materiais.

Diante de uma imagem podemos questionar como vemos, antes de fazê-lo quanto ao que vemos. James Elkins (EUA, 1954-), no livro *The object stares back* (O objeto olha de volta) faz uma série de conjecturas nesse sentido. Ele afirma que a visão vai

além de uma estrutura de processamento de luz. Nossa visão é incompleta e incontrolável, ela "é usada para moldar nosso senso do que somos". Segundo ele, "os objetos são alterados de acordo com o que precisamos que eles sejam, e nós mudamos pela simples ação de ver"⁸. A esse respeito, Didi-Huberman:

[o "sem tamanho" de Ad Reinhardt] Ele permite à estatura do objeto pôr-se diante de nós com a força visual de uma *dimensão que nos olha* - nos concerne e, inicialmente, assemelha-se a nós -, ainda que o objeto *nada dê a ver* além de si, além de sua forma, sua cor, sua materialidade próprias. O homem, o *anthropos*, está de fato aí na simples apresentação da obra, no face a face que ela nos impõe; mas não tem, ele, sua forma própria, não tem a *morphè* de sua representação. Está inteiramente votado à dessemelhança de uma escolha geométrica. (...) Se essa dessemelhança - um simples quadrado, ou um simples cubo - nos olha, é porque ela agita algo que gostaríamos de chamar com Mallarmé, uma *arrière-ressemblance* (semelhança de fundo): um debate essencial, de natureza *antropológica* e não mais *antropomórfica*, que confronta a semelhança com a ausência. Um debate em que o aspecto mimético dos seres humanos, na produção de uma imagem, se apagará de certo modo diante do poder abissal, e não obstante tão simples, da humana estatura.⁹

Didi-Huberman se refere a nossa relação com as imagens artísticas por meio de um abismo no qual não haveria formulação discursiva, apenas reconhecimento de semelhança, dessemelhança e ausência. Olharíamos para as imagens e elas nos olhariam de volta por meio desse espaço vazio. Estaríamos em face do que nos concerne diante das imagens:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da

⁸ Do original: "...it is used to shape our sense of what we are." "Objects molt and alter in accord with what we need them to be, and we change ourselves by the mere act of seeing." ELKINS, James. *The object stares back*. New York: A Harvest Book Harcourt, 1998. p. 237

⁹ DIDI-HUBERMAN. op. cit., 1998. p 125 e 127. (grifo do autor)

duração (*durée*). A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha.¹⁰

As imagens reverberam em nossos órgãos de captação, a exemplo da pós-imagem negativa, como vimos. A relação que estabelecemos com elas parece ser mais próxima do que a distância que nos separa dos objetos que olhamos, como sugerem Elkins e Didi-Huberman. No intuito de fazer exercício metafórico diante da imagem, ousamos pensar o trajeto de uma luz imagética assombrosa e sombria que nos atinge: como se daria, então, a absorção, a reflexão e a transmissão dessas imagens sob a forma de luz em nós?

A absorção das imagens, essas que nos trespagam violentamente assim que nascemos, e que continuam a fazê-lo ao longo de nossas vidas — ora com delicadeza, ora com violência, em volumes por vezes estonteantes, e de maneira tão incessante que se travestem como alimento para nossos corpos — nos aproxima, por vezes, das matérias opacas, outras, das transparentes. Dessa forma, seria possível estabelecer, por analogia, que as imagens que nos invadem nos aproximam de matérias transparentes, nas quais a luz imagética é visível; e as imagens que encontram maior resistência, incapazes da invasão violenta, suavizadas pela reflexão, nos aproximam de matérias opacas.

No que tange à reflexão das imagens que absorvemos e que passam a nos habitar, multiplicando-se em nós, esta pode se dar, para além da visualidade, no sentido de pensamento e ponderação sobre as mesmas. Contudo, se essa reflexão é fruto do reflexo, e indica nosso corpo como o aparato que reflete essa indicada luz imagética, podemos sugerir nosso corpo como incorporador, em maior ou menor medida, dessa imagem que nos atinge sob a forma

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 16. (grifo do autor)

de luz. Em maior medida, pela pele, opacidade que oculta nossos órgãos por meio de forma, cor, sombra e antepara a visibilidade do corpo. Numa medida menor, pela incorporação das imagens que interferem no humano, que constituem, treinam, atingem e transformam o corpo, que o encarnam, o alteram, o moldam e, com isso, se fazem ver, transparecem e o fazem transparente, indicando as imagens que o trespassaram.

Quanto à transmissão das imagens, esta estaria ligada à sobrevivência e multiplicação das imagens, no corpo ou de forma a serem projetadas para o exterior. Devido a essa característica de multiplicação, as imagens não obedecem a regras de organização nessa sobrevivência em nosso corpo. O tempo de transmissão, a intensidade, a ordem não seguem uma organização lógica ou apreensível ao corpo. A imagem projetada para o exterior não deixa de sobreviver no corpo e nada impede que ela sobreviva durante anos ou décadas naquele corpo, sem que isso implique em qualquer hierarquia ou relação organizacional desta com outras imagens que habitem nossos corpos.

Assim como a absorção da luz não atua na radicalidade, também a da luz imagética em nós não o parece fazer. Imagens, pensadas como luzes que atingem nossa matéria, seriam absorvidas, refletidas e transmitidas em diferentes proporções por nosso corpo, alternando em nós camadas de opacidade e transparência, sem cronologia, dentro e fora, direito e avesso, sem regras estritas, no limiar.

Resta-nos imaginar a absorção de Mira Schendel daquela imagem dos rolos de papel arroz, a maneira como Mira refletiu sobre como usá-los, a transmissão insistente da imagem desse material opaco e transparente, a projeção dessa imagem no papel, que ela deseja fazer com o desenho. A busca por uma técnica, a monotipia, que tornasse isso possível.

O papel de arroz absorveu a tinta a óleo, o óleo trouxe áreas de maior transparência para perto dos desenhos. Os desenhos refletiram e transmitiram luz em si, mostraram-se lugar de convivência de transparência e de opacidade, como foi com o nosso corpo, pensado na metáfora da luz imagem.

Transparência, opacidade, limiar

Nas cidades, as imagens nos cruzam impiedosamente, a todo tempo, em cada milésimo de segundo em outdoors e computadores, em celulares e tablets, em livros e museus, em nossas casas e no trabalho, na rua e na escola, em nossos sonhos e em nosso imaginário, em nossos desejos e fantasias, em nossas memórias. Rita de Cassia Velloso¹¹ indica a radicalidade do olho como uma característica contemporânea que se fortalece com a disseminação dos dispositivos eletrônicos¹². A vida do corpo se concentra cada vez mais no olhar e este assume o papel de protagonista do corpo em muitos momentos de nossas vidas.

Imagens requerem nossa atenção, lutam por ela, furtam nosso tempo. Nos transparecem ou nos tornam opacidades iluminadas? Se a imagem invade nossas vidas¹³, se elas preponderam no campo social¹⁴, se elas sugerem modelos que interpretamos como absolutos, como não estudá-las? Seriam transparentes ou opacas essas imagens?

As imagens não são completamente transparentes. A transparência completa só se daria no vácuo, com olhos que tenham o vítreo perfeito, com a luz regulada, em condições ideais de tempo, espaço, temperatura e pressão, ou seja, em uma

¹¹ professora na Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG.

¹² Em palestra no 13º Congresso Internacional de Estética — Os fins da arte, em outubro de 2017, na Fafich/UFMG.

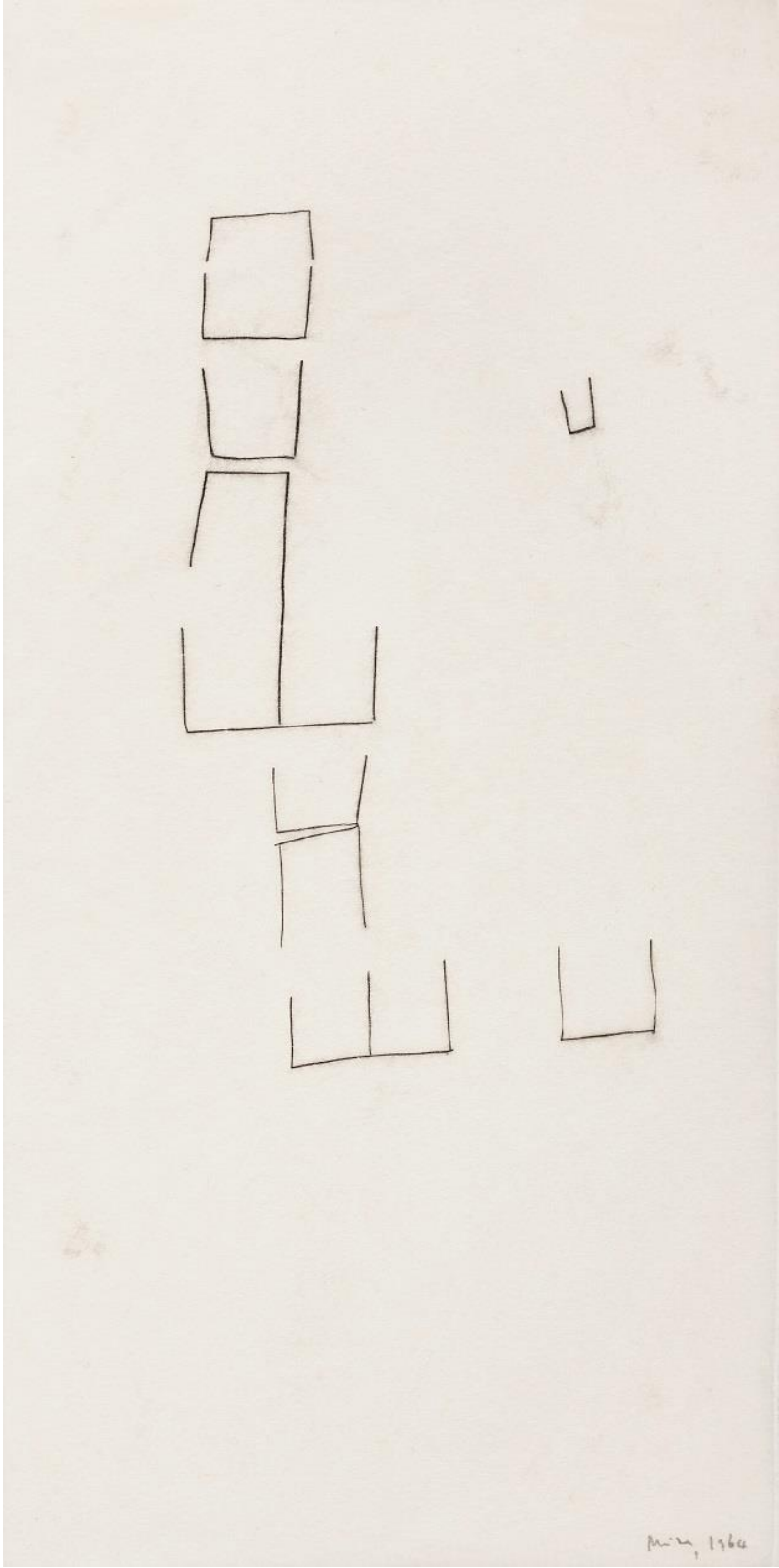
¹³ LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

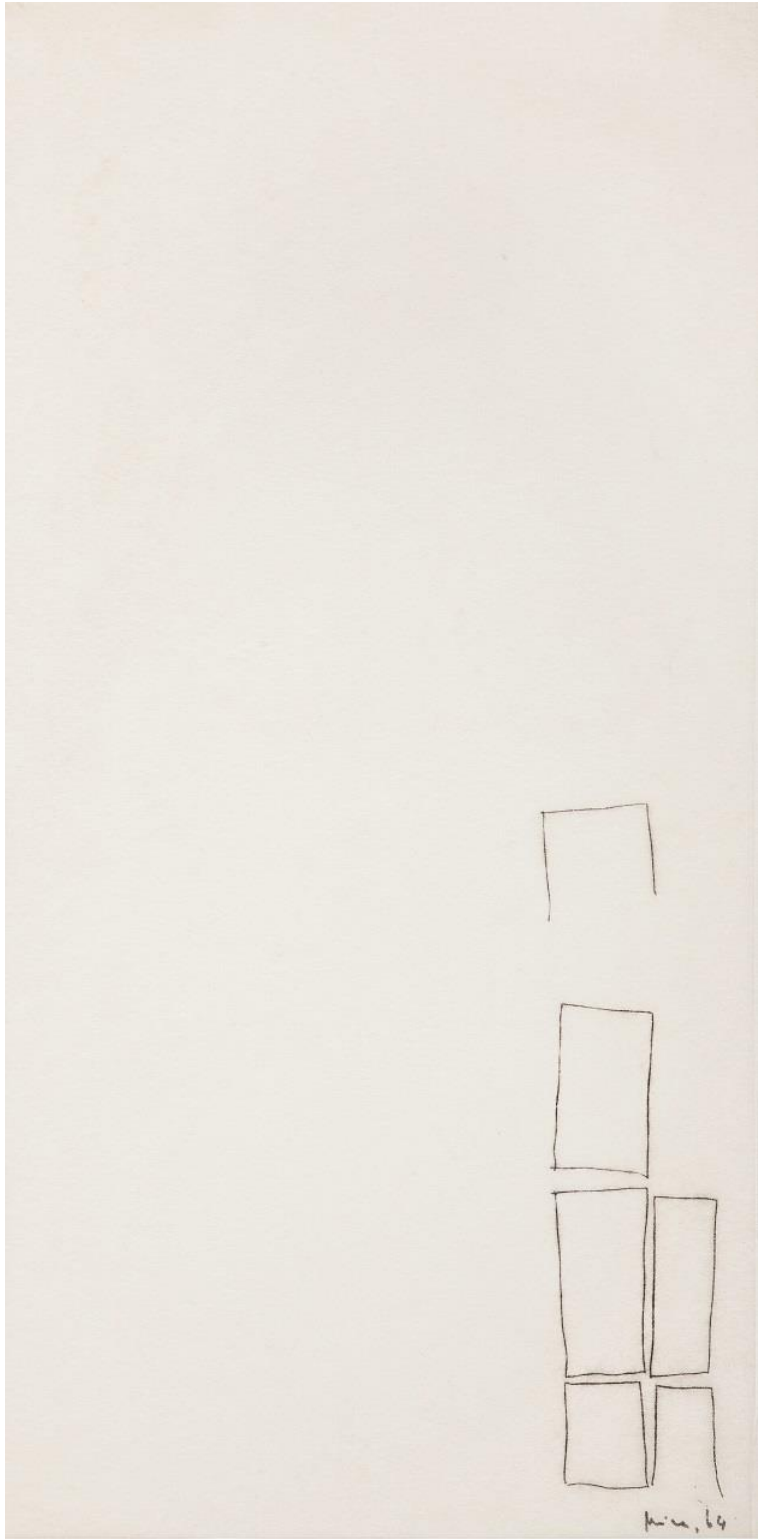
¹⁴ BOBBIO, Norberto. *Política e cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

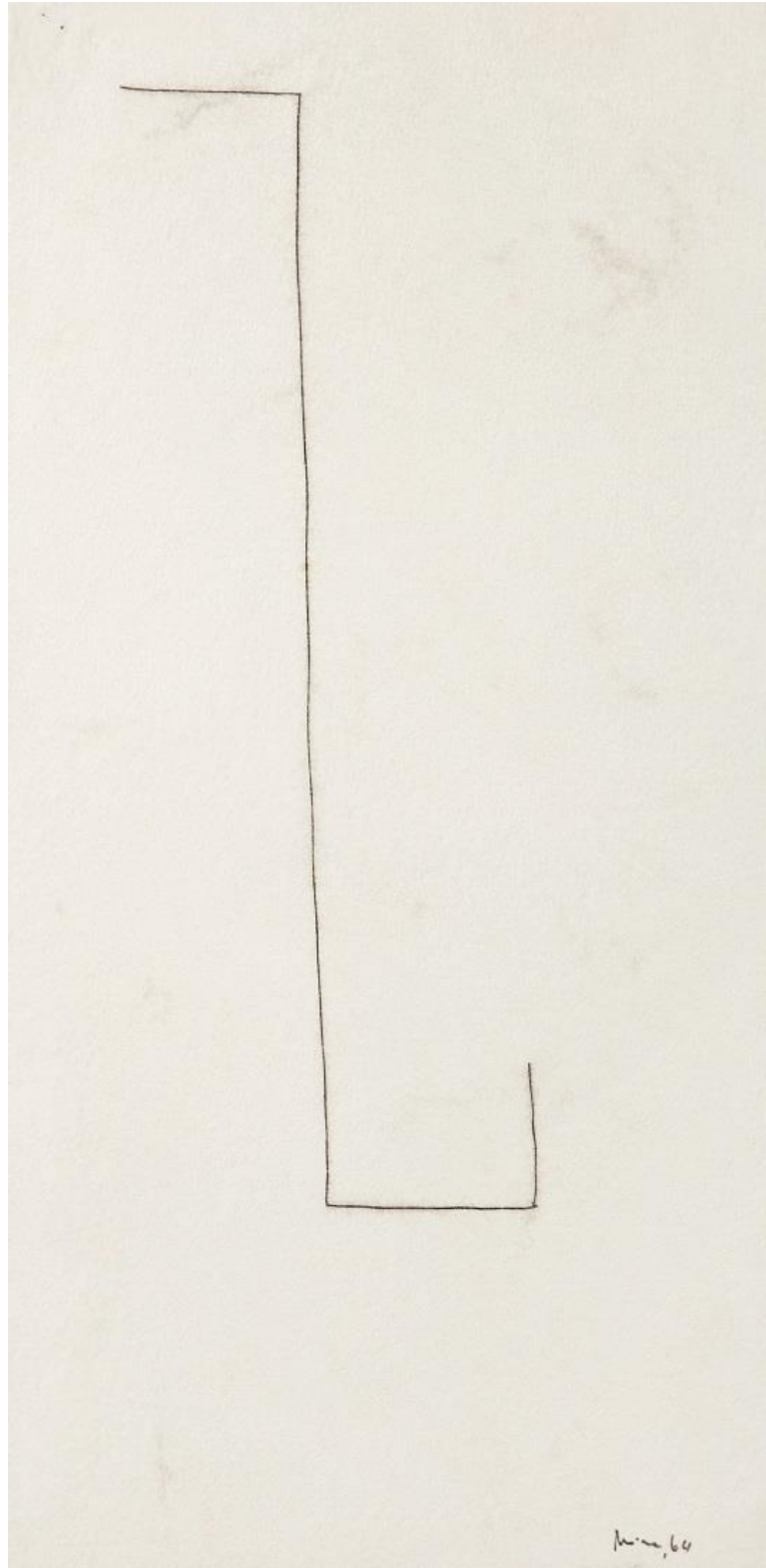
ficção idealizada. As imagens convivem com opacidades ao mostrarem sua própria matéria. As imagens sussurram, murmuram e assombram durante a noite, durante o dia. Imagens transparecem em cor e sombra. Cores iluminam opacidades e transparências em matizes infinitas, sempre atreladas às sombras dos corpos opacos e dos transparentes. Estamos em meio a essa paleta desde o ponto menor ao maior que somos capazes de enxergar. A paleta de cor pigmento sofre com o tempo, padece de cor, desvanece em contato com a paleta de luz, e, assim como nós, é assombrada por fantasmas — afinal, somos imagem e ser. Um dia, estarão grisalhas¹⁵ como esperamos estar antes delas. As sombras poderão, em meio às grisalhas, então, sobressair-se, livres para proliferar e assombrar, intermináveis.

Eleita a imagem, a matéria das monotipias de Mira intensifica essas ambiguidades entre a transparência e a opacidade. As matizes trabalhadas em luz e sombra, em paletas de cores repletas de nuances, trazem consigo grandes variações de proporção. Não temos como ver tudo por entre elas, não somos capazes de desvendar cada opacidade e transparência nelas, na distância ou em nós mesmos. Não há totalidade de sentido. Contudo, será possível desvelar algumas camadas de transparência e opacidade, ou pelo menos o limiar de algumas dessas camadas? São camadas ou entrelaces? Camadas, ou conceitos? Conceitos e entrelaces? O que podemos pensar a partir das imagens de Mira Schendel?

¹⁵ Georges Didi-Huberman publicou livro sobre a grisalha, no qual entre outras abordagens, indica a relação da imagem com o tempo percebida por meio do descolorir da imagem. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: Poeira e Poder do Tempo*. Lisboa: Ymago, 2014.







INTRODUÇÃO

As imagens exigem que a elas se dedique tempo.

Emmanuel Alloa

Referências iniciais

O primeiro contato com as obras de Mira Schendel foi fundante para essa pesquisa, pois elas concernem às pesquisas visuais desenvolvidas pelas pesquisadoras que lhes escrevem. Esse foi o primeiro passo em direção ao estudo ora apresentada.

O procedimento utilizado por Schendel diferia um pouco daquele usual para monotípias devido à adoção do papel de arroz, o qual, dada sua delicadeza, exigia que se incluísse o uso de talco. Mira entintava uma superfície de vidro e, antes de pousar ali o papel de arroz, a fim de evitar que encharcasse tão logo tocasse a tinta a óleo, polvilhava talco em uma fina camada. Sucediavam-se quatro estratos: vidro, tinta a óleo, talco e, por fim, o papel de arroz sobre o qual ela desenhava. A pressão dos diferentes instrumentos utilizados pela artista, tais como unha, tampa de caneta, fazia com que a tinta fosse absorvida imediatamente pelo papel, gravando linhas *sui generis*: não gráficas, com bordas de aspecto poroso, visíveis na frente e no verso. Reconhece-se, então, a existência de uma visível transparência material do suporte, a qual joga com a opacidade da tinta que o desenha.

Com isso em mente, vamos observar em uma visita de campo, tanto a olho nu, como por meio de um conta-fios, algumas das monotípias de Mira Schendel do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Estar diante das imagens suscitou não só o termo da transparência, abordado por Flusser, mas, também, o da opacidade. Geraldo Souza Dias (Brasil 1954-), sugere pensar a relação entre a transparência e a opacidade como uma antítese na introdução de seu livro *Do espiritual à corporeidade*. Em um

INTRODUÇÃO

As imagens exigem que a elas se dedique tempo.

Emmanuel Alloa

Referências iniciais

O primeiro contato com as obras de Mira Schendel foi fundante para essa pesquisa, pois elas concernem às pesquisas visuais desenvolvidas pelas pesquisadoras que lhes escrevem. Esse foi o primeiro passo em direção ao estudo ora apresentada.

O procedimento utilizado por Schendel diferia um pouco daquele usual para monotípias devido à adoção do papel de arroz, o qual, dada sua delicadeza, exigia que se incluísse o uso de talco. Mira entintava uma superfície de vidro e, antes de pousar ali o papel de arroz, a fim de evitar que encharcasse tão logo tocasse a tinta a óleo, polvilhava talco em uma fina camada. Sucediã-se quatro estratos: vidro, tinta a óleo, talco e, por fim, o papel de arroz sobre o qual ela desenhava. A pressão dos diferentes instrumentos utilizados pela artista, tais como unha, tampa de caneta, fazia com que a tinta fosse absorvida imediatamente pelo papel, gravando linhas *sui generis*: não gráficas, com bordas de aspecto poroso, visíveis na frente e no verso. Reconhece-se, então, a existência de uma visível transparência material do suporte, a qual joga com a opacidade da tinta que o desenha.

Com isso em mente, vamos observar em uma visita de campo, tanto a olho nu, como por meio de um conta-fios, algumas das monotípias de Mira Schendel do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Estar diante das imagens suscitou não só o termo da transparência, abordado por Flusser, mas, também, o da opacidade. Geraldo Souza Dias (Brasil 1954-), sugere pensar a relação entre a transparência e a opacidade como uma antítese na introdução de seu livro *Do espiritual à corporeidade*. Em um

primeiro momento, talvez fosse possível dizer de uma polarização entre a transparência e a opacidade, mas, depois da observação atenta das imagens de Mira, isso se tornou uma impossibilidade.

Ficou visível, nas monotípias observadas, que há zonas de transparência e outras de opacidade, mas estas convivem entrelaçadas. Mesmo ao se buscar a opacidade mais profunda, subsiste no local a transparência por meio de um ponto em que a tinta não foi absorvida, ou por um ponto em que as fibras -que formam uma trama, que nada possui de retilínea ou ordenada- permitem entrever um fio de luz. Dessa forma, mesmo nas zonas de transparência em que a trama das fibras se torna mais espaçada e permite entrever a luz do lado oposto, subsiste a opacidade em uma mancha, ou, em menor escala, em algumas fibras do papel que neste ou em outro ponto se sobrepõe mais levemente. Este impasse resulta no acréscimo de um terceiro termo: o limiar, noção de origem da arquitetura se estende para a filosofia, a qual permite pensar uma fronteira sem muralhas dicotômicas entre as coisas, ou zonas de matizes infinitas.

A primeira aproximação acadêmica deste trabalho se deu em 2015, numa pesquisa sob orientação da Profa. Dra. Rachel Costa sobre a crítica de arte na obra de Mira Schendel, com atenção especial ao trabalho de Vilém Flusser (República Tcheca, 1920-1991), filósofo, amigo e estudioso da artista. Esse trabalho foi financiado com bolsa de pesquisa Papq/UEMG em 2015, tendo sido mantida a sequência dos estudos com pesquisa voluntária no ano de 2016.

Foi realizada visita ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2016. Oportunidade fundamental de contato presencial com as monotípias de Mira Schendel, enriquecedora para a elaboração da presente pesquisa.

Os estudos foram muito influenciados pelas disciplinas cursadas durante a Pós-Graduação da EBA/UFMF. Com a Profa. Dra. Daisy Leite Turrer, ora orientadora desta dissertação, as seguintes disciplinas: "Das imagens quebradas: a potência do *detalhe*" (2015), "Da imagem: *imagens*" (2016), "Da imagem: campo do *fora*" (2017). Seu direcionamento de estudo conta com uma abordagem que inclui, além de teoria em arte, teoria da literatura, sob forte influência dos estudos de Maurice Blanchot (França, 1907-2003), com ênfase no texto "As duas versões do imaginário"¹⁶.

Com a Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (PósLit/UFMG), em 2017, foi cursada a disciplina "A imagem e a escritura na obra de Georges Didi-Huberman", o que permitiu aprofundar no trabalho de Didi-Huberman, e reconhecer influências significativas do filósofo Louis Marin (França, 1931-1992). Com o Prof. Dr. Newton Bignotto (PPG-Filosofia/UFMG), em 2016, foi cursada a disciplina "Interpretações contemporâneas da barbárie", a qual permitiu ampliação do entendimento das influências sociais, políticas e filosóficas dos regimes totalitários europeus fascistas, contexto do qual fugiram Mira Schendel e Vilém Flusser, o qual influenciou o pensamento de ambos.

Para o capítulo a respeito da monotipia, foi necessário um estudo técnico-conceitual, porque ela não é largamente conhecida e indicada teoricamente — como a pintura ou a escultura —, seu procedimento pode variar e as características comuns a outras técnicas podem ser motivo de confusão e classificação indevida. As poucas informações dispersas em bibliografia nacional e estrangeira pouco refletem sobre a técnica e seu conceito. Manuais de técnicas artísticas (gerais, de desenho, de pintura ou de gravura) não a elencam, ou o fazem

¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

de maneira pouco cuidadosa. Raros são os conceitos que não conectem veementemente a técnica à gravura em metal.

Para que tal estudo fosse possível, foram importantes: a disciplina de estágio docência em Impressão, ministrada pela Profa. Dra. Daisy Turrer, gravurista premiada e professora da EBA/UFMG; curso com o premiado gravurista e professor de gravura em metal da Escola Guignard/ UEMG Paulo Roberto Lisboa em seu ateliê particular; e também a entrevista com o Prof. Dr. Eduardo Henrique Martins Nunes da Escola de Engenharia da UFMG, na área de Engenharia Metalúrgica e Ciência de Materiais, o qual explicitou como são realizados os testes em materiais para determinar seu grau de transparência e opacidade e a relação da natureza dessas características na cor dos materiais.

Transparência e opacidade

Poderíamos pensar as monotípias de Mira Schendel — em geral nas dimensões de 46cm X 23cm, predominantemente na orientação de retrato — por meio da analogia com uma porta: sua montagem entre duas placas de acrílico, e, o fato de que esse trabalho é dependurado de maneira a poder ser visto de ambos os lados, intensifica essa sensação. Uma porta de pequenas dimensões, que dispensa ampliação pois sua abertura não é física.

Jean Chevalier (França, 1906-1993) indica que "a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e pobreza extrema."¹⁷ As monotípias de Mira, como porta, possibilitam o acesso a, dão abertura a, abrem-se para, mas deixam a cargo do expectador saber qual é o objeto. Afinal, cada

¹⁷ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009. p. 734.

um vê no objeto o que lhe concerne. Elas também podem se fechar, impor a ausência, fazer questionar o que se oculta por trás, deixando-nos apenas com algumas sombras irreconhecíveis entrevistas por debaixo da porta. Elas entreabrem-se, ainda, deixam ver fios de luz, sombras, movimentos. O olhar curioso daquele que vê a porta guia seu movimento.

Os primeiros conceitos teóricos relativos às monotipias de Schendel foram pensados por Vilém Flusser: *significado* e *transparência*. Segundo Rachel Costa (Escola Guignard/UEMG), os termos flusserianos *significado* e *transparência* podem ser indicados como discursivo e não discursivo, respectivamente¹⁸.

Louis Marin contribuirá com sua visão de *transparência* e *opacidade* das obras de arte, segundo a qual a transparência implicaria em ver a imagem como uma imagem espelho daquilo que ela representa, mesmo que essa seja um *devaneio espelhado*¹⁹, na qual considera a imagem como uma transposição do mundo; enquanto a opacidade seria a forma de reconhecer, quando se olha a imagem, as características de sua implementação. Emmanuel Alloa (1980-) e Francis Wolf (França, 1950-), filósofos e estudiosos de Marin, auxiliarão suas leituras contemporâneas sobre o assunto. Como afirma o próprio Louis Marin:

É a própria obra que reflete suas questões, que as exhibe e é afetada por elas. É a isso que chamo de opacidade ou a reflexividade da obra, a qual pode representar qualquer coisa, ser transparente, e, ao mesmo tempo, mostrar que representa. O objeto de uma ciência e de uma teoria da arte é essa articulação muito complexa entre

¹⁸ COSTA, Rachel. *A não-discursividade da arte contemporânea*. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Comunicação E Cultura Da Escola De Comunicação Da Universidade Federal Do Rio De Janeiro. vol. 19, n. 3, 2016.

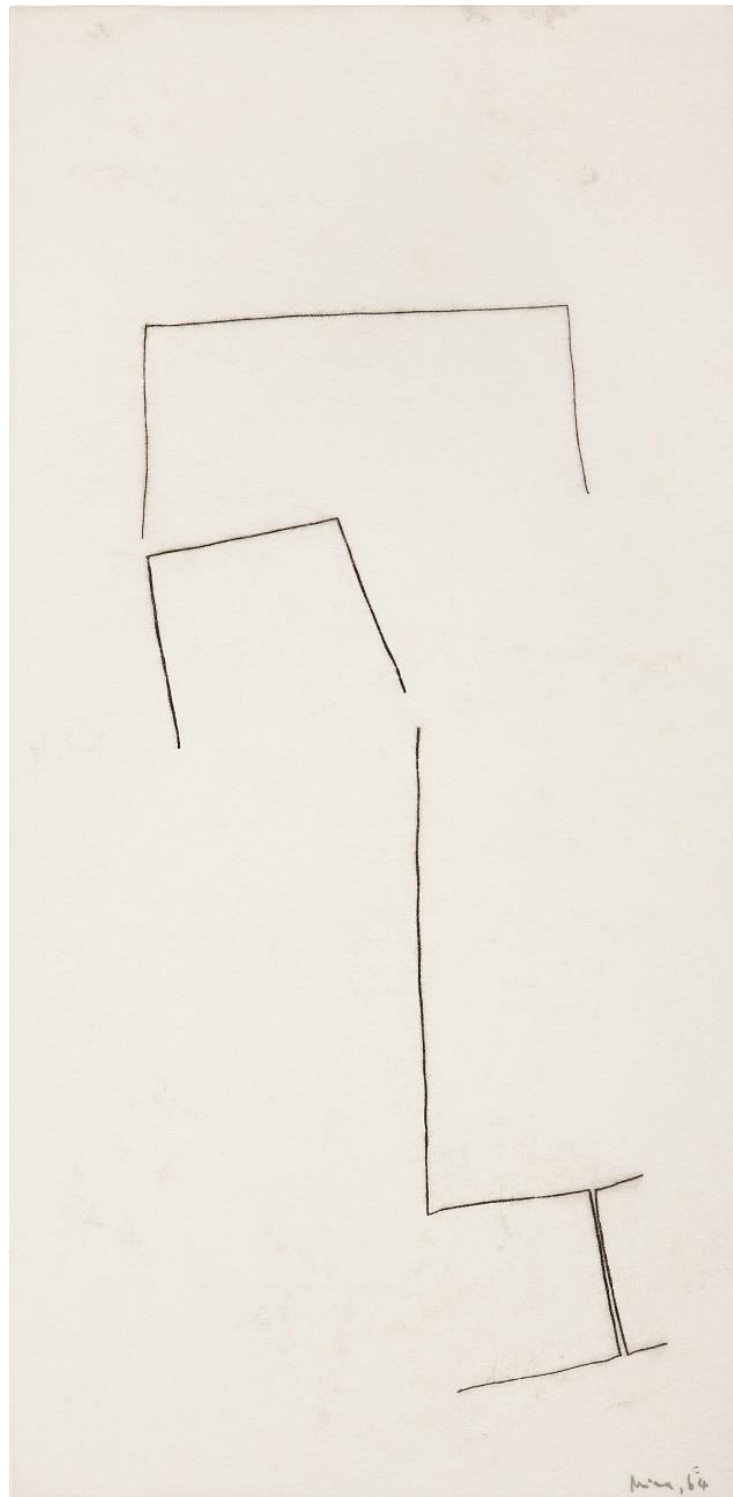
¹⁹ Do original: "rêverie au miroir". MARIN, Louis. *De la représentation*. France: Hautes Études Ehes Gallimard Seuil, 1994. p. 67

transparência e opacidade, entre a implementação (mise en oeuvre) e as formas de mostrar essa implementação.²⁰

Finalmente, Philippe Junod (Suíça, 1938-), em seu estudo primeiramente publicado em 1971 por uma nova leitura do crítico alemão Konrad Fiedler (Alemanha, 1841-1895) para pensar os fundamentos da arte moderna, no livro intitulado *Transparence et opacité*, trata do paralelismo entre a prática artística e a reflexão filosófica. Junod emprega a imagem das *fibras trançadas* para facilitar a compreensão do estímulo que a filosofia presta à arte. Ele atenta para a ideia de que a obra aberta, com uma estrutura polissêmica, quando investigada, deve levar a ver além, estimulando a curiosidade daqueles que leem uma análise da obra. Ele alerta para o mal que podem gerar respostas prematuras que tentam tornar transparentes as imagens. Isso seria não apenas indesejável, mas impossível, pois seria uma tentativa de traduzir o intraduzível.

Dessa maneira, diante das monotipias de Mira Schendel, observada como matéria, pensada sob a luz dos conceitos de transparência e opacidade tentaremos chegar às matizes, tanto de transparência quanto de opacidade, recorrendo à filosofia para identificar algumas delas. Nesse esforço, diante dessa porta que talvez se entreabra, busca-se compreender melhor esse lugar, essa soleira (*limiar*) onde se está a buscar a direção que leva para estas imagens.

²⁰ Do original: C'est l'oeuvre ele-même qui réfléchit ces questions, les exhibe et en est affectée. C'est ce que j'appelle l'opacité ou la réflexivité de l'oeuvre, ele peut représenter quelque chose, être transparente, et en même temps, ele montre qu'elle représente: l'object d'une Science et d'une théorie de l'art est cette articulation très complexe entre transparence et opacité, entre la <<mise en oeuvre>> et les façon de montrer cette mise en oeuvre. Idem, ibidem.



Limiar

O termo limiar tem origem na arquitetura. Segundo Herman Hertzberger²¹ (Amsterdã, Holanda 1932-) no livro *Lições de arquitetura*, o limiar se refere à soleira como "intervalo"²², "acomodação entre mundos contíguos"²³. Walter Benjamin (Alemanha, 1892-1940), em *Passagens*²⁴, indica as "portas da imaginação"²⁵ por meio da prosa de Louis Aragon (França, 1897-1982) do livro *O Camponês de Paris* para abordar o assunto. Com isso, indica que as portas a que se refere o limiar não são apenas físicas.

Em seguimento, Giorgio Agamben e Walter Benjamin não desconsideraram o sentido dicionarizado do termo, que mostra que limiar pode ser o piso perto da porta, mas permitem pensá-lo em contexto não arquitetônico. As leituras de Jeanne Marie Gagnebin, filósofa, e de Sabrina Sedlmayer (PósLit/UFMG), doutora em literatura comparada, sobre a noção do limiar seguem nesse sentido.

Identifica-se que Mira Schendel foi uma artista de densa e extensa produção, tendo produzido pinturas, objetos, monotípias, desenhos, instalações. Dentre suas ricas séries, esta pesquisa trata de um recorte de suas monotípias em papel de arroz, apresentadas em apenas uma camada, por vezes entre acrílicos. As monotípias com as quais tivemos contato presencialmente estão reproduzidas ao longo do texto. O foco recai sobre o estudo do limiar entre a transparência e a opacidade em sua matéria e das relações que a filosofia e a técnica estabelecem com esse aspecto desta série de desenhos.

²¹ HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²² Idem. P. 34.

²³ Idem. P. 35.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2007. p. 535.

²⁵ ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Limiar

O termo limiar tem origem na arquitetura. Segundo Herman Hertzberger²¹ (Amsterdã, Holanda 1932-) no livro *Lições de arquitetura*, o limiar se refere à soleira como "intervalo"²², "acomodação entre mundos contíguos"²³. Walter Benjamin (Alemanha, 1892-1940), em *Passagens*²⁴, indica as "portas da imaginação"²⁵ por meio da prosa de Louis Aragon (França, 1897-1982) do livro *O Camponês de Paris* para abordar o assunto. Com isso, indica que as portas a que se refere o limiar não são apenas físicas.

Em seguimento, Giorgio Agamben e Walter Benjamin não desconsideram o sentido dicionarizado do termo, que mostra que limiar pode ser o piso perto da porta, mas permitem pensá-lo em contexto não arquitetônico. As leituras de Jeanne Marie Gagnebin, filósofa, e de Sabrina Sedlmayer (PósLit/UFMG), doutora em literatura comparada, sobre a noção do limiar seguem nesse sentido.

Identifica-se que Mira Schendel foi uma artista de densa e extensa produção, tendo produzido pinturas, objetos, monotipias, desenhos, instalações. Dentre suas ricas séries, esta pesquisa trata de um recorte de suas monotipias em papel de arroz, apresentadas em apenas uma camada, por vezes entre acrílicos. As monotipias com as quais tivemos contato presencialmente estão reproduzidas ao longo do texto. O foco recai sobre o estudo do limiar entre a transparência e a opacidade em sua matéria e das relações que a filosofia e a técnica estabelecem com esse aspecto desta série de desenhos.

²¹ HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²² Idem. P. 34.

²³ Idem. P. 35.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2007. p. 535.

²⁵ ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Dessa forma, o limiar será termo auxiliar para pensar o lugar que se ocupa diante das monotipias de Mira Schendel. Assim, seria possível, por meio do limiar entender os conceitos transparência e opacidade não como limites, mas como limiares, matizes infinitas de diferentes tonalidades em que uma nunca será absoluta em relação à outra, permitindo-as coexistir. Abordar o conceito como intervalo pode nos aproximar mais uma vez da analogia da porta, possibilitando uma abertura de pensamento, instaurando um espaço de inquietude, incerteza e constante descoberta para quem está eternamente na iminência de passar por ela, diante de sua imagem.

Dos capítulos

1. Da artista

Sobre Mira Schendel, notas biográficas e apontamentos sobre o pensamento da artista.

2. Da monotipia

Estudo da técnica monotipia, empregada por Mira Schendel.

3. A Porta: transparência e opacidade

Conceitos de transparência e opacidade e relações com a arte, a imagem e as monotipias de Mira Schendel.

4. A Soleira: limiar

Conceito de limiar, uma aproximação. Considerações finais.

CAPÍTULO 1

Da artista

Aqui vai o desenho bem feitinho

Mira Schendel

Dados biográficos preliminares

Myrra Dagmar Dub nascida em Zurique, na Suíça, em 1919, após a separação dos pais, segue ainda pequena com sua mãe para a Itália, onde recebe uma severa educação religiosa²⁶. Mira descreve a si mesma como uma pessoa séria e preocupada²⁷ quando jovem. Estuda em uma escola livre de artes de 1930 a 1936 e começa a graduação em filosofia em 1937, na *Universittà Cattolica del Sacro Cuore*²⁸.

Devido a um decreto, que proibia que ela frequentasse faculdades italianas por ser judia, e a pedido da mãe, encaminha-se para morar com uma tia em Sófia, Bulgária. Durante a viagem, enquanto os fascistas ampliavam suas conquistas, acaba por se integrar a um grupo de refugiados, com os quais permaneceu, sem conseguir alcançar seu destino, testemunhando a realidade de uma Europa fraturada pela guerra²⁹.

Em Sarajevo, conhece Jossip Hargesheimer, com o qual se casa e vai para a Itália após a guerra. Entretanto, devido às dificuldades econômicas por que passava a Europa, seguem para o

²⁶ DIAS, Geraldo Souza. *Do Espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 29.

²⁷ Mira Hargesheimer, *carta a caro Francisco*. Porto Alegre, 20 nov. 1951. APUD: Idem. Ibidem.

²⁸ idem. ibidem.

²⁹ Mira não viveu os extremos das conquistas nazistas a que foram sujeitados judeus e outros, apenas se reuniu a refugiados.

Brasil em 1949. Mira publicou cartas no *Correio do Povo*, denunciando as condições dos imigrantes refugiados no Brasil³⁰.

Mira desempenha atividades artísticas em Porto Alegre, e começa a pintar em 1950. Neste período participa da 1ª Bienal de São Paulo e é premiada em salões na Bahia e no Rio Grande do Sul. Seu trabalho enviado para a Bienal é assinado com o sobrenome do primeiro marido.

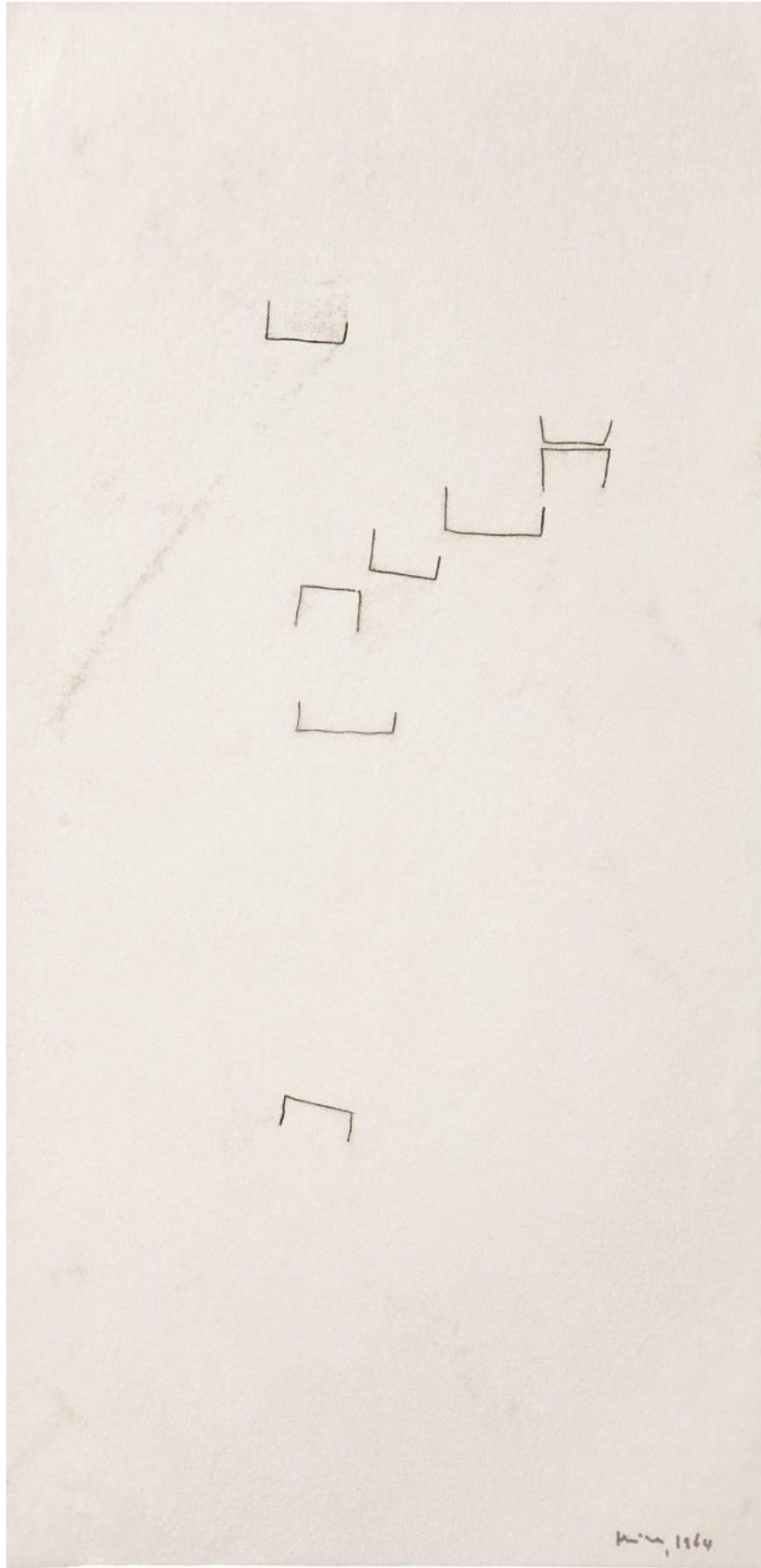
Em 1953, Mira segue para São Paulo sozinha e passa a assinar seus trabalhos apenas com seu primeiro nome. Integra-se bem à vida artística, frequenta exposições, concertos, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e conhece artistas, filósofos e críticos de arte. Conhece o segundo marido, o livreiro Knut Schendel, com o qual tem uma filha, Ada Schendel, e se casa em 1960. Ela adota o sobrenome do marido, com o qual será conhecida mundialmente: Mira Schendel. Trabalha até o fim de sua vida em São Paulo.

A série das monotipias é assinada apenas por 'Mira, 64' ou 'Mira, 65'. Segundo Geraldo Souza Dias (São Paulo, 1954), ela produziu cerca de 2000 monotipias nesses dois anos de intenso trabalho em São Paulo. Paulo Herkenhoff (Espírito Santo, 1949-) observa a coincidência de sua série começar junto com a Ditadura Militar brasileira:

1964 foi o ano em que os desenhos de Mira Schendel emergiram do corpus monumental de monotipias; talvez mais de duas mil, em cerca de dois anos. O que ela estava buscando, fundamentalmente, era vívida transparência em uma época de obscurantismo.³¹

³⁰ *Idem.* p. 35.

³¹ Do original: "1964 was the year in which Mira Schendel's drawings emerged monumental corpus of monotypes, perhaps more than two thousand in roughly two years. What she was seeking, fundamentally, was a vivid transparency in a time of obscurantism." *HERKENHOFF, Paulo. Mira Schendel and the shaping of the inexpressible. In: MIRA SCHENDEL MONOTYPES.* São Paulo: Galeria Milan/London: Stephen Friedman Gallery, 2009. p. 8.





Estilo e poética

Mira Schendel não adotou escola ou estilo e é difícil enquadrá-la em qualquer movimento ou vertente da história da arte. Mario Pedrosa (Brasil, 1901- 1981) observou isso em 1963, no texto que escreveu para a exposição da artista na Galeria São Luiz, em São Paulo.

Mira Schendel é uma pintora que resiste às modas. Não se procure nela, entretanto, um apego todo especial a tal ou qual escola, estilo ou maneira. Mas não se pense que não tem interesse pela pesquisa ou mesmo pela experimentação. É pintora curiosa quanto aos meios pictóricos de expressão, preocupada com problemas de *métier*.³²

Rodrigo Naves (Brasil, 1955-) reforça essa ideia ao falar em uma relação enviesada de Mira com as questões discutidas por seus contemporâneos na arte, as quais não seriam importantes em sua produção³³. Mesmo com os construtivistas, com os quais Naves defende que ela tenha estabelecido um diálogo, não há afinidade quanto à maneira de abordar os materiais. Ele cita como exemplo o acrílico, o qual não era para Schendel parte de uma dinâmica estrutural ou de uma ordenação formal — como para os construtivistas —, mas peça em um "jogo irresolvido de elementos" que levaria a um conhecimento "lentamente decantado"³⁴. A abordagem de Mira considera uma relação mais duradoura com os elementos e materiais pesquisados no desenvolvimento de suas experimentações.

³² PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos textos escolhidos III*. São Paulo: ED USP, 2004. P. 345.

³³ NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o presente como utopia*. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 91.

³⁴ Mira Schendel usou acrílico para apresentar muitos de seus trabalhos em papel - inclusive as monotípias - entre duas placas dependuradas, de maneira que o público visse frente e verso: série de Monotípias (1964-1965); Objetos Gráficos (1967-1973); série Toquinhos (1973); série Discos (1972); série Transformáveis (1970); Variantes (1977).

Luis Pérez-Oramas (Venezuela 1960-), no livro "O alfabeto enfurecido", aborda trabalhos de Mira Schendel e León Ferrari; aproxima-os pelo uso da "linguagem como objeto visual". Nesse estudo, Pérez-Oramas explica o motivo de não ser possível dizer que o trabalho de Mira seja conceitual³⁵. Ele mostra que a abordagem da linguagem estremecida, encarnada, diferencia sua produção da Arte Conceitual:

O que distingue as obras de Schendel e de Ferrari do Conceitualismo talvez seja precisamente que enquanto este é uma arte centrada no protagonismo ideal da linguagem, aqueles são artistas focados no *aspecto* da linguagem, cujas obras manifestam e mostram a linguagem encarnada e vinculativa, a linguagem como materialidade escrita e como marca, a linguagem como tremor de uma mão e como estremecimento de um corpo: a linguagem estremecida, obra de um sujeito irrepitível e vicário de sua voz. § (...) enquanto a linguagem como vetor ideal do sentido é um "aspecto" central da arte conceitual, Ferrari e Schendel estão interessados no "aspecto" da linguagem como aparência visual e material. Essa distinção é fundamental para entender a contribuição específica de ambos, e defendê-los da tendência homogeneizadora e estereotípica do rótulo "conceitual", com seu fardo de mitos estéticos e artísticos: desmaterialização, idealidade e assim por diante. ³⁶

A Arte Conceitual, como Henry Flynt (EUA, 1940-) indica em seu artigo de 1963 publicada em *Anthology*, do Fluxus, "Como os "conceitos" estão intimamente ligados à linguagem, o conceito de arte é uma espécie de arte de que o material é linguagem."³⁷ Ou seja, o Conceitualismo aborda a linguagem por um viés da transparência, que relaciona um conceito a outro.

³⁵ Lançado por ocasião das exposições conjuntas no MoMa (NY), no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Espanha), e na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, RS). PÉREZ-ORAMAS, Luis. op. cit., 2010. P. 7.

³⁶ PÉREZ-ORAMAS, Luis. op.cit., 2010. P. 13-14.

³⁷ Do original: "Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language." FLYNT, Henry. *Concept Art. Anthology*, 1963. Disponível em <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> acesso e 12/08/2017.

Consequentemente, o significado da linguagem e a formulação do conceito da arte são essenciais ao discurso.

De maneira diversa, Schendel e Ferrari, com ênfase no trabalho de Mira, abordam a linguagem de outro ponto de vista, não preocupados com o sentido transparente ou referencial dos termos e conceitos. Schendel se volta para o aspecto da linguagem, como Pérez-Oramas defende, da opacidade desta, das próprias letras, seja nas monotípias, em que manuscreeve, seja nos Objetos gráficos, nos quais também usa letraset. Esse aspecto da linguagem explorado por Mira não se descaracteriza ainda que em alguns desenhos haja palavras escritas de forma legível, como "que beleza". Mira não centra seu trabalho no conceito dos termos que usa, nem sequer nos momentos em que há a escrita de vocábulos. A ênfase continua a recair no aspecto da linguagem, na palavra que mostra a si do que indica seu significado e problematiza as suas referências em outras palavras.³⁸

Dada essa característica do trabalho de Mira, é compreensível a abordagem do poeta concreto Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-2003) do trabalho da artista em forma de poema. Os versos faziam parte do convite para a exposição do MAM do Rio de Janeiro, em 1966, e foram reproduzidos em periódicos e livros posteriormente.

uma arte de linhas que se precipitam
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço
sem embargo habitados por distâncias insondáveis de
anos-luz
uma arte onde a côr pode ser o nome da côr
e a figura o comentário da figura
para que entre significante e significado
circule outra vez a surprêsa
uma arte-escritura
uma semiótica arte de ícones índices símbolos
que deixa no branco da página seu rastro numinoso
esta a arte de mira schendel. (...)

³⁸ Nesse sentido, ver transparência e opacidade para Récanati no capítulo 3.

Dessa maneira, na impossibilidade de alinhar a produção artística de Mira a qualquer corrente, escola ou movimento, brasileiro ou europeu, aceitamos sua diferença. Ao invés de tentar forçar aproximações, refletimos sobre suas especificidades.

São apontadas por Rodrigo Naves algumas das influências artísticas de Mira Schendel: Giorgio Morandi (Itália 1890-1964), Paul Klee (Suíça 1879-1940), Juan Miró (Espanha 1893-1983), Jean Dubuffet (França 1901-1985), Gertrud Goldschmidt, apelidada Gego (Alemanha 1912-1994). O autor reforça, contudo, que ela não estabelece com nenhum deles um vínculo suficientemente forte para levá-la a ser familiar para a crítica moderna, acrescenta "Ao contrário, parecem apenas ressaltar suas singularidades."³⁹

Sua singularidade não é, de nenhuma forma, fruto de alienação em relação ao trabalho de artistas contemporâneos, ou a outras influências. Mira era uma "artista pensadora"⁴⁰, estudiosa. Ela mantinha correspondência com filósofos, artistas, padres, se interessava por livros e tentava compreender novas correntes da filosofia, que hoje podemos situar como a filosofia das décadas de 1960-1970. Ela é descrita como alguém que pensava a respeito das coisas que a cercavam com mente e coração⁴¹. Haroldo de Campos chega mesmo a descrevê-la como uma pensadora no sentido da reflexão, dizia que "Mira tem alguma coisa a ver com o pensar do filósofo, com o místico, com certa mística voltada para a essência..."⁴² Vale ressaltar, ainda, que esse pensamento de Schendel, segundo Campos, estaria ligado à matéria:

³⁹ NAVES, Rodrigo. op. cit., 2007. p. 90

⁴⁰ Dito por Haroldo de Campos em entrevista a Sônia Salzstein. In: SCHENDEL, Mira. Catálogo publicado por ocasião da exposição Mira Schendel, organizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Tate Modern, Londres, em associação com a Fundação de Serralves_ Museu de Arte Contemporânea, Porto, 2014. p. 253.

⁴¹ Idem. Ibidem.

⁴² Idem. Ibidem.

(...) ela não era uma pessoa que estava propondo métodos, nem propondo teorias, nem escrevendo manifestos. Ela refletia, porque a forma existencial dela era pensar sentindo. Na verdade, o fazer era premente no trabalho dela...⁴³

No importante trecho de entrevista de 1981 concedida a Jorge Guinle (Rio de Janeiro, 1916-2004), Mira indica ter consciência do caminho que toma com suas imagens, com a maneira que adota ao apresentá-las ao público. Sua postura demonstra que ela reflete sobre a imagem conjunta que todos os trabalhos formam durante a exposição. Ela instiga o entrevistador a compreender melhor a exposição na qual ele esteve quando pequeno. Mira sugere a ambiguidade a seu trabalho, tanto pelo uso do termo, quanto pela relação que ela estabelece entre as duas exposições individuais de 1966: a do MAM e a da Signals Gallery, em Londres, que ela compara:

Jorge Guinle>> Mira, esta entrevista depois da nossa conversa visa conhecer melhor o seu trabalho. Eu tive muita sorte porque, num dia em 1966, quando visitava o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entrei numa sala e vi uma linha com vários papéis de arroz pendurados de um lado a outro. Na parede havia uns trinta desenhos muito frágeis, algumas linhas traçadas suavemente. Nunca tinha visto trabalho igual. Isso me causou um impacto muito grande. Depois fiquei muitos anos, de dez a quinze, sem ver seu trabalho, Mira. Mas a experiência que se gravou na minha memória foi de ter visto uma coisa muito frágil e tênue, quase no limiar do ser ou não ser.

Mira Scchendel>> Uma coisa ambígua, Jorge. (...)

MS>> Bem, eu queria te fazer uma pergunta. Quando você - não sei se você se lembra, pois era muito menino naquela época -, quando você entrou na sala, a sala estava vazia? Não tinha ninguém, certo?

JG>> Sim, estava vazia.

MS>> Porque foi assim, uma piada, aquela exposição de 1966 no MAM do Rio. Quando cheguei à exposição, depois de tê-la montado, não havia viva alma, estava vazia, todo mundo tinha corrido para uma outra sala, lá perto tinha outra exposição. A minha estava vazia. Todo aquele

⁴³ Idem. Ibidem.

branco. Estava assim. Era uma coisa impressionante. Era tudo branco, tudo vazio. Depois chegou de uma amiga aqui de São Paulo um buquê de rosas vermelhas. Para mim, eu esperava que aquelas rosas vermelhas naquele branco fizessem aparecer alguém. Apareceu, vez ou outra aparecia alguém. Mas, no fundo, era como se eu desse uma rosa vermelha àquele branco. Uma coisa impressionante. (...)

MS>> Estranhíssimo aquilo, a pouca frequência que houve, de certo modo, combinava com o próprio trabalho. Agora, foi muito diferente em Londres. Eu me lembro, em Londres, em 1966, era uma época de grande efervescência, de mudanças, era um momento muito importante. Eu me lembro da galeria. Estava cheia. Tinha um vaivém. Era gente por todos os cantos. Totalmente outro clima. O inglês deve ter outra mentalidade. O inglês não se espantou com aquilo. Pelo contrário, lá foi muito mais aceito. Teve muito mais ressonância na Inglaterra do que no Rio de Janeiro. Mas no Rio o pessoal sumido não fazia senão reforçar todo aquele vazio que estava no próprio desenho, tanto na linha como nos papéis. Acho muito interessante a experiência do trabalho. Porque uma ideia depende muito também da apreciação dos outros. Como eles a veem, a encaram, considerando arte ou não. Da maneira mais frágil possível, da maneira mais precária, no limiar da existência, ela se apresenta ao mundo. É interessante que ao redor da obra no Rio de Janeiro, o clima que se criou nessa ausência, nesse vazio era quase o clima do próprio desenho. A exposição não me decepcionou. Foi, por assim dizer, uma experiência espiritual. Me tocou pelos dois lados. Eu não senti aquilo como uma ofensa.⁴⁴

O trabalho de Schendel dificulta definições assertivas. No caso das exposições de 1966 relatadas por Mira, uma tentativa de reunir o público integral se mostra impossível, visto que a exposição no Brasil ficou vazia, enquanto em Londres a mesma exposição ficou cheia. Não há como prescrever sobre os trabalhos de Schendel com base nessa diferença de comportamento do público em relação às duas exposições, nem seria cabível fazê-lo dado o relato de Jorge Guinle sobre a impressão que aquela exposição deixou nele.

⁴⁴ GUINLE, Jorge. *Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente*. In: MIRA SCHENDEL. op. cit., 2014. p. 235-236.

A descrição de Schendel dos dois ambientes que as exposições configuraram e a relação deles com os trabalhos, essa convivência de moradas diversas para os mesmos trabalhos sob a perspectiva de Mira é uma dica da maneira como seria possível abordar o trabalho da artista. No Brasil, a exposição foi uma ausência de público que convivia com o branco dos desenhos e reforçava os vazios dos próprios desenhos; na Inglaterra, um clima de vaivém, uma ressonância com o público. Essas duas configurações reforçam a ambiguidade apontada por Schendel para dizer de seus trabalhos, conciliada com o limiar que Jorge Guinle entreviu para falar da exposição brasileira.

Talvez esse esforço provocado por Mira Schendel nos filósofos e críticos que escrevem sobre seu trabalho se dê pela 'singularidade' indicada por Rodrigo Naves. Logo, seria traiçoeiro apontar na obra um estilo com o objetivo de buscar um vocabulário comum à arte moderna para o descrever.

À época Mira já tinha quase setenta anos e precisava de ajuda de assistentes para fazer obras maiores. O artista Fernando Bento, um de seus auxiliares, conta que ela costumava apontar os traços brancos deixados no céu pelos aviões, na tentativa de mostrar-lhe mais claramente o tipo de relação que procurava estabelecer entre as superfícies e as duas espécies de linha que corriam por elas.⁴⁵

A artista captava sutilezas, leves nuances. A maneira como ela indica a seu assistente a fumaça deixada pelo avião e a forma criada no céu, de uma linha que paira, mostra como não se interessava pelas linhas duras, mas pelas fluidas. Ela tinha o olhar educado para realçá-las ao trabalhar a matéria.

O rastro que o avião deixa em altas altitudes é fruto da diferença de temperatura da fumaça e do ambiente, o que leva as gotas de água à condensação. Ou seja, Mira apontava a água que

⁴⁵ NAVES, Rodrigo. op. cit., 2011. p. 261-262.

acabara de condensar, seu olho treinado encontrava a matéria no céu. Sobre isso o artista Sergio Sister (Brasil, 1948-) relata:

A visita foi outro dia de sorte, pois a flagrei dando instruções a Fernando, que era o executor primoroso de suas ideias da época. O traço com o bastão oleoso negro sobre um quadro monocromático branco deveria ser como a marca deixada para trás por um avião. Aquela figura franzina, aparentemente fraca, agigantava-se com a vontade e a determinação de fazer. Fui testemunha, portanto, de como o céu e o corpo se juntavam numa única coisa muito bonita e vibrante.⁴⁶

A nuvem do rastro do avião foi um exemplo recorrente de Mira Schendel, como sugere Rodrigo Naves, algo que não só indica lirismo, mas profundo conhecimento da matéria, de seu formato, comportamento e consistência.

Outro exemplo, de Marco Giannotti, acerca do processo de observação do mundo percebido por Mira diz respeito ao treino da percepção que ela tentou cultivar em seu assistente:

(...) Mira disse-me que certa vez deixou Fernando longas horas em uma igreja românica vazia, na Europa. A igreja deveria ser românica, não gótica! A preferência por um estilo que salienta uma dimensão mais íntima e humana certamente se faz presente em todas as suas obras.⁴⁷

Mira poderia ter dito de maneira simples a Fernando que preferia igrejas românicas a góticas devido a suas linhas simples, seu estilo maciço e pesado, à penumbra que as grandes pedras dentro de suas grandes construções insinuam, e à força que parece agir de cima para baixo. Ou criticado as igrejas góticas e seus arcos que querem desesperadamente alcançar o céu. Entretanto, essa diferença, expressa em palavra não propiciaria a sensação do que é estar longas horas dentro de uma igreja românica.

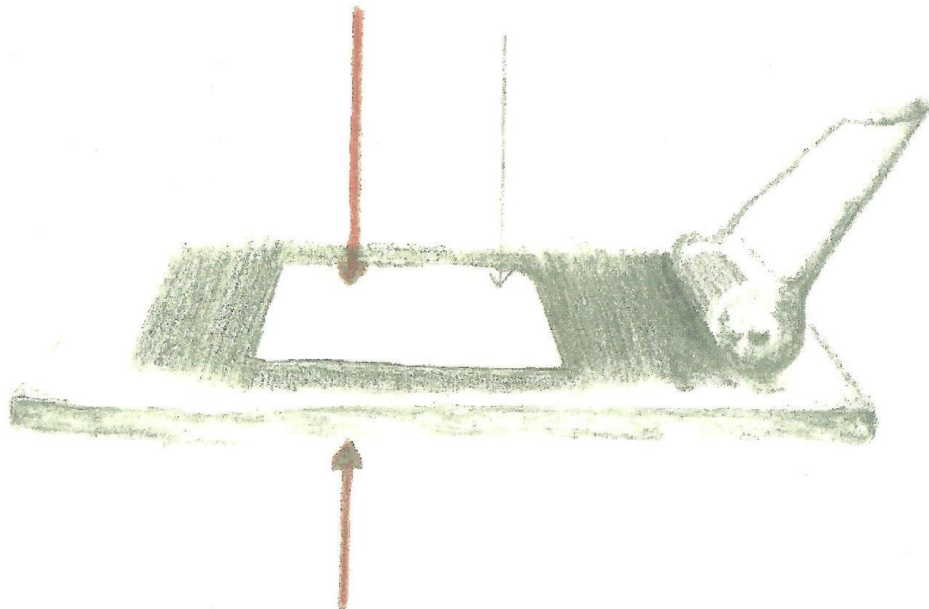
⁴⁶ SISTER, Sergio. *Tudo por experimentar*. In: MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel pintora. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001. p. 102.

⁴⁷ GIANNOTTI, Marco. *Mire! Respire!* In: op. cit., 2014, p. 99.

Apesar de cultivar uma observação atenta e particular em relação ao mundo e ao resultado de seu trabalho, Mira demonstra maturidade no que tange à percepção do outro sobre sua obra. Em entrevista a Norma Couri, em 1975, um comentário deixa isso claro: "Mas isso não importa, o que tocou você, como receptora, é bem mais importante. Você é quem vai codificar, não eu."⁴⁸

⁴⁸ Dito por Mira Schendel em entrevista a Norma Couri, em visita à exposição na Galeria Luiz Buarque de Holanda de Paulo Bittencourt, em 1975. COURI, Norma. *Sobre como não falar de arte: entrevista com Mira Schendel*. Jornal do Brasil, Caderno B, página 2. Rio de Janeiro, 22.07.75.

Apesar de cultivar uma observação atenta e particular em relação ao mundo e ao resultado de seu trabalho, Mira demonstra maturidade no que tange à percepção do outro sobre sua obra. Em entrevista a Norma Couri, em 1975, um comentário deixa isso claro: "Mas isso não importa, o que tocou você, como receptora, é bem mais importante. Você é quem vai codificar, não eu."⁴⁸



⁴⁸ Dito por Mira Schendel em entrevista a Norma Couri, em visita à exposição na Galeria Luiz Buarque de Holanda de Paulo Bittencourt, em 1975. COURI, Norma. *Sobre como não falar de arte: entrevista com Mira Schendel*. Jornal do Brasil, Caderno B, página 2. Rio de Janeiro, 22.07.75.

CAPÍTULO 2

Da monotipia

*Essa água não tem profundidade.
É uma película que se atravessa
e que engole o sujeito do outro lado.
Um espelho opaco.
É o mergulho através do espelho.*

Arthur Omar

A monotipia é uma técnica que permaneceu à margem das técnicas artísticas clássicas e ainda hoje é omitida em grande parte dos manuais de técnicas na arte. A tendência, ao abordar a monotipia é eleger algumas características, em geral ligadas à gravura, dar um exemplo e tomá-lo por conceito.

Monotype, sm. Tipogf. O processo de impressão em papel como uma matriz plana de cobre ou de zinco, o que dá apenas uma impressão. 2. A impressão obtida com esta técnica. Comp. De mono-e-tipo⁴⁹

Um dos mais diretos métodos de gravação é a monogravação. Faz-se um desenho ou uma gravação em uma superfície macia e não porosa, usando tinta a óleo ou de impressão, ou qualquer outro médium que se conserve úmido durante o tempo suficiente para realizar o trabalho e, em seguida, obter dele uma gravura.⁵⁰

Monotipia adj. - Belas-artes, Estampa resultante de uma impressão em papel de uma composição que não foi gravada, mas pintada sobre uma placa de cobre (ou de um outro material).⁵¹

⁴⁹ Do original: "monòtipo, sm. Tipogf. Procedimento di stampa su carta as uma matrice piana di rame o di zinco, che dà un unico esemplare. 2. La stampa ottenuta con tale técnica. Comp. di mono-e-tipo" PALHARES, RENAUD-CLÉMENT, Olivier (org.); PALHARES, Taísa. Mira Schendel Monotypes. Alemanha: Hauser & Wirth London, 2015. p. 12.

⁵⁰ SMITH, Ray. Manual Prático do Artista. São Paulo: Ambientes & Costumes Editora, 2008.p. 237.

⁵¹ Do original: "MONOTYPE adj. - Bx-arts, Estampe résultant de l'impression sur papier d'une composition qui a été non pas gravée, mais peinte sur la planche de cuivre (ou d'un autre matériau)." idem. p. 8.

Monotipo. S. m. Art. Gráf. Estampa única que se obtém pintando a imagem numa placa de vidro, e sobre esta comprimindo o papel.⁵²

Monotipo. Trata-se de uma estampa realizada sem matriz e, portanto, alheia a uma tiragem. Pinta-se ou desenha-se com tinta qualquer sobre a superfície, para posteriormente se pressionar de forma manual ou mecânica até se conseguir uma estampa única e irrepetível.⁵³

Diante da possibilidade de pensar a monotipia com independência, nos propomos a estudar suas características, trazendo-a da sombra das técnicas clássicas, com o intento de apreciar suas peculiaridades.

Na monotipia coexistem características da gravura, do desenho e da pintura: a monotipia sequestra-as de formas peculiares e permite que elas convivam. Há, portanto, como traçar semelhanças entre a monotipias e as três técnicas. Tais semelhanças levam-na a limiares, ou zonas de transição relativas a certos procedimentos coincidentes na monotipia e em cada uma das três técnicas. Talvez essas semelhanças, dada sua característica limiar, ou seja, inaugurais de um espaço de passagem, sem dentro, fora, direita ou esquerda, sem indicação de direção seja desconcertante. Nele não há hierarquia ou classificação, o dentro e o fora são indiscerníveis. O limiar permite o trânsito. *In casu*, o trânsito é técnico, pois, como dito, à monotipia concernem algumas características da gravura, da pintura e do desenho, o que pode ter feito com que a técnica da monotipia tenha permanecido durante séculos à sombra de técnicas como a gravura.

Contudo, subsistem dessemelhanças da monotipia em relação à gravura, ao desenho e à pintura, o que possibilita declarar

⁵² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

⁵³ CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A gravura*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003. p. 158.

sua independência, e apontar sua identidade. Uma identidade que abre um leque de variações procedimentais, sem, contudo, se descaracterizar, pois mantém sempre a sua característica principal, a qual é única.

A característica mais marcante da monotipia está evidente no termo que a denomina: mono- prefixo de origem grega (*mónos*) que dá ideia de um só, um, sozinho, único, unidade⁵⁴; -tipia sufixo de origem grega (*typo*) que significa figura impressa, e cujo sentido figurado é a impressão⁵⁵. Notadamente, a monotipia admite apenas uma impressão, ou seja, não há a possibilidade de se alcançar mais de uma estampa⁵⁶ de mesma imagem, ainda que repetido o processo exato em um segundo suporte. O resultado obtido na segunda tentativa nunca será idêntico ao da primeira.

Aproximar a monotipia da gravura pode ser perigoso, mas, por outro lado, deixa evidente, por contraposição, esta característica básica da monotipia: sua não reprodutibilidade. A matriz da gravura dura e perdura, é gravada de maneira a poder reproduzir a estampa várias vezes. Uma matriz para a monotipia não perdura, portanto, talvez não pudesse sequer ser denominada matriz. Contudo, é necessário entender que, mesmo que a matriz seja efêmera e não possa ser utilizada como instrumento de reprodução, ela produz, mesmo que apenas uma vez, uma estampa. Sua efemeridade não nega sua existência.

A efemeridade é um conceito ligado ao tempo passageiro, pouco duradouro. A matriz é fugaz, mas se constitui, tanto que deixa uma prova disso na estampa da monotipia. Logo, como nossa construção hipotética permite, vamos utilizar o termo inédito de *matriz efêmera* para referir à matriz da monotipia, apesar de

⁵⁴ AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. actual. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1948. V. 3. p. 424.

⁵⁵ VIEIRA, Dr. Fr. Domingos. *Grande Dicionário Português*. Porto: Editores, E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1974. p. 849.

⁵⁶ Termo da gravura que se emprega para o suporte após a impressão. Este, superfície que recebe a imagem, comumente papel.

ser um termo paradoxal, exatamente para explicitar o paradoxo: ela não é fruto apenas de uma superfície material, mas também da tinta que compões a imagem para impressão.

No que tange à ausência da reprodutibilidade técnica, reforçamos essa diferença fulcral da monotipia em relação à gravura com as palavras da gravurista Anna Carolina Albernaz:

Se é gravura, tem que ter cópias, várias cópias. Isso é definitivo. Grava-se uma placa para servir de matriz, para reproduzir aquela imagem muitas e muitas vezes. § A reprodutibilidade caracteriza a gravura, é o objetivo da gravura. Não consigo imaginar alguém gravando para tirar somente uma cópia. É um absurdo. § É bom lembrar, também, que a tão falada contemporaneidade da gravura nada tem a ver com a questão da reprodutibilidade. § E, pelo amor de Deus, não chamem monotipia de gravura! Nunca!⁵⁷

Processo da monotipia

O processo básico da monotipia é feito em uma superfície, sobre a qual é espalhada a tinta e colocado o suporte — comumente papel. Posteriormente, é aplicada pressão a fim de que a tinta se desloque para o suporte. A impressão é a pressão aplicada que forma uma estampa. A pressão pode ser feita de cima para baixo — exemplo da impressão pelo desenho —, ou nos dois sentidos ao mesmo tempo, de cima para baixo e de baixo para cima — comumente por meio de uma prensa de gravura.

Tanto na gravura quanto na monotipia a estampa é uma imagem invertida em relação àquela da matriz, da mesma maneira que nossa imagem é invertida em frente a um espelho. Assim, o raciocínio compositivo relativo à monotipia e à gravura são, nesse aspecto, similares.

⁵⁷ FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995. p. 53-54.

Tinta

É comum que os conceitos de monotipia se refiram à tinta de gravura ou a alguma à base de óleo como as tintas adequadas. Entretanto, a tinta a ser utilizada na monotipia pode ser a base de água ou de óleo, podendo ser uma tinta própria para gravura ou não.

Os únicos requisitos a serem atendidos pela tinta para que ela seja útil na técnica da monotipia são: que a tinta esteja úmida o suficiente para ser transferida para o suporte, e que haja compatibilidade com o suporte ou com a parte do suporte para a qual ela será transferida.

A tinta pode ser usada do forma aditiva, que implica em apenas adicionar tinta à superfície, mesmo que em várias camadas; ou de forma subtrativa, que consiste em passar uma camada de tinta, e, em seguida, retirá-la em alguns pontos. O procedimento pode ser repetido em um mesmo suporte, sem descaracterizá-lo como monotipia.

Vale reforçar que a tinta pode ser parte componente da matriz efêmera.

Suporte

É comum também que o único suporte considerado seja o papel, mas é possível utilizar quaisquer suportes para os quais se possa transferir a tinta escolhida. Só é necessário que haja compatibilidade entre tinta e suporte.

Matriz efêmera

PRENSA

A maioria dos conceitos encontrados reduz a superfície usada para a monotipia a placas de metal, apesar de ser possível utilizar não só as matrizes típicas da gravura - como metais (cobre, latão, alumínio, entre outros), pedra como na litografia e madeiras apropriadas para a xilogravura -, mas também qualquer tipo de superfície desde vidro, porcelana, mesa, até as inusitadas, como a pele do corpo. O essencial é que se consiga espalhar a tinta sobre a superfície esculpida e que se mantenha a tinta úmida até que o suporte seja composto e a impressão efetuada. Note-se que a matriz efêmera não consiste apenas na superfície que recebe a tinta, mas nas duas juntas: superfície e tinta.

Matriz, na gravura, é a superfície na qual é gravada uma imagem. A matriz para a litografia, que conta, em geral, com uma superfície de pedra, é o que é gravado, de fato, a matriz.

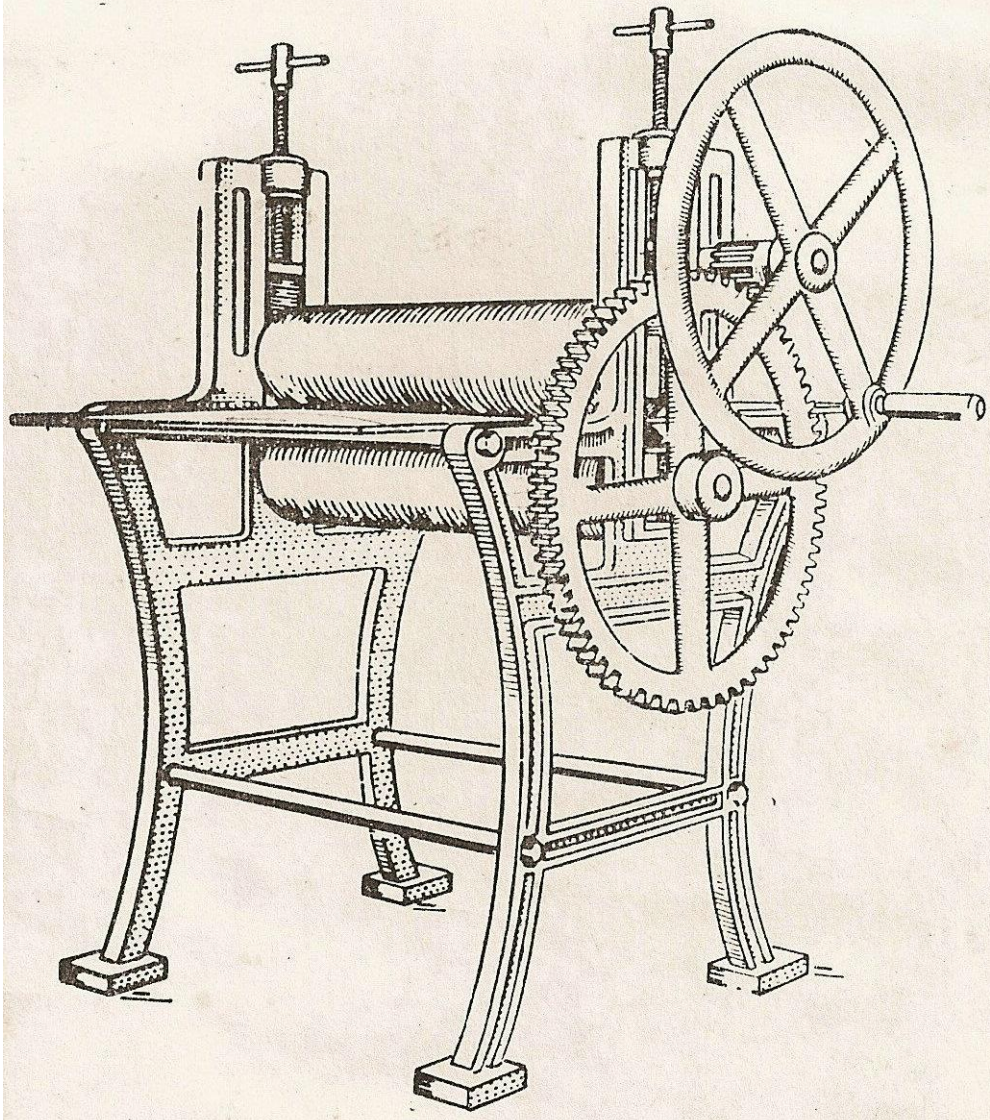
A pedra litográfica e a matriz na litografia, cuja imagem é gravada por meio da manipulação das propriedades de repelência de água e absorção de gordura próprias da pedra. A tela serigráfica, a matriz na serigrafia, a qual, dentre as opções possíveis, pode ser gravada por meio de um processo similar ao fotográfico, por meio de emulsão própria.

Para se gravar uma imagem em uma superfície, nos casos da xilogravura e da gravura em metal, com exceção dos processos feitos com ácidos -, a lógica é bastante simples: respeitar-se a dureza dos materiais. Como explica William Callister:

⁵⁸ FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. III volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1997. P. 143.

PRENSA

0,70 x 1,10



Matriz efêmera

A maioria dos conceitos encontrados reduz a superfície usada para a monotipia a placas de metal, apesar de ser possível utilizar não só as matrizes típicas da gravura - como metais (cobre, latão, alumínio, entre outros), pedra como na litografia e madeiras apropriadas para a xilogravura-, mas também qualquer tipo de superfície desde vidro, porcelana, mesa, até as inusitadas, como a pele do corpo. O essencial é que se consiga espalhar a tinta sobre a superfície escolhida, e que se mantenha a tinta úmida até que o suporte seja sobreposto e a impressão efetuada. Note-se que a matriz efêmera não consiste apenas na superfície que recebe a tinta, mas nessas duas juntas: superfície e tinta.

Matriz, na gravura em geral, é a superfície na qual é gravada uma imagem. A gravurista Anna Letycia (Brasil, 1929) conta, em entrevista ao ator Adamastor Camará, que "Gravura é o que é gravado, dizia e repetia Goeldi."⁵⁸

A pedra litográfica é a matriz na litogravura. Nela a imagem é gravada por meio da manipulação das propriedades de repelência de água e absorção de gordura próprias da pedra. A tela serigráfica é a matriz na serigrafia, a qual, dentre as opções possíveis, pode ser gravada em processo similar ao fotográfico, por meio de emulsão própria.

Para se gravar uma imagem em uma superfície, nos casos da xilogravura e da gravura em metal - com exceção dos processos feitos com ácidos -, a lógica é bastante simples: respeita-se a dureza dos materiais. Como explica William Callister:

⁵⁸ FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. III volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1997. P. 143.

Outra propriedade mecânica que pode ser importante considerar é a dureza, que é uma medida da resistência de um material à deformação plástica localizada (por exemplo, um pequeno dente ou um arranhão). Testes de dureza precoce foram baseados em minerais naturais com uma escala construída unicamente com a habilidade de um material para arranhar outro que era mais macio. Foi concebido um sistema de indexação de dureza qualitativa um tanto arbitrário, denominado escala de Mohs, que variou de 1, na extremidade macia para talco, a 10, para o diamante. As técnicas de dureza quantitativa foram desenvolvidas ao longo dos anos. Nelas um pequeno recuo é forçado na superfície de um material a ser testado, sob condições controladas de carga e taxa de aplicação. A profundidade ou o tamanho do entalhe resultante é medido. Ele está relacionado com a quantificação de dureza. Quanto mais suave for o material, maior e mais profundo será o entalhe e menor será o índice de dureza. As durezas medidas são apenas relativas (em vez de absolutas), e deve-se ter cuidado ao comparar valores determinados por diferentes técnicas.

59

A dureza dos materiais é relativa, e é encontrada por meio de testes em que se descobre qual dos materiais risca e qual é riscado. Essa lógica é fundante para a xilogravura e para a gravura em metal, nas técnicas em que não se aplica ácido mordente. Ou seja, utiliza-se um material de dureza maior do que a dureza da matriz escolhida, podendo-se empregar

⁵⁹ Do original: "Another mechanical property that may be important to consider is hardness, which is a measure of a material's resistance to localized plastic deformation (e.g., a small dent or a scratch). Early hardness tests were based on natural minerals with a scale constructed solely on the ability of one material to scratch another that was softer. A qualitative and somewhat arbitrary hardness indexing scheme was devised, termed the Mohs scale, which ranged from 1 on the soft end for talc to 10 for diamond. Quantitative hardness techniques have been developed over the years in which a small indenter is forced into the surface of a material to be tested, under controlled conditions of load and rate of application. The depth or size of the resulting indentation is measured, which in turn is related to a hardness number; the softer the material, the larger and deeper the indentation, and the lower the hardness index number. Measured hardnesses are only relative (rather than absolute), and care should be exercised when comparing values determined by different techniques." CALLISTER JR., William D. *Fundamentals of Materials Science and Engineering*. USA: John Wiley & Sons Inc, 2001. p. 176.

ferramentas diversas, inclusive com a liberdade de fabricar ferramentas próprias para fazer as gravações.

Na xilogravura é costume usar goivas de aço cortante sobre madeira. A dureza do aço é o que possibilita fazer as incisões na madeira. A lâmina facilita o controle e o manuseio das goivas, mas é a dureza maior dela em relação à madeira o que permite a gravação.

Na gravura em metal há uma quantidade mais ampla de opções de instrumentos utilizáveis e elas aumentam bastante dependendo da dureza do metal utilizado. O cobre, por exemplo, é um metal relativamente macio, e exige cuidado do gravador para não haver arranhões, mas possibilita o uso de uma infinidade de ferramentas para além de metais mais duros, como o latão.

A litogravura, a serigrafia, a xilogravura e a gravura em metal podem ter lógicas próprias, mas todas são técnicas de gravura, a matriz é comum a todas e sua função é universal: manter em si uma imagem passível de reprodução. Após a gravação, a estampa poderá ser repetida pela impressão quantas vezes a matriz suportar⁶⁰. Nesse sentido, a gravurista polonesa radicada no Brasil, Fayga Ostrower (1920-2001):

Eu trabalho há anos e anos com esta linguagem justamente porque acho que o caráter multiplicador é que lhe dá sentido e torna a arte da gravura acessível a um grande número de pessoas.⁶¹

Quando se produz uma matriz, nas variadas técnicas da gravura, seja na gravura em metal, na xilogravura, na litogravura e até mesmo na serigrafia — que os manuais mais tradicionais sequer consideram como técnica da gravura —,

⁶⁰ Há, inclusive, processos que fortalecem a matriz para que ela suporte uma tiragem maior. Na gravura em metal, em especial no caso de uso de buril e ponta seca, niquelar a placa é uma prática relativamente comum. Trata-se de reforçar a placa gravada com uma camada de níquel.

⁶¹ FERREIRA, Heloísa Pires. op. cit., 1997. p. 64.

existe a viabilidade de se reproduzir essa matriz, ou seja, pode-se imprimir essa matriz e alcançar uma série de gravuras similares o suficiente para serem consideradas uma edição. Orlando Dasilva esclarece:

Hoje aceita-se que, numa edição, possa-se utilizar outros meios, tais como: colorir com aquarela, guache, lápis de cor e outras coisas. Será impossível manter total igualdade de edição; mas, mesmo numa edição tradicional, notam-se pequenas diferenças. A impressão é manual e os impressores não são máquinas!⁶²

Usualmente é feita uma tiragem maior para as estampas mais semelhantes serem selecionadas. Essas gravuras são numeradas e assinadas como parte de uma mesma edição. É claro que as matrizes não produzem séries infinitas, pois são feitas de materiais que possuem limites de tiragem, mas o que importa pensar é que elas abrem a possibilidade de se alcançar mais de uma gravura de uma mesma edição, ou seja, mais de uma estampa praticamente idênticas. A seguir, depoimentos das gravuristas Anna Letycia e Marília Rodrigues (1937-2009) reforçam essa característica da gravura:

Anna Letycia: Acho que este é o traço fundamental da gravura. A única vantagem de se gravar uma chapa é reproduzi-la com várias cópias. Ter o trabalho de gravar o metal e tirar uma só prova é loucura. A gravura traz consigo a ideia da reprodutibilidade. (...) A gravura como peça única não existe.⁶³

Marília Rodrigues: O que caracteriza a gravura é a edição, numerada e assinada pelo artista. Essa autenticação torna cada peça única, original. (...)Recebi, certa vez, uma proposta de um colecionador: fazer uma prova única, obra exclusiva. Respondi que minhas edições têm tantos números; produziria uma fechada para ele mas não uma única gravura. Aceitar isso seria desmerecer todo o passado da gravura, fazer a jogada do mercado, desvalorizando sua forma de produção artística.⁶⁴

⁶² FERREIRA, Heloísa Pires. op. cit., 1995. p. 61.

⁶³ FERREIRA, Heloísa Pires. op. cit., 1997. p. 47.

⁶⁴ Idem. p. 52.

Contrariamente, na monotipia a reprodutibilidade não é alcançável ou desejável, pois descaracterizaria a estampa como monotipia.

Na monotipia, a efemeridade se explica por a matriz ser feita, em geral, pela tinta, e não pela gravação na matéria da matriz. Isso significa que a matriz é efêmera. Após uma impressão, ela não mais existe nas mesmas condições. A matriz só dura nas sua condição de matriz enquanto dura a primeira e única impressão. Pode-se até tentar fazer outras impressões com a mesma matriz, mas não será possível alcançar resultado igual. Cada estampa será única, nem que pela diminuição de intensidade da cor de uma em relação à próxima, sucessivamente, até a cor desvanecer como um fantasma.

Apesar de se falar em uma superfície lisa, sem gravação, há manuais que dizem que o fato de haver uma gravação na superfície não descaracteriza a monotipia, desde que a impressão não possa ser reproduzida exatamente da mesma maneira.⁶⁵ Ou seja, a matriz da monotipia não pode, no caso de haver gravação na superfície, se resumir a esta, ela deve ser pensada sempre como algo efêmero, composto não só por aquela gravação na matriz da gravura, mas também pela adição de outro fator que traga à estampa final singularidade e impossibilite a repetição, transformando-a em matriz efêmera.

Um exemplo apresentado por Julia Ayres é o da impressão com várias cores que se entremeiam em manchas. Seria, provavelmente, impossível reproduzir tais manchas formadas com a adição da tinta, sem gravação prévia, criadas apenas pela forma de se espalhar a tinta. Portanto, o exemplo de Julia Ayres⁶⁶ é uma monotipia.

⁶⁵ AYRES, Julia. *Monotype*. New York: Random House Inc, 2001. p. 8.

⁶⁶ *idem*. p. 129.

Nesse sentido, é importante notar que, no caso de haver uma gravação na superfície usada, ou seja, no caso de esta ser uma matriz da gravura, é preciso algo que impeça a reprodução daquela estampa para que esta seja uma monotipia. Apenas a impressão única de uma gravura que não possa ser repetida pode ser chamada de monotipia. Seja pela maneira inigualável de convivência das cores na entintagem, pela forma escolhida para a impressão, a qual deve alcançar como resultado marcas que não podem ser feitas da mesma maneira novamente.

Contudo, a monotipia não se reduz a uma estampa de gravura única. Há algumas estampas na gravura em metal, por exemplo, que costumam ser únicas, como a prova de estado. Só que a prova de estado — impressão que se faz para ver como está o andamento da gravação — não pode ser considerada uma monotipia. Não é o fato de haver apenas uma estampa que faz com que ela seja uma monotipia, é o fato de não haver a possibilidade de se reproduzir aquela estampa da mesma maneira novamente. Anna Bella Geiger (Brasil, 1933-) aponta um pormenor:

O caráter multiplicador e reprodutível é intrínseco à gravura. Isto não significa que alguém não possa criar uma matriz para uma única impressão, exclusiva. Há quem use a matriz, retrabalhando-a a cada impressão, a cada cópia, considerando-a uma obra em si. Elimina-se com isso o retorno à matriz original, não mais existente.⁶⁷

Analisando cuidadosamente o trecho da entrevista de Anna Bella Geiger, imprimir uma única estampa e destruir ou regravar a matriz da gravura também não resulta em uma monotipia. A monotipia dá um passo a mais em direção ao imponderável do que a gravura. Ela trabalha com a impossibilidade de repetição das condições que resultam na estampa única, não com a escolha de fazer apenas uma cópia. Na

⁶⁷ FERREIRA, Heloísa Pires. op. cit, 1997. P. 61.

gravura há a escolha de fazer só uma impressão, na monotipia essa é a única escolha.

Monotipia, desenho e pintura

O que diferencia a monotipia tanto da pintura, quanto do desenho é a matriz efêmera. Na pintura e no desenho não existe esse fator do imponderável que a matriz representa. Neles há a possibilidade de se controlar a aplicação do pigmento de maneira direta. Na monotipia, esse controle em relação ao suporte diminui, pois é adicionada a matéria da matriz, um terceiro, o que altera a relação entre artista e material a ser aplicado no suporte e o resultado.

Um exemplo disso é que a monotipia confere à tinta uma textura singular. Seja pela maneira como ela se espalha, antes de ser transferida para o suporte, ou pelo fato de ela ser alterada em textura pela superfície com a qual tem contato. Essa particularidade é o motivo de alguns artistas adotarem a técnica da monotipia. Julia Ayres defende esse argumento:

Meu primeiro questionamento em relação a fazer monotipias foi "Por que pintar em uma matriz e depois imprimir o trabalho no papel?" Breve aprendi que alguns dos efeitos alcançados por meio de monotipias não seriam possíveis em outras técnicas. (...) A monotipia é um processo único no qual se pode usar uma combinação de técnicas de pintura e gravura. Ela resulta em uma imagem única desenvolvida em uma matriz lisa com tinta a base de água ou a base de óleo, depois transferida para uma outra superfície, em geral papel. A transferência ou impressão pode ser feita a mão ou com a prensa.⁶⁸

⁶⁸ Do original: "My first question about making monotypes was, "Why paint on a plate and then print the work on paper?" I soon learned that some of the effects achieved with monotypes were not possible in other forms of art. (...) Monotype is a unique process in which you can use a combination of painting and printmaking techniques. It results in a one-of-a-kind image that is developed on a flat plate with oil-or-water-based mediums, and then transferred to another surface, usually paper. The transfer can be made either by hand or with a press." AYRES, Julia. op. cit. p. 8.

A monotipia possui características coincidentes com a pintura e com o desenho. Uma característica comum entre as três técnicas é a não reprodutibilidade. Monotipias, pinturas e desenhos são técnicas de produção de um único exemplar com qualidades únicas e inimitáveis. Há, por certo, casos de falsificação, sendo as de pinturas mais comuns. O alcance de refinamento técnico apurado que possibilite a execução quase idêntica à existente é um caso radical. Ainda assim, a reprodutibilidade não é característica de nenhuma das três.

Do conceito da monotipia

A monotipia é uma estampa fruto da impressão de uma matriz efêmera com a possibilidade de apenas uma impressão.

Na gravura há a escolha de fazer só uma impressão, na monotipia essa é a única escolha.

A matriz efêmera será tão efêmera quanto sua composição depender da forma escolhida para a impressão da estampa: se a impressão se dá por meio do desenho, por exemplo, a composição da matriz e sua impressão se dão simultaneamente. Se a impressão se dá por meio da prensa de gravura, a tinta deverá estar disposta como deverá ser transferida para o suporte, seja de forma aditiva, que implica em apenas adicionar tinta, mesmo que em várias camadas; quanto de forma subtrativa, que consiste em passar uma camada de tinta, para, em seguida, retirá-la em alguns pontos para formar a imagem.

A estampa pode ser fruto da repetição do procedimento da monotipia vezes sem fim e seu material deve aceitar a transferência da tinta, no todo ou na parte em que se pretende que haja tinta na estampa.

A tinta deve ser compatível com a superfície na qual é espalhada e com o suporte a ser utilizado.

A impressão da monotipia pode se dar com prensa, instrumentos da gravura, instrumentos de desenho, ou de formas alternativas, desde que possibilitem a transferência da tinta para o suporte e o controle da pressão. Este é um detalhe fundamental para manter a qualidade da impressão.

A adaptação técnica de Mira Schendel

Mira chega à técnica da monotipia por via tortuosa. Como ela relata, ganha o papel de arroz, tenta fazer aguadas, tenta desenhar, mas isso se mostra impossível porque o papel rasga sempre. Ela aprende a técnica da monotipia com uma moça que decide não nomear, adapta os procedimentos e consegue desenhar. Por vezes, Mira chama suas monotipias de desenhos, apesar de apontar a monotipia como técnica utilizada. Ela não nega a monotipia ao fazê-lo, apenas recorre a essa metonímia, chamando de desenho, que é parte do procedimento, o todo. Com isso, alimenta uma ambiguidade, não uma contradição.

Mira faz séries desses desenhos por cerca de dois anos. Essa série muda o rumo de seus trabalhos e permite que a artista explore a transparência e desenvolva, ao longo dos anos seguintes, de 1965 a 1972, algumas séries de trabalhos como Droguinhas, Objetos gráficos e Toquinhos (ver Capítulo 4).

O procedimento utilizado por Schendel difere um pouco daquele usual para monotipias. Isso ocorre pela adaptação necessária que ela faz devido à adoção do papel de arroz. Nos primeiros testes, o papel encharca com a tinta esticada no vidro.

Mira adiciona, então, uma etapa ao processo para torná-lo possível: ela estica a tinta no vidro e, antes de pousar o papel,

polvilha uma fina camada de talco, a qual impede que o papel encharque. A impressão se dá por meio do desenho⁶⁹.

A tendência visível do papel de arroz para a transparência joga com a opacidade da tinta que o desenha. A transparência do papel é ampliada pelo fato de a tinta utilizada ser à base de óleo, o que deixa áreas perto das linhas com resquícios deste, mas sem pigmento. Em outros pontos, onde o talco falha como barreira da tinta, também há regiões que absorvem óleo. Este, em contato com o papel, aumenta a transparência por preencher o espaço entre as fibras e permitir a maior transmissão da luz pelo material. O fato de a tinta escolhida ser à base de óleo amplia, assim, a matiz de transparência das monotípias de Mira.

Assim, a camada de talco não funciona como uma muralha perfeita. Por vezes há áreas nas monotípias em que se notam manchas porosas, que podem ter sido fruto de leves pressões — feitas pelas mãos ou pelo antebraço da artista — ou de camadas finas demais de talco, as quais não barram o óleo da tinta acompanhado de um pouco de pigmento.

As linhas formadas nessas condições são *sui generis*: suas bordas possuem aspecto poroso, não gráfico. Mesmo em seu interior podem ser observados pontos em que a tinta não foi absorvida, pontos de luz e de fibras de papel não tingidas.

Uma linha gráfica teria bordas retilíneas, delimitadas, enquanto nas linhas porosas de Mira o pigmento não tem uma fronteira absoluta, há falhas. Além disso, as linhas possuem um ponto central de maior concentração de pigmento e a distância em relação à linha diminui essa concentração, sob a forma de pontos que parecem emergir do papel em nuances mais leves.

⁶⁹ Obs: Em poucas unidades ela utiliza o método subtrativo. Neste, como visto, a tinta é espalhada e dela retira-se todo o excesso até que a imagem seja formada com tinta. Nessas, provavelmente, também havia a adição do talco, para o controle de absorção da tinta pelo papel.

Identifica-se como matriz efêmera da artista a superfície lisa de vidro e a tinta. A composição final da matriz efêmera se dá no mesmo ritmo da impressão feita pelo desenho. A pressão que desenha, ou seja, compõe, é o que possibilita a absorção da tinta, em outras palavras, a impressão.

Os instrumentos pontuais empregados por Schendel para o desenho possuem variadas espessuras, o que sugere variedade de instrumentos adotados. Rodrigo Naves sugere que Mira usava a unha para os desenhos nos quais há variações de espessura ao longo do mesmo traço, ele aponta ainda que ela o fazia pelo interesse em lidar com um desenho sobre o qual não pudesse exercer completo controle⁷⁰.

Consoante com o desejo de Schendel de empregar a monotipia para desenhar, como sugere em depoimento à FAAP⁷¹, essa busca pela falta de controle completo do traço amplia a característica do desenho de seguir os desvios do corpo, de reencenar a imperfeição por nunca alcançar o retilíneo.

O ato de desenho se vale de honestidade e transparência⁷²: cada ação, reta ou torta, segura ou trêmula, depois de praticada, passa a ser desenho. Isso implica conviver com riscos que ficam no papel, e com o risco de que alguns deles não estejam como se desejava. Após feitos, sejam deliberados ou não, planejados ou não, apreciados ou não, os riscos permanecem como desenho, e todos poderão ver. Rasuras, tentativas de mudanças de curso da linha e tremores se tornam óbvios, sem possibilidade de apagamento.

⁷⁰ NAVES, Rodrigo. op. cit., 2011. p. 263.

⁷¹ SCHANDEL, Mira. Entrevista ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 19 de Agosto de 1977. In: PÉRES-ORAMAS, Luís. op. cit., 2010. p. 60.

⁷² DEXTER, Emma. Vitamin D New Perspectives in drawing. New York: Phaidon Press limited, 2005.

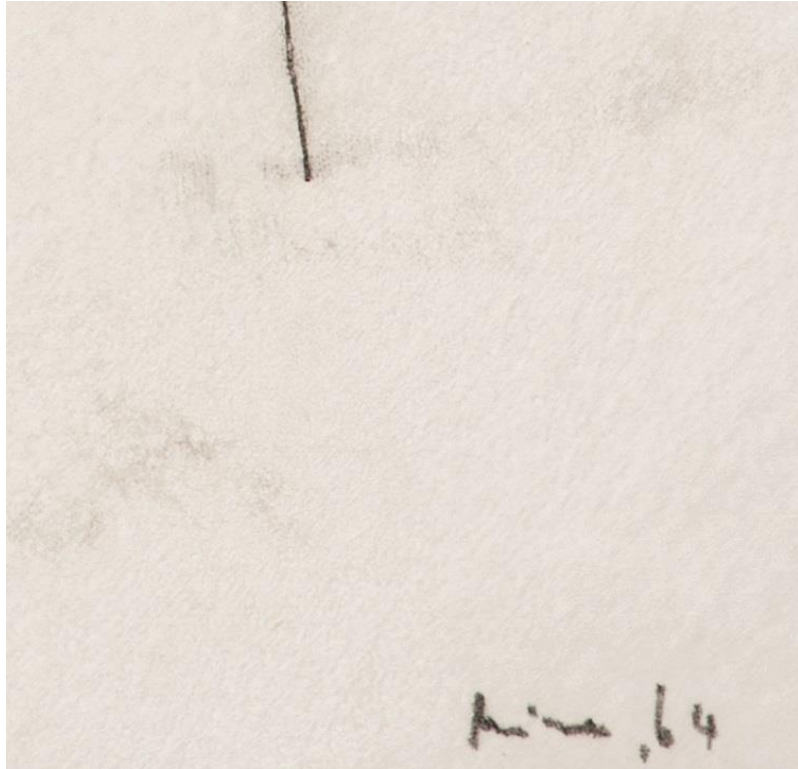
Sejam quais forem os instrumentos usados por Schendel para desenhar, é visível que nenhum deles deixa restos de si no papel, o que leva à conclusão de que o traço feito é transparente em si por não deixar resíduos, mas convida, por meio da pressão, a tinta opaca espalhada no vidro a se imiscuir pelo papel. Se o convite não fosse aceito imediatamente, caso fosse possível dilatar o tempo, poderíamos visualizar algo que beira à magia: o gesto do desenho e apenas depois, o surgimento do registro daquele desenho, levemente mais intenso na face do papel voltada para a tinta, emergindo para o outro lado do papel.

Por conseguinte, a absorção da tinta pode ser vista dos dois lados do papel, frente e verso. O desenho é pressionado no verso, mas feito nas duas faces do papel. Mira assinava onde desejasse, fosse a frente ou o verso. Isso reforça a ideia da artista, de "acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois"⁷³.

Duas imagens, uma espelho da outra. A frente e o verso, a imagem e o reflexo, uma nas costas da outra. Poderiam estar frente a frente, como se fitassem reflexos em espelhos incapazes de reproduzir linearidades exatas — visto que há diferenças tênues de absorção de tinta entre os dois —, mas passíveis de se colocarem às costas de seu reflexo.

Como não há marcação de referência, sequer pela assinatura, inútil identificar qual é o através que se enxerga: se o da imagem do verso no espelho, se a da frente. Não obstante, sabe-se que um lado é face do outro, imagem espelhada, invertida, ambas visíveis, como se realmente fosse possível ver através do espelho, como se o olhar fosse capaz de penetrar o direito e o avesso da imagem a um só tempo.

⁷³ SCHANDEL, Mira. Entrevista ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 19 de Agosto de 1977. In: PÉRES-ORAMAS, Luís. op. cit, 2010. p. 60.



CAPÍTULO 3

A Porta: transparência e opacidade

Essa água não tem profundidade.

*É uma película que se atravessa
e que engole o sujeito do outro lado.*

Um espelho opaco.

É o mergulho através do espelho.

Arthur Omar

Lá embaixo a água escondia em espumas sua transparência

Marina Colasanti

Transparência e opacidade, seja em suas acepções conceituais ou materiais, são características facilmente identificáveis nas monotípias de Mira Schendel por meio da observação tanto a olho nu, quanto com a utilização de um conta-fios. Suas monotípias são uma porta de entrada para tais conceitos e manteremos o eixo deste estudo nas imagens da artista, acompanhando as idas e vindas da porta que vai e vem, cuja dobradiça dupla impossibilita distinção de interior e exterior, a qual pode ser trancada ou destrancada por dentro ou por fora, indiferentemente.

Em estudo referencial sobre o trabalho de Mira Schendel, Geraldo Souza Dias sugere pensar a relação entre a transparência e a opacidade como uma antítese na introdução de seu livro *Do espiritual à corporeidade*: "As transformações nas formas de representação foram vinculadas ao conceito de *transparência*, adotado por ela nos anos 60 (...) teria trazido a opacidade como antítese."⁷⁴ Em um primeiro momento, talvez fosse possível dizer de uma polarização entre a transparência e a opacidade, mas, depois da observação atenta e presencial das imagens de Mira, isso se tornou uma impossibilidade.

⁷⁴ DIAS, Geraldo Souza. op. cit. p. 25.

É visível, nas monotipias observadas, que há zonas de transparência e outras de opacidade, mas estas convivem entrelaçadas. Mesmo ao se buscar a opacidade mais profunda, subsiste no local a transparência por meio de um ponto em que a tinta não foi absorvida, ou outro em que as fibras — formadoras de uma trama, que nada possui de retilínea ou ordenada — permitem entrever um fio de luz.

Dessa forma, mesmo nas zonas de transparência em que a trama das fibras se torna mais espaçada e permite ver a luz do lado oposto, subsiste a opacidade em uma mancha, ou, em menor escala, em algumas fibras do papel que neste ou em outro ponto se sobrepõe mais levemente. Este impasse resulta no acréscimo de um terceiro termo: o limiar, noção da arquitetura se estende para a filosofia, a qual permite pensar uma fronteira sem muralhas dicotômicas entre as coisas, ou zonas de matizes infinitas.

Jean Chevalier indica que a "porta se abre sobre um mistério (...) Porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e pobreza extrema."⁷⁵. As monotipias de Mira, como porta, possibilitam o acesso a, dão abertura a, abrem-se para, mas deixam a cargo do expectador a ação.

Tomar estas imagens como porta de entrada, que abriga tanto a transparência quanto a opacidade em seu limiar poético, instiga ao estudo dos conceitos como passos que aproximem as imagens de nós.

⁷⁵ CHEVALIER, Jean. op. cit., p. 734.

Meio passo em direção à porta

Vilém Flusser

A monotipia, trabalho ao qual Mira Schendel se dedicou intensamente a partir de 1965, abrange o estudo teórico do conceito de transparência, a partir da leitura intensa da obra *Origem e Presença*, de Jean Gebser (Polônia, 1905-1973), filósofo com o qual a artista se corresponderia desde que o conheceu em Berna, em 1968, até sua morte, em 1973.

Segundo Isobel Whitelegg⁷⁶, Flusser fez sua primeira leitura da transparência a partir de Gebser em 1969, contudo no texto *Supressão da diacronia*, o filósofo já começara a desenvolver seu pensamento sobre a diacronia. No ano seguinte, publica em duas partes o artigo intitulado *Diacronia e diafaneidade*, no qual trata diretamente dos trabalhos de Mira Schendel para se referir ao que depois, em *Bodlenos* irá chamar de *transparência e significado*.

Inicialmente, Vilém Flusser busca compreender o que está no centro das monotipias de Schendel, o "centro de força que propõe este trabalho"⁷⁷. Por meio dos termos *diacronia* e *diafaneidade*, aponta mudanças de paradigma no tempo e no espaço.

Tais conceitos sintetizam tempo e espaço, diferenciando-se pelo resultado. A *diacronia* seria o desenlace da transformação do tempo em dimensão de espaço. A *diafaneidade* aproxima seu significado do diáfano, da matéria que permite a passagem de luz, da transparência. Ela seria o resultado da superação de espaço e tempo. À uma primeira vista, algo inconcebível, porém, no pensamento não-linear proposto por Flusser, pode ser

⁷⁶ WHITELEGG, Isobel. *O outro mundo é este*. In: MIRA SCHENDEL. op. cit., 2014.

⁷⁷ FLUSSER, Vilém. *Diacronia e diafaneidade (final)*. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (623): 4, 03.05.69

compreendida como decorrência da habilidade de ver além⁷⁸, expressão da temporalidade inusitada nas monotipias de Schendel.

Segundo o filósofo, *diacronia* e a *diafaneidade* estariam em crise, o que seria evidente por nossa tendência de procurar sentido, compreender, conceber, explicar e imaginar as coisas do mundo. A crise não se explicaria pela falta de sentido, mas pelo excesso de significados, que nos impediria de explicar qualquer coisa, devido ao número infindável de explicações aplicáveis a um mesmo fenômeno⁷⁹. Ao se referir diretamente ao trabalho de Schendel, diz "Não obstante, o seu caráter predominantemente diacrônico é garantido pela opacidade do papel (por mais fino que seja)"⁸⁰.

Em *Bodenlos*, Flusser dá continuidade ao pensamento e passa a utilizar os termos *significado* e *transparência*. Ele a aponta como uma tendência das artes e indica tais termos como os focos do estudo.

A *transparência*, explica Flusser é a consequência da capacidade do olhar humano de penetrar a superfície das coisas.⁸¹ Seria como se fosse sensível a nossos olhos até a menor porcentagem de luz que é transmitida ou absorvida pelos objetos, sejam estes opacos ou transparentes. "O olhar humano não se reflete, necessariamente, nas superfícies, e esta é a razão por que o homem não vive necessariamente em mundo circundante."⁸²

Essa ampliação, como diz Flusser ao definir as *não-coisas*, se dá a partir do momento em que vivemos um *mundo-ambiente* no qual não somos apenas circundados por objetos, ou *coisas*, mas também por informações, ou *não-coisas*, relativas às *formas do*

⁷⁸ Idem. Ibidem.

⁷⁹ Idem. Ibidem.

⁸⁰ Idem. Ibidem.

⁸¹ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 186.

⁸² Idem. Ibidem.

interior das coisas, as quais precisamos descodificar para trazer à luz⁸³. Para Flusser:

O olhar brutal (por exemplo, o fenomenológico, o artístico ou o místico) rasga as superfícies e revela abismos por detrás das coisas. O olhar disciplinado (por exemplo, o da pesquisa científica) penetra as superfícies e descobre os fundamentos sempre mais gerais, formais e vazios por detrás das coisas. Pois o olhar disciplinado é progressivo, e avança de formal para mais formal, e de vazio para mais vazio. Atualmente começa a descobrir os mesmos abismos que o olhar brutal sempre revelava. De forma que o nosso mundo vital ameaça se desfazer em nada.⁸⁴

O olhar brutal não busca uma explicação científica, ele aponta a complexidade, seriam nossas ciências humanas. O olhar disciplinado é científico, ele procura provas paulatinamente através do método científico ou das ciências exatas. Só que as ciências exatas também descortinam abismos, a exemplo dos avanços na física quântica. O olhar, como instrumento humano, alcançaria assim, ao descortinar abismos, a chamada *dimensão de profundidade*, seria ferramenta para buscar informações mais complexas, alcançaria *não-coisas*, para além dos objetos circundantes.

(...) Está se tornando transparente, não no sentido de que não podemos mais ver nada, mas no sentido de que vemos apenas estruturas transparentes que deixam entrever outras estruturas transparentes. Em todas as direções, inclusive na direção de fora para dentro. Estamos, nós próprios, ficando transparentes. Todos objetos começam a diluir-se. Pois isto tem por consequência que não podemos muito bem continuar existindo. "Existir" é estar no mundo dos objetos, e onde não há objeto não há sujeito. Eis o primeiro foco.⁸⁵

O significado, para Flusser, é aquilo para que os símbolos apontam, advindos de convenções conscientes ou inconscientes. Os símbolos se referem, em última instância às chamadas *coisas*

⁸³ FLUSSER, Vilém. Uma filosofia do design, A forma das coisas. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

⁸⁴ FLUSSER, Vilém. op. cit, 2007. P. 186.

⁸⁵ Idem. p. 186.

ou *coisas concretas* do mundo. Essas coisas são o último significado de todos os símbolos. Criar símbolos seria, portanto, conferir significados ao mundo das *coisas concretas*.

"Significado" é aquilo para o qual símbolos apontam. Símbolos são coisas convencionadas, consciente ou inconscientemente, para representarem outras coisas. Os que participam de tais convênios (sabem "decodificar" os símbolos) descobrem as coisas representadas pelos símbolos como sendo seus significados. Os significados de símbolos podem, por sua vez, ser símbolos, e assim surgem hierarquias. Um dos principais problemas da teoria do conhecimento na atualidade é exatamente alocar a todo símbolo o seu lugar apropriado na hierarquia.⁸⁶

Flusser demonstra como tudo, não só objetos, mas nossos próprios pensamentos se tornaram transparentes, e evidencia a existência de abstrações - as quais sempre existem, o mundo é fonte de nossas percepções - no que antes era visto como absolutamente concreto. O filósofo relaciona essa mudança com as nossas estruturas de pensamento e indica a perda de concretude do mundo, o qual estaria a ficar mais transparente. Isso indicaria que "Tudo passa a ser símbolo em tal mundo. Tudo pode significar doravante tudo, e isto é uma maneira de dizer que não há significados últimos no mundo."⁸⁷

Portanto, conclui o filósofo, "Transparência", em última análise, é possibilidade de ver significado por trás de tudo. E "significado", em última análise, é possibilidade de transformar tudo em coisa transparente.⁸⁸

Flusser se detém na transparência do acrílico utilizado por Mira para a montagem de seus trabalhos em papel de arroz. Ele diz da transparência do acrílico como diversa da transparência do vidro. Esta seria chata, enquanto aquela seria misteriosa. O acrílico, ao expor a monotopia, exigiria do olhar

⁸⁶ Idem. p. 186-187.

⁸⁷ Idem. p. 187.

⁸⁸ Idem. Ibidem.

uma adaptação de nossos olhos. Como ver não é uma ação que se dá nos olhos - pois esses são apenas receptores de luz, a decodificação se dá no cérebro - a adaptação se daria em nosso pensamento.

O que caracteriza as obras de Mira enquanto coisas é serem "transparentes", em direção contrária à das coisas às quais estamos acostumados. As demais coisas parecem ser opacas, mas tornam-se transparentes sob nosso olhar penetrante. As coisas de Mira impõem ao nosso olhar dinâmica inversa. Exigem do olhar que a tornem opacas.

⁸⁹

Rachel Costa aponta que nas monotípias há uma quebra de expectativa devido ao objeto possuir transparência, algo pouco comum entre objetos. Para decifrar o trabalho seria necessário torna-lo opaco, o que leva a questionamentos quanto à "sensação de realidade concreta e objetiva"⁹⁰. Ela explica ainda que tanto os termos *diacronia* e *diafaneidade*, quanto *significado* e *transparência* podem ser pensados como discursivo e não discursivo. A filósofa esclarece que este não consegue ser abarcado pelo discurso⁹¹. Isso aproxima um pouco mais o pensamento da imagem.

Flusser argumenta que a terceira dimensão acrescentada pela nova disposição não é profundidade, mas transparência. O que significa que ela não é propriamente uma dimensão. A transparência permite uma leitura que penetra a obra e, por isso, não está ancorada nos limites espaço-temporais tradicionais da leitura. Ela retira o aspecto linear do texto e convida à escolha da direção e da forma como o texto será lido, gerando uma ideia de todo e não de partes que, conjuntamente, formam o todo. Essa transparência vai de encontro à opacidade da concreção das estruturas espaço-temporais do discurso no imaginário coletivo Ocidental. Ela aponta para o ver através, o qual é necessário ao

⁸⁹ Idem. p. 189.

⁹⁰ COSTA, Rachel. op. cit., 2016. p. 262.

⁹¹ Idem. Ibidem.

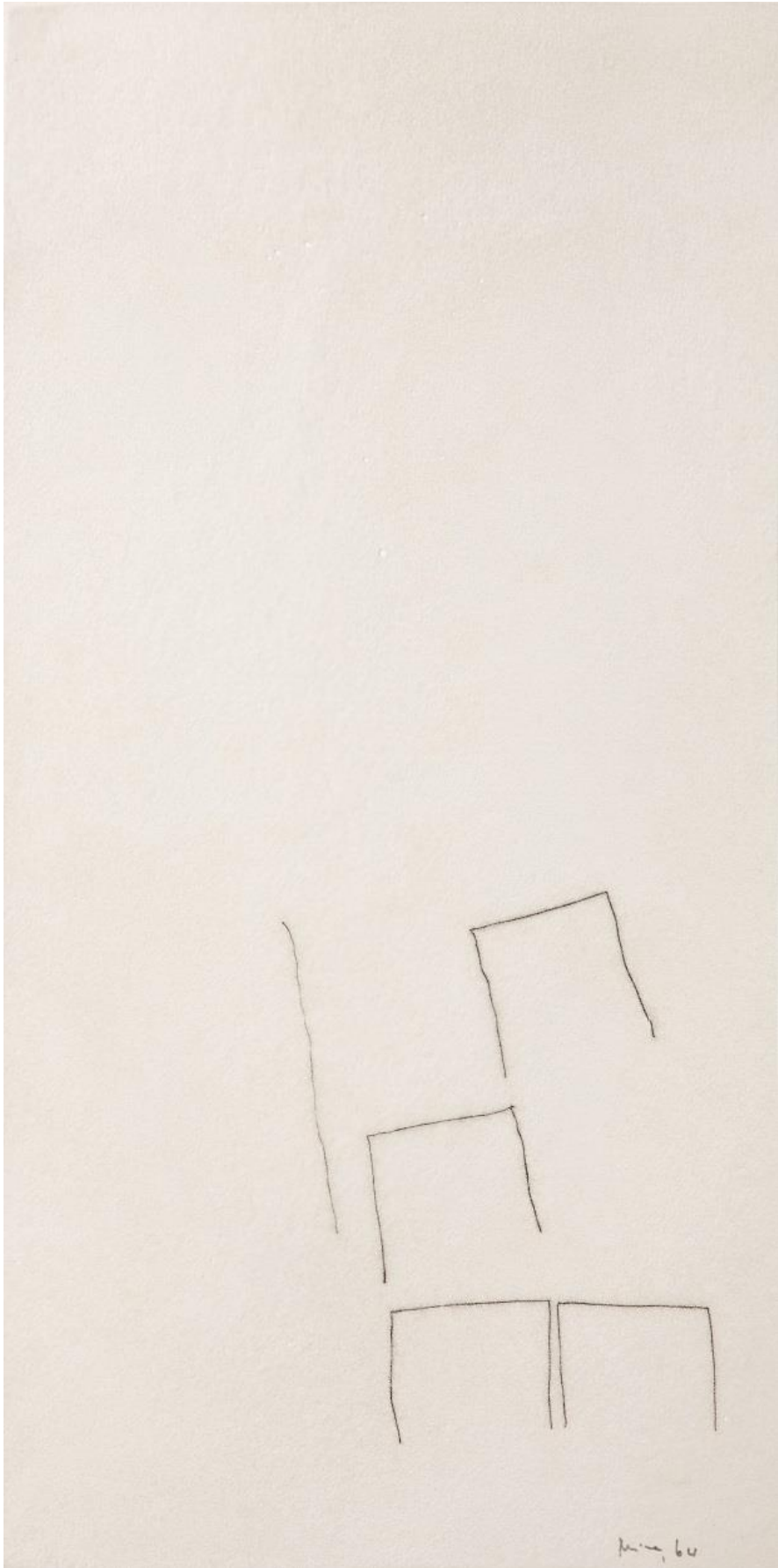
processo de remodelamento da estrutura de pensamento⁹².

O procedimento utilizado por Mira Schendel para fazer as monotipias deixa clara a efemeridade da matriz, pois o desenho da artista, em traços que demonstram agilidade, se dá simultaneamente à gravação e à impressão da matriz. Devido ao material utilizado, há, ainda, o verso e o anverso, sem frente e atrás, permitindo ao observador ver além. Dessa maneira, seja pela técnica da monotipia, limiar às técnicas clássicas artísticas; seja pela matéria, o papel de arroz e a tinta a óleo preta, dá-se início à relação com os termos limiar, transparência e opacidade. Como afirma Flusser, "(...) as obras de Mira (...). São ensaios de tornar imagináveis conceitos."⁹³

Assim, Flusser dá um passo, um dos primeiros, em direção à porta, à imagem, às monotipias de Schendel. Ele dá início à dança teórica na qual a monotipia, que flutua no espaço como uma prima bailarina e cujos desenhos sugerem os desvios do corpo da artista é não só a parceira, a dançarina, mas também a música, e a direção na qual se pode dar o primeiro passo.

⁹² Idem. Ibidem.

⁹³ FLUSSER, Vilém. op. cit, 2007. p. 190.



Passo duplo

Louis Marin

A abordagem de Louis Marin, indicada como história da arte semiológica⁹⁴, segue um caminho no qual a imagem é pensada especialmente por meio de pinturas. Segundo Marin, na sua conceituação de *transparência* e *opacidade* das obras de arte, a transparência implicaria em ver a imagem como uma imagem espelho daquilo que ela representa, mesmo que essa seja um *devaneio espelhado*, a imagem seria uma transposição do mundo; enquanto a opacidade seria uma imagem de si mesma, o reflexo de si no espelho, a forma de se reconhecer na imagem as características de sua implementação. Entre elas: matéria do trabalho, técnica, assinatura do artista, local em que se encontra exposta, intempéries do tempo e do espaço. Nas palavras do autor, em entrevista, no ano de 1990:

É a própria obra que reflete suas questões, que as exhibe e é afetada por elas. É a isso que chamo de opacidade (opacité) ou a reflexividade da obra, a qual pode representar qualquer coisa, ser transparente, e, ao mesmo tempo, mostrar que representa. O objeto de uma ciência e de uma teoria da arte é essa articulação muito complexa entre transparência (transparence) e opacidade (opacité), entre a implementação (mise en oeuvre) e as formas de mostrar essa implementação.⁹⁵

Marin explica que os termos transparência e opacidade são usados por "Sémanticiens", ou defensores da semântica e

⁹⁴ HUCHET, Stéphane. *História da arte, disciplina luminosa*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, jan./dez. 2014

⁹⁵ Do original: "C'est l'oeuvre ele-même qui réfléchit ces questions, les exhibe et en est affectée. C'est ce que j'appelle l'opacité ou la réflexivité de l'oeuvre, ele peut représenter quelque chose, être transparente, et en même temps, ele montre qu'elle représente: l'objet d'une Science et d'une théorie de l'art est cette articulation très complexe entre transparence et opacité, entre la <<mise en oeuvre>> et les façon de montrer cette mise en oeuvre." entrevista a Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj In: MARIN, Louis. *De la représentation*. France: Hautes Études Ehes Gallimard Seuil, 1994. p. 67

pragmatistas, e adota como referência, para tanto, François Récanati (França, 1952-), autor do livro *La transparence et l'énonciation*. Récanati fundamenta-se na teoria clássica dos signos em *Logique de Port-Royal*⁹⁶, segundo a qual existem duas díades: uma que diferencia entre coisa representativa e coisa representada. Outra que desdobra a coisa representativa, a qual, apesar de inicialmente ser uma coisa como as demais, "é um sinal, representa algo diferente de si própria"⁹⁷.

Assim, na segunda díade da *Logique de Port-Royal* explicada por Récanati, há exclusão da coisa significada em relação ao sinal-como-coisa: "Quando a coisa significada aparece, o sinal-como-coisa desaparece, e quando o sinal-como-coisa aparece, é essa coisa significada que desaparece."⁹⁸ Ou seja, o sinal pode ser coisa ou apenas sinal, mas apenas uma opção, nunca as duas ao mesmo tempo. Como formula Récanati:

A transparência e a opacidade são, portanto, os dois destinos possíveis do signo: como sinais, opacos, aparecem como uma coisa, ou podem, ao contrário, adquirir uma quase invisibilidade e, diáfanos, desaparecerem ante o significado.⁹⁹

Récanati dá um passo a mais ao relacionar o sinal ao espelho e ao vidro, pois abre a possibilidade para o pensamento que Louis Marin desenvolverá, o qual contesta essa comparação

⁹⁶ "La Logique" ou "L'art de penser" é um livro sobre lógica tradicional publicado em 1662 por Antoine Arnauld e Pierre Nicole, em Port-Royal, cidade à época sob domínio espanhol na Jamaica.

⁹⁷Do original: "elle est signe, elle représente autre chose qu'elle-même." RÉCANATI, François. *La transparence et l'énonciation* - pour introduire a la pragmatique. Paris: Éditions du Seuil, 1981. p. 31.

⁹⁸ Do original: ". Quand la chose signifiée apparaît, le signe-comme-chose disparaît, et quand le signe-comme-chose apparaît, c'est ça chose signifiée qui disparaît. Le signe-comme-chose et la chose signifiée sont exclusifs l'un de l'autre." Idem. p. 33-34.

⁹⁹ Do original: "Transparence et opacité sont ainsi les deux destins possibles du signe: soit se signe, opaque, apparaît comme chose, soit, au contraire, il acquiert une quasi-invisibilité et, diaphane, s'évanouit devant la chose signifiée." Idem. Ibidem.

que indica que o signo, enquanto signo, perde a capacidade de ser coisa, e que, quando transparece, não se mostra, quando se mostra, não transparece:

O sinal é como um espelho que dá a ver algo diferente de si mesmo, ou é como uma vidro transparente que revela algo além de si. Mas tanto o espelho quanto o vidro têm a propriedade de opacificar, isto é, podem parar de se omitir; um objeto pode deixar de ser considerado um sinal e ser visto como uma coisa: o resultado é que ele cessa de estar vinculado ao que significa, recupera sua independência de coisa, deixa de olhar para longe dele mesmo e se revela. Torna-se opaco, perde a transparência que permitiu ver o segundo objeto através dele.¹⁰⁰

Louis Marin elege a pintura para tratar da imagem e indica que a sua teoria se aplicaria tanto para o campo das imagens quanto para o das palavras. Ele parte do pensamento exposto por Récanati e retira a exclusão da coisa significada em relação ao sinal-como-coisa da segunda díade da *Logique de Port-Royal*, que trata da coisa representativa. Assim, para Marin, o fato de uma aparecer não significa que a outra desaparece, ou seja a *transparência* não exclui a *opacidade*.

Nas palavras de Marin, haveria limites opacos para a "transparência representativa do discurso descritivo"¹⁰¹, no caso da palavra; e "opacidade reflexiva ou presentativa"¹⁰² para a

¹⁰⁰ Do original: "Le signe est comme un miroir qui donne à voir autre chose que lui-même, ou bien encore il est comme une vitre transparente qui laisse voir autre chose qu'elle-même. Mais aussi bien le miroir que la vitre ont la propriété de s'opacifier, c'est-à-dire qu'ils peuvent cesser de se dérober; un objet peut cesser d'être considéré comme signe, et être considéré comme chose: le résultat c'est qu'il cesse alors d'être lié à la chose signifiée, il retrouve son indépendance de chose, il cesse de détourner les regards de lui-même et de se présente à eux. Il devient opaque, il perd la transparence qui permettait de voir le second objet à travers lui." Idem. p. 33

¹⁰¹ Do original: "transparence représentative du discours descriptif." MARIN, Louis. op. cit., 1994. p. 67

¹⁰² Do original: "opacité réflexive ou présentative." Idem. Ibidem.

"transparência mimética da representação"¹⁰³, no caso da imagem. Ambas, palavra e imagem, espelhos gêmeos da pintura nos quais a fantasia se perde devido ao desejo do quadro de alcançar uma pintura tão transparente ao mundo sensível que seria um *devaneio espelhado*. Nunca alcançável, pois a *transparência* não tem interesse ou força suficientes para excluir a *opacidade*.

Para tanto, podemos imaginar que diante espelhos gêmeos de Louis Marin os reflexos demonstram como é necessária a convivência da *transparência* - seja para a palavra, "transparência representativa do discurso descritivo", seja para a imagem, "transparência mimética da representação" - e da *opacidade*. A *transparência* adota a imagem do espelho que é signo, significação, identifica a representação, ela vê um ausente e autoriza a substituição pela semelhança. A *opacidade* vê seu próprio reflexo, reconhece-se, apresenta-se por si mesma, e por isso pode ser chamada de "opacidade reflexiva ou presentativa"¹⁰⁴. Dessa maneira, Marin sugere a relevância de notar a "opacidade reflexiva", não apenas a "dimensão transitiva da representação", favorecida pelos demais estudiosos.

Marin também recorre ao dicionário de Antoine Furetière (França, 1619-1688) para indicar a representação como apresentar, "substituir um presente por um ausente", a semelhança é o que autoriza essa substituição, cuja "apresentação constrói a identidade do que é representado, identifica-o".¹⁰⁵ Nos termos do autor:

¹⁰³ Do original: "transparence mimétique de la représentation." Idem. Ibidem

¹⁰⁴ Do original: "opacité réflexive ou présentative." Idem. Ibidem

¹⁰⁵ Do original: "substituer un présent à un absent" (...) "c'est l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie." Idem. p. 254-255.

Representar significa apresentar algo. Qualquer representação, qualquer sinal ou processo representacional inclui uma dimensão dupla - dimensão reflexiva, para se apresentar; dimensão transitiva, representando algo - e um duplo efeito: o efeito do sujeito e o efeito do objeto.¹⁰⁶

Assim, a mimesis se edificaria sobre essa dimensão transitiva da representação, que pode abarcar toda e qualquer coisa, autorizando-se a fazê-lo devido à semelhança entre coisa e representação. Marin aponta a particularidade de não fazê-lo sem considerar sua *opacidade reflexiva*, ou seja, a sua modalidade de apresentação.

Para o discurso teórico da representação moderna, do Renascimento ao Impressionismo, a pintura é uma janela aberta no mundo. Através da transparência do plano de representação, graças a ela, o representa na realidade (pela grade geométrica que marca o plano dos pontos métricos). Mas para fazer isso, primeiro deve ser uma superfície (uma superfície para linhas e cores), um revestimento diáfano, uma vez que é escavado pelo espaço virtual ilusório-profundo da terceira dimensão que essa perspectiva lá constrói. Também deve ser um suporte (parede, madeira, tela, etc.) que, no entanto, é negado, aniquilado, porque é assumido como um vazio por uma abertura essencial que logo se abrirá (...)¹⁰⁷

¹⁰⁶ Do original: "Représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension - dimension réflexive, se présenter; dimension transitive, représenter quelque chose - et un double effet: l'effet de sujet et l'effet d'objet." Idem. p. 255.

¹⁰⁷ Do original: "Pour le discours théorique de la représentation moderne, de la Renaissance à l'Impressionisme, le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde. Par la transparence du plan de représentation, grâce à elle, il le représente en vérité (par la grille géométrique qui balise le plan de points métriques). Mais pour ce faire, il doit d'abord être une surface (une surface pour lignes et couleurs), surfasse diaphane puisqu'elle est creusée par l'espace virtuel illusoirement profond de la troisième dimension que la perspective y construit. Elle doit être également un support (mur, bois, toile, etc.) qui est cependant dénié, annihilé parce qu'assumé vide par une apérité essentielle qui bientôt s'ouvrira, comme dans

Arthur Danto (EUA, 1924-2013), ao explicar a reprodução mimética descreve uma imagem útil para a compreensão dessa visão da pintura como janela para o mundo:

Imaginem, propõe Da Vinci, que se interponha um painel de vidro entre o artista e seu tema. O contorno do tema, tal como traçado no vidro, irá reproduzir exatamente o contorno do tema tal como se apresenta ao olho, e se adicionalmente reproduzirmos no vidro todas as características do tema conforme vistas através do vidro o olho acaba se tornando incapaz de discriminar entre a percepção do objeto e a percepção da sua réplica no vidro interposto. Na verdade, o olho irá discriminar *no* vidro exatamente o que discriminaria *através* dele não fosse a intervenção da mão habilidosa do pintor.¹⁰⁸

Nessa linha de pensamento, Marin mantém uma relação entre palavra, imagem e pintura, *transparência* e *opacidade reflexiva*. Ele oferece um exemplo para demonstrar essas relações com a pintura *Vanité* ou o *Momento mori* de Champaigne.

les grands paysages de l'âge d'or hollandais, jusqu'à un horizon pensé alors au XVII siècle non plus comme une limite, mais comme l'index, entre ciel et terre, d'un espace infini." Idem. p. 368-369.

¹⁰⁸ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 222-223



Marin descreve os três objetos do quadro: um vaso de cristal com uma tulipa, à esquerda, um crânio ao centro, uma ampulheta à direita, todos sobre uma pedra, em visualização linear. Ele diz que ele poderia se alongar e acrescentar predicativos, desenvolver a transitividade representativa, o que se pode ver, o que é visível, contudo, prefere colocar uma questão: o que se pode dizer do fundo negro da pintura do qual os objetos se separam? Ele nada representa, contudo se apresenta ali, na pintura. Ele não é identificável iconicamente. Nesse sentido, o olhar descritivo auxilia na percepção da divisão entre opacidade e transparência.

O signo da representação praticamente perde sua transitividade por se abrir ao sentido do pré-iconográfico, ao que não pode ser apontado pela iconografia, *in casu*, o fundo negro da pintura. Louis Marin tece críticas ao modelo do historiador alemão Erwin Panofsky (Alemanha, 1892-1968) por desconsiderar, no dispositivo mimético, que o pré-iconográfico

pode conviver com o iconográfico. O que está além de uma transparência transitiva direta para com palavras, substantivos e predicativos, adverte ele, se tratado como iconográfico, pode resultar em discursos tolos, que caem no inconsciente daquele que descreve, e não se atentam às características do que é descrito.¹⁰⁹

Segundo Marin, o modelo panofskyano desconsidera a opacidade da pintura e seus efeitos. Nesse sentido, ele aponta que outros teóricos tiveram preocupações semelhantes, como Meyer Shapiro (Lituânia, 1904-1996), ao falar de aspectos não miméticos da representação mimética, e Immanuel Kant (Alemanha 1724-1804), ao falar da esfera transcendental com suas condições de possibilidade da mimesis artística.

A questão aqui indagada seria: O que pode haver de relação entre os conceitos tratados por Marin e as monotípias de Mira, já que estas não podem ser descritas como representações transitivas? O próprio Louis Marin é indagado por Pascale Cassagnau, historiador e crítico de arte francês, a respeito da arte contemporânea, em 1992, e sobre como seria possível para ele falar em sistemas icônicos não narrativos e não figurativos.

Marin diz que a pergunta é pertinente e que a prática contemporânea da arte, muitas vezes, se liberta da dimensão transitiva da representação e fortalece seu vínculo com as opacidades, com a apresentação do trabalho. Tais opacidades seriam capazes de subverter a operação transitiva da representação, pois provoca processos de significação próprios. Louis Marin dá como exemplo Jackson Pollock (EUA, 1912-1956). Segundo ele, Pollock desarma o discurso tradicional da pintura, destrói sua matriz. Assim, a chamada "leitura" das pinturas, com a qual a transparência da representação seria conivente, em que

¹⁰⁹ MARIN, Louis. op. cit., 1994. p. 258-260.

o olhar do espectador estaria ligado a um discurso da verdade na pintura deve ser repensado.

Para o filósofo francês, ler é ver, discernir, separar, distinguir, articular elementos de um campo, apreender um significado, tomar conhecimento de um conteúdo, apreender o "significado incorpóreo e fantasmagórico que flutua acima dos significantes"¹¹⁰. Na leitura está o momento da transparência. Marin acrescenta que, Pollock, ao lançar as bases da pintura ao ar livre, e dar a pintura como se fosse para ler a superfície, oferece um espaço de metamorfoses o qual permite ao olhar descobrir uma intimidade há muito esquecida com o visível.

Nesse sentido, as monotípias de Schendel lançam ao ar livre a *dimensão transitiva da representação* e, nesse sentido fortalecem seu vínculo com a *opacidade reflexiva ou presentativa*, subvertendo a operação transitiva da representação, e provocando processos de significação próprios.

Para além disso, sua transparência depara o observador com um exercício de observar uma imagem que pode provocar desestabilização visual devido à transparência e à opacidade, pois os seus reflexos podem, ora permitir ver através, ora não; requerendo, para tanto, o ajustamento visual do observador. Essa constância de ajuste torna viva em matéria e imagem a concomitância teórica entre *transparência* e *opacidade* defendida por Louis Marin¹¹¹.

Dessa maneira, por meio de Louis Marin, continuamos a dança teórica, a qual dá um passo duplo, o qual pode ser para a frente ou para o lado, mantendo a distância em relação à imagem. Marin sugere um ritmo no qual as monotípias podem ser pensadas sem desconsiderar a representação, a apresentação, a transparência tão buscada, admirada e indicada pela história

¹¹⁰ MARIN, Louis. *De L'Entretien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997. p. 93.

¹¹¹ Claro, feita a ressalva teórica quanto à dimensão transitiva da representação que não está presente nas monotípias. Ver parágrafo anterior.

da arte durante séculos de arte ocidental. Com seu passo duplo, Marin permite pensar na monotipia não como uma estranha à arte, mas como uma imagem intrigante, com a qual a dança apenas começou.

Outro passo

Philippe Junod - uma leitura de Fiedler

Finalmente, Philippe Junod — em seu estudo primeiramente publicado em 1971 sobre uma leitura do crítico alemão Konrad Fiedler para pensar os fundamentos da arte moderna — no livro intitulado *Transparence et opacité*, pensa o paralelismo entre a prática artística e a reflexão filosófica.

Fiedler entende que, a partir da arte moderna, não há hiato entre visão e expressão ou execução material na arte. A expressão advinda da obra depende de sua forma e materialidade, como consciência criativa dela mesma. A manualidade, o que dá visibilidade à obra, acompanha a visão ou concepção, pode mesmo precedê-la, como função geradora. Fiedler distingue a arte moderna a partir dessa relação com a atividade criadora. Antes da arte moderna, segundo ele, a obra era concebida e a sua materialização não passava de uma técnica de execução. Durante este período, essa concepção é alterada e a obra deixa de ser expressão e se transforma em criação, evento de reflexão.

Esta mudança de concepção foi inaugural para pensar os princípios fundamentais da arte moderna. Ela abre a possibilidade da criação eterna, por relacionar a arte moderna à consciência sobre sua estratégia operatória, fazendo com que a estética não contradiga a poética. Fiedler não pintava ou fazia esculturas, mas frequentava assiduamente o atelier de amigos

artistas e se interessava por questões concretas da criação.¹¹² Segundo ele, os processos norteadores da criação são clareza e dúvida, os quais não são contraditórios ou incompatíveis, mas confirma a ideia de que a obra não é senão sua formação.

Junod emprega a imagem das fibras entrelaçadas para facilitar a compreensão do estímulo que a filosofia presta à arte. Ele atenta para a ideia de que a obra aberta, ambígua, com uma estrutura polissêmica, quando investigada, deve levar a ver além, estimulando a curiosidade daqueles que leem uma análise da obra. Ele alerta para o mal que podem gerar respostas prematuras que tentam tornar transparentes as imagens. Isso seria não apenas indesejável, mas impossível, pois seria uma tentativa de traduzir o intraduzível. A explicação impediria a obra de se prolongar, desconsideraria suas opacidades.

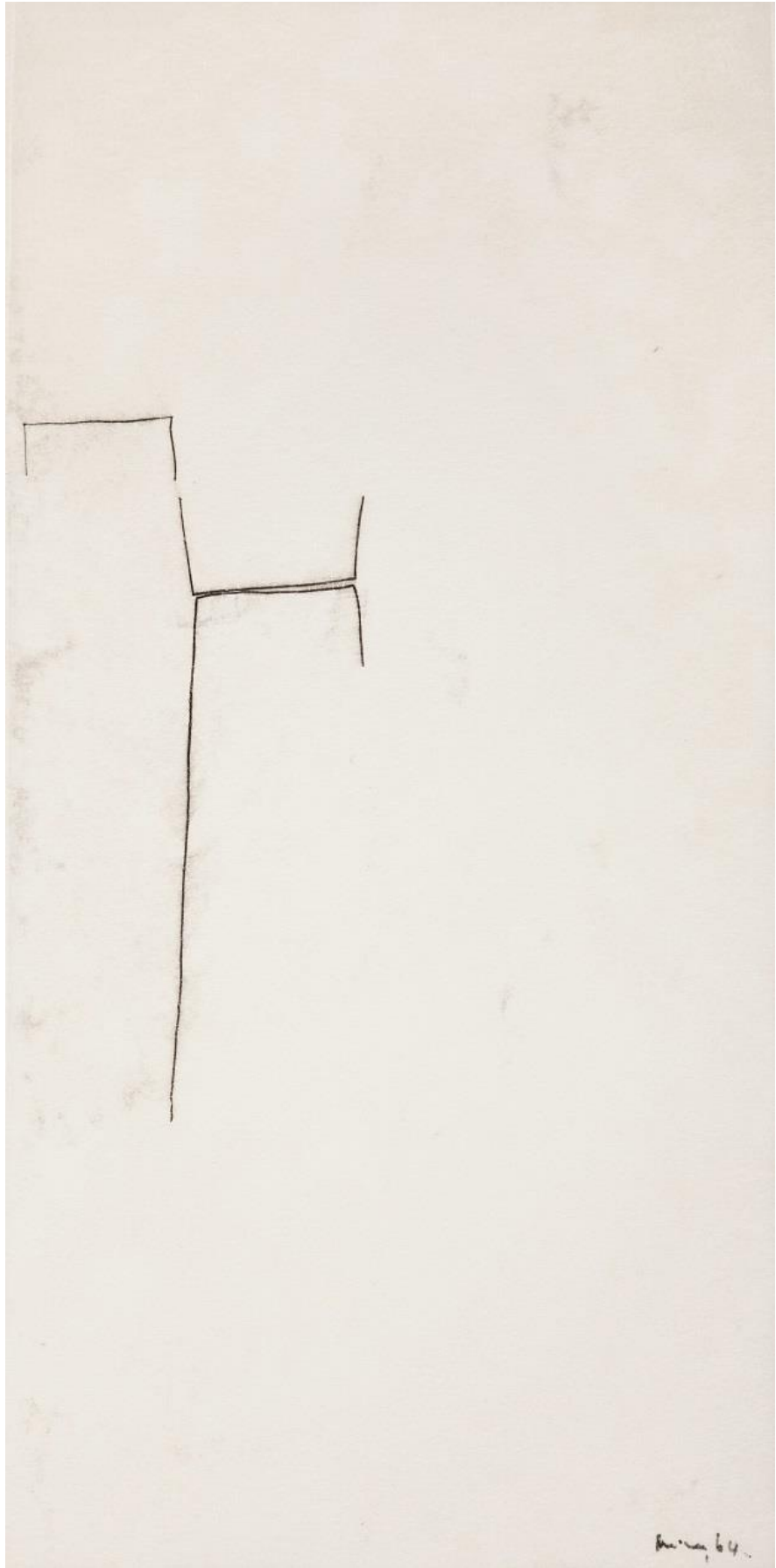
Para Fiedler, a estética deve investigar a gênese da obra, o que tornaria mais raros os equívocos, pois seria possível compreender a obra em sua própria língua. A gênese da obra corresponderia a sua visibilidade, a qual sempre será subjetiva, pois a visão, segundo ele, é fruto de formação subjetiva.

Por este ângulo, para investigação das monotipias de Schendel é realmente imprescindível estudar seu procedimento de criação¹¹³, o momento em que ela alcança visibilidade, sem, contudo pretender assumir que sua legibilidade se resume à filosofia.

Assim, Philippe Junod continua a dança teórica, dando um outro passo, indicando que a imagem pode ser investigada em seu procedimento e que a filosofia pode instigar o pensamento sobre a imagem.

¹¹² JUNOD, Philippe. *Transparence et opacité - Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2004. p. 340.

¹¹³ Para fins de estudo da obra e não para apreciação, a qual pode se dar sem informação prévia, por qualquer pessoa.



May 64

Um passo atrás

Dessa maneira, diante das monotípias de Mira Schendel, sob a luz dos conceitos de transparência e opacidade buscamos matizes, tanto de transparência quanto de opacidade, alcançáveis pelo recurso poético das obras, bem como pelos conceitos relacionados. Diante desta porta, tentamos dar alguns passos que nos levassem em sua direção.

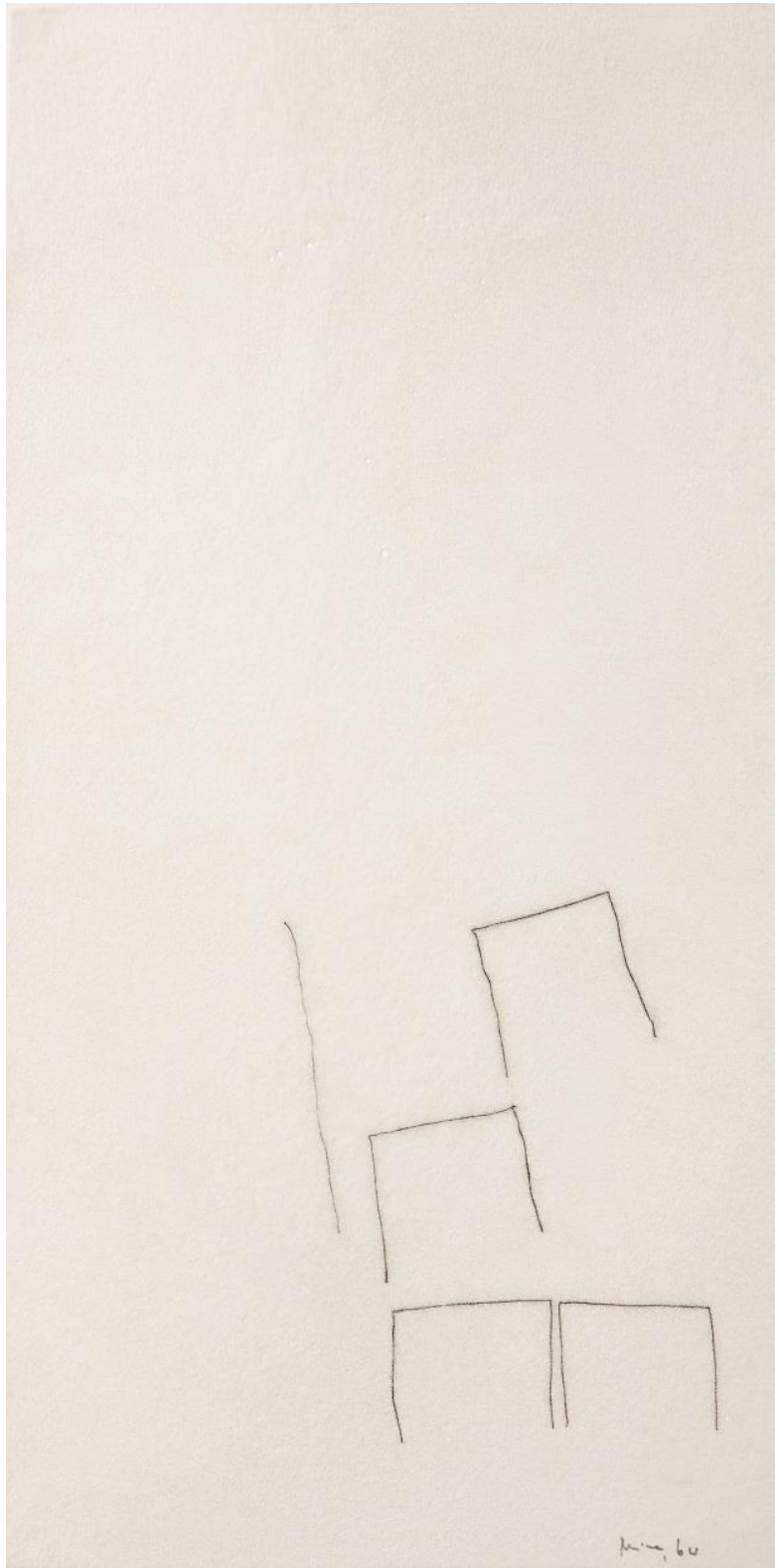
A tentativa de se aproximar de uma porta pode ser frustrada, se ela estiver fechada. Essa imposição da ausência do outro lado pode levar a infinitas indagações e a medidas como espiar por debaixo da porta, onde as sombras entrevistadas podem não esclarecer muito.

A porta pode estar entreaberta, deixar ver fios de luz, sombras, movimentos. A porta guia o olhar curioso que a vê.

A porta que estamos a observar, essa das monotípias de Mira Schendel, é do tipo que vai e vem, na qual se acompanha as idas e vindas. Nela, a dobradiça dupla impossibilita distinção de interior e exterior: ela pode ser trancada ou destrancada por dentro ou por fora, indiferentemente. Observar luzes, sombras, cores e movimentos nas suas aberturas, em seus entres não é indício do que está acontecendo do lado de dentro, pois pode ser fora.

Assim, talvez seja interessante, dar um passo atrás, manter uma distância em relação à imagem, procurar adaptar a visão e construir, ao longo de passos ao seu redor, uma visão permeada por transparências e opacidades desse trabalho que Mira Schendel desenvolveu na década de 1960.

Nesse esforço, diante dessa porta, sem saber se é dentro ou fora, busca-se compreender melhor esse lugar, essa soleira (*limiar*) onde se está a perambular na busca da direção que leva para estas imagens.





CAPÍTULO 4

A Soleira: limiar

*...Taim tentou responder àquele canto
sem palavras. Nenhum som semelhante
saía da sua garganta.*

*E vendo-a distante, além da lama,
temeu nunca poder alcançá-la.*

Marina Colasanti

Diálogo entre limiares

"... Mira, ... é ela a única responsável pela relação que nos une."¹¹⁴, escreve Vilém Flusser em seu livro *Bodlenhos*, cujo título pode ser entendido como "sem fundamento", "sem chão", desenraizado.

O diálogo entre Mira Schendel e Vilém Flusser, como podemos observar por meio de algumas cartas trocadas enquanto Flusser estava na Europa e Mira prestes a sair do Brasil para visitá-lo e expor alguns trabalhos, era afetuoso. Flusser se refere a Schendel por "Querida Mira", despede-se com "Abraços, e escreva", enquanto Schendel escreve "Caro Villy e cara Edith" e "Escreva logo. Um abraço". A amizade dos dois, iniciada na década de 1950, manteve-se ao longo dos anos, e, apesar de haver entre eles alguns episódios de distanciamento, perdurou e alimentou um diálogo passível de percepção no trabalho dos dois.

Como escreve Flusser em uma das cartas enviadas a Mira, em setembro de 1974:

Traduzo sistematicamente (sic). Escreve (sic) tudo primeiramente em alemão, que é a língua que mais pulsa no meu centro. Traduzo depois para o português, que é a língua que mais articula a realidade social na qual me

¹¹⁴ FLUSSER, Vilém. op. cit., 2007. p. 185.

tenho engajado. Depois traduzo para o inglês, que é a língua que mais articula a nossa situação histórica, e que possui maior riqueza de repertório e form (sic). Finalmente traduzo para a língua na qual quero que o escrito seja publica (sic). Por exemplo, retraduzo para o alemão, ou tento traduzir para o francês, ou reescrevo em inglês (sic). O que procuro é isto: penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade. Não sei se você compreende. Creio que em certo momento você trabalhava de maneira semelhante. Lembra-te dos fios transparentes? Pois por trás das línguas têm mais fios.¹¹⁵

O processo de escrita de Flusser é descrito pelo próprio filósofo como o resultado de traduções sucessivas na busca por um núcleo só encontrado depois de penetrar as estruturas das línguas por meio da transposição de suas fronteiras. Ele pode parecer, a princípio, um exercício labiríntico, uma tarefa esnobe. Contudo, esse exercício, que poderíamos chamar poético, se atreve a aferir o entre das línguas, buscando um lugar que não é de divisão, mas que compartilha algo. Ousaríamos dizer que Flusser testa os limites das línguas e busca limiares entre elas, soleiras nas quais pode sentar-se sobre várias línguas a um só tempo e articular sua filosofia sem amarras, sem tomar lados perante fronteiras linguísticas.

O próprio filósofo sugere haver semelhança entre o que ele faz e o que Mira explora em um de seus trabalhos, o dos "fios transparentes".

¹¹⁵ Vilém Flusser, carta a Mira Schendel, Alemanha, 27.09.1974.



Fonte: Arquivo histórico da Bienal de São Paulo

O trabalho em questão é a instalação de Schendel, de 1969, intitulada "Ondas paradas de probabilidade - Antigo Testamento, Livro dos Reis, I, 19", que contava com muitíssimos fios de nylon suspensos verticalmente por cerca de 3 metros, sem rigidez, deixando uma folga que revela curvas, numa área preenchida de cerca de 5 metros quadrados de chão e teto. Uma placa de acrílico contendo o trecho bíblico do título pendia do teto. Ele descrevia as inúmeras provações do profeta Elias, até que ele finalmente encontra o que buscava num sussurro. Assim, Schendel caminha em direção ao silêncio, e o faz pelo meio poético, como indica em seu diário:

A "visibilidade" do invisível. O "silêncio visual". Esta experiência tende ao a-racional, além do irracional e do racional. (...) Com o trabalho da Bienal (O "sussurrar

do invisível") talvez inicie uma fase de maior silêncio.

116

No título, Mira acrescenta, às "ondas de probabilidade" - expressão da física quântica que trata do comportamento das partículas, cujo estudo conta sempre com o movimento e aceleração de partículas - o termo "paradas". Ao falar das "ondas de probabilidade", a artista aborda o invisível quântico, e no termo "paradas" evoca a quietude. Como relata o trecho bíblico selecionado, a mensagem vem por meio do sussurro, após o cessar do ruído estrondoso do terremoto, do vento forte e do fogo.

Em uma carta de 1969 ao filósofo Jean Gebser, Mira fala da montagem do trabalho e de suas expectativas quanto a ele. Indica que o gasto do trabalho é pequeno. Mostra interesse na abertura de possibilidades que a montagem leva ao espaço, sem preocupações quanto à manutenção da integridade da obra quanto a possíveis alterações provocadas pela interação do público. Na fotografia, na página seguinte, é possível ver a montagem do trabalho por Schendel. Seu pensamento está explicitado na carta:

A transparência. O modelo será montado no próprio local. No tocante ao dinheiro, custará menos de 10 francos suíços. E também não me importo se o destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber, de modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso. Sem exagerada seriedade, como o senhor dizia!¹¹⁷

¹¹⁶ DIAS, Geraldo Dias. op. cit., 2009. p. 147.

¹¹⁷ Idem. p. 149.

Assim, em 1969, Mira Schendel (Suiça, 1919-1988) aceita o convite para realizar seu trabalho de instalação na 10ª Bienal de São Paulo, conhecida como a "Bienal do Boicote", na qual muitos artistas optaram pela recusa de participação como forma de protesto contra a ditadura militar.

Fui convidada a participar de nossa décima Bienal. (...) Também se recusaram a participar alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite.¹¹⁸

Bem como Flusser, o trabalho de Mira, à primeira vista, pode dar a impressão de ser fruto de exercício labiríntico. Além disso, a posição adotada pela artista de aceitar o convite da Bienal num ano em que muitos artistas, inclusive de delegações estrangeiras, recusaram-no em protesto contra a ditadura pode parecer estranha. Entretanto, após pensar mais detidamente a respeito da instalação e, "aperspectivamente", como coloca Mira, sobre o seu aceite para integrar a Bienal, a primeira impressão se esvai e os limites antes delineados se borram.

Participar da Bienal do Boicote não significa apoio à ditadura militar, especialmente porque o trabalho aborda o silêncio visual tecido no espaço, justamente em um momento em que o AI5 impunha silêncio, censurava. Como o jornalista Walmir Ayala (Porto Alegre, 1933-1991) descreveu "Ondas paradas de probabilidade":

Diferentemente de tantas outras experiências que, sem uma teoria a priori, não se conseguem fazer entender, e diante das quais o público, mesmo o mais debruçado e medianamente informado, assume perplexidade de imbecil, a obra de Mira Schendel, uma vez rotulada,

¹¹⁸ Idem. Ibidem. p. 149.

começava a rodar dentro da mente do expectador, um rodar como o da primeira galáxia, e dessa energia surgia a possibilidade integral de um mundo nôvo. Estávamos diante de uma concretização do silêncio visual.¹¹⁹

Além disso, montar um trabalho com fios de nylon, como o fez Mira, com fios frouxos, que não criam retas nem geometrias, mas sim uma teia que tende à transparência, porém ainda é visível e mantém matizes infinitas de sombra e luz, e se aproxima menos de indicar limites e mais de invocar limiares.

Dessa maneira, não é surpreendente que Flusser e Schendel tenham estabelecido um diálogo. Este poderia ter se limitado a questões de ascendência judia, europeia ou à fuga da segunda guerra em direção ao Brasil, porém não é isso o que parece uní-los, fundamentalmente. Ambos, atraídos por um pensamento que testa limites e se orienta na direção de limiares, posicionavam-se, em seus trabalhos, com o distanciamento atento de quem almeja encontrar algo tênue, inapreensível por demarcações rígidas ou dicotômicas. Vilém, na palavra, Mira, na imagem.

¹¹⁹ AYALA, Walmir. *O silêncio visual*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30.07.1970. Caderno B, Página 2.



De Drie Hoven, lar para idosos. Foto, sem data

Fonte: HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*.

O conceito do limiar

s. m. || soleira da porta, pedra ou peça de madeira colocada ao nível do pavimento, junto a uma porta ou portal, e que serve de piso ou entrada de uma casa; espaço ou patamar junto à entrada. || (Fig.) Entrada, portal, ádito;¹²⁰

O termo limiar tem origem no latim *limen*, que significa "limiar, entrada"¹²¹. O uso inicial do termo remonta à arquitetura, o qual Herman Hertzberger¹²², no livro "Lições de

¹²⁰ AULETE, Caldas. Dicionário digital: <http://www.aulete.com.br/limiar> acesso em 10/05/2017.

¹²¹ PIACENTINI, Maria Tereza de Queiroz. *Não tropece na língua: lições e curiosidades do português brasileiro*. Curitiba: Bonijuris, 2012. p. 165.

¹²² HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

arquitetura", explica como soleira, "intervalo"¹²³, "acomodação entre mundos contíguos"¹²⁴.

A soleira fornece a chave para a transição e a conexão entre áreas com demarcações territoriais divergentes e, na qualidade de um lugar por direito próprio, constitui, essencialmente, a condição espacial para o encontro e o diálogo entre áreas de ordens diferentes.¹²⁵

Hertzberger exemplifica os formatos das soleiras de acordo com as diversas necessidades humanas: privacidade e contato social, idade, localização e cultura.

A soleira é onde se cumprimenta, limpam-se os sapatos no tapete, pendura-se o guarda-chuva. No caso de idosos que passam muito tempo solitários por terem mobilidade reduzida, as meia-portas, bancos e alpendres cobertos da chuva podem ser maneiras de amenizar a separação entre vizinhos e diminuir a solidão. Já para a criança, pode ser uma liberdade assistida. Nesse sentido:

A criança sentada no degrau em frente à sua casa (...) se sente em casa e ao mesmo tempo no mundo exterior. Esta dualidade existe graças à qualidade especial da soleira como uma plataforma, um lugar em que dois mundos se superpõem em vez de estarem rigidamente demarcados.

É no limiar que se aguarda ansiosamente aquele que vai chegar, lá também se dá o acolhimento ou a rejeição daquele que chega de surpresa à casa. Segundo Chevalier, "Colocar-se no limiar é colocar-se sob proteção do dono da casa"¹²⁶. O limiar é considerado responsabilidade do proprietário do imóvel ainda que estar nele signifique um ainda não estar dentro da casa.

¹²³ Idem. P. 34.

¹²⁴ Idem. P. 35.

¹²⁵ Idem p. 32.

¹²⁶ CHEVALIER, Jean. op. cit., 2009.

Pensado no sentido dicionarizado, limiar pode ser o piso perto da porta; figurativamente é o portal, a viga que sustenta a divisão, abre o vão, e permite a passagem em meio à divisão limítrofe.

Agamben e Walter Benjamin não desconsideram este sentido do termo, mas permitem pensá-lo em contexto não arquitetônico.

Benjamin trata do limiar, em um trecho do caderno "Prostituição, jogo" do livro *Passagens*, como uma experiência humana.

Ritos de passagem - assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. 'Como agrada ao homem', diz Aragon, 'manter-se na soleira da imaginação' (no limiar das portas da imaginação) (*Paysan de Paris*, 1926, Paris, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. - O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho.¹²⁷

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2007. p. 535.

O filósofo alemão relaciona a morada do sonho ao limiar. O adormecer e o despertar seriam experiências limiares reconhecíveis ao humano. Benjamin indica a diferença entre o limiar, uma zona e a fronteira. Seu trabalho não foi concluído, mas essa preciosa anotação cria uma nova arquitetura, na qual o limiar não se constrói apenas próximo a uma porta real, como descreve Herman Hertzberger, ele pode se tecer em transições da experiência humana.

Isso é exemplificado pelo trecho citado por Benjamin, escrito por Louis Aragon no livro *O Camponês de Paris*: "Como agrada ao homem manter-se no limiar das portas da imaginação! (...) hesita no portal das possibilidades"¹²⁸ Este livro, uma forte referência surrealista, se associa ao pensamento no qual a imagem desempenha um papel fundamental, desestabilizador do discurso racional.

Nesse sentido, a leitura de Jeanne Marie Gagnebin (Suíça, 1949-) da obra de Aragon aponta "Qual é a via de acesso (...) para alcançar esse desconhecido escondido e transparente? (...) há um caminho unânime: o da imagem. E mais precisamente da imagem verbal, da metáfora, do pensamento figurativo."¹²⁹ A leitura de Benjamin se liga, portanto, a essa visão surrealista, na qual o limiar é soleira da porta na qual se entrecruzam realidade, imaginação e outras possibilidades, acessadas por meio da imagem, seja essa metafórica, de Aragon, seja as das experiências limiares indicadas por Benjamin, como os sonhos.

Agamben explora o conceito politicamente e aborda a experiência extrema da violência sofrida nos campos de concentração para aprofundar-se no tema. Ambas abordagens indicam a possibilidade de deslocar o conceito da arquitetura como instrumento de pensamento teórico.

¹²⁸ ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 87.

¹²⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Posfácio: Uma Topografia Espiritual*. In: ARAGON, Louis. op. cit., p. 254.

Na leitura de Jeanne Marie Gagnebin (Suíça, 1949-), filósofa, encontramos a abordagem do termo limiar sob o olhar da filosofia:

O limiar designa, portanto, essa zona intermediária que a filosofia ocidental - bem como o assim chamado senso comum - custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.), mesmo que haja, em alguns casos, um esforço em dialetizar tais dicotomias.¹³⁰

Nesse sentido, reconhecemos, ao longo do estudo das monotipias de Schendel a necessidade dessa chave de leitura. O limiar questiona o hábito de manter dicotomias, as quais impossibilitam acessar a miríade de matizes provocadas pela convivência entre transparência e opacidade.

Limiar

Três relações com o limiar podem contribuir para a clareza da aplicação do conceito: a relação entre a imagem e o limiar, a relação do limiar entre a transparência e a opacidade e a relação do limiar com as monotipias de Mira Schendel.

Para o estudo da primeira relação duas questões se mostram primordiais: a distância e o olhar. A segunda, já tratada no segundo capítulo, requer breve referência conceitual. Da mesma maneira, a terceira, estudada no primeiro capítulo, demanda indicação teórica concisa. Para tanto, serão oferecidos exemplos por meio dos quais se abordará os temas.

¹³⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar: entre a vida e a morte*. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). *Limiar, aura e memorização: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 37.

Imagem e limiar: o olhar

A relação entre a imagem e o limiar sugere os estudos da distância entre observador e imagem, e do olhar, que é o que torna possível esta relação à distância.

Marie-José Mondzain (Argélia, 1942-) adota a distância como fundadora do espectador, desestabilizadora do tempo e do espaço anterior ao homem. Seu estudo do olhar¹³¹ consiste em atentar para o que o humano cujas inscrições rupestres na caverna de Chauvet (França) dá a ver à humanidade. O tempo é alterado com essa ação inscrita nas paredes da gruta. Antes apenas gestos de sobrevivência e conservação, desde então convivem com outros, inauguram o tempo do olhar, do pensar. A imagem instaura a alteridade, opera a separação, inscreve o visível com o corpo do homem.

Mondzain descreve o homem de Chauvet que acende uma tocha e adentra a gruta até deparar-se com a parede, a qual alcança com a extensão do braço. A inscrição de pigmentos se faz com as mãos. Essa distância, medida do corpo, funda o distanciamento em relação ao plano, horizonte do olhar. O terceiro ato, a *retração*, o momento da separação do corpo e da parede, a mão que se retrai maculada de pigmento, indica o momento em que a alteridade se instaura. Junto à mão, o humano frágil e corajoso, na parede, o primórdio da imagem. Nesse sentido:

(...) Indica uma capacidade fundadora do sujeito que compõe o seu primeiro olhar sobre a marca da sua própria retração. Retirar-se para produzir a sua imagem e dá-la a ver aos olhos como marca viva mas separada de si. ¹³²

¹³¹ MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator: ver > fazer ver*. Portugal: Orfeu Negro, 2015.

¹³² Idem. p. 40.

Assim, o olhar é instaurado pela distância e pela imagem. Não se trata da capacidade do homem de ver, pois esta é anterior. Segundo Emanuele Coccia (Itália, 1976-) "a luz existe antes do olho"¹³³. Em pormenor, a visão se desenvolveu no humano por antes haver o visível, concebível pela luz. Trata-se, sim, do olhar, o qual não se resume a um mecanismo biológico, mas pode ser pensado como uma metamorfose, segundo James Elkins. Este defende que ver não é algo racional ou consistente, mas fruto de transformações que atingem quem observa e o que é observado. Elkins explica que há coisas que não vemos apesar de olhá-las diretamente, enquanto outras, ao serem vistas, nos deixam cegos para todo o resto. Ele esclarece: "Ver, penso eu, se assemelha mais aos momentos nos quais apertamos os olhos e observamos ansiosamente do que aos anos de visão sem qualquer esforço."¹³⁴

Elkins indica que nosso olhar é captado por aquilo que se relaciona a nós, que nos conecta de alguma forma com o que se observa. Ver é uma ação que naturalmente busca o que concerne ao observador. Precisamente essa característica de relacionar aquele que observa ao que é observado pelo que os concerne contribui para a sugestão de Elkins de que a visão causa transformações naquele que olha e no que é olhado. Nesse sentido, Aduino Novaes, filósofo brasileiro, acrescentaria "só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver"¹³⁵.

A gênese do olhar humano reencenada por Mondzain reflete a coragem e a fragilidade daquele que inscreve seu corpo humano, sem esperar pela intervenção do divino. Desde então nos deparamos com outras tantas imagens, como, no caso deste estudo,

¹³³ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p. 36.

¹³⁴ Do original: "But vision, I think, is more like the moments of anxious squinting than the years of effortless seeing." ELKINS, James. op. cit., 1997.

¹³⁵ NOVAES, Aduino. De olhos vendados. In: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

as monotípias de Schendel, nas quais a luz convive com a matéria, perpassando-a em alguns pontos, não de maneira radical, mas com a delicadeza que demanda o olhar.

A delicadeza, como diz Maria Rita Kehl, só é possível em culturas em que perda, fragilidade e transitoriedade são reconhecidas como parte da vida. A imagem é fruto ela mesma de um gesto humano frágil, pois destituída do divino, é transitória, pois advinda da *retracção* descrita por Mondzain, é indicativa da perda, de uma vida em que sobrevivência e conservação deixam de ser a única preocupação. A imagem instaura o olhar, a delicadeza do olhar reinstaura a fragilidade humana advogada pela imagem.

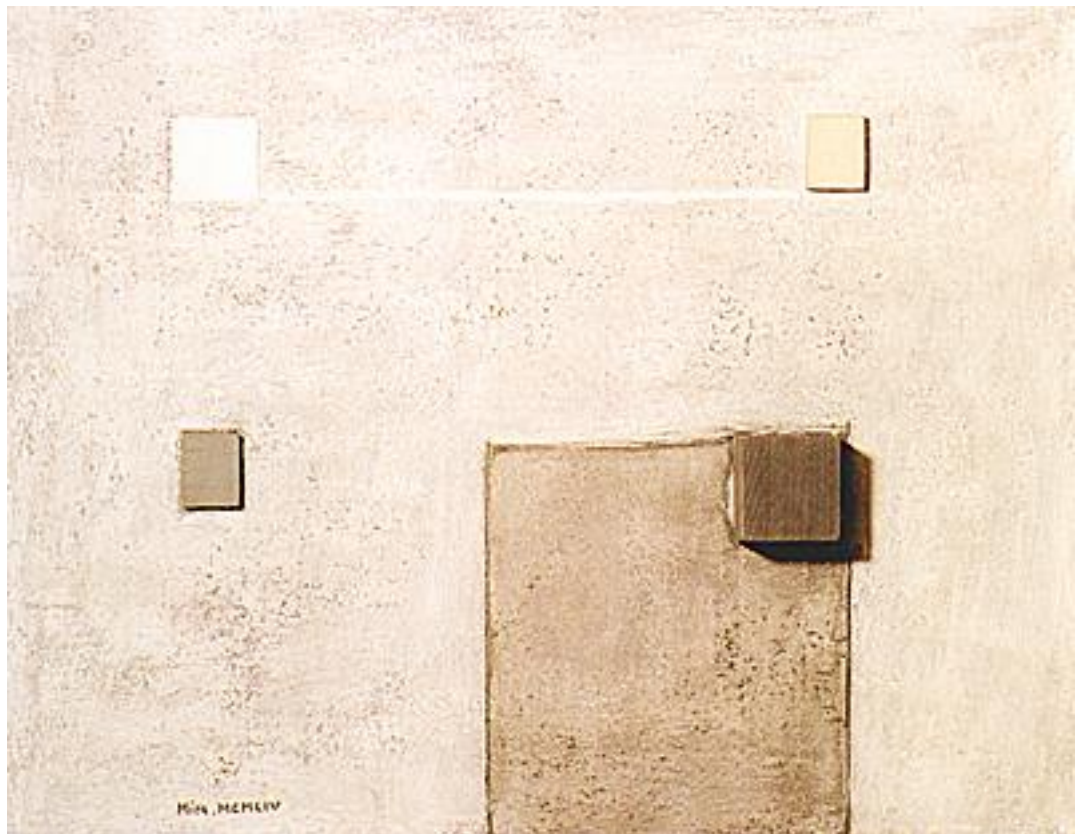
A relação entre a imagem e o limiar repousa, portanto, nesse lugar que é soleira e portal para o mundo: no olhar humano, inaugurado pela imagem inscrita por um ser que se fez humano no gesto frágil, corajoso e despido de divindade, por meio de seu próprio corpo. Em *retracção*, o homem deixou o pigmento que criou um novo horizonte para o olhar humano em meio às sombras.

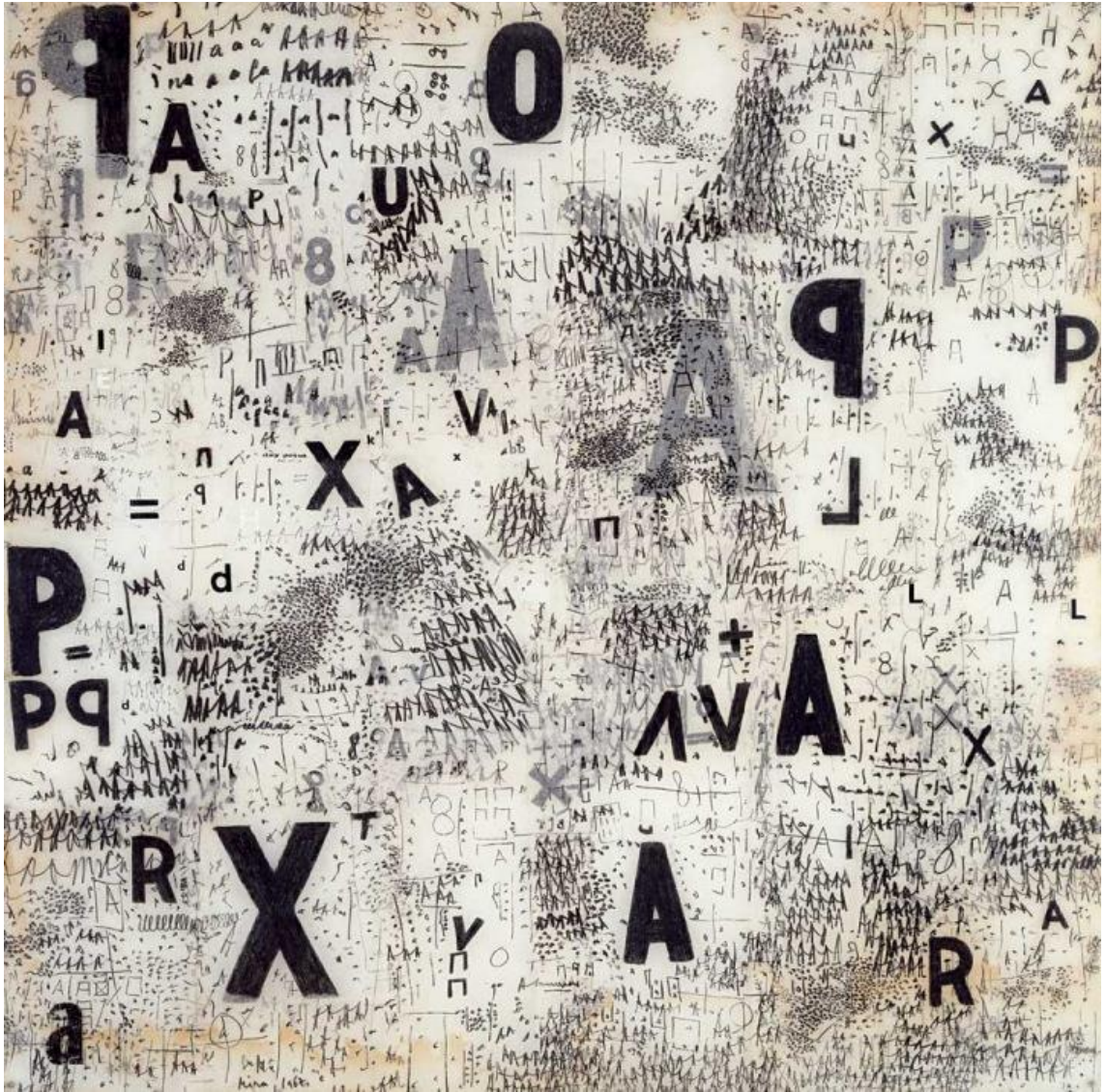
O limiar seria, também, esse lugar que ocupamos ante a imagem, de possuir um olhar tão só humano, transitório, efêmero, que não sobrevive à imagem, mas insiste em perscrutá-la. O limiar seria, portanto, um lumiar, uma claridade que penetrou as sombras e manteve-se consciente das cores e das sombras, e inaugurou um olhar novo para o tempo, o humano.

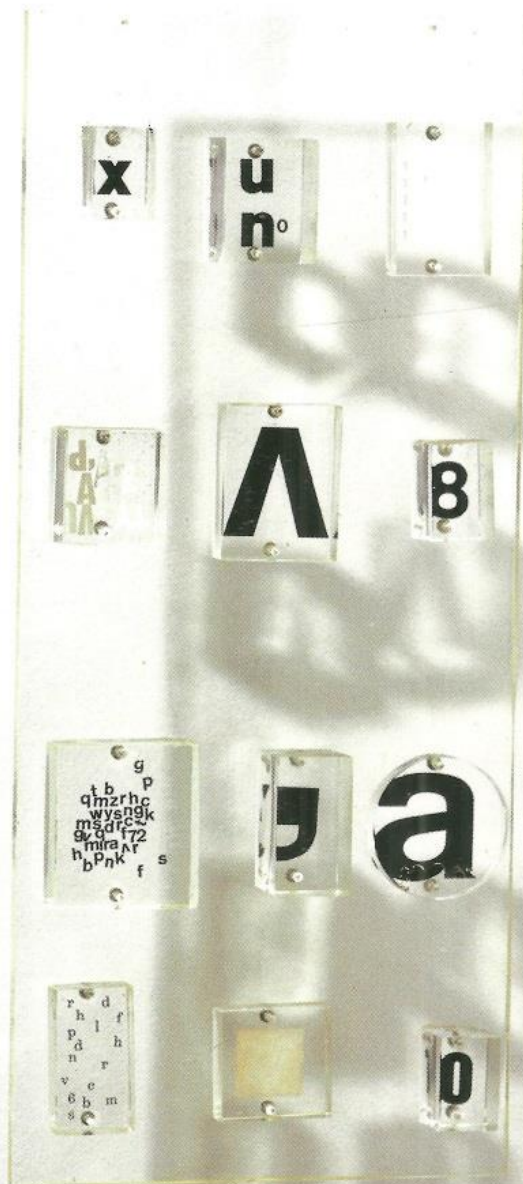
Imagens de Mira Schendel

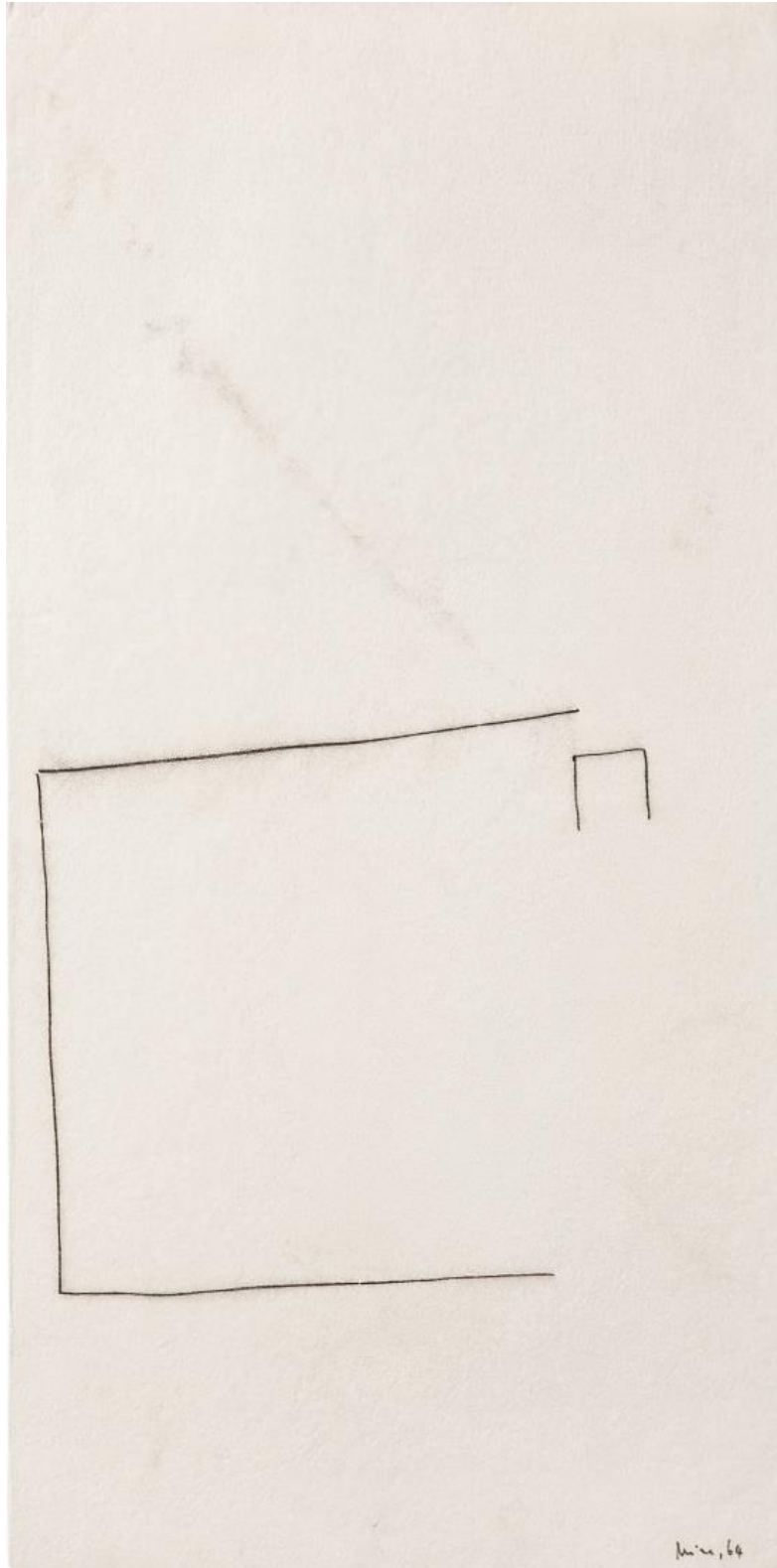
As imagens seguintes são trabalhos de Mira Schendel. O primeiro intitulado Droguinha, da década de 1960, feito de papel de arroz retorcido. O segundo sem título, de 1954, feito em têmpera, gesso e madeira sobre madeira. O terceiro, da série Objeto Gráfico, de 1967, consiste em leterset e óleo sobre colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico. O quarto, da série Toquinho, de 1972, foi feito em acrílico e leterset. Por fim, algumas monotipias de Schendel da década de 1960, trabalhadas em óleo e papel de arroz.











Mira Schendel,
Droguinha, déc. 1960
Papel-arroz retorcido,
66cm x 26cm x 15,7cm
col. Patricia Phelps
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Do Espiritual à corporeidade*.
São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 227.

Mira Schendel,
Sem título, 1954
Têmpera, gesso e madeira sobre madeira
51cm x 66cm
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8469/sem-titulo> em 22/11/2017

Mira Schendel,
Objeto gráfico, 1967
Letraset e óleo sobre colagem de papel-arroz
Entre duas placas de acrílico, 100cm x 100cm
col. Patricia Phelps
Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/course/drawing-course-exploring-materiality-text-art>
Acesso em 15/10/2017

Mira Schendel,
Sem Título, da série *Toquinhos*, 1972,
Acrílico e lettraset, 46cm x 20,5cm x 3cm,
col. Esther Feingold
Fonte: DIAS, Geraldo Souza. *Do Espiritual à corporeidade*.
São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 282

Mira Schendel,
Sem Título, da série *Monotípias*, 1964,
46cm x 23cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo
fonte: acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Mira conta em carta a Guy Brett (Inglaterra, 1942), em 1965, que começou "*esculturas* feitas do mesmo papel de arroz dos desenhos"¹³⁶. O papel de arroz retorcido se torna mais opaco do que nos desenhos, pelo acúmulo de papel. A disposição das Droguinhas¹³⁷, dependuradas, cria uma interação do objeto com o ambiente, levando os olhos a percorrerem positivos e negativos da escultura, opacidades em papel, transparência radical no entre do material: o invisível. A disparidade entre opacidade do papel e a invisibilidade do negativo da forma da escultura não seria, contudo, um caso propício para o estudo do limiar em termos materiais pois as matizes entre a opacidade e a transparência, neste caso em que esta é radical, se afastam demais.

Similarmente, a pintura sem título com sobreposição de folha de ouro não é um caso interessante para o estudo do limiar entre a opacidade e a transparência em termos materiais, pois a pintura utiliza de material predominantemente opaco, pois mesmo a têmpera, que pode apresentar certa transparência, não o faz de maneira a criar uma matiz abrangente.

Se considerados os conceitos de *transparência* e *opacidade* de Louis Marin em relação a estes dois trabalhos, adota-se o caminho indicado pelo filósofo: é fortalecido o vínculo com a opacidade da imagem, pois a tentativa de ler a transparência leva a *processos de significação próprios*. Já nos demais trabalhos seria possível ponderar o limiar entre a transparência e a opacidade por através dos materiais utilizados por Schendel.

Nos objetos gráficos, as camadas de monotípias e papel de arroz com letraset parecem se sobrepôr ao infinito entre as placas de acrílico, criando uma miríade de tamanhos e formas

¹³⁶ DIAS, Geraldo Souza. op. cit. p. 215 (grifo do autor)

¹³⁷ MIRA SCHENDEL. op. cit. , 2014. p. 149.

das letras gráficas, números, manuscritos e rabiscos. O trabalho forma uma matiz rica em transparências e opacidades, visível dos dois lados, sem diferenciação de direito ou avesso, o que faz com que cada lado tenha uma ordem gráfica de profundidade diversa, como descreve Vilém Flusser. Caso se dedique a uma tentativa de leitura, o observador pode buscar direções diversas: horizontal, vertical, diagonal, em profundidade, e chegar até a distinguir palavras ou formas, mas, ainda segundo Flusser, apesar de o leitor suspeitar de ser ele, e não Mira, o formulador das palavras e formas, "a totalidade do texto é obviamente isenta de significado"¹³⁸.

Anne-Marie Christin (Argélia, 1942-2014) defende que a escritura nasce da imagem, apesar de ser ao mesmo tempo veículo gráfico da palavra. Louis Marin, ao abordar a transparência e a opacidade e dizer que ela se aplica à palavra e à imagem, assinala na opacidade a palavra por si. Poderíamos ampliar seus apontamentos a fim de nos aproximarmos do pensamento de Christin. Para tanto, cogitamos se os próprios signos que compõem a palavra são imagens por si próprias, as quais, ao se mostrarem revelam sua concomitante opacidade.

Diante dos objetos gráficos, dá-se um passo atrás numa expectativa inicial de decifrar as letras como transparentes, ou seja, como referências a outros significados que não elas mesmas, como formadoras de palavras. Contudo, o passo atrás não altera o fato de que as letras também se mostram por elas, porém, sem referências externas a si mesmas. A busca pela transparência não anula sua opacidade, apesar da ausência de significado identificada por Flusser.

Max Bense (França, 1910-1990), nesse trecho de poema dedicado ao trabalho de Mira, indica uma constelação de sinais gráficos, o que reforça a tese de que os objetos gráficos são

¹³⁸ FLUSSER, Vilém. op. cit., 2007. P. 188.

imagens cuja leitura com intenção de encontrar significados não é primordial:

uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela súbitos valôres semânticos
uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a-b-(li)-aa
onde o dígito dispersa seus avatares¹³⁹

Na obra Toquinhos, a transparência do acrílico interage com a opacidade das letraset e do papel. A sobreposição de acrílicos, em certos pontos, amplia as matizes entre a opacidade e a transparência. A sombra na parede atrás da imagem enriquece ainda mais a paleta ao indicar por meio de outras matizes, as das sombras, regiões em que há bloqueio ou acolhimento de luz em proporções variadas.

Nota-se que a luz e a sombra na parede, apesar de em um primeiro momento parecerem ser apenas uma feliz coincidência, são elementos propositais do trabalho. Em entrevista¹⁴⁰, Mira comenta que o elemento é reconhecido por poucos, e aponta Max Bense como exceção. Assim, não é mero pormenor acrescentar as matizes de sombra às de opacidade e transparência neste trabalho.

Em Toquinhos, em comparação aos Objetos gráficos, há menos camadas e as letras gráficas, números e sinais aparecem sem a

¹³⁹ BENSE, Max. Mira Schendel: reduções gráficas. In: Pequena estética. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1975.

¹⁴⁰ DIAS, Geraldo Souza. op. cit. p. 258.

miríade de camadas. A transparência do acrílico é visualizada em alguns pontos lisa, sem interferências de letraset ou de outras imagens gráficas. Estas reforçam sua natureza gráfica por não compartilharem sua visualização com rabiscos e manuscritos. Esse pormenor, contudo, não altera a relação das letras e sinais com a transparência de significado e a opacidade refletidas nos Objetos gráficos.

As monotipias se mostram objetos de estudo ricos, ainda que nas imagens repletas de letras, sinais números e rabiscos, os Objetos gráficos e nos Toquinhos, nos quais há apenas letraset, seja aceitável ponderar o limiar entre a transparência e a opacidade por meio do pensamento de Louis Marin; ainda que se aspire pensar esse limiar entre a transparência e a opacidade nos materiais utilizados por Schendel nos dois últimos trabalhos. Não se pretende afirmar que as monotipias de Schendel definam ou expliquem o termo limiar ou o limiar entre a transparência e a opacidade, seja numa abordagem conceitual ou material; apenas que elas permitem vislumbrar um caminho para estudar esses assuntos.

Isso se dá por algumas aproximações cujas abordagens se tornam plausíveis com a dialética das dicotomias, sem delimitações absolutas, tão somente com o reconhecimento de zona intermediária, como escreve Jeanne Marie Gagnebin.

A monotipia, técnica buscada por Mira a fim de tornar o desenho no papel de arroz possível, é em si mesma uma técnica limiar dentre o desenho, a gravura e a pintura. Sua adoção torna a delimitação do procedimento um questão sem designação unívoca. A própria Mira se refere a seus trabalhos, ora como monotipias, ora como desenhos.

A questão não se resolve com a indicação de uma dicotomia entre as técnicas, mas indica o caminho do estudo da monotipia, que toma para si características do desenho, da gravura e da

pintura, e que se distingue delas pela matriz efêmera. Dessa maneira, compreende-se que denominar a técnica empregada por Mira como monotipia não impede a artista de indicá-la como desenho, ao reduzir o procedimento a sua etapa de impressão, numa metonímia.

Nota-se que essa impressão por meio do desenho usada por Mira retoma de forma realçada a gênese da imagem, da rupestre, feita na parede da gruta. Isso se dá não só pela distância, medida do corpo que o desenho manteve ao longo da história humana, mas pela convivência de luz e sombra, transparência e opacidade no material usado nas monotipias.

Ademais, o exercício de adaptação do olhar que as monotipias exigem devido ao fato do papel de arroz ser um material em que a luz é acolhida em maior proporção entre suas fibras, sem uma ordem lógica anterior, perfaz uma configuração em que o olhar humano se esforça, mesmo que pouco mais, ao se deparar com a imagem. Esse olhar, diante da imagem, ao insistir em perscrutá-la, talvez se veja diante da sua própria fragilidade: a de ser um olhar humano.

Considerações finais

É inevitável relacionar o manto visível às imagens. A legibilidade das mesmas, no entanto, nem sempre é facilmente abordável. Este estudo partiu do que era visível nas monotipias de Mira Schendel: das fibras de papel de arroz que deixavam entrever luz, fibras em configuração desalinhada, com desenhos cuja opacidade da tinta a óleo conviviam com auréolas de óleo que transpareciam pouco mais em alguns pontos do papel, e com manchas, leves opacidades. Nas linhas porosas dos desenhos, bordas não gráficas, o tremor do traço feito à mão.

A visibilidade indicou um caminho no qual a dicotomia não era possível. Transparência e opacidade se entrelaçam, convivem emergindo uma da outra. As palavras, repletas de afirmativas e negativas, tornaram complexa a tentativa de pensar as imagens sem ceder à dicotomia. Nessa inquietação, o limiar foi o termo que possibilitou tatear essa zona em que convergiam a transparência e a opacidade.

Nos passos da concepção de Konrad Fiedler, estudada por Philippe Junod, a busca inicial consistiu em tentar compreender melhor a técnica usada no trabalho de Schendel, assim como o pensamento da artista, sua busca pela transparência. Nesse sentido, estudamos o procedimento da monotipia a partir da matriz efêmera sem a ilusão de que o procedimento alcançasse uma designação unívoca, já que Mira fala em monotipia e, por vezes, em desenho para se referir aos mesmos trabalhos.

A seguir, ainda em consonância com Fiedler, a filosofia colaborou para o estudo dos termos limiar, transparência e opacidade, sem o vão intento de tornar as imagens completamente legíveis, visando olhares que pudessem enriquecer a pesquisa. Sob esse prisma se deram os estudos de Vilém Flusser e Louis Marin.

A transparência, conceito para Flusser, se refere a nosso pensamento sobre o mundo, a qual sofre mudanças e perde sua concretude à medida que significados são conferidos com mais intensidade a coisas concretas até que elas se tornam transparentes, perpassadas por significados de forma tão intensa, que perdem o que havia de concreto e se tornam apenas um atravessado de conceitos.

A *transparência* e a *opacidade*, conceitos empregados por Louis Marin tanto para a imagem quanto para a palavra, são apresentados de maneira articulada, ou seja, sem que haja exclusão de um conceito por outro, com a concomitância dos dois. A *transparência* espelha como um vidro, representa o que se vê por meio deste, como se o vidro não se encontrasse entre observador e objeto. A *transparência* transpõe o mundo e permite identificá-lo na imagem, referi-lo na palavra. Já a *opacidade* consiste no reflexo que mostra a si mesmo, seja como imagem ou palavra, que deixa a marca de sua presença, e deixa ver sua implementação ou forma de apresentação.

No caso das imagens livres da dimensão transitiva da representação, referência de Marin à arte contemporânea, o vínculo com a opacidade seria fortalecido, o que subverteria a operação transitiva da representação e resultaria em processos de significação próprios.

O título deste trabalho guarda em si seu processo de busca da significação: "O limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotípias de Mira Schendel". No limiar não cabe o "entre", pois enquanto este indica divisão, o limiar coincide as fronteiras, as abole, criando um lugar de trânsito, de convivência para as diferenças. Este "entre" é a ficção da linguagem que concebe a divisão e desconsidera as relações que interligam os termos, impossibilitando a cisão. É com essa linguagem construída por meio de negativas e afirmativas,

contraposições e divisões que trabalhamos. Felizmente, as divisões e contraposições, examinadas mais de perto, podem revelar limiares, criar lugares dentro da própria língua onde é possível pensar a convivência de conceitos, ao primeiro olhar, contrários.

Transparência e opacidade são antônimos. Quando Mira persegue o estudo da transparência, não menciona a opacidade, porém a língua assombra-a, inevitavelmente, com seu antônimo. Geraldo de Souza propõe, ao indicar o estudo do conceito de *transparência* adotado por Mira na década de 1960, que se traga a opacidade como antítese. Ao perscrutar o que haveria entre a transparência e a opacidade nas monotípias, contudo, não se encontra um entre, uma linha divisória, um ponto que diga que a partir dali há transparência tão somente. Em um primeiro avistar, as monotípias poderiam dar a impressão de uma matiz em que o papel indicaria a transparência e os desenhos em preto apontariam para a opacidade. Contudo, como vimos, bastou ampliar a potência do olhar com a lente de aumento para depois ver, a olho nu, como era incompatível tratar como antônimos termos que tinham uma convivência tão entremeada. Essa evidência inaugurou o limiar para nortear o olhar nesta pesquisa.

Estar no limiar é como estar diante da imagem que nosso braço não alcança, pois não há como tocar limites. O limiar é inalcançável, ele não está no entre, mas está presente quando se busca o entre e não se encontra qualquer divisão. Neste lugar que é dois a um só tempo nos encontramos durante essa pesquisa, dados os indícios da matéria e as indicações da teoria. A pesquisa em arte, nesse sentido, nos levou a um limiar também, pois vários campos do conhecimento se cruzam e é preciso estar em todos no mesmo momento.

Dessa maneira, perseguir o visível das monotípias de Schendel fez com que a mirada se desse não apenas em direção à transparência, foco da pesquisa da artista, mas também conduziu às opacidades. Ambas andam associadas, ricas em suas dessemelhanças, cativas uma da convivência da outra. A transparência, como dimensão representativa, como concebe Marin, não é identificada nas monotípias, mas o processo de significação de sua opacidade indica um limiar a um passo da imagem, num lugar que não é avesso nem direito, atrás ou à frente, que não traz respostas apaziguadoras.

Ainda assim, trouxe um lumiar, uma luz que se refere a nosso olhar humano, o qual, em infinitas matizes de cor e sombra, se transforma. Por vezes, projeta para fora de nós, em direção ao exterior as inúmeras imagens absorvidas, transmitidas, refletidas. Certas vezes com o auxílio de instrumentos capazes de distorções, como o conta fios, que permitia distinguir fios do papel de arroz que Mira usou há cerca de 60 anos atrás. Sempre em cores e sombras, em matérias concretas e abstratas nas quais transparência e opacidade convivem, a um passo de nosso olhar, esse que perscruta e assume o protagonismo de nosso corpo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos textos escolhidos III*. São Paulo: ED USP, 2004.
- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. actual. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1948.
- AYALA, Walmir. *O Brasil na Bienal de Veneza*. Jornal do Brasil, Caderno B, página 2. RJ, 16.07.68.
- . *O silêncio visual*. Jornal do Brasil, Caderno B, página 2. RJ, 30.07.70.
- AYRES, Julia. *Monotype*. New York: Random House Inc, 2001.
- BAXANDALL, Michael. *Sombras e luzes*. São Paulo: Editora da USP, 1997.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BERSIER, Jean E. *La Gravure: Les Procédés, L'Histoire*. Paris: La Table Ronde, 1947.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOBBIO, Norberto. *Política e cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- BRAYNER, André. *Vilém Flusser: filosofia do desenraizamento*. Porto Alegre: Clarinete, 2015.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALLISTER JR, William D. *Ciência e Engenharia de Materiais*. Rio de Janeiro: LTC editora, 2002.

CALLISTER JR., William D. *Fundamentals of Materials Science and Engineering*. USA: John Wiley & Sons Inc, 2001.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A gravura*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2010.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global, 2006.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COSTA, Rachel. *A não-discursividade da arte contemporânea*. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Comunicação E Cultura Da Escola De Comunicação Da Universidade Federal Do Rio De Janeiro. vol. 19, n. 3, 2016.

COURI, Norma. *Sobre como não falar de arte: entrevista com Mira Schendel*. Jornal do Brasil, Caderno B, página 2. Rio de Janeiro, 22.07.75.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DEXTER, Emma. *Vitamin D New Perspectives in drawing*. New York: Phaidon Press limited, 2005.

DIAS, Geraldo Souza. *Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel*. Ars/ publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Vol. 1, n. 1 (1. Semestre 2003), São Paulo: O Departamento, 2003.

----- . *Do Espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

----- . *Grisalha: Poeira e Poder do Tempo*. Lisboa: Ymago, 2014.

----- . *O que vemos O que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

ELKINS, James. *The object stares back*. New York: A Harvest Book Harcourt, 1998.

FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995.

FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. II volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1996.

FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luiza Luz (coord). *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. III volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1997.

FIEDLER, Konrad. *Sur l'origine d'activité artistique*. Paris: Éditions Rue D'Ulm, 2008.

FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1958.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

----- . *Arte na pós-história*. ARTE EM SÃO PAULO, (20): n.p., dez.1983.

----- . *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

----- . *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

----- . *Diacronia e diafaneidade*. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.

----- . *Diacronia e diafaneidade (final)*. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (623): 4, 03.05.69.

----- . *Língua e realidade*. São Paulo: Editora Herder, 1963.

----- . *Sincronização da diacronia*. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (594): 4, 21.09.68.

----- . *Uma filosofia do design: A Forma das Coisas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

----- . *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HERKENHOFF, Paulo. *Mira Schendel and the shaping of the inexpressible*. In: MIRA SCHENDEL MONOTYPES. São Paulo: Galeria Milan/London: Stephen Friedman Gallery, 2009

HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HUCHET, Stéphane. *História da arte, disciplina luminosa*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, jan./dez. 2014

JARDELINO, Murilo (org.). *A festa da língua*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: 2010.

JUNG, William. *What is a monotype?* junho de 1996. disponível em <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> acesso em 01/04/2017.

JUNOD, Philippe. *Transparence et opacité - Essai sur les fondememnts théoriques de l'art moderne*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

LAGOA, Beatriz Rocha. *Universos paralelos- Paul Klee e Mira Schendel*. In: CAVALCANTI, Ana (org.) *Arte & Ensaios*. N. 15. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. *Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel*. 2005. 199f. Tese de doutorado - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MAMMI, Lorenzo. *Mira Schendel*. In: MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIN, Louis. *De la représentation*. France: Hautes Études Ehess Gallimard Seuil, 1994.

----- *Détruire la peinture*. France: Champs arts, 1997.

----- *Politiques de la représentation*. Paris: Éditions Kimé, 2005.

----- *Opacité de la peinture*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001.

MIRA SCHENDEL - A FORMA VOLÁTIL. Rio de Janeiro: Editora Marca D'Água, 1997. Catálogo de exposição. Centro de Arte Hélio Oiticica.

MIRA SCHENDEL. Catálogo publicado por ocasião da exposição Mira Schendel, organizada pela Pinacoteca do Estado de São

Paulo e a Tate Modern, Londres, em associação com a Fundação de Serralves_ Museu de Arte Contemporânea, Porto, 2014.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator: ver > fazer ver*. Portugal: Orfeu Negro, 2015.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil - ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

OMAR, Arthur. *Arthur Omar: o esplendor dos contrários*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OSTHOFF, Simone. *Vilém Flusser's Archive: a Topology of Translations Without Foundations*. In: *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York: Antropos Press, 2009.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (organizadores). *Limiars e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PALHARES, Taísa. *O espaço infundável de Mira Schendel*. São Paulo: Galeria de Arte Frente, 2015.

PEDROSA, Mário. *Mira Schendel*. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.

PÉRES-ORAMAS, Luís. *Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

PIACENTINI, Maria Tereza de Queiroz. *Não tropece na língua: lições e curiosidades do português brasileiro*. Curitiba: Bonijuris, 2012.

PONTUAL, Roberto. *A paisagem mental que se vê*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, página 2. RJ, 22.07.75.

PUCHEU, Alberto. *Nove abraços no inapreensível*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

RENAUD-CLÉMENT, Olivier (org.); PALHARES, Taísa. *Mira Schendel Monotypes*. Alemanha: Hauser & Wirth London, 2015.

SALZTEIN, Sônia. *No Vazio do mundo - Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

SCHENBERG, Mário. *As monotipias de Mira Schendel*. In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SHRIMPSON, Regina Helena. *Monotipia: uma investigação técnica e artística*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Lisboa, 2012.

SMITH, Ray. *Manual Prático do Artista*. São Paulo: Ambientes & Costumes Editora, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STIGGER, Veronica. *Mira Schendel e o esvaziamento: a propósito do Desenho 2*, do acervo da MAC-USP. São Paulo: Encontro Regional da ABRALIC, 23 a 25 de julho de 2007.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

Turrer, Daisy Leite. *Dos estados do livro*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

----- *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

----- *Orla exígua: a imagem como "neutro" em M. Blanchot*. Revista do ppgav/eba/ufrj Arte & Ensaio n.28, dezembro de 2014.

VIEIRA, Dr. Fr. Domingos. *Grande Dicionário Português*. Porto: Editores, E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1974.

WILSON, Kate. *Drawing and Painting. Materials and Techniques for Contemporary Artists*. London: Thames & Hudson, 2015.

WISNESKY, Kurt. *Monotipe/Monoprint: history and techniques*. NY: Bullbrier Press, 1995.

Sites:

AULETE, Caldas. Dicionário digital: <http://www.aulete.com.br/limiar> acesso em 10/05/2017.

Conselho Brasileiro de Oftalmologia: http://www.cbo.net.br/novo/publico-geral/moscas_volantes.php acesso em 15/05/2017

FLYNT, Henry. *Concept Art. Anthology*, 1963. Disponível em <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> acesso e 12/08/2017.