

Relações entre a pesquisa e a pintura

Luisa Godoy

A pesquisa que desenvolvi no mestrado, na Pós-Graduação da EBA (Escola de Belas Artes) da UFMG, intitulada "Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel", orientada pela Prof. Dra. Daisy Turrer, se relaciona com a pintura de três formas principais.

Logo no início, faço um parêntesis para deixar pouco mais claro quem era Mira Schendel, em que consistem as monotipias dessa artista, e por que motivos os termos transparência, opacidade e limiar inicialmente constaram da pesquisa.

Quem era Mira Schendel: Mira Schendel (1919-1988) foi uma artista suíça, radicada no Brasil, que fugiu da Europa devido ao fato de ser judia e ter sofrido perseguição na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Ela acompanhou grupos de refugiados ao longo da Europa durante a guerra e veio para o Brasil, onde viveu, tendo visitado a Europa posteriormente apenas para fazer exposições e visitar amigos. Mira começou sua carreira como pintora no sul do país e mudou-se para São Paulo por causa da efervescência artística, mas nunca fez parte de nenhum grupo, escola ou movimento, apesar de conhecer o meio artístico. Ela se correspondeu com alguns filósofos por meio de cartas e lia muita filosofia. Teve uma relação especial com o filósofo Vilém Flusser, que se tornou crítico e admirador de seu trabalho, em especial de suas monotipias. Também se correspondeu com Jean Gebser, por cujos estudos se interessou, em especial aqueles que abordavam o conceito da transparência. Ela escreveu algumas vezes em cartas e anotações sobre a transparência e sobre sua busca em seu trabalho. Mira casou-se com Schendel, um livreiro, seu segundo marido, e teve uma filha Adda Schendel.

Em que consistem as monotipias de Mira Schendel: As monotipias de Schendel são trabalhos feitos em um material chamado papel de arroz, o qual é hoje muito usado por restauradores, especialmente os que trabalham com papéis e encadernações. A técnica de monotipia consiste em entintar uma superfície, colocar o suporte e, por cima deste, pressionar e transferir, por meio da pressão, a tinta da superfície para o suporte. No caso, a Mira Schendel fazia isso por meio do desenho, então não vamos entrar em maiores detalhes com outras formas de fazer monotipia agora¹. O detalhe técnico dessa série de Schendel foi que ela usou este papel de arroz, que era um tipo de papel tão fino e delicado que ela teve que fazer uma adaptação para que o papel não encharcasse tão logo tocasse a tinta da superfície (ela usava vidro) entintada: ela peneirava talco sobre a tinta, assim o papel ficava protegido e só absorvia a tinta nos pontos em que ela fazia a pressão por meio do desenho. Sua série é numerosa (são mais de 200 monotipias) e foi feita ao longo de dois anos de trabalho: 1964 e 1965. Tive a alegria de ver 20 dessas monotipias ao vivo, com lentes de aumento, na Pinacoteca de São Paulo, onde fui muito gentilmente recebida para uma visita ao acervo.

Por quais motivos os termos transparência, opacidade e limiar inicialmente constaram da pesquisa: Uma característica peculiar do material utilizado por Mira Schendel para fazer as monotipias é que ele faz conviver transparência e opacidade. As fibras do papel de arroz, de configuração desalinhada deixam entrever a luz, criando, ora zonas de maior transparência, ora zonas de maior opacidade, de acordo com a menor ou maior concentração de fibras. A tinta a óleo, com a qual Mira desenhou cria zonas mais opacas no interior das linhas pretas, mas

¹ Ver capítulo 2 da dissertação para um estudo técnico mais aprofundado sobre monotipia. GODOY, Luisa. *Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) Pós-EBA UFMG. Orientadora: TURRER, Daisy Leite.

convive com as auréolas de óleo ao seu redor, que transparecem pouco mais o papel. As linhas tremidas, feitas à mão, são porosas, como se a tinta subisse em delicados gêiseres, que compõem um desenho muito similar ao efeito que Mira Schendel buscava em seu ateliê, no qual indicava como exemplo os rastros das nuvens no céu deixados quando passa um avião. Assim, transparência e opacidade convivem na matéria do trabalho de Schendel sem anular uma à outra, de maneira equilibrada. Apesar de os dois conceitos, à primeira vista parecerem antônimos, não são. Daí o uso do termo limiar para lidar com essa relação entre a transparência e a opacidade. O limiar cria uma zona intermediária, onde o diálogo de conceitos é possível.

Quanto às relações entre a pesquisa e a pintura, primeiramente, pode-se dizer que pintura foi a referência artística, crítica e estética durante séculos na cultura europeia e, conseqüentemente, em todas as culturas influenciadas por ela - no nosso caso é melhor dizer que fomos colonizados por uma fração dessa cultura, a portuguesa, e temos a pintura nos moldes clássicos como uma de nossas principais referências artísticas e imagéticas, já que nossas artes (ainda hoje chamadas Belas-Artes em algumas Faculdades) foram impulsionadas (e dominadas) pela missão francesa no Brasil, convidada pela família real portuguesa, chefiada, à época, por Dom João VI. O pensamento a respeito da imagem se desenvolveu bastante, ao longo do tempo, na cultura europeia e nas suas colônias, em parte graças à pintura (e aos embates de movimentos artísticos modernistas, aos críticos e aos filósofos que atentamente se debruçavam sobre elas). É claro que houve estudos na área da escultura e da arquitetura, também consideradas artes (segundo a enciclopédia Diderot e d'Alembert, datada de 1751), mas no que tange à imagem, a pintura desenvolveu uma tradição de estudo longa e constante (que é o que leva artistas, como Paul Delaroche, a declararem o fim da pintura, quando da

invenção da fotografia). Este diálogo constante que a pintura criou no meio artístico é o que tornou possível causar impacto quando se disse que a pintura tinha acabado. É claro que a pintura não acabou literalmente, pois ainda convive, por vezes em seus moldes de técnicas clássicas, não só com a fotografia, como com inúmeras outras técnicas artísticas, mas o dito fim da pintura foi significativo para o campo das artes, da filosofia e da história e trouxe consigo novos paradigmas para pensar a arte.

Assim, para adentrar em um pensamento ligado à imagem das monotipias de Mira Schendel, foi necessário resvalar em estudos teóricos que partiam da tradição artística da pintura, ainda que eu não estivesse a abordar as pinturas dessa artista, e sim suas monotipias, uma técnica outra, *sui generis*.

Um desses estudos, presente na dissertação para compreender a relação entre a transparência e a opacidade na imagem, parte dos estudos de pinturas feitos por Louis Marin, cujo estudo tem por referência François Récanati (França, 1952-) e a teoria clássica dos signos em Logique de Port-Royal. Louis Marin parte do estudo da lógica semântica para pensar a imagem por meio da pintura, levando em conta o paradigma da representação. A articulação feita por Marin indica que transparência e opacidade convivem na imagem. Marin entende a opacidade como reflexiva ou presentativa, ela se dá a ver, é imagem de si mesma, é a forma de se reconhecer, na imagem, a sua implementação, ou seja, na pintura clássica ela é o que é uma pintura, é feita de tinta e tem em si as marcas daquele que a pintou e as marcas das intempéries a que sobreviveu, como o tempo que passou e os lugares nos quais foi exposta ou guardada. A opacidade é, para Marin, a presença do trabalho como imagem opaca, capaz de refletir luz e ser captado pelo observador, ela se mostra, ela é presença. Enquanto a transparência, para Marin, autoriza identificar, na pintura, algo que não está ali,

transparecer, substituir pela semelhança. A transparência da imagem seria representativa, estaria relacionada a um discurso descritivo. Ela permite ver algo que está ausente, ela encarna na matéria algo que não está nela. No que tange a trabalhos que não abarcam representação, Marin insiste na transparência como uma abertura para a leitura, para ver, articular elementos e discernir e apreender o "significado incorpóreo e fantasmagórico que flutua acima dos significantes"², e aponta que, mesmo quando não se trata de representação, a imagem abre espaço para que olhar descubra ou retome a intimidade com o visível, subverta a operação transitiva de representação e provoque processos de significação próprios do olhar.

Reparem que este estudo de Louis Marin está intimamente ligado à observação da imagem, não apenas a pintura, e não só a pinturas (ou imagens) com características mais próximas à representação. Assim, esse foi um estudo ligado à pintura que foi bastante útil para pensar sobre mais uma camada de relações entre transparência e opacidade, que não só a relativa à matéria das monotipias de Mira Schendel (no caso, à opacidade como indica Louis Marin).

A segunda razão de a pesquisa se relacionar à pintura é o fato de que ela é uma técnica com uma tradição bem consolidada, a qual é questionada pelo desenvolvimento do trabalho de Schendel. Para alcançar o pensamento criativo que a Mira Schendel desenvolve, é preciso pensar no seu intuito interno, no que ela cria dentro da barriga da qual sai o trabalho, apesar de isso não ser dito explicitamente. Seu trabalho implica em mudanças e enfrentamentos principalmente a duas tradições mantidas pela pintura durante séculos: o fato de as pinturas terem, em sua maioria, uma face pintada, e uma voltada para a parede, e o fato de possuírem moldura, que colabora para que se

² MARIN, Louis. *De L'Entretien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997. p. 93.

saiba que há um lado "certo", uma face direita e uma avessa. Mira era pintora, então não se trata de uma negação, como a princípio pode parecer, ou de um enfrentamento direto, mas de uma investigação criativa que a levou a caminhos que tratam da imagem como dupla, sem tempo, sem direito e avesso, sem antes e depois, sem atrás e à frente, sem dicotomia, devido a seus modos de trabalho.

A pintura clássica, ao contrário das monotipias de Mira, mantém um diálogo imagético dicotômico, de direito e avesso, de manutenção da moldura (profundamente ligado ao fato de a burguesia financiar as artes como uma das maneiras de se tornarem mais próximas à realeza e à aristocracia, o que sempre me faz pensar na moldura como um tipo de coroa, ou tiara de status social burguês), a qual reforça mais ainda este raciocínio de que um dos lados é o que deve ser exposto e outro deve ficar oculto. Essa forma de pensar é completamente desestruturada com a materialidade adotada por Schendel nas monotipias. Assim, o questionamento de Mira se abre para paradigmas contemporâneos, que passam a conviver com a pintura tradicional e novas questões se colocam pela filosofia, relacionadas à imagem, à temporalidade e a formas de pensar dualidades que inicialmente nos parecem inconciliáveis.

Nesse sentido, para abrir um espaço de conciliação, uma zona intermediária, ou um diálogo, retomo o termo limiar e o desenvolvo um pouco para deixar claro como ele tem relação com a materialidade do trabalho de Mira Schendel, mas também como ela possibilita pensar sobre a imagem e talvez lançar um outro olhar sobre a pintura.

Limiar é um termo de origem latina *limen*, que significa "limiar, entrada", e que o arquiteto Herman Hertzberger explica como sinônimo de soleira, intervalo, acomodação entre mundos contíguos.

A soleira é onde se cumprimenta as pessoas, limpam-se os sapatos no tapete, pendura-se o guarda-chuva. É no limiar que se aguarda ansiosamente aquele que vai chegar, e é lá também, que se dá o acolhimento ou a rejeição daquele que chega de surpresa à casa. Pensada 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. Agambem e Walter Benjamin não desconsideram o termo, mas permitem pensá-lo em um contexto não arquitetônico. Agambem o faz para pensar o limite do homem, a violência extrema dos campos de concentração, quando muitos homens alcançaram o absurdo de estarem vivos e mortos a um só tempo, pois chegavam a condições tão desoladoras de tratamento que não eram considerados mais como vivos (seus próprios companheiros de campo sabiam que sua hora tinha chegado). Benjamin o faz em um trecho do livro "Passagens"³, no qual compara o limiar à morada do sonho e aponta o adormecer e o despertar como experiências limiáres reconhecíveis ao humano. Benjamin indica o limiar como uma zona e diferencia-o da fronteira, uma divisão. Assim, com Agambem e Benjamin, o limiar não se constrói apenas perto de uma porta real, ele se tecem em transições da experiência humana. Nas palavras da filósofa Jeanne Marie Gagnebin, o limiar seria esta "zona intermediária que a filosofia ocidental custa a pensar, pois é mais afeita a oposições demarcadas e claras"⁴.

Nesse sentido, é com o limiar que podemos criar uma zona de pensamento na qual transparência e opacidade, tradição da pintura e monotipia, imagem, representação, abstração e exercício de criação não indicam contradições, mas diálogos

³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2007. p. 535.

⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar: entre a vida e a morte*. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 37.

ricos e complexos que nos ajudam a compreender um pouco mais sobre este lugar ao qual a imagem nos leva quando nos ligamos a ela pelo olhar.

Retomo com a terceira das relações entre a pintura e a minha dissertação, que refere-se a uma correlação, ao conhecimento da matéria, o qual se dá em várias técnicas, mas é patente na pintura. Ainda que haja artistas que pintem sem conhecimento técnico inicial, qualquer artista compreende que as horas de convívio e dedicação, a observação atenta e o cuidado com as misturas ou combinações (aqui penso inclusive em pinturas em campo expandido), e a delicadeza de encontrar caminhos para as imagens ensinam, treinam, educam não só o olhar, mas também e o corpo e mente como um só. A pintura, com sua alquimia de misturas e de intimidade com a matéria, se relaciona intimamente com o cuidado no processo criativo que pode ser observado no trabalho da Mira Schendel. E nesse sentido, pode-se falar em outras técnicas, e em processo criativo em sentido amplo, mas a identificação entre conhecimento e matéria é clara tanto na pintura, quanto no desenvolvimento do trabalho de Schendel.

Schendel ganhou uma quantidade muito grande do papel de arroz e foi com a pesquisa de como utilizar este material delicado, que não aceita aguada e que rasga com a tentativa de se desenhar sobre ele que ela, por fim, conseguiu adaptar a técnica da monotipia e conseguiu um efeito único com o material. Ela acrescenta que, em suas pesquisas a partir desse papel, descobriu o acrílico. E foi entre acrílicos que ela montou a exposição de suas monotipias, mantendo o acesso às duas faces do trabalho, sem avesso ou direito (a artista escolhia em qual dos lados assinar, indistintamente). A intimidade com a matéria, que Mira mostra ao escrever sobre seu processo de trabalho, exige um cuidado atento que se dispõe a esperar, e não se

confunde com ociosidade ou desocupação, e pode ter momentos de frustração.

A relação íntima de Schendel com a matéria é o que possibilita compreender que é por meio do limiar, desse conceito que possibilita um diálogo entre a transparência e a opacidade artista que se consegue tatear um caminho para repensar estas e, talvez, algumas outras imagens.

Por fim, volto ao título e recorro porque foi interessante abordar as monotípias de Mira Schendel para compreender melhor os conceitos limiar, transparência e opacidade e como as contribuições da pintura (e do pensamento sobre a imagem) foram valiosas para a pesquisa. Ouso ir um pouco além e dizer que talvez a pesquisa possa contribuir para reflexões valiosas para o campo da pintura também. Espero que sim.

Este é um pequeno comentário sobre a minha dissertação. Se você chegou até aqui e o assunto te interessa, você pode acessar o arquivo na página de teses e dissertações da UFMG. Procure por Luisa Godoy ou pelo título da pesquisa "Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotípias de Mira Schendel".