

“COMO EU ME DIVIRTO!”: AS MONOTIPIAS DE MIRA SCHENDEL¹

“Oh, do I Have Fun!”: Mira Schendel’s Monotypes

Taisa Palhares²

RESUMO

O objetivo desse ensaio é apontar como algumas questões tradicionalmente restritas ao âmbito da filosofia são *pensadas* de forma não menos significativa por meio da arte, particularmente a partir de uma série de desenhos da artista brasileira Mira Schendel (1919-1988) conhecida como *Monotipias*. Com isso, busca-se mostrar como é possível compreender uma forma específica de pensamento que se dá por meio da prática artística, sobretudo na arte contemporânea. No caso particular de Schendel, acredita-se que esse pensar é um elemento fundamental de sua poética, determinante para definição de sua atualidade. Dar ênfase ao fato de que a artista assumia seu trabalho como uma forma de *pensar na e através da arte*, é admitir que uma leitura temática da história da arte não dá conta dessa produção. E reflete o caráter interdisciplinar de boa parte da produção artística da segunda metade do século 20.

Palavras-chave: Arte. Corpo. Filosofia. Mira Schendel. Monotipias.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to point out how some questions traditionally restricted to the realm of philosophy are thought of in a no less significant way through art, particularly from a series of drawings by the Brazilian artist Mira Schendel (1919-1988), the series known as *Monotypes*. With this, we seek to show how it is possible to understand a specific form of thinking that takes place through artistic practice, especially in contemporary art. In the particular case of Schendel, it is believed that this thinking is a fundamental element of her poetics, i.e., a determining factor in the definition of her present time. To emphasize the fact that the artist assumed her work as a way of thinking in and through art is to admit that a thematic reading of the history of art cannot account for this production. And it reflects the interdisciplinary character of much of the artistic production of the second half of the 20th century.

Key-words: Art. Body. Mira Schendel. Monotypes. Philosophy.

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256178>

² Universidade Estadual de Campinas. E-mail: taisa74@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9170-7068>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1585978332480476>.

Durante toda a carreira, e segundo depoimento de quem a conheceu, Mira Schendel (Zurique, Suíça, 1919 - São Paulo, Brasil, 1988) nunca manifestou apreço por falar das questões próprias ou restritas à história da arte: suportes, estilos, influências. Quase não se tem notícia dos artistas que apreciava, e ela não fazia questão de se atualizar em termos de movimentos artísticos. Por isso, interpretar sua produção, como muitas vezes se faz, no âmbito de uma resposta formalista ao esgotamento da arte moderna no período do pós-guerra, é um caminho limitador. Evidentemente, é possível identificar em sua produção afinidades eletivas com artistas como o suíço Paul Klee, o italiano Giorgio Morandi, o uruguaio Joaquín Torres-García, e, nos anos 1960, com as vertentes mais avançadas da arte italiana e da poesia concreta. Entretanto, Schendel não se filiou a nenhum movimento ou escola, mantendo seu trabalho solitário e experimental à margem de grandes correntes históricas³. O que de certa forma ajuda a compreender o reconhecimento tardio de sua obra, durante muitos anos restrita a um grupo seleto de admiradores.

Mas antes de me debruçar sobre os trabalhos de Schendel, gostaria de retomar brevemente as idéias do filósofo norte-americano e crítico de arte John Rajchman, que no ensaio intitulado “O pensamento na arte contemporânea”⁴ reivindica a “reinvenção do pensamento na arte” como proposta para se refletir a relação entre pensamento e arte hoje. Segundo o autor, a relação entre arte e filosofia data de muito tempo, e tomou diferentes feições ao longo da história. Entretanto, em termos gerais, ela foi polarizada em dois extremos de formulação: “a relação ‘didática’, pela qual a arte simplesmente ilustra dada teoria, e a relação ‘romântica’, pela qual a arte se torna refúgio de algo que não pode ser pensado de forma alguma” (RAJCHMAN, 2011, p. 97). A fim de evitar tais extremos, o autor acredita que é preciso levar realmente a sério o fato de que artistas pensam *nas e com as artes* ideias que posteriormente podem ser enquadradas em campos mais amplos e que envolvem outros discursos. A arte nos força a pensar e, sobretudo, pen-

³ No livro *Mira Schendel* (São Paulo: CosacNaify, 2001), a historiadora Maria Eduarda Marques apresenta um panorama das relações entre o trabalho de Mira Schendel e a arte de seu tempo.

⁴ RAJCHMAN, John. “O pensamento na arte contemporânea”. In: *Revista Novos Estudos*, edição 91, vol. 30, n.03. São Paulo: CEBRAP, novembro 2011. Disponível em: <http://novos-estudos.com.br/produto/edicao-91/>. Acesso em 15/03/2021.

sar conjuntamente. Por isso, a prática artística nos levaria a experimentar novas maneiras de ver, sentir, dizer e fazer.⁵

É nesse sentido que Rajchman vê o trabalho de Mira Schendel como um momento importante nessa “história das interligações entre a filosofia e a arte e o destino de ambas ao longo do cataclismo e dos deslocamentos do sombrio e impiedoso século XX” (RAJCHMAN, 2014, p. 55). Lembramos que em entrevista a Sônia Salzstein, Haroldo de Campos, que conheceu a artista na década de 1960, nota que “Mira era uma pessoa muito frágil; demonstrava ter inclinação filosófica e grande inquietação metafísica” (SALZSTEIN, 1996, p. 227) e, neste sentido, “era uma artista pensadora, o que não é um caso muito comum (...). Mira tem alguma coisa a ver com o pensar filosófico, com o místico, com certa mística voltada para a essência...” (Ibid., p. 237).

O crítico de arte e curador Cauê Alves, em sua tese de doutorado intitulada “A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel” defende a ideia de uma “filosofia selvagem” em seu fazer artístico, um pensamento filosófico que não seria elaborado conceitualmente, mas que surge do interior das próprias obras. Ao aproximar Schendel da teoria fenomenológica de Merleau-Ponty, Alves investiga as relações entre corpo, tempo, linguagem, matéria e visibilidade/invisibilidade em seus trabalhos como uma tentativa de superar a antiga dicotomia entre sujeito e objeto do dualismo clássico da filosofia moderna. Neste sentido, ele identifica em algumas de suas séries uma noção de “corpo reflexivo” mediante o qual dissolve-se a separação entre passividade e atividade, interioridade e exterioridade.⁶

Entretanto, Mira Schendel falava muito pouco sobre sua prática artística. Não gostava de conceder entrevistas e achava que o que precisa ser compreendido estava na obra e não na explicação sobre ela. No entanto, seria interessante retomar algumas de suas cartas e raros depoimentos a fim de entender sua aproximação ao universo filosófico. Mira nasceu em Zurique,

⁵ Nas palavras do autor: “Precisamos dar mais atenção a como os artistas realmente pensam nas e com as artes — as novas ideias que lhes ocorrem, incluindo novas “ideias de arte” ou ideias a respeito de suas atividades, de seus próprios materiais ou instituições —, e depois como essas ideias se enquadram em campos mais amplos, que envolvem muitos outros discursos: as ciências, a política e até a própria filosofia”. Ibid., p. 97

⁶ ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH, USP, 2010. 213f.

Suiça, em 1919, filha de pai judeu e mãe de família convertida ao catolicismo. Após a separação dos pais, cresceu em Milão, na Itália, e por volta dos 12 anos passa a viver no suntuoso Palazzo di Brera, por causa do casamento de sua mãe com o conde italiano Tomaso Gnoli, que era poeta e bibliotecário, diretor da importante Biblioteca Nacional Braidense. Esse ambiente, que provavelmente foi bastante estimulante para a jovem menina, fez com que escolhesse ingressar aos 18 anos no curso de filosofia da Universidade Católica del Sacro Cuore, em Milão. Contudo, depois de 2 anos de estudos, é obrigada, mesmo sendo católica, a deixar a universidade por causa de sua origem judia. Desde então, iniciou seu processo de exílio forçado. Até o fim da guerra, Mira vive em Sarajevo, casada e com passaporte croata. Muda-se para o Brasil em 1949 com o primeiro marido, Jossip Hargesheimer. Em Porto Alegre inicia sua produção artística, mas sem nunca abandonar o estudo, mesmo que autodidata, da filosofia e da teologia.

Segundo cartas e anotações, suas leituras são variadas e por vezes bastante heterogêneas, referindo-se num primeiro momento aos grandes filósofos da fenomenologia alemã, como Husserl e Heidegger, os quais lia no original. Ao mesmo tempo, há uma forte aproximação às discussões da filosofia cristã, como revela um trecho de carta endereçada a um amigo em 1953, na qual comenta as ideias do filósofo cristão Emmanuel Mounier:

Os espiritualistas modernos dividem o mundo e o homem em duas séries distintas, uma material e outra espiritual: às vezes assumindo como puro fato a independência das duas séries e deixando a matéria seguir seu próprio destino, para poderem legislar categoricamente no reino do espírito (...) Esse esquema é desmantelado logo de saída pelo realismo personalista: a pessoa está imersa na natureza. O homem é simultaneamente um corpo e um espírito. Corpo por inteiro e espírito por inteiro. (SCHENDEL, apud. DIAS, p. 122).

A tentativa de superar o dualismo cristão-ocidental entre alma e corpo, espírito e matéria, sentir e pensar que moveu boa parte das reflexões filosóficas contemporâneas, é algo presente, como vemos no trecho citado, nos questionamentos existenciais de Mira Schendel. Ao longo do tempo, ela irá se alimentando de outras referências e vocabulário, mas a questão de

fundo permanece. Por exemplo, em depoimento não-publicado se refere ao fazer artístico nas seguintes palavras:

O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. [...] Reformulando, é esta a minha obra: a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo.

Essa vivência imediata, que passa necessariamente pelo corpo e à qual Mira quer dar uma “relativa eternidade” por meio do símbolo e da linguagem, é uma tentativa de mediante o trabalho de arte, “capturar as origens corporais do reino do simbólico”, de torná-la visível e real aos outros. Por isso, nos anos 1960, boa parte das obras realizadas pela artista apresentam letras e escritos como elementos visuais. Mas antes de nos dedicarmos à análise de alguns desses trabalhos, ressaltamos que a questão do corpo (*Leib*) e da corporeidade irá mobilizar suas leituras até o final da vida, nos anos 1980.

Em meados dos anos 1970, Mira se aproxima, por intermédio do psicanalista, poeta, crítico de arte e colecionador Theon Spanudis, do filósofo alemão Hermann Schmitz, professor de Filosofia da Universidade de Kiel. Considerado o fundador da “Nova Fenomenologia”, a artista o visita em Kiel e estabelece contato com ele até o fim de sua vida, indo diversas vezes visitá-lo na Europa. Ao que tudo indica, seu interesse recai sobretudo, como diria em depoimento de época, no fato de que Schmitz teria elaborado, eu cito, “uma fenomenologia que, diferente da do velho estilo, não é vítima da exigência de complementação metafísica. Uma nova fenomenologia cuja peça central é dada pela corporeidade” (1975). Para Schmitz, o conceito de *Leib* seria fundamental para a superação do dualismo apontado acima. Segundo suas palavras, ao se auto-compreender como dividido em corpo e alma, o homem comum “alienou o corpo por completo, transformou-se num objeto de construção conceitual científica, sem relação alguma consigo mesmo (...) essa alma é muito obscurantista, pois não podemos tocá-la nem relacioná-la com um corpo que acreditamos poder pegar. (...) Agora chegamos ao conceito de *Leib*, ao território objetivo daquilo que se pode sentir no pró-

prio corpo. Encontramos, então, em lugar do que seria esse corpo alienado, algo concretamente perceptível, concretamente sensível, que também é espacial, que também é *aqui e agora*, que não é nem alienado como o corpo da ciência, nem enigmático e fantasmagórico como a alma ou o espírito”⁷.

Sem querer problematizar a teoria de Schmitz, publicada em dez volumes sob o título de *Sistema da Filosofia* (1964), interessa perceber como Mira encontrou uma semelhança com o que, intuitivamente e mediante sua arte, estava fazendo. Ao ponto de afirmar, em 1977, que seria inerente à arte “corporificar algo que se pode sentir no próprio corpo – independente da intenção de representar algo ou de criar algo para ser usado”. Chega mesmo a sugerir que uma história da arte como pura visibilidade deveria ser aprofundada por uma história da corporeidade, como “história das disposições corpóreas de cada cultura”⁸.

AS MONOTIPIAS

Resta-nos mostrar como essas questões se manifestam na própria produção de Mira Schendel. Para isso, vamos analisar algumas peças do conjunto de cerca de dois mil desenhos a óleo que a artista realizou entre 1964 e 1966, a série conhecida como *Monotipias*⁹. A meu ver, esses desenhos encontram-se no cerne de sua poética. Com eles, Mira aprofunda, por meio de uma redução quase total de meios e uma concisão impressionante, as questões filosóficas elaboradas acima.

A série inicia o que mais tarde a artista nomeou de “a problemática da transparência” em sua produção. Se é possível perceber seu interesse pe-

⁷ Entrevista de Geraldo de Souza Dias com Hermann Schmitz, “O corpo em Mira Schendel”. Novos Estudos, v. 74. São Paulo: CEBRAP, março 2006.

⁸ Depoimento da artista por ocasião do 10o Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1975.

⁹ Sobre a origem da série, Mira dirá: “Uma vez ganhei um papel japonês finíssimo aos montes. Deixei guardado, não sabendo o que eu poderia fazer com aquilo. Não tinha nenhuma intenção. Me foi dado [...]. Um certo tempo depois, mais ou menos um ano, comecei a mexer com aquele papel, mas não dava porque ele rasgava, não aguentava água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. É finíssimo. Aí eu conheci uma moça que fazia monotipia e imaginei que se eu tivesse usado a técnica da monotipia, não visando à 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 a série de todos os desenhos neste papel que depois expus na Inglaterra”. SCHENDEL, Mira. IN: BARSON, Tanya; PALHARES, Taisa.. *Mira Schendel*. Porto, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Pinacoteca do Estado, 2014; p. 266.

las relações entre opacidade e translucidez desde suas pinturas e guaches dos anos 1950, onde a contraposição entre tons claros e escuros, entre campos de matéria rala e densa, eram exploradas por meio de composições geométricas assimétricas, de fato é com esses desenhos que Mira irá abordar a questão a partir de seu grau zero: na fisicalidade específica das finas folhas de papel japonês ela encontra um campo fértil para experimentar a potência da “visibilidade do invisível”.

Em primeiro lugar, é preciso descrever como elas são feitas. Apropriando-se da técnica da monotipia, a artista realiza um desenho por transferência: como a folha de papel japonês é muito delicada, Mira percebe que não pode desenhar diretamente sobre ela. Seu procedimento era o seguinte: cobrir uma superfície lisa (vidro ou acrílico) com tinta a óleo, em geral preta, que numa segunda etapa polvilha com talco para impedir que a tinta se transferisse ao suporte de modo imediato. Na sequência, pousava com muito cuidado a fina folha de papel sobre a superfície, e com a unha ou outro objeto pontiagudo “desenhava”. O traço surge da leve fricção entre o corpo, o papel e a tinta, de maneira diversa da intencionalidade direta do ato de desenhar com grafite sobre papel. A imagem final é como que revelada por essa pressão corporal, e também está sujeita a variáveis independentes da intenção formal primeira da artista, contudo sem nunca perder a exatidão de um rigor plástico muito elevado.

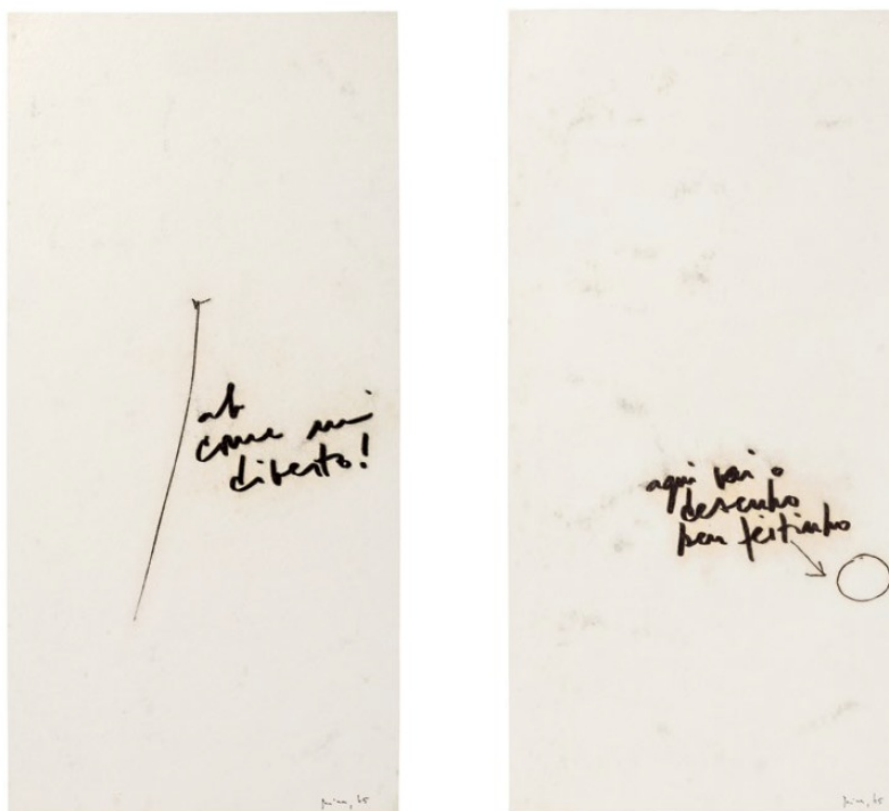




Mira Schendel, *Sem título*, 1964, série *Monotipias*

Óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm (cada)

Acervo do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo (SP)



Mira Schendel, *Sem título*, 1965, série *Monotipias*

Óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm (cada)

Mira Schendel Estate, São Paulo (SP) / Coleção Paulo Pasta, São Paulo (SP)

A delicadeza do papel japonês permite que o traço seja “gravado” instantaneamente nos dois lados da folha, sem a necessidade do uso de prensa. E esse atravessamento das linhas é fundamental para entender como a artista descobre, por meio desses desenhos a óleo, algo que é fundamental para compreensão de sua poética, a saber, o fato de que o processo de “tornar visível” está intimamente ligado à espessura, mesmo que sutil, da matéria. Mais do que apenas linhas ou traços, esses desenhos possuem uma expressiva presença corporal que se manifesta no próprio espaço tridimensional, e não apenas na superfície plana do papel. Por isso, mais do que serem “lidos”, os textos que muitas vezes condensam precisam ser vivenciados.

Sabe-se que por ser a técnica mais simples de gravura, a monotipia permite um alto grau de espontaneidade. Sua invenção remonta ao século XVII, no entanto é no século XIX que ela deixa sua posição periférica para ser amplamente explorada pelos artistas modernos, como por exemplo Degas, Gauguin e Matisse. Conhecida como *a painter's medium*, ela permite uma variação técnica infinita, sendo que cada praticante acaba descobrindo um novo modo de explorá-la. Dentre todas as formas de gravura, a monotipia é aquela em que a marca do gesto e a individualidade da mão se tornam mais evidentes, o que dá a cada impressão um caráter único. Além disso, pode-se dizer que há sempre um elemento “surpresa” em sua feitura, pois qualquer pressão suave pode marcar o papel e ser incorporada à imagem final. Sendo assim, costuma-se afirmar que a monotipia não é um meio para todos, posto que só se adaptam à técnica artistas que conseguem trabalhar a linguagem plástica no limite entre disciplina e arbitrariedade, controle e expressão gestual.

De maneira intuitiva e sensível, Mira apropria-se das qualidades e possibilidades abertas pela monotipia com o objetivo de explorar as questões de ordem mais geral que lhe interessavam, entre elas, aquela da permanência ou fixação da vivência imediata no que chamava de “símbolo”, e que podemos interpretar como sendo as “figuras” (traços, círculos, letras etc) e suas variações expressas neste conjunto de desenhos. Mira inicia a série com a família de *Monotipias* apelidadas de “Lineares”. Desse conjunto mais geral, observa-se uma variação entre linhas grossas e finas (que remetem às linhas incisivas e minimais de suas pinturas da fase “abstrata”), rabiscos

intercalados com manchas escuras e a recorrência a formas como o círculo, a espiral e os retângulos abertos. Simultaneamente surgem as letras A, B e P, que muitas vezes ganham aparência antropomórfica, as flechas e os signos numéricos. No final de 1964 inicia a família mais conhecida, as "Escritas", em que ela explora tanto o universo filosófico e religioso, como a materialidade da língua e sua origem. Desta série, as primeiras a serem expostas foram aquelas inspiradas em uma peça do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, o grupo de oito desenhos conhecido como *Canto aos jovens (a propósito de Stockhausen)*, em 1965, na 8ª Bienal de São Paulo. Dentre todas as séries criadas por Mira, destaca-se pela utilização de diversas línguas como alemão, francês, inglês, português, croata e italiano.

Ao analisar as *Monotipias* hoje, percebe-se que a artista trabalha por “jorros de atividade”, produzindo muitos desenhos por sessão. Agrupados nesses conjuntos, temos a impressão de que são como uma ideia em desenvolvimento, a materialização sutil de instantes únicos, cuja sequência não busca um fim definitivo, mas antes dá corporeidade a uma experiência que se prolonga no tempo e no espaço, encontrando nessa duração seu sentido. E por isso, ganham tanta potência quando vistas em grupo. Como observou o crítico de arte Rodrigo Naves, “a quantidade, assim, é um componente fundamental do desenho de Mira Schendel. Por meio dela obtém-se a confirmação da infinita capacidade de se determinarem novas relações e novos territórios (...)”¹⁰.

Aliás, parte do interesse dessa produção consiste no fato de que cada imagem é única, ao mesmo tempo em que se revela como um instante em uma quase sequência narrativa. Mira consegue, a partir de um procedimento muito simples, criar universos completamente diferentes. Recombinados em conjuntos, que raramente são fixos, esses desenhos ganham também uma significação particular. Pois se com as *lineares* estamos mais próximos daquele “vazio” significativo e sua busca pelo o que é fundamental por meio de um mero gesto, quando adentramos no universo das *escritas* e das *arquiteturas* são outras as conexões que surgem em primeiro plano.

¹⁰ NAVES, Rodrigo. "Limite e determinação". IN: *Mira Schendel* (cat.exp.). São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, Paço Imperial, 1994.

Nas variações de um desenho a outro, toma-se consciência do ato de captar na origem de conceitos estáticos a vivência do aqui e agora corporal, entendida no sentido do corpo perceptivo. Momentos que, como vimos, Mira gostaria de fixar na relativa eternidade dos símbolos. Nesse sentido, é que devemos compreender a repetição de certos signos em seus trabalhos (círculos, a letra A, frases etc). Como observou o crítico de arte Lorenzo Mammi, eles contêm formas geométricas mas que nunca são abstratas: pois em Mira, um círculo, desenhado de maneira espontânea, possui em sua simplicidade “a experiência de dez anos (a circularidade das xícaras, das maçãs, dos zeros e dos O) e, a ao mesmo tempo, é um gesto único, imediato, que se refere apenas ao momento em que foi traçado” (MAMMI, 2012, p. 336).

Por isso, os sentidos que as *Monotipias* ativam não podem ser fixados apenas numa interpretação, seja ela de base linguística ou seja mediante uma leitura meramente formal. Pois através delas, podem-se intuir as diferentes questões que mobilizam profundamente sua prática artística: a corporeidade e sua relação ontológica com o tempo e o espaço; o equilíbrio entre ação e a passividade na constituição do sujeito no mundo; a pergunta sobre a criação a partir do vazio que nunca se confunde com o nada; a busca simultânea pela transparência e a espessura das coisas, entre outras. O notável é que sem pretensão ou verborragia, as *Monotipias* condensam o “universo conceitual e metafísico” que rodeava a artista, e que nos sensibiliza até hoje.

Elas são a síntese daquilo que a artista chamava de modo bem-humorado de “bolação” do trabalho (a idealização) e sua concreção ou materialização, sem que nesse processo seja perdida a energia vivencial do instante. Para terminar, citamos um trecho de uma entrevista de Mira ao pintor Jorge Guinle nos anos 1980, em que ela fala o que acha da relação entre abstração e corporeidade, mostrando que também visa, ao realizar esses trabalhos, o despertar da corporeidade do outro:

Para mim, segundo meu modo de ver as coisas, eu acho que nunca podemos escapar desse lado da percepção e da corporeidade. E porque em qualquer tipo de arte, mesmo na arte mais abstrata ou na arquitetura, nós temos sempre essa segunda categoria da corporeidade que vai dialogar com a disposição corpórea de cada um (...) É erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância a que seja assim

manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga. Eu acho isso da maior importância. (SCHENDEL, apud BARSON; PALHARES, 2014, p. 235)

Pode-se supor que Mira Schendel, ao enfatizar a importância dessa vivência corpórea, mesmo se tivesse permanecido na Europa e terminado seus estudos em filosofia, iria voltar-se para a arte como a “reinvenção do pensamento”, daquilo que mesmo não podendo ser descrito, pode ser vivenciado e de certa maneira, eternizado - mesmo que não mediante conceitos. Curiosamente, no fim, é preciso dizer que as *Monotipias* são, sobretudo, indiciais: a marca física de uma prática lúdica, no sentido mais emancipatório que essa palavra pode adquirir. Em sua natureza, elas conseguem juntar em um instante o pensar, o sentir e o fazer. Na esteira de uma parte da tradição moderna, Mira Schendel parece reativar o lúdico como procedimento libertário. Mira cria, Mira brinca. E nesse jogo há regras (procedimentos técnicos), limites (os signos, o espaço físico do papel), mas há improvisação, reação espontânea diante de cada pequena folha em branco e os acontecimentos que surgem no caminho.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH, USP, 2010. 213f.

BARSON, Tanya; PALHARES, Taisa (orgs.). *Mira Schendel*. Porto, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Pinacoteca do Estado, 2014.

DIAS, Geraldo de Souza. "O corpo em Mira Schendel". *Novos Estudos*, v. 74. São Paulo: CEBRAP, março 2006.

DIAS, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

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

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

NAVES, Rodrigo. "Limite e determinação". In: *Mira Schendel* (cat.exp.). São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, Paço Imperial, 1994.

PALHARES, Taisa. *Monotypes* (cat.exp.). Londres: Galeria Hauser & Wirth, 2015.

RAJCHMAN, John. "O pensamento na arte contemporânea". In: *Novos Estudos*, edição 91, vol. 30, n.03. São Paulo: CEBRAP, novembro 2011. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-91/>. Acesso em 15/03/2021.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo - Mira Schendel*. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1997.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.