

Referências bibliográficas

ALBERTI, L.B. **Da pintura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Editora da USP, 1981.

_____. O moderno conceito de História. In: ____ **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. A metodologia da Bauhaus. In: ____ **Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas, SP: Versus Editora, 2007.

_____. A dialética do interior e do exterior. In: ____ **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **O Império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Gramática Africana. In: ____ **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BENSE, Max. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Mira Schendel: no vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 262-63.

BRETT, Guy. Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 49-69.

_____. **Kinetic Art**. Londres: Studio Vista, 1968.

_____. **Force Fields**. Barcelona: MACBA, 2000.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 261-68.

_____. Mamãe Belas Artes. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 269-74.

_____. Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro. Catálogo da Exposição realizada pelo CCBB-RJ e o IAC-SP, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

_____. O fluido dos sólidos. In: ____ **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 289-91.

_____. Singular no plural. In: ____ **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 292-94.

BRUM, José Thomaz. O primado do artista sobre o filósofo. Rio de Janeiro: **Revista Conccinitas**, ano 6, v. 1, n. 8, p. 99-102. 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Entrevista com Haroldo de Campos. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Mira Schendel**: no vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 227-43.

CHENG, François. **Vide et plein. Le langage pictural chinois**. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

CONDURU, Roberto. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: ____ **Jorge Guinle Filho**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009. p. 223-27.

_____. **Willys de Castro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel**: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DUARTE, Paulo Sérgio. Modernos fora dos eixos. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 127-34.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUPONT, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Mira Schendel: no vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 264-65.

_____. Mira Schendel. In: ____ **Bodenlos. Uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 185-191.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Arte neoconcreta. Uma contribuição brasileira. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 55-71.

HARTOG, François. Mémoire, histoire, present. In: ____ **Regimes d'Historicité. Présentisme et expériences du temps**. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

HUSSERL, Edmund. **A crise da arte como ciência europeia**. Lisboa: Covilhã, 2006. p. 119-52.

KAMITA, João Masao. Mira Schendel: o desafio do visível. **Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura**, n. 2, p. 30-37, 1991.

_____. **Mira Schendel: o fascínio do olhar**. Monografia de conclusão de curso no Programas de Pós-graduação *Lato Sensu* de História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC-RJ, 1990.

KLEE, Paul. Confissão criadora. In: ____ **Sobre a Arte Moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. **Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História). PUC-RJ, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Prefácio. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAMMI, Lorenzo. **Concreta '56. A raiz da forma.** São Paulo: MAM-SP, 2006.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: ____ **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 185-314.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A Temporalidade. In: ____ **A fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 549-80.

____. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: ____ **Os Pensadores**, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 331-65.

____. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: ____ **Os Pensadores**, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 383-96.

____. O filósofo e sua sombra. In: ____ **Os Pensadores**, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 429-50.

____. O metafísico no homem. In: ____ **Os Pensadores**, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 369-82.

____. O olho e o espírito. In: ____ **Os Pensadores**, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-301.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel: a estética da expressividade mínima.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Coleção Espaços da arte brasileira.

NAVES, Rodrigo. Aventuras do método: Amílcar, Camargo, Mira e Willys. In: ____ **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 107-22.

____. 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. 89-106.

____. Mira Schendel: pelas costas. In: ____ **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 266-70.

____. The world as generosity. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). **Tangled alphabets: León Ferrari and Mira Schendel.** New York: Cosac & Naify, 2009. p. 59-69.

PEDROSA, Mário. Mira Schendel. In: ARANTES, Otilia (Org). **Acadêmicos e modernos**. v. 3. São Paulo: Edusp, 2004. p. 345-46.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Tangled alphabets**: León Ferrari and Mira Schendel. New York: Cosac Naify, 2009.

RAMOS, Nuno. A construção do vento. In: SALZSTEIN, Sônia. **Mira Schendel**: no vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

RESENDE, José. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Mira Schendel**: no vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 250-51.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALZSTEIN, Sônia. **Mira Schendel**: no vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

SPANUDIS, Theon. Textos críticos. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em dez. 2009.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Hipótese sobre um trabalho de Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Mira Schendel**: no vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 71-78.

Apêndice

Mira Schendel e sua fortuna crítica

A artista Mira Schendel¹ imigrou para o Brasil no pós-guerra, em 1949, e aqui começou a produzir uma obra singular. Este texto trata do encontro entre seus trabalhos e a crítica de arte. Pretende-se pensar as duas perspectivas da crítica: como juízo e enquanto criação, como coautora da obra.

São muitas as referências à obra de Mira Schendel por parte da historiografia e da crítica de arte brasileira, como de algumas estrangeiras também. A maior parte dessas referências encontra-se, contudo, em capítulos de livros sobre arte, pequenos ensaios, textos para catálogos de exposições ou artigos publicados em jornais e revistas. A partir da década de 1990, após a sua morte, vimos surgir alguns trabalhos de relevo dedicados especificamente à obra da artista que parecem marcar um movimento no sentido de rever a sua importância para o processo da arte moderna no Brasil.

Pretende-se expor aqui algumas ideias formuladas pelos críticos de arte, artistas e pensadores de diferentes latitudes intelectuais sobre a obra de Mira Schendel. As diversas leituras que surgiram dos encontros entre esses autores e as obras da artista necessariamente *informam* a maneira como olhamos seu trabalho hoje. Camadas e camadas de interpretações que, a cada vez, nos revelam um sentido novo e confirmam o caráter constitutivo da obra de arte. Interessa pensar, assim, como elas disseminam novos sentidos no mundo e revelam o caráter aberto, prospectivo, do próprio conceito de mundo.

Priorizei um conjunto de textos cujas ideias se relacionavam mais diretamente com os problemas que me interessam analisar. Não se encontrará aqui, é evidente, um caloroso debate entre aqueles que gostam e os que não gostam do trabalho da artista. Seria talvez proveitoso, mas de acordo com a sua fortuna crítica, unânime ao afirmar o impacto desses trabalhos, Mira Schendel é autora de uma das mais expressivas produções artísticas brasileiras.

A cronologia é o critério de apresentação dos textos. No entanto, em função do espaço que o historiador da arte Rodrigo Naves ocupa na produção

¹ Mira Schendel nasceu em Zurique, Suíça, em 1919, e faleceu em São Paulo, Brasil, em 1988.

intelectual sobre Mira Schendel, seus textos serão analisados separadamente, ao final desta exposição.

Mário Pedrosa, na apresentação do catálogo da exposição da pintora na Galeria São Luiz, em 1963, descrevendo as obras em *ecoline* sobre papel de arroz umedecido apresentadas naquele momento, considera que com aqueles trabalhos “o concretismo adensa-se e ganha uma outra dimensão, a de uma expressividade subjetiva com real impacto emocional”.² Essas obras comentadas por Mário Pedrosa são uma espécie de antecipação da série *Bombas*, que a artista desenvolveria dois anos mais tarde e que seriam expostas na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1965.

A avaliação do crítico sobre essa geometria que parece se *diluir* sobre o suporte aproximaria Mira Schendel mais do movimento neoconcreto carioca do que dos concretistas paulistas. Ideia retomada mais tarde por outros autores. Contudo, a despeito da aproximação feita por Mário Pedrosa, é importante ressaltar que o experimentalismo foi a marca da produção da artista, e que esta não se *conforma* a nenhuma vertente artística isolada. Figuras tão díspares quanto Giorgio Morandi, Kasimir Malevitch e Paul Klee operam quase lado a lado no curso da obra de Mira Schendel. É impossível, portanto, identificar completamente seu trabalho com um movimento, qualquer esforço nesse sentido só faz ressaltar mais ainda sua singularidade.

Em São Paulo, durante os anos 1960, Mira conhece os poetas Haroldo de Campos e Theon Spanudis, o físico Mario Schenberg e o filósofo Vilém Flusser que, além de amigos, se tornaram incentivadores. A partir dos anos 1970, em São Paulo, a artista se aproxima de outros interlocutores importantes e seu trabalho ganha enorme força: a jovem crítica de arte, representada sobretudo por Ronaldo Brito e Rodrigo Naves, além dos artistas José Resende, Nuno Ramos e Fabio Miguez, entre outros. Entre os cariocas, Sergio Camargo foi, sem dúvida, um admirador de seu trabalho. De volta ao Rio de Janeiro, na metade dos anos 1970, depois de mais de uma década vivendo em Paris, com uma produção que recebeu enorme reconhecimento na Europa, Sergio Camargo foi sempre uma referência estética importante para Mira Schendel.

² PEDROSA, Mário. Mira Schendel. In: ARANTES, Otilia (Org). *Acadêmicos e modernos*. vol. 3. São Paulo: Edusp, 2004, p. 346.

Foi, aliás, Sergio Camargo quem apresentou os trabalhos da artista ao crítico inglês Guy Brett. A exposição na Galeria Signals, em Londres, projetou Mira internacionalmente.

Theon Spanudis,³ em 1964, em texto de apresentação da exposição de Mira Schendel na Galeria Aremar, em São Paulo, compara a poética de Mira a “um sismógrafo de extrema sensibilidade”, cuja função seria captar todos os imperceptíveis e lentos processos de formação. Para Spanudis, o vigor da obra de Mira também residiria em sua capacidade de expressar a essência dos processos formativos a partir de meios extremamente econômicos, utilizando-se apenas de um mínimo de elementos.

Vilém Flusser, em *Indagações sobre a origem da língua*, texto publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1967, apresenta uma reflexão bastante interessante sobre a presença da linguagem na obra da artista. Ampliando uma ideia explicitada acima – a de que seu trabalho se caracteriza pela busca em captar os diferentes processos do mundo em formação – Flusser compreende que nesses trabalhos a artista procura apreender a *origem da língua*. Mas “demandar a origem da língua é perguntar pelo significado de tudo. Essa pergunta admitirá resposta? Será pergunta permitida?”⁴ Para ele, Mira enfrenta o desafio. Só que a origem da língua que lhe interessa não se dá “nas profundezas longínquas da história, do sistema nervoso ou do subconsciente, mas dá-se na proximidade imediata do meu Eu. É do núcleo mais concreto do meu Eu que a língua brota, como um gêiser, aos jatos e jorros.”⁵ Os *Objetos Gráficos*, as *Monotipias* ou *Datiloescritos* não representam algo, “são uma fenomenologia da língua. São aquilo que a língua é antes que fale”.⁶ Flusser percebe com perspicácia que, embora os suportes desses trabalhos sejam as transparências e o papel japonês, é a opacidade e a espessura da linguagem que estão sendo problematizadas, e não a ideia da transparência do discurso, da linguagem ou da razão.

Guy Brett, em *Ativamente o vazio*, parte integrante do livro de Sonia Salzstein (1996), *No vazio do mundo*, relata algumas de suas impressões

³ SPANUDIS, Theon. Textos críticos. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em dezembro de 2009.

⁴ FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996. p. 264.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

quando os desenhos da artista chegaram a Londres pela primeira vez, na década de 1960, para uma exposição na Signals Gallery. Guy Brett quer problematizar o vazio na produção artística de Mira Schendel. Para o crítico inglês, esses trabalhos se revelaram “surpreendentes em sua economia”, o vazio do papel rivalizava radicalmente com a delicadeza extrema dos traços. A artista, em carta ao autor, assim expressou a ideia: “a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”.⁷

Guy Brett observa que aquelas marcas não residiam sobre o papel, mas se fundiam nele, e eram o resultado de uma técnica original que combinava o gesto ativo e a impressão passiva, a produção e a reprodução. O autor considera digno de nota que o espaço vazio e a marca ou linha definidora “eram parceiros equivalentes, energias recíprocas e intercambiáveis, criando um ao outro. Não se tratava mais de uma ação expressiva dominando um campo ou suportes passivos”.⁸ Assim, o vazio para Mira, como para muitos artistas do pós-guerra,⁹ não é o lugar do não ser, mas sim o campo de emergência de potencialidades inesgotáveis, no qual tudo pode acontecer, *ativamente o vazio*.

No livro de Guy Brett sobre a arte cinética,¹⁰ há uma análise a respeito das *Droguinhas* e dos *Trenzinhos* que ressalta a originalidade desses objetos, que colocam em xeque, de forma devastadora, a ideia de escultura.

Uma, de folhas amassadas suspensas por um fio próximo ao teto onde captam luz e vento, e a outra, de folhas enroladas em nós formando uma estrutura nuclear densa. Obviamente elas não possuem base, nem forma ou posição obrigatória, e não podem ser preservadas por muito tempo.¹¹

Em 1987, Ronaldo Brito escreve para o jornal *O Globo* o ensaio *O fluido dos sólidos*, no qual desenvolve o argumento de que os trabalhos de Mira Schendel funcionam como uma aula sobre o *olhar* no mundo contemporâneo. Soterrados por imagens que surgem de todas as direções, passamos a

⁷ BRETT, Guy. “Mira Schendel”. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca d'Água, p. 50.

⁸ *Idem*.

⁹ Como Yves Klein, Fontana, John Cage, Bartnett Newman.

¹⁰ BRETT, Guy. *Kinetic Art*. Londres: Studio Vista, 1968.

¹¹ *Ibidem*, p. 50.

compreender o *olhar* como percepção sumária do mundo, e a civilização da imagem, paradoxalmente, entende cada vez menos o que significa “*olhar* – o que significa medir, pesar, observar, sentir cor e densidade, pensar, refletir e duvidar com os olhos”.¹² Esses trabalhos nos estimulam a reaprender a olhar, pois só podem ser conquistados por um exercício ativo da percepção. A obra de Mira Schendel, “[...] não nos entrega nada: tudo ali será conquista da percepção ou não será. O impacto inicial deriva do quase-nada. E cultivando o poder de sedução desse *quase*, a artista consegue mostrar que nele, afinal, acontece de tudo”.¹³

A partir de um determinado momento o quase-nada toma corpo, passamos a ser “assediados por fenômenos perceptivos”, por “ondas visuais mínimas e suas virtualidades máximas”.

Mira Schendel: O desafio do visível é o título do ensaio de João Masao Kamita publicado na revista *Gávea*, nos anos 1990. O texto busca compreender as operações que se encontram no âmago da poética da artista e que resultam em obras que, num primeiro olhar, “simples em apresentar-se, possuem potência e intensidade tamanhas. A princípio, uma presença precária e frágil, que após uma inspeção mais atenta adquire textura e intensidades impressionantes”.¹⁴ Sua hipótese é a de que essas obras que surgem como um ruído, uma leve interferência, terminam capazes de reverberar por todo o espaço ao seu redor, têm a potência de desestruturar a percepção habitual. Eis o ponto essencial da reflexão de João Masao Kamita: os trabalhos de Mira Schendel solicitam concentração, exigem um *olhar* atento e demorado, o oposto da percepção comum e desatenta, que é uma “percepção reduzida às suas relações de mera causalidade, simples mecanismo”. Ao questionarem o olhar, essas obras nos lembram que a ação perceptiva não é um mecanismo reflexo e sim a atividade básica de nosso confronto com o mundo, ação instauradora do novo. Olhar é uma atividade fundamental de constituição e reflexão.

¹² BRITO, Ronaldo. “O fluido dos sólidos”. In: LIMA, Suely (org.). *Experiência crítica*. Textos de BRITO, Ronaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p 289.

¹³ *Idem*.

¹⁴ KAMITA, João Masao. “Mira Schendel: o desafio do visível”. *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 30, 1991.

A poética de Mira é uma “poética da suspensão” do *olhar* habitual. Seu trabalho não pretende escapar dos dilemas contemporâneos, ao contrário, ele assimila essa sensibilidade relâmpago, pois afinal essa é a nova dinâmica do mundo, “e ainda assim fazer-se presença concreta a ponto de interromper o fluxo frenético de informações. Um momento de suspensão que propicia ao olhar concentrar-se em meio à dispersão generalizada”¹⁵ – colocar o mundo natural entre parênteses, como dita a fenomenologia de Husserl. Atravessar a grade lógica da cultura e usar o olhar de forma ativa, intencionalmente, como se estivéssemos olhando as coisas pela primeira vez. A produção de Mira Schendel põe em questão “tanto as dificuldades contemporâneas da percepção quanto um esforço no sentido de repotencializá-la”.¹⁶ Enfim, para Masao, a questão da obra é a reeducação do olhar.

O livro de Sônia Salzstein, *No vazio do mundo*, publicado em 1996, é um dos trabalhos de relevo dedicados especificamente à obra da artista. Pelo conjunto de autores ali reunidos, pode-se dizer que o livro se constitui em uma referência decisiva sobre a produção de Mira Schendel e de seu lugar na história da arte no Brasil.

Sônia Salzstein identifica como temas centrais na poética de Mira a temporalidade, a busca pela ativação do vazio e a materialidade. Para ela, “Mira experimentou o tempo, ou melhor, o sentido processual do devir, como a matéria mesma de seu trabalho”.¹⁷ As espirais, os círculos e as setas, constantes nas obras, seriam a expressão formal de uma percepção estética do tempo. A insistência nas noções de materialidade e temporalidade na sua produção é compreendida pela autora como o desejo que o sujeito experimenta de se entranhar nos objetos para embaçar todos os dualismos. Sônia Salzstein compara os ambientes criados por Hélio Oiticica (seus *Ninhos*, *Tendas*, *Penetráveis*) ao trabalho de Mira Schendel para a Bienal de São Paulo de 1969, *Ondas paradas de probabilidade*. Se Hélio Oiticica é descoberta multissensorial, Mira solicita apenas que se protagonize a experiência da passagem. A noção de temporalidade, presente em todo o seu trabalho, é evidente nas experiências com materiais efêmeros. Não somente por isso, mas

¹⁵ KAMITA, João Masao. *Mira Schendel: o desafio do visível*. *Op. cit.*, p. 10-11.

¹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷ SALZSTEIN, Sônia. *Op. cit.*, p. 17.

também porque esses trabalhos apresentam “o rumor de uma temporalidade interna. Esta não diz respeito apenas à natureza processual e fenomenológica do trabalho, mas a uma espécie de desdobramento transitivo e sem repouso que ele protagoniza”.¹⁸

Haroldo de Campos, em 1996, em entrevista a Sonia Salzstein no livro citado, fala da artista e amiga Mira Schendel: “Mira era uma calígrafa metafísica”. Segundo o poeta, ela tinha um gosto especial pela escrita, e algumas de suas “escrituras são traços, são resíduos, são resquícios, são restos que ela deixa no papel, deixa percorrer o papel como se fossem rastros existenciais, ontológicos”.¹⁹ Na percepção do autor, a busca incessante pela essência deve ser compreendida na chave da fenomenologia. “A essência é uma tensão, um disparo, envolve aquela ideia filosófica de colocar as coisas entre parênteses, de fazer a redução fenomenológica”.²⁰ Mira Schendel parecia procurar reduzir a intervenção intelectual a um mínimo, isso para liberar a potência poética intrínseca à obra.

Depois de ver uma tela de Mira trabalhada ao contrário, na estrutura de madeira exposta de seu avesso, Haroldo de Campos passou a perceber uma espécie de parentesco entre o trabalho da artista e o de Mondrian. Resume o autor: “É de uma simplicidade, de um rigor construtivista; é alguma coisa que fica entre o neoplasticismo e o suprematismo, que abole todo o descritivismo”.²¹ Na verdade, também Mário Pedrosa já havia insinuado a aproximação entre Mira e Mondrian. As verticais e as horizontais de Mondrian estão ali e pode-se dizer que algumas obras assemelham-se a “um Mondrian muito matérico”, “um neoplasticismo pelo avesso, pelo lado da matéria quase bruta”.

O artista plástico e escritor Nuno Ramos conviveu com a artista na década de 1980, em São Paulo. Em *A construção do vento*,²² ele descreve o trabalho de Mira Schendel como “a captação de algo fugaz, sutil, mais próximo do gás do que da matéria sólida”. No entanto, observa que essa obra próxima

¹⁸ SALZSTEIN, Sonia. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁹ CAMPOS, Haroldo. *Entrevista com Haroldo de Campos*. In: SALZSTEIN, Sonia. *Op. cit.*, p. 250.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem*, p. 234.

²¹ *Idem.*

²² RAMOS, Nuno. “A construção do vento”. In: SALZSTEIN, Sônia. *Op. cit.*, p. 245.

ao estado gasoso se materializa de forma intensa. Avalia ainda que na obra de Mira “o papel ganha uma aura inconfundível, já que ela parece não trabalhar sobre ele, mas dentro ou através dele”. A partir dessa linha que parece brotar do próprio papel, Nuno Ramos afirma: “nada é mais alheio a este trabalho do que a composição de partes”. O problema figura e fundo termina ali resolvido em definitivo. A linha de Mira seria finalmente uma linha-pergunta, tateante, reflexiva, que está constantemente problematizando a sua possibilidade de individuação.

O escultor José Resende foi um dos grandes amigos da artista. Em texto para o livro de Sonia Salzstein, ele apresenta o argumento de que a obra de Mira “era a melhor formalização de suas indagações filosóficas, estas sim, centrais em suas preocupações e interesses”.²³ Ele entende que para Mira Schendel “a arte como tema não seria nem mesmo parte do núcleo central de seu pensamento, mas, por outro lado, a expressão plástica tinha um estatuto privilegiado como formalizadora das questões que a preocupavam”.²⁴ As questões que estimularam seu pensamento – principalmente as ideias da temporalidade, do efêmero e da obsolescência – encontraram na arte uma possibilidade de formalização extremamente precisa. Surpreende que seja justamente um artista – e um dos grandes, que se diga rápido – aquele que, de certo modo, subordina a obra de Mira a questões filosóficas. A meu ver, quando Mira Schendel pensa o tempo, o efêmero e a obsolescência, ela o faz a partir de problemas e procedimentos estéticos. Trata-se de uma *sensação* de tempo, de efêmero e de obsolescência.

Em 2001, Maria Eduarda Marques escreveu para a Coleção Espaços da Arte Brasileira, *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. A pesquisa que resultou no livro de Maria Eduarda Marques pode ser descrita como uma arqueologia do desenvolvimento e das transformações da poética da artista. É uma reconstituição, em texto e imagens, da trajetória de Mira desde a sua chegada a Porto Alegre, em 1949, até 1988, ano de sua morte. A autora não só aborda o diversificado conjunto dos trabalhos da artista, destacando as questões fundamentais que as obras colocam, como procura compreender esses problemas à luz das análises críticas que propiciaram.

²³ RESENDE, José. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia. *Op. cit.*, p. 250.

²⁴ *Idem.*

Em 2009, Geraldo Souza Dias publica uma versão revisada de sua tese de doutorado pela Universitat der Künste, em Berlim: *Mira Schendel. Do espiritual à corporeidade*. A publicação do livro, riquíssimo em imagens dos trabalhos da artista, é simultânea à exposição de Mira Schendel e do artista argentino Leon Ferrari, *Tangled Alphabets*, que aconteceu no MoMA em 2009, com curadoria de Luis Pérez-Oramas.

O trabalho de Geraldo Souza Dias pretende ser uma biografia intelectual da artista e cumpre esta tarefa revelando fragmentos de seus diários e de correspondências inéditas entre Mira e Jean Gebser, Hermann Schmitz, Max Bense, Vilém Flusser, Guy Brett, Elisabeth Walter. Sua minuciosa pesquisa histórica – durante mais de dez anos recuperou dados coletados em cartórios e documentos, bibliotecas, galerias e universidades de diversos países desde os anos de formação – parece tê-lo levado a classificar o processo de criação de Mira como uma *transparentização*. A arte de Mira Schendel expressaria o conceito de diafaneidade formulado pelo fenomenólogo Jean Gebser, amigo de Mira. A simultaneidade foi pensada por Gebser como eliminação da sequência temporal, permitindo ao tempo expressar-se por si mesmo. A visualização da transparência se reestruturaria como libertação do tempo. Assim,

esta diafania é abrangente, ela é uma transparência, uma visibilidade através do espaço e do tempo, tanto da luz como da escuridão, tanto da matéria como da alma, tanto da vida como da morte, pois a transparência do espiritual age no todo e o todo é transparência.²⁵

²⁵ SOUZA DIAS, Geraldo. *Op. cit.*, p. 145.

Rodrigo Naves e Mira Schendel

Rodrigo Naves merece um comentário à parte por seu esforço crítico e teórico para apreender a *artisticidade*²⁶ própria à obra de Mira Schendel. As análises desenvolvidas por Rodrigo Naves são marcadas pela crítica de arte desenvolvida por Ronaldo Brito a partir dos anos 1970, “sempre ligada à compreensão de trabalhos contemporâneos que procuravam ser mais do que uma vaga assimilação de questões levantadas pela arte norte-americana e europeia do período”.²⁷

Rodrigo Naves foi, sem dúvida, quem mais escreveu sobre os trabalhos da artista. Os seguintes textos se destacam pela importância dos temas apresentados: “Pelas costas” (1996), “O presente como utopia” (2007), “As aventuras do método: Amilcar, Camargo, Mira e Willys” (2007) e “The world as generosity” (2009), texto de apresentação de Mira Schendel para o catálogo da exposição da artista realizada no MoMA.

Segundo o crítico, a obra de Mira Schendel é uma das mais significativas produções modernas da arte brasileira, contudo, essa obra possui características que a colocam em uma posição muito singular. Sua aparência discreta, pouco ostensiva, as formas delicadas, que não se impõem aos materiais, e os pequenos formatos a diferenciam de algumas de suas principais influências: os construtivistas, ou Miró, por exemplo.

A que se deve essa dificuldade de alinhar sua produção com qualquer vertente artística marcada? Quando Mira começou a trabalhar mais sistematicamente, já vivendo no Brasil, na década de 1950, a arte moderna europeia dava óbvios sinais de esgotamento.

De que forma Mira Schendel participa desse processo de mudança, que conduziu ao que se convencionou chamar “arte contemporânea”? Segundo o

²⁶ O conceito de *artisticidade* foi utilizado pelo historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan, que compreende a *artisticidade* e a *historicidade* da obra de arte como uma só coisa, ou seja, para ele não se trata de encaixar os trabalhos em um momento histórico, mas sim de ver sua *historicidade* imanente, sua *historicidade* intrínseca, o que só é possível ser percebido se a especificidade do fenômeno artístico enquanto tal é afirmada. Só deste ponto de vista se pode conceber uma articulação concreta que não suprima as diferenças entre a obra e fenômenos de outra ordem. O próprio da arte é a sua *historicidade*, ou seja, ela tem um modo de transmissão histórico de *per se*. A *historicidade* da arte é também um fenômeno histórico, ou seja, ela não tem uma correspondência ideal com ela mesma, apriorística.

²⁷ NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. *Op. cit.*, p. 223.

autor, enviesadamente, obliquamente, por duas razões. Primeiro, porque o meio cultural que a recebeu ainda não estava de todo afetado por aquelas discussões. “É apenas no final dos anos 50 que, no Brasil, as artes visuais adquirem uma consistência razoável, capaz de conferir densidade e continuidade aos debates modernos”. Em segundo lugar, acrescenta, “porque a formação intelectual de Mira se dá no âmbito da arte moderna e são ainda modernas muitas das questões que ainda a movem”.²⁸

As semelhanças e as diferenças, as afinidades e as influências entre os trabalhos de Mira e Klee, Morandi, Miró, Dubuffet são evidentes. Mas, segundo o crítico, nenhum desses trabalhos mantém com os de Mira “um vínculo suficientemente forte ou uma trajetória razoavelmente semelhante, capazes de trazê-la para regiões mais familiares pela crítica moderna. Ao contrário, parecem apenas ressaltar suas singularidades”.²⁹

Mira manteve um diálogo quase permanente com os construtivistas. Podemos aproximar os trabalhos em que ela usa o acrílico, por exemplo, às experimentações de Gabo e Moholy-Nagy; contudo, o autor observa, “Mira confere aos materiais e aos seus procedimentos um sentido diverso do visado pelos construtivistas. Para ela, o acrílico não era apenas um elemento transparente a revelar o movimento das ideias, sem opor-lhe resistência”.³⁰ Nos seus *objetos gráficos*, o acrílico parece condensar e espessar o espaço, tornando-o corpóreo e passível de ser experimentado sensivelmente.

Klee seria a sua maior afinidade, segundo o autor. A sua conhecida afirmação de que a arte “não reproduz o visível, torna visível” supõe que a obra caiba desvendar os nexos entre microcosmo e macrocosmo. Nos trabalhos de arte, processos amplos como, por exemplo, fecundação, nascimento e morte se mostrariam em toda a sua universalidade e alcance. E nada deveria suspender essa interrogação sobre as condições de surgimento dos fenômenos e sobre as passagens entre aqueles dois reinos: nem a intensidade de cores, nem as grandes dimensões, nem formas muito impositivas.³¹

Existe, para Rodrigo Naves, uma diferença de base entre os trabalhos de Mira Schendel e parte considerável da melhor arte moderna. A obra de Mira –

²⁸ NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. *Op. cit.*, p. 90.

²⁹ Idem, *idem*.

³⁰ *Ibidem*. p. 91.

³¹ *Ibidem*. p. 92-93.

com a exceção dos *Sarrafos* – por suas relações, por seus formatos e escala, não pretende se diferenciar marcadamente dos demais fenômenos do mundo. Presença discreta que resulta de operações sutis e pacientes, esses trabalhos, sejam linhas e superfícies, cores ou fios de náilon dispostos no espaço, afastam-se da dimensão utópica da arte moderna que é abrandada em sua obra.

Não a movem os confrontos expressionistas, a projetualidade construtivista, o sarcasmo de dadaístas ou os contrastes surrealistas. Os trabalhos de arte deveriam proporcionar uma experiência detida do presente, em vez de projetarem a percepção para um tempo utópico, futuro.³²

Esta conclusão parece chegar ao cerne do trabalho da artista: afirmação artística do que há de intenso *neste* mundo e expressão artística de potencialidades de vida presentes *neste* mundo. E, a partir daí, pode-se compreender como esses trabalhos tão delicados e nada impositivos possuem, no entanto, uma intensidade desconcertante. Aqui fragilidade é força. Uma intervenção mínima ativa o campo plástico. Em seus melhores trabalhos, a noção de forma não dizia respeito ao estabelecimento de relações estáveis e constantes. “Ao contrário, para Mira Schendel forma se referia ao desencadeamento de um processo de rearranjo, como uma fenda geológica que aos poucos encontrasse seu caminho pelas falhas do terreno”.³³

No texto do catálogo da exposição do MoMA, “The world as generosity”,³⁴ escreve: “raramente o toque de um artista conseguiu ser tão frágil e ao mesmo tempo tão intenso”. As oposições ou as relações paradoxais têm um lugar de destaque no entendimento da potência dos trabalhos de Mira Schendel. Prova disto é a constância nas análises dessas polaridades ou oposições. Assim, Guy Brett fala sobre “fragilidade e energia”; Alberto Tassinari aponta a “comunicação entre íntimo e imenso”; Ronaldo Brito vê os *Sarrafos* como “ascéticos e intensos, quase anônimos, porém singulares”; João Masao Kamita percebe essa “presença precária que adquire densidade e espessura impressionantes”. Essas intervenções tão delicadas são capazes de ativar todo o campo, “reordenar totalmente as superfícies brancas – vem daí sua intensidade –, bem como de sofrer a pressão desse território reestruturado”.³⁵

³² NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho. Op. cit.*, p. 93.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibidem, p. 99.

Em *Pelas costas* (1996), Rodrigo Naves avalia a importância das diferentes séries de *Monotipias* criadas a partir de 1964, quando ela começa a experimentar uma técnica original que pretendia dar conta da possibilidade de trabalhar com o delicado papel japonês. A ideia que atravessa o texto é a de que a mediação do vidro entintado tinha como função diminuir ao máximo o controle sobre o trabalho. O desenho, que sempre se caracterizou como uma operação de domínio técnico e precisão, com a técnica inventada por Mira, adquiria uma intensidade surpreendente com o efeito de entranhamento da linha no papel. Essas linhas pareciam nascer de dentro do papel sem que nenhum movimento externo as conduzisse. Mira desenhava pelo avesso, transgredia várias leis do desenho (velocidade, pressão necessária, domínio manual etc.) e criava uma linha que acontecia *pelas costas* do papel, usando a própria unha para desenhar. “Como lidar com essa unha que é um prolongamento da mão e que pode traçar tanto a linha mais fina quanto quase uma superfície dependendo de seu direcionamento”³⁶ e com um suporte que parece segregar a tinta, sem que algo de fora atuasse nesse sentido?

Mira Schendel revela esse estranho movimento: trabalhos delicados, nada ostensivos e, no entanto, de uma intensidade admirável. Tudo se reduzia a encontrar a intervenção mínima que “ativasse o campo em que atuava, evitando que uma interferência muito marcada se sobrepusesse à folha de papel, às lâminas de acrílico, aos filamentos de papel de arroz ou às sutis camadas de têmpera”.³⁷

Walter Benjamin, em seu célebre texto *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*,³⁸ pensou a crítica de arte como potência de criação. Sua intenção era refletir sobre as perspectivas da crítica: enquanto ajuizamento, como delimitação de um campo de saber e como uma potência complementar à obra. Ao positivar o papel do espectador, Benjamin não confunde espectador e autor: a crítica não se torna a obra. Contudo, ao disseminar sempre novos sentidos, ela age sobre sua recepção e, por isso, reivindica para si uma participação, como extensão da criação.

³⁶ NAVES, R. *Op. cit.*, p. 267.

³⁷ *Ibidem.* p. 99.

³⁸ BENJAMIM, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. pref. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993 [1919].

O conjunto dessas reflexões críticas sustentou a novidade da obra de Mira Schendel, obra que tencionava os sentidos constituídos e requeria uma nova sensibilidade. Ao sustentar esse desafio, a crítica se apresenta como potência criativa capaz de apreender e disseminar novos sentidos e de tornar sensível o caráter de sistema aberto do trabalho da artista.

REPRODUÇÕES

Figura 1
Exposição de *Objetos Gráficos*
The Drawing Center, Nova York, 1995



Figura 2
Exposição de *Objetos Gráficos*
The Drawing Center, Nova York, 1995

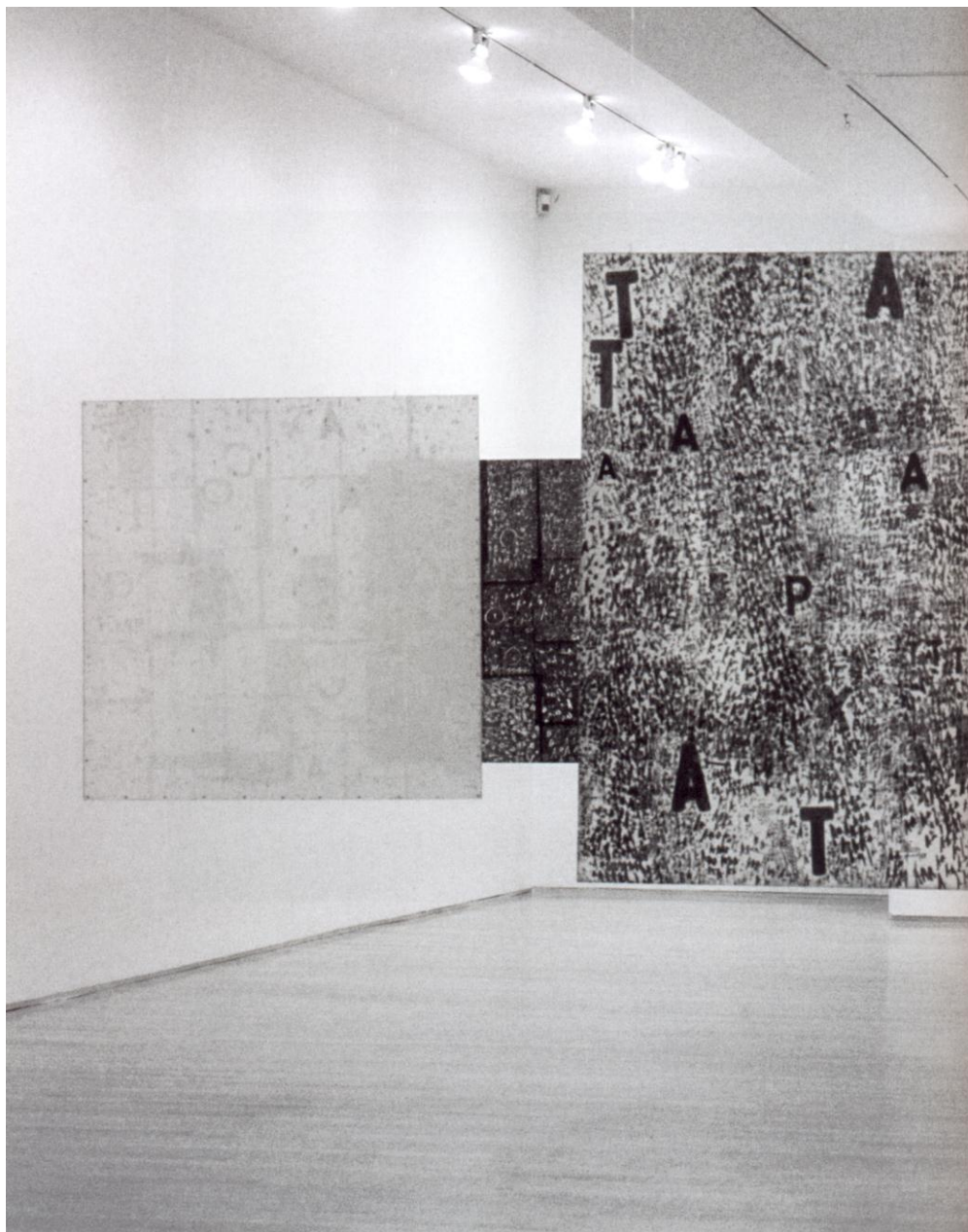


Figura 3
Sem título [série *Objetos Gráficos*], 1967-68
óleo sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico,
100 x 100 cm

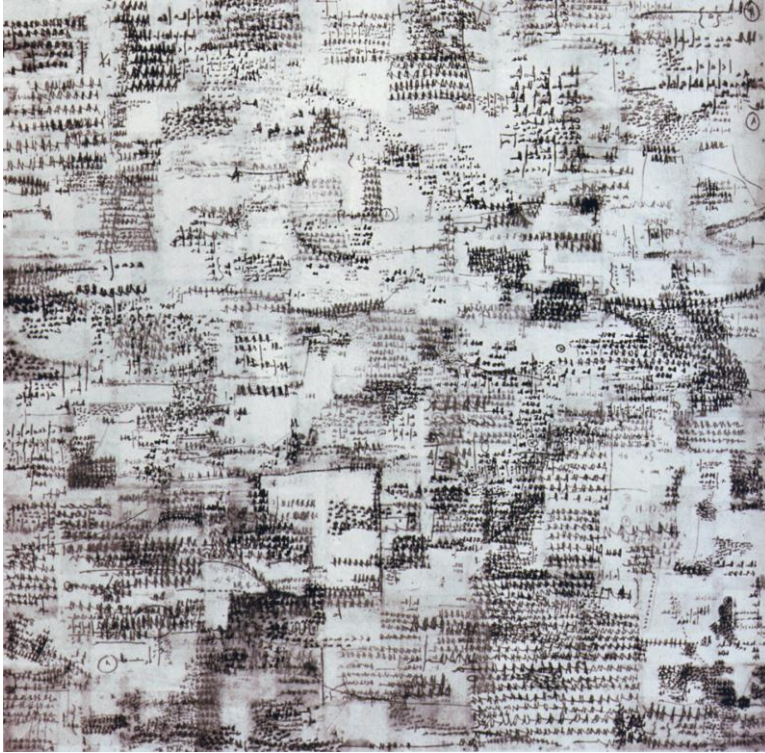


Figura 4
Sem título [Objetos Gráficos], 1967-68
Objeto gráfico afixado a uma janela da residência de Konrad Gromholt, Oslo

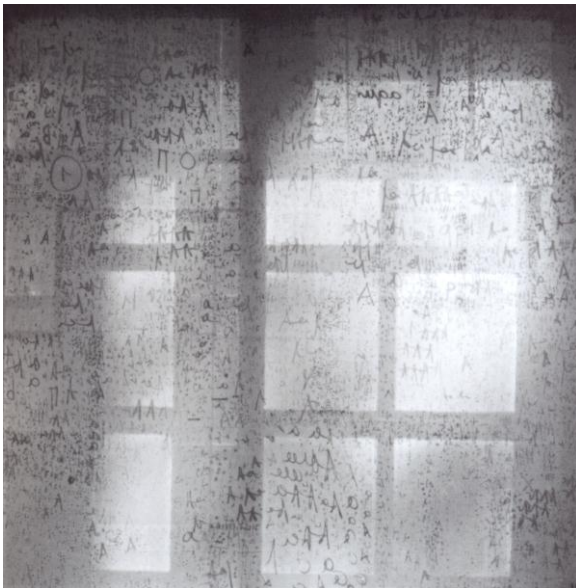


Figura 5

Sem título [Objetos gráficos], 1972

Tipos transferíveis sobre papel japonês entre duas chapas de acrílico transparente,
95 x 95 cm

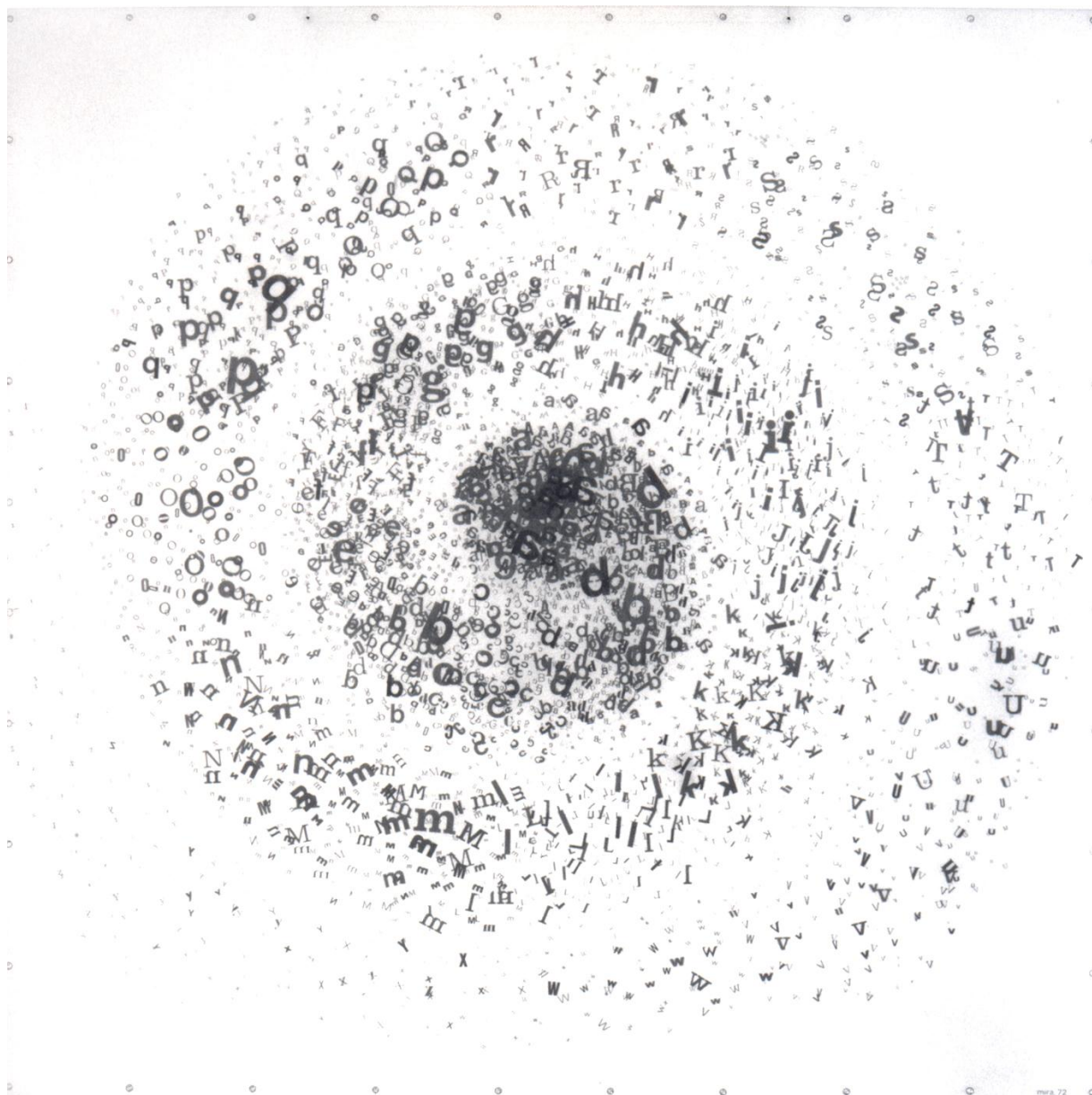


Figura 6

Sem título [Objetos Gráficos], 1967-68

Letraset sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 50 x 50 cm

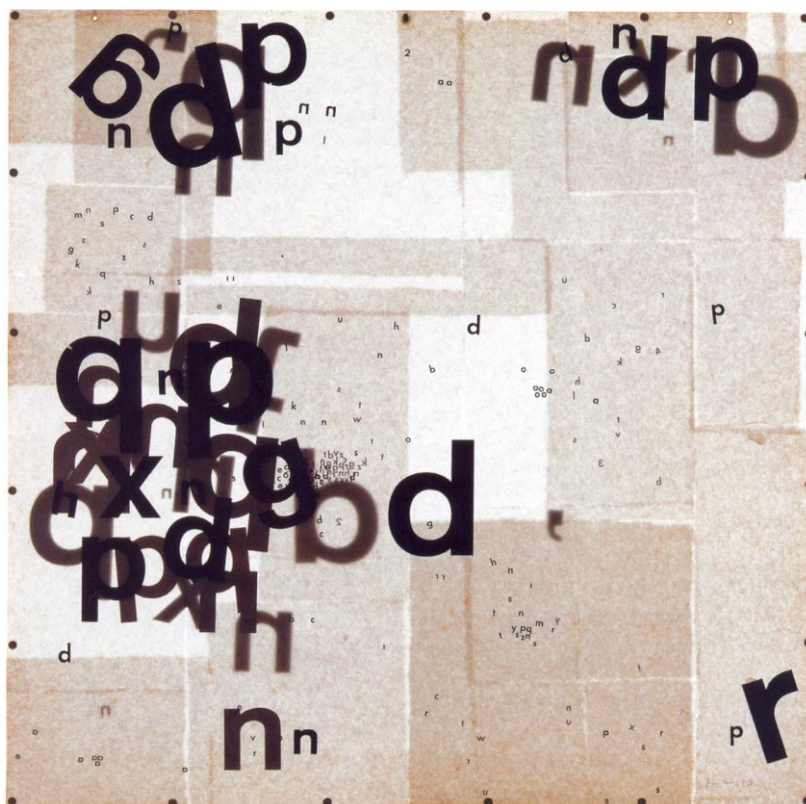


Figura 7

Sem título [Toquinhos]

Tipos transferíveis sobre placa de acrílico - 46,5 x 20,5 x 35 cm

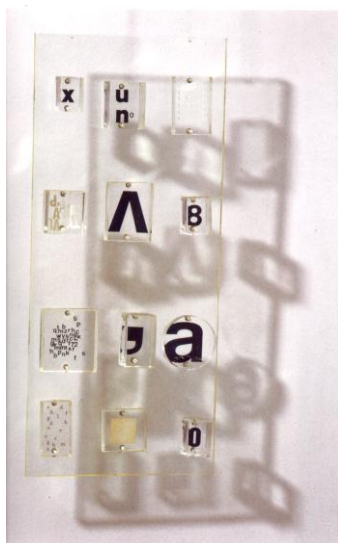


Figura 8
Ondas paradas de probabilidade, 1969
fios de nylon, dimensões variáveis



Figura 9
Sem título, 1964-65
óleo sob papel de arroz 47 x 23 cm



Figura 10
Sem título, 1964-65
óleo sob papel de arroz 47 x 23 cm



Figura 11
Sem título [Monotipias], década de 60
óleo sob papel japonês - 23 x 47 cm



Figura 12
Trenzinho, 1965
folhas de papel japonês e fio de nylon, dimensões variáveis



Figura 13
Sem título [Droguinhas], 1964-66
papel japonês, dimensões variáveis - c. 90 cm



Figura 14
Paul Klee. *Fuge in Rot*, 1921
Aquarela sobre papel, 24,4 x 31,5 cm



Figura 15
Paul Klee
Aquarela sobre papel

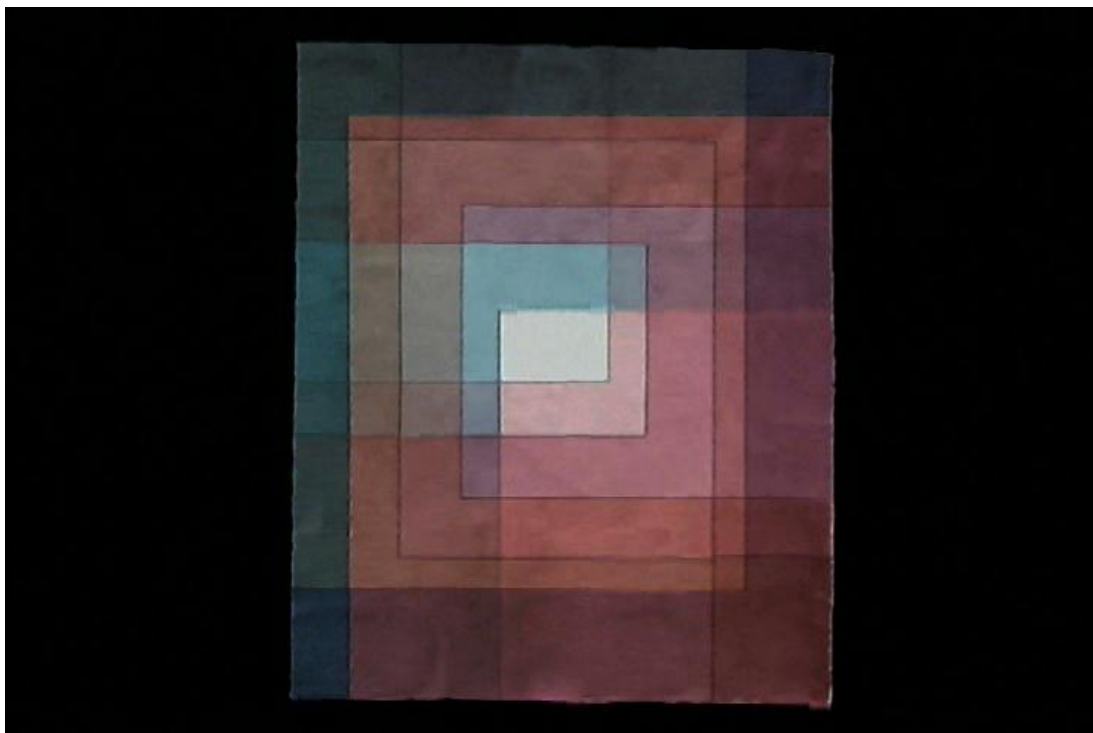


Figura 16
Simulação da técnica utilizada por Paul Klee
Série de imagens que constam do filme *Paul Klee. Le silence de l'ange*

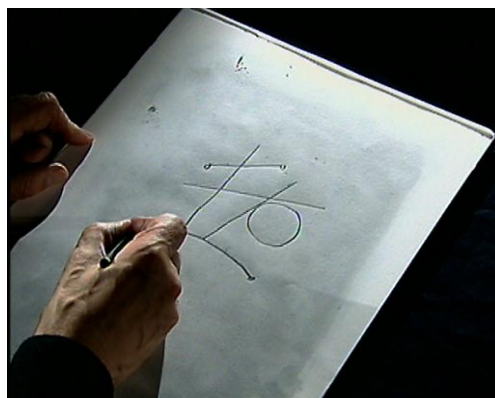


Figura 17
Paul Klee
O saltimbanco, 1923
Decalque a óleo, lápis e aquarela sobre papel,
48,7 x 32,2 cm

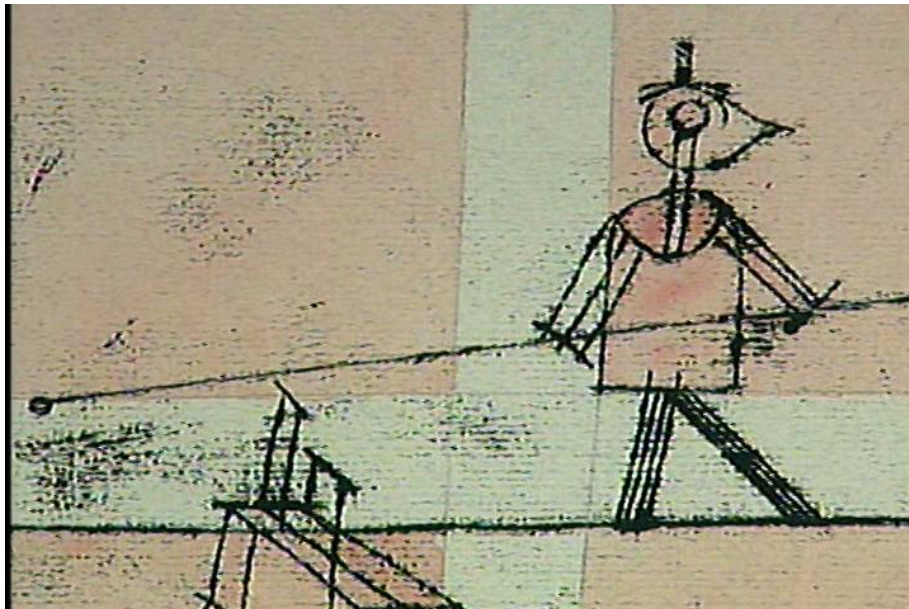


Figura 18
Paul Klee
A máquina de chulear, 1922
Decalque à óleo e aquarela sobre papel,
41,3 x 30,5 cm

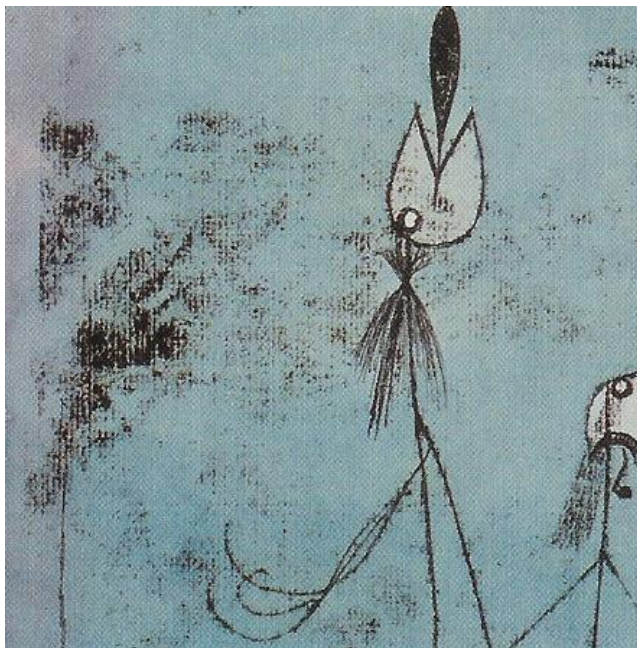


Figura 19
Lucio Fontana
Conceito espacial, 1963 - óleo sobre tela
1 x 1 m



Figura 20
Sarrafo, 1987
Têmpera acrílica e gesso sobre madeira, 90 x 1,80 x 20 cm



Figura 21
Sem título [Droguinhas], 1966
papel japonês, dimensões variadas
c. 66 cm



Figura 22
Sem título [Droguinhas], 1965
papel japonês, dimensões variadas - diâmetro 20 cm

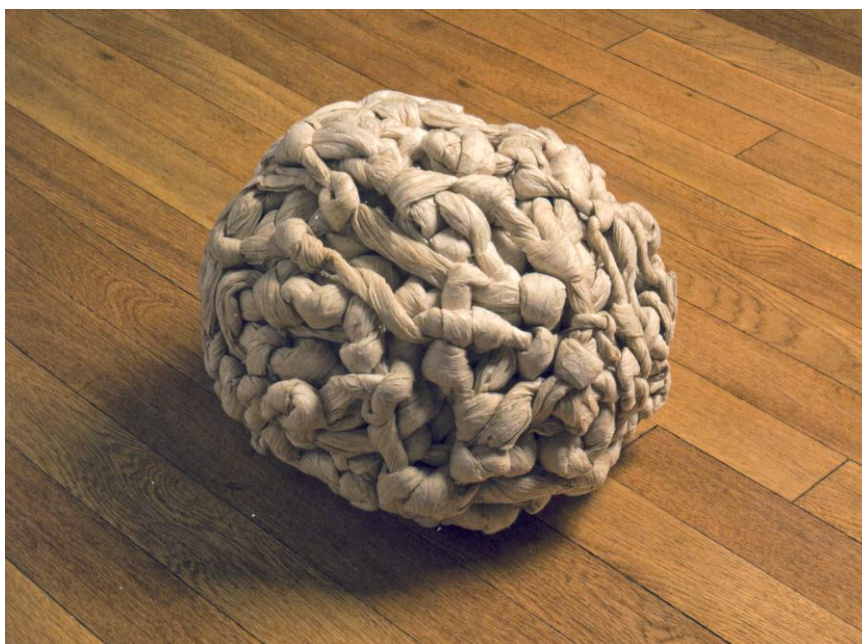


Figura 23
Sem título [Trenzinho], 1965
folhas de papel japonês 23 x 47 cm e fio de nylon, dimensões variadas



Figura 24
Mira Schendel com as *Droguinhas* em sua exposição na Signals Gallery, Londres, 1966 - Foto Clay Perry

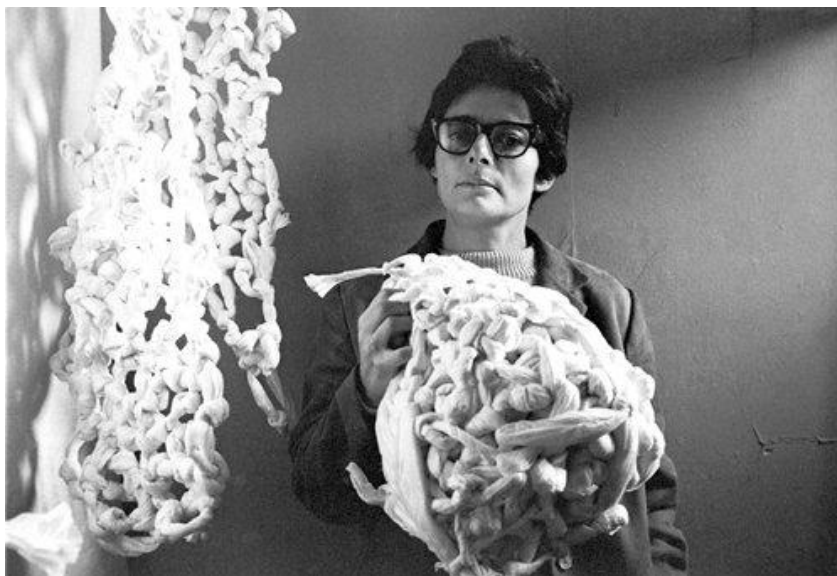


Figura 25
Exposição de Lygia Clark na Signals Gallery, década de 60
Foto Clay Perry



Figura 26
Sem título (detalhe, ver figura 29) 1965-68
papel japonês, dimensões variadas - c. 90 cm



Figura 27
Sem título [Droguinha], 1966
papel japonês, dimensões variáveis
c. 30 cm



Figura 28
Mira Schendel em sua Exposição na Signals Gallery, Londres, 1966
Foto Clay Perry

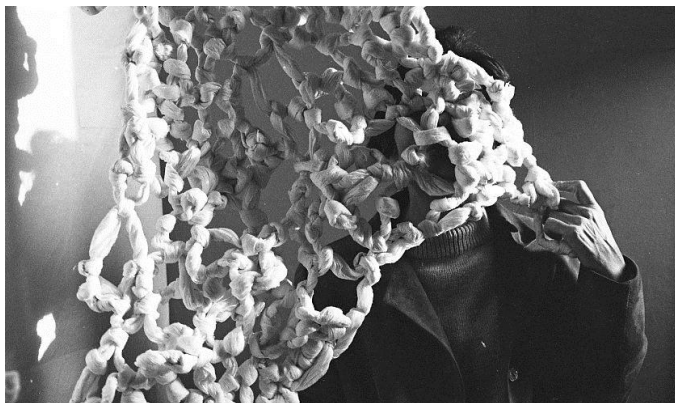


Figura 29
Sem título [Droguinhas], 1964-66
Papel japonês, dimensões variáveis - c. 90 cm



Figura 30
Sem título, 1964
óleo sob papel japonês e tipo transferível
23 x 47 cm



Figura 31
Sem título, 1964
óleo sob papel japonês
23 x 47 cm

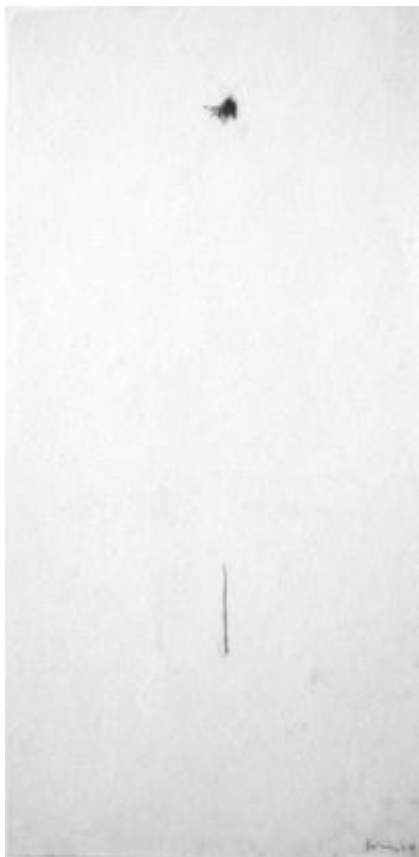


Figura 32
Sem título [Trenzinhos], 1965
folhas de papel japonês e fios de nylon em dimensões variáveis

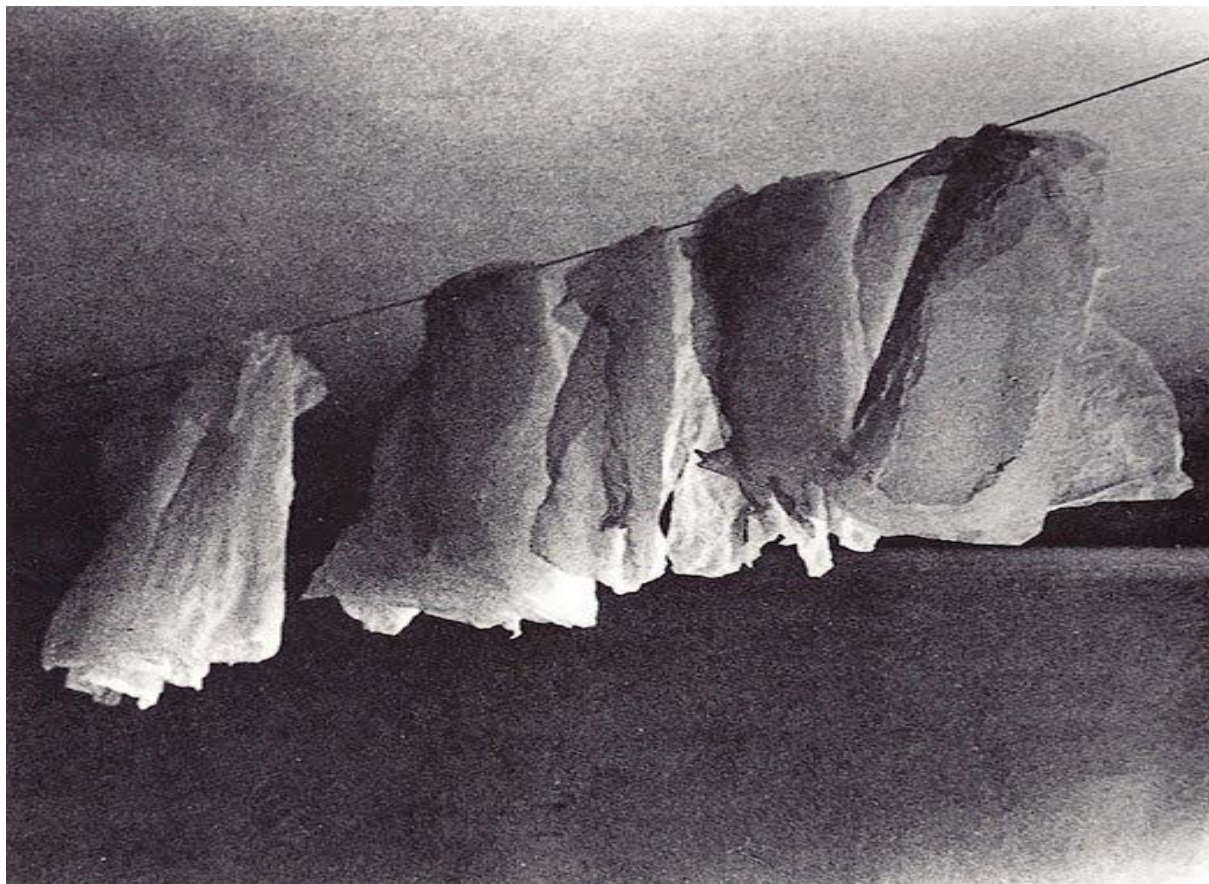


Figura 33
 Sem título [Monotipias], 1965
 Óleo sob papel japonês,
 47 x 23 cm

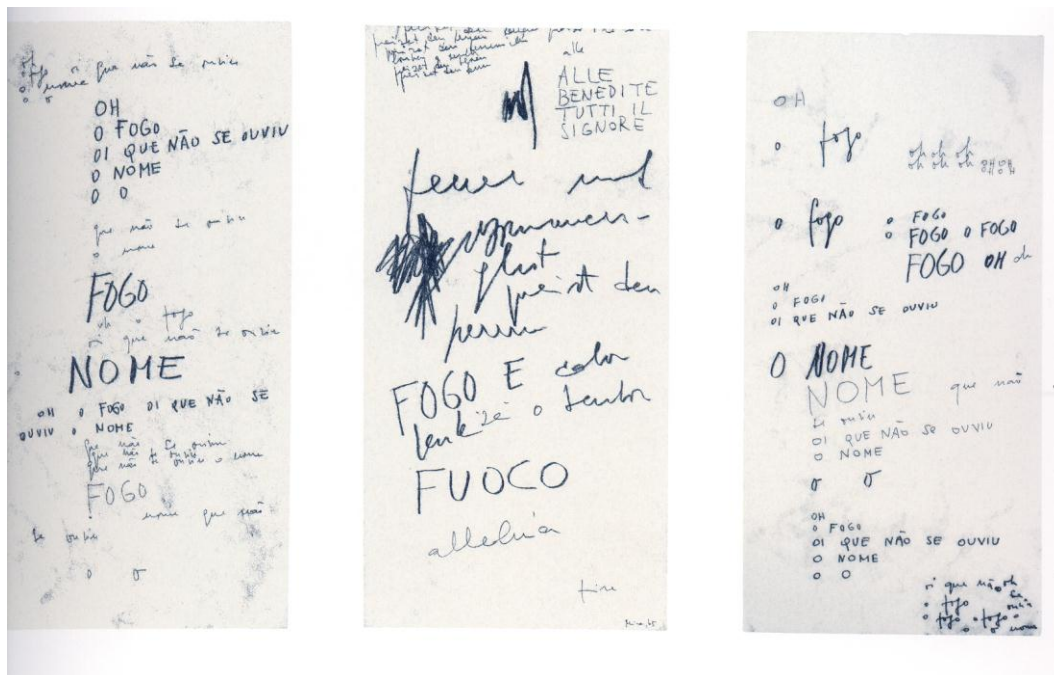


Figura 34
 Sem título, 1964-65
 óleo sob papel de arroz
 23 x 47 cm

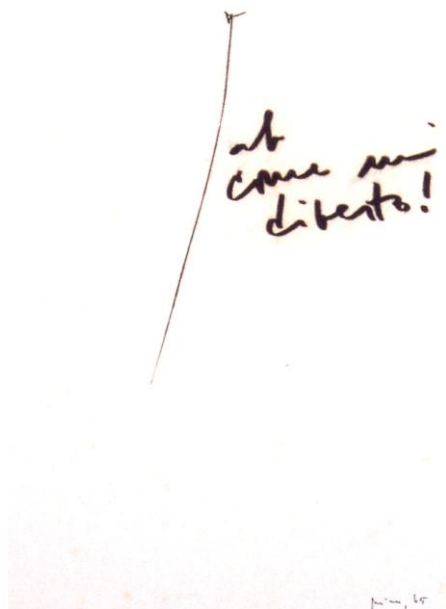
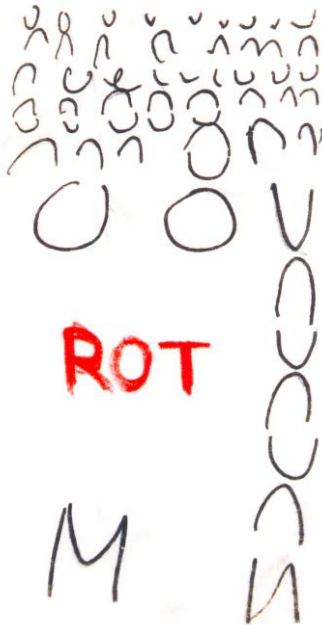


Figura 35
Sem título, 1964-65
 óleo sob papel de arroz
 23 x 47 cm



ZEIT

Figura 36
Sem título, 1964-65
 óleo sob papel de arroz
 23 x 47 cm



ROT

M

Figura 37

Sem título [Objetos Gráficos], 1967

Grafite, tipo transferível e óleo sobre papel japonês prensados entre duas placas de acrílico, 99,8 x 99,8 x 1 cm



Figura 38

Sem título [Objetos Gráficos], 1967-68

grafite e óleo sobre colagem de papel japonês entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm

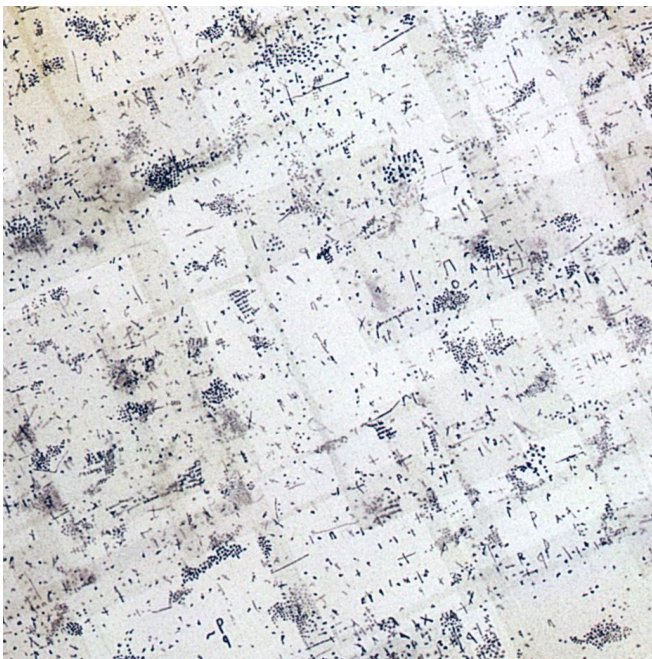


Figura 39
Sem título [Bombas], década 1960
ecoline e nanquim sobre papel, 48 x 66 cm



Figura 40
Sem título [Bombas], década 1960
ecoline e nanquim sobre papel, 48 x 66 cm



Figura 41
Sem título [Bombas], 1965
Óleo sobre papel, 43 x 47 cm

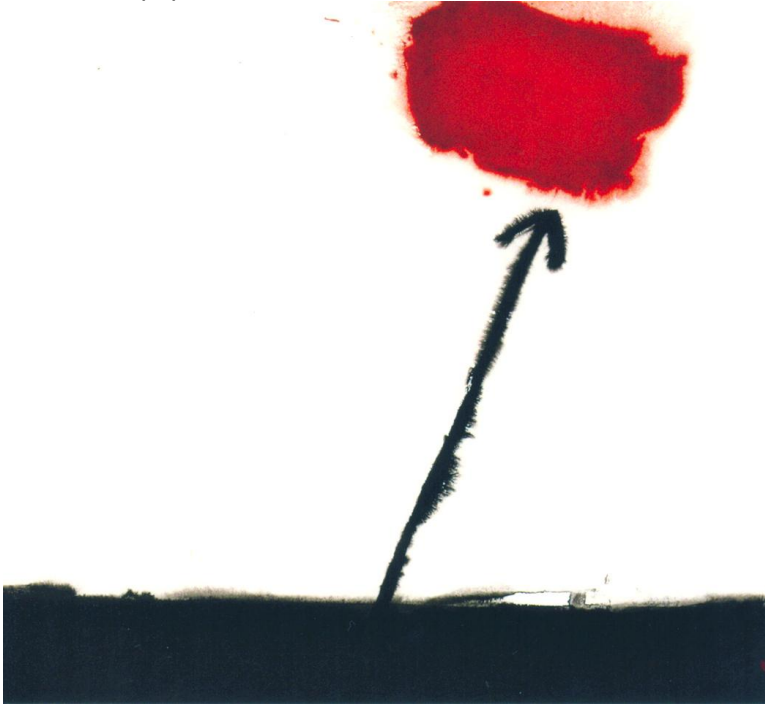


Figura 42
Sem título [Bombas], 1965
ecoline e nanquim sobre papel, 48 x 66 cm



Figura 43
Sem título [Bombas], década de 60
ecoline e nanquim sobre papel – 48 x 66cm

