UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS (CCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL (PPGMS)

ANA MARIA LIMA DO VALLE

NAS ENTRELINHAS DO VISÍVEL

MIRA SCHENDEL ENCONTRA WALTER BENJAMIN

RIO DE JANEIRO

2015

ANA MARIA LIMA DO VALLE

NAS ENTRELINHAS DO VISÍVEL

MIRA SCHENDEL ENCONTRA WALTER BENJAMIN

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação

Orientadora: Profa. Dra. Josaida de Oliveira Gondar

RIO DE JANEIRO

2015

ANA MARIA LIMA DO VALLE

NAS ENTRELINHAS DO VISÍVEL: MIRA SCHENDEL ENCONTRA WALTER BENJAMIN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Doutora em Memória Social.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Josaida de Oliveira Gondar - Orientadora
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

_____

Prof. Dr. Wolfgang Fritz Bock
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

_____

Profa. Dra. Solange Jobim e Souza
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC)

_____

Profa. Dra. Anna Hartmann Cavalcanti
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

_____

Prof. Dr. Amir Geiger
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

À Zélia, por todo o amparo e pela fundamental presença, desde sempre.

A Marcos Comaru, por sua companhia atenta, delicada e luminosa; por sua firme dedicação, ao longo de todos esses anos de vital criação.

A Cícero, pela parceria e companheirismo na criação de uma relação que, em seus diversos tons, nos alegra e faz com que nossas existências ganhem mais luz, força e suavidade.

Agradecimentos

Agradeço, de forma altamente especial, à minha querida orientadora, Jô Gondar, por ter conduzido todo esse tempo de trabalho com absoluto respeito a mim e à minha escrita. Agradeço sua atenção, sua sensibilidade e seu olhar além da superfície. Não só o trabalho ganhou com sua competente e cuidadosa condução, como eu muito ganhei pela oportunidade de aproximação com uma pessoa de espírito nobre.

Agradeço ao professor Wolfgang Bock por, com seu amplo conhecimento e competência, ter feito importantes observações e ter dado a este texto importantes esteios para a construção do que eu queria apresentar.

À professora Anna Hartmann por sua atenção desde o tempo de aulas. Suas observações, ainda sobre o projeto, me ajudaram na construção desta tese.

Ao professor Amir Geiger por ter aceitado o convite para participar desta banca.

À professora Solange Jobim que, nas importantes aulas na PUC, aprofundou o meu encontro com Benjamin. Através daquelas aulas, e da forma sensível como foram conduzidas, eu comecei a formar o que hoje resulta nesta tese.

Às queridas amigas:

- Cleone Augusto por sua afável presença e por ter me emprestado um dos livros mais importantes para a construção desta tese.
- Cláudia Escórcio pela seriedade e constância em uma amizade que começou no mestrado e segue de forma íntegra e preciosa.
- Cristina Kaiser por sua atenção e companhia. Desde que a conheci alegra-me poder contar com sua amizade. Agradeço por ter acompanhado este trabalho sempre perguntando por ele.

- Denise pela simpatia e carinhoso apoio. Obrigada por sempre perguntar pela tese e por dar força para os planos seguintes.

- Leila Alonso Gomes pela amizade doce e sensível. Obrigada pelo apoio, pelo incentivo, obrigada por ser minha amiga.

- Ana, da Athena Contemporânea, agradeço por ter acompanhado o final deste trabalho, por ter verdadeiramente se interessado por ele e por sempre me receber com carinho nos olhos.

- Andréa Varella, artista plástica, professora que me apresentou a arte contemporânea, amiga de longa data. Muito do que aprendi com você encontra-se atuante neste trabalho.

- Dôra, amiga há tempos que sempre me recebe com o carinho, a gentileza e o amparo presentes nas grandes amizades.

Agradeço à artista plástica, a escultora Iole de Freitas pelas importantes aulas no Parque Lage. Estar diante de Iole é estar diante de uma presença artística. O que aprendo com ela está além do que pode ser dito.

À Mira Schendel por ter me iniciado em uma dimensão na arte que eu não conhecia e que, ao conhecer, vi minha vida transformada.

Ao Walter Benjamin por tornar mais leve e fecundo o tempo do doutorado. Obrigada por ter tido uma existência crítica, revolucionária, autêntica. Obrigada por me incentivar a também ousar e criar.

Aos meus colegas de universidade: Fernanda Marques Nunes, Sonia Cavallini e Diego Antonello. Agradeço a companhia de vocês, sobretudo nos primeiros momentos, nas primeiras reuniões, quando este texto ainda estava em seus primórdios.

Agradeço ao colega Luis Vinicius do Nascimento por ter me apresentado à Sandra Resende, sua esposa, pessoa fundamental na formatação deste texto de acordo com as normas técnicas. Agradeço à Sandra pela atenção e cuidadoso trabalho.

De forma poética, agradeço aos cachorros:

- Lírio, pela doçura e vigor de sua companhia e pela importância de sua presença desde que chegou à minha vida.
- Boteco, pela beleza da nossa amizade e pelo valioso carinho que sinto ter por mim.
- Théo, por sempre me receber com muita simpatia e alegria.

Por fim, agradeço ao Cícero pela troca de ideias sobre artes plásticas e por ter aberto a sua biblioteca e me emprestado livros fundamentais para esta tese.

Resumo

Esta tese analisa o modo como a artista plástica Mira Schendel rompeu e atualizou a tradição artística e histórica na qual se inseriu ao chegar ao Brasil e iniciar a sua trajetória artística. Esta análise vincula-se a dois conceitos de Walter Benjamin: o conceito de Experiência, pensado enquanto atualização singular da tradição, e o conceito de Redução ao Gesto enquanto a expressão de algo não narrável. A tese aponta na obra da artista plástica os aspectos que podem ser iluminados por esses dois conceitos, permitindo que, em seu último capítulo, se apresente um diálogo entre a pintura de Schendel e a escrita de Benjamin. Ambos estariam expressando uma articulação semelhante entre pensamento, tempo e memória. O fato de a obra de Mira Schendel revelar aspectos sensíveis através do uso de poucos elementos é um dos pontos de contato entre os conceitos de Experiência e de Redução ao Gesto. Esses dois conceitos atuam, nesta tese, como pilares do encontro entre a artista e o filósofo, possibilitando a configuração de uma memória estética.

Palavras-chave: Arte. Criação. Experiência. Gesto. Singularidade.

Abstract

The thesis analyzes how artist Mira Schendel has updated and broken with the historic and artistic tradition she was part of when of her arrival in Brazil and the start of her artistic career. The analysis is linked to two of Walter Benjamin's concepts: the concept of Experience, as the singular updating of tradition, and the concept of Reduction to Gesture, as the expression of something that is not possible of narration. The thesis indicates aspects in the work of the artist that can be highlighted by those two concepts. This allows the presentation, in the last chapter, of a dialogue between Schendel's painting and Benjamin's writing. Both would be expressing a similar articulation between thought, time and memory. The fact that Mira Schendel's work reveals sensitive aspects through the use of few elements is one of the contact points between the concepts of Experience and Reduction to Gesture. Both concepts act in this thesis as cornerstones of the encounter between the artist and the philosopher that enable the configuration of an esthetic memory.

Keywords: Art. Creation. Experience. Gesture. Singularity.

Para ser Grande

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

(Fernando Pessoa – Ricardo Reis)

Lista de Figuras

Figura 1 – Sem título, 1965, de Mira Schendel. _____ 93

Figura 2 - Ondas paradas de probabilidade, 1969, de Mira Schendel. _____ 98

Figura 3 – Sem título, 1964, de Mira Schendel. _____ 106

Figura 4 - Droguinha, déc. 1960, de Mira Schendel. _____ 110

Figura 5 - Sarrafo, 1987, de Mira Schendel. _____ 116

Sumário

INTRODUÇÃO ____ **14**

CAPÍTULO I - ABERTURA ____ **23**

Breve introdução acerca da relação entre tempo e memória em Walter Benjamin ____ 23

As Categorias ____ 27

A Estética ____ 27

A Atualização ____ 29

O Singular ____ 30

A Tradição ____ 30

CAPÍTULO II - EXPERIÊNCIA: O CONCEITO DE WALTER BENJAMIN ____ **41**

O conceito de Experiência como atualização singular da tradição ____ 41

CAPÍTULO III - MIRA SCHENDEL E WALTER BENJAMIN: ARTE, EXPERIÊNCIA E GESTO ____ **54**

Arte Contemporânea: Para localizar o espaço histórico e, consequentemente, para uma melhor aproximação com a obra de Mira Schendel ____ 54

O Dadá ____ 56

Marcel Duchamp e os objetos da realidade: importante momento para o posterior surgimento da Arte Contemporânea ____ 62

Apresentação da obra de Mira Schendel ____ 70

Década de 1950 ____ 73

Década de 1960 ____ 73

Década de 1970 ____ 75

Década de 1980 ____ 75

O Encontro: Mira Schendel encontra Walter Benjamin ____ 76

A obra de Mira Schendel e o conceito de Redução ao Gesto _____ 77

A obra de Mira Schendel e o conceito de Experiência _____ 84

CAPÍTULO IV - IMAGENS E PALAVRAS NAS ENTRELINHAS DO VISÍVEL _____ 91

Apresentação da Montagem _____ 91

CONSIDERAÇÕES FINAIS_____ 121

Tempo e Memória_____ 122

O Individual e o Coletivo _____ 122

Estética _____ 123

Atualização_____ 124

Singularidade _____ 124

Tradição _____ 125

Mais Três Categorias Fundamentais _____ 126

REFERÊNCIAS_____ 128

Introdução

Esta tese parte de uma conjunção entre arte e filosofia e possui, como um de seus intuitos, a construção de uma reflexão própria acerca da memória em sua dimensão estética. De acordo com o filósofo e crítico de arte Lorenzo Mammì (2012, p. 8), a arte pode ser entendida como "a possibilidade de gerar novas experiências significativas a partir de objetos singulares". Definição simples, sucinta e portadora de imenso significado e importância. Guardarei os maiores comentários sobre arte para o desenvolvimento desta tese. No entanto, foi importante citar esta reflexão para introduzir uma segunda consideração, do mesmo autor, que nos conduz a uma reflexão sobre memória e arte. Mammì afirma ser característica da arte o não pertencimento a "um campo claramente delimitado de atuação, mas instalar-se no intervalo entre campos existentes (entre as idéias e as coisas, o conhecimento e a ação, a natureza e a liberdade)" (Ibidem, p. 9). Neste sentido, podemos entender que a arte não possui uma circunscrição específica e não se encontra estagnada em um domínio específico da linguagem. Caracterizada pela possibilidade de gerar novas experiências significativas, a arte é o território de exercício de uma memória criativa.

Com relação a este ponto podemos começar a pensar a aproximação entre arte e memória a partir de um artigo onde a psicanalista Jô Gondar cita a décima primeira edição da Documenta de Kassel, na Alemanha, uma das exposições mundiais mais importantes em arte contemporânea. A autora relembra que esta edição da Documenta teve como proposta um diálogo entre arte e questões filosóficas, políticas e sociais da contemporaneidade. Após tecer seus comentários a respeito dos temas que moveram aquela edição da Documenta, a autora afirma:

> A memória, mais do que parte integrante na criação de um novo modo de existência, é a sua condição mesma [...] Desta maneira, a memória – ou talvez fosse melhor dizer as memórias – como superfícies pulsantes, capazes de reverter o poder em potência tornam-se ferramentas necessárias para construir futuros diferenciados no espaço global. (GONDAR, 2003, p. 42).

A memória não possui apenas uma única versão. Composta por várias dimensões com intensidades e características próprias, a memória é composta por forças que atuam em

conjunção, sem que uma possua nenhum tipo de hierarquia sobre a outra; nela coexistem o passado e o futuro, o novo e o antigo, a repetição e a criação. A pluralidade da memória revela as superposições de dimensões temporais presentes em sua composição. Na direção da criação de novos modos de existência, a memória revela sua face singular quando, a partir do contexto cultural sob o qual vive o indivíduo, este cria para si significados existenciais próprios. Devemos, contudo, diferenciar o singular do individual. O estritamente individual não seria possível, pois o indivíduo encontra-se imerso em uma cultura ligada a um determinado momento histórico. Benjamin ressalta as dimensões cultural e histórica, mesmo quando seus relatos o direcionam para fatos biográficos, como por exemplo, em seu livro "Infância em Berlim" (2000a). Observaremos melhor esta relação no primeiro capítulo desta tese.

Após realizar uma abertura de pensamento sobre o campo de trabalho sob o qual esta tese se ergue passarei à apresentação do tema propriamente dito e os elementos que o constituem. A arte da artista plástica Mira Schendel e o conceito de Experiência, conforme elaboração do filósofo Walter Benjamin são os elementos que compõem a temática desta tese. Neste âmago encontra-se inserida uma reflexão acerca da dimensão estética da memória, conforme exposição anterior, e o conceito de Redução ao Gesto, conforme concepção de Benjamin.

O Conceito de Experiência é um dos pilares da obra de Walter Benjamin e, assim, podemos abordá-lo a partir de alguns de seus diversos ângulos. Elegemos o seguinte prisma: a Experiência como atualização singular da tradição. Será a partir desta visão que a obra da artista plástica Mira Schendel será abordada.

Localizamos a arte como um campo de linguagem, e para embasar nosso entendimento, recorremos a Benjamin em sua concepção acerca da linguagem. Nas palavras do autor:

> Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem, e esta concepção, segundo um método verdadeiro, perspectiva em geral outras questões. Pode falar-se de uma linguagem da música, da plástica, da justiça, que, de uma forma imediata, não é idêntica à linguagem em que sentenças judiciais são regidas, sejam elas em alemão ou em inglês; pode-se falar-se de uma linguagem da técnica que não é idêntica à dos técnicos. Neste contexto, linguagem significa o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião. Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam (justiça, poesia, etc.). (BENJAMIN, 2012c, p. 149).

Assim, com Benjamin, concebemos a arte como um campo de linguagem e este possui, como um de seus pontos principais, uma grande abertura e flexibilidade frente ao compromisso de exatidão próprio a outros campos do pensamento que possuem a objetividade como foco. O campo da arte é o campo do sensível e, assim sendo, novas e amplas referências fazem parte de seu universo. Muitas definições de arte são necessárias para que possamos apreendê-la e, ao mesmo tempo, sempre faltará algo a ser dito devido ao lugar outro no qual encontra-se a arte. As definições são importantes, no entanto, não substituem a experiência do contato com a arte em suas diferentes linguagens. Para o momento, citaremos uma definição do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, que nos ajudará a alcançar a obra de Mira Schendel:

> A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado – por cima da realidade imediata [...]. Naturalmente, esse mundo outro que o artista cria ou inventa nasce da cultura, de sua experiência de vida, das idéias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão do mundo. (GULLAR, 2006, p. 105).

Mira Schendel é uma artista plástica de especial sensibilidade e tal característica se reflete em seus trabalhos e no conjunto de sua obra. A escolha desta artista para fazer par com Walter Benjamin deve-se ao modo pelo qual ela se relaciona com a tradição de sua época, criando uma obra extremamente original e capaz de condensar forças intensas num gesto leve e denso ao mesmo tempo. Encontramos nas palavras de Lorenzo Mammì um importante comentário acerca da obra de Mira; neste, o aspecto da originalidade da obra da artista encontra-se ressaltado. O autor observa:

> Mas não se trata só de beleza. Das questões formais, Mira se libertava logo, dizendo, com uma ponta de desprezo, que eram apenas ‘problemas de pintura’. A recusa em generalizar, em violentar as formas para que expressem algo diferente da natureza delas, a exaltação da dignidade do menor dos signos, tudo isso representa, para além de um valor poético, uma escolha ética. Vêm à mente as seis qualidades que o escritor italiano Ítalo Calvino, em suas lições americanas, queria que fossem preservadas aos homens do próximo milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência. Táticas intelectuais que a geração de Calvino e de Mira havia inventado em oposição à retórica fascista, e que o escritor tencionava reutilizar hoje, contra o achatamento de um universo de comunicação tanto mais grosseiro e impreciso quanto mais se pretende eficiente e tecnológico. Táticas intelectuais que se adaptam perfeitamente ao método de Mira Schendel, à sua aparente fragilidade, à riqueza e força de seu espírito de observação, ao absoluto respeito de si mesma e de seu objeto. (MAMMÌ, 2012, p. 336-337).

Este fato atua como elo de ligação entre a artista e o filósofo, pois se articula com o que o conceito de Experiência quer expressar: o que pretendemos mostrar em nossa pesquisa

é o modo pelo qual a original linguagem plástica de Mira Schendel revela sua singular atualização da tradição. Queremos ressaltar a forma pela qual a obra da artista revela sua busca pela dimensão estética da existência e o modo como expressa a tradição e a cultura através da criação de um estilo e concepção próprios da vida e da arte. O tradicional diálogo entre o artista e o mundo é criado por Mira de forma muito coerente; sua obra possui um misto de intensidade e delicadeza; e uma força central que parece a mover em todos os seus trabalhos em suas diferentes fases.

Escolhemos trabalhar, principalmente, com as três últimas décadas da obra de Mira Schendel, as décadas de 1960, 70 e 80. Nessas fases, seus trabalhos alcançam dimensões que já estavam sendo anunciadas, em sutis traços, desde o início de sua trajetória, na década de 1950. Mira Schendel, nascida em Zurique, Suíça, em uma família de origem judaica, chega ao Brasil em 1949, precisamente em Porto Alegre, onde inicia seus primeiros trabalhos artísticos. Guardaremos um maior aprofundamento da relação entre vida e obra da artista para o terceiro capítulo desta tese. Para o momento, é importante ressaltar as características acerca da obra da artista como um todo. Em toda a obra, os trabalhos de Mira são intensos, delicados, econômicos. Escolhemos essas três palavras no intuito de tentar expressar a grandiosa força plástica que todas as fases transmitem. As palavras sempre serão insuficientes diante de certas dimensões da existência. Entretanto, intensidade, delicadeza e economia são características centrais na obra da artista e adquirem, ao longo do tempo, especial relevância.

A liberdade e o rigor com que Mira Schendel transforma o mundo criando outros faz ressaltar sua busca por um equilíbrio instável; sua busca pelo traço absoluto, pela cor inalcançável ou pela forma inominável. Tais dimensões são constituintes de seu universo, formadores de sua poética plástica e, tais características, comparecem nos trabalhos finais em alto volume. No entanto, em Mira, o volume alto, as altas dimensões serão expressos com o silêncio dos poucos elementos. O crítico de arte Theon Spanudis assim descreve:

> Os meios econômicos e esparsos da composição, a cor contida e a linha parca, falam da plena maturidade à qual o trabalho de Mira chegou. Disso resulta a serenidade da composição, que trabalha somente elementos necessários para sua organização. Brilhantismos, decorativismos, excessos de cor, da matéria ou das formações lineares são absolutamente alheios a esta noção severa de composição que quer, com o fervor contido e silencioso das vivências religiosas captar e revelar a essência dos processos formativos. (SPANUDIS, 2011, p. 88).

Ao querer “captar e revelar a essência dos processos formativos”, Mira eleva sua arte às dimensões do inominável. Com isso queremos dizer que captar e revelar a essência do próprio processo de construção da forma é um gesto de difícil apreensão; conforme o próprio nome indica, podemos apenas tentar encontrar formas que possam nos fazer entrever essas dimensões. Mammì encontra um bom modo quando, ao analisar alguns desenhos realizados por Mira na década de 1960, concebe que tais desenhos encontram-se antes da forma ou para além dela. Em suas palavras:

> Para que o signo mantenha essa verdade, essa concretude vivida, é necessário, porém, que a artista contorne sua própria técnica e ponha em xeque a própria sabedoria compositiva. Talvez por isso, os desenhos de Mira sejam todos tão rápidos, como se fossem apenas indícios de um desenho continuamente interrompido. A artista surpreende a si mesma – quando começa a perceber uma forma sobre o papel, o desenho já acabou. (MAMMÌ, 2012, p. 336).

Assim, sua obra alcança uma específica estrutura estética que será reveladora de sua singularidade. Podemos, a partir deste ponto, estabelecer mais uma conexão de pensamento entre Mira Schendel e Walter Benjamin. O filósofo possui um conceito nomeado como Redução ao Gesto. Com esta nomeação, Benjamin quer expressar o gesto primordial, a essência do gesto. Este conceito é, por Benjamin, formulado em alguns artigos sem, contudo, ser definido de forma clara ou precisa. Ao seguir esta forma de organização, Benjamin parece querer já anunciar do que trata o conceito: os imperceptíveis e lentos movimentos da formação / criação e expressão de uma essência em busca de uma forma; em busca de um estilo que pretende revelar, sutilmente, as incertas reentrâncias de um ser ou de algo. Especificamente no artigo em que analisa a obra do escritor Franz Kafka, Benjamin faz importantes colocações sobre este conceito. Estas colocações serão apresentadas e trabalhadas no terceiro capítulo desta tese.

Por Benjamin não nos colocar uma definição precisa sobre este conceito tempos o campo livre para aproximá-lo das artes plásticas; especificamente, aproximá-lo da obra de Mira Schendel. No que podemos, para este momento, aproximar a questão da Redução ao Gesto das artes plásticas pensamos na existência enquanto dominada pela imagem, representada por esta. Na direção do gesto, este encontra-se para além da representação. Com relação à obra de Mira Schendel o que encontramos não são meras representações da realidade ou mesmo de seu sentido existencial, e sim, pontuais revelações, fulgurantes aparições do inominável.

A dimensão que interessa à Mira Schendel e a Walter Benjamin, especificamente em relação ao “gesto”, não é passível de representação. O que ocorre, a partir disso, são tentativas de captar algo que possa ser expresso a partir de alguma linguagem. Ressaltamos este fato, pois por representação concebemos a tradução, a realização de uma possível metáfora. No que concerne ao inominável da existência trata-se de criar um nome para o que não tem nome, criar uma imagem para o que não tem imagem, ou seja, criar possibilidades de expressão para o inominável. E isto é diferente de representar. É assim que, no que concerne às artes plásticas, não existe fato plástico inovador sem original criação. Assim, quando isso ocorre, o trabalho plástico vai além de seu próprio criador, está para além do ato de representar.

Nesta via, há uma sensível diferença entre “autoexpressão” e “fato plástico”. Podemos nos situar, quanto a isso, a partir das palavras da artista plástica Iole de Freitas.

> Sem determinados esteios de afetividade, eu acho inviável construir no mundo qualquer processo que fuja da auto-expressão, e aí eu me lembro do Mário Pedrosa separando bem auto-expressão e fato plástico. Eu acho que para se produzir um fato plástico que permaneça só é possível quando existe a exteriorização de um pensamento com autonomia no mundo, seja em artes plásticas, literatura ou música, e ele é alimentado por essa rede de configurações afetivas e intelectuais. [...] Um lugar que a gente tem que ter no mundo, um lugar de respiro, de acolhimento para você alavancar uma ousadia, se não, não se tem energia, campo e suavidade para poder realizar. (FREITAS, 2011, p. 207).

Iole de Freitas parte da valorização de um campo afetivo e intelectual que propicie o fortalecimento de uma “autonomia no mundo”. Nesta via, o indivíduo poderá criar algo verdadeiramente original, uma “ousadia”. A questão do “fato plástico” é muito ampla e aqui faremos apenas a sua entrada. Para este momento, queremos relacionar a tentativa de expressão do inominável – presente na obra de Mira e no conceito de Benjamin – com a criação de um fato plástico. Na distinção que anteriormente iniciamos entre representação e tentativa de expressão do inominável, podemos dizer que a autoexpressão encontra-se na via da representação, pois se refere ao ato de alguém querer representar os seus sentimentos frente ao mundo. A visível e sensível diferença entre autoexpressão e fato plástico reside tanto na direção dos objetivos do criador, quanto na qualidade plástica de seu trabalho. Quando os elementos se encontram muito evidentes e não representam nenhum problema, ou seja, quando não apresentam nenhum estranhamento, provavelmente estaremos no campo da representação. A circunstância plástica desta configuração nos apresenta e reflete um campo sem rasuras e de fácil absorção, de fácil contemplação. No entanto, no campo da tentativa de

expressão do inominável há um certo mistério na imagem e os elementos que compõem o trabalho não se propõem a representar, a mostrar e, sim, a tentar revelar que há algo que não pode ser dito. O fato plástico trabalha no limite entre a tentativa de criar o que é possível dizer e o impossível de ser dito. O fato plástico atua no impossível. A matéria é, então, transformada em mergulho na estranheza e os elementos tornam-se vulneráveis meios a serviço da construção de uma poética. É neste sentido que localizamos a obra de Mira Schendel.

Assim, a memória em sua dimensão estética encontra a Redução ao Gesto, conceito de Benjamin, pois em ambos comparece o aspecto inominável da existência e a tentativa de trabalho a partir dele. Na ocorrência do fato plástico o que temos é uma memória criando-se, inventando algo a partir de seus traços históricos e da aspereza do contato com a dimensão existencial do irrepresentável. Ao contrário, na ocorrência da autoexpressão temos a memória reproduzida, representando-se através de traços autobiográficos. A este respeito veremos o que nos diz a professora de Artes Kátia Canton:

> Como os artistas lidam com a questão da memória? Nas artes a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade. [...] É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. (CANTON, 2009, p. 22).

Há, ainda, uma outra possibilidade para pensarmos esta questão e ela vem da professora de cultura inglesa e teoria literária Aleida Assmann (2011). A autora realiza a distinção entre “arte da memória” e “arte sobre a memória”. A primeira categoria é descrita como a arte da tradição antiga, que vem a ser uma técnica utilizada para ativar a memória, uma medida preventiva contra o esquecimento. Assmann ressalta que há, no entanto, um novo modo de aproximação entre arte e memória, situando-os nos artistas para os quais a sua atenção tem se voltado; os artistas que chegaram ao mundo durante ou após a Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, este dado possui máxima importância, pois suas obras estão circunscritas a este ambiente histórico-cultural. Descreve Assmann:

> Os artistas que trabalham sobre a memória, no começo deste milênio, encontram-se em um uma situação diferente. Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança, que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda. (ASSMANN, 2011, p. 386).

Podemos, então pensar que a produção contemporânea sobre a memória também se encontra voltada para o que anteriormente chamávamos de “tentativa de expressão do inominável”, pois por não possuir nenhuma reminiscência biográfica e por não se prestar a ser uma técnica, como na Antiguidade, os artistas contemporâneos evocam “segredos de memória cultural” (Ibidem, p. 394). Ao analisar a obra do casal de artistas Anne e Patrick Poirier, e especificamente, os trabalhos Mnemosine e De la Frailité du Pouvoir, a autora focaliza o que nos interessa:

> A cidade de Mnemosyne é um espaço psíquico: cada escavação que obriga a perscrutar sob a superfície da Terra é, para os Poiriers, um avanço para dentro das regiões obscuras da alma [...]. À medida que a arte sobre a memória realizada pelos Poiriers implanta ruínas no cérebro humano, afirma-se justamente essa interferência entre ‘dentro’ e ‘fora’ que se tornou irreversível, e desmente-se a possibilidade de uma analogia clara, com o papel estruturador que teve na constituição da arte da memória na Antiguidade. Tocos de colunas e fragmentos não só se misturam, esmaecendo as estruturas psíquicas com as da memória cultural, mas também desintegram as fronteiras entre recordar e esquecer. (Ibidem, p. 394-395).

Nesta via de pensamento podemos trazer o conceito de Experiência para compor esse diálogo, pois a produção contemporânea, ao não atuar no registro autobiográfico, ao não se limitar a ser simplesmente autoexpressão, compromete-se, então, com a atualização singular da tradição. Os artistas com a autonomia necessária à realização de um fato plástico não se limitam a abrir seus diários e, sim, atêm-se a realizar a construção da sua própria linguagem plástica para além de sua personalidade e do que é dado pela cultura. Essa lapidação de uma singular linguagem estética constitui o fato plástico.

Trata-se, por fim, de diferentes tipos de relação com a existência e, consequentemente, com a arte.

Os capítulos desta tese desenvolvem os dois conceitos benjaminianos e a obra de Mira Schendel de forma mais pormenorizada para, no último capítulo, promover o encontro entre as ideias do filósofo e o trabalho da artista plástica. A partir desse encontro se tecem as contribuições desta tese sobre a memória em sua dimensão estética.

Organizamos esta tese em quatro capítulos: o primeiro pretende ser um capítulo de abertura, conforme o próprio nome indica. O intuito é abrir um panorama geral do tema de trabalho, com seus elementos constituintes. Optamos por iniciar este capítulo com uma introdução à reflexão acerca do tempo e da memória em Benjamin. Assim, começaremos pelo

entorno para atingir o âmago: a obra de Mira Schendel vista através dos conceitos de Experiência e Redução ao Gesto de Benjamin.

O segundo capítulo pretende realizar um aprofundamento do conceito de Experiência.

O terceiro capítulo se propõe a desenvolver o olhar sobre a obra de Mira Schendel através do conceito de Experiência e do conceito de Redução ao Gesto.

O quarto capítulo tem como proposta apresentar algumas imagens da obra de Mira Schendel em diálogo com trechos da obra de Walter Benjamin. Estes conjuntos receberam comentários que os uniram em direção ao conceito de Experiência e ao conceito de Redução ao Gesto.

CAPÍTULO I

Abertura

Este capítulo pretende ser, conforme seu título anuncia, uma abertura para esta tese com o intuito de apresentar os elementos que o compõem. Assim sendo, consideramos ser necessário iniciarmos esta apresentação a partir do campo de trabalho o qual esta tese encontra-se inserida, a saber, o campo da memória. Começar pelo campo significa estabelecer a base, o solo sob o qual se erguerá o trabalho com sua temática e a questão que o norteia.

Ao iniciarmos uma reflexão acerca da memória ocorrem surgem outras perspectivas que entram em conjunção com o ponto de incentivo da reflexão. Como consequência, nos ocorre pensar em lembrança, passado, tempo... Assim, realizaremos um recorte nessa associação de pensamentos através da perspectiva entre memória e tempo a partir de Walter Benjamin.

Breve introdução acerca da relação entre tempo e memória em Walter Benjamin

> Em oposição à concepção achatada e trivial de 'atualidade' como presentificação, isto é, como repetição de um valor eterno do passado no presente, concepção apologética e repetitiva, Benjamin forja um conceito intensivo de atualidade (*Aktualität*) que retoma a outra vertente semântica da palavra, o vir a ser ato (*Akt*) de uma potência. Essa atualidade plena designa muito mais a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto, esquecido dirá Proust, recalcado dirá Freud, do passado no presente. O que também pressupõe que o presente esteja apto, disponível para acolher esse ressurgir, reinterpretar a si mesmo e reinterpretar a narrativa de sua história à luz súbita e inabitual desse emergir. Se essa concepção lembra as reflexões do narrador de Em busca do tempo perdido e o fundador da psicanálise, é porque Proust e Freud são, para Benjamin, dois grandes modelos de uma outra relação com a memória: a temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferente de uma anterioridade que precede o presente na linha monótona da cronologia; ao contrário, momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque são separados, portanto distantes, interpelam-se mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal. Em oposição à representação de uma linearidade contínua e ininterrupta do tempo histórico, representação cuja relevância ideológica para a manutenção do existente realçamos, essa concepção disruptiva e intensiva de 'atualidade' põe em questão a narração dominante da história, isto é, a compreensão de um passado cujo sentido pode revelar-se outro, e a autocompreensão de um presente que poderia ser diferente. (GAGNEBIN, 2013, p. 185-186).

Optamos por iniciar a partir desta extensa e importante citação da filósofa Jeanne-Marie Gagnebin, pois através dela localizamos alguns dos pontos sobre os quais desejamos trabalhar, ao longo da tese, no que se refere à relação entre tempo e memória em Walter Benjamin. Para Benjamin, o tempo não segue um fluxo linear. De acordo com ele, além do tempo possuir diversas dimensões, essas não seguem uma linha contínua, e sim, possuem modos transversais de atuação, onde presente, passado e futuro atuam concomitantemente. Este particular modo de conceber o tempo – que acompanha-se de outros pensadores, como o escritor Marcel Proust e o psicanalista Sigmund Freud; cada um com sua singular construção artística e teórico-clínica – encaminha-se para uma forma própria de concepção da memória. Escolhemos nos aproximar da memória através da noção de "tempo" por acreditarmos que de acordo com o modo pelo qual o tempo é abordado diferentes concepções de memória poderão ser construídas. Em sua obra "Confissões", Santo Agostinho coloca uma questão fundamental para pensarmos a relação entre tempo e memória:

> Que é pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (SANTO AGOSTINHO, 1973, p. 17).

Escolhemos refletir acerca da relação entre tempo e memória, pois, a obra de Benjamin esforça-se em trazer este tema para a discussão propondo dimensões inabituais de pensamento; fato que, em muito, proporciona e incentiva a ampliação da concepção e constante reflexão acerca de dois componentes dos complexos pilares sobre os quais nos erguemos e esforçamos em nos sustentar. A relação entre tempo e memória funda a reflexão acerca da história, pois ao pensarmos nesses dois cruciais elementos, toda a nossa condição e, por conseguinte, todos os acontecimentos que compõem as nossas narrativas são evocados. Neste contexto, falar sobre tempo e memória significa abordar, também, a relação entre o individual e o coletivo. Assim, o filósofo italiano Giorgio Agamben, tradutor de Benjamin na Itália situa a relação tempo, memória e história:

> Toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhes está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente 'mudar o mundo', mas também e antes de mais nada 'mudar o tempo'. (AGAMBEN, 2008, p. 111).

Em nosso próprio ato de pensar, tanto sobre memória, quanto sobre história encontra-se inserida a dimensão do tempo. O filósofo Agamben aponta para a noção de tempo como a grande base fundadora, condicionadora de todas as reflexões sobre história, memória, tempo, experiência. O tempo consiste em uma apreensão singular, e talvez por isso seja uma dimensão de difícil apreensão, de difícil representação ou transmissão do que se consegue conceber, conforme anteriormente nos ensina Santo Agostinho (1973): o tempo consiste em uma experiência singular. Entretanto, vale ressaltar que a representação do tempo enquanto períodos históricos ou dimensões temporais, ou seja, as demarcações simbólicas, as categorias organizadoras que a cultura realiza cumprem o intuito de ordenar e nortear o fluxo do tempo dando, assim, aos indivíduos um eixo cultural. A partir desta base, cada um terá a sua experiência do tempo e no tempo. Agamben (2008, p. 112) ainda complementa: "Dado que a mente humana tem a experiência do tempo, mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais". Ordenar o tempo nas dimensões nomeadas como presente, passado e futuro constitui um exemplo dessas "imagens espaciais" citadas por Agamben.

No trecho que dá início a esta tese, Gagnebin (2013) aponta para o necessário, segundo Benjamin, confronto entre as dimensões temporais presente e passado. Neste embate, longe de se apresentarem como dimensões distantes, específicas e lineares, elas se inserem num jogo de forças que se sobrepõem em constante atrito. Há, portanto, conforme nos indica a autora, um movimento impetuoso e inquieto do passado e uma receptividade intensa do presente ao receber essa aparição e com ela trabalhá-la em busca de novos sentidos para o já existente. Buscar novos sentidos significa não só ampliar as perspectivas, mas, principalmente, criar novas formas de existência. Esta ampla concepção temporal nos remete, portanto, à noção de criatividade tanto com relação ao tempo, quanto com relação à memória. No que se refere ao modo convencional de concepção do tempo, ou seja, a concepção do tempo linear, cronológico, ausente de superposições, comunicação ou atuações entre as instâncias temporais, seria contraditório afirmarmos a existência de uma memória do futuro, por exemplo. Nesta clave, a memória apenas seria uma linha norteadora do tempo para o indivíduo e portaria, assim, os fatos ocorridos no passado que se presentificariam como lembranças através de uma memória passivamente reportada ao passado.

O historicismo clássico concebe a cultura como se ela fosse um acúmulo de fatos passados sem tensão ou mesmo conexão com o presente. Ao contrário desse movimento de

acumulação, Benjamin propõe que haja uma maior reflexão acerca do tempo do historiador e sua relação com o tempo e o lugar do seu objeto de investigação. O filósofo se refere a uma ampla comunicação entre as instâncias temporais e, mais ainda, que os objetos de estudo sejam iluminados pelo tempo atual, sendo este um duplo movimento, ou seja, que o tempo anterior possa iluminar, apontar reflexões sobre o tempo atual. Sendo assim, Benjamin rompe com qualquer linearidade temporal e propõe que a história seja vista a partir desse movimento de dupla via onde as posições temporais não são estanques e se comunicam entre si. Não se trata, portanto, de procurar no passado apenas pontos que estabeleçam uma presentificação do momento atual, mas, sim, de buscar no passado uma melhor compreensão do tempo atual, assim como material para criação de novas formas de existir. “O atual é sinônimo de intemporal.”, nos situa Gagnebin (2013, p. 184).

É importante ressaltar que nesse modo de pensamento onde o tempo é concebido como criativo é evocada uma memória igualmente criativa. O realizar deste movimento de criação proporciona o surgimento de uma nova memória e esta trará, para o indivíduo, características próprias, assinatura própria, ou seja, trata-se de uma memória criada a partir dos ditames culturais de determinado momento histórico, porém contendo algo a mais, pois a partir do que o indivíduo recebeu foi, por ele, criado algo novo. Será este viés singular que nos remeterá à dimensão estética da memória, conforme, em breve, discorreremos.

Na formulação de uma introdução ao conceito de atualidade situamos os seus dois modos de funcionamento: a atualidade como presentificação e a atualidade como surgimento súbito do passado no presente, conforme a citação inicial aponta. É dentro deste contexto que podemos introduzir a questão da “tradição” enquanto categoria simbólica atuante e enquanto transmissão de um arcabouço de valores e sabedoria. Nesta clave, a tradição estaria na via de uma comunicação entre as instâncias temporais, posto que ela é ativa, viva e não imóvel. Entretanto, Benjamin nos alerta e nos encaminha para o pensamento a respeito da impossibilidade da transmissão da Experiência comunicável no mundo contemporâneo. Em outras palavras, podemos construir a imagem metafórica de que os elos da tradição, os elos que estabeleceriam a comunicação entre as gerações, encontram-se rompidos, soltos, e enferrujados. Mais adiante vamos abordar este ponto, o qual Benjamin nos sinaliza. Por ora, precisamos desenvolver os elementos teóricos que compõem esta tese, para que nossa discussão sobre a dimensão estética da memória ganhe mais consistência.

As Categorias

Tendo já desenvolvido a relação entre tempo e memória, apresentamos a seguir as categorias a partir das quais esta tese é construída. São elas:

* A Estética

* A Atualização

* O Singular

*A Tradição

A ESTÉTICA

A palavra “estética” vem do grego *aísthesis*, que significa “sensação, sentimento” (ROSENFIELD, 2009, p. 7). Nosso foco de atenção não reside na Estética enquanto disciplina acadêmica e base teórica da crítica de arte. Interessamo-nos pela estética enquanto “forma”.

A forma sobre a qual queremos nos concentrar refere-se à forma como a arte poderá atuar no sentido de indicar caminhos, construir concepções, criar subjetividades. A arte possui diversas dimensões e encontra-se, evidentemente, inserida no espaço público enquanto participa e, em alguns casos, atravessa tempos históricos. Sendo assim, as relações entre o individual e o coletivo e entre tempo e memória encontram-se inseridas na arte. Queremos ressaltar dois pontos: a arte enquanto proporcionadora de reflexões e criação de subjetividade e a arte como norteadora do indivíduo inserido em seu tempo histórico. Sendo o tempo atual sem garantias, como a arte poderia atuar como um norte frente ao aspecto errático da atualidade?

Iniciaremos com o crítico de arte Lorenzo Mammì que nos auxiliará com relação ao nosso primeiro ponto:

> O aparecimento da obra de arte é sempre inesperado, ainda que preparado por operações cuidadosas e metódicas. Com o trabalho que a gera, a obra entretém uma relação não de continuidade, mas de ruptura, como acontece nos rituais e nas magias: operações são efetuadas sem uma finalidade imediata, na esperança de que algo apareça, não por uma causa eficiente, mas por uma espécie de evocação. As possibilidades são duas: ou a obra absorve o processo de sua feitura, transformando-o, de uma acumulação quantitativa e temporal de gestos, num objeto visível instantâneo e qualitativo (é o caso, por exemplo de Pollok); ou então expulsa esse processo de si, e se coloca imóvel como um divisor de águas, entre um antes e um depois (pense-se, por exemplo, num quadro de Mondrian). No primeiro caso, a obra é uma iluminação, revela-nos num instante o sentido do mundo, que costuma se esconder na dispersão e na temporalidade de nossas experiências; no segundo, é uma aparição, mostra-nos algo de outro mundo,onde só há eternidade e o tempo não vigora. Em ambos, visa à transformação do mundo – de um estado apenas físico, instrumental, para um estado que antigamente chamaríamos de espiritual, e que hoje podemos identificar com uma espécie de corrente elétrica, excitação repentina que aflora, às vezes, de nossa percepção normal das coisas. É, em outras palavras, a passagem da experiência cotidiana à experiência estética, que nenhum artista controla, mas que todo artista tenta provocar, mediante uma estratégia própria. (MAMMÍ, 2012, p. 228).

O autor nos envia às dimensões de ruptura, iluminação, aparição, transformação do mundo para além da percepção habitual das coisas e a passagem da experiência cotidiana à experiência estética. Sendo assim, a criação de um trabalho artístico promove uma ruptura com o cotidiano, com a concepção de tempo linear, assim como com todo o espaço que nos contorna. Falar em criação remete, evidentemente, ao artista, mas poderá também tocar o espectador, provocar nele rupturas que, ao desviá-lo de seu senso comum, poderão fazer com que ele crie novas diretrizes a partir de uma experiência estética. Por estética, podemos entender não apenas a fruição da beleza artística, mas a criação de formas de existência.

Encontramos em Giorgio Agamben um outro ponto de apoio que, além de se fazer acompanhar do anterior, amplia a discussão para o segundo ponto anteriormente destacado:

> Assim a estética não é simplesmente a dimensão privilegiada que o progresso da sensibilidade do homem ocidental reservou à obra de arte como o seu lugar mais próprio: ela é, na verdade, o destino mesmo da arte na época em que, tendo se despedaçado a tradição, o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente e se perde no tempo linear da história. (AGAMBEN, 2012, p. 179).

Esta citação antecipa, de certo modo, abordagens sobre a errática contemporânea diante da perda da força da tradição, aspectos que serão desenvolvidos em itens posteriores. No entanto, ela cumpre o propósito de apresentar a arte em sua possibilidade norteadora frente à cultura e a tradição em seu despedaçamento. A estética enquanto um norte atuaria como um

escudo criativo, pois, por seu intermédio protetor poderíamos entrar em contato com o que nos dilacera sem que a isso sucumbamos, ao mesmo tempo em que esse contato pode nos levar à criação de alternativas, à criação de mundos possíveis, de tempos possíveis.

A ATUALIZAÇÃO

> O problema do destino da arte no nosso tempo nos conduziu a colocar como inseparáveis deste o problema do sentido da atividade produtiva, do 'fazer' do homem no seu complexo. Essa atividade produtiva é entendida no nosso tempo como práxis. Segundo a opinião corrente, todo fazer do homem – tanto o do artista e do artesão quanto o do operário e do homem político – é práxis, isto é, manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto. O fato de que o homem tenha sobre a terra um estatuto produtivo significaria, então, que o estatuto da sua habitação na terra é um estatuto prático. Nós estamos tão habituados a essa consideração unitária de todo 'fazer' do homem como práxis que não nos damos conta de que ele poderia, no entanto, ser concebido – e foi concebido em outras épocas históricas – de modo diverso. Os gregos, a quem devemos quase todas as categorias através das quais julgamos a nós mesmos e a realidade que nos circunda, distinguiam, de fato, claramente entre *poíesis* (*poiêin*, pro-duzir, no sentido de agir) e *práxis* (*práttein*, fazer, no sentido de agir). Enquanto no centro da *práxis* estava, como veremos, a ideia da vontade que se exprime imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poíesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra. O caráter essencial da *poíesis* não estava, portanto, no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser um modo da verdade, entendida como des-velamento. (AGAMBEN, 2012, p. 118).

Escolhemos iniciar com essa citação de Agamben, pois entendemos que ela coloca o que queremos enfocar com relação à "atualização". Esta palavra indica movimento, porém, de que movimento se trata?

Através dos elementos expostos por Agamben entendemos que conseguimos alcançar o sentido que queremos dar à questão da "atualização" em nosso texto. Esse sentido ficará mais claro ao desenvolvermos o item sobre a tradição um pouco mais adiante, pois é em relação à tradição que a ideia de atualização será articulada neste trabalho. Por ora, gostaríamos de marcar a importância de um outro aspecto, também importante em nossa construção. Na citação apresentada, Agamben situa que é possível voltarmos à concepção grega do fazer humano, quando este, ao contrário de ser visto apenas como modo de produção, é tomado em sua dimensão essencial. Isto significa que o agir humano possui, em seu sentido vital, segundo os gregos, o estatuto do agir singular em atos, no trabalho inserido

no espaço público, no coletivo histórico. O “singular” é uma categoria que aqui se antecipa, e será abordada no próximo item.

O SINGULAR

> A diferença é este estado em que se pode falar d’A determinação. A diferença ‘entre’ duas coisas é apenas empírica e as determinações correspondentes são extrínsecas. Mas, em vez de uma coisa que se distingue de outras, imaginemos algo que se distingue – e todavia, aquilo de que ele se distingue não se distingue dele. O relâmpago, por exemplo, distingui-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo, como se ele se distinguisse daquilo que não se distingue. Dir-se-ia que o fundo sobe à superfície sem deixar de ser fundo. (DELEUZE, 2006, p. 55).

Esta fala do filósofo Gilles Deleuze nos é útil para pensarmos a singularidade, pois a partir do que o autor situa como “determinação” encontramos a imagem do relâmpago que irrompe o céu escuro marcando sua presença e por ela respondendo. Podemos usar esta imagem para pensar que a singularidade nasce em um espaço coletivo, um espaço que atua como base para a constituição deste singular e para sua própria aparição. Assim a singularidade emerge, em estado de autodeterminação, no espaço sócio-cultural que o formou e do qual este indivíduo conseguiu estabelecer uma distinção, uma “diferença” própria. Entretanto, seu surgimento não caracteriza uma evasão do seu espaço cultural e, sim, uma ruptura, no sentido de uma criação própria a partir do que foi recebido, absorvido, do que atuou como constituição. Portanto, um duplo movimento ocorre, pois se o indivíduo promove uma ruptura, ao mesmo tempo distingue-se sem deixar de fazer parte de seu contexto formador; destaca-se, autoriza-se, faz sua singularidade acontecer no espaço público, na presença do outro, sem “deixar de ser fundo”.

A TRADIÇÃO

A proposta desta tese é a aproximação entre a arte da artista plástica Mira Schendel a partir dos conceitos de Experiência e Redução ao Gesto de Walter Benjamin. Pensamos que o conceito de Experiência encontra articulado às idéias de atualização, de singularidade e de tradição no modo inabitual pelo qual Benjamin as concebe. Podemos relacionar essas quatro

categorias – experiência, atualização, singularidade e tradição – a partir de duas citações importantes. São elas: “Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva.” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 105). E ainda: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.” (Ibidem, p. 107).

Nos dois momentos, o autor articula o conceito de Experiência à categoria de tradição, colocando-nos em contato com um modo de conceber as relações entre o novo e o velho, entre a vanguarda e o clássico. Há, em sua obra, a idéia de uma invenção do antigo, ou seja, a ideia de que a aparição do novo implica a invenção do velho. Assim, entendemos que Benjamin concebe o conceito de Experiência como atualização singular da tradição.

O que, então, fariam os jovens, os recém-chegados à cultura? Quebrariam a tradição para impor a colocação de suas novidades? No entender de Benjamin deveria haver um movimento de criação do antigo para que o novo pudesse advir através da “autoridade da velhice” (Idem, 1933/1996, p. 114). Assim se formariam elos de comunicação para que as sabedorias passassem “como um anel, de geração a geração” (Ibidem, p. 114). Assim o novo viria fortalecido pela sabedoria do passado através de narrativas transmitidas entre as gerações. Esta narração, esta transmissão de experiências, teria tido o seu apogeu antes da modernidade. Benjamin sobre isso nos relata, em seu artigo sobre a obra do autor russo Nikolai Leskov intitulado “O Narrador”. Assim, o autor nos situa sobre a arte de narrar:

> O mestre sedentário e os aprendizes viandantes trabalhavam juntos na mesma oficina; e todos os mestres tinham sido aprendizes-viandantes antes de se fixarem no seu país ou no estrangeiro. Se a arte de narrar teve nos camponeses e nos homens do mar os seus velhos mestres, é na oficina que vai ter a sua alta escola. Nela se juntam a notícia trazida de longe pelo viandante e o conhecimento do passado transmitido ao sedentário. (Idem, 2012b, p. 29).

Entretanto, Benjamin nos adverte que esta transmissão de experiência encontra-se ameaçada desde o início da modernidade:

> A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer. Isto, no entanto, é um processo que vem de longe. E não teria sentido querer ver nele uma mera ‘manifestação de decadência’ ou ainda menos, de ‘modernidade’. É, pelo contrário e apenas, uma conseqüência das seculares e históricas forças produtivas, que foram afastando gradual e completamente a narrativa do âmbito do discurso e que conferem, simultaneamente, uma nova beleza àquilo que esta em vias de desaparecimento. (Ibidem, p. 30-31).

Nesta fala, vemos com clareza tanto a sinalização de Benjamin com relação à perda da possibilidade da experiência comunicável, quanto o seu estilo nada nostálgico e potencializador das transformações. O filósofo, neste artigo, realiza toda uma trajetória da perda da narrativa – a qual, neste momento, apresentamos apenas alguns aspectos – situando este acontecimento a partir do advento do romance enquanto forma literária de narrar. Assim, segundo Benjamin, teria havido o declínio da tradição oral e, consequentemente, o isolamento dos indivíduos, pois, se antes haveria o encontro de um grupo que partilhava histórias e relatos transmitidos uns aos outros oralmente, com o advento do romance o indivíduo se isolaria para ler o escrito produzido de forma igualmente solitária por seu autor. Benjamin (2012b, p. 31) descreve:

> O primeiro indício do processo irá culminar com a decadência da narrativa é o advento do romance, no começo da época moderna. O que separa o romance da narrativa (e da épica no sentido mais restrito) é o fato de este não poder, pela sua essência, prescindir do livro. A divulgação do livro só se torna possível com a descoberta da arte da impressão. A tradição oral, patrimônio da épica, é de natureza diferente da que constitui a essência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos, sagas e mesmo novelas – é que ele não provém da tradição oral, nem a alimenta. O romance distingue-se, sobretudo, da narrativa. O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja ela própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história. O romancista isola-se. A origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo quando se pronuncia sobre os seus interesses mais importantes, que já não recebe nem sabe dar conselhos.

Mais um dado importante traz esta citação: o livro torna-se possível graças à descoberta da impressão. É necessário apontar estas transformações, pois elas indicam que com o declínio da arte de narrar, há o declínio da transmissão da experiência. Com o advento da imprensa surge uma nova forma de comunicação que é a “informação”, e esta altera toda a organização anterior. Com a ascensão do capitalismo e a prevalência da burguesia, a imprensa se fortalece e com ela se impõe a informação, uma forma de comunicação sucinta e imediata.

> O relato vindo de longe – quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado. A informação, contudo, tem de ser comprovada de imediato. Antes de mais, tem de surgir como algo ‘compreensível por si próprio’. A informação não é, muitas vezes, mais exata do que o foi o relato em séculos anteriores. Mas, enquanto este recorre de bom grado ao maravilhoso, a informação precisa ser plausível. Por isso mostra-se incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte de narrar tem vindo a rarear, a divulgação da informação tem contribuído decisivamente para isso. Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias maravilhosas! Isto porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações. Por outras palavras, quando nada do que acontece é favorável à narrativa e quase tudo o é a informação. (Ibidem, p. 32-33).

A chegada da informação destrói a possibilidade da narração. Um dos pontos principais nesta transformação é a ausência da escuta e elaboração individual, características que o sujeito pode realizar na modalidade narrativa e que encontram-se nulas na modalidade da informação: “O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação.” (BENJAMIN, 2012b, p. 33). Ao relacionar as duas formas de comunicação, Benjamin nos deixa claro que a presença da experiência encontra-se na modalidade narrativa, pois há uma atualização singular da tradição proporcionada pela liberdade de interpretação. Há, portanto, um espaço vazio na forma narrativa, é será este vazio que possibilitará ao leitor uma aproximação singular e criativa dos fatos narrados. Ao contrário, na informação o espaço discursivo encontra-se repleto, cheio de conteúdos e dados informativos imediatos, válidos para o momento em que esses dados serão transmitidos. Essa diferença de temporalidade é um dos maiores indícios da perda da Experiência. Benjamin, ainda, nos diz:

> A informação só é válida enquanto atualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem que ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois. (Ibidem, p. 33).

Ao localizar como o primeiro narrador o grego Heródoto, Benjamin refere-se a este espaço vazio encontrado na narrativa ao referir-se a uma história contida na sua obra “Histórias”. Após citar pequenos trechos da história do rei egípcio Psamenita, Benjamin nos situa:

> Heródoto não esclarece nada. O seu relato é o mais árido possível. Por isso essa história do Egito antigo ainda consegue suscitar admiração e reflexão. Podemos compará-la aos grãos de cereal que, durante milhares de anos foram conservados hermeticamente fechados nas câmaras das pirâmides e que mantêm, até os dias de hoje, a sua força germinativa. (Ibidem, p. 34).

Por fim, Benjamin nos ensina o que é Experiência através de seu relato sobre a forma narrativa. Destaca-se, nesta fala, a concepção do conceito de Experiência enquanto atualização singular da tradição. Em suas palavras:

> A narrativa, que durante muito tempo prosperou no círculo do trabalho manual – do camponês, do marítimo e, depois, do homem urbano – é, ela também, como que uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o que há de puro 'em si' nas coisas, como o fazem a informação ou o relato. A narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo. Por isso, a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o moldou. É tendência dos narradores começar as suas histórias com a descrição das condições em que tomaram conhecimento do que se segue, quando não as fazem passar, pura e simplesmente, por histórias vividas por eles próprios. (BENJAMIN, 2012b, p. 35).

Em outro texto, nomeado "Sobre alguns Temas em Baudelaire", Benjamin (2000b) centra-se na poesia do poeta Charles Baudelaire como uma importante representação da modernidade. Baudelaire cria o personagem "*flaneur*" e este evoca a condição do indivíduo moderno, aquele que não tem mais o seu destino traçado, e por isso, tem por tarefa se reinventar. Ao perder as garantias de outrora, o indivíduo moderno é aquele que tem de decidir por si. Se anteriormente, os indivíduos tinham as regras e funções determinadas por alguns grupos (feudo, religião, Estado) com o advento da modernidade a situação se transforma, fazendo com que os homens adquiram maior liberdade. Entretanto, sentem-se mais desprotegidos frente a essa mesma liberdade.

A imagem do *flaneur* é expressa pelo poeta que vaga pelas ruas da grande Paris do século XIX. Vaga em busca de pedaços do passado, vaga em busca de tentar significar este presente que o atordoa, porém, não o assola, devido à sua possibilidade criativa. Sua condição de diferente de uma maioria apressada e compacta não o paralisa; ao contrário, é exatamente essa distância, essa diferença, que possibilita a sua criação, sua elaboração frente ao que o choca. O fato do poeta não se render à multidão apesar de estar atuante nas ruas, o fato de manter-se à parte, fora dela, lhe permite examinar com muito mais propriedade os movimentos que o perturbam. Baudelaire, com sua poesia, consagrou-se como uma das mais importantes representações da modernidade. Benjamin irá abordar esse descompasso moderno a partir da imagem do *flaneur* e tratará de alguns aspectos do impacto da chegada da modernidade como a perda da Experiência e a alteração da temporalidade que provocam amplos efeitos subjetivos.

Com relação à chegada da forma de comunicação pela via da informação, ponto abordado no texto "O Narrador", Benjamin comenta:

> As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios dessa redução. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. (Karl Kaus não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores.) A exclusão da informação do âmbito da experiência se aplica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à 'tradição'. Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro. (BENJAMIN, 2000b, p. 106 -107).

Neste trecho destaca-se o fato de Benjamin articular Experiência e Tradição, quando refere-se ao fato de que a informação não se integra à tradição, assim como não favorece à Experiência, ou seja, não estimula a imaginação e elaboração própria de cada indivíduo.

Neste texto, Benjamin ainda irá comentar a respeito da alteração da temporalidade introduzida pela modernidade e oporá à Experiência o conceito de Vivência, atribuindo ao primeiro uma temporalidade lenta, estendida, tempo em que a elaboração é tecida, criada, construída pelo indivíduo; em contraposição surge a Vivência, temporalidade fragmentada, descontínua, característica da era industrial. A temporalidade da Experiência está relacionada a um tempo orgânico, tempo em que os homens trabalhavam em seus teares e, junto ao fogo, ouviam e contavam histórias nas quais se reconheciam. Esse recuo da Experiência decorreria, no mundo moderno, dentre outros fatores, do constante estado de alerta no qual a humanidade viveria, diante da freqüente possibilidade de choque existente na realidade cotidiana. Este estado de alerta teria alterado o ritmo dos indivíduos e, assim, suas temporalidades passaram a ser regidas sob a égide do abrupto e da fragmentação, registros incompatíveis, a princípio, com a temporalidade da Experiência. A velocidade abrupta dos acontecimentos cotidianos afeta os indivíduos sem que esses consigam elaborar o que os atingiu. A sucessão de acontecimentos traumáticos torna o indivíduo incapaz de representar, de expressar discursivamente o que o feriu.

A poesia de Baudelaire retrata essa alteração rítmica; o poeta francês ocupou-se em tentar expressar o choque por ele sentido, assim como suas observações sobre o contexto cotidiano moderno. Baudelaire reúne, portanto, o individual e o coletivo compondo, assim, uma verdadeira estética do choque. Nas palavras de Benjamin:

> Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. [...] Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico. (BENJAMIN, 2000b, p. 111).

Os acontecimentos vividos sob a égide do registro temporal do choque tornam-se fragmentos de memória, peças soltas e dolorosas. Baudelaire muito bem retratou essa forma de sentir, conceber e lembrar. Em sua poesia as imagens são colocadas como fragmentos por ele fotografados, congelados em forma de alguns pedaços soltos de lembrança traumática. Benjamin, em sua sensibilidade, capta essa transformação temporal e, consequentemente, subjetiva e coletiva destacando que a estética moderna está ligada à queda da Experiência.

No texto, "Experiência e Pobreza", Benjamin (1933/1996, p. 150) situa a Primeira Grande Guerra – entre 1914 e 1918 – como mais um dos fatores preponderantes para o declínio da experiência: "Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes".

Benjamin nos coloca que a miséria do homem contemporâneo é a sua impossibilidade de adquirir, elaborar e transmitir qualquer experiência. Benjamin acompanha-se do poeta Baudelaire – conforme texto anteriormente mencionado – para compor e ampliar suas análises, pois através do poeta ele pôde mostrar como, a partir da quebra da ordem cultural vigente foi possível se criar novas possibilidades a partir da própria destruição da antiga. Nesse ponto podemos associar a perda da experiência à perda da tradição. Falar em transmissibilidade da experiência significa falar em transmissibilidade da tradição. A contemporaneidade traz a marca desta perda e podemos pensar que esta se dá a ver através do estranhamento causado, por exemplo, pela chamada "arte contemporânea", para nos situarmos no âmbito das artes plásticas. Entretanto, antes de estendermos o pensamento para a arte contemporânea – o que será realizado somente no terceiro capítulo – é necessário um maior tempo de reflexão acerca da tradição. O filósofo Giorgio Agamben assim situa a questão:

> Em um sistema tradicional, a cultura existe somente no ato da sua transmissão, isto é, no ato vivo da sua tradição. Entre passado e presente, entre velho e novo não há solução de continuidade, porque todo objeto transmite em cada instante sem resíduo o sistema de crenças e de noções que nele encontrou expressão. Antes, para ser mais preciso, em um sistema desse tipo não se pode falar de uma cultura

> independentemente da sua transmissão, porque não existe um patrimônio cumulativo de idéias e de preceitos que constitui o objeto separado da transmissão e cuja realidade é em si mesma um valor. Em um sistema mítico-tradicional, entre ato de transmissão e coisa a ser transmitida existe, ao contrário, uma identidade absoluta, no sentido de que não há outro valor, nem ético, nem religioso, nem estético fora do ato mesmo da transmissão. (AGAMBEN, 2012, p. 174).

Agamben nos ensina que, sendo a transmissão o dado fundamental para a manutenção da tradição, quando esta perde a sua força ocorrerá, portanto, "a acumulação da cultura" (Ibidem, p. 174). Este contexto não significa, entretanto, a perda do passado, e sim, este comparecerá na contemporaneidade como um peso sem representação. O que, segundo o filósofo, ocorre, de fato, é a perda de referências para o presente. A cultura, simplesmente acumulada, obscura, sem significado, não atua como meio que proporcionaria um norte ou ponto de reconhecimento para o indivíduo e, sim, "suspenso no vazio entre o velho e o novo, passado e futuro, o homem é lançado no tempo como em algo de estranho, que incessantemente lhe escapa e todavia o arrasta para frente sem que ele possa jamais encontrar nele o próprio ponto de consistência." (Ibidem, p. 175). Agamben nos indica prosseguirmos o caminho através do *Ângelus Novus* de Paul Klee através de uma das *Teses sobre o conceito de história*, de Benjamin.

Iremos nos deter, portanto, na nona tese contida no texto formado por dezoito teses que constituem um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX. A tese escolhida é um dos mais conhecidos trechos de Benjamin, expressando uma das mais marcantes características da obra benjaminiana: a crítica à cultura. A este respeito Löwy comenta:

> Certamente marcou a imaginação de nossa época – sem dúvida porque toca de maneira um tanto profunda na crise da cultura moderna. Mas também porque tem uma dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, as duas grandes catástrofes da história humana, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que 'cresce até o céu'. (LÖWY, 2005, p. 87).

Em sua nona tese, Benjamin refere-se ao trabalho do artista plástico alemão Paul Klee nomeado "Ângelus Novus", descrevendo a sua visão e concepção a respeito do trabalho do artista. Vejamos o que Benjamin vê em Klee:

> Há um quadro de Klee que se chama Ângelus Novus. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012d, p. 245-246).

O anjo de Klee encara algo fixamente; entretanto, parece querer afastar-se do que vê. Os olhos arregalados, o queixo caído e as asas abertas indicam sua perplexidade diante da visão que o fere. Benjamin vê no anjo de Klee o anjo da história: o anjo que voa para a frente com o semblante voltado para o passado. Este, visto pelo senso comum como uma sucessão de acontecimentos, é concebido por Benjamin, através do anjo, como uma catástrofe única, um cataclisma. Há ruína sobre ruína; irremediáveis destroços.

É notável, nesta passagem, um paradoxo: o anjo, de Klee e de Benjamin, fixa algo, porém, deseja afastar-se do que seus olhos avistam. O anjo voa para a frente com o semblante voltado para trás. O passado não é visto como uma rede de fatos, mas, sim, como um cataclisma único, como um bloco catastrófico, ruínas avolumadas de forma, absolutamente, decisiva. O anjo tenta um movimento, deseja ir ao encontro dos mortos; acordá-los, cuidá-los. Mas a grande tempestade, vinda do paraíso, o impede ao fazer pesarem suas asas, tornando-as imóveis. Entretanto, será esta tempestade a força propulsora que o impele ao futuro, apesar de, diante de seus olhos, o amontoado de ruínas crescer e atingir o céu. Essa tempestade é o progresso. Benjamin apresenta, assim, a sua crítica à cultura, pois quando todos elogiam e desejam o progresso, ele aponta, exatamente, o seu avesso, o seu prejuízo, a sua face mais cruel e mortífera.

Assim, Benjamin, mais uma vez, revela, em sua obra, a sua dimensão eminentemente criativa quando propõe viver radicalmente a produtividade da dor, pois se o progresso causa tamanha devastação será a partir da dor causada que o vôo para o futuro será possível. Mais uma vez, Benjamin nos aponta a alteração temporal que realiza em sua obra, pois se o passado é um bloco catastrófico e o anjo voa para a frente com o semblante voltado para trás, o futuro, nesta clave, passa a ser aquilo que se faz agora. Assim, Benjamin embaralha a noção temporal tradicional ao propor um remanejamento entre presente, passado e futuro. Além disso, o fato da tempestade ser a causadora de tanta devastação e, ao mesmo tempo, ser a força promotora

do vôo em busca do futuro revela um “apesar de” criativo e provocador de mudanças; se não mudanças objetivas, ou seja, na alteração dos fatos propriamente ditos, mudanças na concepção do anjo, na concepção de quem olha e sente com perplexidade os fatos promovidos pelo progresso; as ruínas causadas pela tempestade vinda do paraíso.

Esta reflexão benjaminiana nos evidencia toda a questão anteriormente colocada, a saber, a perda da tradição, e consequentemente da Experiência, a alteração da temporalidade tornando os indivíduos reféns do processo industrial, em última instância, do capital.

Diante da apresentação e início de elaboração das categorias envolvidas na gênese desta tese, iniciaremos a formulação do que entendemos como dimensão estética da memória.

Esta seria o movimento do indivíduo envolvido na feitura da produção de sua presença neste mundo, neste contexto contemporâneo, errático e precário. Produzir a sua presença significaria afirmar a sua existência em um tempo em que não potencializa a singularidade; ao contrário, o singular se enfraquece frente à constante massificação das narrativas quando as atividades humanas são todas dirigidas apenas à produção, ao consumo e ao atendimento da ordem capitalista com sua temporalidade acelerada, voraz. Assim, seria necessário pensar em uma memória que pudesse criar alternativas, que pudesse passar da apatia à potência, da submissão à criação de si. Produzir enfim, “algo diferente da própria produção”, propõe Agamben (2012, p. 11), à luz de Benjamin.

Por sua vez, Benjamin nos indica, desde os textos de juventude, a necessidade de um real compromisso com a existência para além do que é ditado ou imposto culturalmente. No texto “A vida dos estudantes”, de 1915, encontramos o autor às voltas com a luta, interna e externa, dos jovens frente às orientações dos mais velhos e aos ditames da organização acadêmica. É interessante ver Benjamin, nesta data por volta de seus 23 anos, criticar as estruturas da Universidade e a comunidade universitária, assim como o ensino da moral e de religião, em outros textos. Trata-se, naquele momento, do escrito de um militante estudantil, atento à profundidade crítica e com forte autonomia intelectual. O que fica ressaltado, desde os trabalhos de juventude, é a sua “ânsia de vida autêntica” (DI GIORGI, 2011, p. 165). Nas palavras de Benjamin:

> Trata-se ainda da necessidade extrema e ameaçada, a orientação rigorosa se faz necessária. Todo aquele que questionar a sua vida com a exigência mais elevada encontrará os próprios mandamentos. Libertará o vindouro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente. (BENJAMIN, 1915/2011, p. 47).

Pensamos que essa criação dos próprios mandamentos, essa criação do vindouro através de sua libertação no presente implica uma memória – e aqui podemos vê-la como uma memória que também implica o futuro. Para nós, essa memória criativa é, sobretudo, uma memória estética, pois se esforçaria em criar uma forma singular para existir. É neste sentido que concebemos a dimensão estética da memória.

CAPÍTULO II

Experiência: o conceito de Walter Benjamin

Neste capítulo pretendemos abrir as elaborações a respeito do conceito de Experiência, conforme formulação do filósofo Walter Benjamin. A apresentação deste capítulo favorecerá o pensamento para o capítulo seguinte a este, onde a obra da artista plástica Mira Schendel será apreciada em conexão com Benjamin.

O conceito de Experiência como atualização singular da tradição

Para começarmos a tratar da questão da Experiência faremos uma primeira e básica distinção entre experiência e Experiência. Estas duas formas de escrita anunciam que, nesta tese, o conceito benjaminiano de Experiência será sempre escrito com a letra inicial maiúscula, o que já foi, certamente, sentido desde o início deste escrito. Forma escolhida para diferenciar o conceito de Experiência da palavra experiência em seu sentido comum. No intuito de estabelecer e trabalhar esta distinção começaremos por definir a noção de experiência no senso comum.

A atitude mais simples quando queremos saber, ou aprimorar, o significado de uma palavra é buscar o dicionário, e será por ele o nosso início: “experiência: conhecimento que se obtém na prática; prática da vida; habilidade ou perícia resultante do exercício contínuo de uma profissão, arte ou ofício; experimento” (FERREIRA, 2006, p. 389).

Vejamos, portanto, quais dessas características nos soam de maior relevância para o momento desta tese. A experiência é um conhecimento, um conhecimento que se adquire na prática e esta aquisição poderá ser resultado do exercício contínuo de um ofício. A palavra nos indica ato, movimento, ação e, também está indicada nessas características, uma temporalidade estendida, uma ação em desenvolvimento; construção que alonga-se pelo tempo. Há, ainda, embutida nessas características, uma noção de experiência como o inconclusivo, o que ainda está sendo visto, testado; o que ainda não possui definição.

Em Benjamin, a noção de Experiência alcança o estatuto de conceito devido ao amplo trabalho de construção que recebe do autor ao longo de sua obra. Além disso, o conceito de Experiência atua como um importante núcleo estruturante, um dos temas centrais, ao lado da linguagem, na obra deste autor. Sensíveis diferenças são, logo de saída, percebidas entre o sentido da palavra no senso comum e o sentido do conceito, conforme elaboração de Benjamim. Na obra de Walter Benjamin, o conceito de Experiência possui um sentido diferente do senso comum; entretanto, há alguns pontos de contato. São eles: a temporalidade estendida e o sentido de movimento. Ao longo das próximas páginas daremos os primeiros contornos a este conceito que atua como um dos nortes desta tese. Iniciaremos a apresentação do que Benjamin entende por Experiência e como este conceito atua como estruturante em sua obra.

Para a abertura do conceito partiremos da primeira frase do texto "Infância em Berlim por volta de 1900" (BENJAMIN, 2000a). Este foi o texto escolhido por considerarmos, dentro da obra de Benjamin, um de seus mais delicados trabalhos e por possuir algumas características muito interessantes para esta tese. São elas: a forma, a presença do inapreensível e uma linguagem própria em relação à memória.

Vejamos, então, a frase de abertura: "Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução." (Ibidem, p. 73).

De que "instrução" se trata? Perturbados pela beleza e pela aparente ausência de sentido da frase saímos em busca de alguns volteios de respostas. Em nossa concepção trata-se de um tipo muito especial de "instrução". A instrução do não-saber. A argúcia de encontrar uma forma própria de se posicionar frente ao ameaçador desconhecido; a perspicácia referente não ao visível, ao evidente, mas ao imprevisível e enigmático. Poderíamos pensar que Benjamin parece dar "instruções" para o leitor, parece querer indicar meios possíveis para se ler sua obra, porém, o que pretende o texto nomeado como "*Tiergarten*"(Jardim Zoológico) é relatar de uma forma sutil, sensível e imediata as impressões da infância, impressões do menino em suas primeiras idas ao Jardim Zoológico, no Parque da Cidade de Berlim. A turva e misteriosa grandiosidade, presentes nos espaços observados na infância, são muito bem retratadas pelo autor, assim como o retorno ao local, anos depois.

Esta frase inicial nos revela uma importante característica do trabalho "Infância em Berlim": a apresentação da dimensão do inapreensível, quando Benjamin expõe, de forma

muito sutil, as percepções sensíveis de seus primeiros contatos com os espaços, com a cultura, com os outros.

A escolha deste texto para abrir os estudos sobre o conceito de Experiência deve-se ao fato de ele possuir importantes características para nosso trabalho. São elas:

- A possibilidade de uma aproximação com a obra de Mira Schendel em sua renovada tentativa em apreender o inapreensível.
- A forma altamente singular pela qual Benjamin escreve "Infância em Berlim" desconstrói a formalidade própria aos escritos filosóficos e inaugura um novo modo de escrever filosofia.

Dos pontos relacionados como motivos para a escolha deste texto será o terceiro que nos ligará mais diretamente ao conceito de Experiência: Benjamin criou uma linguagem própria para referir-se à memória.

É sabido que, no início da década de 30, Benjamin publicou em alguns jornais curtos relatos de sua infância e juventude. Ele nomeou esses escritos como "imagens dialéticas de uma época" (MURICY, 2009, p.12). Foram escritos nos quais Benjamin criava uma nova forma de linguagem quando apresentava suas recordações em forma de fragmentos, como se fossem retratos da situação recordada. Esta forma de escrita seria uma maneira de Benjamin analisar e criticar as transformações ocorridas na comunicação. No lugar de narrações, transmissões de conhecimento e histórias predominava, e ainda predomina, a mensagem fragmentada, sem continuidade e sem relação entre presente, passado e futuro. Esses escritos publicados nos jornais da época são as sementes de origem do livro "Infância em Berlim"; porém quando a intenção deste último foi levada à sua realização, Benjamin fez uma importante alteração: retirou todas as referências claras de sua história pessoal presentes nos escritos feitos para os jornais, ou seja, todo o aspecto biográfico foi suprimido para dar lugar a uma nova forma de escrita, um modo onde os relatos de memórias da infância são feitos em forma de contos literários, uma verdadeira prosa literária para um texto filosófico.

Esta transformação na forma, além de inaugurar um novo modo de escrita, cria uma nova linguagem para referir-se à memória, ou seja, ao retirar seus dados mais pessoais dos escritos, ao retirar os fatos de sua história íntima, apenas sua, Benjamin apresenta uma memória não mais restrita à sua individualidade. Se permanecesse na forma primeira, sua memória estaria presa ao passado, seriam relatos de um tempo que passou, relatos pessoais do

passado. Quando coloca o relato em forma de prosa, Benjamin amplia o seu alcance e altera a temporalidade do relato de recordação. No novo formato, o autor, em contato com a lembrança de fatos passados ilumina a sua vida presente; mais ainda, ao publicar "Infância em Berlim", o autor pretende que o relato de uma infância, na Berlim de 1900, possa abrir reflexões às novas gerações. Assim, Benjamin reduz uma experiência puramente individual para alcançar uma experiência coletiva e propõe uma nova temporalidade para a memória, onde passado, presente e futuro atuam concomitantemente. Ao ampliar a noção de memória, Benjamin vai buscar no passado possibilidades de reflexão do presente e possíveis movimentos futuros.

Tanto esta nova dimensão temporal, quanto a noção de uma experiência coletiva nos remetem ao conceito de Experiência quando a ênfase à individualidade vem dar lugar ao ambiente onde se passam os acontecimentos ocorridos com este indivíduo. Todo esse contexto regido pelo tempo histórico em vigor. A temporalidade, o coletivo e a história são pontos que evocam a questão da Experiência e, nesses três pontos, está contida a questão da tradição; esta como o acúmulo de experiências transmitidas de geração a geração.

Vejamos um trecho de "Infância em Berlim", nomeado "Armários". Nele estão contidos os pontos acima citados. Nas palavras do autor:

> O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava com minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era a 'tradição' enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me ataria para aquela profundeza. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois, agora me punha a desembrulhar a 'tradição' de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a 'tradição' deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a 'tradição' e a bolsa eram uma única coisa. Uma única coisa – e sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. (BENJAMIN, 2000a, p. 122).

Neste belo e interessante texto observamos a temporalidade estendida quando, em seu relato, o autor descreve seus lentos movimentos em sua "aventura atraente". Mais que isso,

através do lento compasso deste relato, o autor nos confronta com a temporalidade fragmentada e veloz dos tempos atuais. Ao encontrar suas meias dispostas e arrumadas, “enroladas e dobradas na maneira tradicional” (BENJAMIN, 2000a, p. 122), Benjamin aponta para o coletivo de um determinado momento histórico. Sua singela percepção infantil possui a argúcia de considerar estar sentindo em suas mãos a “tradição” contida no interior das meias, em forma de bolsas. A tradição vívida dentro da meia, enrolada e dobrada na forma que a coletividade entendeu como a mais propícia para se arrumar e guardar meias; forma, esta, compartilhada por gerações. “Forma e conteúdo, invólucro e interior eram uma única coisa” (Ibidem, p. 122) e um fato o consternava: “ao ser totalmente extraída de sua bolsa a tradição deixava de existir” (Ibidem, p. 122).

A forma, o invólucro, um movimento que se expande lentamente; e o conteúdo, o interior, o coletivo histórico que, transmitido, perpetua sua força simbólica para as outras gerações. Benjamin ressalta o gosto de entrar em contato com uma transmissão de conhecimento, com uma forma que atravessa lentamente o tempo e se expande compondo uma coletividade regida por um determinado tempo histórico. Ao apropriar-se da tradição contida em suas meias, ao trazê-la cada vez mais próxima de si, Benjamin prepara-se para a revelação que o deixa consternado. A tradição deixa de existir quando é desfeita a forma de sua propagação. A tradição deixa de existir quando não mais são cultivadas as formas que sustentam sua força. E Benjamin se ocupará, em sua obra, de analisar e criticar a sociedade e a cultura que, ao enfraquecerem a Experiência, não mais se vinculam à tradição.

Um outro trecho de “Infância em Berlim” nos traz a dimensão da Experiência. Ainda em seu “Armários”, o autor, poeticamente, nos indica do que trata a Experiência: “Tudo o que era guardado à chave permanecia por mais tempo. Mas meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho. Renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono – eis a função das coleções amontoadas em minhas gavetas.” (Ibidem, p. 124).

As questões do velho e do novo, do singular e do coletivo, da forma e do conteúdo, sempre foram do interesse de Benjamin e são pontos importantes de sua obra. Ele não quer conservar o novo em si, ou seja, no sentido de um novo sem uma referência ao anterior, ao passado, ao movimento anterior a este que agora é nomeado “novo”. Isso não o interessa. Benjamin quer “renovar o velho”, atualizá-lo, trazer para o momento presente características do passado e possibilidades de futuro baseadas na tradição. O conceito de Experiência a isso se atém: “renovar o velho” de forma singular, atualizar o passado, atualizar a tradição nas

situações do presente. “Tornar-se seu dono” pois, através da atualização da tradição, o indivíduo dela apropria-se de forma singular, inovadora; traz para o presente contribuições, traz suas invenções para o contexto atual da tradição. A tradição não é estática, ao contrário, está sempre em movimento. A tradição não é apenas o passado, ao contrário, constitui o passado e o momento presente tornando-se tradição. A tradição é um movimento de forças atuantes através de uma temporalidade não linear, e sim transversal.

Passemos para um segundo texto do livro “Infância em Berlim”. Um fragmento de “Rua Krumme” (cuja tradução é literalmente “rua tortuosa”) nos revela o singular estilo de escrita deste livro e, sobretudo, a presença do inapreensível na obra da Benjamin. Este assim nos narra:

> Os contos de fada falam, às vezes, de passagens e galerias que, em ambos os lados, estão pontilhadas de quiosques cheios de tentações e perigos. Quando menino, fui íntimo de um trajeto semelhante; chamava-se Rua Krumme. No ponto onde tinha sua curva mais fechada ficava seu recanto mais sombrio: a piscina com as paredes de tijolos vermelhos vitrificados. Repetidamente, durante a semana, a água era renovada . Então era afixado na entrada o cartaz ‘Interditada Provisoriamente’, e eu saboreava aquela trégua. (BENJAMIN, 2000a, p. 135).

Benjamin atém-se ao inefável, ao mais sutil, quando revela admirar o intervalo de tempo vazio, a “trégua”, o espaço temporal em que a piscina “com as paredes de tijolos vermelhos vitrificados” teria suas águas renovadas. Um espaço, um interstício de tempo que provocaria a suspensão da função objetiva da piscina, durante o qual ela não poderia ser usada. Em sua provisória interdição, a piscina passa a ser objeto de observação ou de saborosa contemplação, como ocorria a Benjamin. Ao temporariamente perder sua função de uso, a piscina muda de lugar simbólico; passa a ocupar um espaço de inatividade, revela seu vazio, sua temporalidade parada, ao perder sua objetividade. Benjamin interessa-se, exatamente, pela piscina vazia, pelo momento de renovação da água, quando a água velha é substituída pela nova. Ao interessar-se pelo espaço de tempo entre uma água e outra, Benjamin revela sua atenção pelo movimento de renovação do tempo representado pela piscina em sua fase de transição; o inapreensível representado no vazio da piscina. Entre o inapreensível e a representação o que ocorrem são tentativas de dizer o que não pode ser dito. Assim sendo, falar em representação para o inapreensível, a rigor, soa como uma contradição. Diríamos que não tanto uma contradição, e, sim, um paradoxo, quando perspectivas diferentes, aparentemente opostas, sem possibilidade de acordo, convivem em um mesmo prisma. Falar em representação do inapreensível, à primeira vista, nos parece absolutamente contraditório,

pois o inapreensível, como o próprio nome indica, não se permite representar, está para além da representação. Entretanto, a atividade humana necessita tentar dizer sobre este inominável, precisa tentar nomear esta dimensão da existência. Sobre esta renovada tentativa, a filósofa Kátia Muricy (2009, p. 23) assim nos fala: “Nomear violenta o real e, ao mesmo tempo, dá acesso a ele. É pela palavra nomeadora que as sensações tornam-se distintas. Em outros termos, só se vê o que se nomeia.”.

Em “Infância em Berlim”, Benjamin cria imagens a partir de suas narrações, seus relatos sobre sua infância. Nessas imagens estão contidas, além de suas primeiras impressões sobre o mundo, relatos sobre a cultura da época através de cenas poeticamente descritas, como esta:

> Olhava em torno as vitrines das lojas e alimentava o espírito com a abundância de trastes sob sua custódia. Em frente da piscina havia uma casa de penhores. O passeio público ficava congestionado por trapeiros com móveis e utensílios domésticos. Era uma região onde até o vestuário de estação tinha sua vez.
>
> No local onde a Rua Krumme tomava a direção oeste, havia uma papelaria. Os olhares dos neófitos em sua vitrine começavam a examinar os cadernos baratos Nick-Carter. Mas eu sabia que era na parte dos fundos onde devia buscar os escritos picantes. Naquele ângulo não havia movimento. Durante muito tempo eu podia ficar com os olhos cravados na vidraça, primeiro para conseguir um álibi com os livros contábeis, compassos e obreias, para depois, repentinamente, atirar-me ao âmago daquelas criações em papel. É o instinto que decifra o que, em nós, se manifesta mais tenazmente e a ele se une. Rosetas e lampiões na vitrine festejavam o evento arriscado.
>
> Não longe da piscina ficava a biblioteca municipal. Apesar de suas tribunas de ferro, não me parecia nem alta nem fria demais. Farejava ali meu próprio território. Pois seu cheiro o precedia. Aguardava-me como se estivesse sob uma fina camada protetora em meio ao frio e à umidade que me acolhiam na escada. Timidamente empurrava a porta de ferro. Mas mal chegava à sala de leitura, o silêncio começava a tomar conta de minhas forças. (BENJAMIN, 2000a, p. 135).

Percebemos que ao narrar suas impressões, essas são expostas inseridas nas imagens do espaço público que comporta, serve de contexto, de pauta, para as impressões narradas que, colocadas desta forma, alcançam a categoria de escritos literários, contos ou crônicas de um determinado tempo histórico a partir do olhar de uma criança. Assim, Benjamin coloca diante de nós o conceito de Experiência, entre outros que se pode apreender neste livro. Com narrações poéticas inaugura uma nova forma de se fazer filosofia.

Neste trecho ressaltamos sua singular apreensão da biblioteca local e, novamente, se presentifica a sensibilidade da percepção benjaminiana, ao ressaltar, de forma muito própria, o silêncio do local de leituras. Sua apreensão dos locais e das situações se dá por vias muito tênues, frágeis de certa forma, fragilidade que resultará em alta potência de realização, pois, ao final, temos escritos da máxima qualidade literária.

O silêncio, mais forte do que ele, por demais presente e eloqüente, o tomava de forma extrema, e esta foi a descrição de sua percepção ao adentrar a sala de leituras da biblioteca municipal. Sobre a relação entre imagens e palavras na obra de Benjamin, Muricy nos situa:

> As palavras não são, porém, para Benjamin, recursos para organizar as imagens que teriam sido dadas previamente à percepção. Ao contrário, palavras geram imagens ou, melhor, possibilitam a composição destas a partir de elementos que se apresentam caoticamente à visão. Benjamin inverte, nesta concepção, os termos da tradição epistemológica que propunha a percepção como a organização primeira dos dados da sensação, em um processo cujo coroamento seriam os esquemas conceituais. As palavras nomeando aquilo que se vê sem distinguir, são a origem das percepções. (MURICY, 2009, p. 23).

Assim, para Benjamin, as palavras possibilitam uma organização do que, sem elas, permaneceria vago, oculto e sufocador. As palavras organizam o que é visto como intensidade, sensação, dando a essas uma outra possibilidade de existência. As palavras trazem as sensações para mais perto de quem as sente sem que esta proximidade seja excessiva, ao contrário, gera imagens que são criadas a partir da matéria-prima das intensidades. Em “Infância em Berlim”, Benjamin evidencia o sentimento sem nomeação rápida, as ressonâncias, os ecos do vivido. Através da linguagem das palavras, o filósofo busca nomear o impacto do que não se sabe designar.

A continuação da leitura nos indica o motivo de Benjamin utilizar a expressão “trégua” para expressar o seu deleite diante da piscina interditada. Nas palavras do filósofo:

> Na piscina repugnava-me o ruído das vozes que, geralmente, se misturava ao bramido das instalações. Já ecoava na sala de entrada, onde cada um tinha de adquirir a senha de admissão ao banho. Pôr o pé além da soleira significava se despedir do mundo dos vivos. Depois dali ninguém mais estava protegido contra a massa d’água abobodada. Era a morada duma deusa invejosa que almejava nos colocar no peito e nos ensopar em suas frias câmaras até que na superfície ninguém se lembrasse de nós.
>
> No inverno, ao sair da piscina para voltar para casa, as luzes de gás já estavam acesas. Isso não me impedia de fazer um rodeio que me levava de volta àquele meu canto, como se quisesse surpreendê-lo em flagrante delito. Também na papelaria havia luz. Parte dela caía sobre as mercadorias expostas e se misturava àquela dos postes da rua. Nesse lusco-fusco a vitrine prometia mais que habitualmente. Pois agora a impudícia dos cartões e das brochuras fazia crescer meu fascínio por eles graças à noção de ter se encerrado pó hoje aquele dia de trabalho. O que se passava em mim podia ser levado para casa, para debaixo da lâmpada de meu quarto. Sim, a própria cama me fazia retornar muitas vezes àquela loja e à corrente humana que percorria a Rua Krumme. Rapazotes vinham ao meu encontro, esbarrando comigo. Porém, a altivez que, no caminho, haviam provocado em mim não ressurgia. O sono arrancava do silêncio de meu quarto um murmúrio que, num instante, me indenizava de tudo o que me era odioso nos banhos públicos. (Ibidem, p. 135-136).

O sono, o silêncio, o murmúrio são os elementos que o acompanham e atuam como vias protetoras que o compensam da exasperante experiência dos banhos públicos. A piscina vazia, o silêncio que conforta são elementos utilizados para representar uma outra realidade, mais delicada, mais difícil do que a que nossa percepção rapidamente apreende. Encontramos nas palavras do poeta Octavio Paz uma descrição que poderá servir de acompanhamento para a obra de Benjamin localizando a criação de sentidos, através das palavras, como o que possibilita a lida com a realidade. Nas palavras do autor:

> Os estados passivos não são apenas experiências do silêncio e do vazio, mas também momentos positivos e plenos: do núcleo do ser salta um jorro de imagens. 'Meu coração está brotando flores no meio da noite', diz o poema asteca. A paralisia voluntária só ataca uma parte da psique. A passividade de uma área provoca a atividade na outra e permite a vitória da imaginação diante das tendências analíticas, discursivas ou arrazoadoras. Em nenhuma hipótese desaparece a vontade criadora. Sem ela, as portas da identificação com a realidade permanecem inexoravelmente fechadas. (PAZ, 2012, p. 46).

Um novo momento do livro recortamos com o intuito de elaborarmos o conceito de Experiência, a nova concepção sobre memória e o estilo especialmente singular da escrita benjaminiana. Encontramos em "Rua Steglitz esquina com Genthin" características que se relacionam com os itens acima e, assim, nos ensinam e nos enternecem. Raramente esses dois momentos ocorrem juntos, na obra de Benjamin isso acontece com freqüência. Nas palavras do autor:

> Na infância daquela época ainda dominavam as tias, que já não saíam de casa, que toda vez que aparecíamos com minha mãe para uma visita, nos aguardavam sempre com a mesma coifa preta e com o mesmo vestido de seda, que nos davam as boas-vindas sentadas nas poltronas de sempre, junto da mesma janela de sacada. Como fadas que influenciam um vale inteiro, sem nunca terem descido nele, reinavam em ruas inteiras, sem nunca tê-las pisado. Entre esses seres, contava-se a tia Lehmann. Seu legítimo sobrenome alemão do Norte lhe afiançava o direito de ser proprietária, durante uma geração, daquela sacada sob a qual a Rua Steglitz desembocava na Genthin. Essa esquina se arrola entre as que mal foram tocadas pelas mudanças sos últimos trinta anos. Só que naquele tempo caiu o véu que a ocultava de mim, criança que eu era. Pois então, em meu modo de pensar, aquela rua não devia seu nome a Steglitz. Era, sim, o pássaro (trocadilho entre Steglitz e Stieglitz, pintassilgo) que lhe doara o nome. E, por acaso, não estava a tia vivendo na própria gaiola como um pássaro falante? Toda vez que eu lá entrava, ela estava cheia do gorjeio desse pequeno pássaro negro que passava voando por sobre todos os ninhos e quintas da comarca onde, outrora, sua espécie se disseminara, e que conservava na memória os nomes de ambos – dos lugares e dos descendentes – que amiúde eram iguais. (BENJAMIN, 2000a, p. 86).

Ao estabelecer a proximidade – vinda da semelhança das palavras – entre a tia e o pássaro, Benjamin atinge o ápice de uma associação de palavras e imagens que passam a nos revelar, além do seu universo infantil, a ruas, a esquina, o vestuário, os costumes de um tempo. Essa esquina, especificamente, nos conta Benjamin, está entre as que mais preservadas foram durante as transformações dos anos. Ao nos colocar a par de suas impressões sobre a tia Lehmann, Benjamin nos oferta um panorama do tempo histórico sobre o qual ele se atém no momento da escrita. Prosseguiremos com sua narração.

> Em suas casas davam-me bom-dia com a voz frágil e quebradiça como o vidro. Todavia, em nenhum outro lugar encontrei voz tão bem tramada e afinada com o que aguardava como a da tia Lehmann. Mal eu acabava de entrar, já ela cuidava que trouxessem e colocassem à minha frente o grande cubo de cristal com a mina, onde se moviam precisos, ao ritmo de um mecanismo de relógio, mineiros, operários, capatazes em miniatura, transportando pequenos vagõezinhos, picaretas e lanternas. Esse brinquedo – se é que posso chamá-lo assim – provinha de uma época que ainda concedia aos filhos dos ricos burgueses a visão dos locais de trabalho e das máquinas. E, dentre todos os trabalhos, distinguia-se desde sempre o das minas, pois revelava tesouros que uma atividade penosa extraía para o proveito de homens hábeis, mas também o brilho prateado de seus filões, pelo qual se perdeu a Época Biedermeier com Jean Paul, Novalis, Tieck e Werner. Aquela moradia era duplamente protegida, com convém a qualquer recinto que tenha de abrigar coisas preciosas. Logo depois do portal, à esquerda do corredor, achava-se uma porta com sineta que dava acesso à residência. Abrindo esta segunda porta, deparava-se com uma escada que conduzia ao piso superior, empinada e de tirar o fôlego, do tipo que, mais tarde, só encontrei em casas de fazenda. Iluminada pela luz opaca da lâmpada de gás que vinha de cima, estava a velha empregada, a cujos cuidados eu ficava entregue após ter cruzado o segundo umbral, que levava ao vestíbulo daquela morada sombria. Contudo, jamais teria podido imaginar aquelas residências sem uma velha serviçal. Pois como dividiam com a dona da casa um tesouro, mesmo que fosse apenas tácitas recordações, não só a compreendiam perfeitamente, mas também sabiam representá-la com propriedade diante de qualquer pessoa estranha. (Ibidem, p. 86-87) .

Além de nos apresentar a tia Lehmann, Benjamin nos situa historicamente o brinquedo com o qual se deleitava, a organização espacial da casa, a velha serviçal e a relação que mantinha com a dona da casa. Uma tradição com diversas nuances estava sendo apresentada a Benjamin em cada visita à casa da tia: a família, as ruas, os hábitos, o vestuário, o brinquedo, a iluminação, a relação entre a serviçal e a família, dentre outras. Tradição que o menino Benjamin apreendia e posicionava-se de acordo com sua singular percepção. O próximo trecho nos revelará o sentimento de Benjamin com relação à serviçal e como o menino que ele foi tomava para si, de maneira muito própria, tudo o que lhe era apresentado. Ao estabelecer, como neste ponto do relato, uma relação de “respeito, de assombro” com a serviçal, Benjamin nos mostra a sua própria atualização da tradição que lhe foi apresentada:

> Mas diante de ninguém com mais facilidade que diante de mim, com quem, o mais das vezes, se entendiam melhor que com a própria senhora. Em compensação, eu lhes dirigia um olhar de respeito, de assombro mesmo. Eram, em geral, mais maciças e imponentes que as patroas, não só no físico, e acontecia, às vezes, que a sala com sua mina em miniatura e seus bombons de chocolate não tinha tanto a me dizer quanto o vestíbulo, onde, quando eu chegava, a velha criada me tirava o sobretudo como se fosse uma carga, e onde, quando eu saía, me enfiava o gorro na testa, como se quisesse me abençoar. (BENJAMIN, 2000a, p. 87).

O relato nos surpreende, pois se, no início, Benjamin nos apresenta a tia Lehmann e o grande cubo de cristal como os personagens principais de sua prosa filosófica, ao nos conduzir ao segundo umbral, a atmosfera do relato volta-se para a serviçal com sua velhice, sua imponência, sua força externa e interna. Novamente, Benjamin nos apresenta sua atenção voltada para os momentos silenciosos, para os fatos aparentemente sem importância, para os momentos em que os atos e a forma como são feitos falam sem que necessariamente palavras sejam ditas. Ao nos revelar os momentos de chegada e partida com os atos da serviçal sobre si, Benjamin apresenta-nos um universo de sentimentos e intensidades transmitidos em gestos. Se aparentemente esses dois momentos ressaltados – o da chegada quando a serviçal retirava-lhe o sobretudo e o de saída quando esta colocava o gorro na cabeça do menino – em uma visão superficial, e convencional, não possuem muita importância, serão estes os momentos por ele escolhidos como os seus preferidos por possuírem maior significado.

Através de “Infância em Berlim” vemos Benjamin construindo sua própria concepção da tradição. Seus movimentos internos, suas intensidades, que buscavam localização diante de uma sociedade organizada e definida conforme o tempo que lhe era próprio, compõem o tecido do texto em questão. Conceber “Infância em Berlim” como um importante momento – dentro da obra benjaminiana – para se aprender sobre o conceito de Experiência significa dizer que este texto possui os traços da singularidade de Benjamin em conjunção com o relato da sociedade de sua época, localizada historicamente na tessitura do escrito. Tudo o que via, todo o mundo que a ele era apresentado e, concomitantemente, se apresentava a cada contato do menino–filósofo era por ele significado, nomeado, elaborado, concebido. Este movimento de tomar para si o que se apresentava e formar, construir, criar uma concepção própria constitui o movimento do conceito de Experiência que ele construiu em sua obra e que este texto vem trazer de uma forma significante e parceira do conceito, atuando como um dos alicerces de sua estrutura teórica.

Neste livro, Benjamin volta as atenções, dentre outros pontos, para a forma como este livro foi criado, constituído. O estilo do ensaio é aqui ressaltado e elaborado de forma

singular. Segundo Benjamin, o ensaio seria o único gênero apropriado para a apresentação das idéias. Assim como imprime uma forma de escrita não valorizada pela academia, ele também não utiliza as citações como fundamentos de seus trabalhos. A filósofa Kátia Muricy assim comenta:

> É justamente porque quer questionar esta soberania que Benjamin retoma a forma de escrita desqualificada pela filosofia moderna, propondo o ensaio como o único gênero apropriado para a apresentação das idéias. Benjamin é perdulário e provocativo no uso das citações. Este uso é inteiramente transgressor em relação ao uso normatizado pela tradição acadêmica. (MURICY, 2009, p. 25).

Sobre o uso das citações, Benjamin o situa como algo prejudicial ao texto e à elaboração do leitor. Em "Rua de Mão Única", ele intitula como "Quinquilharias" o ensaio sobre sua concepção acerca das citações: "Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção." (BENJAMIN, 2000c, p. 61).

Benjamin busca uma escrita que seja legítima companheira dos pensamentos e das intensidades sem nome. Ao se aproximar da prosa ficcional, ele revela sua ligação indissociável com a arte. O ritmo que imprime à sua escrita e a aproximação que mantém da origem do fluxo de seus pensamentos é descrito em um momento de "Origem do Drama Trágico Alemão". Em suas palavras:

> A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. (Idem, 2011, p. 16-17).

O texto "Infância em Berlim" revela um interessante modo de construir e apresentar o conceito de Experiência e de expor uma linguagem própria em relação à memória quando os fatos do passado iluminam o presente e podem abrir diretrizes e reflexões para as gerações atuais. Além disso, o texto mostra a sempre renovada tentativa de Benjamin em apreender o inapreensível. Claro está que Benjamin não se interessa em fixar-nos nos acontecimentos; ao contrário, ele procura nos entregar algo em movimento. Este movimento nos é ofertado pelo autor ao longo da sucessão de curtos relatos muito bem nomeados a partir de uma linguagem

em criação, experimentos de palavras em busca da legitimação do que em intensidade se impõe. Ao se apartar do convencional, Benjamin alcança uma bela amarração estética, filosófica e afetiva. Neste texto, o filósofo não defende idéias, não nos apresenta uma organização racional para a construção de um conceito; ao contrário, ele nos introduz ao próprio ato do pensamento: o pensamento recebe uma infinidade de forças intensas provenientes do contato entre a sensibilidade e o mundo exterior. Seu minucioso movimento é formado por revelações, alegrias, dores, sentimentos sem nome, assombros, portanto.

Ao nos apresentar um dos romances da escritora Clarice Lispector, Roberto Corrêa dos Santos, professor de Teoria Literária e Semiologia, estabelece uma ponte entre a escrita de Lispector e a de Benjamin, especificamente em "Infância em Berlim". As palavras que nos guiarão na transição deste capítulo para o próximo, aqui estão:

> Sem defender idéias, apresenta-se o próprio ato de pensar, seu minucioso processo de formação, constituído de clarividências e de assombroso vigor, lançando-nos na crua e complexa materialidade das articulações mentais – imaginação e pensamento, por frases límpidas e, contudo, cheias daquela violência de vida que raríssimas obras são capazes de atingir. [...] Conviver com toda espécie de coisas: as comuns, as rudes, as excluídas. Aproximar-se dos múltiplos estados de espírito, extrair-lhes os necessários nutrientes. E assim fortalecer a vontade, para então ser capaz de escalar a existência, ir de um ponto a outro, ampliando a visão e o saber, como quem conquistasse novos mantos, em sinal das gradações das aprendizagens. Superpõe-se à adolescência dos sentimentos o frescor da madureza: transformar-se, toda a potência no estar modelando-se (ato diverso e para além de envelhecer). Não se trata portanto de um livro ou de uma estória a ser contada. Trata-se de valiosa e impressionante operação de arte. Por isso não é possível reter na memória, senão naquela que se encontra distribuída por todo o corpo, envolvendo especialmente a respiração e o sangue. (SANTOS, 1999, s.p.).

As palavras que Roberto Corrêa dos Santos utilizou para abrir o romance "O Lustre" de Clarice Lispector poderiam servir tanto para apresentar "Infância em Berlim" de Benjamin quanto para apresentar a obra da artista plástica Mira Schendel. Em comum, o filósofo e as duas artistas possuem a sempre renovada tentativa de apreender o inapreensível, entrar em contato com o inominável e tentar expressar essa experiência. Nesses terrenos que se encontram para além da percepção fácil e imediata, o que se consegue transmitir é um estilo, é a experiência ocorrida, proveniente do contato com o que se encontra nas entrelinhas do visível.

Finalmente, a proximidade da relação proposta entre Mira Schendel e Walter Benjamin já está esboçada. O próximo capítulo virá a mais contribuir para esta reflexão.

CAPÍTULO III

Mira Schendel e Walter Benjamin: Arte, Experiência e Gesto

Este terceiro capítulo apresentará a obra da artista plástica Mira Schendel. Como introdução situaremos a arte contemporânea para que o contexto sobre o qual ergue-se a obra da artista seja melhor compreendido. O encontro entre a artista e o filósofo Walter Benjamin ocorrerá através do conceito de Experiência que, nesta tese, articula-se com o conceito de Redução ao Gesto. Este último será aqui apresentado através da análise da obra de Mira, devido às características dos trabalhos da artista se aplicarem ao conceito revelando a forma singular com a qual a artista atualizou a tradição histórica e artística.

Arte Contemporânea: Para localizar o espaço histórico e, consequentemente, para uma melhor aproximação com a obra de Mira Schendel

Para a abertura de um panorama sobre o espaço artístico no qual se insere a artista plástica Mira Schendel será necessário realizar um breve percurso pela História da Arte. Decidimos que a realização deste circuito deveria começar pelo movimento nomeado Dadá e seguir pelo artista plástico Marcel Duchamp. Este itinerário será benéfico tanto porque nestes pontos encontraremos o início da formação do espaço da Arte Contemporânea, como para chegarmos à obra de Mira Schendel, para ver se em seus trabalhos podemos encontrar a tradição artística inscrita e singularmente atualizada.

Sobre o movimento Dadá, Walter Benjamin a ele se refere em seu artigo "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de 1935-1936. Nele, o autor lança importantes hipóteses para uma teoria da arte contemporânea marcada, segundo Benjamin, pela reprodutibilidade técnica, especialmente com relação à fotografia e ao cinema. Para ele, este

movimento coloca em questão a aura de autenticidade e de unidade da obra de arte. Especificamente sobre o Dadá, o autor assim se refere:

> Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos. Foi o que ocorreu com o dadaísmo, na medida em que sacrificou os valores de mercado intrínsecos ao cinema, em benefícios de intenções mais significativas, das quais naturalmente ele não tinha consciência, na forma aqui descrita. Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer imersão contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são 'saladas de palavras', contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios aniquilavam impiedosamente a aura das criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção. Impossível diante de um quadro de Arp ou de um poema de August Stramm, consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain ou de um poema de Rilke. À imersão, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam *uma distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. (BENJAMIN, 1935-36/ 2012a, p. 206-207).

Benjamin ressalta que o movimento dadaísta foi além de seus propósitos iniciais, pois as atitudes do Dadá fundaram uma nova concepção de arte. Aos dadaístas interessava a quebra com o modelo contemplativo, ou seja, o espectador foi provocado a não mais posicionar-se de forma passiva diante de um trabalho artístico. A utilização de objetos cotidianos foi uma das atitudes que possuíam o propósito de colocar o espectador em cena junto com a obra. O dadaísmo propõe uma nova experiência artística, uma experiência que se dá pela via do choque. "O campo social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo" e "suscitar a indignação" (Ibidem, p. 207) foi o intuito principal do movimento. O espectador vê-se envolto no que Benjamin nomeou de "o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge" (Ibidem, p. 207). Com esta afirmação, Benjamin localiza o artista como aquele que tem por função "ensinar a dúvida para colocar em crise as idéias seguras [...] a posição de quem cria é não se submeter às linhas e sim abrir os espaços das entrelinhas, dos intervalos, das pausas." (SOUZA, 2001, p. 8).

Para uma breve aproximação do que foi o movimento dadaísta citaremos o artista Hans Richiter.

O DADÁ

> Hoje, após mais de cinquenta anos, a imagem do Dadá ainda se caracteriza por contradições. Isto não é de admirar. Dadá convidou à formação de mal-entendidos, provocou-os e apoiou toda sorte de confusões: por princípio, por capricho, por oposição intrínseca.
>
> O Dadá colheu a confusão que semeou.
>
> Mas esta confusão era apenas um pretexto. Nossas provocações, demonstrações e oposições constituíam tão-somente um meio de atiçar a raiva no burguês filisteu e, através da raiva, induzi-lo a um despertar envergonhado. O que, na realidade, nos tangia não era tanto o barulho, a contradição, a atitude contestatória *per se*, e sim a questão elementar daqueles dias (como dos nossos) que se resumia na pergunta: PARA ONDE? [...]
>
> O Dadá, em oposição, a outros estilos, não possuía características formais uniformes. Distinguia-o, porém, uma nova ética artística, a partir da qual posteriormente, de maneira, na verdade, inesperada, nasceram novas formas de expressão. Esta nova ética encontrou as mais variadas expressões nos diversos países e nas diversas individualidades, dependendo do cerne, do temperamento, da procedência artística e do nível artístico de cada dadaísta. Ora ela se manifestava de maneira positiva, ora de modo negativo, às vezes como arte e outras vezes como negação da arte; ocasionalmente profundamente moral, e por vezes completamente amoral.
>
> É compreensível que os historiadores da arte, acostumados a trabalhar, por razões do ofício, com as características formais de determinados períodos estilísticos, não soubessem o que fazer com a complexidade contraditória do movimento dadaísta. É verdade que se dispunham a medir o comprimento, a largura e a profundidade do Dadá, mas não conseguiam fazer justiça ao seu real conteúdo. Isto é válido tanto para os contemporâneos de então como para os jovens que, na época, ainda iam à escola. Os peritos em arte definem o Dadá como um ‘estado transitório’ das artes. Os jornalistas consideram o barulho que o Dadá provocou como a sua essência. Os próprios dadaístas relatam meticulosamente a própria participação no movimento com aquela modéstia que jamais foi parte intrínseca do Dadá. Desta maneira Dadá resultou, inicialmente, num espelho bastante impreciso de si próprio. Entrementes, até mesmo este espelho espatifou-se. Mas, quem quer que tenha encontrado um estilhaço, sempre a imagem do Dadá será uma imagem pessoal sua, projetada a partir de suas convicções estéticas ou pessoais, de suas concepções referentes à nacionalidade e à história da arte, e a moldada por suas preferências. Foi assim que Dadá se tornou um mito. (RICHTER, 1993, p. 3).

Como acréscimo à fala de Benjamin, a escolha por este longo trecho deu-se por sua clareza de expressão e por sua contundente forma de apresentar o movimento artístico Dadá. Situamos assim este movimento, embora ele não possa ser nomeado como um “movimento

artístico" no sentido tradicional do termo. Richter é artista plástico e um dos fundadores do Dada; é um artista que viveu o movimento Dadá em sua cotidiana intensidade.

O Dadá não pode ser nomeado como movimento artístico no sentido oficial do termo, pois Dadá possuiu como uma de suas principais características a ausência de formas ou formalismos. Entretanto, podemos chamá-lo, sim, de movimento artístico se nossa nomeação portar toda a irreverente, contundente e provocadora força artística que o Dadá imprimiu na história da arte. Exatamente por se rebelar contra a forma rígida pela a qual a arte pode ser concebida, exatamente por ter como intuito provocar o descentramento do que, até então, foi colocado como arte, o movimento Dadá faz o seu marco na história e torna-se, em nossa concepção, o movimento que mais influenciou os movimentos seguintes. Acreditamos que o que temos hoje nomeado e concebido como Arte Contemporânea encontra suas sementes e raízes no Dadá. Evidentemente este também foi influenciado pelos movimentos anteriores, entretanto, o Dadá fez sua assinatura na história da arte por portar uma autenticidade, sendo um movimento com características muito próprias, um movimento singular dentro da tradição artística.

E para verificar essa origem da Arte Contemporânea no Dadá começamos a tentar conhecê-lo em sua presença original. A citação que abre este capítulo traz duas das características mais marcantes de semelhança entre os dois movimentos artísticos: a primeira será esse intuito de promover o abalo, "atiçar a raiva no burguês filisteu e, através da raiva, induzi-lo a um despertar envergonhado." A segunda característica que verificamos é o motivo da irreverência, da constante contestação, da contradição sempre tão evidenciada. Richter muito bem expressa com a pergunta: "PARA ONDE?" As letras ressaltadas procuram expressar a urgência, a necessidade e a angústia provocada pela busca que as palavras tentam representar. A pergunta é atual e válida. A busca, a construção de sentido constitui um movimento existencial necessário em todos os tempos, sobretudo após a Modernidade. Quando o Dadá se pergunta "para onde?" revela o fundamento de sua revolução, pois ao contrário do que poderá ter ficado, para alguns, como marca deste movimento na história, a saber, uma ausência de sentido sem fundamento, um niilismo ou, simplesmente, uma grande confusão que apenas deu origem ao surrealismo, esta pergunta quer ressaltar que a *antiarte* provocada por Dada não quer apenas uma destruição, nem tampouco em nada se assemelha a um niilismo. Ao contrário, o Dadá é um movimento pulsante, um movimento vital e sua busca pela *antiarte* nada mais é do que a busca pela arte em seu sentido mais potente, mais próximo

à vitalidade que a existência poderá exaltar. Quando Richter situa que “quem quer que tenha encontrado um estilhaço, sempre a imagem do Dadá será uma imagem pessoal sua” tal ênfase refere-se ao vazio que o Dadá quis deixar ressaltado. A ausência de formas definidas privilegia o olhar de quem o observa, pois, após o Dadá ter passado e deixado a sua marca na história, cada um irá olhá-lo, concebê-lo a partir das suas referências estéticas e singulares. Em última instância, o fato do Dadá não se formatar ou delinear um modo preciso, exato, de atuação faz com que sua imagem seja fluida, abstrata. Foi assim que o movimento, no que concerne às artes plásticas, conduziu suas discussões para a arte abstrata, estilo artístico que já estava sendo anunciado desde o Cubismo e o Futurismo.

Precisar onde e como surgiu o Dadá é tarefa difícil, porém, acompanhando Richter, entendemos que o movimento nasceu em Zurique na Suíça, entre 1915 e 1916, ou seja, em plena Primeira Guerra Mundial. A Suíça foi propícia, pois Zurique encontrava-se no centro da não-guerra; assim, artistas de diferentes expressões encontraram, nesta cidade, uma atmosfera peculiar para se reunirem. Havia liberdade em Zurique, apesar da Grande Guerra.

O início do movimento deu-se através do escritor e diretor teatral Hugo Ball que chegou à Suíça em 1915. Este tornou-se o catalisador que aglutinou os elementos que resultaram no dadaísmo. Em 1 de fevereiro de 1916, Ball fundou o que nomeou de ‘Cabaré Voltaire”, denominação que chama a atenção pela ironia em unir um cabaré ao nome de um grande filósofo. O local situava-se no *Niederdorf*, um bairro mal-afamado na bem-afamada cidade de Zurique. Hugo Ball logo atraiu um grupo de artistas que se reuniam para encontros diários que tinham propósitos literários e musicais. Richter (1993, p. 11) enfatiza: “Indubitavelmente Ball empenhou-se numa busca implacável de um SENTIDO que pudesse ser contraposto à ausência de sentido da época. Ele era um idealista cético cuja fé na vida não fora destruída pelo profundo ceticismo frente ao mundo que o cercava.”.

Dentre os artistas que logo se chegaram a Ball estavam Marcel Janco, artista plástico, Tristan Tzara, poeta e Hans Arp e Hans Richter, artistas plásticos. Rapidamente, o “Cabaré Voltaire” tornou-se conhecido e seus recitais e ciclos de poesia seguiam, diariamente, lotados. Inicialmente, os espetáculos consistiam na apresentação e publicação das poesias, histórias e canções criadas pelos artistas. Paralelamente, os artistas plásticos criavam suas imagens, em diferentes formas de expressão, as quais também eram apresentadas no Cabaré; Ball publica *Cabaré Voltaire*, uma revista com poesias e imagens de trabalhos dos artistas que lá

freqüentavam. Com a ativa participação do poeta romeno Tristan Tzara nasce, em junho de 1916, a revista Dadá:

> Tzara era o promotor ideal do Dadá, e em sua qualidade especial de poeta moderno foi-lhe possível estabelecer contatos com os poetas e escritores modernos de outros países, especialmente da França, tais como Breton, Aragon, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes... ainda que estes, como soubemos mais tarde, inicialmente se tivessem mostrado frios e distantes deste novo movimento que nascia nas montanhas suíças. Apesar de tudo, esses contatos permitiram que Dadá, no correr do tempo, se tornasse algo mais do que uma isolada flor alpina da Suíça: Dadá começou a transformar-se num movimento internacional. [...] É bem verdade que, como todos os 'recém-nascidos', estávamos convictos de que o mundo se iniciava conosco, mas na realidade havíamos engolido o futurismo de cabo a rabo. (RICHTER, 1993, p. 38).

Como acontece em todas as manifestações artísticas, há influências e semelhanças com movimentos anteriores. Entretanto, o que faz com que um movimento artístico se sustente e se transforme em um ato é a apropriação singular do que a tradição transmite. Com o Dadá não foi diferente, obviamente os artistas sofreram influência de movimentos anteriores e o Futurismo foi o movimento mais próximo que, segundo Richter, muito influenciou o grupo de artistas.

O Futurismo foi um movimento artístico surgido em 20 de Fevereiro de 1909 através da publicação do *Manifesto Futurista* pelo poeta italiano Filippo Marinetti no jornal francês "*Le Figaro*" (GULLAR, 1998, p. 91). Este movimento nasce contra o academicismo que imperava na Itália do princípio daquele século. Segundo Gullar:

> Marinetti, com irreverência e otimismo desesperado, abriu-lhes a porta de uma nova realidade. Assim nasceu a pintura futurista, sem compromisso com o passado e, por isso mesmo, sem uma base sólida sobre a qual construir o novo edifício. Em compensação, condenados ao futuro, à invenção, os futuristas ajudariam a quebrar alguns preconceitos que retinham os próprios cubistas e precipitariam movimentos estéticos decisivos para a arte contemporânea como o foram o dadá e o construtivismo. Esses dois movimentos encarnam duas tendências contraditórias que, ligadas ao seio do futurismo, constituíam sua força mesma: de um lado, o repúdio a toda tradição que resultaria na antiarte dos dadaístas, de outro lado, o fascínio do dinamismo que geraria um número enorme de experiências utilizando o movimento mecânico e a luz. [...] Porque, na verdade, nem o futurismo é uma antiarte nem o movimento mecânico (ou a sua imitação) constitui o núcleo de sua estética. Os futuristas buscavam, sem o humor dadaísta, uma renovação total da expressão, e viam, no conceito dinâmico da realidade, o princípio de uma nova estética. Esse conceito não se limitava, para eles, aos fenômenos dinâmicos naturais ou mecânicos, muito embora em certos casos suas obras possam nos levar a pensar assim. (Ibidem, p. 123).

O Futurismo buscava apreender o ritmo veloz do progresso, a velocidade das máquinas. Privilegiavam os aspectos da realidade iniciando um movimento de aproximação entre os objetos da realidade e a arte. No intuito de alcançar a vitalidade da arte, conforme é dito no Manifesto Futurista, a arte precisaria estar integrada ao seu meio. Repudiavam a tradição, pois viam-na como um peso inútil e necessitavam estar em consonância com os acontecimentos e o ritmo veloz das grandes metrópoles. (Ibidem p.98). Deste modo, os futuristas apenas rompem com a tradição e não a atualizam. Sendo assim, não estabelecem o paradoxo entre ruptura e atualização. Paradoxo que, como veremos, está presente na obra de Mira Schendel.

Sobre as semelhanças entre o Futurismo e o Dadá, Richter situa:

> Mas é por aqui, aproximadamente, que termina a influência do futurismo. 'Movimento', 'dinamismo', 'vivere pericolosamente', 'simultaneísmo' são, indibitavelmente, importantes para o dadaísmo, mas não exercem um papel programático. Encontra-se aqui a diferença fundamental: o futurismo possuía um programa. A partir desse programa surgiram obras que visavam à 'realização' do programa. Dependendo do talento dos artistas, produziam-se obras de arte, ou apenas ilustrações deste programa. Dadá não apenas carecia de todo e qualquer programa, como era visceralmente antiprogramático. Dadá tinha o programa de não ter programa... e foi exatamente este fato que, na época e naquele momento histórico do movimento, lhe deu a força explosiva de expandir-se para TODOS os lados, sem liames estéticos e sociais. Esta ausência de pressupostos constituía, de fato, uma novidade na história da arte. A deficiência humana, por si só, era garantia suficiente para que tal estado 'paradisíaco' não perdurasse. Mas, por um breve momento, a liberdade absoluta haveria de ser preconizada... uma liberdade que, ao final, poderia levar tanto a uma nova arte como ao ponto zero... como realmente aconteceu. (RICHTER, 1993, p. 38).

Em sua obra, Benjamin aborda o Futurismo de forma não linear. Se no ensaio de 1933, "Experiência e Pobreza", Benjamin valoriza os movimentos – embora não cite o Futurismo – que provocam rupturas com o passado e provocam o novo, no texto de 1935/1936, "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", o autor faz críticas ao Futurismo a partir das afirmações contidas no Manifesto Futurista de Marinetti. Neste, o poeta italiano afirma o Futurismo como um movimento que valoriza e idolatra as máquinas e a guerra. Assim, os futuristas possuem como objetos de culto os automóveis e as armas. Benjamin, no entanto, adverte que este foi um movimento de "estetização da política" e tal atitude teria como conseqüência a preservação dos modos de produção existentes. Assim afirma: "Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra." (BENJAMIN 1935-36/1996, p. 195). O autor ainda ressalta que todo esse incentivo tem por conseqüência o fortalecimento do fascismo, pois "o fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas

tendem a abolir." (Ibidem, p. 194) Ainda sobre o Manifesto Futurista e a relação com o fascismo, Benjamin menciona:

> Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. (Ibidem, p. 196).

Benjamin ressalta que no Futurismo a luta de classes e todos os aspectos sofridos pelas massas não comparece; ao contrário, Marinetti as dirige para a guerra fascista. Por isso, Benjamin ressalta o Dadá em detrimento do Futurismo, pois o primeiro promove a dessacralização das máquinas e do poder. O Dadá não mantém nenhuma forma de adoração às máquinas e ao discurso bélico; ao contrário, há um tratamento irônico que procura evidenciar a luta de classes e os abusos do poder, da era das máquinas e da reverência de alguns a elas.

O caráter "antiprogramático" do Dadá revelou-se, inclusive, em seu nome, pois "Dadá" nada significa e os artistas fundadores jamais chegaram a um acordo sobre a autoria da nomeação do movimento. No Manifesto Dadá, de 1918, encontra-se: "Dadá não significa nada – Dadá foi produzido na boca." (RICHTER, 1993, p. 39). Um outro ponto é ressaltado ao focarmos esse descentramento do dadaísmo: a questão da tradição, pois, ao possuir como uma de suas principais características o propósito da absoluta falta de formas, o Dadá afasta-se da tradição artística. Entretanto, ao admitir a influência do Futurismo surge um traço da negada tradição. Porém, Richter afirma: "Sem elos com a tradição, e sem a carga da gratidão que raramente uma geração sente em relação à outra que a precedeu foram elaboradas teses, anti-teses e a-teses de Dadá." (Ibidem, p.38).

A idéia da "arte total" foi defendida por Hugo Ball e recebeu maior incentivo quando o pintor Wassily Kandinsky, por ocasião de uma ida a Munique, orientou-o a diversificar os espetáculos do grupo e incluir exposições com conferências, leituras e danças ao lado das telas expostas. Os pintores Paul Klee e Giorgio de Chirico participaram de algumas dessas exposições. Em março de 1917 o grupo muda-se de endereço e passa a ocupar as salas da Galeria Corray onde fundaram a Galeria Dadá. Nessas exposições optou-se – principalmente por idealização do poeta Tristan Tzara – por colocar em prática atitudes de acinte ao público, ato que se tornaria, posteriormente, em Paris e em Berlim, uma característica fundamental do Dadá:

> Naturalmente já havia pessoas que se aproximavam de Dadá precisamente por causa dessas exposições. A influência de Dadá sobre essas pessoas e, por sua vez, a influência delas sobre a formação da opinião pública finalmente acabaram por preparar o terreno em Zurique, para que Dadá, embora nem amado, nem compreendido, fosse ao menos tolerado com uma espécie de curiosidade reprovadora. (RICHTER, 1993, p. 45).

Em meados de 1917, Hugo Ball afasta-se do movimento por oposição às conduções de Tzara. Ball segue para Berna e, posteriormente, fixa-se em Técino, onde optou por uma deliberada pobreza e por uma vida religiosa. “Ball e Tzara constituíam os dois pólos extremos de Dadá. Após a saída de Ball, a direção do movimento passou rapidamente para as mãos experientes de Tzara.” (Ibidem, p. 55).

Enquanto Hugo Ball se encontrava presente no movimento em Zurique este nunca tomou formas anárquicas, porém, após o comando de Tzara, em colaboração direta com o também dadaísta Walter Serner, a inquietação Dadá aumentou seu volume. Mesmo assim, o ponto relativo à *antiarte* possuía para todos o mesmo prisma:

> O motivo pelo qual, oficialmente, não falávamos de arte, e sim de antiarte, devia-se ao fato de que, para nós, toda e qualquer arte-como-empresa havia se tornado imprestável. O que buscávamos era um caminho que voltasse a fazer da arte um instrumento conveniente da vida. [...] A busca de um novo conteúdo unia-nos a todos. (Ibidem, p. 60).

O movimento Dadá tem seu fim em Zurique em 9 de abril de 1919, quando ocorreu o último evento, terminando com um grande desentendimento entre os artistas e o público do local. Entretanto, em Nova York, no mesmo período de tempo ocorriam movimentos artísticos com forte proximidade com o que ocorria em Zurique.

Em 1922 Tristan Tzara foi, entusiasticamente, aceito pelos surrealistas, assim como muitos outros dadaístas. O Surrealismo – movimento artístico surgido em Paris, nos anos vinte – partilhava diversas idéias do Dadá.

Marcel Duchamp e os objetos da realidade: importante momento para o posterior surgimento da Arte Contemporânea

> Independente de Zurique, e sem que soubéssemos até 1917-18, desenvolveu-se em Nova York um processo que, originalmente, tinha sido iniciado por outros motivos, cujos representantes, porém, também acabaram por aderir à idéia da antiarte. Os sons dos seus instrumentos, no início, eram diferentes, mas a música era a mesma. (RICHTER, 1993, p. 107).

Ao traçar alguns pontos relativos à história do movimento Dadá com o intuito de concebê-lo como um ponto importante na trajetória histórica da Arte Contemporânea, torna-se imprescindível seguir até Nova York durante o mesmo período anteriormente abordado, para localizarmos um artista que revolucionou a história da arte mundial: o francês Marcel Duchamp. Enquanto os dadaístas atuavam em Zurique havia em Nova York movimentos que se aproximavam das propostas do movimento Dadá, especialmente sobre a questão da *antiarte*. Analisaremos a transformação causada por Marcel Duchamp e o *readymade* termo por ele criado para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e designava como obras de arte.

Duchamp é um exemplo de união, de comunhão entre vida e obra. Em sua obra, este artista trouxe alguns objetos da vida cotidiana para o espaço da arte; criou o que nomeou de *readymades*, e com eles marcou e revolucionou a história da arte. Em sua vida imprimiu ritmos e concepções que o levaram a se preservar ao longo de sua existência. Duchamp possuía uma benéfica ironia frente à vida; não buscava sentidos, simplesmente vivia buscando ao máximo aliar suas concepções aos seus atos.

> Duchamp adota uma postura que considera a vida uma triste piada, um absurdo indecifrável, que mal compensa investigar. [...] Marcel Duchamp possuía uma constituição mental especial que lhe permitiu preservar-se. O ponto arquimediano, por ele encontrado, situado fora da luta pela vida e do sentido, o distanciamento de preceitos ideológicos (excetuando-se, talvez, a vaidade) fizeram com que na vida à sua volta apenas visse comicidade involuntária e triste. Esta comicidade permitiu-lhe sorrir, desprezar, fazer glosas irônicas, comprometer sem piedade, ou estender uma mão soberanamente inteligente. A vaidade, que reconhece como característica humana (‘caso contrário todos nós nos suicidaríamos’), é a sua única concessão. (Ibidem, p.115).

E foi com essa ironia e esse estilo crítico que Duchamp criou *os readymades*. O primeiro foi *Roda de Bicicleta* (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco. O mais impactante, porém, foi *Fonte* (1917) que consiste em um urinol masculino assinado “R. Mutt”. Os *readymades*, além de seguirem a característica Dadá de enfatizar o uso de temas derivados do mundo cotidiano levantam, no mínimo, dois questionamentos: a questão a respeito do que é uma

obra de arte e a indagação do que seria uma experiência estética na presença de objetos comuns alçados à categoria de arte em lugares próprios a ela. Vejamos cada um deles:

> Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles. (ARCHER, 2001, p. 3).

A desarticulação promovida por Duchamp traz questionamentos a respeito da arte que, até então, ainda não haviam sido colocados. Se o Dadá trouxe uma perturbação por ressaltar uma dimensão da arte a respeito do que não pode ser completamente assimilado, o que escapa ao conhecimento formal, racional, Duchamp apresenta esta característica com um a mais: a inadequação do objeto apresentado como arte. Esta inadequação gera um movimento de profunda instabilidade criativa ao colocar a própria arte em questão.

Duchamp recusa a idéia da diferença entre um objeto de arte e os objetos comuns. Esta recusa ressalta a posição do artista, pois seria ele o possuidor da potência em designar um objeto como arte. Assim entendemos, pois seguindo a própria clave por ele sugerida, os *readymades* são objetos sem nenhum trabalho do artista; são objetos recém-saídos das fábricas, rústicos, fechados em suas nítidas utilidades, evidentes funções. Portanto, nesta clave, caberia ao artista o ato de alçar aquele objeto ao estatuto de obra de arte. Cabe lembrar que concebemos, com Agamben, *estatuto* como "o modo da presença das coisas" (AGAMBEN, 2012, p. 105). Duchamp, por fim, elevaria um objeto do banal cotidiano ao modo de presença artística.

Essas duas questões – sobre a obra de arte e a experiência estética – evidentemente, não se esgotam aqui, assim como não possuem uma resposta única em lugar algum. A dissonância promovida por Duchamp revolucionou toda a arte dos anos 1960 e segue causando turbulências até os dias atuais, no sentido em que influenciou o surgimento da Arte Contemporânea e convocou os estudiosos de arte e os artistas a buscarem recursos para algum possível entendimento a respeito da obra de Duchamp e sua influência através dos anos seguintes.

Com relação à segunda questão, a experiência estética, vejamos o que nos diz o crítico de arte Alberto Tassinari ao enfocar um outro *readymades: In Advance of the Broken Arm* (1915).

> Objetos cotidianos podem despertar experiências estéticas. Em geral é junto a obras de arte que se dá a experiência estética. É difícil descrever o que se sente quando um objeto qualquer ganha valor estético para alguém na vida diária e como que salta para fora dela. [...] Uma pá de limpar neve foi a primeira obra – se é que o termo 'obra' se aplica – a que Duchamp deu o nome de *readymade*. Comprou-a numa loja de ferragens em 1915. Como é típico de um *readymade* não retrabalhado pelo artista, a pá de limpar neve foi apenas transportada para locais de exposição. Como ter dela uma experiência estética? Talvez, como antes assinalado, pela maneira como objetos cotidianos saltam, inesperadamente, para uma dimensão estética. Mas isso não é algo que se planeje. Um *readymade* se põe diante do expectador de maneira ostensiva. Alguns deles possuem uma certa elegância seca. O que não basta para deslanchar uma experiência estética. Não estão num canto da casa à espera de que, por um acaso, se transfigurem em motivo para uma parada poética entre as vivências cotidianas. Numa sala de exposição, o espectador espera por obras de arte e com isso inibi-se a disposição para devaneios inusitados que não provenham das próprias obras. Assim, diante de uma anódina pá de limpar neve – uma vez que se espera pela dimensão artística do objeto – como não se frustrar? No lugar de algo artístico, a intenção inscrita na 'obra' de Duchamp é, antes, promover uma experiência, diga-se, anestésica. Num *readymade*, há um privilégio da exposição em relação à obra. Não há mesmo obra, mas apenas exposição. Olha-se para o objeto e nada acontece, a não ser o fato de que, quanto mais se olha, mais ele se expõe sem uma contrapartida estética. Daí que os *readymades* tenham desencadeado tantas inquietações e considerações sobre o sentido da arte moderna. Não é o caso de examiná-las uma a uma. Formam, entretanto, uma parte do legado de Duchamp e da arte moderna, e por isso não é possível desviar-se de todo delas numa reflexão sobre a arte moderna. (TASSINARI, 2001, p. 80-83).

Ao buscar referências nos *readymade* a respeito da experiência estética, Tassinari encontra e ressalta, exatamente, o não-lugar que os *readymades* instauram. A respeito da dificuldade de se abordar o que se sente quando um objeto do cotidiano alcança um valor estético, é sensível a afirmação de Tassinari sobre a não relação que se estabelece entre o objeto e a vida diária: "e como que salta para fora dela". Estaria neste "salto" a chave para abordar a questão? Acreditamos que sim. O que faz com que um objeto comum seja alçado à categoria, ao estatuto de obra de arte? O ato do artista, conforme afirmamos anteriormente? Sim; mas acreditamos, entretanto, que a questão não se esgota aqui. Como pensar que um objeto comprado em uma loja de ferragens – uma pá para recolher neve, por exemplo – possa adquirir o estatuto de obra de arte? O que faz com que ela "salte" para fora de sua trivial e nítida função de artefato fabricado para uma utilidade doméstica? O que faz com que sua impactante descontextualização lhe forneça o lugar de obra de arte? No que se refere estritamente aos *readymades* podemos afirmar que será, exatamente, essa descontextualização, esta instauração de um não-lugar que promoverá o salto; trata-se, por fim, de um deslocamento criativo, uma inadequação que causa positivos desdobramentos.

"Como ter dela uma experiência estética?" indaga-se o autor. Os *readymades* apresentam-se "de maneira ostensiva" e possuem uma "certa elegância seca" (Ibidem). Nada

disso, por si só, seria capaz de promover uma experiência estética. Entretanto, todo esse conjunto causa no espectador uma experiência de choque, uma "experiência anestésica", nas palavras do autor. Ao deslocar o artefato de sua óbvia função para ao estatuto de obra de arte, Duchamp desloca igualmente o espectador de sua posição contemplativa, pois o contato com um *readymade* o retira de seu linear conhecimento das coisas do mundo. Esse deslocamento seria uma das dimensões do "salto", anteriormente comentado. Entretanto, não será apenas o objeto que sofrerá um dissonante movimento, o espectador será atingido e será deslocado junto com o objeto.

Tassinari afirma que, diante de um *readymade*, não há obra, há sim, exposição em relação à obra, pois quanto mais se olha mais ele se expõe sem uma contrapartida estética. Sendo assim, em nosso entender, seria exatamente esse ruído crítico que promoveria o salto para uma experiência estética, o salto que o objeto realizaria saindo do lugar de um artefato industrial para o lugar de obra de arte. Essa poderosa desarticulação rompe com as fronteiras, denuncia e quebra com uma certa interioridade da arte, ou seja, um certo hermetismo da arte. Os *readymade*s provocam, ao extremo, a quebra de limites entre arte e vida, entre os espaços do cotidiano e a aura dos museus. Nesta combinação dissonante, o espectador é convocado pelo artista a sair da sua lógica da passividade e da contemplatividade. O acontecimento inesperado rompe, destrói, com veemência, as barreiras do conforto da arte e do espectador. O artista, assim, promove uma confusão, uma perturbação dos sentidos que saem dos trilhos das relações formais de causa e efeito, das convenções. Esse embaralhamento é que promove o salto. No ensaio sobre o poeta Charles Baudelaire, Benjamin (2000b, p. 111) chama esses acontecimentos de "choque" e afirma que esta "experiência do choque" poderá ser criativa, como fez o poeta Baudelaire em sua obra. O fato do objeto encontrar-se em um não-lugar e nos causar diferentes tipos de impacto é que o eleva à categoria de obra de arte. Assim, Duchamp está presente nas reflexões sobre a Arte Moderna, como coloca o autor, como também está presente nas reflexões sobre Arte Contemporânea por ter sido um dos artistas mais importantes na promoção das quebras de sentido e nas desconstruções que a Arte Contemporânea viria a realizar anos mais tarde. Afirmamos que Duchamp foi um dos pontos de início da Arte Contemporânea por apontar probabilidades de espaços artísticos que por ela, posteriormente, seriam ocupados.

> O *readymade* revelou para a arte moderna algo distinto: sua vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, sua disponibilidade, para se comunicar, no espaço mesmo do mundo em comum, com instâncias ainda mais abrangentes que o próprio espaço. Entre a arte e o mundo em comum e cotidiano começam a surgir relações de proximidade não apenas espaciais mas que, no fim das contas, acabarão por encontrar traduções espaciais que o *readymade* ainda não promove. É um passo que só será dado na arte contemporânea. Duchamp, por meio do *redymade*, entretanto, deu um passo decisivo nessa direção. Inventou uma espécie de colagem de arte com não-arte, de uma coisa qualquer com o espaço das instituições artísticas. (TASSINARI, 2001, p. 84).

O decisivo passo dado por Duchamp contribuiu, influenciou os movimentos seguintes que fariam emergir a Arte Contemporânea. Seu passo será ampliado e aprofundado. As relações de proximidade entre a arte e o mundo cotidiano terão seus espaços, suas narrativas, suas escalas, suas nuances, suas temáticas alargadas com a Arte Contemporânea.

Na organização da História da Arte não há um exato consenso sobre quando termina a Arte Moderna e inicia-se a Arte Contemporânea. Entretanto, é fato que a interferência causada pela obra de Duchamp seja um dos pilares desta travessia. Se formos catalogar cronologicamente a obra de Marcel Duchamp, ela se localizaria na Arte Moderna, porém com esta ressalva: ela extrapola sua cronologia e sua estrita organização histórica.

Como ocorre quando nos aproximamos de alguma organização histórica, os períodos, em geral, não possuem uma data exata, e sim, aproximada. Assim ocorre com a passagem da Arte Moderna para a Contemporânea. O tema desta travessia é amplo e complexo e não faz parte do foco desta tese. Quando falamos sobre o dadaísmo e sobre Duchamp já estávamos tratando, de uma certa forma, de arte contemporânea. Este tema é em si inacabado, ou seja, a arte contemporânea está em curso, em constante atuação. Independente disso, faz parte de sua estrutura poética ser um movimento inacabado no sentido em que acolhe os aspectos precários da existência, os evidencia e propõe, além do reconhecimento, a reflexão sobre eles. Mais ainda, amplia o já estabelecido propondo, mais que uma postura crítica, um novo posicionamento diante do que está posto e autorizado ou diante do que foi colocado como impossibilidade. Encontramos no professor e curador Agnaldo Farias um pensamento sobre este aspecto errático e transgressor da arte contemporânea. Em suas palavras:

> [...] a arte contemporânea é por definição algo em processo; algo que, mesmo na qualidade de desdobramento de influentes genealogias, não se limita a reproduzi-las com subserviência. Ao contrário, nega-as expandindo seus limites ou confrontando seus princípios normativos; assume caminhos e formas que elas não prescreveram ou que o fizeram como um impedimento. (FARIAS, 2009, p. 16).

É importante ressaltar que o termo “contemporâneo” quando associado à arte vai muito além de designar o que está sendo feito atualmente, ou seja, dentro da concepção da arte contemporânea, não é tudo que está sendo feito no tempo atual, no campo da arte, que pode ser nomeado como “contemporâneo”. A arte contemporânea tampouco é a arte feita por artistas jovens. Dada esta complexidade, será necessário um momento de aprofundamento. Sendo o movimento contemporâneo fruto de alguns movimentos do período moderno, é necessário uma certa distinção entre ambos. Nas palavras de Farias:

> Primeiro foi o futurismo, e hoje o senso comum identifica ‘moderno’ como sinônimo do que há de mais novo, o mais atual ou o mais contemporâneo. Mas, no que se refere à arte, moderno é uma coisa e contemporâneo é outra. Moderno é o nome de um movimento com características particulares que nasceu na Europa, com variados desdobramentos por quase todos os países do Ocidente, e que entrou em crise a partir da década de 1950. A partir daí, foi sendo substituído por um conjunto de manifestações que, cada qual dotada de peculiaridades, foram, na falta de um nome melhor, reunidas sob a etiqueta simples e genérica de arte contemporânea. [...] O tema é vasto, e os debates sobre ele seguem caudalosos. Mas, de um modo geral, situa-se o início da arte moderna em meados do século 19, com o realismo de Gustave Coubert, anunciado por ele em 1847 e o impressionismo que o seguiu. A partir daí, a arte paulatinamente se afastou de seus cânones renascentistas, do compromisso de uma representação fidedigna do mundo, com as pinturas e esculturas se ocupando não em fabricar duplos da realidade, mas em afirmar suas próprias realidades. [...] O desembocar na abstração foi o corolário desse processo de tematização de seus próprios elementos constitutivos, com a arte dando as costas para qualquer relação de ilustração do mundo. Coerente com esse vetor, a persistência das vanguardas em buscar o novo sublinha o desejo dos artistas de manter a experiência estética como fim em si mesmo, longe, como salientou o artista russo Kasimir Malevich em seu *Manifesto Suprematista*, de 1913, da clássica subserviência à religião ou ao Estado. (Ibidem, p. 13-15).

Além de situar de forma muito clara o período moderno e as perspectivas do contemporâneo, a fala de Farias nos indica mais um relevante ponto: ao citar o importante artista russo Kasimir Malevich e o movimento Suprematista de 1913, o autor embaralha o tempo, pois a data citada é muito anterior à década de 1950, localizada como a fase em que o modernismo entrou em crise, indicando, portanto, a transição para o contemporâneo. Este benéfico embaralhamento temporal nos remete à noção de tempo elaborada por Walter Benjamin – ressaltada no primeiro capítulo – quando o filósofo entende que podemos atualizar o passado no presente. Pensamento decorrente de sua noção de tempo não linear, na qual modos transversais de atuação temporal podem coexistir. Quando ressaltamos que o termo “contemporâneo” não deve ser limitado ao que se realiza na atualidade, é neste ponto que queremos tocar:

> Assim como vamos em direção ao passado movidos por indagações feitas agora, no presente, faz sentido argumentar que é contemporânea toda e qualquer manifestação artística que ressoa em nós. De acordo com esse raciocínio, seria contemporânea tanto uma instalação dos anos 90 do iconoclasta artista carioca Artur Barrio ou uma obra do compositor e maestro francês Pierre Boulez, quanto *Las Meninas*, a célebre pintura de Diego Velásquez, do século 17, ou uma sinfonia de Mozart do século 18. (FARIAS, 2009, p. 14).

De acordo com esta afirmação, por "manifestação artística que ressoa em nós" podemos pensar naquelas que ultrapassam os cânones vigentes apresentando-nos algo que nos retira da nossa zona de conforto meramente contemplativa, enfatizando, portanto, os aspectos transgressores e erráticos da arte contemporânea. Do ponto de vista do espectador, conforme já vimos, este é convocado a se inquietar, a transformar sua visão para tentar criar algo novo a partir desta nova forma de estar próximo à arte. Do ponto de vista do artista, este é um inquieto criador que, ao não se adequar à vida como ela é, tenta criar mundos possíveis, mais próximos de sua transfigurada visão. Farias assim nos indica:

> Cada obra de arte é em si mesma um sinal de descontentamento. Todo artista, diversamente do comportamento-padrão, em vez de simplesmente satisfazer-se com obras já existentes, de ficar extasiado pela leitura de um livro, pela contemplação de uma pintura ou pela audição de uma música, prefere ir além: prefere produzir mais um livro ou pintura ou obra musical. Sintoma de uma insatisfação, cada obra de arte traz embutida uma crítica à própria noção de arte e pode mesmo modificar aquilo que entendemos por arte. (Ibidem, p. 14).

A partir da construção deste arcabouço sobre o período moderno e o contemporâneo, sobre o movimento dadaísta e o artista Marcel Duchamp entendemos que está montado o cenário para começarmos a tratar da obra da artista Mira Schendel e seus pontos de contato com o filósofo Walter Benjamin. Mira Schendel inicia sua obra na década de 1950 e tem na década de 1960 um importante momento de sua trajetória artística, ou seja, cronologicamente, situa-se nos período da crise do período moderno e a lenta e imprecisa transição para o contemporâneo.

Para uma maior aproximação com a artista optamos por iniciar com a abertura de uma sucinta apresentação de sua vida e obra.

Apresentação da obra de Mira Schendel

Os primeiros trabalhos da artista plástica Mira Schendel foram realizados após sua chegada ao Brasil, no período em que a artista viveu na cidade de Porto Alegre. Mira Schendel desembarcou no Rio de Janeiro em 13 de agosto de 1949. Desta cidade, a artista, então com 30 anos de idade, seguiu para Porto Alegre, destino final da viagem. Mira chega ao Brasil com o sobrenome Hargesheimer, de seu primeiro marido, na incômoda e delicada posição de "pessoa deslocada". Esta denominação ocorreu devido à existência de uma organização internacional de proteção aos deslocados de guerra, a qual possuía por principal objetivo repatriar os refugiados da Segunda Guerra Mundial. O casal Hargesheimer vinha de Roma, cidade na qual viveram após os conflitos de guerra e onde Mira atuou em uma das agências da organização para os refugiados (MARQUES, 2011).

O italiano foi a língua materna da artista, nascida em 7 de junho de 1919 em Zurique, na Suíça. Nascida em uma família judia, Mira foi viver em Milão após a separação de seus pais, ocorrida alguns meses após o seu nascimento. Em companhia da mãe e do padrasto, o conde Tomasso Gnoli, poeta e bibliotecário, Mira foi viver no *Palazzo Brerra*, um importante edifício jesuístico do século XVII que abrigava a Biblioteca Nacional, a Academia de Belas-Artes, uma pinacoteca, um observatório e um jardim botânico. Esse fato é relevante para que possamos conhecer a origem da artista quando, durante toda sua infância e início de juventude, viveu cercada deste privilegiado ambiente cultural. Neste período, Mira viveu sobre a influência da cultura humanista e católica, religião de seu padrasto. Sua mãe, Ada Saveria Dub, convertera-se ao judaísmo após o casamento com o pai de Mira, mas não seguiu os preceitos da religião, pois cinco meses após o nascimento da filha a batizou na igreja católica de São Pedro e São Paulo, em Zurique. Após a separação, o pai de Mira emigrou para a América do Sul e não mais manteve contato com a família. Apesar de viver esse abandono, Mira manteve proximidade com a família do pai e, nas férias escolares, viajava com freqüência à Boêmia. Estas visitas lhe teriam proporcionado o contato com a língua e a cultura judaica. Em sua obra será determinante essa amplitude religiosa. Mira inserirá em seus trabalhos uma profunda religiosidade adquirida desde os primeiros tempos de vida (Idem, Ibidem).

A partir de 1933, os primeiros indícios da hostilidade aos judeus passaram a ser cada vez mais evidentes na imprensa fascista. Ada Gnoli, nome que sua mãe adquire após o

segundo casamento, por não pertencer a nenhuma atividade social e ser casada com um nobre italiano pôde manter sua tranqüilidade, apesar de seu nome constar na lista dos judeus de Milão. A situação de Mira, no entanto, não foi fácil. No final da década de 30, Mira começou a estudar filosofia em Milão. Dois anos mais tarde, ela foi obrigada a interromper seus estudos por causa de um decreto-lei que proibiu os judeus estrangeiros nas escolas superiores da Itália. Com o aumento do perigo, Mira foi, por sua mãe, enviada à Sófia, na Bulgária. Este trajeto, no entanto, foi interrompido devido às tropas alemães que haviam invadido a Hungria. Mira foi obrigada a permanecer em Viena e uniu-se a um grupo de refugiados croatas católicos que se dirigiam à Croácia. Em Sarajevo conheceu Jossip Hargeshaeimer, com quem se casou. Em 1945, após o fim da guerra, o casal retornou à Itália fixando residência em Roma. Na exposição da crítica de arte Maria Eduarda Marques:

> Os estudos de Mira foram interrompidos em 1938, quando Mussolini baniu os judeus estrangeiros das instituições universitárias do país. A partir de então sua permanência na cidade foi se tornando cada vez mais difícil. Em 1941 ela partiu da Itália, escapando às perseguições do regime fascista, seguindo em direção à Sófia, na Bulgária. Em Sarajevo, na então Ioguslávia, conheceu Jossip Hargeshaeimer, com quem logo se casou. Com ele, ao fim dos conflitos, voltou à Itália, estabelecendo-se em Roma. Começou, então a trabalhar em uma agência destinada a repatriar refugiados. Nesse período, manteve correspondência permanente com o presbítero, poeta e teólogo católico Ferdinando Tartaglia sobre assuntos de natureza filosófico – religiosa. Não há registros precisos sobre as atividades artísticas de Mira em Roma. (MARQUES, 2011, p. 10).

De maio de 1948 a julho de 1949, Mira trabalhou no departamento romano da Organização Internacional para Refugiados e, assim, familiarizou-se com os trâmites legais de emigração para os chamados “deslocados de guerra”. O casal Hargesheimer cogitou Argentina, Brasil, Venezuela ou Estados Unidos como possíveis locais para a mudança desejada, frente à precária situação que enfrentavam em Roma. O Brasil foi o primeiro país a conceder o visto de permissão para a entrada do casal.

Em Porto Alegre, em 1950, Mira Schendel começa a pintar. Em posterior relato ao pintor Jorge Guinle, a artista relata o seu início: “A vida era muito difícil, não tinha dinheiro para pagar as tintas, mas eu comprava tinta vagabunda e pintava apaixonadamente. Questão de vida ou morte.” (GUINLE FILHO, 1981, p.13). Em outubro daquele mesmo ano apresentou seus trabalhos no auditório do jornal “Correio do Povo”. Naturezas mortas, retratos e paisagens foram seus primeiros temas de trabalho. Em contraste com o meio artístico local, onde predominavam o academicismo e a noção social da arte, Mira apresentou

pinturas figurativas como garrafas, copos, faca, vasos com cores escuras e espessas camadas de tinta.

Ao chegar ao Brasil, Mira Schendel encontrou um ambiente de paz que lhe permitiu criar seus trabalhos e iniciar sua obra. As influências trazidas da Europa fizeram com que o trabalho pudesse começar. A ascensão do nazismo e os devastadores efeitos causados pela guerra não permitiram à artista a atmosfera necessária aos seus estudos de filosofia e ao seu trabalho artístico e o Brasil foi o lugar que possibilitou a sua expansão. Porto Alegre foi o seu primeiro lugar de abrigo, onde deu início à sua obra. Logo o desejo de se expandir para os grandes centros artísticos compareceu e Mira enviou um de seus trabalhos para a I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Seu trabalho foi aceito.

Em julho de 1953, a artista muda-se para São Paulo e tem a oportunidade de estabelecer contato com os intelectuais e artistas ocupados com a renovação da arte moderna brasileira. Inserida no movimento cultural e artístico do momento, Mira inicia uma transformação em sua linguagem pictórica: a transição do figurativo para a abstração. Uma série nomeada “Fachadas ou Geladeiras”, realizada entre 1954 e 1956, marca essa transformação.

Tanto na fase figurativa, quanto na transição para a fase abstrata vemos na obra de Mira Schendel um sentido sutil. Seus trabalhos são silenciosos, embora reverberem sua forte presença. Assim, compõe-se um paradoxo entre silêncio e eloqüência, economia e abundância. Sua obra causa estranheza, convoca a uma observação atenta; por vezes poderá fazer o espectador buscar algo que não está dado, mas apenas evocado, sugerido, escondido, talvez, nas entrelinhas do visível.

A seguir faremos uma sucinta abertura da obra da artista dividindo-a em décadas. Este breve panorama torna-se necessário, pois será importante como introdução ao próximo item – os pontos de aproximação entre a obra da artista e o pensamento do filósofo Walter Benjamin – e ao próximo capítulo, quando traremos esta aproximação através de imagens de trabalhos da artista em comunicação com trechos da obra do filósofo. Optamos por dar relevância apenas aos marcos da obra da artista; portanto, muitas importantes informações referentes à sua obra não constarão neste panorama.

DÉCADA DE 1950

Como dito anteriormente, foi nesta década que a obra de Mira Schendel teve seu início, após sua chegada ao Brasil. Em 1951 inscreveu seus trabalhos na I Bienal Internacional de São Paulo e foi aceita. Em 1954 realizou uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os trabalhos realizados nesta década são, em geral, naturezas-mortas em tons escuros apresentando objetos como alicates, facas, vasos e frutas. Nota-se uma intensa preocupação com os campos cromáticos e além das naturezas-mortas ocorrem alguns trabalhos abstratos, embora também possamos atribuir abstração aos trabalhos em que comparecem os elementos figurativos devido à forma como são expostos.

> As pinturas que realiza entre 1954 e 1956, constituídas por áreas de cor conectadas entre si, feitas em matéria densa, às vezes circunscritas com traço arranhado na própria tinta, mantém resquício mínimo de naturezas-mortas ou lembram fachadas de edifícios. Um grupo numeroso delas foi posteriormente designado como série das Geladeiras. (SALZSTEIN, 1997, p. 84).

Em 1957 nasce sua filha, Ada Clara e até 1960 supõe-se que Mira não tenha produzido nenhum trabalho, pois não se encontra em seus trabalhos datados, nenhum referente a este período. Sobre outras atividades da artista, Marques comenta:

> Apesar de certo isolamento artístico em relação ao contexto nacional, o período em Porto Alegre é de intensa atividade: Mira pinta, faz escultura em cerâmica, dá aulas de pintura e de orientação artística, escreve e publica poesias, estuda filosofia por conta própria e faz restauro de imagens barrocas. Sua primeira exposição individual acontece na sede do jornal Correio do Povo, em 1950. A primeira inserção de sua obra na cena nacional acontece no ano seguinte, quando Mira é selecionada para integrar a I Bienal de São Paulo. Em 1953, trabalha como desenhista na seção de serigrafia da Tipografia Mercantil e faz croquis para cartazes. (MARQUES, 2011, p. 116).

DÉCADA DE 1960

A partir de 1960, os trabalhos retornam e, nos anos seguintes, a artista realiza várias exposições individuais, o que torna possível a concluir de que este foi o momento de verdadeira fundação da obra da artista.

> Digamos então que, longe de se constituir em critério de uma compreensão linear e positiva da obra, a década testemunha a arrebentação da forma primeira de todo o pensamento da artista: em ondas sucessivas, embaralhadas e desiguais, e com uma urgência e densidade que fez eclodir as diversas frentes em que ela se aprofundou nos anos subseqüentes.
>
> Não admira, portanto, que o círculo e a espiral sejam figuras constantes em sua produção – não só como silhuetas planas, presentes em muitos desenhos e pinturas, mas também à maneira de um movimento interno, constitutivo, percorrendo a obra de ponta a ponta. É tal movimento que engendra não só a multiplicidade de objetos na unicidade do campo continuamente delimitado pelo trabalho, como também a retomada sistemática de velhas questões, agora iluminadas por novas intuições e projetadas em contextos inéditos. (SALZSTEIN, 1997, p. 15).

Entre 1962 e 1964 realiza, entre várias séries de desenhos, os *Bordados*. Esta série inaugura o uso do papel em sua obra. Nesta fase, também produz um vasto número de pinturas, algumas monocromáticas. O uso da juta, como suporte, é iniciado nesta fase. Em 1964 há um retorno do que foi iniciado na década anterior e uma série de desenhos com frutas, garrafas e outros objetos feitos com ou têmpera sobre papel umedecido remetem às naturezas-mortas da década passada. No entanto, estas vêm menos sombrias e mais nítidas, embora mantenham uma atmosfera de abstração (SALZSTEIN, 1997).

Entre 1964 e 1966 continua a trabalhar com papel e realiza a série *Monotipias*, composta por mais de dois mil desenhos feitos sob papel arroz. Em 1966 realiza as *Droguinhas*: esculturas em papel arroz amassado, torcido e tramado em nós. As esculturas são colocadas em forma de bolas, tranças ou redes. Realiza também os Trenzinhos: série de folhas do mesmo papel de arroz, penduradas em fila formando um varal. Em 1968 é indicada para participar da Bienal de Veneza, onde expõe alguns trabalhos de sua série *Objetos Gráficos*. São desenhos formando letras manuscritas, impressas ou aplicadas em papel de arroz (Idem, Ibidem).

Em 1969 participa da X Bienal de São Paulo e expõe *Ondas Paradas de Probabilidade.* A artista criou um ambiente repleto de fios de náilon que vão do teto ao chão, onde o espectador é convidado a adentrar. Esses fios são acompanhados de um trecho da Bíblia impresso sobre um painel de acrílico (Idem, Ibidem).

DÉCADA DE 1970

Entre 1970 e 1971 realiza a série nomeada *Cadernos*, que são expostos pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (SALZSTEIN, 1997).

Em 1972 e 1973 realiza a série *Toquinhos*. Para esta série, a artista utiliza papel branco ou preto onde cola pequenos quadrados de papel japonês tingido ou aplica letras, números e símbolos gráficos. Em 1974 realiza os *Datiloscritos*, desenhos feitos com tipos datilografados, por vezes associados a intervenções manuscritas.

O constante interesse de Mira por Filosofia a conduz à obra do filósofo alemão Herman Schimitz, a quem vai visitar nas viagens que fez à Europa em 1975, 1976 e 1977.

Após 1975 a obra de Mira toma direções diversas como, por exemplo, a utilização da técnica de gravura. A partir deste mesmo ano, a artista passa a utilizar o papel japonês em seus trabalhos, como nas séries *Paisagens noturnas e Paisagens de Itatiaia*. (Idem, Ibidem).

DÉCADA DE 1980

Em 1980 realiza a série de têmpera sobre madeira nomeada *I Ching*, exposta em 1981 na décima primeira Bienal de São Paulo. Neste mesmo ano inicia sua série de têmpera com ouro. A maioria destes trabalhos são constituídos por uma única cor com pequenas aplicações de folha de ouro. Algumas delas possuem desnível na superfície, produzindo linhas quase imperceptíveis.

Em 1987 inicia-se a criação dos *Sarrafos*, uma série de doze trabalhos nos quais vê-se uma superfície branca de gesso e têmpera acrílica onde é aparafusado um sarrafo negro de madeira que salta da tela. Esta foi uma das séries de maior importância na obra da artista. Para sua descrição citamos Souza Dias:

> Trata-se de chapas de compensado de madeira de 90 x 180 cm revestidas com tinta acrílica branca e sarrafos de madeira de espessura de 5 x 5 cm, pintados à tempera de preto, fixos aos pares com parafusos , de modo a formar diversas estruturas angulares que se projetam para fora do plano pictórico. Com isso, a artista abandonava a bidimensionalidade para lançar-se no espaço. (SOUZA DIAS, 2009, p. 323).

Em maio de 1988, durante uma viagem à Alemanha, Mira recebeu o diagnóstico de um câncer em estágio avançado no pulmão. A artista retorna ao Brasil e falece em 24 de julho de 1988, em São Paulo. O crítico Geraldo Souza Dias em acesso a um diário inédito da artista retira este trecho, que teria sido escrito próximo de sua morte:

> Adiantaria se me declarasse 'profundamente cristã'? Parece que Wittgenstein antes de morrer escreve que é 'simples'. Passou bem sua vida como o monge zen passou bem seu verão: comendo quando comia, dormindo quando dormia e passeando quando passeava. A complexidade não precisa virar complicação. O rio é o rio. O rio não é o rio. O rio é o rio. (SCHENDEL apud SOUZA DIAS, 2009. p. 333).

O Encontro: Mira Schendel encontra Walter Benjamin

> *Eu diria que a linha na maioria das vezes 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.*
>
> ***Mira Schendel***

A obra de Mira Schendel quer alcançar algo fugaz, sutil. A artista quer apreender o inapreensível, seus trabalhos realizam esta renovada tentativa, estabelecendo, assim, um circuito sempre incompleto, inconcluso, inacabado. Ao lidar com algo de extrema delicadeza e ao realizar trabalhos que se materializam com acentuada intensidade, Mira estabelece um forte paradoxo. Sua intensidade se expressa, entre outros aspectos, através de suas linhas, sempre muito atentas, reveladoras de uma presença impositiva, embora, muitas vezes, apresentem-se finas, quase fugidias. Sua fala, citada em epígrafe, nos indica de onde parte a artista e os movimentos por ela realizados. Ao ativar o vazio, Mira cria um universo próprio de ritmos e presença plástica. Evidenciar o vazio, ativá-lo, como nomeia a artista, faz com que ela organize plasticamente o que quer expressar de uma forma onde sua singularidade seja afirmada por suas atitudes estéticas. A artista organiza e expressa plasticamente algo que nenhum traço ou linha pode representar, apenas estimular. Há, na estética de Mira Schendel, um silêncio em sua estética, um silêncio profundamente eloqüente por habitar o núcleo da palavra e da imagem. Esta forma única de expressão, esta forma de compor discrição e pregnância, economia e abundância são traços característicos da obra de Schendel. Seus trabalhos, ao longo do tempo, possuem absoluta coerência compondo, assim, uma obra vivaz

e silenciosa; firme, porém, diáfana. Pensamos que esse universo schendiano pode ser lido de maneira rica através dos conceitos de Experiência e de Gesto, conforme elaborados por Benjamin. Propor o encontro entre Mira Schendel e Walter Benjamin significa realizar a proximidade entre a singularidade expressiva da artista em diálogo com os movimentos que os conceitos de Experiência e Gesto propõem.

Para acompanhar a fala da artista Mira Schendel, colocada na abertura deste item, citamos o crítico de arte Guy Brett quando, por ocasião de uma exposição de Mira na década de 1960, em Londres, se impressionou com os trabalhos expostos. Nas palavras de Brett:

> Quando os desenhos de Mira Schendel foram expostos pela primeira vez em Londres, em meados da década de 1960, na Signals Gallery (inicialmente por recomendação de Sérgio Camargo), achei sua economia espantosa. O vazio radical da folha de papel era correspondido pela extrema delicadeza das marcas. Como objetos materiais, eles tinham uma qualidade única, que eu nunca vira nas artes gráficas, uma combinação de formato, quantidade, dimensão, papel utilizado e técnica de inscrição. Nesse período, Mira estava em pleno desenvolvimento de uma forma de produção que renovaria de modo especial a capacidade da arte como processo de sensibilização. (BRETT, 2001, p. 66).

Para afirmar que a obra de Mira Schendel possui um estilo bastante singular, capaz de entrar em diálogo com alguns dos conceitos de Benjamin, partiremos de dois pressupostos:

- Sua obra é reveladora da construção de sua linguagem estética e esta apresenta uma proximidade com o conceito de “Redução ao Gesto”, conforme elaborado por Benjamin.
- A artista atualiza de forma singular a tradição histórica e artística, o que a aproxima do conceito de Experiência conforme elaborado por Benjamin, enquanto atualização singular da tradição.

A OBRA DE MIRA SCHENDEL E O CONCEITO DE REDUÇÃO AO GESTO

Conforme foi anunciado anteriormente o conceito de “Redução ao Gesto” não encontra-se nitidamente explicitado na obra de Walter Benjamin. Encontramos no texto sobre o escritor Kafka relevantes menções a respeito do que Benjamin entende como Gesto, eis uma delas: “O gesto é o elemento decisivo, o centro da ação [...] Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis.” (BENJAMIN, 1934/1996, p. 147).

Nesta citação começamos a entrar em contato com a amplitude do tema. Benjamin nos indica que ao falar sobre o Gesto quer se referir ao que escapa aos “esteios tradicionais” e atinge dimensões de “reflexões intermináveis”, ou seja, dimensões que por serem de outra natureza ultrapassam ao discurso trivial. O conceito elaborado por Benjamin se refere a algo que não é possível ser dito de imediato, se refere a uma esfera não passível de fácil expressão; dela quase não se pode falar por ser feita do material mais característico da linguagem verbal, os significantes. O Gesto expressa algo que não é narrável, mas que indica o próprio ato de narrar em seu sentido literal, naquilo que ele inaugura no real. Por este motivo, o Gesto exige, para ser circunscrito, uma complexidade árdua de articulações apresentada por meio de imagens, sensações ou percepções imprecisas que não estejam comprometidas com a clareza ou com a justeza de uma racionalidade aplicada à utilidade ou à trivialidade das ações. O Gesto em Benjamin quer tentar expressar em signos a natureza íntima das coisas, um ponto de origem sem definição. Para compor nosso pensamento e acompanhar o pensamento de Benjamin, encontramos no filósofo José Gil uma reflexão que se encaminha nesta vertente:

> A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações de imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas. (GIL, 2005, p. 23).

A artista plástica Mira Schendel descreve alguns de seus trabalhos nesta mesma clave de pensamento. O que será exposto, a seguir, é um fragmento de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista. Este texto encontra-se reproduzido no livro “No vazio do Mundo: Mira Schendel” da crítica Sonia Salzstein.

> Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento da sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e, portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser inter-subjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra. (SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1997, p. 256).

Não é possível tentar localizar este escrito através da obra pois, em diversos momentos, Mira utilizou letras e palavras em sua obra, como, por exemplo, na série *Objetos Gráficos*, de 1960. Entretanto, tal tentativa de localização é o que menos importa diante da densidade da fala da artista sobre sua obra. Nesta interessa-nos ressaltar o que a artista nomeia como seu maior intuito e a forma com que este é descrito.

Ao situar como "até agora frustrada" a tentativa de "surpreender o discurso no momento da sua origem", Mira parece se referir à dimensão do inominável, do inapreensível; exatamente por isso, encontra-se às voltas com a frustração, pois a partir desta ela se lança na renovada tentativa de criar formas que estabelecem possibilidades de incompleta expressão. Ao declarar que sua preocupação centra-se em "captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade" (Idem, Ibidem, p. 256); ela indica que este inominável não está ligado à representação, não está voltado para o simbólico e, consequentemente, não é passível de tradução. Ao encontrar uma possível tentativa de expressão, esta ocorre mais pela via do gesto do que da palavra.

Para que possamos melhor entender o que Benjamin nomeia como Redução da Imagem ao Gesto precisamos nos deter na segunda parte do texto sobre Kafka, "uma fotografia de criança", onde o filósofo atém-se a uma foto de infância do escritor. Nesta, Benjamin vê uma imensa tristeza nos olhos da criança que foi o escritor. Diz Benjamin (1934/1996, p. 146): "Essa tristeza profunda foi talvez um dia compensada pelo fervoroso desejo de "ser índio". Esse desejo, nos relata Benjamin, Kafka o expressa em sua obra através de um personagem que se encanta pela chamado do "teatro livre de Oklahoma". No texto kafkiano o personagem "Karl Rossmann" adentra, através do teatro de Oklahoma, o universo da China. Já Benjamin adentra, através desse texto, a importância do gesto na obra de Kafka. De que maneira? Ele aponta, inicialmente, a relação que Kafka estabelece entre o teatro de Oklahoma, o teatro chinês e a idéia de uma pureza elementar:

> Na China, o homem interior é 'inteiramente desprovido de caráter; o conceito do sábio, encarnardo classicamente por Confúcio, supõe um caráter totalmente depurado de todas as particularidades; ele é o homem verdadeiramente sem caráter, isto é, o homem médio...'. O que define o chinês é algo de completamente distinto do caráter: uma pureza elementar dos sentimentos. Como quer que possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos – talvez ela seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual – o fato é que o teatro de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências. (BENJAMIN, 1934/1996, p. 146).

Ao nos ensinar que o teatro é o espaço original do gesto, Benjamin nos indica que a palavra – ou a imagem, ou o acontecimento – poderá ser encaminhada a uma outra expressividade, a uma outra temporalidade, a outras dimensões da linguagem quando transmutados em gesto, ou seja, quando reduzidas a uma categoria mais pura e elementar, para aquém do que é passível de representação simbólica. Benjamin cita o teatro chinês e, assim, nos faz lembrar do Teatro Buthô, um estilo de teatro – dança, nascido no Japão, composto por movimentos longos e leves, onde a temporalidade é muito lenta e os gestos são de especial sensibilidade; neste estilo teatral fala-se por gestos e não por palavras. Neste teatro que trabalha com o gesto o que se põe em jogo é uma questão de apresentação e não propriamente de representação, posto que esta última categoria se refere a uma ordem simbólica, ou seja, à criação de sentidos que são instaurados pela via da linguagem. No que se refere à categoria da apresentação esta não está submetida ao discurso. A apresentação não cria sentidos pela via da linguagem, pela via do discurso formal, e sim pela via do sensível. Daí Benjamin frisar, em relação à obra de Kafka, que esta é "um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente [...] eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos" (Ibidem, p. 146) é nesta direção que caminha o pensamento do autor. No mesmo ensaio, Benjamin nos ensina sobre o Gesto:

> Assim como essa campainha, que toca alto demais e chega até o céu, os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações e explicá-los. (Ibidem, p. 146).

Para dar prosseguimento a esta linha de pensamento trazemos outro pequeno escrito de Mira Schendel do mesmo texto, anteriormente citado. É interessante notar como através de suas palavras aprendemos um pouco mais sobre o Gesto em Benjamin:

> No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, esta urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar-me à esperar que a letra se forme. Que assuma a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-literal e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ela mesma.
>
> Surgiu, no entanto, um segundo problema. A seqüência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. Por isso, abandonei esta tentativa. (SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1997, p. 256).

Neste trecho vemos como Mira encaminha seu pensamento muito mais para a questão da apresentação, conforme descrevemos anteriormente, do que para a representação. Especialmente quando diz “a seqüência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo” a artista parece querer se referir a algo que precisa ser mostrado, apresentado de maneira direta e não representado, isto é, apresentado novamente pela mediação de uma imagem ou de um símbolo. A apresentação se refere a algo que pode ser apreendido sem mediações, intuído, sentido, enquanto que a representação exige um raciocínio e uma representação simbólica. Há, sem dúvida, um sentido sendo criado; no entanto, este provém do sensível e não da linguagem. O que equivale a dizer que o sensível são conjuntos de forças sem significação verbal, são intensas e imprevisíveis forças sensoriais.

A questão temporal está colocada nesta fala da artista e é assim que sua necessidade da sempre renovada tentativa em apreender o inapreensível, é por ela descrita como uma tentativa de “surpreender a urgência da vida para a articulação”. Trata-se de um modo diferente de situar, em sua obra, a importância do imediato. Na fala da artista, a expressão “urgência” não aponta apenas a dimensão temporal; ela também evoca o assombro de lidar, ao mesmo tempo, com a finitude da vida e com o vigor dos sentimentos que ela nos faz experenciar. Entre o gesto e o assombro da existência, eis como podemos situar o seu trabalho. É também a dimensão que Benjamin nos chama a atenção, na obra kafkaniana: “Kafka não se cansa de dar corpo ao gesto, em descrições desse tipo. Mas sempre com assombro.” (BENJAMIN, 1934/1996, p.162). Trata-se, por fim, do espanto inerente à

existência e do impacto que uma obra de arte poderá causar ao descentrar o espectador de seu trivial conforto perceptivo. O assombro se refere ao estético, ao fato plástico, quando não se trata de beleza ou feiúra, e sim do estético enquanto causador, suscitador de emoções e impactos.

Há, ainda um outro aspecto a ser ressaltado na fala de Mira Schendel: a escrita "pré-literal ou pré-discursiva". Quando adentramos o terreno do inapreensível, ou seja, o terreno do gesto, os primeiros contatos com este campo acontecem mais pela via dos sentidos do que pela via do pensamento formal. Contudo, é importante ressaltar, falar do inominável não significa uma impossibilidade de dizer e sim, que o discurso em questão atém-se ao campo do sensível, ou seja, do que está aquém do que pode ser dito em palavras. Afirmar que a obra de Mira possui uma proximidade com o discurso "pré-literal ou pré-discursivo", conforme a artista mesma a define, significa dizer que está relacionado à sensação e os sentidos. Há um sentido sendo criado e, embora a linguagem se encontre presente – posto que em nós, após algum tempo de vida ela é transmitida e aprendida – este sentido se dá pela via do sensível e não da linguagem. Trata-se, por fim, do "sentido", em sua dupla expressão. Cabe aqui prosseguir com Gil no intuito de nos auxiliar o pensamento sobre a obra e o pensamento de Mira e o conceito de Benjamin. O autor assim reflete:

> O artista volta incessantemente a esta massa primitiva. É o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas: ao mesmo tempo, refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens atuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde – porque vinda do caos original que é necessário ao artista reativar sem descanso. (GIL, 2005, p. 23).

Mira ressalta, ainda, a impossibilidade de representação do tempo no trabalho em questão, e evidencia a impossibilidade de se captar a "vivência do irrecuperável". Com esta belíssima expressão, Mira nos remete à incompletude da condição humana e com isso aponta que sempre há sempre um algo "irrecuperável", inatingível, à nossa volta.

Encontramos no crítico e curador Paulo Venâncio Filho uma fala sobre a obra de Mira que muito bem sintetiza o que aqui foi colocado.

> A temporalidade é decisiva no trabalho de Mira. O tempo, o fluxo, a memória, a duração. Temos a impressão de estar diante do desenvolvimento de apuradas técnicas visuais imersas no fluxo temporal. Por isso o interesse pelo tênue, pelo ínfimo, pelo sutil corresponde à aceitação daquilo que não pode ser medido, calculado, quantificado. Fenômenos que escapam aos modos de registros tradicionais, que acontecem numa região sem dimensões, sem coordenadas, espacialmente indeterminada. Temporalmente também. Não se pode dimensionar o vazio. E é esse vazio que é ativado por uma presença desinteressada apenas. Uma presença muitas vezes mal definida, quase informe, quase imperceptível – suspensa. As coisas estão em estado de suspensão. Elas devem estar em contraste com o inerte, o vazio, o branco, o transparente. O vazio precisa ser intensificado para que a efemeridade quase ínfima do fenômeno possa se manifestar visivelmente. O vazio então é ativo, é contraste. Daí as condições que presidem a execução do trabalho. (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 311-312).

Falar sobre o Gesto nos remete à questão da temporalidade e, consequentemente, da memória. O tempo é presente na obra de Mira, exatamente, porque o Gesto, conforme elaborado por Benjamin, encontra-se presente. O tempo é indeterminado, pois não se trata de precisá-lo; ao contrário, trata-se de estendê-lo e de experimentá-lo em sua possibilidade criativa, ou seja, sua possibilidade de transformar e de criar novos movimentos, novas intensidades. Neste ritmo temporal a singularidade é possível, comparece e se reinventa em nome da criação de sua poética, de sua linguagem artística. Mira lida com o que "escapa aos modos de registro tradicionais" (Ibidem, p. 312), por isso atém-se ao que é imperceptível, fluido, ínfimo. A fala de Venâncio Filho está em correspondência com a fala de Mira exposta na abertura deste item, atuando como epígrafe. O vazio, âmago da obra de Mira, é ativado por meio de técnicas e criações em que estão presentes movimentos lentos, silenciosos, intensos, sutis. Como diz Venâncio Filho, comparece uma "presença desinteressada". Presença que se expõe sem definição, sem alarde, sem nítidos contornos ou expressivas formas. Quase não há nada. Quase não se percebe a presença da poética, porém, exatamente por afirmar este modo de presença é que a artista alcança a sua singular, e quase volátil aparição. Será exatamente este quase nada que presentifica o gesto. Quase não há nada para que haja apenas o gesto, a redução ao gesto. Venâncio ressalta que "o vazio precisa ser intensificado para que a efemeridade quase ínfima do fenômeno possa se manifestar visivelmente" (Ibidem, p. 312), ou seja, o efêmero comparece como gesto. O invisível e efêmero aparece no visível da imagem artística de forma concreta, em forma de uma contundência sutil, de um vazio eloqüente. Ao inaugurar este paradoxo as entrelinhas do visível tornam-se presentes, passam a ser percebidas, vistas. Neste sentido, intensificar o vazio é reduzir ao gesto.

E por que essa redução é, simultaneamente, um processo criativo encontra-se presente, neste contexto, a possibilidade de uma memória estética. Memória que, inserida em

determinado âmbito cultural, atualiza-o a seu modo e produz um novo movimento a ser inscrito na cena pública, em comunicação com os registros históricos existentes e atuantes.

A OBRA DE MIRA SCHENDEL E O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA

Provavelmente por ter sido o italiano o seu primeiro idioma, a sua língua materna, os primeiros trabalhos, realizados na década de 1950, possuíam forte influência da corrente italiana denominada "Arte Metafísica", que consistiu em um movimento artístico pautado em uma resistência ao Futurismo. Este, conforme já foi visto, centrava-se na velocidade típica da era das máquinas e não estabeleceu o paradoxo entre ruptura e atualização, posto que somente rompeu com a tradição, desprezando assim o paradoxo em prol da afirmação de uma só dimensão. Os artistas do movimento metafísico realizaram o movimento contrário: ressaltaram os mais simples objetos cotidianos, imprimindo um ritmo lento e compassado na atmosfera dos trabalhos por eles realizados; com isso queriam causar uma interrupção no andamento cáustico e abrupto do progresso. Assim, não somente provocaram rupturas como criaram atualizações na tradição histórica e pictórica. Nas palavras da crítica de arte e curadora Maria Eduarda Marques:

> Desde a primeira década do século XX, a corrente italiana mais importante na recusa ao futurismo foi a 'arte metafísica' de Giorgio de Chirico (1888-1978) e Carlo Carrá (1881-1966). Suas obras foram realizadas entre os anos 1910 e 1920. Os futuristas buscavam apreender o ritmo veloz do progresso, enquanto a pintura de Giorgio de Chirico foi sendo marcada por espaços vazios e pela presença de padrões arquitetônicos renascentistas e neoclássicos. A nostalgia de uma cultura clássica talvez ajude a explicar a melancolia presente em suas obras.
>
> Além da pintura De Chirico, havia a arte silenciosa do bolonhês Giorgio Morandi (1890-1964) que também teve uma passagem pelo movimento metafísico – exercendo uma clara influência sobre o pensamento plástico de Mira. O dilema entre as questões metafísicas e a história foi central em Morandi. Para Morandi, a questão já não estava mais na incorporação da tradição à modernidade. Se os artistas futuristas preconizavam as 'virtudes' modernas da era da máquina , da velocidade e, em última instância, da guerra, Morandi compunha em ritmo lento, dando densidade existencial aos objetos mais simples: garrafas, jarras tigelas e flores de pano. Sua austeridade opunha-se à exuberância do ativismo futurista, sendo que seus objetos e naturezas-mortas tinham um sentido de permanência. O espaço era experimentado e modificado pelos objetos, passando a existir na sua relação com as coisas. A profundidade da perspectiva baseada na geometria euclidiana da tradição italiana era anulada, colocando em questão a cultura figurativa predominante no país. (MARQUES, 2011, p. 11-12).

Mira Schendel absorve essas influências, mantém como pontos de referência esses artistas e, assim, adentra a tradição artística. Estando a arte contida na história, encontra-se implícito – ao dizermos "tradição artística" – que a artista adentra a tradição histórica. Cabe lembrar a posição crítica de Benjamin sobre o Futurismo; este, além de não estabelecer o paradoxo ruptura / atualização convocou as massas ao discurso bélico e adoração às máquinas e as armas, o que teve como conseqüência, no entender de Benjamin, o fortalecimento do fascismo.

Para retomarmos a questão que norteia esta tese retornaremos a Benjamin em dois momentos, citados no início deste trabalho, nos quais explicita sua elaboração sobre o conceito de Experiência. No texto "Sobre alguns temas em Baudelaire" Benjamin (2000b, p. 105) afirma: "Na verdade, a experiência é matéria de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva.". E ainda: "Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo." (p.107).

Nestas duas citações, Benjamin relaciona o conceito de Experiência à tradição, expondo seu modo de concepção sobre a atualidade e o passado, o antigo e o novo. Para o autor, em sua obra, o acontecimento do novo implica em uma invenção do antigo, ou seja, a atualidade deveria consistir em uma retomada criativa do passado. Nesta clave, entendemos que este movimento acontece na obra de Mira Schendel e, portanto, aqui reside a possibilidade de articulá-la ao conceito de Experiência.

Quando relacionamos a Arte Metafísica como um movimento artístico de resistência ao Futurismo este fato nos remete à obra de Benjamin quando este opõe a Experiência à Vivência e quando situa os movimentos de resistência ao que nomeou como "barbárie positiva". Embora estes pontos já tenham sido vistos no primeiro capítulo desta tese – capítulo que expõe o material com o qual a tese será erguida – consideramos relevante voltarmos a eles a partir dos intuitos acima mencionados. Vejamos, portanto, estes dois momentos na obra do filósofo que dialogam com os movimentos artísticos mencionados; sobretudo, estes dois momentos nos fornecem uma possibilidade de conexão entre Arte Metafísica e Experiência.

Primeiramente, prosseguiremos com o artigo "Sobre alguns temas em Baudelaire", quando Benjamin narra os choques inerentes ao viver nas grandes cidades, a partir da Modernidade. O poeta Charles Baudelaire cria o personagem do *flaneu*r, Trata-se de um

indivíduo que percorre as ruas da grande Paris do século XIX buscando no passado referências e tentando elaborar e representar um presente que o fere, porém, não o faz sucumbir devido à sua possibilidade criativa. A multidão é uma constante em sua narrativa e é por ela que o *flaneur* desliza no frenesi da nova Paris, do novo tempo moderno. Baudelaire ressalta que este novo momento traz, inerente aos seus movimentos, o choque como sentimento base para quem ali vive e indaga-se, de diversas formas, a respeito da sensibilidade dos que necessitam adaptar-se a este novo momento histórico. Dois importantes momentos do texto são estes: "Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?" (BENJAMIN, 2000b, p. 110). E ainda: "À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a "vivência" do operário com a máquina." (p.126).

No decorrer do texto, Benjamin elabora o par conceitual "Experiência e Vivência" como opostos e relacionados à temporalidade. Isto porque a Vivência corresponderia a uma temporalidade conseqüente da era industrial; um tempo abrupto, descontínuo, fragmentado; enquanto a Experiência estaria remetida a um tempo estendido, compassado, tempo no qual o indivíduo poderia tecer, elaborar os acontecimentos e os sentimentos por estes provocados. Assim, a memória estaria vinculada à temporalidade da Experiência, pois somente em um tempo estendido, e possibilitando que os registros sejam elaborados, haveria a possibilidade da criação de uma memória. O constante estado de atenção sob o qual vive o indivíduo moderno, a constante possibilidade do surgimento de um choque alterou o ritmo dos indivíduos e, portanto, a temporalidade passa a ser regida sob pela égide do fragmento. A velocidade das máquinas, a velocidade abrupta dos acontecimentos cotidianos afeta os indivíduos sem que esses consigam elaborar os acontecimentos.

O poeta Baudelaire retrata muito bem esses acontecimentos modernos. Isto porque ele ocupou-se em tentar expressar, através de sua arte, o choque por ele vivido, assim como suas observações sobre o contexto cotidiano da época. Benjamin relata: "Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista antes de ser vencido lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico." (Ibidem p. 111). Benjamin, em sua sensibilidade, capta essa transformação temporal e, consequentemente, subjetiva / coletiva, destacando que a estética moderna está ligada à queda da memória e da Experiência. Benjamin enfatiza o declínio da Experiência e da memória que vem a dar lugar a uma

temporalidade descontínua, desconexa, disforme e fugaz. Assim, a Experiência enquanto atualização singular da tradição, composição entre o individual e o coletivo, consiste em ato que exige que o indivíduo encontre-se no registro de uma temporalidade sob a qual seja possível esta elaboração, esta absorção do coletivo e esta criação de algo próprio a partir deste. Benjamin usa a imagem do "esgrimista", aquele que atua em meio a multidão. Podemos pensar nesta imagem para aquele que atua diante do coletivo com o intuito de constituir-se; para aquele que atua frente à sociedade e a cultura em uma posição de resistência pela constante reinvenção de si; por se posicionar em uma abertura para a criatividade subjetiva inserindo, neste contexto sócio/cultural, os seus registros e produções singulares. Nas palavras de Benjamin: "[...] a imagem do esgrimista pode ser decifrada: os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão." (Ibidem p.113)

Em "Experiência e Pobreza", artigo de 1933, Benjamin já situava o declínio da Experiência, conforme foi visto no primeiro capítulo desta tese. Para o momento queremos ressaltar o quanto a noção de resistência, conforme acima elaborada, pode ser articulada à de "nova barbárie". Cabe ainda frisar que Benjamin não ressalta apenas a queda da experiência, mas paradoxalmente, em sua obra, o autor quer apontar o movimento criativo que faz da perda da experiência uma nova experiência. Assim, o autor valoriza os aspectos fragmentados e fugazes da cultura e potencializa o choque enquanto combustível para o movimento criativo. Para Benjamin, o que rompe e fragmenta é o que instaura o novo. Diante da "pobreza de experiência", Benjamin situa os que criam novas formas de se posicionar frente a um tempo árido:

> Barbárie? Sim, de fato. Dizemos para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram aqueles implacáveis que operaram a partir de uma tabula rasa. [...] Os artistas tinham em mente esse mesmo 'começar do princípio'. (BENJAMIN, 1933/1996, p. 115-116).

Sobre este "começar do princípio", entendemos que Benjamin expressa a sempre renovada tentativa de reinventar-se, além de mostrar que por tratar-se da criação de uma posição singular frente ao coletivo, existe uma certa solidão inerente ao movimento. A singularidade e a criação dão o tom deste "começar do princípio", ou seja, deste início que, apesar dos precedentes, é feito de forma inaugural, um misto de individual e coletivo, por ser autoral.

Nesta clave seria, portanto, a Arte Metafísica uma “barbárie positiva” frente ao Futurismo que supervalorizou o progresso, a velocidade das máquinas, o discurso da guerra, dentre outros efeitos. A Arte Metafísica seria muito mais próxima à Experiência com sua atmosfera fosca, sem brilhos ou alardes e sua temporalidade estendida, passível de ser sentida, pensada e transmitida.

Na citação que abre este item, na fala da crítica Maria Eduarda Marques, Morandi nos é apresentado como um artista com uma linguagem poética extremamente definida: “Para Morandi a questão já não estava mais na incorporação da tradição à modernidade.” (MARQUES, 2011, p. 11-12). Este ponto volta a nos indicar que a atualização da tradição passa por um movimento de ruptura e de autoria, pois diante dos fatos tradicionais, o artista cria seus próprios movimentos reinventando o que recebe através da tradição. Essa certa “filiação” convoca o artista a criar o seu próprio estilo, a partir do que o sensibiliza e torna-se, assim, referência, ou seja, lugar de admiração, de identificação, de reconhecimento. É por se reconhecer naquele artista que o de hoje cria os seus próprios movimentos, suas próprias escolhas. A respeito de Mira, Salzstein nos coloca:

> A despeito dos termos empregados, é claro que não há nada parecido a um discurso filosófico na obra de Mira. As preocupações ‘filosóficas’ que interessam à artista parecem provir de uma rebeldia perante a vida, de sorte que o problema sujeito/objeto apresenta-se aí antes de mais nada como a consulta que o indivíduo faz ao ‘vazio do mundo’ sobre o lugar que nele cabe ocupar.
>
> O trabalho se apresenta assim sob os contornos de um indeterminado campo fenomenológico, que não é privilégio do sujeito, mas algo percebido como território comum da empiria. Nele se resolvem conteúdos éticos, filosóficos e estéticos numa matéria pré-conceitual, sublime e vulgar, de tal maneira que só imperfeita e provisoriamente poderia se encaixar nos objetos que costumeiramente se atribui a uma instituição arte. (SALZSTEIN, 1997, p. 16).

Assim como Benjamin, Mira Schendel possuía interesses em diversas áreas do conhecimento e estes reverberaram em sua obra. O estudo de Filosofia, embora tenha sido formalmente interrompido em 1941, na Itália, prosseguiu ao longo da vida e compareceu em muitos de seus trabalhos. Porém, como muito bem ressalta Salzstein, este comparecimento deu-se transmutado através de sua própria inquietação diante da existência, sua “rebeldia perante a vida”, suas indagações e a busca por construir um espaço próprio neste “vazio do mundo”, criando uma linguagem artística singular e uma existência próxima ao que considerava legítimo. Assim, os trabalhos apresentam-se “numa matéria pré-conceitual, sublime e vulgar”, ou seja, são realizados pela artista a partir de suas reflexões mais íntimas,

suas concepções mais singulares sobre o existir. Nesta menção, cada termo é conseqüente do outro: “pré-conceitual”, pois a obra de Mira está aquém de qualquer conceito, embora possa estar referida a alguns. “Sublime” por ser altamente singular e “vulgar” por apresentar as imperfeições, a precariedade da existência, o “vazio do mundo”; neste sentido, também é sublime.

Quando centralizamos as primeiras referências de Mira em Carrá, De Chirico e Morandi, a fala da crítica de arte Maria Eduarda Marques nos faz pensar nos trabalhos da década de 1950 como a preparação, um preâmbulo ao que será realizado durante todo o percurso da obra da artista. Ao pensarmos nos três pintores localizamos, principalmente, Giorgio Morandi como uma forte referência para Mira. Afirmamos isto devido à obra de Morandi conter uma ambiência profundamente silenciosa e transmitir uma temporalidade bastante lenta. Encontramos no pintor contemporâneo Paulo Pasta esclarecedora fala a respeito da obra de Morandi:

> Sempre me encantou a maneira como ele convertia o mundo em tinta, como manipulava o material, como conferia a tudo uma luz especial, que hoje chamamos ‘morandiana’, uma luz leitosa, que banha os objetos de modo constante. Sua pincelada respeita muito os detalhes, mas o que prevalece é uma espécie de síntese espacial. Depois de ser seduzido por Morandi, passei a observar seu viés silencioso, a ‘monotonia’, a insistência em tentar atingir o grande através do pequeno. Ele está, aparentemente, falando do banal, do comezinho, mas essa faceta assume uma dimensão muito maior. Seu universo está embrulhado em calma. Está em suspensão.
>
> Todavia, não é incomum vermos Morandi ser reduzido ao esteriótipo de um artista que passou a vida pintando garrafas. Isso, claro, não é justo nem verdadeiro. Ele produziu obras que respondem de maneira muito consistente a Cézanne, Pablo Picasso e Giorgio de Chirico. Na minha opinião, o espaço morandiano assimila e rebate todos esses legados. Com 30 anos, ele dá uma resposta à metafísica, filtrando-a no cotidiano, nos objetos do dia a dia. A metafísica se encontra mesmo na base de seu trabalho: a construção de um mundo suspenso no tempo, a comunhão entre o espaço e o tempo, como dizia o poeta francês René Char. Quando Morandi cria uma ambigüidade entre figura e fundo, entre o que está à frente da tela e o que está atrás, é com Picasso que dialoga.
>
> A pintura do italiano, para mim, parece feita de poeira cósmica. O que sobra das coisas? Mineral, cinzas, ossos. Quando olho para um Morandi, sinto-me diante desse tipo de matéria. Quem for procurar vida, pulsação ou vibração nele pode se frustrar. Seu universo é desidratado. Ele só pintava flores de pano ou de papel, nunca naturais. O mundo de Morandi parece já ter morrido. É dessa forma que ele atinge a eternidade. Isso me soa pura metafísica. (PASTA apud MARQUES, 2011, p. 110).

Além de melhor esclarecer-nos a que se atém a Arte Metafísica, por tudo o que já foi elaborado a respeito da obra de Mira Schendel, esta fala caberia também para o seu trabalho, sobretudo, no que toca à capacidade de “trazer o grande através do pequeno”, ou seja, de apresentar uma grandiosa e intensa ambiência plástica através de poucos e simples elementos.

Aqui teríamos mais um aspecto que reforça a possibilidade de pensar o trabalho de Mira a partir do conceito benjaminiano de Redução ao Gesto. Em Mira e Morandi há uma ambiência que transmite “calma”, “suspensão”; qualidades que indicam o vagar do tempo que emana nos trabalhos da artista e do pintor italiano. No entanto, a questão autoral, conforme acima comentamos, envolve uma certa solidão e um entrecruzamento entre o individual e o coletivo. Nesse sentido, a obra de Mira possui diferenças, traços, características e estilo muito próprios, apesar das nítidas referências. Voltamos ao pintor Paulo Pasta com esta ressalva que pretende marcar a diferença de Mira:

> Mira não renuncia, não para de buscar e de propor coisas novas. A pintura não tem para ela a função apaziguadora que teve para o artista italiano. Para ele, seria uma espécie de entreposto entre o ser e o mundo, um espaço de decantação em que se vai aparando as arestas do mundo. Isso não acontece de jeito nenhum com Mira. Ela sabia que daria forma a seus questionamentos trabalhando com a matéria, mas os formulava pelo intelecto. Mira tinha uma inquietação intelectual e uma inventividade que não cabiam somente na pintura e seus materiais tradicionais. Sua produção enorme de monotipias, por exemplo, foi uma forma de responder melhor à velocidade de seu pensamento. E também à necessidade sempre reposta de novos materiais para novas simbolizações. (PASTA apud MARQUES, 2011, p. 111).

Assim, concluímos que tanto a atualização singular da tradição quanto a Redução ao Gesto ocorrem a partir de um viés criativo onde encontram-se em ação forças individuais e coletivas na composição de um circuito singular em que atuam as referências vindas da cultura e os movimentos subjetivos mais íntimos de um indivíduo. Unir a obra de Mira Schendel ao conceito de Experiência de Walter Benjamin, a partir desta forma de concebê-lo, indica que a artista construiu sua poética através das referências que tomou para si ao ver-se inserida em um ambiente cultural rico e vasto, como foi a sua história pessoal. Mira rompeu com esta tradição e atualizou-a ao criar a sua linguagem plástica através do uso específico de certos materiais e de imprimir em seus trabalhos características subjetivas de rara grandeza, entretanto, esta subjetividade não aparece nos trabalhos como “história de vida” e sim como arte; este a mais de impossível definição concreta, sem desejos ou afinidades com a objetividade, porém de sensível, fulgurante e assombrosa presença. Do mesmo modo, pensar a obra de Mira a partir do conceito de Redução ao Gesto reforça sua capacidade de extrair da variedade multifacetada de sua época, o sumo de um gesto inaugural. É o que veremos a seguir.

CAPÍTULO IV

Imagens e Palavras nas Entrelinhas do Visível

Neste último capítulo, o intuito será apresentar o encontro entre Mira Schendel e Walter Benjamin através de imagens de alguns dos trabalhos de Mira, citados no capítulo anterior, em comunicação com trechos da obra de Benjamin que expressem os principais temas tratados nos capítulos anteriores desta tese. Os trabalhos com os trechos receberão nossos comentários na intenção de dar uma forma a cada conjunto de imagens e palavras e selar o encontro entre a artista e o filósofo.

Apresentação da Montagem

Para dar forma ao que acima foi anunciado escolhemos alguns textos de Benjamin para fazer par com os trabalhos de Mira. Os textos são: "O Narrador" (2012b) e alguns pequenos escritos contidos no trabalho intitulado "Rua de Mão Única" (2000c). De "O Narrador" selecionamos trechos das duas últimas páginas, posto que este foi um texto amplamente trabalhado no primeiro capítulo desta tese. Coube ao texto "Rua de Mão Única" compor a maior parte deste capítulo devido ao fato de propor articulações que podem esclarecer os conceitos de Experiência e Redução ao Gesto, além de tratar-se de um texto que evidencia a sensibilidade do filósofo através de uma prosa poética de alta qualidade literária. Afirmamos ser "Rua de Mão Única" um texto artístico, assim como também "Infância em Berlim" – visto no capítulo dois – e "Imagens do Pensamento".

A forma fragmentada e descontínua de "Rua de Mão Única" aproxima-se dos escritos artísticos; não apenas pela forma, mas principalmente por portar em seu âmago uma pulsante força poética que desabrocha a cada fragmento nos ofertando um ritmo no qual nossa atenção move-se entre diversos matizes de emoção. Benjamin nos guia por curiosos títulos urbanos; age como se nos levasse a um passeio pelas ruas da Berlim de sua época, a sua Berlim. Com títulos como: "Alemão bebe cerveja alemã!", "Proibido Colar Cartazes" ou "Fechado para

Reforma", Benjamin nos fornece um dos cenários característicos de sua obra: o misto entre o coletivo, o espaço social, e o individual. Para nossa surpresa muitos sonhos do filósofo são por ele relatados, compondo, assim, uma marca característica deste texto. Escolhemos dois destes sonhos. No primeiro texto, Benjamin relata a ambiência do momento do despertar ainda envolvido na atmosfera onírica; este escrito recebeu o título "Sala de Desjejum". O segundo texto faz parte da série "Lembrança de Viagem" e chama-se "Céu".

Seguimos com a série "Antiguidades". Nela encontramos Benjamin às voltas com "Leque", "Mapa Antigo", "Colher Antiga"... Ficamos com "Torso", texto de uma impressionante força trágica e poética, além de, mais uma vez, apresentar as características sempre presentes e marcantes que nos permitem articulá-lo à obra de Mira Schendel.

Partimos para "O Narrador", onde nos fixamos nos dois últimos parágrafos do ensaio. Como foi visto, este é um texto em que Benjamin comenta a obra do escritor russo Nikolai Leskov – um dos momentos de sua obra em que o crítico literário entrelaça-se ao filósofo. No último item, Benjamin ocupa-se em argumentar a respeito do aspecto místico das concepções do escritor. Assim nos diz ele: "Quanto mais profundamente Leskov desce na hierarquia das criaturas, tanto mais claramente as suas concepções se aproximam do misticismo." (BENJAMIN, 2012b, p. 49) Ao final deste item, Benjamin cita o filósofo Paul Valéry no intuito de acompanhar-se da fala deste. Assim começará a nossa citação, para que alcancemos os dois parágrafos finais, nos quais Benjamin tratará do Gesto e da Experiência.

Para fazer par e comunicar-se com estes trechos de ensaios de Benjamin, reservamos alguns trabalhos de Mira Schendel de diferentes séries e realizados em diferentes décadas. A composição geral dos textos anunciados com as imagens dos trabalhos de Mira apresenta-se com a seguinte face:

* **Sem título** – *Sala de Desjejum*

* **Ondas Paradas de Probabilidade – Antigo Testamento, Livro dos Reis I, 19**.

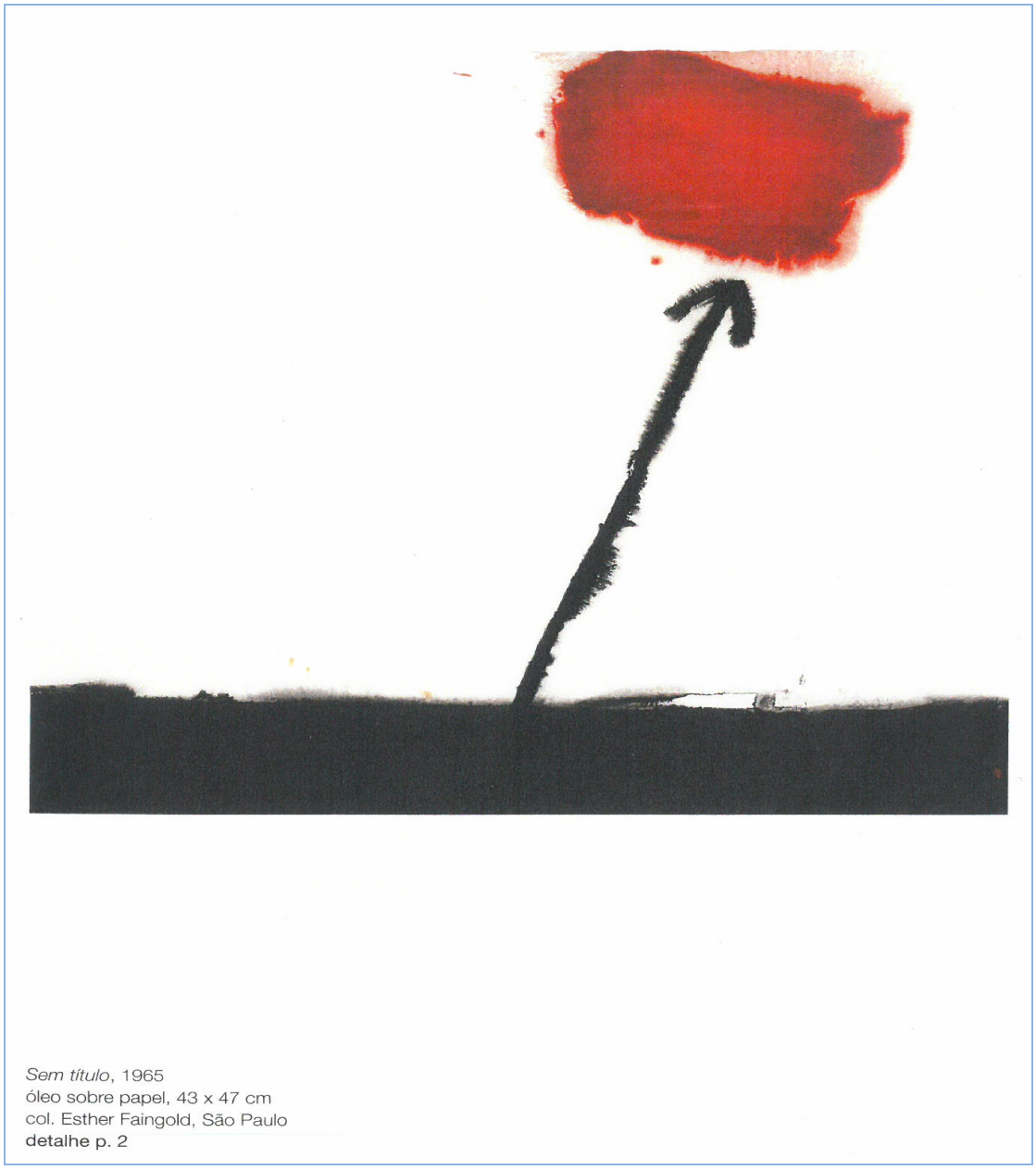
Lembranças de Viagem - Céu

* **Sem título** – *Antiguidades / Torso*

* **Droguinhas** – *Trecho de "O Narrador"*

* **Os Sarrafos** – *Trecho de "O Narrador"*

A seguir, Imagens e Palavras nas Entrelinhas do Visível.



Sem título, 1965
óleo sobre papel, 43 x 47 cm
col. Esther Faingold, São Paulo
detalhe p. 2

Figura 1 – Sem título, 1965, de Mira Schendel.

Fonte: Souza Dias (2009, p. 115).

Sala de Desjejum

Uma tradição popular adverte contra contar sonhos, pela manhã, em jejum. Aquele que despertou, nesse estado, permanece ainda, de fato, na esfera e ação do sonho. Ou seja: a ablução chama para dentro da luz apenas a superfície do corpo e suas funções motoras visíveis, enquanto, nas camadas mais profundas, mesmo durante a lavagem matinal, a cinzenta penumbra onírica persiste e até se firma, na solidão da primeira hora desperta. Quem receia o contato com o dia, seja por medo às pessoas, seja por amor ao recolhimento interior, não quer comer e desdenha o desjejum. Desse modo, evita a quebra entre o mundo noturno e diurno. Uma precaução que só se legitima pela queima do sonho em concentrado trabalho matinal, quando não na prece, mas de outro modo conduz a uma mistura de ritmos vitais. Nessa disposição, o relato sobre os sonhos é fatal, porque a pessoa, ainda conjurada pela metade ao mundo onírico, o trai em suas palavras e tem de contar com sua vingança. Dito modernamente: trai a si mesma. Está emancipada da proteção da ingenuidade sonhadora e, ao tocar suas visões oníricas sem sobranceria se entregam. Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Esse além do sonho só é alcançável numa lavagem que é análoga à ablução, contudo inteiramente diferente dela. Passa pelo estômago. Quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sonho. (BENJAMIN, 2000c, p. 11-12).

Benjamin empenha-se em nos abrir a ambiência do despertar entre os primeiros movimentos, diante das primeiras luzes do dia, com o invólucro do sonho e seu conteúdo, ainda muito próximos do recém desperto sonhador. Em um relato que lembra o melhor do estilo proustiano – o primeiro capítulo de “No Caminho de Swann”, primeiro volume de “Em Busca do Tempo Perdido”, começa com o relato do adormecer e do despertar – Benjamin inicia sua elaboração citando uma tradição que adverte, orienta, a respeito do risco de se contar sonhos em jejum. Ao deixar colocado, nas entrelinhas, uma possível função da tradição, a de orientar, sua abordagem nos chama a atenção por trazer um ato cotidiano – contar os sonhos – e por sua singeleza, conseqüência da simplicidade da temática e da forma pela qual o autor a situa.

Afirmando que a ablução desperta apenas o corpo e suas funções motoras, Benjamin enfatiza as “camadas mais profundas”, aquelas que apesar da “lavagem matinal”, dos cuidados gerados com os primeiros movimentos da manhã, mantêm o ambiente, o ar das profundas camadas. Esta ambiência onírica não apenas insiste em manter-se presente como “até se firma, na solidão da primeira hora desperta”. Ao ressaltar a “solidão” do despertar, Benjamin parece querer nos lembrar a respeito da solitária condição do existir. Uma solidão que independe dos laços sociais, familiares e culturais, uma solidão que encontra-se para além das tramas sociais e faz parte da estrutura da condição humana. Benjamin nos indica que o contato com as “camadas mais profundas” poderá ser um dos momentos em que esta enigmática condição solitária encontra-se em contundente relevo.

Com relação ao desjejum, alavanca temática que impulsiona os pontos trazidos pelo autor, este nos diz que, ao despertar, o fato de o indivíduo rejeitar alimentar-se indica o receio em entrar em contato com o dia, “seja por medo das pessoas, seja por amor ao recolhimento interior”. Diante dessas duas fortes justificativas, a solidão seria bem-vinda, cultivada, e neste contexto, o estar só refere-se, inclusive, à escolha de abster-se de alimentos, ou seja, nem a companhia dos alimentos é querida. Rejeitar o desjejum seria, portanto, um modo de evitar o contato com o mundo diurno e suas exigências. Benjamin nos relata que o contato com o mundo diurno “queima” o sonho e produz uma “mistura de ritmos vitais”. Assim, contar o sonho em jejum pode ter efeitos muito prejudiciais, “porque a pessoa, ainda conjurada pela metade ao mundo onírico, o trai em suas palavras e tem de contar com sua vingança. Dito modernamente: trai a si mesma”. Benjamin ressalta a divisão causada pelo despertar e, mais ainda, ressalta o ponto sobre o qual recai o perigo de contar os sonhos em jejum quando, ainda

dividido, o indivíduo trairia o sonho ao transformá-lo em palavras. Tal fato geraria uma vingança do mundo onírico, ou seja, a vingança seria a terrível constatação, e a sensação por esta gerada, de haver traído a si mesmo.

O trabalho de Mira Schendel, neste momento escolhido para dialogar com este texto de Benjamin, igualmente apresenta dois mundos. Este trabalho não tem título, foi realizado em 1965 e é um óleo sobre papel, com dimensões originais de 43 x 47 cm. Os dois mundos apresentados pela artista formam-se pela faixa preta, embaixo, e pelo volume em vermelho, o mundo acima. A determinada e contundente seta parte do mundo de baixo indicando haver algo além de si mesmo, indicando haver o mundo de cima, o volume avermelhado. Na aproximação com o indivíduo "conjurado pela metade ao mundo onírico", ele, desperto, inserido no mundo diurno, usaria a faixa preta para indicar haver algo para além de si mesmo, o mundo onírico. A seta seria o estado de alerta sob o qual o indivíduo precisa se manter para que não haja a traição a si mesmo. A seta é a barra protetora entre um mundo e outro; entre a singularidade, livre e presente soberanamente no mundo onírico, e que não pode se deixar violar pelo mundo diurno e suas exigências.

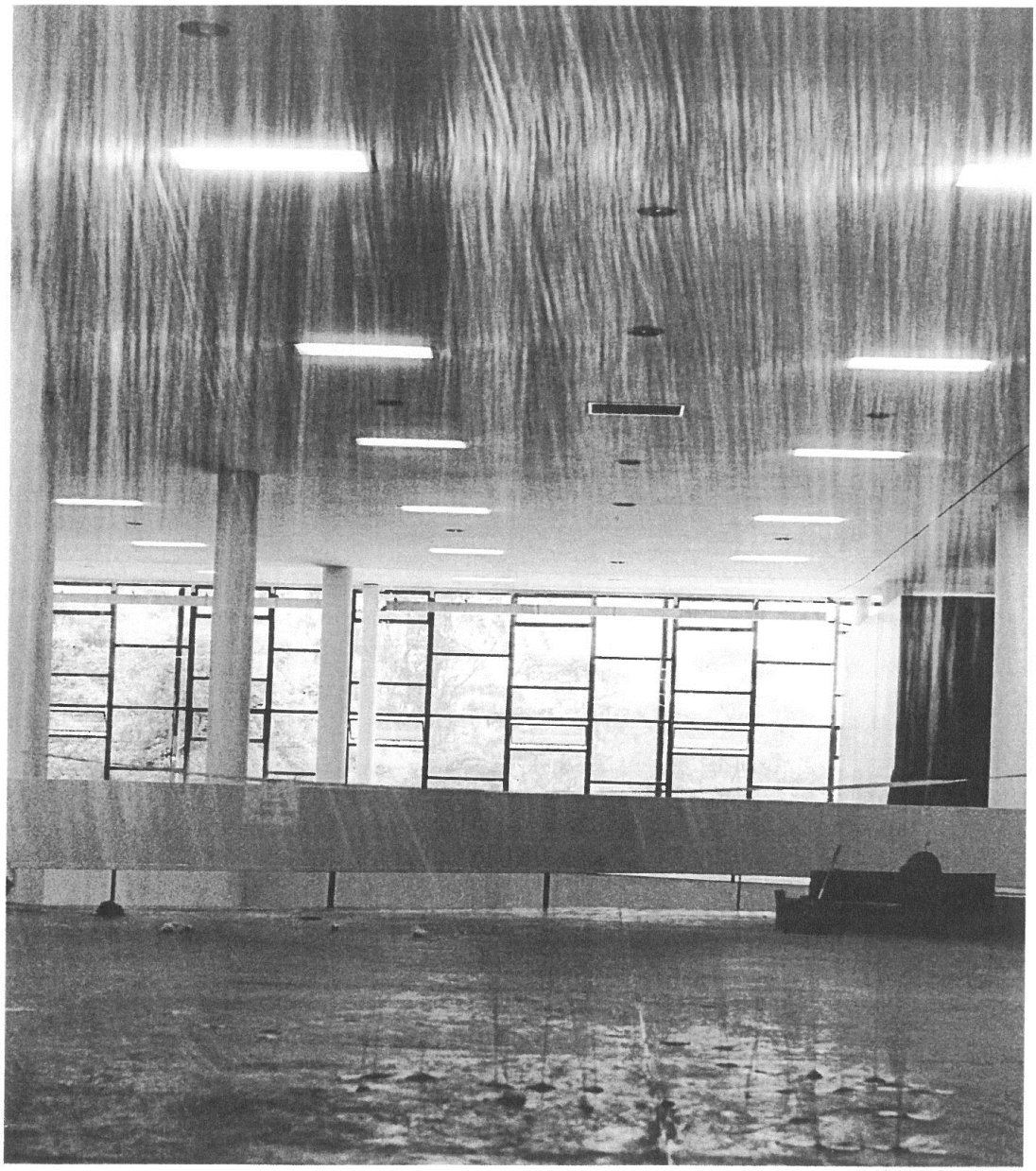
Benjamin localiza a função protetora da seta com as seguintes palavras: "Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira." Ao contar o sonho em jejum, o indivíduo estaria sem a proteção da "ingenuidade sonhadora" e ao tocar o mundo onírico sem nenhuma proteção este seria entregue sem os devidos cuidados, o que causaria ao sonhador a sensação de haver traído a si mesmo, pois ao entregar o sonho, o indivíduo entregaria a si próprio. "Quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sono", segundo Benjamin (2000c, p. 11). O desjejum seria uma forma de adentrar o mundo diurno com alguma segurança trazendo, como conseqüência, o necessário afastamento do mundo onírico para que a adaptação ao mundo diurno ocorra; o alimento protege o sonhador.

O autor volta a nossa atenção para a expressão "recordação sobranceira". O sonhador precisa estar protegido por um certo distanciamento; torna-se necessária uma determinada distância entre o mundo onírico e o mundo diurno. Este distanciamento só ocorre se o sonhador estiver ancorado no mundo diurno de uma forma que sua singularidade esteja em específico acordo com o mundo encontrado ao despertar. A seta traria este distanciamento, atuaria como uma força promotora do intervalo benéfico e da proteção necessária entre o

mundo cotidiano e o para além dele. A seta vem nos dizer desta recordação que se dá com a devida distância e seus anteparos. A seta é um indício de individuação.

Chamamos a atenção para os dois pequenos pontos vermelhos que saltam do volume encarnado para o espaço intersticial. Esses dois pontos vermelhos viriam nos dizer que a separação entre os dois mundos não é completa, está longe de ser absoluta. Sempre haverá restos diurnos no mundo onírico, assim como também haverá a presença do onírico no diurno. A linha falha, na faixa e na seta, não segue sem nenhuma quebra. Este movimento nos aponta a incompletude; em algum lugar sempre algo falha, quebra-se.

Ainda encontra-se nas entrelinhas do texto de Benjamin o fato de que ao interpretar, a partir de seu próprio olhar, a tradição de não contar sonhos em jejum, ele a atualiza tornando o novo uma reinvenção do antigo. Este singular movimento de interpretação revela o conceito de Experiência como atualização singular da tradição. Tanto na obra de Mira Schendel, quanto na obra de Walter Benjamin o conceito de Experiência pode ser observado, pois a artista e o filósofo criaram suas linguagens partindo da tradição em busca de recriá-la de forma própria. Assim, o presente inédito em suas obras aparece como recriação do passado tradicional.



Remontagem da instalação
Ondas paradas de probabilidade
[10ª Bienal de São Paulo, 1969], 22ª
Bienal de São Paulo, 1994

Figura 2 - Ondas paradas de probabilidade, 1969, de Mira Schendel.

Fonte: Souza Dias (2009, p. 148).

Lembranças de Viagem

Céu

Em sonho saí de uma casa e olhei o céu noturno. Um selvagem resplandecer emanava dele. Pois, estrelado como ele estava as imagens a partir das quais se formam conjunções de estrelas estavam ali, em sensível presença. Um leão, uma virgem, uma balança e muitas outras fixavam, como densas massas siderais, a Terra aqui embaixo. Nenhuma lua estava à vista. (BENJAMIN, 2000c, p. 48).

Na Décima Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1969, Mira Schendel apresentou um ambiente – hoje seria chamado de instalação – nomeado “Ondas Paradas de Probabilidade, Antigo Testamento, Livro dos Reis I, 19”. A fotografia com a imagem deste trabalho, que por sua forma grandiosa pode ser nomeado “ambiente” ou em termos mais atuais “instalação”, não se encontra nítida, em conseqüência do material utilizado e da forma como foi concebido e disposto. Trata-se de um grande espaço repleto de inúmeros fios de náilon que, presos ao teto, descem até o chão acompanhados de um trecho da Bíblia impresso sobre um painel de acrílico. Todos esses fios formam uma massa diáfana em que o espectador é convidado a sentir e se confrontar com o vazio, a solidão e o silêncio inerentes ao trabalho. Ninguém melhor que a própria Mira Schendel para descrever os intuitos deste trabalho. Em suas palavras:

> 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. E também nos desenhos. Escutar (também o silêncio). Para isto, para a libertação. Sei (hoje) que não chega esta vida. Embora a vida ‘comece’ com o ‘saber’ da libertação. Sei que é um caminho de libertação. Cheguei à evidência. Que vivemos a tirar cascas. E que nosso sofrimento é fruto da ignorância. Que em espaço e tempo não é alienável. Pois em espaço e tempo, não somos livres. Pois o ‘eu’ (embora sua soberania seja indispensável nesta vida) é limitação. Todo nosso esforço de perfeição em espaço e tempo é ilusão. Não aceitação do relativo. Esta é uma ponte. Temos que atravessá-la. Hindurch (através). Não fugir dela, mas morar nela. No relativo, esta é nossa liberdade. Dizer sim e não. Amar e não atar-se, ter prazer (se possível). Sem perder aqui nosso coração. Ser lealmente DESTE mundo. E não ser deste mundo. Com amor e alegria e também o inevitável sofrimento com devoção e sem ilusões. ES STIMMT ZUTIEFST (*Isto é muitíssimo certo*). (SCHENDEL apud SOUZA DIAS, 2009, p. 147).

Este escrito de Mira Schendel nos ensina algo a respeito do conceito de Redução ao Gesto. A “visibilidade do invisível” pode ser uma importante expressão do que Benjamin colocou como Redução do Gesto em sua obra. Benjamin com ele quer apontar, exatamente, para o que não pode ser dito, para o que escapa à apreensão descritiva e imediata. Reduzir ao Gesto, para Benjamin, significa fazer visível o invisível, ou seja, apresentar o que não é claro e inequívoco, e sim, as sensações informuladas, de difícil apreensão e que causam intensas e indescritíveis impressões.

Mira ressalta características deste trabalho que viriam a ser marcadas em sua obra. O trecho da Bíblia, impresso no painel de acrílico, confere ao ambiente uma atmosfera mística, uma das características de sua obra. Além disso, a transparência causada pelos fios de náilon faz com que vejamos o trabalho sem nada concluir dele. Há um silêncio presente. Como a

própria artista coloca, sua intenção seria dar “visibilidade ao invisível” através de um “silêncio visual”; fazendo com que o trabalho emane um vazio que lhe seria inerente. A fragilidade da corporeidade do trabalho comparece de forma contundente e incômoda evocando, assim, a nossa própria precariedade.

Esta atmosfera diáfana, translúcida, silenciosa e vazia aproxima-nos de um cenário onírico. O ambiente criado por Mira assemelha-se a um sonho onde os fios formam um vazio. A potência do vazio torna visível o invisível e, assim, a artista alcança seu intuito.

O curto texto de Benjamin traz a atmosfera onírica através de sua posição solitária diante do céu noturno. Em seu sonho, Benjamin, ao sair de uma casa, olha o céu noturno e este revela sua presença ao emanar “um selvagem resplandecer”. O céu revela-se, assim, o protagonista do sonho. As constelações transmitem suas imagens e o sonhador Benjamin é apresentado a um leão, uma virgem e uma balança, dentre outras que “fixavam, como densas massas siderais, a Terra aqui embaixo”. Estas “conjunções de estrelas” atuavam na forma de uma “sensível presença”. As imagens que as estrelas a ele apresentavam foram “ondas paradas de probabilidade” quando, fixadas ao forte azul escuro do noturno céu, mostraram-se em formas promissoras, criativas e de forte expressividade.

O ambiente criado por Mira igualmente atua como uma “sensível presença” e os fios, que tomam e dão forma indefinida ao espaço, nos fixam como uma densa massa sideral. Instaura-se, primeiramente, uma divisão entre o espectador e o trabalho. Forma-se uma divisão de mundos: o do espectador, o mundo diurno, cotidiano e o mundo onírico do ambiente das “ondas paradas” ou ainda o mundo místico indicado pela citação bíblica. Esta divisão nos remete ao texto anterior.

As imagens criadas pelas constelações, embora se apresentem em forma de sensíveis presenças, não ocupam o lugar de uma companhia, ou seja, não vêm atenuar a solidão do sonhador. A solidão, o vazio e o silêncio são, como no ambiente criado por Mira, os pontos formadores deste sonho que Benjamin quis conosco compartilhar. A ausência da lua compõe uma espécie de presença ausente. Quando encerra o seu relato dizendo: “nenhuma lua estava à vista” Benjamin sela a atmosfera na qual, fortemente, emanam esses pontos em comum com o trabalho da artista.

Esses três pontos, a solidão, o vazio e o silêncio, requerem uma atenção especial, pois nos remetem ao conceito de Redução ao Gesto, tanto neste trabalho de Mira Schendel, quanto neste texto de Benjamin. Para compor a concepção benjaminiana encontramos no escritor

Santiago Kovadloff um momento em que trata a respeito do silêncio. O escritor especifica sobre qual silêncio atém-se em seu ensaio nomeado “O Silêncio Primordial”, no qual pretende abordar o tema. Em suas palavras:

> Pode uma meditação sobre o silêncio ser, em si mesma, silenciosa?
>
> O semblante explicável do silêncio não me interessa. Corresponde ao silêncio entendido como mascaramento, envoltório descartável, em última instância, de um significado possível. Não estamos com ele diante do silencioso, e sim do silenciado. Ocultação ou negação do que, no final das contas, seria possível explicitar: a mentira, o delito, o não sabido, o tácito, o que se abriga na simulação e, ainda, o que talvez com demasia leviandade costumamos chamar de inconsciente.
>
> Não desejo falar do que, silenciado, poderia ser dito alguma vez. Não é um confinamento o silêncio que me atrai: não aprisiona outra realidade. Quero, em vez disso, falar do silêncio que não cumpre a função de maquiagem e que, como tal, não encontra nem pode encontrar equivalência na palavra. Quero, em suma, falar de um fundo irredutível.
>
> Como fazer isso? Como falar do que não pode ser designado? O inominável pode, porém, ser reconhecido. O contato com o inconcebível impõe, a quem o examine, uma figura sobressalente: a do protagonista dessa experiência. Indica esse protagonista como destinatário do esforço interpretativo, já que aspira a expressar algo que o envolve, a ele, a ninguém além dele. (KOVADLOFF, 2003, p. 10).

Com uma fala altamente elucidativa do que o interessa, o escritor delineia o silêncio ao qual se atém e, assim encontramos em seu discurso o que também nos interessa. Ao frisar que pretende tratar do “silencioso” e não do “silenciado”, Kovadloff aproxima-se do silêncio trazido por Mira – não apenas no trabalho em questão, mas em toda sua obra – e por Benjamin, especificamente neste relato de sonho. Ao longo desta tese, ressaltamos, em diversas ocasiões, a respeito da presença do “inominável” na obra de Mira Schendel em consonância com os conceitos de Experiência e Redução ao Gesto em Benjamin. Nestes momentos finais, concluímos, através da fala de Kovadloff, que o inominável pode ser “reconhecido” e isto equivale a dizer que é necessário haver o indivíduo que realizará o exercício de tomar para si o que é visto e sentido. Através de seus sentidos e do sentido dado ao que é encontrado haverá o movimento de reconhecer, de colocar algo de si naquele encontro, naquele conhecimento que ocorreu. O prefixo “re” indica, especificamente neste caso, um duplo movimento, pois há o conhecimento e, a seguir, a apropriação deste ao ser preenchido pelo “protagonista desta experiência”. O espectador ao se apropriar da situação recém-conhecida, preenche de sentidos o que se apresentava vazio. Kovadloff nos aponta, ainda, o movimento realizado pela experiência fazendo com que retornemos ao que foi colocado no decorrer desta tese: a experiência envolve a singularidade de quem a exerce.

Quando afirmamos ser o conceito de Experiência a atualização singular da tradição há, necessariamente, o exercício singular de quem, inserido na tradição, a atualiza de modo próprio.

Retornamos aos três aspectos que, anteriormente, ressaltamos: o vazio, o silêncio e a solidão. Na forma como estão colocados, especificamente no referido conjunto composto pelo trabalho de Mira e por Benjamin em seu texto, entendemos ser possível concebê-los na direção do inominável, conforme descrição de Kovadloff, pois todos eles apontam para o que não é possível de ser dito por não tratar-se de algo definido, linear ou de fácil apreensão. O inominável, por fim, é o que não tem nenhuma função, não pode ser designado por não pertencer a nenhum lugar no discurso trivial, conhecido, narrativo e lógico. O inominável presente na obra de Mira Schendel, e em muitos momentos na obra de Benjamin, é o que não se encontra visível, porém é igualmente o que impõe a presença do observador, seja este o espectador ou o leitor, para que ele, tocado em sua sensibilidade, tome para si o que o moveu e crie, a partir do vazio, do silêncio e na solidão que a situação e a sua condição existencial exigem, algum sentido para o que, originalmente, não possui sentido algum. Nesta via seguem Benjamin e Klovadloff. Nas palavras deste último:

> O que não podemos captar é aquilo a que primordialmente se aspira a transluzir como verdade, quando se pinta renunciando a toda aspiração reprodutiva. E que se deseje intensamente transluzir o que não se pode capturar não significa, obviamente, que seja possível retratá-lo, posto que já não se tenta plasmar alguma coisa, mas sim algo que não é.
>
> Pintar para que o invisível permita que as suas impressões sejam sentidas no visível. É disso que se trata. Invisibilidade e silêncio são, aqui, sinônimos perfeitos. O invisível e o indizível são correspondentes em uma exigência unívoca feita ao verdadeiro pintor pelo seu próprio espírito. Porque, enquanto se colocam em movimento, ou melhor, enquanto se percebe que assim estão, as coisas já não se deixam manipular como dóceis objetos de nosso entorno. Em vez disso, convertem-se em poderosas insinuações que nos expressam em nossa condição de desejosos, de seres ávidos por uma totalização jamais cumprida. (Ibidem, p. 132).

O autor enfoca o cerne de sua fala ao dizer: “Pintar para que o invisível permita que as suas impressões sejam sentidas no visível. É disso que se trata. Invisibilidade e silêncio são, aqui, sinônimos perfeitos.”. Neste sentido, os elementos do vazio, do silêncio e da solidão se articulam e encontram o seu ápice, pois este “invisível” se refere ao sensível enquanto conjunto de forças intensas que irrompem sem direção. Ao dizer que o pintor não se atém a “plasmar alguma coisa, mas sim algo que não é”, o autor se refere ao que se encontra fora do

simbólico, o que não é representação e sim, apresentação, conforme explanação realizada no capítulo anterior.

Ao pintar o artista quer mostrar este invisível; assim a força adquire a forma de determinada imagem, determinada obra de arte. Quando falamos em forma de uma força não significa que esta seja uma forma com clara definição simbólica; ao contrário, no que se refere à obra de Mira Schendel dar forma a um conjunto de forças resultou em trabalhos altamente abstratos e voltados muito mais ao sensível do que ao simbólico. Este ponto, entretanto, nos exige uma ressalva, pois o "invisível" encontra-se, paradoxalmente, ligado à linguagem. Encontramos no filósofo José Gil uma importante menção a este paradoxo. O autor nomeia este aspecto sensível e invisível de "imagem-nua" e, de forma muito específica, o relaciona à linguagem verbal. Nas palavras do autor:

> A imagem-nua é indissociável da linguagem (porque, precisamente, é dela dissociada). Paradoxalmente, é porque há linguagem verbal que existem imagens-nuas e, de uma maneira geral, estratos não-verbais de expressão, como as artes visuais. [...] Se o gesto corporal, por exemplo, é capaz de exprimir, na dança, nuvens de sentido, é porque o corpo diz, nos seus movimentos próprios, um sentido indizível verbalmente que está 'para aquém' (pré) da linguagem, que se revela desse modo como anunciador da, ou apelando à linguagem. Mas este corpo não verbal ou pré-verbal da gestualidade, só se constitui como (e só faz) sentido porque a linguagem o (e se) constitui como tal: só projetados no campo lingüístico se abrem as 'lacunas' de sentido dessas 'nuvens' corporais; e só porque a linguagem existe como sistema de signos é que essas lacunas se podem constituir como 'quase-sistemas' singulares, não verbais (que escapam sempre ao sistema). (GIL, 2005, p. 19).

Destaca-se neste trecho, a princípio, a gestualidade na dança quando o gesto corporal apresenta uma dimensão indizível e desafiadora. Com esta importante citação, concluímos a existência do paradoxo entre o sensível, o não verbal, e a linguagem. Desta forma destacamos que a impossibilidade de dizer, perante um trabalho de Mira Schendel, encontra-se referida ao fato deste não pertencer a uma cadeia simbólica. Entretanto, é exatamente por estarmos nesta inseridos que vemos a lacuna e o vazio presentes na obra da artista. Ao localizarmos o sensível como o que escapa à compreensão, queremos com isso indicar a singularidade e a força do sensorial ali presentes e a forma única como se dá a expressão desta sensibilidade; nesta via se encontra a Redução ao Gesto.

No ambiente criado por Mira para a Bienal havia, fixada na parede, uma placa de acrílico com a inscrição bíblica que se encontra nomeada no título do trabalho. O conjunto

dos fios com a inscrição ressalta os aspectos comentados neste item. A inscrição contém o seguinte texto:

> **E Ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor. Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar.**

Se imaginarmos que o espectador primeiramente se atém às linhas que compõem a atmosfera translúcida e diáfana e, após este impacto, passar a ler a placa com a inscrição bíblica, poderemos pensar que toda a composição do ambiente comporta os três elementos que ressaltamos no início deste conjunto de imagem e texto, a saber: a solidão, o vazio e o silêncio e esses três elementos apontam para a atmosfera do conceito de Redução ao Gesto. O trabalho de Mira apresenta as características que atribuímos ao conceito por apresentar os ecos do que não sabemos designar, a entrelinha, as ressonâncias do indizível. Assim, a obra de Mira Schendel e a obra de Walter Benjamin nos convocam a uma aproximação com este universo e com isso passamos a criar formas de concebê-lo. Neste movimento poderá, inclusive, ocorrer uma tendência à parcialidade, ou seja, uma renúncia a tudo entender. Nesta via, o sentimento difuso e informe, o incômodo estranhamento poderá ser muito interessante.

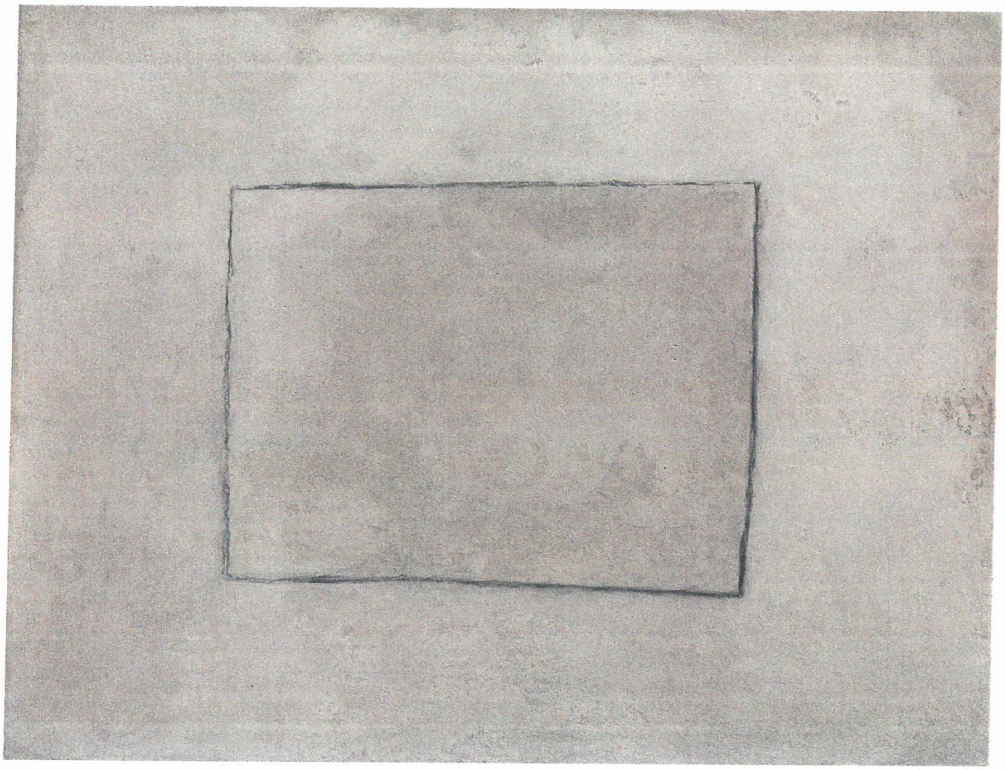


Figura 3 – Sem título, 1964, de Mira Schendel.

Fonte: Souza Dias (2009, p. 58).

Antiguidades

Torso

Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro. (BENJAMIN, 2000c, p. 41-42).

Neste belíssimo texto, Benjamin apresenta alguns pontos característicos de sua obra. Primeiramente, a temporalidade entre presente, passado e futuro é colocada de forma híbrida, quando o passado se faz importante no presente para que o futuro seja concebido. Ressalta, ainda que o passado em questão é "valioso", não na medida de sua lembrança positiva ou harmônica; ao contrário, este torna-se importante exatamente por ter sido "fruto da coação e da necessidade". Tal fato revela uma outra característica presente na obra benjaminiana: uma dimensão eminentemente criativa ao propor viver de modo radical a possibilidade produtiva da dor. Nesta clave é que o passado marcado por coações e necessidades poderá ser benéfico, no presente, para a criação de um possível futuro.

A comparação com a "bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros" nos remete ao trânsito existencial quando, nas coações e necessidades, ocorrem acidentes e choques de maior ou menor intensidade. Após a quebra resta o "bloco precioso" com o qual conta-se para o início da criação do vindouro, com e apesar das dores decorrentes do choque causador da quebra. O que resta torna-se, portanto, precioso, pois será a partir desse bloco que a escultura do futuro poderá ser criada e erguida. O que resta torna-se precioso por portar, por menor que seja o fragmento, toda a potência do vir a ser, toda a singular história e as sensações das emoções vividas.

A imagem do trabalho de Mira traz aridez nos tons e aspereza na textura. Mantendo seu estilo de um absoluto rigor econômico inserido em densa pintura, este trabalho sem título, realizado em 1964 e composto por técnica mista sobre madeira, transmite uma vigorosa precariedade, por deixar ressaltados os aspectos do vazio e do silêncio.

Ao mesmo tempo em que cria e delimita o quadrado central, esta linha não é contínua em sua intensidade podendo, se observada com vagar e atenção, deixar à mostra lados em que sua intensidade perde força, sem, contudo, sucumbir a esta aparente fragilidade. Esta dupla possibilidade expressiva une-se ao texto de Benjamin por trazer à visão a precariedade e a potência. Os tons alternam-se, levemente, em sua monocromática concepção formando uma densa conjunção entre o claro e o escuro. Será exatamente esta alternância entre claro e escuro e entre intensidade e precariedade que realiza o elo com o texto de Benjamin.

Tanto a imagem do *Torso* quanto a imagem do trabalho de Mira nos remetem a um estado primitivo, a um estado de imanência. Assim, ambos nos evidenciam um vazio. Porém, tanto a artista quanto o filósofo realizam, paralelamente à concretude de suas imagens, uma tentativa de não sucumbir a este vazio. No entanto, embora haja uma indicação criativa em

ambos os trabalhos, permanece uma atmosfera pesada, desolada, árida; uma mescla de sutileza e devastação. Em ambos há a busca pelo absoluto por vias frágeis e, aparentemente, desprovidas de potência. Isto que chamamos de “absoluto” encontra-se com a imanência, anteriormente citada, com o aspecto ôntico sendo buscado como tentativa de revolver a existência e tentar encontrar algo no mais absolutamente improvável. No entanto, posto que não se trata de encontrar – pois deparamo-nos com o vazio existencial – trata-se sim, de criar e nesta via seguirá o texto de Benjamin e o trabalho de Mira, este com suas nuances e seu irregular e tosco quadrado sobre desértica superfície.

Tanto no *Torso* de Benjamin quanto no trabalho sem título de Mira há um silêncio presente, constante. Tanto na leitura do texto como na observação da imagem não há o convite à fala, ao comentário. Há, sim o convite a um recolhimento reflexivo, a uma conturbada contemplação. O contundente silêncio causado pela ausência de sentido se enlaça ao vazio causado pelo mesmo motivo. Estes dois elementos em conjunção compõem o aspecto sensível presente nos materiais usados pela artista, pela forma que criou, enfim, pelo trabalho realizado. As forças presentes na criação são inscritas, como ocorre em toda obra de arte, nas cores, nas formas, nos contornos ou na ausência deles. No que toca à Redução ao Gesto, nos referimos aos trabalhos que apresentam esta ausência de elementos na tentativa de evidenciar uma dimensão de difícil apreensão. Estes trabalhos que se aproximam do conceito caminham na direção oposta dos que encobrem esta dimensão com muitos elementos representativos, excessos de adornos e possibilidades metafóricas.

Figura 4 - Droguinha, déc. 1960, de Mira Schendel.

Fonte: Souza Dias (2009, p. 227).

Quanto mais profundamente Leskov desce na hierarquia das criaturas, tanto mais claramente as suas concepções se aproximam do misticismo. Aliás, tudo indica, como veremos, que também aqui sobressai uma característica que tem a ver com a própria natureza do narrador. Sem dúvida, poucos se aventuraram nas profundezas da natureza inanimada e, na recente literatura narrativa, não há muitas obras em que a voz do narrador anônimo, que existiu antes de toda a literatura, ecoe tão perceptivelmente como na história de Leskov A Alexandrita. Esta história trata de uma pedra, o piropo. A pedra é o estrato inferior da criatura. Contudo, para o narrador, ela está diretamente ligada ao estrato superior. O narrador consegue vislumbrar nesta pedra semipreciosa, o piropo, uma profecia natural do mundo mineral, inanimado, para o mundo histórico em que ele próprio vive. [...]

Algumas palavras de Paul Valéry, escritas, no entanto, em contextos completamente diferentes, aproxima-nos do significado desta importante narrativa.

"A observação artística", diz ele referindo-se a um artista, "pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos em que ela incide perdem o seu nome: sombra e claridade formam sistemas completamente especiais, representam questões muito próprias, que não estão cativas de nenhuma ciência, que também não emanam de qualquer práxis, mas que recebem a existência e o valor exclusivamente de certos acordos que se estabelecem entre a alma, os olhos e as mãos de quem nasceu para compreender no seu próprio íntimo e para as criar."

Alma, olhos e mãos são inseridos, com estas palavras, num mesmo contexto. Interagindo, eles determinam uma práxis; uma práxis que já não é corrente. O papel das mãos tornou-se mais modesto e o lugar que elas ocupam no narrar ficou deserto (a narração não é, de fato, do ponto de vista físico, só obra da voz. Pelo contrário, na verdadeira narração, as mãos atuam com gestos aprendidos com a experiência do trabalho, os quais apóiam, de múltiplas maneiras, o que vai sendo dito). Aquela antiga coordenação de alma, olhos e mãos, que aflora nas palavras de Valéry, é artesanal, e encontramo-la onde quer que esteja a arte de narrar. Sim, podemos ir mais longe e perguntar se a ligação que o narrador tem com sua matéria – a vida humana – não é, ela própria, uma relação artesanal. Se a sua tarefa não consiste, precisamente, em trabalhar a matéria-prima das experiências – as dos outros e as suas próprias – de uma maneira sólida, útil e única. Trata-se de uma transformação da qual talvez o provérbio nos dê, mais facilmente, uma noção quando este é compreendido como ideograma de uma narrativa. Poderíamos dizer que os provérbios são ruínas que ficam no lugar das velhas histórias, e que neles a moral abraça um gesto tal como a hera trepa e abraça um muro. (BENJAMIN, 2012b, p.49-50).

No capítulo XIX do ensaio “O Narrador”, Benjamin, ao finalizar sua elaboração a respeito da obra do escritor russo Nikolai Leskov, atém-se ao “misticismo” presente na obra do escritor. Ao abordar o conto “A Alexandrita” busca captar uma certa origem da narrativa, quando detém sua atenção em um narrador anônimo “que existiu antes de toda a literatura”. Após tecer seus comentários sobre o conto, Benjamin cita o filósofo Paul Valéry ao realizar uma aproximação entre o ponto de vista deste e a narrativa de Leskov, embora os dois partam de distintos contextos.

A narrativa de Valéry é de especial sensibilidade ao trazer a especificidade da arte, a partir da atuação do artista, como capaz de alcançar uma “profundidade quase mística”. Valéry aponta, portanto, a arte como distinta dos outros discursos; distinta das demais práxis. Ressalta a especificidade que os objetos, ao serem elevados à categoria de obra de arte, adquirem, pois estes passam a receber “a existência e o valor exclusivamente de certos acordos que se estabelecem entre a alma, os olhos e as mãos” do artista criador da obra.

Serão esses três elementos – alma, olhos e mãos – os que Benjamin tomará para seu comentário e o elo entre Valéry e Leskov. Benjamin situa que os três elementos em questão são integrantes de uma práxis em desuso e, ao focar o seu comentário nas mãos, enfatiza que estas não ocupam mais a antiga importância que tinham no ato de narrar; posto que este ultrapassa o discurso oral. Segundo Benjamin, “as mãos apóiam, de múltiplas maneiras o que vai sendo dito”, ou seja, as mãos criam os gestos e estes possuem a possibilidade de ir além das palavras, conseguem expressar o que não foi dito, sendo porém pertencentes àquele contexto.

Benjamin destaca que a alma, os olhos e as mãos compõem um conjunto “artesanal” e indaga-se a respeito da interação entre o narrador e a vida humana como, igualmente, uma relação artesanal. Tal indagação cumpre o propósito, anunciado no início do capítulo, de verificar a origem da narrativa. Se a relação do narrador com a sua matéria – a vida humana – é uma relação artesanal, isto equivale a dizer que o narrador trabalha “a matéria-prima da experiências – as dos outros e a sua própria – de uma maneira sólida, útil e única”. Este modo de trabalho apresentado nos remete à singularidade do narrador que, ao criar a sua própria forma de narrar a faz de modo único, sólido e com o objetivo de que seja útil. Esta singularidade presente e atuante tanto na narração quanto na obra de Leskov – conforme Benjamin anuncia – encontra nas palavras de Valéry o seu ancoradouro, pois este nos indica partir da singularidade do artista “a profundidade quase mística” que eleva os objetos à

dignidade de arte e faz desta um discurso de alta especificidade, distinta de todos os outros. Assim está, por Benjamin através da obra de Leskov, colocada uma aproximação entre o narrador e o artista. O "misticismo", ressaltado no texto benjaminiano, seria a forma singular que tanto o narrador quanto o artista utilizam para criar seus próprios discursos, suas obras. Será, portanto, neste sentido que Benjamin nomeia como "artesanal" a relação do narrador com a matéria e, acrescentaríamos como igualmente "artesanal" – a partir do ponto de vista aqui colocado – a relação do artista com sua obra.

Nesta clave, a série *Droguinhas* de Mira Schendel comporia uma especial relação com a colocação de Benjamin, pois trata-se de um trabalho "místico", no sentido em que o filósofo elabora em seu último trecho do ensaio "O Narrador", assim como também compõe relações com o conceito de Redução ao Gesto. A singular composição destas esculturas em papel de arroz marcam um momento na obra de Mira em que a artista foca sua atenção na efemeridade, na transitoriedade da existência através desta série de trabalhos. A série é composta por diversas esculturas realizadas com papel de arroz enrolado e retorcido formando fios que foram trançados e unidos por grandes e intercalados nós. A respeito do título deste trabalho, o crítico de arte Geraldo Souza Dias explica:

> A expressão interjetiva *droga* designa, na linguagem cotidiana, uma situação desagradável, difícil ou indesejável. Mira, ao usá-la no diminutivo, estaria enfatizando seu sentido irônico. Foi a filha, na época com oito anos de idade, quem deu a esse objeto o nome *droguinha*. No catálogo da oitava Bienal de São Paulo, de 1965, elas foram denominadas *droguinhas fenomenológicas*. (SOUZA DIAS, 2009, p. 215).

O papel da alma, dos olhos e das mãos comparece neste trabalho com delicada veemência. O gestual das mãos é fortemente presente devido às torções realizadas no papel; entretanto, as formas alcançadas – são algumas esculturas, cada uma com sua indefinição e volume específicos – elevam o gestual das mãos à Redução ao Gesto, conforme conceito elaborado por Benjamin. Nesta série há a expressão do efêmero e da tentativa em apreender o momento presente fixando, prendendo-o em nós com alguns intervalos. Estes intervalos deixam à mostra espaços vazios entre um nó e outro; espaços em que o papel apresenta-se apenas retorcido, sem a tentativa de apreensão do tempo, espaços vazios nos quais nosso olhar desliza sem que nada determine o rumo do pensamento ou da emoção. Com a série *Droguinhas* reencontramos o aspecto comentado no capítulo anterior: a escultura é mostrada – tanto através da própria forma que cada escultura exibe, quanto através dos espaços vazios que ela deixa à mostra – intensificada para que o efêmero, o ínfimo compareça sem a intenção

de se fazer representar, e sim de se expor, se mostrar. Esta série de Schendel ressalta o aspecto da evidência do vazio enquanto Redução ao Gesto. Há nesta série uma exposição que não se pretende representativa, simbólica. Há sim, a intenção de evidenciar aspectos sensíveis, sem nomes ou direções de claro e absoluto sentido.

Tanto pela escolha do material – o finíssimo papel de arroz – quanto pela ausência de forma representativa, as *Droguinhas* alcançam o Gesto a que Benjamin se refere ao transmitir mais do que o próprio gestual realizado para concebê-las e ao poder expressar algo além do que o material, o título do trabalho e a imagem final são capazes de expressar. O fato de trazer um material tradicionalmente considerado menor – o papel – altera o lugar da obra de arte e remete-nos ao que foi colocado pelo dadaísmo quando este trouxe para a arte objetos cotidianos. Esta relação entre o cotidiano e a arte eleva o trabalho artístico a uma sutil e intensa relação entre a estabilidade e a precariedade, à busca pelo equilíbrio, mesmo que precário, diante da fragilidade de nossa instável condição. Esta busca, para ser criativa, precisa ser sempre realizada com a matéria mais singular de cada criador. Neste sentido, trabalhos que apresentem estas características podem ser considerados "místicos".

Benjamin frisa, ainda, que o papel das mãos encontra-se em desuso, assim como o próprio ato de narrar. Segundo Benjamin (2012b), o provérbio surge como "ideograma de uma narrativa" (p. 49-50), ou seja, o provérbio seria um atual sinal do que foi a narração. Situando o provérbio como uma "ruína que fica no lugar das velhas histórias", Benjamin afirma que nele a "moral abraça um gesto tal como a hera trepa e abraça um muro" (Ibidem, p. 50). Com esta afirmação, o filósofo ressalta que o provérbio, com seu recorte moral, restringi-se apenas a alguns temas. O provérbio seria, assim, um sinal de um gesto de outrora, uma presentificação de algo que foi realizado de outra maneira; por isso ele seria uma "ruína".

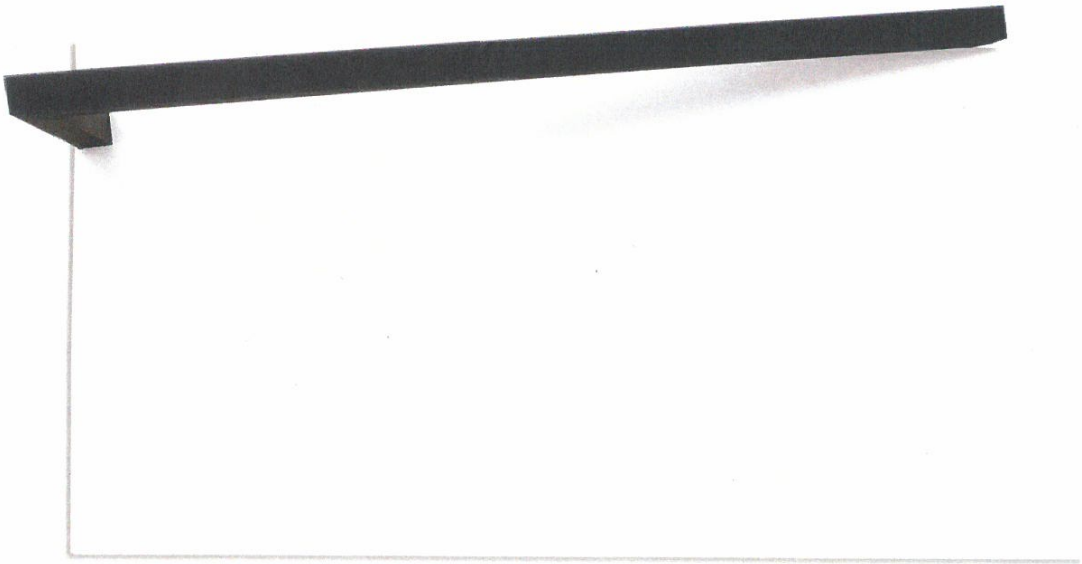
Na arte poderíamos pensar que há a busca por uma atemporalidade quando os trabalhos e a obra de um artista atravessam o tempo. Assim, embora o ato de narrar esteja em desuso, a arte tentaria conservar as características próprias a ele. Neste sentido, a aproximação entre o narrador e o artista aconteceria tanto pela via da singularidade "mística" quanto pela manutenção de uma temporalidade lenta, ampla, que procura guardar a complexidade propícia à reflexão e a troca de experiências continuando, ao longo do tempo, a propiciar a abertura do pensamento e da emoção. Nesta clave, é possível afirmar a posição de resistência da arte frente aos aspectos abruptos e violentos realizados pelo progresso em sua fúria fria e reducionista. Cabe lembrar que o pensamento de Benjamin volta-se para a potencialização

desses choques que a cultura nos impõe, quando a partir deles poderá ocorrer um movimento criativo. Acompanhamos no crítico de arte Lorenzo Mammì o que queremos transmitir, em suas palavras:

> [...] as obras de arte sofrem de uma incapacidade congênita de se adequar aos novos tempos. Além de exigir uma presença não reproduzível, são máquinas complexas, necessariamente ambíguas, que se expressam com lentidão exasperante. Em face de um sistema de informação que exige efeitos imediatos, mensagens sintéticas e facilidade de circulação, tornam-se obscuras, tortuosas, irritantes. Em compensação, uma vez postas em movimento, continuam produzindo novos significados por séculos, talvez ao infinito – uma qualidade com que o mundo da mídia não sabe muito bem como lidar. (MAMMÌ, 2012, p. 14).

Realizada por Mira Schendel em 1966, a série *Droguinhas* conserva, nos dias atuais, a sua força poética e seu aspecto "místico", além dos demais, alguns, anteriormente, já citados. Um dos centros de força da arte encontra-se nesta "incapacidade congênita" a se adequar ou mesmo realizar concessões ao tempo atual com sua eufórica velocidade tecnológica e sua reverência ao capital, ao consumo, dentre outras características. Ao resistir, a arte torna-se "obscura, tortuosa, irritante", exatamente, por realizar uma crítica própria e um importante movimento de resistência. Entretanto, é importante ressaltar, tal resistência não significa imobilidade ou movimento de retirada; ao contrário, a arte – e os artistas – busca uma forma própria de se movimentar na cena pública criando espaços próprios e, principalmente, modos singulares de atuação, participação e inscrição na contemporaneidade. O fato de opor-se criando meios singulares para a lida com o social também poderia, na clave de Benjamin, ser nomeado como "místico".

O "místico" em Benjamin possui um entrelaçamento com a Redução ao Gesto quando ao evidenciar o vazio, para apresentar as dimensões sensíveis no intuito de realizar o aparecimento do efêmero, do ínfimo – como na obra de Mira Schendel – a singularidade do autor é revelada. No momento em que Benjamin – no texto "O Narrador" – refere-se ao "místico" encontra-se nas entrelinhas desta concepção a Redução ao Gesto. Apresentar esta economia de elementos, este vazio, esta redução, faz intensificar os aspectos sem objetivos claros, os aspectos onde os gestos podem expressar mais do que as palavras, os aspectos que se encontram além do que a nossa percepção pode alcançar imediatamente. Assim sendo, Benjamin e Schendel fazem com que soframos o impacto do contato com o que não sabemos nomear e nos abrem a possibilidade de inaugurarmos novas sensações e criarmos meios inéditos de entendimento capazes de incluir o incômodo e o estranho.



Sarrafo, 1987
têmpera acrílica e gesso sobre madeira,
96 x 180 x 47,5 cm
col. João Paulo Schendel, São Paulo

Figura 5 - Sarrafo, 1987, de Mira Schendel.

Fonte: Souza Dias (2009, p. 326).

> *Assim encarado, o narrador surge entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar um conselho, não apenas para alguns casos, como faz o provérbio, mas para muitos casos, como faz o sábio. Pois pode recorrer à própria vida (uma vida, aliás, que inclui em si não só a experiência própria mas também a alheia; o narrador associa a sua experiência mais íntima àquilo que aprendeu na tradição). O seu dom é poder contar sua vida; a sua dignidade, contá-la por inteiro. O narrador: eis o homem que poderia deixar consumir, com perfeição, a mecha da sua vida na suave chama da narrativa. É nisto que assenta a incomparável atmosfera que envolve o narrador, tanto em Leskov como em Hauff, tanto em Poe como em Stevenson. O narrador é a forma na qual o justo se encontra a si próprio.* (BENJAMIN, 2012b, p. 50).

Com este último parágrafo do ensaio “O Narrador”, Benjamin conclui as suas elaborações. Com este ponto do texto realizaremos o último conjunto deste capítulo e, portanto, o término desta tese, restando somente as páginas destinadas às considerações finais.

Benjamin encerra tratando da Experiência, um dos conceitos norteadores de sua obra, presença constante no ensaio em questão – mesmo que de forma subliminar – e um dos conceitos pilares desta tese. Encontramos neste parágrafo uma perfeita definição deste conceito e a síntese do modo conforme o concebemos a partir das elaborações benjaminianas. Com a colocação do narrador “entre os mestres e os sábios”, Benjamin fecha a sua elaboração unindo este à noção de Experiência quando situa o narrador como capaz de aconselhar sobre muitos temas, e isto se dá devido ao recurso por ele utilizado: o recurso a “recorrer à própria vida”. Benjamin nos diz que o narrador tem a possibilidade de recorrer à sua vida como também às vidas alheias e conclui, neste ensaio, a sua elaboração sobre Experiência: “o narrador associa a sua experiência mais íntima àquilo que aprendeu na tradição.” Nesta fala está colocado que haveria uma atualização singular da tradição no ato do narrador associar a sua íntima experiência ao que aprendeu na tradição. Ao colocar que “o narrador é a forma na qual o justo se encontra a si próprio”, Benjamin encerra o ensaio ressaltando os elementos que foram trabalhados nesta tese: a singularidade, a tradição, a atualização.

Na última década de sua vida, um ano antes de sua morte, Mira Schendel realiza um dos marcos em sua obra: a série *Os Sarrafos*, a última série de sua obra, realizada em 1987. *Os Sarrafos* foram expostos na galeria paulistana Gabinete de Arte Raquel Arnaud e, no Rio de Janeiro, na Galeria Sérgio Milliet / Funarte. A série é composta por doze trabalhos em têmpera acrílica branca e gesso sobre madeira onde a artista fixa uma barra de madeira pintada de preto que ultrapassa o plano da tela.

Encontramos na escultora Iole de Freitas um importante relato a respeito dos *Sarrafos.* Através da fala desta artista conseguimos apreender o âmago da criação de Mira e a relevância desta série, não somente para a obra de Mira como para as artes plásticas em geral. Nas palavras de Iole:

> Sempre me pareceu singular que a artista que traz a tradição da pintura moderna impregnada em suas obras invista energia e inteligência em inúmeras soluções poéticas buscadas num espaço fora da tradição: *Droguinhas*, *Objetos Gráficos*, *Cadernos*, *Toquinhos*, *Discos*, pinturas, *Sarrafos*.
>
> Importa, como diz Mira, 'captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade'. Determinar, identificar categorias – pintura, escultura, objeto, relevo – é aí uma questão secundária. O pensamento plástico se desdobra e impregna cada possibilidade da linguagem, fazendo de técnicas e materiais novos caminhos de experiência. 'Toda fabriquinha me atrai, seja ela de metal, de vidro; qualquer material me atrai; o trabalho manual me atrai'.
>
> Nesta pluralidade de expressões que garantem paradoxalmente a unidade do pensamento plástico de Mira, os Sarrafos surgem como o trabalho que mais me intriga e emociona. Conversando com Mira sobre eles, fui surpreendida por sua afirmação: 'Finalmente consegui ser agressiva'.
>
> Parecia falar da vida e não da obra. No entanto, a projeção dos sarrafos, sua angulação rigorosa e determinada, surgindo da superfície de têmpera branca, marcavam plasticamente uma energia contrária à dissolvência e iniqüidade. Instalava-se assim uma ética plástica, que não queria dominar ou estabelecer paradigmas. O processo é aberto e tentativo, atento às possíveis expressões que o trabalho indica.
>
> *Sarrafo*, medida e molde no mundo, é fundador de significado na obra, na medida em que transgride o espaço real. A têmpera branca e fosca alude ao sinal longínquo da presença humana. Tátlin, provavelmente, adoraria tê-lo feito: projetar matéria no espaço, sem perder a conotação de pintura, que jamais deixa de ser. Lúcida, audaciosa e tímida, Mira antevê o que nós hesitamos em perceber. (FREITAS apud SALZSTEIN, 1996, p. 225-226).

Iole inicia seu relato ressaltando a singularidade de Mira pelo fato dela trazer em sua obra a tradição da pintura moderna e, ao mesmo tempo, criar trabalhos com uma linguagem plástica tão única, Desse modo, ela nos ajuda a concluir a temática de nossa tese, posto que esta ateve-se em analisar a obra de Mira Schendel em consonância com o conceito de Experiência, conforme elaborado por Walter Benjamin, como atualização singular da tradição. Ao longo de toda a sua obra, Mira atualizou a tradição da pintura moderna de forma muito singular e tal atualização foi concluída através dos *Sarrafos* com sua forma altamente inovadora de "projetar matéria no espaço, sem perder a conotação de pintura que jamais deixa de ser".

A obra de Mira encontra-se situada historicamente, conforme vimos ao longo deste trabalho, na Arte Contemporânea; no entanto, é importante frisar que a Arte Moderna já possuía o seu aspecto revolucionário, como todo movimento artístico possui o seu. No entanto, frente à Arte Contemporânea, a Arte Moderna tende a ganhar uma atmosfera mais normativa, mas é sempre importante lembrar que esta nasceu sob "o signo da ruptura, e não

da tradição, ela não se baseia numa narrativa, mas numa crítica de toda narrativa." (MAMMÌ, 2012, p. 22). Para Benjamin, no que se refere à tradição, o aspecto da ruptura possui um lugar de importância, pois para haver a atualização é necessário que haja, primeiramente, uma quebra, uma ruptura com a tradição.

Assim, ao portar em sua obra a tradição da pintura moderna, Mira atualiza essa tradição já em seus primeiros trabalhos ao utilizar as cores baixas, os ritmos silenciosos e a especificidade da textura acentuada que sempre esteve presente em seus trabalhos. *Os Sarrafos* constituem um dos momentos de maior singularidade na obra por revolucionar as categorias tradicionais da pintura e da escultura quando, ao partir da base branca, límpida e aparentemente vazia, surge o sarrafo preto libertando-se da superfície plana e plácida.

Chama-nos a atenção, ainda, na fala de Iole sobre Mira, a frase: "ética plástica que não queria dominar ou estabelecer paradigmas". Tratava-se para Mira de, mais uma vez, afirmar sua linguagem plástica, atualizar para si o movimento de criação de sua própria obra a partir de diferentes suportes, materiais e movimentos.

Benjamin (2012b) encerra o seu ensaio dizendo: "O narrador é a forma na qual o justo se encontra a si próprio" (p. 50). Podemos pensar – através da aproximação realizada por Benjamin entre o narrador e o artista – que Mira terminou sua obra, no término de sua vida, em intenso encontro consigo. Encontrar a si próprio equivale a criar para si seus recursos e inscrições no mundo; realizar sua "obra", seja ela artística ou não. Dentre os elementos que compõem esta tese – singularidade, atualização e tradição – a singularidade ganha um relevo por ser a forma, o modo pelo qual a tradição será atualizada. Encontrar a si próprio, nesta via de pensamento, refere-se a um movimento que "não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado" (BENJAMIN, 2011, p. 17). Nesta via de pensamento, Benjamin e Mira realizaram suas obras.

Considerações Finais

Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele.
Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.
Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol.

Manoel de Barros

Esta tese buscou realizar uma aproximação entre a obra da artista plástica Mira Schendel e a obra do filósofo Walter Benjamin através do conceito de Experiência enquanto atualização singular da tradição.

A aproximação com a obra da artista nos levou ao conceito de Redução ao Gesto; conceito elaborado por Benjamin que atuou como importante chave de leitura da obra de Schendel quando, diante de sua singular produção artística, entendemos haver semelhanças entre o que Benjamin concebe como Gesto e a forma como Mira criou sua linguagem plástica. Assim, este conceito atuou nesta tese como um elo de ligação entre a obra de Mira e o conceito de Experiência, já que pela via da criação de uma linguagem própria a artista atualizou a tradição.

Esta tese trabalhou, em sua estrutura central, com cinco categorias; cinco elementos que, unidos, compuseram a nossa proposta de encontro entre a artista e o filósofo. Analisaremos a atuação de cada uma delas, pois assim acreditamos apresentar, embora de forma fragmentada, o modo como buscamos o cumprimento da proposta desta tese. Conforme a explanação de cada uma dessas categorias iremos perceber a existente imbricação entre elas. Assim, conforme a exposição, buscaremos apresentar a costura – realizada durante a tese – entre cada um desses pontos que aqui serão reapresentados. São eles:

- A Relação entre Tempo e Memória
- A Relação entre o Individual e o Coletivo
- A Estética
- A Singularidade

- A Tradição

Tempo e Memória

Conforme explanação realizada no capítulo de abertura desta tese a relação temporal em Benjamin segue elaborações próprias e consiste em uma não linearidade do tempo. Neste particular modo de concepção, o tempo possui diversas dimensões que podem atuar concomitantemente. Como conseqüência desta forma de pensamento, novas formas de entendimento da memória são encaminhadas; nos interessamos, no entanto, sobre o que nomeamos como a dimensão estética da memória.

Procuramos realizar uma aproximação entre atualidade e memória. Em contraponto a uma visão superficial, que opõe estas duas categorias pelo fato da memória ser concebida apenas como um reservatório de fatos e lembranças passadas, procuramos mostrar que a atualidade implica em uma memória criativa, ou seja, aquela que se produz juntamente com o sujeito, aquela na qual coexistem as várias dimensões temporais e com a qual o sujeito realiza a criação de suas formas de estar no mundo, o que se aproxima do que nomeamos como estética da memória. Procuramos construir, ao longo desta tese, a hipótese de uma dimensão estética da memória em relação à construção de formas próprias de existência e focalizamos a arte como uma via possível para esta construção.

O Individual e o Coletivo

Buscamos evidenciar a conflituosa e indispensável relação entre o individual e a coletividade, ou seja, entre o indivíduo, a sociedade e a cultura no qual ele se encontra inserido. Especificamente, esta tese buscou evidenciar a inserção da artista plástica Mira Schendel na cultura brasileira e na tradição das artes plásticas, posto que Mira nasceu na Suíça e radicou-se no Brasil, no início da década de 50. A artista esteve em contato com diversas influências artísticas de vários países e colocou-as em prática, ou seja, atualizou a

tradição histórica e artística na qual se inseriu quando chegou ao Brasil, posto que foi neste país que a obra de Mira Schendel teve seu início.

O estritamente individual é impossível, posto que todos nós nos encontramos inseridos em determinado contexto histórico sócio-cultural. Em sua obra, Walter Benjamin muito bem realiza esta imbricação, como no ensaio "Infância em Berlim", por nós utilizado, no segundo capítulo, para expor e elaborar o conceito de Experiência. Ao mesmo tempo em que este ensaio nos serviu como matéria para a exposição do conceito de Experiência, é possível perceber neste artigo os aspectos da relação entre tempo e memória e entre o individual e o coletivo, posto que Benjamin, apesar de realizar uma escrita biográfica, não se posiciona de forma confessional, mas sim, realiza um ensaio no qual a temporalidade histórica e o contexto cultural estão presentes. Outro fator que comparece neste texto refere-se à singularidade de sua escrita, repleta de poesia, e a forma fragmentada com que o autor construiu o ensaio, uma interessante forma de atualização da tradição.

Estética

Conforme exposto no primeiro capítulo, a noção de estética criada para esta tese corresponde à estética enquanto forma, ou seja, procura ater-se à relação do indivíduo com o mundo, seu modo de percepção e sua concepção da existência, bem como a cultura na qual se encontra inserido. Referimo-nos à forma pela qual o indivíduo estabelece as relações com o mundo, como afeta e é afetado por tudo o que o cerca. Esta singular movimentação de um indivíduo relaciona-se ao que procuramos construir como dimensão estética da memória.

Desta maneira, o encontro entre Mira Schendel e Walter Benjamin realizou-se por esta via estética, posto que ambos realizaram suas obras a partir da potência estética que buscavam através da inserção e da atualização que realizaram na tradição e na cultura da qual participaram. O capítulo três buscou apresentar a obra de Mira em sua construção, sua criativa busca em criar uma linguagem própria, uma linguagem singular através tanto da escolha dos materiais como da concepção de um estilo que imprimiu marcas inconfundíveis nos trabalhos da artista. O capítulo quatro procurou apresentar o singular modo de atualização da tradição na obra do filósofo e da artista através de pontos importantes para a construção e realização da proposta inicial da tese. Os cinco conjuntos de imagens de trabalhos da artista e trechos de

textos de Benjamin procuraram trazer os pontos pilares da tese. Cada um ao seu modo, todos se encontram em conjunção com as categorias aqui apresentadas e foram ressaltadas no encontro entre a artista e o filósofo.

Atualização

Categoria, nesta tese, articulada à tradição, à memória e à singularidade. Falar em "atualizar" indica um movimento e, neste contexto, um movimento que implica a singularidade de um indivíduo frente ao seu meio histórico e cultural. O foco encontra-se na maneira de atuar de forma que a singularidade esteja em evidência, seja a comandante dos atos dos trabalhos inseridos no contexto social, sejam estes trabalhos artísticos ou não.

Cabe ressaltar que foi pontuado em diversos momentos desta tese o paradoxo benjaminiano entre ruptura e atualização. Para Benjamin, a questão da ruptura é altamente importante no movimento da atualização, ou seja, no movimento da Experiência. É fundamental que haja a ruptura para que o movimento singular de atualização da tradição possa ocorrer.

A categoria da atualização encontrou-se presente em todos os capítulos e é um ponto importante e atuante na estrutura desta tese.

Singularidade

Entre os elementos que sustentam esta tese, a singularidade pode ser localizada como o âmago desses pilares, o elemento aglutinador dos demais, posto que será o modo como se dará a atualização da tradição.

Procuramos trazer a singularidade da obra de Mira Schendel em composição com a singularidade da obra de Benjamin; sobre este último ressaltamos a sensibilidade de sua escrita, sua contundente crítica da cultura, seu posicionamento sobre temas como tempo, memória e história, entre outros pontos. Diante da forma altamente estilística com a qual

posiciona-se o filósofo tivemos a abertura para, também de forma própria, apresentar nosso estilo de escrita e nossa concepção singular sobre os temas propostos e elaborados.

Com relação à obra de Mira Schendel buscamos enfatizar as características que são, em nossa visão, as mais marcantes de sua obra. Especialmente no terceiro capítulo, uma condensada apresentação de sua obra tornou-se indispensável para que o que já havia sido dito e o que ainda restava a dizer ganhasse imagens em forma de palavras. O intuito foi fazer com que o leitor imaginasse os trabalhos citados enquanto realizava a leitura desta tese. Procuramos alterar o encadeamento de uma leitura formal e elevar a imaginação do leitor aos seus recursos mais abstratos, de modo que ele pudesse montar, em sua imaginação, as partes que as palavras do texto foram indicando ao descrever os trabalhos da artista.

O contato com a singularidade da obra de Schendel nos levou ao conceito de Redução ao Gesto, conforme elaborado por Walter Benjamin. Em conjunção ao conceito de Experiência, entendemos que a atmosfera de efemeridade, de silêncio e vazio em composição com a relevante economia de elementos, características da obra de Mira, encontram-se em concordância com o Gesto benjaminiano. Buscamos mostrar que este foi um dos aspectos com os quais Mira criou a singular forma própria de sua linguagem plástica, o que se encontra em harmonia com o pensamento de que foi esta singularidade que permitiu a artista estabelecer o paradoxo entre romper e atualizar a tradição.

No quarto capítulo algumas imagens foram mostradas na intenção de fazer par com textos de Benjamin e com isso reunir os elementos com os quais esta tese trabalhou, assim como firmar a composição, o encontro proposto entre Mira e Benjamin.

Tradição

A perda da tradição e, consequentemente, a perda da Experiência gera, na contemporaneidade, uma ausência de referências. A cultura ficaria somente acumulada, sem função, sem o movimento de transmissão que seria fundamental para que a tradição se mantivesse viva e ativa. A posição de Benjamin, no entanto, enfatiza que esta perda da Experiência permite que uma nova forma de Experiência seja gerada. No pensamento benjaminiano há uma positivação do choque quando este favorece que um novo movimento criativo tenha seu início. Para Benjamin, o choque poderá alimentar a criação e este prisma

atravessou toda a tese, especialmente no que toca à questão da tradição quando, a partir de uma ausência de transmissão da cultura, esta deverá ser relançada de uma nova maneira.

Atualizar a tradição seria, por fim, o caminho para a constituição da dimensão estética da memória, pois esta consiste na criação de uma presença, de um modo singular de estar no mundo.

Acreditamos que tanto a artista Mira Schendel como o filósofo Walter Benjamin realizaram em suas obras essa atualização quando foram, cada um ao seu modo, buscar no passado referências culturais que os alimentaram na construção de suas linguagens, fato que resultou na criação de suas obras. Pelo fato de ambos terem erguido suas obras com tamanha singularidade e vigor foram os escolhidos para o encontro que esta tese realizou.

Mais Três Categorias Fundamentais

Ainda queremos indicar que além dessas categorias de base, esta tese atuou com outras três que precisam ser nomeadas, pois foram pontos fundamentais na feitura e são pontos importantes na conclusão deste trabalho. São elas: o sensível, o silêncio e o vazio; as três estão ligadas ao conceito de Redução ao Gesto. Nas categorias anteriormente relatadas estão presentes estes três elementos e acreditamos ter exposto estas presenças durante a feitura da tese e nessas considerações finais. Todos as três encontram-se presentes tanto na obra de Mira Schendel quanto na de Walter Benjamin, no sentido em que na obra de ambos encontramos o aspecto da criação singular de uma linguagem que em seu processo de criação sensível nos envia ao silêncio e ao vazio. Na obra de Mira apontamos estes aspectos ao longo da tese, de forma que eles atravessam todos os capítulos. Com relação à obra de Benjamin destacamos, especificamente com relação a esses três elementos, os ensaios “Infância em Berlim, trabalhado no segundo capítulo, e os fragmentos que compõem “Rua de Mão Única”, expostos no quarto capítulo. Nestes o sensível, o silêncio e o vazio comparecem de forma singular, o que nos faz, conforme dito em momentos anteriores, elevar estes textos à categoria de arte.

Ao apontar esta lacuna, este vazio e este silêncio, os trabalhos de ambos nos remetem à nossa condição igualmente lacunar, frágil, incompleta. Talvez este seja um dos possíveis motivos pelos quais a obra de Mira Schendel e a obra de Walter Benjamin causem admiração,

assombro, crítica ou repulsa. As emoções e opiniões não precisam ser unívocas, unânimes; isso pouco importa. O importante é que são causas de deslocamentos subjetivos, causas de mudanças na qualidade do olhar de quem com elas se depara. O que está em jogo, portanto, direciona-se para a estética quando o espectador encontra-se enredado em uma sensível complexidade, uma pulsante construção que envolve, além dele próprio, o artista criador. Este complexo é composto por uma relação de forças extremas e sutis. Forças que encontraram – pelas mãos do artista – aquela determinada imagem que agora é encontrada pelo espectador. Entre a imagem (a obra de arte visual) e o espectador se estabelece um elo que poderá ser de assombroso vigor pois, neste sentido, o espectador poderá ter o seu lugar alterado e, assim, poderá ser visto pela obra.

Ao realizar o encontro entre a artista e o filósofo buscamos, além do que já foi dito, indicar como o visível é capaz de portar algo que se encontra para além dele. É neste sentido que a palavra "entrelinhas" cumpre este objetivo, tendo sido a escolhida por pertencer ao universo literário e poder ser aplicada ao universo visual, tanto em relação à escrita de Benjamin, de alta qualidade literária, como da arte visual de Mira. Procuramos revelar o silêncio inerente à obra de Mira Schendel e de Walter Benjamin e, especificamente no quarto capítulo, isso foi explicitado, embora este tema tenha estado presente em diversos outros momentos. O conceito de Redução ao Gesto também foi nesta direção quando, a partir dos poucos elementos trabalhados por Mira, ela conseguiu expressar um universo altamente amplo e complexo, ou seja, a partir de pouco foi possível realizar um trabalho de grande intensidade plástica. Reduzir a imagem ao gesto significa, por fim, revelar algo além dela própria. Esta forma de construção de sua obra encontra-se com a questão norteadora desta tese que se concentrou em analisar, em nossa visão, a forma com que a artista Mira Schendel atualizou a tradição histórica e artística na qual estava inserida.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História:** Destruição da Experiência e Origem da História. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **O Homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação:** Formas e Transformações da Memória Cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. In: _____. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. (1915). A Vida dos Estudantes. In: _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. (1931). Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense: São Paulo, 1996. vol. 1.

_____. (1933). Experiência e Pobreza. In: _____. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. vol. 1.

_____. (1934). Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. vol. 1.

_____. (1935-36). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012a.

_____. O Narrador. In: _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012b.

_____. Sobre a Linguagem Geral e sobre a Linguagem Humana. In: _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012c.

_____. Teses sobre a Filosofia da História. In: _____. **Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012d.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas – Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 2000a. vol. 2.

_____. Sobre Alguns Temas em Baudeleire. In: _____. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas – Charles Baudeleire:** Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000b. vol. 3.

_____. Rua de Mão Única. In: _____. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas – Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 2000c. vol. 2.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

BRETT, Guy. Ativamente o Vazio. In: BASBAUM, Ricardo (Org.) **Arte Contemporânea Brasileira.** Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editores, 2001.

CANTON, Kátia. Tempo e Memória. In: **Temas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2006.

DI GIORGI, Flavio. Benjamin e a Militância da Memória [Posfácio]. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2011.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2009.

FREITAS, Iole de. **O Desenho da Fala**. Pró Artes Visuais – Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne – Marie. Walter Benjamin: Estética e Experiência Histórica. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER Wolfgang. (Orgs.) **O Pensamento Alemão no Século XX**. São Paulo: CosacNaify, 2013. vol. 1.

GUINLE FILHO, Jorge. **Revista Interview**. São Paulo, jul. 1981.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções:** Estética e Metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GONDAR, Jô. Memória, Poder e Resistência. In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel de. (Orgs.) **Memória e Espaço:** Trilhas do Contemporâneo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. As Coisas nas Palavras. Ferenczi e a Linguagem. **Cadernos de Psicanálise CPRJ**. Rio de Janeiro, Ano 32, n. 23, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea:** Do Cubismo à Arte Neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Sobre Arte, Sobre Poesia (uma luz no chão).** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

KOVADLOFF, Santiago. **O Silêncio Primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio – Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que Resta:** Arte e Crítica de Arte. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel Pintora. In: _____. **Catálogo do Instituto Moreira Salles**. Rio de Janeiro, 2011. p. 9-151.

MURICY, Kátia. **Alegorias da Dialética:** Imagem e Pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. CosacNaify, São Paulo, 2012.

PESSOA, Fernando. **O Eu Profundo e os Outros Eus (seleção poética)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RICHTER, Hans. **Dadá:** Arte e Antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROSENFIELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SALZSTEIN, Sonia (org.). **No Vazio do Mundo:** Mira Schendel. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção Os Pensadores).

SANTOS, Roberto Corrêa. Abertura. In: LISPECTOR, Clarice. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

SOUSA, Edson Luiz André de.(Org.) **A Invenção da Vida:** Arte e Psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

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

SOUZA, Solange Jobim; KRAMER, Sonia. Walter Benjamin e a infância da linguagem: uma teoria crítica da cultura e do conhecimento. In: _____. **Política, cidade e educação:** itinerários de Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-Rio, 2009.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: CosacNaify, 2001.

THEON, Spanudis. A pintura de Mira Schendel. In: MARQUES, Maria Eduarda. **Catálogo do Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, 2011.

VALLE, Ana Maria; GONDAR, Jô. A Redução ao Gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin. **Fractal - Revista de Psicologia UFF**, n. 26, 2014.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A Presença da Arte**. São Paulo: CosacNaify, 2013.