

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM  
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**ARITON OMAR SIMIS**

**SCHENBERG E MIRA SCHENDEL: INTUIÇÕES CRIATIVAS**

**São Paulo  
2022**

**ARITON OMAR SIMIS**

**SCHENBERG E MIRA SCHENDEL: INTUIÇÕES CRIATIVAS**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.  
Área de Concentração: História e Historiografia  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elza Ajzenberg

**São Paulo**

**2022**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S588s	<p>Simis, Ariton Omar Schenberg e Mira Schendel: intuições criativas / Ariton Omar Simis; orientadora Elza Ajzenbeg - São Paulo, 2022. 69 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.</p> <p>1. Schenberg, Mario, 1914-1990. 2. Crítica de arte. 3. Intuição. 4. Schendel, Mira, 1919-1988. I. Ajzenbeg, Elza, orient. II. Título.</p>
-------	--



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA  
ARTE

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)**

**Nome do(a) aluno(a): Ariton Omar Simis**

**Data da defesa: 10/11/2022**

**Nome do Prof(a). orientador(a): Profa. Dra. Elza Ajzenberg**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

**São Paulo, 07/01/2023**

Profa. Titular da Escola de Comunicações e Artes  
ECA USP

SIMIS, Ariton Omar. **SCHENBERG E MIRA SCHENDEL: INTUIÇÕES CRIATIVAS.** 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elza Ajzenberg.

Banca Examinadora

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Anderson Vinícius Romanini

Instituição: PGEHA - USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Maria Christina de Souza Rizzi

Instituição: ECA – USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann

Instituição: UNIFESP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Ao Eterno.  
À Rosana Dalla Piazza,  
companheira nesta caminhada e incentivadora.  
À família,  
pelo apoio e formação.

## **Agradecimentos**

À CAPES, pelo fomento à pesquisa e desenvolvimento dos brasileiros.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de ampliar o horizonte intelectual e social.

Ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte — USP, seu corpo docente e administrativo, pelo suporte oferecido. Aos colegas, pelo apoio mútuo em meio às alegrias e expectativas inerentes à pesquisa e à pós-graduação.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Elza Ajzenberg, orientadora desta dissertação, pela sabedoria, eficiência e direção segura.

Ao Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP, como fonte de referência para esta pesquisa.

À companheira Rosana, pelo apoio e paciência.

Aos familiares e amigos que de alguma forma contribuíram para esta realização.

## Resumo

SIMIS, Ariton Omar. **SCHENBERG E MIRA SCHENDEL: INTUIÇÕES CRIATIVAS**, 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elza Ajzenberg.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a Crítica de Arte *Monotipias de Mira Schendel*, de Mario Schenberg, bem como a metodologia que adotou na sua elaboração e as suas concepções estéticas sobre as obras de arte em questão. A análise das suas reflexões sobre a criatividade na física e nas artes, tanto na ciência quanto no pensamento oriental, contribuíram para a compreensão da intuição como um processo importante na sua interação com as obras de arte. O pensamento oriental fez parte de seu horizonte intelectual, e a intuição também se encontra nesse contexto. O conceito da *ressonância*, apresentado por Schenberg, permite compreender sua atitude estética como espectador/participante da obra e como Crítico de Arte; um crítico que exercitou a sua criatividade, pautado na intuição, e materializou sua perspectiva estética em seus textos.

**Palavras Chaves:** Mario Schenberg; Intuição; Ressonância; Mira Schendel; Monotipias.



## **Abstract**

SIMIS, Ariton Omar, **SCHENBERG AND MIRA SCHENDEL: CRIATIVE INTUITIONS**. 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elza Ajzenberg.

This research aims to analyze Mira Schendel's Monotype Art Criticism, authored by Mario Schenberg, the methodology he adopted in its elaboration and his aesthetic conceptions about these works of art. The analysis of her reflections on creativity in physics and the arts, both in science and in Eastern thought contributed to the understanding of intuition as an important process in its interaction with works of art. Oriental thought was part of his intellectual horizon and intuition is also found in this context. The concept of resonance, presented by the Critic in his text, allows us to understand his aesthetic attitude as a spectator/participant of the work and as an Art Critic; a critic who exercised his creativity, guided by intuition, and materialized his aesthetic perspective in his texts.

**Keywords:** Mario Schenberg; Intuition; Resonance; Mira Schendel; Monotypes.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mario Schenberg, s/d.....	16
Figura 2 - Mario Schenberg, s/d.....	18
Figura 3 - Mário Gruber, <i>Retrato de Mário Schenberg</i> , 1978,.....	22
Figura 4 - Mira Schend el. <i>Sem título</i> , Monotipia, óleo sobre papel de arroz,1965.....	25
Figura 5 - Mira Schendel, <i>In the garden of her house</i> , São Paulo, ca. 1964.....	26
Figura 6 – Mario Schenberg (esquerda) e Mira Schendel (direita), s/d.....	28
Figura 7 - Mira Schendel, <i>Variantes II</i> , 1965.....	29
Figura 8- Mira Schendel, <i>Sem título</i> , Monotipia. 47 x 23 cm.....	32
Figura 9 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , Monotipias, 1966, óleo sobre papel de arroz, 77 x 23 cm.....	33
Figura 10 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> , Monotipias, 1964, óleo sobre papel de arroz.....	35
Figura 11 - Ma Yuan (ca. 1160– 1 225), <i>On a Mountain Path in Spring</i> , Song Dynast, Album leaf, ink and color on silk, 27.4 x 43.1 cm.....	40
Figura 12 - Mi Yu-jen, <i>Montanhas nubladas</i> , século XII.....	42
Figura 13 – Mario Schenberg, <i>Sem título</i> , s/d.....	43
Figura 14 – Mira Schendel, <i>Sem título</i> , Monotipia, óleo sobre papel arroz, 47,4 x 23 cm, (zeit/tempo), 1965.....	45
Figura 15 - Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1964, Monotipia, óleo sobre papel de arroz.....	47
Figura 16 - Mira Schendel. <i>Universo</i> , 1964, Monotipias, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm.....	48
Figura 17 – Mira Schendel, <i>Sem Título</i> , Monotipias, com assinatura e data, 1964.....	50
Figura 18 - Mira Schendel, <i>Sem Título</i> , 1965.Óleo sobre papel arroz 23,00 cm x 47,00 cm.....	53

## Sumário

Introdução.....	12
1 A intuição criativa de Mario Schenberg .....	16
1.1 Arte e Ciência .....	17
1.2 Novos Horizontes .....	23
2 A criação artística de Mira Schendel .....	26
2.1 Contatos .....	27
2.2 Intuição criativa .....	29
3 Ressonâncias.....	34
3.1 A fonte .....	36
3.2 O espectador .....	41
Considerações finais.....	51
REFERÊNCIAS .....	54
ANEXOS.....	59
Anexo A - Crítica de Arte <i>Monotipias de Mira Schendel</i> .....	59
<i>Mario Schenberg</i> .....	59
Anexo B - Currículo Artístico de Mario Schenberg.....	66
Anexo C— Autobiografia de Mario Schenberg .....	69
Anexo D - Biografia de Mira Schendel .....	71

## Introdução

Mario Schenberg<sup>1</sup> foi personalidade contundente no meio acadêmico, científico e artístico. Albert Einstein o considerou como um dos dez maiores físicos de seu tempo. Um dos fundadores da Faculdade de Física da USP, o físico esteve sempre ligado às artes. Seu currículo artístico permeia a sua vida com estudos realizados ao longo de suas viagens à Europa e EUA; chegou a realizar uma exposição de fotografias no Observatório de Yenkes, da Universidade de Chicago. Esteve em contato do Di Cavalcanti, frequentou a residência de Oswald de Andrade, onde conheceu o pintor José Oswald de Andrade e a escultora e desenhista Teresa d'Amico. Também frequentou o atelier de Lasar Segall e conheceu outros artistas. Em 1942, foi apresentado por Bruno Giorgi a Alfredo Volpi e, em 1944, sua atividade como crítico de arte foi iniciada com a organização da primeira exposição individual de Volpi. Tornou-se amigo próximo de Cândido Portinari e José Pancetti. Frequentou o atelier de Flávio de Carvalho.

No período de 1942 a 1948, escreveu sobre Volpi, Pancetti, Bruno Giorgi e Figueira. Relacionou-se, então, com o meio da crítica de arte paulistana, tornando-se amigo de Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Maria Eugenia Franco, Ciro Mendes, além de Paulo Mendes de Almeida, Osório César e Jorge Amado, que já conhecera anteriormente. Participou de três edições das bienais como representante dos artistas no Júri Nacional de Seleção: 1965, 1967 e 1969.

Entre as décadas de 1960 e 1970, escreveu numerosas apresentações de artistas renomados, como Volpi, Mário Gruber, Mira Schendel, Waldemar Cordeiro, Rubem Gerchman, Antonio Dias, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, José Roberto Aguilar, Arnaldo Ferrari, Cláudio Tozzi, Maurício Nogueira Lima, bem como de numerosos artistas jovens<sup>2</sup>. Tornou-se membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte e da Associação Brasileira dos Críticos de Arte. Era membro da Academia Brasileira de Ciências e da

---

<sup>1</sup> A autobiografia de Mario Schenberg encontra-se no Anexo C.

<sup>2</sup> Entre outros artistas, escreveu também para Frederico de Moraes, Roberto Mariconi, Antônio Marx, Teresa d'Amico, Ivald Granato, Érika Steinberger, Jenner Augusto, Sônia Castro, Waldomiro de Deus, Moby, Niobe Xandó, Ricardo Augusto Pinho, Marlene Trindade, Vera Ilse, Anésia Pacheco e Chaves, Lourdes Cedran, Kinoshita, Aluizio Siqueira, Sheila Brannigan, Bruno Giorgi, Zoravia Bettioli, Umberto Espíndola, Saverio Castellano, Sérgio Lima, João Rossi, Ely Bueno, Montez Magno, João Parisi, Alice Carracedo, Neusa d'Arcancny.

Academia de Ciências do Estado de São Paulo, além de professor aposentado da USP. O professor Mario Schenberg escreveu mais de 400 textos críticos sobre artistas brasileiros, muitos dos quais ainda não foram publicados<sup>3</sup>. Segundo Pismel (2013), a atuação de Mario Schenberg teve influência decisiva no desenvolvimento artístico de então, com seu Novo Humanismo, abrindo caminho às vanguardas brasileiras.

Ajzenberg escreve que “os textos críticos de Mario Schenberg podem ser motivo para indagações, reflexões ou investigações epistemológicas e não simplesmente revalorização dos temas plásticos propostos pelos artistas” (AJZENBERG, 1994, p. 8). Goldfarb também apontou algumas características interessantes dos textos críticos de Schenberg. Segundo ele:

O discurso de Mario Schenberg nas “críticas” é surpreendentemente denso. Cada uma de suas observações era concentrada, e, aos poucos, ele atingia uma reflexão complexa e cheia de significados. Sentindo-se distante dos rigores da universidade e das publicações científicas, Mario Schenberg arrisca considerações filosóficas sem o rigor da prova e do desenvolvimento disciplinado. O descobridor de neutrinos nas estrelas cede lugar a um crítico especulativo que não quer mais apresentar um pensamento encadeado, com começo, meio e fim. O crítico especulativo terá a liberdade de produzir frases densas, quase independentes. Pensamentos completos que, por si sós, nos obrigam a refletir. Suas “críticas” são claramente abertas, plenas de possibilidades e desdobramentos (GOLDFARB, 1994, p. 129).

Diante dessa perspectiva, optou-se pela realização de uma pesquisa sobre a crítica de Mario Schenberg à obra *Monotipias de Mira Schendel* (SCHENBERG, 1988, p. 21)<sup>4</sup>. Como compreender a Crítica de Mario Schenberg às Monotipias de Mira Schendel? Quais são seus referenciais para a compreensão da obra de arte? Como compreende Schenberg em sua relação espectador-obra de arte? A crítica *Monotipias de Mira Schendel* não só exprime suas percepções sobre a obra de Schendel, mas também sintetiza o espectro de seu pensamento. Segundo Mario Schenberg, em seu texto crítico, “a obra de arte é essencialmente um instrumento para criação de um processo de ressonância espiritual entre o artista e o espectador”. Nota-se que o crítico opera na perspectiva intuitiva e do pensamento oriental. Dentro dessa perspectiva, compreende-se Mario Schenberg como crítico e espectador da obra de arte, o que possibilita também a compreensão de outros textos críticos do autor que se encontram no mesmo horizonte. Diante disso, aponta-se que, por meio do objeto desta pesquisa, a saber, o texto crítico acerca das Monotipias de Mira Schendel, pode-se

---

<sup>3</sup> O currículo artístico de Mario Schenberg encontra-se no Anexo B.

<sup>4</sup> A Crítica *Monotipias de Mira Schendel* encontra-se no Anexo A.

compreender suas reflexões sobre o significado da relação obra – espectador – artista e sua perspectiva estética única.

O Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Arte – ECA/USP dispõe de mais de 400 escritos críticos sobre vários artistas ainda não publicados que merecem ser estudados. Entre eles, estão artistas como Mira Schendel, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Cláudio Tozzi, Waldomiro de Deus, Moby e outros. Além de seus escritos críticos, seus pensamentos foram reunidos em várias obras, tais como: *Pensando a arte* (SCHENBERG, 1988), *Pensando a Física* (SCHENBERG, 1984) e outros.

Schenberg, como crítico, mostra-se único em sua metodologia de análise, livre da ortodoxia imposta pelo contexto crítico da época, trazendo novas perspectivas para a leitura e apreciação da obra de arte. Como crítico de arte, ele se afasta “de certos rigores da sistematização científica, podendo pensar mais ‘livremente’ no caminho estético e propor ‘um pensar criativo’, conectando Arte e Ciência. Dessas reflexões nascem críticas abertas, repletas de desdobramentos e possibilidades” (AJZENBERG, 2000, p. 25). Essa “abertura” se dá por meio da utilização de uma metodologia intuitiva para a leitura das obras de arte.

A presente pesquisa apoia-se em obras que reúnem a produção intelectual de Schenberg como *Pensando a arte* (SCHENBERG, 1988), *Pensando a Física* (SCHENBERG, 1984), *Diálogos* (SCHENBERG, 1985), *Entrevistas* (SCHENBERG, 1984) e outras. Em Goldfarb (1984), que pesquisou sobre o pensamento de Schenberg e registrou suas reflexões em *Voar Também é com os Homens: O Pensamento de Mario Schenberg*; em Oliveira (2011), que faz uma análise geral da estrutura do pensamento do cientista/crítico de arte e da sua intuição; em Pismel (2013) e sua pesquisa sobre a influência decisiva de Mario Schenberg no desenvolvimento artístico brasileiro, com seu Novo Humanismo e, fundamentalmente, em Sirén (2005), que foi a referência oriental de Schenberg para a sua compreensão da obra de arte. Ademais, outros referenciais importantes são utilizados para a compreensão das obras de arte de Mira Schendel.

Esta pesquisa compreende três partes. No primeiro capítulo, busca-se a importância e compreensão de Mario Schenberg sobre a intuição criativa e sua perspectiva oriental como crítico de arte. No segundo capítulo, procura-se tratar da criação artística de Mira Schendel, seu percurso, e sua série *Monotipias*, de 1964/66, que é o objeto da crítica de Schenberg. No terceiro capítulo, desenvolve-se a relação espectador/obra-de-arte/artista, por meio do texto

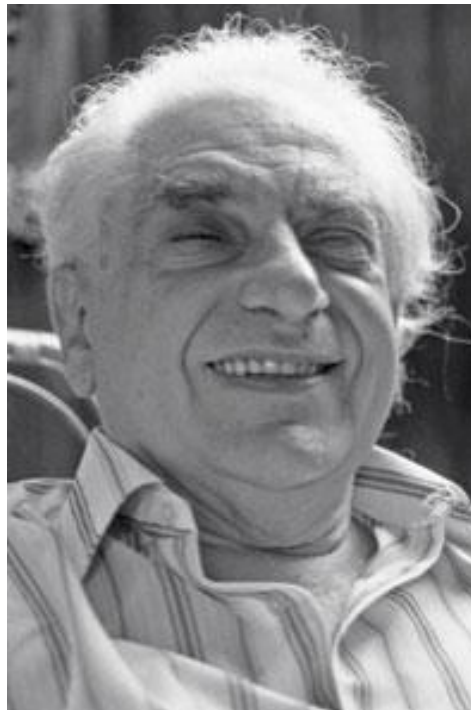
crítico de Schenberg. Essa análise tem em vista o conceito de “ressonância”, juntamente com o texto crítico de Mario Schenberg, intitulado *Monotipias de Mira Schendel*, que contém sua prática estética.

## 1 A intuição criativa de Mario Schenberg

*Eu tenho a tendência a ter uma personalidade intuitiva.<sup>5</sup>*

Mario Schenberg (**Figura 1**; 1914-1990) apresenta-se como um crítico de arte criativo. Seus textos, comentários e observações são únicos. Estas características são atribuídas à sua particular postura intuitiva. Como professor de física procurou compreender o surgimento das novas descobertas e ideias. Como crítico de arte preocupou-se com o processo criativo. Ele converge em si um tema caro às duas áreas, ciência e arte, qual seja: a intuição como parte do processo de criação. Nas suas reflexões frequentemente cita este tema. Para ele, a intuição encontra-se como elemento fundamental no processo de criação, tanto no pensamento ocidental quanto no oriental.

**Figura 1** - Mario Schenberg, s/d.



Fonte: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/02/05/jose-luiz-goldfarb-encontros-na-fronteira/> Acesso em 17 nov. 2018

---

<sup>5</sup> SCHENBERG, 1984, p.14.



## 1.1 Arte e Ciência

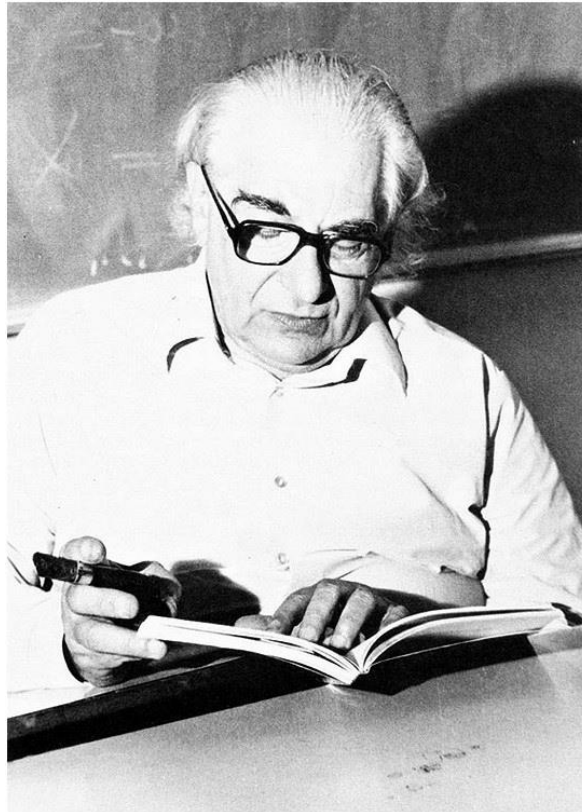
A intuição é um tema constante no horizonte intelectual de Schenberg. Para compreender o seu pensamento sobre a intuição é necessário considerar suas reflexões sobre o processo criativo. A obra *Pensando a Física* (SCHENBERG, 2001)<sup>6</sup> é uma compilação do conteúdo das aulas sobre a história das descobertas científicas na área da física ministradas pelo professor. Nestas aulas, o cientista professor descreve as descobertas científicas e busca compreender o processo criativo; a palavra “intuição” ocorre cerca de 50 vezes.

Como físico e professor (**Figura 2**) afirmou várias vezes que “a origem das ideias científicas fundamentais é bastante misteriosa. Não sabemos de onde elas vêm; dizemos que os grandes gênios têm intuições”. (SCHENBERG, 2001, p.27). Segundo ele, nem mesmo os próprios autores das ideias não saberiam sua origem; outros as adquiriram através da experiência. Quando lhe perguntaram se a intuição era um elemento importante dentro da pesquisa científica, respondeu: “É um elemento preponderante. O que é um grande físico? Não é um sujeito que sabe mais Física que outro, mas o que tem mais imaginação” (SCHENBERG, 1991, p.51). Algumas ideias da física teriam nascido das reflexões filosóficas religiosas como o zero da Índia. “A ideia do zero seria natural para o Indiano e também para os budistas, assim com a ideia do Nirvana era uma espécie de ideia de zero, do vazio. O vazio era a matriz de todas as coisas, tudo surgia deste vácuo” (SCHENBERG, 2001, p.31).

---

<sup>6</sup> Esta publicação conserva a forma do curso “Evolução dos Conceitos de Física”, apresentando as onze aulas ministradas para os alunos de graduação do Instituto de Física da Universidade de São Paulo no 1.º semestre de 1983. Esta publicação está incluída nas comemorações do 70.º aniversário do Professor Schenberg como parte das homenagens que lhe rende o Instituto de Física.

**Figura 2** - Mario Schenberg, s/d



Fonte: Acervo histórico do Instituto de Física-USP

As definições mais comuns para a intuição são: “percepção pronta e clara; instinto, sexto sentido; pressentimento sobre acontecimento futuro, presságio” (Intuição, 2022a). Na Filosofia a intuição é o “conhecimento direto e espontâneo de uma verdade de qualquer natureza, que serve de base para o raciocínio discursivo e remete não apenas às coisas, mas também às relações que entre elas se dão”. Na psicologia, é “a capacidade de um indivíduo emitir julgamentos exatos e justos sem justificção lógica e sem possibilidade de análise; juízo emitido sem cogitação preliminar. E na teologia uma é uma “visão clara e imediata de Deus, como a que possuem os que desfrutam de um estado de santidade ou de graça celestial” (INTUIÇÃO, 2022b).

A intuição perdeu seu espaço na filosofia após os filósofos românticos. Segundo HESSEN (2000, p. 110), no campo teórico o intelecto está com a palavra final no que

concerne a validade universal e demonstrabilidade através do discurso racional. No campo prático ela possui relevância autônoma como órgão de conhecimento para as tomadas de decisão no cotidiano. Há discussões sobre como se daria a intuição, se de maneira racional ou não. Há também discussões atuais dentro da psicologia sobre a relação entre a intuição e o *insight*, cuja discussão é especialmente interessante para a criatividade artística.

Em suas reflexões sobre as descobertas científicas, Schenberg cita vários exemplos de criatividade, entre eles Henri Poincaré (1854-1912) e Albert Einstein (1879- 1955). Poincaré foi um dos maiores matemáticos da história, interessado no processo de criação. Ele procurou descrever este processo de maneira profunda. Segundo Schenberg, grandes matemáticos não são calculadores ou computadores. As teorias matemáticas surgem como se fossem uma criação poética. SCHENBERG (1984, p.131) faz um resumo da sua análise:

Quem descreveu isso muito bem foi um grande matemático, Henri Poincaré. Ele fez estudos muito interessantes sobre a criação matemática, mas que, provavelmente, se aplicam a outros campos, dando uma importante contribuição à Psicologia. Mostrou, por exemplo, que o trabalho de criação matemática é em grande parte um trabalho inconsciente. Para Poincaré, na criatividade matemática há quatro etapas. Há uma primeira etapa em que o matemático pensa sobre um determinado problema. Depois, em geral, o problema sendo difícil, ele não consegue resolver e o abandona. Então fica assim, e, às vezes, durante anos, a pessoa não pensa mais sobre aquilo. De repente, no momento mais inesperado, a solução vem. E na quarta fase, temos uma elaboração final da solução que apareceu na consciência. Vemos que há fases conscientes e fases inconscientes no processo. Talvez parte destes processos inconscientes esteja fortemente ligada a processos acontecendo no cérebro antigo. Esta teoria de Poincaré foi elaborada sobretudo para a descoberta matemática, mas foi posteriormente estendida a outros tipos de criatividade por vários psicólogos.

Michel Paty<sup>7</sup> (2001) em seu artigo *A Criação Científica Segundo Poincaré e Einstein* analisa as reflexões sobre a intuição desenvolvidas por Poincaré e Einstein. Paty considera

---

<sup>7</sup> Segundo a Dr. Amélia Império Hamburger do Instituto de Física/USP, Schenberg apresentou comentários após o seminário sobre a mecânica quântica proferido pelo Dr. Michel Paty.

ambos os cientistas filósofos porque procuravam compreender o processo de criação e o papel da intuição. Observa-se algo semelhante em Schenberg. Na obra *Pensando a Física* (1984) Schenberg desenvolve muitas reflexões sobre a história das descobertas científicas e o sobre as ideias embrionárias do passado que apontavam para as grandes descobertas do futuro. Assim como Schenberg, Poincaré considerava a intuição como essencial para a criatividade:

Para ele [Poincaré], a intuição é necessária a todo trabalho criador, em qualquer ciência. Ela se apresenta, certamente, sob formas as mais variadas, que vão desde “o apelo aos sentidos e à imaginação”, a indução a partir dos fatos, até por fim a *indução matemática* ligada à “*intuição do número puro*” (Poincaré, 1900), sendo esta última próxima das intuições kantianas *a priori*. Mas ele acrescenta um complemento indispensável à lógica que, por si só, não basta, nem para o ensino, nem para o trabalho de pesquisa: útil para que o estudante aprenda a amar a matemática, “a intuição (...) o é ainda mais para o cientista criador”. Pois é ela que faz “ver o alvo de longe”, que permite a “visão de conjunto” sem a qual não existiria *invenção* (Paty, 2001, p.161).

Nesta direção, Poincaré afirma que: “É através da lógica que se faz demonstrações, mas é através da intuição que se faz invenções”. A razão domina a lógica, mas é a intuição que produz a ideia através de escolhas. “A intuição também se impõe ao relacionar o mundo matemático com o mundo real, pois só ele pode transpor o abismo que separa o símbolo da realidade”. Processa-se no inconsciente, no “eu subliminar”, “privilegiando os fenômenos que afetam a sensibilidade na direção da harmonia, da beleza matemática, essa sensibilidade estética correspondente na matemática às soluções oriundas da lei que se está procurando” (Paty, 2001, p.178-9). O processo intuitivo se dá em grande parte no inconsciente, segundo Schenberg, organizando as informações sob outras formas mais complexas como a imagem, a imaginação, os símbolos, as fantasias, os mitos. As ideias, criações e invenções, se estabelecem quando o inconsciente, por determinado processo encontra a associação que seja a mais estética possível.

O processo de criatividade combina elementos de ação consciente e elementos de ação inconsciente. Isso deve ter sido sempre conhecido. Homero dizia que nada do que ele escrevia era da sua cabeça. Tudo era transmitido pela Musa. A musa era o inconsciente. No século XIX, o matemático e físico francês. Poincaré sistematizou a descoberta matemática, que tinha processos conscientes e inconscientes. Daí nasceu uma concepção geral da criatividade, uma combinação complexa de elementos conscientes e inconscientes (Schenberg, 1984, p. 96).

Neste sentido, as descobertas matemáticas se dão quando o inconsciente estabelece a harmonia mais perfeita entre os símbolos. Então o resultado vem à consciência e o que era simbólico se materializa. Deduz-se que o aspecto estético está presente no processo intuitivo na medida em que o inconsciente procura o resultado através da harmonia das informações. Este processo se dá com fórmulas matemáticas, mas também poderia ser estendido para outras áreas.

Schenberg também foi leitor de Bergson e demonstra conhecimento da filosofia bergsoniana. Em entrevista, quando perguntado sobre filósofos e filosofias respondeu:

Nunca estudei propriamente Filosofia, mas fiz leituras e naturalmente tenho interesse nisso. O primeiro impacto filosófico maior que eu tive foi com o marxismo, e sempre foi uma coisa que eu achei muito importante. Mas também fiz muitas outras leituras filosóficas, não só de Filosofia ocidental como de Filosofia oriental. Houve um período em que eu gostei muito dos filósofos da vida, Nietzsche, Bergson e outros. Hegel me interessa muito também. Eu não tenho feito um estudo muito sistemático. São leituras irregulares (SCHENBERG, 2011,p. 163).

Henri Bergson (1859-1941) é o filósofo da intuição. Criticava a filosofia de Kant e a concepção de uma verdade já dada na manifestação real. Seu projeto era revitalizar a Metafísica com o objetivo de apreender a vida que permanece num constante fluxo enquanto a filosofia vigente na sua época abarcava somente uma realidade fixa. “A filosofia

bergsoniana da consciência, fundada na experiência interior, tem um papel importante na invenção, na intuição e na imaginação criadora”. (Paty, 2001, p. 161).

**Figura 3** - Mário Gruber, *Retrato de Mário Schenberg*, 1978, óleo sobre tela, 53 x 64 cm.



Fonte: In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6006/retrato-de-mario-schenberg>>. Acesso em: 25 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

## 1.2 Novos Horizontes

Schenberg entrou em contato com o pensamento oriental pela influência de Wolfgang Pauli (1900-1958), físico renomado, enquanto estava nos EUA, na universidade de Princeton. Pauli ensinou-lhe sobre o conceito de Yin e Yang. (SCHENBERG, 1985, p. 31). As viagens realizadas por Schenberg para o oriente também ampliaram seu contato com o pensamento oriental. Ele viajou para a China em 1960, para o Japão em 1965, Índia, Egito, Afeganistão, Irã, e Japão novamente em 1975.

Osvald Sirén (1879-1966) foi outra influência importante através do seu livro sobre a arte chinesa, *The Chinese on the art of painting* (2005), adquirido por Schenberg em Nova Iorque:

Esse livro foi extremamente importante para minha formação de crítico de arte e para a introdução a filosofia chinesa em geral [...]. Foi um dos livros que mais me marcaram, onde aprendi muito. Foi nele inclusive que fiquei sabendo do Zen [...]. A partir desse livro acabei conhecendo melhor a filosofia oriental que a ocidental. Infelizmente perdi esse livro e não tenho nenhuma cópia porque foi editado em Pequim antes da guerra (SCHENBERG, 1985, p.31).

A sua relação com o pensamento oriental é intensa. Ele fez uma aproximação entre o ocidente e oriente tanto nas artes quanto na ciência. Em 1984, Schenberg escreveu a apresentação do livro *O Tao da Física* (SCHENBERG, 1983, p. 11). Nesta apresentação ele expressou seu ponto de vista entre estes dois horizontes. Teceu palavras de elogio ao autor Fritjot Capra pela discussão apresentada sobre a relação e aproximação entre a Física do século XX e as cosmovisões das maiores civilizações do mundo:

A leitura e o estudo de *O Tao da Física* serão de grande utilidade para os estudantes de Física, que encontrarão nessa obra sínteses notáveis de algumas das questões fundamentais da teoria da relatividade, da mecânica quântica, da teoria quântica dos campos e da cosmologia relativista. Poderão também encontrar nela uma introdução às ideias de não-separatividade, que adquiriram tanta importância na teoria quântica atual, desde as discussões suscitadas pelo famoso teorema de Bell<sup>8</sup> (...) apresenta um caminho fascinante de aproximação com a filosofia oriental, sobretudo nos seus aspectos dialéticos, que tanto a relacionam com o pensamento filosófico contemporâneo.

As descobertas na física moderna eram muito recentes. A Teoria da Relatividade e a Mecânica Quântica ganharam consistência com projetos nucleares. Todas estas novidades científicas levaram a uma revisão dos conceitos e diálogos com outras áreas e conhecimentos. Schenberg alude a influência do Oriente na Física e a estreita relação com aquela. Segundo ele, "os criadores da Física Quântica eram pessoas muito influenciadas pelos orientais. Mas finalmente depois da década de 60 descobriram que tudo no mundo é interligado" (SCHENBERG, 1985, p.89) e para o professor a cosmovisão oriental está muito próxima da física moderna quando afirma que as coisas são reflexo uma das outras.

A sua crítica de arte de Schenberg, *Monotipias de Mira Schendel*<sup>9</sup>, apresenta muitos aspectos da filosofia e arte orientais. Para Schenberg o conhecimento não é compartimentalizado. Em seus estudos sobre a história da física demonstrou que a intuição trabalha em todas as áreas do conhecimento com o objetivo de trazer uma resposta às indagações.

---

<sup>8</sup> O teorema de John S. Bell (1928-1990) descreve um fenômeno com origem no emaranhamento quântico. Descreve as fortes correlações entre sistemas físicos espacialmente separados que não podem ser explicados por nenhuma teoria física clássica, manifestando a não-localidade. É incompatível com a hipótese da causalidade local. Demonstra que o universo é interconexo, interdependente e inseparável.

<sup>9</sup> Encontra-se no Anexo A.

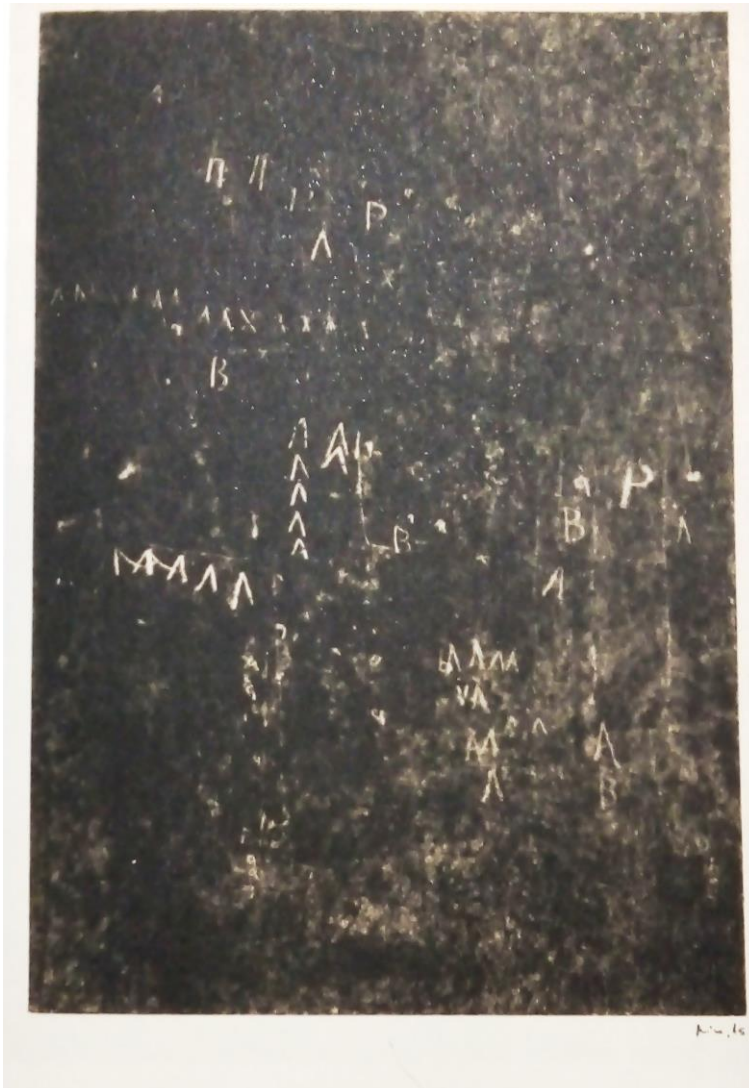


Em entrevista à revista *Transformação*, SCHENBERG, (2011, p. 147) salienta a existência das faculdades lógicas e outras acima desta. Segundo Schenberg, o Oriente considera a intuição e a imaginação como qualidades mais altas. A criação está relacionada com estas qualidades. A intuição é uma faculdade perceptiva, mais elevada que a percepção sensorial.

*Mira fez algumas monotipias com fundo escuro, de uma musicalidade noturna profunda. São das mais belas que realizou. Revelam uma intuição místico-poética aparentada com a de São João da Cruz e Rembrandt.*

Mario Schenberg

**Figura 4** - Mira Schend el. *Sem título*, Monotipia, óleo sobre papel de arroz, 1965.



## 2 A criação artística de Mira Schendel

Mira Schendel<sup>10</sup> (1919- 1988) é imigrante de origem Suíça. Mudou-se para o Brasil em 1949, com 30 anos. Radicou-se no sul do país, onde começou seu trabalho solitário como artista. Participou da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951 e retornou dois anos depois para morar na capital.

**Figura 5** - Mira Schendel, *In the garden of her house*, São Paulo, ca. 1964.



Fonte: Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/stories/24764-mira-schendel-2>. Acesso em 15 de jul 2020.

---

<sup>10</sup> A biografia de Mira Schendel encontra-se no Anexo D.

## 2.1 Contatos

Pode-se compreender melhor a complexidade da obra artística de Schendel por meio dos seus contatos com pessoas e pensamentos. Na década de 1930, Mira Schendel, mudou-se da Suíça para Milão, Itália, onde estudou filosofia e artes. Abandonou seus estudos durante a Segunda Guerra Mundial e estabeleceu-se em Roma (1946). Imigrou para o Brasil em 1949, fixando residência em Porto Alegre - SP. Seus estudos, contatos com filósofos, físicos, poetas, artistas e intelectuais enriqueceram seu trabalho.

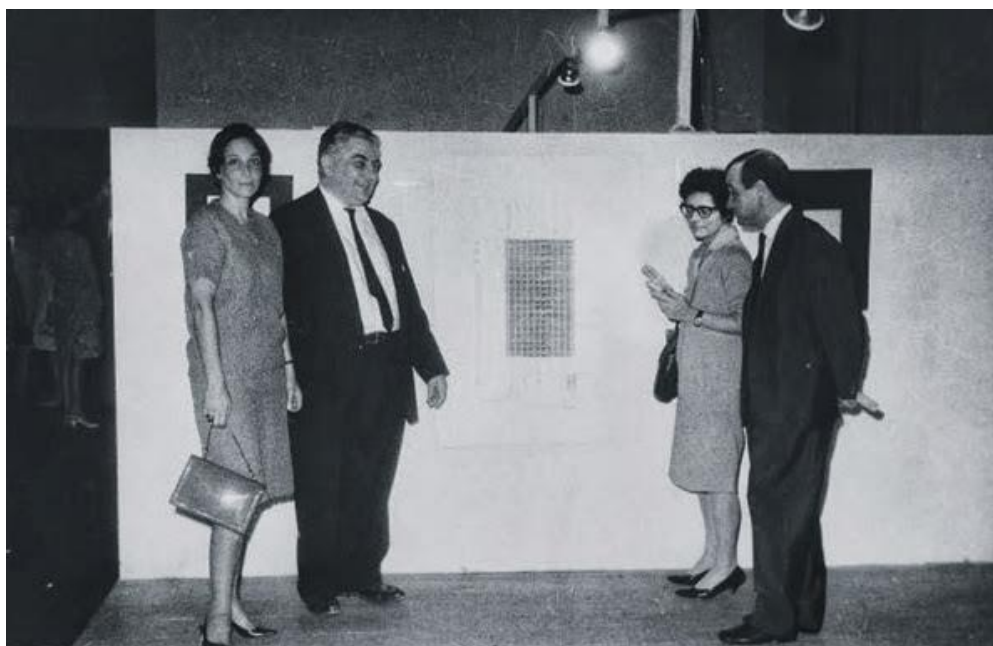
Mario Schenberg foi um grande incentivador para os novos artistas. Muitos artistas que estavam no início das suas carreiras foram primeiramente reconhecidos por ele, como Mira Schendel (**Figura 6**), Teresa D'Amico e Cláudio Tozzi. As suas críticas de arte tinham este objetivo. Apontavam os aspectos positivos do artista e de sua obra. A artista plástica Eva Fernandes relata sobre o apoio de Schenberg:

Havia e provavelmente ainda há - quem o julgasse "parcial" como crítico. Sem dúvida era parcial, mas a sua parcialidade era muito larga, abrangia muito, não era dogmática e fixada numa corrente só. Professor que era - e penso que se compreendia como instigador, como propulsor de talentos - procurava encorajar, abrir perspectivas. Numa época em que era comum discutir Arte em termos de escolas e técnicas, analisando superfícies, planos estruturados dessa ou daquela maneira, Mario via a personalidade do artista como ponto nodal. O seu prestígio de intelectual de larga visão, o seu pensamento universal, ao interessar-se por determinado artista, contribuía para a autoconfiança, estimulando-o a prosseguir em seu caminho (OLIVEIRA, 2011, p. 87 apud AZJENBERG, 1996, p. 84).

A artista plástica, em seu depoimento, refere-se aos aspectos mais evidentes da crítica de Schenberg. Enquanto outros Críticos de Arte mantinham-se numa perspectiva mais técnica, enquadrando os artistas de acordo com determinadas tendências, Schenberg, como cientista intuitivo que era, mantinha seu horizonte aberto para novas possibilidades. Outra

característica importante no relato da artista é a valorização da pessoa do artista. Como constata-se no conceito de Schenberg, “a obra de arte é essencialmente um instrumento para criação de um processo de ressonância espiritual entre o artista e o espectador” (SCHENBERG, 1988, p 22).

**Figura 6** – Mario Schenberg (esquerda) e Mira Schendel (direita), s/d



Fonte: <<https://mymagicalattic.blogspot.com/search?q=schendel>>. Acesso: 10 de jul de 2022.

Mario Schenberg faz uma observação sobre a influência do pensamento oriental na vida de Mira. Segundo ele “[...] agora [ela] parece estar numa fase bergsoniana com tendências Zen (Schenberg, 1988, p. 23). Esta tendência ao pensamento oriental é explorada por vários autores. As próprias monotipias, tendo como suporte o papel japonês, a realização através do gestual aproximada à caligrafia chinesa e elementos espaciais assimétricos, além de outras características sugerem tal tendência.

## 2.2 Intuição criativa

Entre os anos 1962 e 1964, Mira Schendel produziu mais de 2000 monotipias. As suas *Monotipias* são caracterizadas pela presença de alguns traços, retas, letras e outras impressões delicadas que ocupam pouco espaço. O vazio está presente pelos poucos elementos acomodados na obra. A presença de letras em espaços rendeu reflexões estéticas e filosóficas. A transparência e a diafaneidade são elementos presentes devido à natureza do suporte.

**Figura 7** - Mira Schendel, *Variantes II*, 1965.



Fonte: <https://www.hauserwirth.com/stories/24764-mira-schendel-2> /Acesso em 15 de julho de 2020.

Mira Schendel relata o seu processo criativo, isto é, como intuiu o processo para a criação de suas *Monotipias*:

Uma vez eu ganhei um papel japonês finíssimo aos montes. Deixei guardado, não sabendo o que eu poderia fazer com aquilo. Não tinha nenhuma intenção. [...] Certo tempo depois — mais ou menos um ano — comecei a mexer com aquele papel, mas não dava porque ele rasgava, não aguentava água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. Finíssimo. Aí, conheci uma moça que fazia monotipia e imaginei que, se usasse a técnica da monotipia — não visando à monotipia, mas simplesmente pela razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu o manuseasse — poderia desenhar em cima dele. Fiz várias experiências e consegui. E surgiu a série de todos os desenhos nesse papel, que depois expus na Inglaterra, e foi uma série para a Bienal [de São Paulo] em homenagem a Stockhausen. Essa foi uma fase, a dos desenhos ditos lineares[...].<sup>11</sup>

Segundo Ostrower (2013, p. 56), a “ação espontânea intuitiva não é um acontecimento, embora eventualmente inclua reflexos. Cabe ver mais do que a reação de um organismo humano: ela é a reação de uma personalidade humana; e mais do que uma reação, ela sempre é uma ação”. O criar é um processo existencial. Cognições, sensações, percepções, informações, energia vital, referenciais imagéticos, símbolos. O ato criativo é uma ação interna imbricada na própria constituição humana. A intuição criadora é este processo. Nisto reside a dificuldade de dissecá-lo para estudo. Neste sentido prático da criação a intuição se manifesta inegavelmente.

A perspectiva de Jacques Maritain aproxima-se de Ostrower, isto é, a intuição criadora como parte da estrutura humana. Para o artista, o ato criador é uma necessidade, como afirma MARITAIN (1977, p.114):

[...] poesia significa antes de tudo um ato intelectual que por sua essência é criador e dá forma a alguma coisa dentro do ser, ao invés de ser formado

---

<sup>11</sup> Trechos do depoimento de Mira Schendel para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 19 de agosto de 1977 (SALZSTEIN, 1996, p. 3).

pelas coisas: e o que tal ato intelectual pode expressar e manifestar na produção de uma obra se não especificamente o ser e a substância daquele que cria? É por isso que obras de pintura, escultura, música ou poesia [enquanto arte de escrever versos], quanto mais provém das fontes da poesia [enquanto elemento “vital” da arte], mais revelam, de um jeito ou de outro, a subjetividade do seu autor.

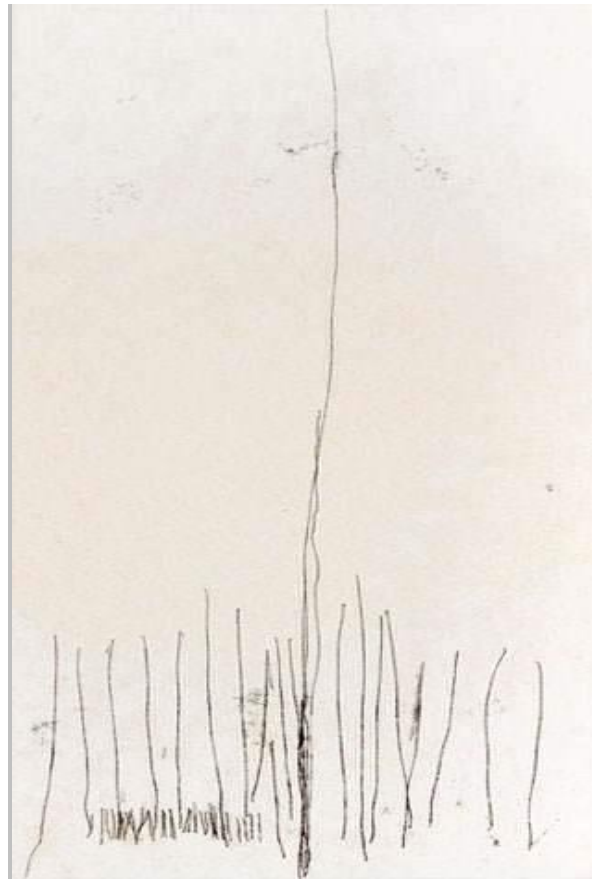
Segundo BUSS, PESSI e NUNES (2020, p. 161), para Maritain, uma vez que é impossível ao homem conhecer a sua própria subjetividade em totalidade, o conhecimento poético depende diretamente do conhecimento da realidade objetiva, não por meio da estruturação conceitual e lógica, mas, sim por uma espécie de união afetiva que ocorre por conaturalidade (quando as coisas são conhecidas como inseparáveis e identificadas ao sujeito). Esta é a intuição criadora: uma apreensão do próprio eu e das coisas por meio do conhecimento por conaturalidade que provém do inconsciente espiritual e cujo fruto somente se dá em uma obra de arte.

As *Monotipias* foram criadas a partir de 1964 e o papel japonês havia sido um presente de Mario Schenberg (LAMBERT, 2017, p. 48). Schendel descreve o processo de criação:

Essas *Monotipias* são de fato desenhos. Na sua execução a folha finíssima de papel japonês é aplicada sobre uma placa metálica, recoberta de tinta especial, e o desenho feito com um estilete sobre a face externa do papel. Essa técnica permite dar a linha impressa uma suavidade particular e também obter efeitos de aguada ou de massa escura impressa (SCHENBERG, 1988, p.21).

*Durante todo o ciclo das monotipias, Mira fez sempre algumas com um ou alguns traços longos, sensivelmente retilíneos, em geral verticais ou diagonais. Essas linhas apresentam uma extraordinária variedade de ritmos e impulsos e possuem uma vitalidade admirável. Um sugere o dinamismo invisível do crescimento vertical das plantas, fazendo-nos sentir o curso de um tempo orgânico vegetativo. Outras possuem um ímpeto quase frenético, registrando um tempo dramático que avança para um clímax explosivo.*

**Figura 8-** Mira Schendel, *Sem título*, Monotipia. 47 x 23 cm



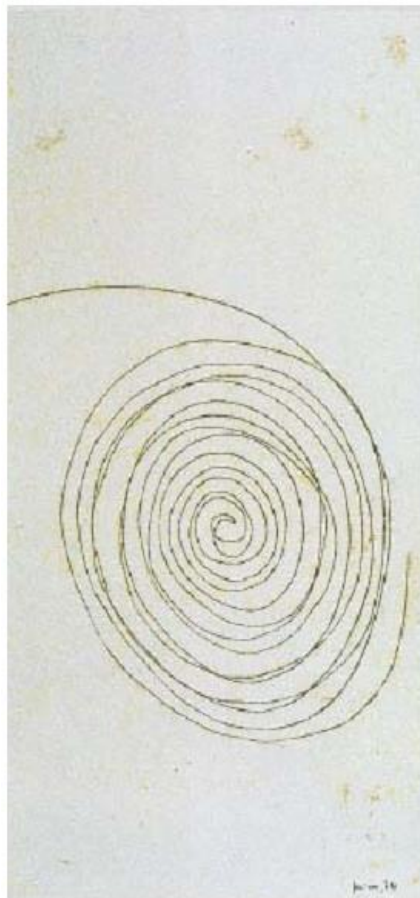
Fonte: <https://www.escritoriodearte.com/artista/mira-schendel/st-5126>. Acesso em 15 de jul 2020.



*O tema do círculo retornou continuamente durante todo o trabalho em monotipia, com frequência ainda maior que o da linha reta. Círculos-fechados ou quase fechados, círculos flor, círculos fruto, círculos semente, círculos tubérculo, círculos ovo. A variedade qualitativa das linhas circulares foi surpreendente, assim como a de suas combinações com outras linhas auxiliares. A série das monotipias com círculos é, sem dúvida, a mais rica e numerosa. Há certamente relações entre esses círculos e os símbolos mandálicos, mas não se percebe a tendência à quadripartição das mandalas. Talvez seja mais natural relacionar muitos deles com o símbolo da serpente mordendo a própria cauda ou com outros símbolos do inconsciente pessoal, do coletivo, ou mesmo do cósmico.*

*(SCHENBERG, 1988, p.21)*

**Figura 9** - Mira Schendel, *Sem título*, Monotipias, 1966, óleo sobre papel de arroz, 77 x 23 cm.



Fonte: LAGOA, 2015, p.52.

### 3 Ressonâncias

*A compreensão de que a obra de arte é essencialmente um instrumento para criação de um processo de ressonância espiritual entre o artista e o espectador constitui um dos aspectos marcantes da fase atual do desenvolvimento artístico de Mira<sup>12</sup>.*

Mario Schenberg

Como crítico de arte, inevitavelmente, Mario Schenberg precisou estabelecer uma relação com as obras de arte adotando uma postura de espectador e intérprete para estabelecer suas opiniões. Muito além de estabelecer simples juízos pela força da função, ele procurou exprimir a impressão profunda que a obra de arte causava sobre si. Esta sua relação profunda com a obra pode ser encontrada na sua Crítica à Mira Schendel, onde afirmou que “obra de arte é essencialmente um instrumento para criação de um processo de ressonância espiritual entre o artista e o espectador” (SCHENBERG, 1988, p 22). Diante desta afirmação pode-se compreender a metodologia empregada por Schenberg para análise das obras de arte e conseqüentemente as suas Críticas; aponta para a visão estética do professor; e justifica as diferenças significativas entre as suas críticas e de outros críticos de sua época.

Como vimos acima, Schenberg procurou explicar o surgimento das descobertas científicas como resultado de um processo intuitivo. A intuição criativa é experienciada por Schenberg na física e é também um elemento presente no seu exercício estético.

---

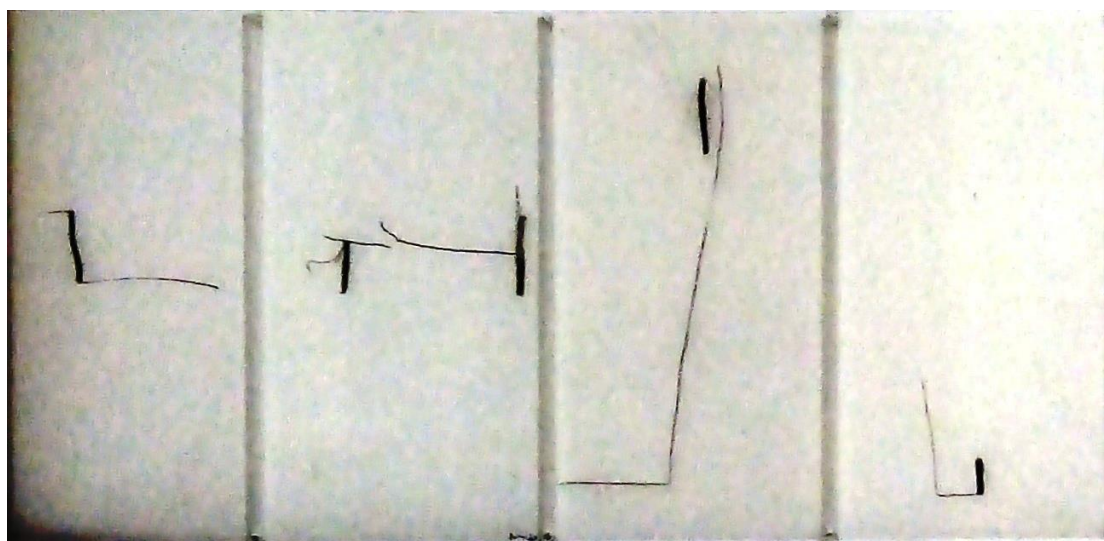
<sup>12</sup> Monotipia de Mira Schendel em Anexo A (SCHENBERG, 1988, p. 21-22).

*O traço grosso de Mira é o que exprime melhor o seu ritmo interior. Uma caligrafia surpreendente pela concisão e eficácia comunicativa. Com um traço sensivelmente retilíneo de poucos centímetros, reduzindo-se eventualmente a um toque de mancha negra, consegue contato quase direto com o espectador, provocando uma ressonância interior e sutilíssima. O segredo dessa caligrafia reside indubitavelmente numa combinação, extremamente feliz, da sugestão rítmica com a organização do imenso espaço vazio nirvânico pelo foco linear de extensão mínima.*

*Quando o traço grosso se prolonga por outro fino, há uma dramaticidade decorrente da impressão de mudança do ritmo de fluxo temporal: o ritmo lento do traço grosso se transmuta no ritmo veloz da linha fina. Em algumas monotipias os dois traços formam um ângulo, agudo ou obtuso, de modo que a quebra da direção do movimento se sobrepõe à variação da grossura, determinando outra forma dramática.*

(SCHENBERG, 1988, p.21)

**Figura 10** - Mira Schendel, *Sem título*, Monotipias, 1964, óleo sobre papel de arroz.



Fonte, Schendel, 1918, p. 81.

### 3.1 A fonte

A concepção de ressonância referida por Schenberg em sua Crítica é um conceito fundamental da arte chinesa antiga. De acordo com sua declaração, o seu interesse pela arte chinesa e pensamento oriental deu-se ao deparar-se com o livro *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments* (Benjing: H. Vetch, 1936)<sup>13</sup>, em Nova Iorque. Retomando sua afirmação: “Esse livro foi extremamente importante para minha formação de crítico de arte e para a introdução à filosofia chinesa em geral... O livro era extremamente bem elaborado e afetou toda a minha ideia de arte” (SCHENBERG, 1985, p. 31). O autor, Osvald Sirén (1879-1966), sueco, foi um historiador de arte e estudioso da arte oriental. O livro apresenta uma análise dos textos de críticos e pintores chineses de arte, desde a dinastia Han (séc. III) até a dinastia Ching (séc. XVII). Os críticos e pintores chineses discutem as características e talentos do mais elevado pintor e conseqüentemente da mais elevada pintura.

Em uma entrevista, SCHENBERG (1985, p.69) demonstra conhecer a doutrina chinesa que ensina como o pintor deve proceder para alcançar uma pintura ideal e, por outro lado, como o espectador deve apreciar a obra:

Na arte chinesa [...] a doutrina diz que se o artista estiver em um estado de espírito adequado, atingido através de certos métodos e preparação, quando for pintar, entrará em contato com certas forças cósmicas, e essas forças cósmicas imprimirão marcas na pintura. Se o apreciador da obra estiver na atitude adequada, sentirá essas marcas, e através delas poderá entrar em contato com as mesmas forças cósmicas que impressionaram o autor. A grande experiência estética será atingir esse contato através das arcas existentes na obra (SCHENBERG, 1985, p. 69).

---

<sup>13</sup> Nesta pesquisa utilizou-se a reedição integral sob o título **The Chinese on the art of painting: text by the painter-critics, from the Han through the Ch'ing dynasties.** (2005).

Segundo os pintores e críticos chineses (SIRÉN, 2005), a ressonância é o princípio mais importante de todos para a produção de uma obra de arte, desde a antiguidade até os tempos modernos. Conforme este princípio, o pintor deveria transmitir ao espectador as impressões de vitalidade captadas na natureza, no cosmos. Havia seis princípios básicos para uma pintura atingir o ideal, mas este primeiro era o fundamental e permaneceu assim por gerações. Este princípio é designado como *ch'i-yün shêng-tung*. Uma definição precisa desta expressão é difícil porque depende sua da interpretação.

Mas segundo SIRÉN (2005, p. 19seg), *ch'i* significa o alento vital de tudo, seja homem, animal, montanha ou árvore. Pode ser traduzido pela palavra espírito ou espiritual, mas também pela palavra vitalidade, que é o resultado da atividade do espírito. Se a primeira expressão for usada deve ser entendido como um princípio cósmico e não qualquer tipo de espírito individualizado. É semelhante ao *Tao*, bem como ao "Espírito do Céu e da Terra" confucionista.

O Segundo termo *Yün* é a expressão para ressonância, consonância, vibrações harmoniosas; e era usado particularmente nas composições poéticas em que certas partes se correspondem. Como é usado aqui em conjunto com *ch'i*, o significado parece ser o espírito vitalizador ou o poder de reverberar ou ressoar harmoniosamente através das pinturas, transmitindo expressão ou significado espiritual.

As duas palavras seguintes *shêng-tung* são mais definidas. A primeira é comumente usada para a vida ou nascimento e a segunda para movimento ou movimento de um tipo físico. Toda a fórmula pode, portanto, ser traduzida como "ressonância, vibração do espírito vitalizante e movimento da vida".

Chang Yen-yuan refere-se a Wu Tao-Tũ como aquele que possuía um domínio completo sobre todos os seis princípios, inclusive o princípio da ressonância: "Ele exauriu completamente o poder criativo da natureza. Ele foi intenso na ressonância do espírito. Ele era tão forte (em suas obras) que dificilmente poderia ser confinada à seda" (SIRÉN, 2005, p. 21). Este princípio confere vida, caráter e significado para as formas materiais ligando as obras individuais a um princípio cósmico. "É como um eco da parte divina do seu gênio criativo reverberando nas linhas e formas que desenha com a mão. Para chamá-lo de ritmo (como às vezes foi feito) é evidentemente incorreto, porque não é medido ou controlado intelectualmente, pelo contrário, ela se manifesta inconscientemente" (SIRÉN, 2005, p. 22).

A filosofia taoista serviu como base principal para a atitude estética desde os primeiros pintores. Segundo SIRÉN (2005, p. 24), a "concepção de conhecimento ou percepção real, como identidade entre o conhecedor e o conhecido é aplicada no pintor, na sua obra e também no observador, sendo este modo da percepção sobre a atividade artística uma das pedras angulares da estética chinesa".

A crítica de Mário Schenberg está impregnada destes conceitos e pensamentos da filosofia oriental. Segundo Schenberg, a artista:

[...] conseguiu se aproximar do espírito das paisagens *Song*, de maneira pessoal sua, redescobrando ritmos de uma espaço-temporalidade [grafia do autor] cósmica quase inacessíveis aos artistas ocidentais. Visão reveladora de um encontro unitivo do homem com o universo: atingiu talvez o nível do inconsciente cósmico, revelado por Ma Yuan e Bashô, no extremo Oriente... Há certamente relações muito estreitas sobre esse gênero de sensibilidade noturna e a das paisagens *Song* e dos *Hai Kais* de Bashô...<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> A crítica de arte *Monotipias de Mira Schendel* encontra-se no Anexo A.

Em sua análise, Schenberg faz uma comparação entre as monotípias de Schendel e as obras de arte orientais; compara as monotípias às obras de Ma Yuan e Bashô.

Matsuo Bashô (1644-1694) poeta japonês que dedicou sua vida à poesia<sup>15</sup> haikai:

<p>松尾芭蕉</p> <p>猿も小蓑を ほしげ也</p>	<p>初しくれ</p>	<p>松尾芭蕉</p> <p>塵もなし</p>	<p>白菊の 目に立てて見る</p>
-----------------------------------	-------------	-------------------------	------------------------

**Tradução:**

primeira chuva de inverno –  
O macaco talvez queira  
Uma capinha de palha

**Tradução:**

Crisântemo branco –  
Sequer um grão de poeira  
Ao alcance dos olhos.

Ele compara algumas monotípias aos poemas haikai que captam o momento sensivelmente através de poucas palavras. Desenhos, traços e palavras minimalistas de Schendel conseguem exprimir esses momentos.

O objetivo da poesia haikai é captar o momento da natureza através da intuição. Este é descrito no primeiro verso seguido de um sinal que gera um corte, uma pausa – de efeito

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.nippo.com.br/zashi/2.haikai.mestres/093.shtml>.

Acessado em 15 de jul 2020.

psicológico - para reflexão. Segue-se uma associação semântica que amplifica a primeira frase. O haikai deve ser o resultado da experiência de um momento. Revela a natureza interior desperta pelos sentidos. Uma estética minimalista. Um momento de união com a natureza, da qual faz parte.

Schenberg também faz uma comparação entre a obra de Schendel com a pintura chinesa (**Figura 8**). Cita Ma Yuan (1190 - 1279), integrante de uma família de escravos com tradições entre os pintores da corte e que trabalhou para os imperadores da dinastia Song.

**Figura 11** - Ma Yuan (ca. 1160– 1 225), *On a Mountain Path in Spring*, Song Dynast, Album leaf, ink and color on silk, 27.4 x 43.1 cm.



Fonte: National Palace Museum, Taipei. Disponível em:

<https://www.comuseum.com/product/ma-yuan-on-a-mountain-path-in-spring/> Acesso em 16/06/2022.



### 3.2 O espectador

Observa-se que Schenberg estabeleceu a prática oriental dos pintores chineses como seu parâmetro para a análise das obras de arte como espectador. A sua análise é intuitiva, livre e rica em associações e metáforas. Na sua posição de espectador procura captar intuitivamente a essência interior do artista e seu momento. Seus relatos apontam para a descrição que Sirén faz em seu livro sobre preparação interior que os pintores chineses praticavam antes de realizar a sua obra:

O artista chinês, para pintar, passava por uma preparação que durava semanas. Era uma espécie de yoga que praticavam, um estado de concentração que se iniciava pela preparação das tintas e dos pinceis até atingir um determinado estado de espírito, quando então pintavam (SCHENBERG, 1985, p.70).

Este livre exercício torna suas críticas mais ricas de expressividade. Não há um espectador especializado restrito ao campo formal estético. Há todo o conhecimento científico, estético, pessoal, espiritual do espectador colocado a serviço das suas observações. Neste caso, sua observação conseguiu apreender através da sua sensibilidade os aspectos da obra de Schendel que havia observado nas pinturas chinesas.

Em seu depoimento considerou-se como uma pessoa intuitiva: "Sou uma pessoa de tendências intuitivas. A vida não se separa da ciência, atividades políticas e filosóficas - a vida é uma coisa só, naturalmente marcada pela personalidade da pessoa, que se manifesta em tudo o que faz" (OLIVEIRA, 2011, p.142).

Sirén descreve a prática do pintor chinês, Mi Yu-jen (séc.XII), praticado pela escola de Ch'an Budismo, que busca um estado de introspecção ou meditação para desenvolver suas faculdades intuitivas e criativas e assim realizar seu trabalho:

As pessoas de todo o mundo sabem que sou hábil na pintura, e eles competem entre si para conseguir minhas obras. Mas lá são poucos os que sabem como faço minha pintura; eles não têm os olhos da percepção superior (espiritual) e são incapazes de entender isso. Não é feito olhando para os antigos e os modernos pintores. O mérito (condições) das pinturas antigas é (para mim) como um cabelo no grande oceano. As coisas não me tocam nem me excitam quando me sento calmamente, de pernas cruzadas como um monge, esquecendo todos os problemas e me harmonizando com o vasto azul vazio (SIRÉN, 2005, p. p.74,75).

**Figura 12** - Mi Yu-jen, *Montanhas nubladas*, século XII.



Fonte: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cloudy\\_Mountains1.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cloudy_Mountains1.jpg) - Wikipedia>. Acessado: 10 de julho 2022.

Segundo Golfarb, Schenberg foi um grande observador (**Figura 11**). Colocava-se diante da obra de arte e vivia intensamente as sensações e impressões do objeto observado. Assim, conseguia obter certa interação entre seu ser e a obra de arte. Após este estado meditativo profundo, abrindo os seus olhos e recuperando o fôlego, começava a verbalizar as suas observações mais profundas.

Em sua atividade mais geral, essa situação acontecia algumas vezes. Na observação da obra de arte, era uma marca registrada do Professor. Após esse tipo de introspecção, seu discurso ganhava firmeza e ele prosseguia se expressando profundamente sobre a obra, o artista, seus processos evolutivos em movimentos estéticos, filosóficos, psicológicos, culturais, místicos, religiosos e políticos. O comentário de Schenberg era sempre profundo. Sua reflexão era uma busca de compreensão de processos evolutivos, mesmo quando reprimidos, fossem eles processos sociais, individuais, existenciais,

conceituais, cósmicos. Sua leitura da obra de arte era sempre a procura de sinais que revelassem compreensões de processos profundamente enraizados na realidade (GOLDFARB, 1994, P. 128).

Esta prática de Schenberg tem uma forte correlação com as experiências dos pintores chineses acima descritos. Isto demonstra mais uma vez que ele foi fortemente impactado pela obra de Sirén e que a arte chinesa tinha profunda influência na sua perspectiva estética. Observa-se também que as expressões e conceitos utilizados pelo professor na sua crítica às *Monotipias de Mira Schendel* estão dentro do âmbito do pensamento oriental.

**Figura 13** – Mario Schenberg, Sem título, s/d.



Fonte: AJZENBERG, 2017.

O texto crítico de Schenberg sobre as *Monotipias* de Mira Schendel, traz uma intensa utilização da palavra “tempo” e seus cognatos. Ocorre mais de trinta vezes. Tempo, extratemporal, tempo-espço, temporalidade cíclica, temporalidade cósmica, fluxo temporal, temporalidade arrítmica, tempo dramático, tempo orgânico, temporalidade direcional: são palavras utilizadas por Mario Schenberg na análise destas obras. Estas palavras revelam a impressão que estas obras causaram neste crítico criativo e intuitivo. Mario Schenberg não era um crítico de arte tradicional. Suas análises fugiam do aspecto simplesmente técnico. Ele permitia que sua criatividade e intuição o guiassem nas suas análises. A sua definição neste texto sobre obra de arte exprime também a sua relação com as mesmas: “obra de arte é essencialmente um instrumento para criação de um processo de ressonância espiritual entre o artista e o espectador...” (SCHENBERG, 1988. p.21) . As obras de Mira Schendel dialogaram com o seu espírito criando uma análise mais sensível e profunda. Neste diálogo com as obras de Mira Schendel, ele apreendeu seu aspecto temporal

O tempo é um dos elementos citados por Schenberg e muito recorrente nas *Monotipias de Schendel*. Entre muitos modos de experienciar o tempo, pode-se fazê-lo na medida em que se acompanha as linhas inscritas no vazio. A comparação de Schenberg entre o tempo de Mira e a duração de Bergson remete a tudo que sempre permanece em fluxo, como a vida.

Segundo SCHENBERG (1988, p. 22), “as linhas de Mira são sempre imagens convincentes de durações bergsonianas indivisíveis, essências de processos totais de desenvolvimento criador”.

**Figura 14** – Mira Schendel, *Sem título*, Monotipia, óleo sobre papel arroz, 47,4 x 23 cm, (zeit/tempo), 1965.



Fonte: Acervo do instituto cultural Inhotim - MG.

A intuição de Mario procura apreender o fluxo, o “movente”, como observa ainda AJZENBERG (1994, p.11):

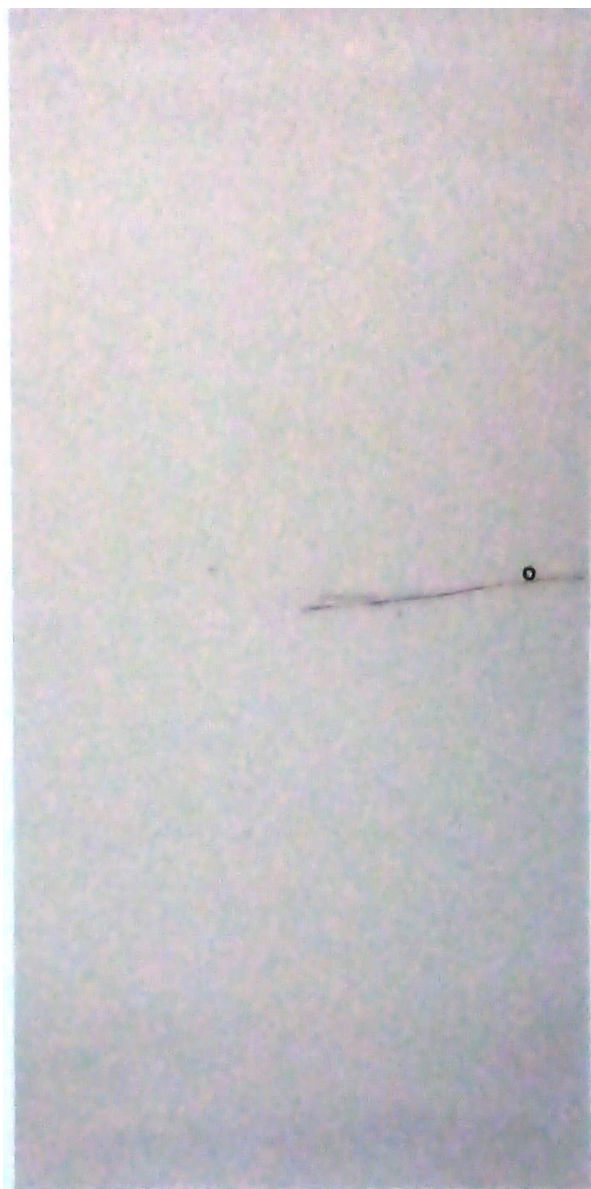
Para Schenberg, o papel da intuição recorda a proposta filosófica de Bergson que invoca a intuição para conhecer o “movente”, a vida, a duração. A intuição tem por capacidade transportar o sujeito que conhece para o interior de objeto para coincidir com o que ele tem de único e inexprimível [...] limite entre conhecido e desconhecido. Lutando pela captação da fluidez da vida e de seus mistérios. Parece concordar com Bergson: “Enquanto a inteligência pode conhecer o absoluto do espaço, a intuição descobre o absoluto da duração.

A obra de Schendel apreende o espaço-tempo na sua estrutura diáfana. Uma sutileza percebida por Schenberg e aprofundada pelo filósofo Vilem Flusser (1920-1991). Outras formas de apreensão da temporalidade são apresentadas por Schenberg na sua crítica de arte. Como grande físico que foi, reflete sobre algo que lhe é familiar. Observa uma mudança de paradigma nas artes comparável a da ciência: a quebra da dicotomia espaço e tempo pela unidade tempo-espaço.

Tradicionalmente as artes plásticas foram consideradas como artes do espaço, em contraposição a música e a poesia, que seriam artes do tempo. Hoje as preocupações espaciais penetram na música e na poesia, enquanto a problemática do tempo vai adquirindo posição central nas artes plásticas. É claramente visível que na arte, como nas ciências naturais, o espaço-tempo, ou melhor, o tempo-espaço substituirá a dicotomia de espaço e tempo (SCHENBERG, 1988, p.22).

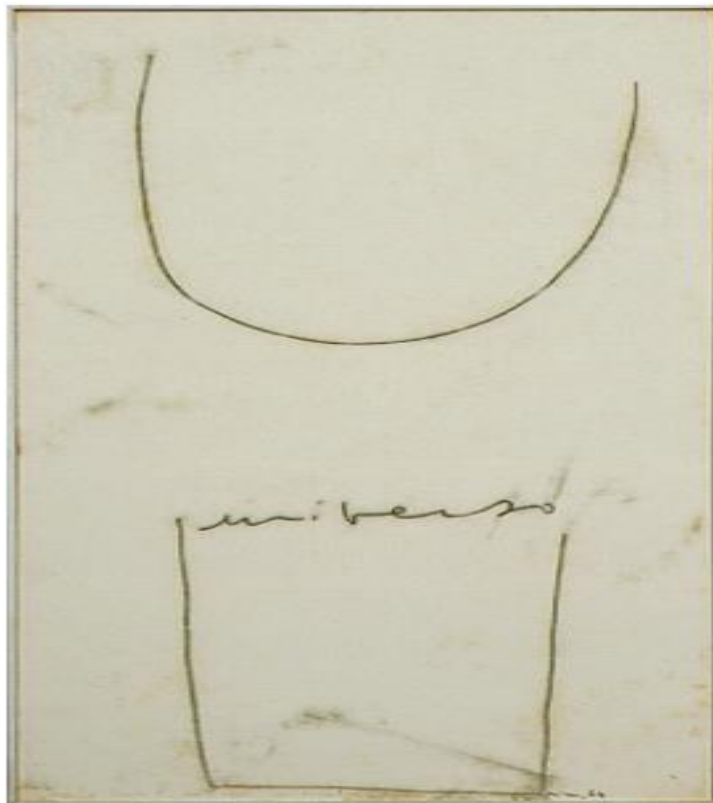
*“Conseguiu se libertar de muitas concepções arraigadas na arte ocidental tradicional e ainda atuando fortemente na arte contemporânea. Mostrou que o máximo de ressonância pode ser obtido com a redução do instrumento comunicativo a uma pequena mancha sobre um fundo vazio, com um suporte quase imaterial: um germe de ritmo individual emergindo do vazio Sunyata”*  
(Schenberg, 1988, p. 22)

**Figura 15** - Mira Schendel. *Sem título*, 1964, Monotipia, óleo sobre papel de arroz.



Fonte: SCHENDEL, 1918, p. 81.

**Figura 16** - Mira Schendel. *Universo*, 1964, Monotipias, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm.



Fonte: Disponível em <<https://mam.org.br/acervo/1996-153-schendel-mira/>>. Acesso em 10 de jun 2022.

Schenberg traz considerações sobre o tempo na obra *Monotipias* de Mira Schendel, suscitando a questão da temporalidade na obra de arte contemporânea. Assim como Mario Schenberg, outros autores perceberam e refletiram sobre este tema a partir destas obras.

A arte contemporânea passou a ser espaço criativo capaz de melhor incorporar o aspecto temporal. Ronaldo Brito observa que nos movimentos como o concretismo, a *op art* e a arte cinética, o tempo deveria ser pensado mais como movimento e elemento concreto das artes visuais. Outros movimentos como o neoconcretismo e a *minimal art* compreendiam o tempo de forma fenomenológica, como recuperação e repotencialização do vivido. O tempo deixava de ser o tempo como movimento mecânico e se tornava o tempo como duração e virtualidade (BRITO, 1985, p. 77-80).



A produção das *Monotipias* buscou desenvolver questões matriciais como: o transparente e o opaco, a potencialização do vazio, a corporeidade do mundo, as ambiguidades do signo, o tempo (Lambert, 2017, p. 6).

Há uma metamorfose de espaço e de tempo em que as linhas com diferentes grãos de atenuação ora parecem vir de profundidades espaciais diversas, ora evocadas pela memória de passados mais ou menos longínquos. As combinações rítmicas das linhas das várias folhas superpostas dão a experiência de um ir vir no tempo (SCHENBERG, 1988, p. 21).

Esta transparência evanescente poderia ser dita como a diafaneidade sugerida por Vilem Flusser. Como expressou Schenberg acima, a dualidade espaço e tempo funde-se num único momento como espaço-tempo, comparável as novas descobertas científicas, onde o tempo não está desassociado do espaço. Sabe-se que a artista aprofundava-se na filosofia, inclusive mantinha diálogo com alguns filósofos, entre eles Vilem Flusser, que escreveu em 1969 reflexões sobre a diafaneidade presente nas *Monotipias* como superação da diacronia. Superação do dualismo tempo e o espaço. A diafaneidade une ambos.

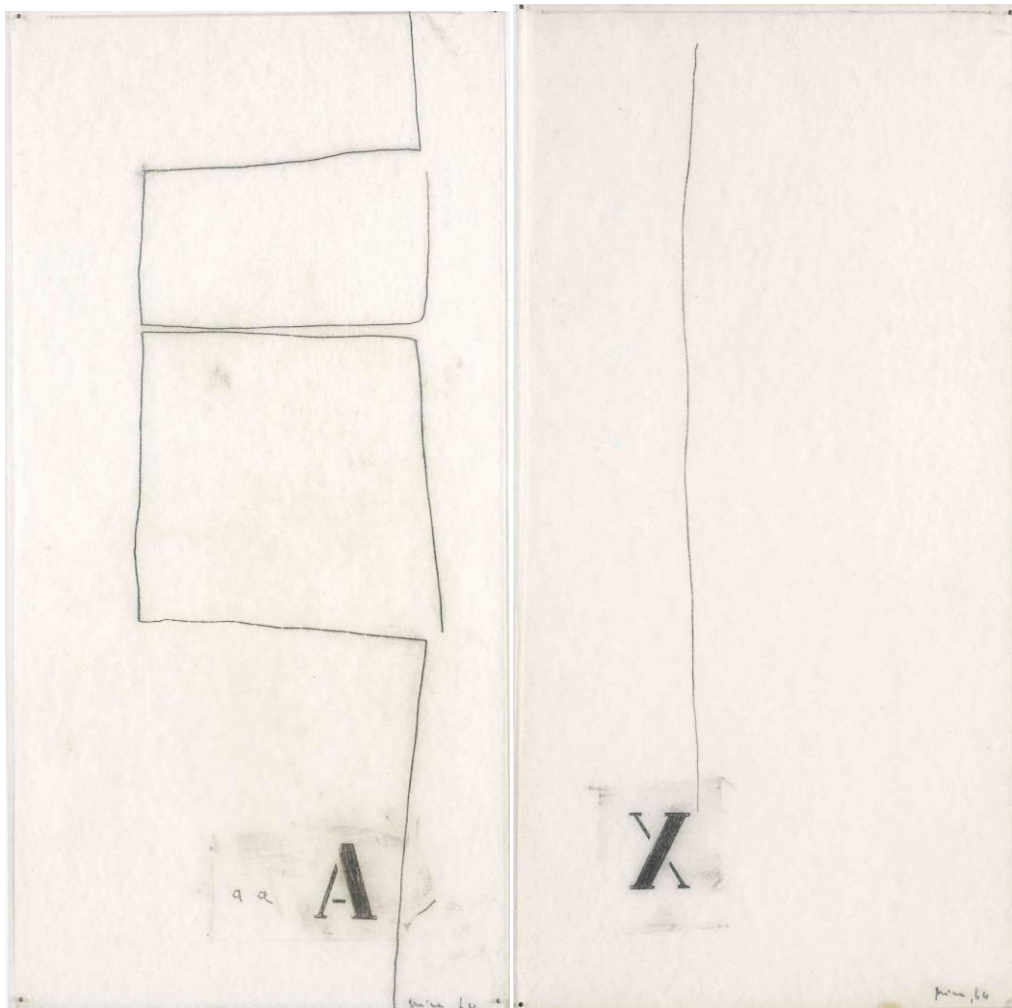
Sugeri que a diafaneidade é uma temporalização do espaço pela qual o espaço evapora e o tempo desaparece, dando ambos lugares a uma interpenetração de estruturas. Isto significa que os termos “passado” e “futuro” passam a denotar aspectos do presente, aproximadamente como os termos “acima, abaixo, à direita, à esquerda, atrás, à frente”. Isto é, os dois termos que se referem na diacronia a pontos de uma escala, referem-se, na diafaneidade, a um presente estruturado. E os vários termos espaciais que se referem, na diacronia, a outras tantas dimensões espaciais euclidianas, referem-se, na diafaneidade, ao mesmo presente estruturado. *Desapareceu tanto a escala da cronologia, quanto o cubo infinito e vazio chamado “espaço”*. Em suma: na diafaneidade é superado o tempo e o espaço pela apresentação de ambos. Neste sentido, pode ser dito que a diafaneidade é a concreção dos conceitos abstratos “tempo” e “espaço” (LAMBERT, 2017, p. 59).

A obra de Schendel apreende o espaço-tempo na sua estrutura diáfana. Outras formas de apreensão da temporalidade são apresentadas por Schenberg na sua crítica de arte

às *Monotipias* que podem dialogar com outros autores. As densas observações de Mario Schenberg estão abertas para muitos desdobramentos.

*ira foi sentindo o retângulo aberto com o germe da letra P. Desde o começo das monotipias surgiram esporadicamente letras caligráficas: ora o A. ora o B ou o I. Depois dos P, as letras foram se articulando em palavras e até frases caligrafadas. Algumas vezes ocorrem também números, especialmente o número 1. Esse interesse pelas letras, palavras e números parece se relacionar com a poesia concreta, em que as preocupações gráficas e espaciais são de grande relevância.*

**Figura 17** – Mira Schendel, *Sem Título*, Monotipias, com assinatura e data, 1964.



<sup>16</sup> Segundo o site, uma das *Monotipias* pertenceu a Mario Schenberg.

## Considerações finais

Mario Schenberg foi um intelectual eclético que procurou o saber em diferentes áreas. Assim, atuou como físico, transitou nas artes, apreendeu conhecimento em outras culturas. Ao referir-se à intuição, inferiu partindo da história das grandes descobertas científicas. Procurou luzes entre cientistas como Einstein, Poincaré, Jung e Bergson; interagiu com a arte e o pensamento oriental. Utilizou-se da sua experiência como cientista para firmar a intuição como um elemento necessário para a resolução de problemas.

A intuição, inegavelmente, faz parte da criatividade e do processo de criação. E para Mario Schenberg, como crítico de arte que estabelece uma relação entre espectador-obra-artista, um elemento central na sua metodologia de análise da obra de arte. Identifica-se a perspectiva intuitiva de Schenberg por meio dos vários elementos encontrados na sua crítica à Mira Schendel. Sua experiência na Física, sua formação intelectual e seu contato com o mundo oriental levaram-no a valorizar a intuição como aspecto importante no processo de criação.

Na arte, o envolvimento cósmico do indivíduo é estabelecido sempre de modo muito profundo. Ao comentar esse envolvimento, Schenberg parte de observações concentradas sobre o artista - enquanto autor, indivíduo dotado de criatividade original – e depois as suas reflexões atingem um todo complexo, repleto de significados. Aqui percebe que está mais à vontade. Afastado de certos rigores da sistematização científica, pode pensar mais “livremente” no caminho estético e propor “um pensar criativo”, conectando Arte e Ciência. Dessas reflexões nascem críticas abertas, repletas de desdobramentos e possibilidades. (SCHENBERG, 2000, p. 25)

Constata-se que a obra de Osvald Sirén (2005) realmente teve impacto sobre a sua perspectiva estética. Ele adota, em certo grau, a prática oriental na compreensão das obras de arte. Considera-se o crítico de arte como um espectador que procurou interagir com a obra captando intuitivamente elementos conscientes e subconscientes, para elaborar, desta maneira, a sua crítica. Sua perspectiva subjetiva fundamentou-se na compreensão de uma totalidade, unicidade, integralidade cósmica. Estas estão respaldadas em sua compreensão profunda da congruência entre ciência ocidental e a filosofia oriental. Mario Schenberg como observador da obra de arte permitiu sensibilizar-se, ser atingido pela obra privilegiando a essência do artista. Ao utilizar a intuição de maneira livre permitiu que os elementos, conscientes e inconscientes potencializassem sua experiência estética.

Figura 18 - Mira Schendel, Sem Título, 1965. Óleo sobre papel arroz 23,00 cm x 47,00 cm.



Fonte.: In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63571/sem-titulo>>. Acesso em: 10 de Jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

## REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza (org.). – Pensar Criativo: Natureza e Universo. **Arte e Ciência** (Diálogos). 1ª ed. São Paulo: ECA/USP, 2000. 100p.

\_\_\_\_\_. (coord.). **Mito e Razão**. São Paulo, ECA USP, 2001.

\_\_\_\_\_. **Exercícios Estéticos de Liberdade**. São Paulo, ECA USP, 1989.

\_\_\_\_\_. (coord.). **Mario Schenberg: Documentação, Arte e Ciência**. São Paulo, Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes/ECA-USP, 1994, pp. 252-279.

\_\_\_\_\_. Os horizontes entre arte e ciência. In: **Arte e Crítica**. Nº 44, Ano XV, p. 44 dez de 2017.

AJZENBERG, Elza (coord.). **Arte e Ciência**. São Paulo, ECA-USP, 1996.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ALVES, Cauê. **A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel**. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Daniel Camarinha da Silva1. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

BARBOSA, Conceição Aparecida. “Schenberg e a Intuição”. In: AJZENBERG, Elza (coord.). **Mario Schenberg: Documentação, Arte e Ciência**. São Paulo, Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes/ECA-USP, 1994, pp. 252-279.

BUSS, Iuri Nack; PESSI, Donizeti; NUNES, Ana Luiza Ruschel. Intuição Criadora: uma reflexão sobre o pensamento estético de Jacques Maritain. **Faculdade Sant’Ana em Revista**. Ponta Grossa, v. 4, p. 143- 165, 2. Sem. 2020. *Disponível em:*  
<https://www.iessa.edu.br/revista/index.php/fsr/index>

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

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

CAPRA, Fritjof. **O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental**. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1983. 260 p..

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 19.

ECO. Umberto. **Definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

ECO. Umberto. **Como se faz uma tese**. 15 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Diacronia e Diafaneidade**. Suplemento Literário da *Folha de São Paulo*, 26 de abril de 1969.

FLUSSER, Vilém. In: LAMBERT, Patrícia Moreira; Fernandes, Ronaldo Brito. **Mira Schendel. A Rede da Obra**. 2017, 169p. Rio de Janeiro: PUC. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GOLDFARB, José Luiz. **Voar também é com os homens: o pensamento de Mario Schenberg**. São Paulo, Edusp, 1994.

GOMES, Paulo de Tarso. Prefácio. In: BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Ed. Campinas, SP: Verus Editora, 2010, p. 9.

HAMBURGER, Amélia Império. Mario Schenberg: Raciocínio e Intuição como Princípios de Criatividade e Decisão. In: AJZENBERG, Elza (coord.). **Schenberg: Arte e Ciência**. São Paulo, ECA-USP, 1995, p. 22-32

HAMBURGER. Amélia Império. Perfil - Mario Schenberg: A Física é uma Arte.

**Revista Ciência Hoje**. vol. 3. n. 13. pp. 104-109.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

INTUIÇÃO. In: **AULETE DIGITAL**, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/intuição>>. Acesso em: 10/06/2022a.

INTUIÇÃO. In. JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed.revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 2001.

INTUIÇÃO. In: **MICHAELIS**, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=intui%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 10/06/2022b.

LAGOA, Beatriz Rocha. Mira Schendel: um olhar sobre a vacuidade. In: **Arte & Ensaios**, n°. 29, jun de 2015p. 97-107, UFRJ-RJ.

LAMBERT, Patrícia Moreira; Fernandes, Ronaldo Brito. **Mira Schendel: A Rede da Obra**. 2017, 169p. Rio de Janeiro: PUC. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MUNRO, Majella. **Zen as a Transnational Current in Post-War Art: The Case of Mira Schendel**. In: *Tate Papers no.23*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel>>, Acesso em 10 July 2022.

MAZZA, E. O espírito da Arte Chinesa. **Revista de História**, [S. l.], v. 25, n. 52, p. 451-462, 1962. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1962.121725.

MINEMATSU, Fabio. **Schenberg: a arte oriental**. In: Ajzenberg Elza (coord.). Mario Schenberg: Documentação. Arte e Ciência. São Paulo. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes/ECA-USP, 1994. pp. 221-251.

MARITAIN, Jacques. **Creative intuition in art and poetry**. Bollingen Series XXXVI. Princeton: Princeton University Press, 1977.

MILLER, Arthur I. **Insights of genius: imagery and creativity in science and art**. Cambridge: MIT Press, 2000.



OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Mario Schenberg: Contexto Sociocultural da Década de 70. In: AJZENBERG, Elza (coord.). **Schenberg Arte e Ciência**. São Paulo, ECA USP, 1995, p. 135-136.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Mario Schenberg: Interação - Vanguardas e Crítica de Arte. **Revista Temporaes (Um Laboratório de História)**, vol. 4, 1995, p. 34-36.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Schenberg: Crítica e Criação**. São Paulo: Edusp, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PATY, Michel. A criação científica segundo Poincaré e Einstein. **Estudos Avançados**, Universidade de São Paulo, 2001, p. 157-192.

PISMEL, Ana Paula Cattai. **Schenberg: em busca de um novo humanismo**. Dissertação (Mestrado) PGEHA- Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte – Universidade de São Paulo, 2013.

POMBO, Olga. Conceptions of Intuition in Poincaré's Philosophy of Mathematics. **Philosophy Study**, Lisboa, Vol. 2, N° 6, 384-397, jun.2012.

SALZSTEIN, Sonia. **Mira Schendel. No vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

SCHENBERG, Mario. Carlos Takaoka. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Arte e Ciência: Pensar Criativo/Natureza e Universo (Diálogos)**. São Paulo, ECA USP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Pensando a Arte**. São Paulo, Nova Stella, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pensando a Física**. São Paulo, Landy Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Diálogos com Mario Schenberg**. São Paulo: Nova Stella, 1985

\_\_\_\_\_. **Mario Schenberg: Entrevistas**. São Paulo. Perspectiva. 1984.

\_\_\_\_\_. **Paisagens de Mira Schendel**. Arquivo do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Arte - ECA/USP. Texto datado de 1979.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Mario Schenberg. (Publicado originalmente na **Revista Trans/Form/Ação**, v. 3, p. 9-62, 1980). In **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 34, p.117-165. 2011. Edição Especial.

\_\_\_\_\_. **Revista Cepam**, Ano II, Nº 1, jan-mar, 1991, p. 51.

SCHENDEL, Mira. Mira Schendel, pintora. Entrevista a Jorge Guinle Filho. **Interview**, São Paulo, jul. 1981, p. 54.

\_\_\_\_\_. **Sinais/Signals**. São Paulo: MAM, 2018. Catálogo de exposição.

SILVA, Franklin. Leopoldo. **Bergson: intuição e discurso filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.

SIRÉN, Osvald. **The Chinese on the art of painting**: text by the painter-critics, from the Han through the Ch'ing dynasties. Mineola-USA: Dover, 2005.

SUZUKI, D. T. **Introdução ao Budismo Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1978.

WEIS, Ana. Quebra de Silêncial. **Pesquisa FAPESP**, 233. São Paulo, Set de 2013, p. 88.

BUSS, Iuri Nack; PESSI, Donizeti; NUNES, Ana Luiza Ruschel. Intuição Criadora: uma reflexão sobre o pensamento estético de Jacques Maritain. **Faculdade Sant'Ana em Revista. Ponta Grossa**, v. 4, p. 143- 165, 2. Sem. 2020 Disponível em:  
<https://www.iessa.edu.br/revista/index.php/fsr/index>

## ANEXOS

Anexo A - Crítica de Arte *Monotipias de Mira Schendel*<sup>17</sup>*Mario Schenberg*

Nos últimos anos Mira Schendel vem se revelando uma das figuras mais interessantes e promissoras da arte brasileira. Sua recente série de monotipias, em branco e preto sobre papel japonês, representa provavelmente o ponto mais alto de sua criação artística, até agora. Em poucos meses conseguiu realizar muitas centenas de monotipias, admiráveis pela sensibilidade e expressividade da linha, pelo domínio surpreendente do espaço físico ou metafísico e pela síntese, verdadeiramente soberba, de maestria e espontaneidade.

Essas monotipias são de fato desenhos. Na sua execução a folha finíssima de papel japonês é aplicada sobre uma placa metálica, recoberta de tinta especial, e o desenho feito com um estilete sobre a face externa do papel. Essa técnica permite dar à linha impressa uma suavidade particular e também obter efeitos de aguada ou de massa escura impressa.

Cada monotipia pode ser tomada separadamente ou sobreposta a várias outras, aproveitando a transparência do papel. Essa superposição permite obter construções de grande interesse poético, pela existência de uma tridimensionalidade, efetiva graças à existência de vários planos materiais e à atenuação das imagens vistas por transparência simples ou múltipla, mas também evanescente, pois os vários desenhos parecem se encontrar sobre o mesmo plano. Há uma metamorfose de espaço e de tempo, em que as linhas com diferentes grãos de atenuação ora parecem vir de profundidades espaciais diversas, ora evocadas pela memória de passados mais ou menos longínquos.

As combinações rítmicas das linhas das várias folhas superpostas dão a experiência de um ir e vir no tempo. Recordam certas tentativas do novo romance e de filmes atuais de vanguarda, mas com uma atualidade de vivência mais aguda, devido à instantaneidade da impressão visual. O bailar no tempo ocorre dentro do instante perceptual.

---

<sup>17</sup> SCHENBERG, Mario. **Pensando a Arte**. São Paulo, Nova Stella, 1988, p. 21-24.

A possibilidade de sobrepor de muitos modos as mesmas monotipias nos dá um tipo novo de obra aberta. O espectador tem a liberdade de construir sobreposições variadas e de escolher as que mais lhe agradam. Essas mil folhas de monotipias de Mira são assim análogas a certas obras musicais abertas, em que as várias partes do texto musical podem ser executadas em ordens livremente determinadas pelo executante.

Tradicionalmente as artes plásticas foram consideradas como artes do espaço, em contraposição à música e à poesia, que seriam artes do tempo. Hoje as preocupações espaciais penetram na música e na poesia, enquanto a problemática do tempo vai adquirindo posição central nas artes plásticas. E claramente visível que na arte, como nas ciências naturais, o espaço-tempo, ou melhor, o tempo espaço substituirá a dicotomia de espaço e tempo. Na arte há também um aspecto extra temporal e extra espacial, assim como no domínio científico a lógica e a matemática se distinguem das ciências naturais, apesar de serem instrumentos essenciais de estudo da natureza, e das leis naturais se exprimirem lógica e matematicamente.

Nas artes plásticas, o sentimento de uma pura espacialidade esteve frequentemente ligado ao de eternidade e talvez de perfeição. Esse sentimento de eternidade associado à espacialidade impregnou fortemente a pintura a óleo de Mira, especialmente em sua fase abstrata geométrica. Manifestou-se em sua predileção pelo quadrado e pelo mineral. Na fase final de sua pintura geométrica a óleo surgiu o círculo, símbolo da eternidade emergindo duma temporalidade cíclica. Um tempo não criador, puramente repetitivo. Tempo de relógio.

Antes de iniciar a série das monotipias, Mira pintou um quadro importante em sua evolução artística: numa tela grande duas flores escuras nas extremidades de longas hastes paralelas. Quadro cinzento intensamente espaciotemporal e cosmogônico, em que as hastes negras das flores marcavam um tempo de crescimento culminando em floração sobre o imenso fundo espacial vazio, carregado de sombria eternidade. Poderia ser intitulado *O Nascimento do Tempo*.

Na primeira série de monotipias, Mira desenvolveu admiravelmente a temática da germinação e dos seus ritmos silenciosos. Sua sensibilidade se abriu para os segredos primários da vida vegetal e de sua temporalidade quase puramente bioquímica. Depois cantou a floração e a frutificação, num desenho apenas figurativo, no limite do abstrato. Descobriu uma poética de espaço-temporalidade do crescimento orgânico, exprimindo-a pela combinação dos ritmos lineares com a construção de espaços pictóricos adequados. Criou

círculos surpreendentes, cheios de vitalidade vegetal, símbolos de uma temporalidade cíclica orgânica. Em algumas de suas monotipias, as formas vegetais se metamorfosearam em figuras quase humanas, evocando desenhos infantis.

Numa segunda série de monotipias, conseguiu se aproximar do espírito das paisagens Song, de maneira pessoal sua, redescobrando ritmos de uma espaço-temporalidade cósmica quase inacessíveis aos artistas ocidentais. Visão reveladora de um encontro unitivo do homem com o universo: atingiu talvez o nível do inconsciente cósmico, revelado por Ma Yuan e Bashô, no extremo Oriente, e por alguns versos de Mallarmé.

Mira fez algumas monotipias com fundo escuro, de uma musicalidade noturna profunda. São das mais belas que realizou. Revelam uma intuição místico-poética aparentada com a de São João da Cruz e Rembrandt. Essa poesia noturna já surgira em suas paisagens urbanas de 1954 e em naturezas-mortas recentes. Há certamente relações muito estreitas sobre esse gênero de sensibilidade noturna e a das paisagens Song e dos Hai Kais de Bashô.

Mira utilizou vários tipos de linha em suas monotipias, cada um soberbamente adequado para exprimir uma intuição diferente. Numa das séries predomina um traço grosso, semelhante ao do pincel caligráfico chinês, por vezes associado a um traço mais fino que o continua ou que com ele se entrelaça em contraponto rítmico ou estrutural.

O traço grosso de Mira é o que exprime melhor o seu ritmo interior. Uma caligrafia surpreendente pela concisão e eficácia comunicativa. Com um traço sensivelmente retilíneo de poucos centímetros, reduzindo-se eventualmente a um toque de mancha negra, consegue contato quase direto com o espectador, provocando uma ressonância interior e sutilíssima. O segredo dessa caligrafia reside indubitavelmente numa combinação, extremamente feliz, da sugestão rítmica com a organização do imenso espaço vazio nirvânico pelo foco linear de extensão mínima.

Quando o traço grosso se prolonga por outro fino, há uma dramaticidade decorrente da impressão de mudança do ritmo de fluxo temporal: o ritmo lento do traço grosso se transmuta no ritmo veloz da linha fina. Em algumas monotipias os dois traços formam um ângulo, agudo ou obtuso, de modo que a quebra da direção do movimento se sobrepõe à variação da grossura, determinando outra forma dramática.

A compreensão de que a obra de arte é essencialmente um instrumento para criação de um processo de ressonância espiritual entre o artista e o espectador constitui um dos aspectos marcantes da fase atual do desenvolvimento artístico de Mira. Conseguiu se libertar de muitas concepções arraigadas na arte ocidental tradicional e ainda atuando fortemente na arte contemporânea. Mostrou que o máximo de ressonância pode ser obtido com a redução do instrumento comunicativo a uma pequena mancha sobre um fundo vazio, com um suporte quase imaterial: um germe de ritmo individual emergindo do vazio Sunyata.

Há uma dramaticidade fundamental no contraste entre o germe rítmico, com sua temporalidade direcional, e a musicalidade vibratória estacionária do vazio, desprovida de direção temporal privilegiada. O toque do pincel é não apenas um germe rítmico mas sobretudo um germe melódico indefinido. Pode sugerir todas as melodias, tendo assim o máximo poder de ressonância espiritual. A sugestão indefinida deixa livre a intuição do espectador, excitada pelo contraste entre a musicalidade amelódica e arrítmica do vazio e o impacto do segundo linear mínimo, melódico e rítmico.

Nas monotipias com traço grosso mais longo, a indefinição melódica desaparece. Surge a expressão gráfica de uma forma melódica interior, mais vizinha à caligrafia oriental e às formas caligráficas da arte contemporânea. O grafismo adquire mais conotações pessoais, tendendo a se afastar do nível do inconsciente cósmico. Há certamente algumas dessas monotipias em que prevalecem manifestações do inconsciente coletivo, num nível menos profundo que o do inconsciente cósmico. Noutras o nível pessoal predomina.

Numa quarta série de monotipias, surgem marcadas tendências construtivas no grafismo, continuando viva a preocupação com a espaço-temporalidade das séries anteriores. Retângulos abertos, em forma de U, e linhas retas perpendiculares são os principais elementos construtivos de desenho. Nesses trabalhos Mira aborda uma temática relacionada com a de sua pintura geométrica abstrata. Há porém um sentido cósmico novo, uma sensibilidade bem mais vital e uma musicalidade silenciosa mais profundas mesmo que as das séries anteriores de monotipias.

A pintura geométrica de Mira aliava uma intensa sensorialidade à intuição da estrutura formal. Sensorialidade que se exprimia através de ricas texturas e dum senso cromático telúrico. Nas monotipias desta série, o elemento sensorial aparece atenuado em

relação ao da pintura a óleo geométrica, mas o conteúdo emotivo é bem mais acentuado, fazendo recordar o das paisagens urbanas de 1954.

A utilização de uma forma tão anônima e pobre - o retângulo aberto em U - como elemento construtivo fundamental, sem os recursos da cor e com reduzidas possibilidades de texturas, confere um interesse todo especial a esta série de monotípias. Dão bem a medida do nível artístico de Mira.

O elemento construtivo anônimo vem sendo empregado de numerosas maneiras pelos artistas mais avançados. Muitas vezes aparece associado ao tipo de espaço pictórico descoberto por Pollock. Mira o aplica de um modo particularmente original, num esquema espaço-temporal pobre de elementos rítmicos, mas impregnado de uma emotividade melancólica e meditativa. Nessas monotípias há uma temporalidade arritmica, descontinuamente pausada, com direcionalidade ambígua. Temporalidade que se funde com uma espacialidade igualmente ambígua, mas rica de sentimento. Há uma afinidade profunda entre essa espaço-temporalidade e a da música de vanguarda atual.

Mira foi sentindo o retângulo aberto com o germe da letra P. Desde o começo das monotípias surgiram esporadicamente letras caligráficas: ora o A. ora o B ou o I. Depois dos P, as letras foram se articulando em palavras e até frases caligrafadas. Algumas vezes ocorrem também números, especialmente o número 1. Esse interesse pelas letras, palavras e números parece se relacionar com a poesia concreta, em que as preocupações gráficas e espaciais são de grande relevância. No caso das monotípias o aspecto caligráfico tem naturalmente uma importância especial.

Durante todo o ciclo das monotípias, Mira fez sempre algumas com um ou alguns traços longos, sensivelmente retilíneos, em geral verticais ou diagonais. Essas linhas apresentam uma extraordinária variedade de ritmos e impulsos e possuem uma vitalidade admirável. Um sugere o dinamismo invisível do crescimento vertical das plantas, fazendo-nos sentir o curso de um tempo orgânico vegetativo. Outras possuem um ímpeto quase frenético, registrando um tempo dramático que avança para um clímax explosivo. Essas linhas de Mira são sempre imagens convincentes de durações bergsonianas indivisíveis, essências de processos totais de desenvolvimento criador.

A leitura de textos filosóficos sempre foi um dos principais estímulos para a criação artística de Mira. Durante anos, Kierkegaard e Heidegger foram talvez os seus filósofos prediletos. Depois se interessou por Teilhard de Chardin. Agora parece estar numa fase bergsoniana com tendências Zen. Começa a sentir atração pela filosofia da história. Há certamente um paralelismo ou correlação entre o desenvolvimento de sua expressão artística e a evolução de suas afinidades filosóficas. Talvez algumas de suas linhas retas já descrevam ritmos de temporalidade histórica.

Em algumas das últimas monotipias, as longas linhas retas aparecem como prolongamento de lados de retângulos abertos, ou como extensões de hastes da letra P. Parece haver aí uma combinação do tema da mandala com o da longa reta. São talvez símbolos de crescimento coroados por floração ou de desprendimento de uma energia represada, segundo o sentido de avanço da reta. Provêm talvez da imagem da planta crescendo da semente.

O tema do círculo retornou continuamente durante todo o trabalho em monotipia, com frequência ainda maior que o da linha reta. Círculos-fechados ou quase fechados, círculos flor, círculos fruto, círculos semente, círculos tubérculo, círculos ovo. A variedade qualitativa das linhas circulares foi surpreendente, assim como a de suas combinações com outras linhas auxiliares. A série das monotipias com círculos é, sem dúvida, a mais rica e numerosa.

Há certamente relações entre esses círculos e os símbolos mandálicos, mas não se percebe a tendência à quadripartição dos mandalas. Talvez seja mais natural relacionar muitos deles com o símbolo da serpente mordendo a própria cauda ou com outros símbolos do inconsciente pessoal, do coletivo, ou mesmo do cósmico. Falta-nos inteiramente competência para tal análise simbólica.

Mira demonstrou um interesse especial pelo círculo quase fechado ou estourado. A ruptura interrompe a rotação indefinida do círculo sobre si mesmo e cria uma duração finita. Por outro lado, surge uma comunicação da região interna finita com o espaço exterior ilimitado que dá lugar a um dinamismo expansivo, ou absorvente. Sobretudo a imagem do círculo estourado está ligada a um instante crucial de ruptura. Dá assim o começo dramático de um tempo novo.

O tempo circular é a-histórico ou pré-histórico. Na explosão do círculo há uma imagem da transição de uma pré-história a uma história. A longa linha reta, com



direcionalidade acentuada, sugere uma duração histórica, possuidora de sentido. Nas monotípias, o tema da longa linha reta foi lentamente adquirindo maior importância, relativamente ao do círculo, e o do círculo aberto em relação ao do círculo fechado.

Out., 1964.2

## Anexo B - Currículo Artístico de Mario Schenberg<sup>18</sup>

Tive um interesse permanente pela arte desde os oito anos de idade, quando visitei pela primeira vez a Europa com meus pais.

Iniciei os meus estudos sobre História da Arte em 1938, durante a minha segunda viagem a Europa. Nessa ocasião visitei numerosos museus catedrais e palácios na Itália, Suíça, França, Bélgica e Portugal. Em 1939 conheci em Paris os pintores Emiliano di Cavalcanti e Noemi Mourão. Nessa época iniciei também meus estudos sobre História do Cinema em Paris, onde conheci Plínio Sussekind Rocha e Paulo Emílio de Salles Gomes.

De volta ao Brasil em 1939, passei a frequentar a residência de Oswald de Andrade, onde conheci o pintor José Oswald de Andrade e escultora e desenhista Teresa d'Amico. No fim de 1940 viajei para os Estados Unidos, onde trabalhei dois anos como Fellow da John Simon Guggenheim Memorial Foundation em Astrofísica. Nesse período pude aprofundar os meus conhecimentos sobre Artes Plásticas, Fotografia e Cinema visitando numerosos Museus de Arte em New York, Washington, Baltimore, Philadelphia e Chicago. Nos Estados Unidos iniciei meus estudos sobre a Arte do Extremo Oriente e sua Filosofia.

Nos Estados Unidos fiz trabalhos artísticos de fotografia, tendo feito uma exposição no Observatório de Yerkes (Universidade de Chicago). O trabalho em fotografia me permitiu uma compreensão mais profunda dos problemas da arte. Nos Estados Unidos entrei em contato com alguns artistas importantes com Zadkine e Tamayo, aos quais fui apresentado por Teresa d'Amico em New York.

De volta ao Brasil em 1942, fui apresentado por Bruno Giorgi a Alfredo Volpi, de quem me tomei amigo íntimo até hoje. Minha atividade de crítico de arte foi iniciada com a organização da primeira exposição individual de Volpi, para a qual escrevi o texto do catálogo, além de ter tirado as fotografias das telas.

---

<sup>18</sup> Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Arte — ECA/USP.

Bruno Giorgi e Alfredo Volpi me apresentaram aos artistas do Grupo Santa Helena, com os quais estabeleci sólidas relações de amizade. Conheci também José Pancetti, do qual me tomei também amigo íntimo até o fim de sua vida.

Depois da volta dos Estados Unidos, frequentei também o atelier de Lasar Segal, que já conhecia desde 1940. frequentei também o atelier de Flávio de Carvalho.

Posteriormente tornei-me amigo de Cândido Portinari, cujos murais já conhecera nos Estados Unidos. Convivi muito com Portinari, em Paris depois de 1948. Nessa época conheci também pessoalmente numerosos artistas europeus, entre os quais Picasso, Chagall e Gutuso, além dos brasileiros Mario Gruber, Carlos Scilar e Antônio Bandeira.

No período entre 1942 e 1948 escrevi sobre Volpi, Pancetti, Bruno Giorgi e Figueira, sem exercer sistematicamente a crítica de arte. Comecei, porém a me relacionar com a crítica de arte paulistana, tornando-me amigo de Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Maria Eugenia Franco, Ciro Mendes, além de Paulo Mendes de Almeida, Osório César e Jorge Amado que já conhecera anteriormente.

De 1948 até 1953 permaneci na Europa. Nesses anos ampliei muito o meu conhecimento da arte européia, nas viagens que fiz pelos países da Europa ocidental, Central e Oriental. As viagens pela Inglaterra, Holanda, Dinamarca, Alemanha, Áustria, Polônia, Checoslováquia, Suíça, França e Itália, me permitiram conhecer melhor várias épocas da Arte Europeia, assim como da Arte Africana e Asiática, pelas obras dessas regiões expostas em museus da Europa.

De 1953 a 1958 fiquei afastado de atividades artísticas e críticas limitando-me a visitar as Bienais de São Paulo e a fazer algumas leituras sobre os movimentos da arte contemporânea. A partir de 1958, aprofundi os meus contatos com o movimento artístico participando de debates sobre a pintura de Volpi em São Paulo e no Rio de Janeiro, estimulado por Mario Pedrosa, Waldemar Cordeiro e Theon Spanudis. intensifiquei então os meus contatos com os artistas concretistas de São Paulo e com os neo-concretistas do Rio de Janeiro que conheci na exposição de Volpi do Museu de Arte Moderna de lá.

Em 1961 fui encarregado por Mário Pedrosa de organizar a Retrospectiva de Volpi na Bienal e de escrever o texto correspondente, por me considerar como a pessoa com melhor

conhecimento da obra de Volpi e de haver reconhecido primeiro a sua estatura artística excepcional. A partir dessa Retrospectiva Volpi passou a ser considerado como uma das personalidades máximas da Arte Brasileira.

Particpei das Bienais de 1965, 1967 e 1969 como representante dos artistas no Júri Nacional de Seleção. Particpei do Júri da 1ª Bienal Nacional da Bahia em 1966 e dos júris de vários Salões em São Paulo e Minas Gerais, assim como do Júri do 1º Salão da Bússola no Rio de Janeiro, em 1969. Desde então, particpei apenas de alguns júris de Salões de cidades paulistanas até 1974.

Nas décadas de sessenta e setenta escrevi numerosas apresentações de artistas renomados como Volpi, Mario Gruber, Mira Schendel, Waldemar Cordeiro, Rubem

Gerchman, Antonio Dias, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, José Roberto Aguilar, Arnaldo Ferrari, Cláudio Tozzi, Frederico de Moraes, Roberto Mariconi, Antônio Marx, Teresa d'Amico, Ivald Granato, Érika Steinberger, Jenner Augusto, Sônia Castro, Waldomiro de Deus, Moby, Niobe Xandó, Ricardo Augusto Pinho, Marlene Trindade, Vera Ilse, Anésia Pacheco e Chaves, Lourdes Cedran, Kinoshita, Aluizio Siqueira, Sheila Brannigan, Bruno Giorgi, Zoravia Bettiol, Umberto Espíndola, Saverio Castellano, Sérgio Lima, João Rossi, Ely Bueno, Montez Magno, João Parisi, Alice Carracedo, Neusa d'Arcancny, Maurício Nogueira Lima e de numerosos artistas jovens.

Escrevi sobre arte em jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro e também em revistas de arte. Sou autor do estudo "Arte e Tecnologia", incluído na obra Arte Brasileira Hoje de Ferreira Gullar, publicado em 1973 pela Editora Paz e Terra. Publiquei o estudo "Bruno Giorgi e o Paganismo" na Revista Acadêmica, nº 66, 1945, dedicado a Bruno Giorgi. Publiquei recentemente um estudo sobre os movimentos concreto e neo-concreto na Revista Arte Hoje, nº 02, 1977. Escrevi também vários estudos como textos de catálogos de exposições coletivas.

Sou membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte e da Associação Brasileira dos Críticos de Arte. Sou membro da Academia Brasileira de Ciências e da Academia de Ciências do Estado de São Paulo e professor aposentado da USP.

Mario Schenberg

## Anexo C— Autobiografia de Mario Schenberg

Nasci a 2 de Julho de 1914, em Recife. Em 1931 iniciei o curso na Escola de Engenharia de Pernambuco. Em 1933 transferi-me para a Escola Politécnica de São Paulo, recebendo o diploma de engenheiro eletricitista em 1935.

Em 1936 conclui o curso de bacharel em matemática na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, na primeira turma da Faculdade. Desde 1936 trabalho na USP. Inicialmente fui preparador na cadeira de Física Geral e Experimental na Escola Politécnica e, no ano seguinte, fui nomeado assistente de Física Teórica na FFCLL. Em 1944 fiz concurso na USP para a cadeira mecânica Celeste e Superior do Departamento de Física da FFCL, que depois tornou-se o Instituto de Física.

Realizei muitas viagens ao exterior. Em 1939 parti para a Europa, tendo trabalhado no Instituto de Física da Universidade de Roma com o professor Enrico Fermi. A seguir, transferi-me para Zurique onde trabalhei com o Prof. Pauli. Com a aproximação da guerra, parti para Paris onde fiquei trabalhando com o prof. Frederic Joliot Curie.

Em 1940, já de volta ao Brasil, ganhei uma bolsa da Fundação Guggenheim e trabalhei com o Prof. G. Gamow em Washington, realizando investigações em Astrofísica. Depois, fui membro do Instituto for Advanced Studies de Princeton. Trabalhei ainda no Observatório Astronômico de Yerkes com o Prof. Chandrasekhar. Voltei em 1944 para o Brasil, para prestar concurso na USP. Permaneci no Brasil até 1948 quando parti para a Europa, ficando 5 anos em Bruxelas, trabalhando em raios cósmicos e mecânica estatística; trabalhei também com o Prof. Prigogine, com o Prof. Cosnyns e colaborei com o grupo de Prof. Occhiialini.

Em 1953, tomei-me diretor do Departamento de Física da USP. Permaneci neste cargo até 1961. Durante este período, criei o Laboratório de Estado Sólido e instalei o primeiro computador, criando assim os cursos de computação da USP. Ao longo de todos esses anos publiquei mais de uma centena de trabalhos em Física Teórica, Física Experimental, Astrofísica, Mecânica Estatística, Mecânica Estatística, Mecânica Quântica, Relatividade, Teoria Quântica do Campo, fundamentos de Física, além de escrever muitos trabalhos em Matemática.

Participei ativamente da discussão dos problemas político-econômicos do Brasil. Inicie em São Paulo a campanha O Petróleo é Nosso; lutei pela defesa de nossos recursos de minérios nucleares, e estou envolvido nos debates sobre as centrais nucleares.

Nos últimos anos tenho me dedicado com muito interesse a trabalhos de História da Ciência. Estive sempre interessado pelos problemas da Educação. Participei da realização da Bienal de/ São Paulo e escrevi muitos ensaios sobre arte.

Mario Schenberg Década ano de 1980

## Anexo D - Biografia de Mira Schendel<sup>19</sup>

Dagmar Dub (Zurique, Suíça, 1919 - São Paulo, São Paulo, 1988). Desenhista, pintora, escultora. Muda-se para Milão, Itália, na década de 1930, onde estuda arte e filosofia. Abandona os estudos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Estabelece-se em Roma em 1946, e, em 1949, obtém permissão para mudar-se para o Brasil. Fixa residência em Porto Alegre, onde trabalha com design gráfico, faz pintura, escultura de cerâmica, poemas e restauro de imagens barrocas, assinando com seu nome de casada Mirra Hargesheimer. Sua participação na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, permite contato com experiências internacionais e a inserção na cena nacional. Dois anos depois muda-se para São Paulo e adota o sobrenome Schendel.

A produção artística de Mira Schendel, marcada pela constante experimentação, é constituída por múltiplas séries de trabalhos, experiências bastante diversas quanto a formato e dimensões, aos suportes escolhidos e à técnica adotada, mas que guardam entre si uma coerência no que diz respeito às questões por eles suscitadas. Daí a dificuldade em dividir sua obra em fases cronológicas e a consequente identificação de aspectos que reaparecem constantemente, desdobramentos entre uma série e outra, que conferem a sua obra uma linguagem inconfundível, com várias ramificações.

As obras de Mira Schendel geralmente não têm títulos, mas ela nomeia as séries, que funcionam como apelidos aos trabalhos. Ela vive em Porto Alegre entre 1949 e 1953, período em que realiza retratos e naturezas-mortas de tons escuros. Na década de 1950, sua linguagem pictórica simplifica-se progressivamente, em trabalhos que exploram o tratamento dado à superfície. De 1954 a 1956, faz pinturas encorpadas em tons geralmente sombrios, como cinza e ocre, de matéria densa e opaca, em têmpera ou óleo sobre madeira ou tela.

A década de 1960 é um período de intensa e variada produção. Nos primeiros anos dedica-se sobretudo à pintura, misturando técnicas e usando diferentes suportes e materiais, como gesso, cimento, areia e argila, com o que obtém superfícies densas e evidencia o suporte como constituinte ativo da obra. De 1962 a 1964, realiza diversos *Bordados*, seus primeiros trabalhos com papel japonês, feitos com tinta ecoline, geralmente com desenhos geométricos e cores escuras, mas transparentes, depois retomados na década de 1970.

---

<sup>19</sup> Itaú Cultural. **Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>. Acesso em: 15 de jul de 2020.

Mira Schendel faz grande quantidade de desenhos em papel de arroz, conhecidos também como *Monotipias*, de 1964 e 1966. Ela os realiza entintando uma lâmina de vidro sobre a qual o papel é pousado para, então, traçar sobre ele as linhas, pelo avesso, usando a unha ou algum instrumento pontiagudo. A opção em desenhar pelo verso tem uma importância conceitual para a artista, que pesquisa assiduamente um meio de chegar mais próximo da transparência. Como chama a atenção o crítico de arte Rodrigo Naves, esse traço indireto, caracterizado pelo uso do vidro entintado, em lugar de riscar a linha diretamente sobre o papel, diminui o controle sobre o resultado, incorporando irregularidades e imprecisões que, justamente, interessam a artista mais do que a vontade de ordenação e o controle dos meios<sup>1</sup>.

Entre os inúmeros desenhos realizados seguindo esse procedimento, há aqueles só com linhas, outros com letras, palavras ou frases, símbolos ou caligrafias, configurando uma investigação sobre as potencialidades plásticas dos elementos da linguagem, ao mesmo tempo em que exploram a liberdade e delicadeza do gesto que traça formas abertas e imprecisas.

Numa série de desenhos de 1965, postumamente chamados *Bombas*, em vez da estreiteza da linha, que tem uma presença mais sutil, a artista cria, com nanquim sobre papel úmido, grandes massas negras de contornos indefinidos, mais ou menos retangulares. Em 1966, cria a série *Droguinhas*, objetos tridimensionais vazados sem forma definida, elaborados com papel de arroz retorcido e trançado, tramado com nós. Realiza também *Trenzinhos*, série de folhas do mesmo papel, penduradas em fila em um "varal"<sup>2</sup>.

Segundo a historiadora da arte Maria Eduarda Marques, as *Droguinhas* representam uma intenção desmistificadora diante do mercado e da institucionalização da arte, pois são trabalhos que, como descritos nas palavras da própria artista, estão "em oposição ao 'permanente' e ao 'possível'"<sup>3</sup>.

Outras obras que exploram a transparência são seus *Objetos Gráficos*, que Mira Schendel começa a produzir em 1967. Assim como nas *Monotipias*, em que podia escolher a face de seus desenhos, os *Objetos Gráficos* também têm dois lados. Mas nesses casos o papel de arroz, sobre o qual dispunha letras manuscritas ou tipos impressos, é prensado entre duas grandes chapas de acrílico, depois suspensas por fios no teto, afastadas da parede, podendo ser vistas pelos dois lados.



Os *Toquinhos*, 1968, são peças de acrílico transparente com pequenos cubos do mesmo material nos quais ela aplica letras, signos gráficos ou pedaços de papel japonês tingido com ecoline. Em 1969, realiza na 10ª Bienal Internacional de São Paulo a instalação *Ondas Paradas de Probabilidade*, constituída por fios de nylon pendentes do teto ao chão, pendurados em grades quadriculadas. Semelhante aos *Objetos Gráficos*, produz *Discos*, placas circulares de acrílico portando letras, números ou signos gráficos prensados. Nesse período a artista explora as projeções da luz sobre a parede com os *Transformáveis*, pequenas tiras de acrílico transparente articuladas umas às outras, semelhante a um metro dobrável.

Em 1970 e 1971, realiza séries de *Cadernos*, em quantidade aproximada de 150, vários dos quais são expostos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Produz uma nova série de *Toquinhos*, em 1973 e 1974, desta vez usando colagens de pequenos quadrados de papel japonês coloridos. Na série de *Datiloscritos*, 1974, predominam tipos de máquina de escrever.

Em meados da década de 1970, retoma séries anteriores, e faz desenhos dos *Bordados* ou *Datiloscritos*, reproduzidos em gravura, e novas séries curtas de trabalhos de pequenas dimensões, menos divulgadas. Em várias delas percebe-se a influência da filosofia oriental e características místicas, como nas *Mandalas*, em ecoline sobre papel.

Realiza a partir de 1975 *Paisagens Noturnas*, em papel japonês tingido com ecoline e aplicação de fios ou pequenos pedaços de folha de ouro. Entre 1978 e 1979, produz a série *Paisagens de Itatiaia*, em têmpera negra sobre papel, com letras aplicadas, mais informais, em que se delineiam montanhas. Para a 16ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, produz 12 pequenos trabalhos chamados *I Ching*.

Volta às naturezas-mortas com uma linguagem ainda mais econômica em *Mais ou Menos Frutas*, conjunto de 1983. Desta vez, compõe com traço seco, sem manchas ou sombras, um número variado de frutas ambigualmente tratadas como signos e como objetos naturais, valendo-se do recurso de ordenação e seriação. A respeito de *Mais ou Menos Frutas*, o crítico Alberto Tassinari comenta que "estes desenhos estão, de fato, a meio caminho entre a figuração e a abstração. São esquemas de frutas (...). O fato de serem esquemas, porém, não lhes retira a singularidade"<sup>4</sup>.

Em 1987, concebe a série *Sarrafos*, com têmpera e gesso sobre madeira, a última que chega a concluir. Para o crítico Ronaldo Brito, "muito além de transgredir o limite entre categorias (pintura, relevo, escultura), os *Sarrafos* exibem uma evidência desconcertante que por si só torna teóricas tais divisões". Eles implicam um diálogo com a pintura, a relação do sujeito diante do quadro, e ao mesmo tempo mobilizam o corpo, valores por excelência da escultura. Operando sobre esses dois eixos de espacialidade - a superfície branca do retângulo e a tridimensionalidade da barra de madeira preta que se projeta no espaço -, obtém o que o autor qualifica como um "salto à dimensão do corpóreo"<sup>5</sup>. Nesse ano, inicia também uma série de quadros feitos com pó de tijolo aplicado à cola sobre madeira, dos quais conclui apenas três.

1 NAVES, Rodrigo. Pelas costas. In: SCHENDEL, Mira. *No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 63. [Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, com curadoria de Sônia Salzstein].

2 Para o artista José Resende (1945), trabalhos como *Droguinhas* e *Trenzinhos* evidenciam a preocupação com a obsolescência da arte, questão também presente nas séries das Monotípias, em que exercita a espontaneidade do gesto. Ver: RESENDE, José. In: SCHENDEL, Mira. *No vazio do mundo*. op. cit. p. 252.

3 A autora desenvolve esse argumento recorrendo a trecho extraído de carta de Mira Schendel ao crítico de arte Guy Brett. Ver: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 35.

4 TASSINARI, Alberto. Mais ou menos frutas. In: SCHENDEL, Mira. *No vazio do mundo*. op. cit. p. 271.

5 BRITO, Ronaldo. *Singular no plural*. Experiência crítica. Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac e Naify, 2005. p. 294.