

MIRA SCHENDEL: VIDA, OBRA E PENSAMENTO ESTÉTICO

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago¹

Resumo: Quando chegou ao Brasil, Mira não trouxe uma obra madura, mas uma bagagem intelectual com inquietações filosóficas e religiosas que, unida ao meio cultural propício, estimulou a criatividade da artista.

Os escritos de Mira revelam uma personalidade consciente dos problemas de seu tempo e são fontes fundamentais para a compreensão de sua obra. No centro de suas preocupações está o questionamento acerca do dualismo da natureza humana entre corpo e alma, matéria e espírito. Nesse artigo, pretendo esboçar questões sobre a fenomenologia da corporeidade, amplamente discutida por Mira, em especial em duas manifestações: a primeira no ano de 1969, com sua participação na Bienal de São Paulo e a segunda no ano de 1974, com sua participação no Salão de Arte Contemporânea de Campinas – Documento/Debate.

Palavras-chave: Mira Schendel, Fenomenologia, Arte brasileira.

Considerações biográficas: vida e obra

“Se a preocupação primordial da renascença foi a concretização do espaço, a da nossa época é a do tempo. A intromissão do tempo no pensamento espacial perspectivo revela sua incomensurabilidade e a impossibilidade de sua apreensão pelo racionalismo.”²

É importante pontuar os principais acontecimentos da obra de Mira, pois sua vida apresenta-se intrinsecamente ligada a sua obra. Os locais de passagem e de moradia, sua origem cultural e religiosa, as pessoas com quem conviveu e estabeleceu laços de amizade e trocou correspondências.

Myrrha Dagmar Dub nasceu em 7 de junho de 1919 em Zurique, Suíça. Filha de Karl Leo Dub, de família tchecoslovaca de língua alemã e origem judaica, e de Ada Saveria Büttner, filha de um alemão e uma italiana (de origem judaica. Seu pai veio a

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes – Unicamp. renatamaiazago@gmail.com

² DIAS, Geraldo de Souza. **Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel** in Ars. São Paulo: Edusp. 2005, p.30.



Zurique depois de 1915 e casou-se com sua mãe em 1918. Sua mãe converteu-se ao judaísmo após o casamento, mas batizou a filha em uma igreja católica (Saint-Pierre-Saint-Paul de Zurique). Seus pais mudaram-se para Berlin em 1920, mas sua mãe volta pouco tempo depois (entre 1919 e 1920 a Suíça promoveu um “programa” para naturalização de estrangeiros que viviam na Suíça a mais de 10 anos ininterruptos, porém demonstrando certo anti-semitismo). Mira fica com seus avós maternos e se mudam para Milão em 1922. O italiano torna-se a primeira língua que ela aprende (escola). Em suas férias escolares costumava visitar seus familiares paternos em Bohême, familiarizando-se com a língua e a cultura alemãs e com os princípios essenciais do judaísmo.

Sua mãe encontra-se em Milão com o conde Tomaso Gnoli, poeta e bibliotecário, diretor da Biblioteca Nacional Braidense (Estense de Modena) entre 1925 e 38, com quem casa em 1937. O importante edifício barroco da Biblioteca abrigava também a Pinacoteca e a Escola de Belas Artes. Assim, Mira teve contato com as Artes e isso marcou sua infância e adolescência. Mira recebeu uma educação religiosa severa nas escolas que frequentou. Sua mãe tinha uma profunda devoção a um engajamento social de inspiração católica.

Entre 1930 e 36, Mira frequenta os cursos de arte da Via Fontanesi, em Milão, provavelmente uma escola que oferecia cursos preparatórios para a Escola de Belas Artes de Brera. Em 1936 começa seus estudos de filosofia na Universidade Católica do Sagrado Coração, que é obrigada a abandonar dois anos mais tarde, por causa de um decreto do governo italiano que impedia estrangeiros de cursarem o ensino superior.

Por volta de 1941, Mira segue para a Casa de uma tia em Sofia, na Bulgária, para fugir das perseguições nazistas na Itália. Porém, invasões nazistas no percurso que deveria seguir, fizeram-na desviar sua rota e encontrou um grupo de refugiados croatas para a Iugoslávia, onde conhece em Sarajevo, Jossip Hargesheimer, um croata católico de origem austríaca, com quem se casa em 9 de outubro de 1944.

Em 1946, vai com o marido para Roma, onde recebe permissão para permanecer até 1949. Entre 1948 e 49 Mira trabalha como funcionária da Organização Internacional de Refugiados e de lá envia alimentos, remédios e cigarros à mãe, em Milão. Também em 1948 participa do movimento de reforma da Igreja católica, onde conhece Ferdinando Tartaglia com quem mantém correspondência de origem filosófico-religiosa até 1951.

Em 1949 obtém permissão para emigrar ao Brasil (também são mencionados como países que acolhem emigrantes: a Argentina, a Venezuela, o Canadá e os EUA, mas o Brasil foi o primeiro que aceitou o pedido do casal) e parte de Nápoles em 27 de julho no navio Protea, onde trabalha como datilógrafa. Ao desembarcar no rio de janeiro em 12 de agosto de 1949, Mira é registrada como Mirra Hargesheimer (assina seus trabalho com esse sobrenome até 1953) e segue com o marido para Porto Alegre, onde se fixam.

Para sobreviver dá aulas de pintura e de “orientação artística” a pessoas da alta sociedade. Visita exposições, escreve poesias e estuda filosofia por conta própria (seus autores preferidos: Kierkegaard, Karl Jaspers, Martin Buber e Blaise Pascal).

Em 1950, publica no jornal *O Correio do Povo*, de Porto Alegre, uma carta aberta em nome dos “deslocados de guerra” (displaced person) em artigo denominado *O drama dos imigrantes europeus*. No mesmo ano faz sua primeira exposição individual em Porto Alegre no auditório do Correio do Povo, onde apresenta pinturas: retratos, paisagens e naturezas-mortas.

Em 1951 recebe uma medalha de ouro no Salão universitário da Bahia, em Salvador, e é selecionada para participar da I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. No mesmo ano faz sua segunda exposição individual no Instituto Brasil – Estados Unidos, em Porto Alegre.

Em 1953 separa-se de Jossip e muda-se para São Paulo. Em julho desse ano instala-se no apartamento do sociólogo alemão Rudolf Lenhard que conhecera em Porto Alegre. São mencionadas, em certas cartas da artista, a realização de cartazes para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a ilustração de contos como maneiras para superar as dificuldades financeiras.

Em suas leituras inclui pensadores católicos franceses como Teilhard de Chardin, Emmanuel Mounier e Leon Bloy. Ela conhece o pintor alemão Henrique (Hans) Boese, antigo aluno de Käthe Kollwitz em Berlin.

Em visita ao museu da cidade, ela descobre os artistas Bruno Giorgi, Antonio Bandeira e Fayga Ostrower. Assiste a conferências dadas pelo historiador da arte Georg Hoeltje no centro cultural Brasil-Alemanha. Segundo anotações de Mira, os nomes decisivos para a arte contemporânea são Picasso - “la porte qui s’est ouverte”, Braque e Klee. A visita de Hoeltje a seu ateliê e sua crítica às obras podem ter contribuído para sua passagem a abstração (segundo Geraldo de Souza Dias).

Em 1954 Mira conhece o livreiro Knut Schendel, com quem passa a viver algum tempo depois. Nesse mesmo ano, expõe pinturas no MAM, à rua Sete de abril, e em seguida participa da III Bienal de São Paulo (1955).

Na segunda metade dos anos 1950, Mira conhece o poeta Theon Spanudis, o físico e crítico de arte Mario Schenberg, o filósofo Vilém Flusser e o poeta concreto Haroldo de Campos. Desse período até os anos 1970, Mira frequenta as reuniões organizadas por Flusser e sua esposa e conhece o artista Samson Flexor e o casal José Bueno de Aguiar e Ely Bueno, que torna-se sua melhor amiga. No início dos anos 1960 torna-se amiga de Amélia Toledo. Também mantém contato com o escultor Sérgio Camargo, estabelecendo duradoura relação de amizade entre ambos (conhecem-se por volta de 1964).

A partir de 1956 vive com Knut Schendel e em 1957 nasce a filha Ada Clara (em março de 1960 casa-se oficialmente com Knut e passa a portar seu sobrenome). Ainda em 1960, sua mãe se muda para Brescia. Entre 1957 e 1960 Mira preocupa-se em

cuidar da filha e consta em suas biografias apenas uma produção de alguns cartões de Natal, que são expostos em uma loja de decoração no Rio de Janeiro. De 1960 a 67, Mira faz capas de livros para as editoras Polígono e Herder, de São Paulo.

Entre 1960 e 62 realiza, entre inúmeras séries de desenhos, os Bordados – retomados após 1975 – primeiros trabalhos em papel arroz, feitos em ecoline, apresentando motivos geométricos que se repetem; e uma série de pequenos trabalhos, também em papel arroz, com linhas grossas configurando cruzes, intersecções ou outras estruturas simples, e uso eventual da cor em pequenas áreas. Sua exposição da série Bordados na Galeria Selearte, em 1962, marca seu retorno à cena artística de São Paulo. A crítica sublinha somente os aspectos “orientais” de seus trabalhos e os compara com Paul Klee, por causa dos pequenos formatos.

A partir de 1962 também produz um vasto conjunto de pinturas. Dentre elas, há uma série feita com tinta óleo e têmpera misturadas a areia e outros materiais, estabelecendo variações na textura. Monocromáticas ou não, às vezes com incisões na matéria, muitas trazem figuras geométricas elementares, outras são mais informais. Em algumas, feitas sobre juta, o suporte fica parcialmente à vista. Outra série traz divisões ortogonais bem marcadas, cruzes ou diagonais.

Em 1964, realiza grandes desenhos de frutas, copos, garrafas, xícaras e outros objetos, feitos com nanquim e às vezes têmpera sobre papel umedecido. Em 1965, utilizando essa mesma técnica, produz a série das Bombas. Nelas surgem grandes massas retangulares negras com os contornos esfumados, às vezes acompanhadas de grafismos. São expostas nesse mesmo ano na Petite Galerie do Rio de Janeiro.

Ao longo dos anos 1960 produz um conjunto de desenhos, pinturas e colagens. Há alguns com frases tiradas da Ilíada e imagens emblemáticas do texto literário.

Entre 1964 e 66 Mira produz cerca de 2000 desenhos conhecidos hoje como monotípias, feitos com tinta óleo em papel arroz ultrafino. São divididos em dois ramos principais: os Desenhos lineares (nome dado por Mira) em que a artista faz pequenas intervenções com linhas de diversas intensidades, e outro grupo em que ela intervém com letras, palavras ou frases, ou ainda elementos que sugerem escritas, associados ou não aos Desenhos lineares. Mira retomará as monotípias nos anos 1970, sobre as quais passará a aplicar letraset.

Em 1965, Mira participa da VIII Bienal de São Paulo, onde conhece o crítico inglês Guy Brett que, incentivado por Sérgio Camargo a conhecer o trabalho de Mira, compra vinte deles. Por intermédio de Guy Brett, Paul Keeler e David Medalla, da galeria londrina Signals, tomam contato com a obra de Mira. Dedicada a artistas experimentais, a galeria já expõe os brasileiros Lygia Clark, Hélio Oiticica e Sérgio Camargo. Keeler a inclui na mostra “Soundings two” na Signals, em 1965, e no ano seguinte ganha uma exposição individual na qual ela mostra desenhos, Droginhas e

Trenzinhos³. Esses trabalhos são expostos no mesmo ano no MAM-RJ, apresentados no catálogo por poema de Haroldo de Campos.

Mira comenta em entrevista a Jorge Guinle Filho a diferença da repercussão das duas exposições:

“Estranhíssimo aquilo, a pouca frequência que houve [MAM-RJ] de certo modo combinava com o próprio trabalho. Agora, foi muito diferente em Londres. Eu me lembro, em Londres, em 1966, era uma época de efervescência, de mudanças, era um momento muito importante. Eu me lembro da galeria, estava cheia, tinha um vaivém. Era gente por todos os cantos, totalmente outro clima. O inglês deve ter outra mentalidade. O inglês não se espantou com aquilo. Pelo contrário, foi muito mais aceito. Teve muito mais ressonância na Inglaterra do que no Rio. Mas no Rio o pessoal sumido não fazia senão reforçar todo aquele vazio, que estava no próprio desenho, na linha como nos papéis. [...] É interessante que, ao redor dele no Rio, o clima que se criou nesta ausência, neste vazio era quase o clima do próprio desenho. A exposição não me decepcionou. Foi por assim dizer uma experiência espiritual. Me tocou pelos dois lados. Eu não senti aquilo como uma ofensa.”⁴

Aproveita sua estada na Europa para retornar a Zurique e a Milão, onde conhece Umberto Eco. Viaja para Lisboa para sua exposição na Galeria (Livreria) Buchholz, marcada por intermédio de Amélia Toledo, que residia em Carcavelos, Portugal. Em Stuttgart, por indicação de Haroldo de Campos, conhece o filósofo Max Bense e a semióloga (assistente/esposa) Elisabeth Walther, com quem mantém contato até aproximadamente 1976.

Em 1968, Mira juntamente com Lygia Clark, Farnese de Andrade e Ana Letycia Quadros faz parte da delegação brasileira na Bienal de Veneza, onde expõe doze objetos gráficos. A partir de meados da década de 1960, interessa-se por psicologia e psicanálise, sobretudo pela escola junguiana. Em sua viagem conhece o filósofo Jean Gebser, professor em Berna, com quem manterá contato até sua morte em 1973. No mesmo ano, viaja novamente a Europa, indo até Oslo, na Noruega, para sua exposição na Galeria Gromholt, cujo diretor, Konrad Gromholt, torna-se seu marchand e amigo, com quem se corresponderá até 1972. Faz passeio de navio pelos fiordes até o cabo Norte, ponto extremo setentrional do continente e comenta em carta a Jean Gebser (16 de julho de 1968):

“Esta viagem pela Escandinávia fica a cada hora mais interessante. Uma notável experiência da polaridade. Portanto: rumo ao pólo norte! E, a volta, rumo ao pólo sul! Pois esta experiência de polaridade não é somente a experiência da nossa própria alma.”

³ Droginhas são objetos construídos com papel arroz amassado, torcido em cordão e tramado em nós, amontoado ou pendurado, formando redes, bolas, tranças. Trenzinhos são séries de folhas do mesmo papel, penduradas em fila em um varal.

⁴ MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify. 2001, p.xx

A questão da transparência se encontra em várias obras a partir de 1968-9: os *Toquinhos*, os *Discos*, os *Transformáveis*. Esses objetos devem ser suspensos por fios e receber um foco de luz direto para produzir sombras nas paredes.

Entre 1970-71, realiza cerca de 150 cadernos, que são expostos pela primeira vez em 1971 no MAC-USP, em coletiva com Amélia Toledo e Donato Ferrari. Por volta de 1971 também faz experiências com litografia e realiza a série *Fórmicas*. Entre 1972 e 73 realiza nova série denominada *Toquinhos* e viaja à Europa. Em 1974 realiza os *Datiloscritos*.

Entre 1974 e 75 Mira pinta *Mandalas* inspirada nas leituras de C. G. Jung e ainda em 1975 expõe vinte e uma mandalas no gabinete de Artes Gráficas de São Paulo e Haroldo de Campos dedica um segundo poema a artista.

O interesse de Mira por filosofia a conduz à obra do filósofo alemão Hermann Schmitz, da Universidade de Kiel, Alemanha, que baseia sua filosofia no conceito da corporeidade. Mira vai a Kiel para encontrá-lo em 1975, 76 e 77. Em debate realizado no X Salão de Arte Contemporânea de Campinas – Documento/Debate, Mira comenta Schmitz. Ainda em 1975 realiza inúmeras séries de trabalhos em papel japonês, dentre elas as Paisagens noturnas (que também têm versão em têmpera sobre madeira).

Em 1978, comenta sobre o incêndio ocorrido no MAM-RJ durante a exposição “América Latina: Geometria sensível” em carta a filha Ada: “O MAM do Rio queimou. Queimaram todos os trabalhos de grande exposição que havia. Inclusive os meus... Um desastre pra valer. [...] Uma pena, mas essas coisas acontecem. [...] (Foram) ao todo dezessete. Se for o caso, mais tarde farei uma doação.”

Entre 1978 e 80 produz a série Paisagens de Itatiaia. Em 1980 realiza a série de doze temperas sobre madeira denominada *I Ching*, exposta em 1981 na XVI Bienal de São Paulo. Em 1981 conhece Paulo Figueiredo que se torna seu marchand e amigo e no ano seguinte expõe em sua galeria uma grande série de temperas com ouro.

Em 1983 expõe na Thomas Cohn Arte Contemporânea no RJ, onde apresenta desenhos, *Droguinhas* e um *Trenzinho*, quase uma reconstituição da exposição londrina de 1966. Expõe também uma série de trabalhos feitos com tinta spray e textos com referência religiosa, denominada Deus-pai do ocidente.

Em 1983 também produz a série *Mais ou menos frutas* apresentada em 1984 na Paulo Figueiredo galeria de Arte. Em 1986 surge como precursor imediato da série *Sarrafos*, um novo conjunto em papel japonês.

Os *Sarrafos* consistem em uma série de doze trabalhos realizada em 1987. Sobre a superfície branca de gesso e tempera é parafusado um sarrafo negro de madeira, projetando um ângulo agudo ou correndo paralelo em relação ao suporte. São expostos no mesmo ano no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em SP e no RJ na Thomas Cohn.

Fenomenologia da corporeidade: Hermann Schmitz

Mira refere-se a conceitos presentes na obra do filósofo ao comentar sobre suas últimas obras. Na bibliografia que tive acesso acerca das obras da artista e do filósofo, em especial à entrevista concedida por Hermann Schmitz a Geraldo Souza Dias⁵, podemos destacar, principalmente algumas definições do filósofo, utilizadas na obra de Mira. A **Multiplicidade caótica**, que segundo Schmitz, naquela época era um conceito isolado, depois ele o relacionou com o conceito de situação, ou seja, a partir da significação da multiplicidade caótica que experimentamos em determinadas situações. Como em impressões ambíguas, nas quais aparentemente temos uma significação total, interiormente unitária, porém difusa ou múltipla caótica. Por exemplo, quando se está com algo na ponta da língua: entendemos intuitivamente mais do que podemos expressar. Está ligado a **significação**, mas naquela época o conceito era mais vinculado a uma **continuidade** ou algo semelhante.

Primeiramente Mira se utilizava do conceito de **individuação**, conforme a definição de Jung, e pintava suas mandalas. Depois, tomou algo relacionado a esse tema das teorias de múltiplo caótico de Schmitz. O filósofo afirma que seu conceito de individuação é muito mais formal, mais limitado e desprezioso e está ligado ao processo de **maturação** da pessoa que ocorre no que o filósofo denomina **desdobramento do presente**. Inicialmente temos a vida no **presente primitivo** (dinâmica corpórea formada por: estreiteza e amplidão corpórea, impulso vital e comunicação corpórea) – no homem às vezes tem a significação de um “aqui-agora”, como também uma vinculação maior com a existência. Mas pode se desdobrar chegando à **individuação do múltiplo caótico**. Como se estourasse uma cápsula libertando as formas da identidade e da diferença. Nós podemos ter expectativas, datar, lembrarmo-nos de coisas, dar nome a tudo, imaginar coisas e até mesmo chegar ao não ser, no qual a forma do ser liberta-se da realidade. Surge uma grande força, como se estourasse uma vagem e as sementes se espalhassem para todos os lados. Aí temos então uma enorme individuação do múltiplo caótico. A maturação depende ainda da pessoa não se satisfazer com isso, mas também não ser apenas uma objetivação, uma neutralização dos fatos, das relações. Consiste em algo criado exclusivamente para cada pessoa, uma relação factual subjetiva, assim como desejos, preocupações, problemas que são criados exclusivamente para cada um, em oposição aos problemas e programas que continuarão a existir se observados sob uma perspectiva neutra.

Mira também ficou interessada na idéia da possibilidade de superação do dualismo, à separação entre corpo e alma pelo conceito de *Leib*⁶. O homem comum

⁵ DIAS, Geraldo de Souza. **O corpo em Mira – Entrevista com Hermann Schmitz**. Novos Estudos: Cebrap, nº 74, março 2006.

⁶ Conceito de Lieb, segundo **Schmitz** (compreensões obtidas por meio de leituras como a entrevista já citada anteriormente - DIAS, Geraldo de Souza. **O corpo em Mira – Entrevista com Hermann Schmitz**. Novos Estudos: Cebrap, nº 74, março 2006; o livro DIAS, Geraldo Souza. **Do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify:2009; e o depoimento da artista publicado no catálogo do **X Salão de Arte Contemporânea de Campinas**, 1975):

- diferenciação entre as palavras alemãs *Körper* (corpo no sentido físico) e *Lieb* (o corpo vivo do ser humano e dos animais superiores) – diferenciação ausente em outras línguas européias modernas.

entende-se dualisticamente, ou seja, sua autocompreensão é dividida: de um lado seu entendimento do mundo: fala de átomos, galáxias na linguagem científica, de outro, o de si mesmo: fala sobre corpo e alma. Assim, segundo Schmitz, esses entendimentos não se encaixam, pois ao proceder dessa forma, o homem alienou seu corpo por completo e transformou-o num objeto de conceituação científica, sem relação alguma consigo mesmo e com o que tem dentro de si e a alma fica totalmente à margem (obscura, pois não podemos tocá-la e nem relacioná-la com o corpo que acreditamos poder pegar, sendo impossível aproximá-la desse entendimento do mundo).

Mira Schendel nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACC)

Dentro de uma poética própria, revelando uma linguagem extremamente independente daquela amplamente utilizada pelos artistas brasileiros na década de 1960, Mira Schendel, é vencedora do prêmio aquisição de desenho do III SACC, 1967, com a monotipia *Objeto Gráfico I* (figura 01). Sobre o papel japonês a artista insere letras, símbolos e grafismos que parecem ser dispostos ora de maneira aleatória, ora ordenados. As características do suporte, sua textura, transparência ou opacidade, leveza ou rigidez são de extrema importância na concepção das obras da artista. Percebemos aqui uma busca pela transparência que se torna evidente com a escolha do papel arroz, porém, como muitas outras obras, esta resiste à reprodução fotográfica e gráfica pela sutileza de sua composição. *Objeto Gráfico I* (figura 01) situa-se no centro de quase quarenta anos da produção de Mira. Os *Objetos Gráficos* são prensados entre duas placas de acrílico, suspensos por fios de nylon de modo a poderem ser vistos de ambos os lados. A artista continua a explorar o suporte do desenho em outras séries posteriores aos *Objetos Gráficos*, como as *Droguinhas*. Nestas, Mira pegou as folhas de papel arroz que utilizava para os desenhos, enrolou-as e amarrou-as, transformando-as em objetos.

Em muitos momentos Mira Schendel optou por atrelar o signo verbal à imagem, como uma espécie de legenda, em outros, como na obra do MACC, ele funciona apenas como elemento plástico. Esse é um processo que a aproxima da arte caligráfica oriental – influência admitida pela artista⁷ – e a colocam em um plano dos mestres que estudam a história das formas, propondo novos desdobramentos.

Além disso, o uso da linguagem verbal é um componente que floresce na artista. Esse desenho da letra, como algo plástico surge como um elemento sem significado,

- conceito de Lieb: no lugar de um corpo alienado, algo concretamente perceptível e sensível, que também é espacial, *aqui-agora*, que não é nem alienado como o corpo da ciência, nem enigmático e fantasmagórico como a alma ou o espírito.

- Tudo pode ser entendido conjuntamente sobre o plano básico desse sentir corpóreo.

- Adjetivo corpóreo também se desmembra em dois: *Körperlich* (aquilo que é percebido pelos sentidos) e *Leiblich* (“aquilo que é sentido ou percebido imediatamente – mas não através dos sentidos – na região do próprio corpo, na condição de algo pertencente à sua própria essência”). Um *saber sensível*.

Esse Sentir corpóreo não se esgota no movimento ou na percepção, como para Merleau-Ponty, e ocorre inconfundivelmente nas situações de dor ou de medo.

⁷ BRETT, Guy, Ativamente o vazio. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo: Mira Schendel**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p.54.

como um dado da composição, uma imagem que ao lado das formas, massas, pontos, manchas e linhas formam um vocabulário próprio.

Utilizando em seus desenhos signos lingüísticos, letras manuscritas, datilografadas ou impressas, palavras e símbolos matemáticos, Mira Schendel expõe no IX SACC, de 1974, *Sem título* (figura 02). Mira desenha e escreve, aproveita o desenho das letras para agir criativamente em arranjos e composições. Os elementos caligráficos originam uma sofisticada poética que registra a permanência da escritura, abandonando e rompendo com a lógica narrativa dos sentidos verbais. Como em *Objeto Gráfico I* apresentado no III SACC, o suporte deste desenho também é o papel arroz. Porém, neste trabalho a artista apresenta uma composição textual datilografada, além de signos e letras feitos com caneta hidrocor e *letraset*. O texto é datilografado em alemão e algumas palavras e expressões foram grifadas, talvez para destacar sua importância, como “Idealismus als Forschungshemmnis”. Acima do texto, na parte superior central do desenho há a impressão da letra “O”, que ainda pode simbolizar um algarismo “0” ou o vazio, muito explorado pela artista, seja formalmente, nos espaços em branco deixados no suporte desde seus desenhos da década de 1960, seja em sua poética e sua visão do mundo. O trabalho de Mira é altamente intelectualizado. A artista desenvolveu desde cedo um interesse pela psicanálise e pela filosofia, que certamente estão, ao menos, implícitos em sua obra.

Já no X Salão, Arte no Brasil: Documento/Debate Neste ano o SACC apresentou-se de maneira diferente. Durante três dias, 07, 08 e 09 de novembro de 1975, doze artistas convidados debateram com o público suas obras mostradas em quarenta slides. Os artistas convidados foram Mira Schendell, Rubem Valentim, Sérgio Camargo, João Câmara, Tomie Otake, Mário Bueno, Antonio Henrique Amaral, Franz Weissman, Amilcar de Castro, Humberto Espíndola, Nelson Leirner e Maria Leontina. Os debates foram coordenados pelos críticos de arte Aracy Amaral, Frederico Moraes e Aline Figueiredo. Os depoimentos dos artistas encontram-se publicados no catálogo do X SACC.

Ao escrever o depoimento publicado no catálogo deste SACC, Mira inicia com as seguintes palavras:

Me foi pedido um depoimento de três laudas, espaço duplo, linha de 70 toques, sobre minha obra no contexto da arte brasileira. O espaço duplo (deixando de lado a para mim misteriosa linha de 70 toques) me levou a lembrar “A sentença fundamental da teoria do espaço”. E o DOCUMENTO/DEBATE, a propor um debate em vez de tentar um depoimento. Posso errar, mas suponho que um depoimento consistiria – mais ou menos – em contar o que pretendi, o que visei, o que realizei no curso dos anos. Creio de algo assim seria destituído de interesse, tanto para os colegas quanto para os outros participantes. Mais interessante seria, talvez, o que me foi apresentando ou individuando. E na certa não só a mim. Mais interessante ainda, quem sabe, o que fui encontrando. Próximo ou análogo ao que outros encontraram. Preferiria, portanto, por em discussão algo que qualquer um de nós dificilmente poderia julgar distante,

acessório ou até supérfluo: a corporeidade humana. E, mais especificamente, a corporeidade no “espelho da arte”.⁸

Mira ainda discorre sobre a fenomenologia em alguns parágrafos e fala sobre o “despertar sensorial”, e que sofremos de um martírio sensorial, seja no sentido de excessos, de poluição e, simultânea e paradoxalmente, de provação sensorial. E como proposta para o debate a artista cita o próprio Schmitz:

Defendo a concepção de que é inerente à arte corporificar algo que se pode sentir no próprio corpo – independente da intenção de representar algo ou de criar algo para ser usado. Com a ajuda das categorias (da corporeidade) que elaborei, torna-se possível fornecer informações precisas e detalhadas sobre essa relação e suas múltiplas variações. A história da arte, dessa maneira, pela natureza da forma artística e independentemente de outras intenções e influências – que às vezes pode usar a forma artística para suas finalidades – torna-se espelho ou sismógrafo de uma história que se realizou aquém de toda intenção e disposição arbitrária e, também aquém de toda atenção refletiva: a história da corporeidade do homem.

Naturalmente o filósofo não está falando do corpo visível, anatômico e fisiológico, mas daquilo que se pode perceber do próprio corpo, dos impulsos momentâneos, freqüentemente despercebidos, além da inserção de aspectos culturais na corporeidade. Além disso, ele defende que a história da visão, da qual falou Wölfflin, deveria ser aprofundada para a história da corporeidade, pois só assim a então pesquisa formal da arte pode superar a separação da plenitude concreta da vida histórica.

E Mira termina seu depoimento destacando uma outra declaração do filósofo: “Arte é o resultado de um encontro do corpóreo com os sentimentos entendidos como forças objetivas”⁹. Pode parecer estranho falar de sentimentos como forças objetivas, mas para Schmitz, eles não são subjetivos, mas sim espaciais. “Para a antropologia convencional, com base dualista, psicossomática, é impossível imaginar o homem sem subjetividade nos sentimentos (...). Quem nega, portanto, subjetividade aos sentimentos, tem que criar uma nova antropologia”.¹⁰

Mira Schendel nas Bienais de São Paulo

A artista participou de diversas edições das Bienais Internacionais de São Paulo, mas neste momento iremos tratar de sua participação na X Bienal, de 1969. Em 1968 a situação política brasileira torna-se mais evidente: a ditadura militar começa a tomar medidas mais radicais que repercutem fortemente em eventos culturais. No caso das artes plásticas houve o fechamento de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de

⁸ X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: Documento/Debate, Campinas, 1976, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

Janeiro, em 1969. Estes fatos trouxeram como consequência o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, em 1969.

A comunidade artística e intelectual brasileira passa a discutir e se manifestar, dentro do possível, perante a atuação abusiva do poder político brasileiro nesse período. Assim, a décima edição da Bienal de São Paulo transforma-se em alvo de protestos. De um lado, o crítico de arte Mário Pedrosa estimula os artistas a retirarem-se da exposição, apoiando a idéia do “crítico francês Pierre Restany, que junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano...”¹¹. De outro lado, encontra-se Mário Schenberg, selecionado para compor o júri nacional da Bienal, que se compromete em organizar uma das salas dedicadas à arte brasileira no evento, o que ia de certa maneira contra ao pensamento da maioria dos artistas que propunham a não participação na mostra.

A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Dessa maneira, a partir de 1969, a Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo o crítico Agnaldo Farias:

(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros.¹²

Durante minhas pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo na Fundação Bienal de São Paulo, encontrei na documentação histórica cartas e telegramas de artistas aceitando ou recusando a participação nesta edição do evento. Devido ao grande número de recusas ou desistências, a Fundação Bienal disparou um grande número de ofícios convites a vários artistas até preencher as lacunas para a representação brasileira. Fichas de inscrições são enviadas a museus, galerias e escolas em maio de 1969, onde artistas poderiam espontaneamente se inscrever.

Em junho, foram selecionados para este certame, primeiramente vinte e cinco artistas isentos da apreciação do júri, por conta de sua relevância no cenário artístico. São eles: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche,

¹¹ GREEN, James N. **Apesar de vocês**: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

¹² FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.148.

Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyata, Rubem Valentin, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann. Porém, apenas oito aceitaram participar desta Bienal, e Mira está entre eles.

Mira Schendel aceitou o convite para participar da X Bienal de São Paulo e apresentou a obra *Ondas paradas de probabilidade*. É constituída por fios de nylon pendentes do teto até o chão, a partir de grades quadriculadas, acompanhados de um trecho do texto bíblico do I Livro dos Reis, 19, impresso em uma placa de acrílico presa à parede. Segundo a artista, em diário de viagem: “Bienal de São Paulo, setembro 1969: esta é uma tentativa de mostrar que ‘o lado de trás’ da transparência está na sua frente e que ‘o outro mundo’ é Este.”¹³

Essa obra foi remontada na 22ª Bienal de São Paulo, de 1994. Nelson Aguilar, o curador geral desta edição da mostra, utiliza como tripé para a constituição de seu conceito curatorial os artistas brasileiros Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel, que ganham Salas Especiais e nos quais a curadoria se apóia para discutir a Ruptura com o Suporte tradicional da arte.

Alguns Comentários:

Quando chegou ao Brasil, Mira não trouxe uma obra madura, mas uma bagagem intelectual com inquietações filosóficas e religiosas que unidas ao meio cultural propício, estimularam a criatividade da artista.

Os escritos de Mira revelam uma personalidade consciente dos problemas de seu tempo e são fontes fundamentais para a compreensão de sua obra. No centro de suas preocupações está o dualismo da natureza humana entre corpo e alma, matéria e espírito.

É interessante notar que Mira não se ocupa dos conhecimentos da história da arte, mas volta sua atenção em especial para a psicologia, a filosofia, as teorias evolutivas da ciência e da teologia.

Seus trabalhos também refletem uma interpretação das suas experiências de vida e de sua origem cultural mista e de uma educação religiosa heterodoxa. Para Mira, o divino não é um tema reduzido à instituição religiosa, mas uma forma de compreender e interpretar o homem, assim como a filosofia.

Sua obra não se constitui dentro de uma noção de ruptura, mas sim de coerência, desdobramentos e experimentações sobre questões levantadas em trabalhos anteriores. Mira apresenta uma linguagem própria, afirmada sucessivamente e construída por dados específicos.

¹³ SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo: Mira Schendel**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. xx.

Os elementos formais presentes em seu trabalho são, em especial: linha, cor, forma, mancha, matéria, letras. O suporte tradicionalmente relegado a uma atitude passiva, na obra de Mira adquire novo significado: ele está sempre presente e atua nos materiais que lhe são aplicados, modificando-os ou obrigando-os a se adaptarem à sua natureza.

Podemos dividir o trabalho de Mira em dois principais momentos, em que as questões principais são a opacidade e a transparência que a artista desenvolve dando materialidade ao suporte ou desconstruindo-o. De um lado aparecem as pinturas elaboradas com um princípio geométrico e o silêncio, e de outro os trabalhos experimentais e efêmeros que experimentam uma inquietude dinâmica e são marcados por pesquisas sobre a linguagem, a partir da relação entre imagem e palavra.

Delicadeza, fragilidade, atividades tradicionalmente femininas (*Bordados*), fazer (*Droguinhas*) – feminilidade (manifestação de ordem cósmica). Paralelamente às suas pesquisas nas abstrações, desenhos de naturezas mortas a acompanham sempre. Elas captam rapidamente a “magia” do momento.

Bibliografia:

DIAS, Geraldo de Souza. **Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel** in Ars. São Paulo:Edusp. 2005.

_____, **Do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify: 2009.

_____, **O corpo em Mira – Entrevista com Hermann Schmitz**. Novos Estudos: Cebrap, nº 74, março 2006.

FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GREEN, James N. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito* in **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural.1989.

SALZTEIN, Sonia (org.). **No vazio do mundo: Mira Schendel** São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: **Documento/Debate**, Campinas, 1976, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Imagens (anexo iconográfico):

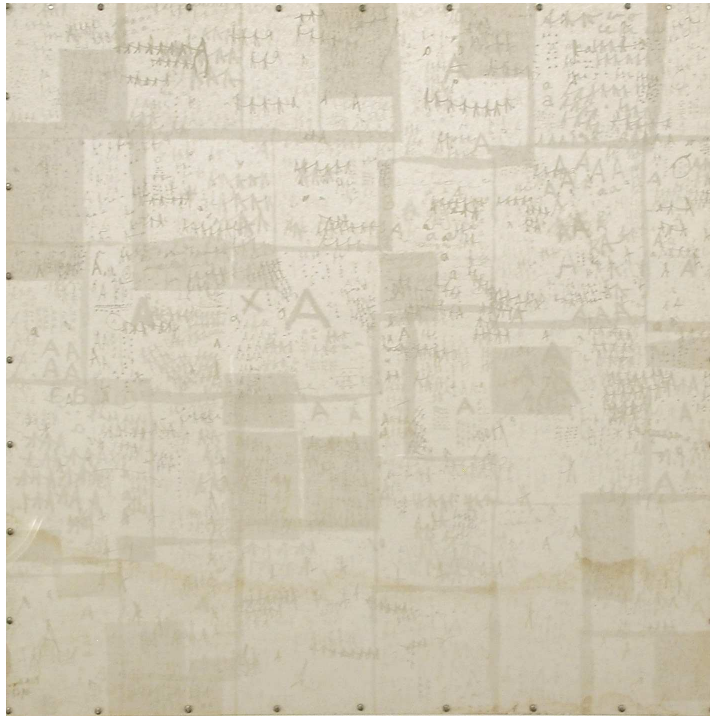


Figura 01. Mira Schendel
Objeto Gráfico I, 1967
 Desenho com grafite, pastel e óleo sobre papel arroz, 98 x 98 cm
 MACC

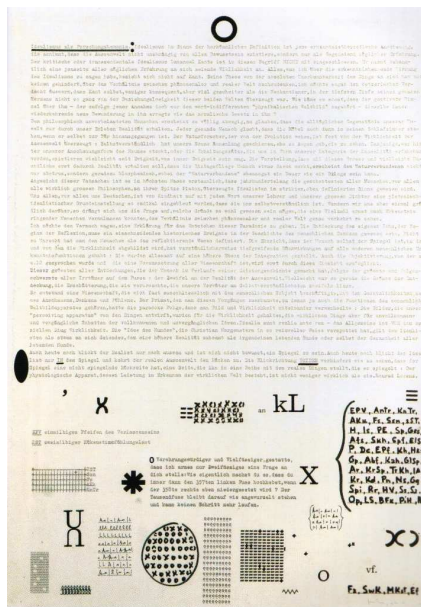


Figura 02. Mira Schendel
Sem título, 1974
 Desenho sobre papel, 50 x 36 cm
 MACC