

ROTULAR PARA PERTENCER: VIDA E OBRA DE MIRA SCHENDEL

LABELING TO BELONG: LIFE AND WORK OF MIRA SCHENDEL



Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

 Universidade Federal de Juiz de Fora

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2634-8406>

 E-mail: renatamaiazago@gmail.com

Amanda Mazzoni Marcato

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5737-6629>

 E-mail: amandamazzonimarcato@gmail.com

Resumo: Quando chegou ao Brasil, Mira Schendel não trouxe uma obra madura, mas uma bagagem intelectual com inquietações filosóficas e religiosas que, atreladas ao meio cultural, estimulou a criatividade da artista. Nesse artigo, procuramos esboçar o original e irreduzível conjunto de trabalhos de Schendel a partir de sua biografia e de três principais manifestações - as primeiras no ano de 1966 e 1974, com sua participação no Salão de Arte Contemporânea de Campinas, e a segunda em 1969, com sua participação na Bienal Internacional de São Paulo, a fim de demonstrar como a assimilação de sua produção artística pela historiografia da arte se relaciona diretamente com a singularidade de sua vida, suas obras e suas participações em exposições.

Palavras-chaves: Mira Schendel; Arte Brasileira; Mulheres artistas.

Abstract: When she arrived in Brazil, Mira Schendel did not bring a mature work, but an intellectual background with philosophical and religious concerns that, linked to the cultural environment, stimulated the artist's creativity. In this article, we seek to outline Schendel's original and irreducible set of works based on her biography and three main manifestations - the first in 1966 and 1974, with his participation in the Salão de Arte Contemporânea de Campinas, and the second in 1969, with his participation in the São Paulo International Biennial, in order to demonstrate how the assimilation of her artistic production by art historiography is directly related to the singularity of her life, her works and her participation in exhibitions.

Keywords: Mira Schendel; Brazilian Art; Women artists.

“Emoldurada na arte contemporânea do pós-guerra, Mira Schendel, uma das maiores artistas latino-americanas do último século, construiu seu próprio estilo e adaptou o modernismo europeu ao Brasil¹”. São essas as palavras que marcam o discurso de Tanya

¹ TATE Modern reverencia figura de Mira Schendel em grande exposição. **G1**, [S. l.], 24 set. 2013. Pop & Arte, p. s/p. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/09/tate-modern-reverencia-figura-de-mira-schendel-em-grande-exposicao-1.html>. Acesso em: 7 mar. 2024.

Barson, curadora responsável pela exposição da artista na Tate Modern, no ano de 2013 (e início de 2014). A mostra mais completa de Schendel, com mais de 270 trabalhos, evidenciava o então novo propósito da Tate Modern: promover exposições individuais de artistas fundamentalmente novos nos museus de Londres ou que tenham sido negligenciados pelos Jovens Artistas Britânicos.

Considerada uma das artistas mais originais e importantes do final do século XX no Brasil, Mira Schendel, teve sua produção em maior evidência a partir do começo dos anos de 1990. Taisa Palhares (2013) aponta como pivô desse aumento de visibilidade algumas exposições significativas que aconteceram após a morte da artista, em 1988. Dentre elas a pesquisadora destaca: Mira Schendel (São Paulo, MAC USP, 1990); Mira Schendel: no vazio do mundo (São Paulo, Galeria de Arte do SESI, 1996-7. Rio de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 1997); Mira Schendel (The Drawing Center, Nova York, 1995), Sala Especial Mira Schendel (22^a Bienal de São Paulo, 1994) etc².

A história da arte é, como aponta Svetlana Alpers, uma narrativa criada a partir de escolhas e exclusões³. Desta forma, consideramos aqui as exposições de arte como plataformas discursivas de escrita da história da arte e como espaço de discussão entre agentes dos mundos da arte. As exposições possibilitam, portanto, compreender singularidades de períodos artísticos, sociais, políticos e econômicos, configurando-se como um importante evento no campo das artes visuais, que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte⁴.

A partir dos anos de 1970 – tomamos aqui como base a publicação do artigo de Linda Nochlin “Why there have been no great women artists?” – novas reflexões acerca da participação das mulheres na história da arte foram geradas e desenvolvidas⁵. Nochlin logo nos revela, porém, um cuidado necessário ao refletirmos a partir de sua indagação inicial: a indispensabilidade de analisarmos os mecanismos sociais estruturais a fim de não cairmos na tentativa rasa e única de “mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor⁶”.

Patrícia Lambert também atribui o movimento de redescoberta do conjunto de trabalhos de Mira às exposições da década de 1990, responsáveis por desencadear uma dinâmica de difusão e revalorização da obra de Schendel, “estimulando um pensamento

² PALHARES, Taisa. Living in between: Mira Schendel's Poetics. **Mira Schendel**, Tate Publishing, 2013. P.9

³ ALPERS, Svetlana. Art history and Its Exclusions: The Example of Dutch Art. In: Broude, Norma & Garrard, Mary (orgs). **Feminism and Art History**. Questioning the Litany. New York, Harper & Row Publishers. 1982.

⁴ ZAGO, Renata. História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006- 2016). **Arte Além da Arte**, [s. l.], 30 nov. 2020. Disponível em: Acesso em: 30 nov. 2023

⁵ GUERRA, P. (2023). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir . **MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, 7(1)**, 212-249. DOI <https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8671508>.

⁶ NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists?. **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2^a ed. (1a ed.). 1971, p.4.

crítico renovado que culminaria na releitura da obra da artista para o processo da arte moderna e contemporânea no Brasil”⁷. O destaque tardio em torno da obra de Schendel é, segundo Lambert, fruto da absorção superficial de sua contribuição pelo meio artístico brasileiro, já que uma das características primordiais de seus trabalhos, desde o começo de sua produção na década de 1950, afastaram qualquer tentativa de redução a uma determinada narrativa, fosse ela histórica ou cultural. “Esta característica decorre não somente da pregnância e originalidade da pesquisa conduzida pela artista, mas também do caráter decidido de sua disposição radical para a obliquidade”⁸.

Ao considerarmos a noção de trajetória desenvolvida por Pierre Bourdieu, entendemos que as narrativas elaboram e ressignificam caminhos, não-lineares e em deslocamento, a partir dos lugares sociais ocupados pelos sujeitos. Desta forma, destacar a importância da obra de Schendel é criar um itinerário plural, que rompa com as premissas deterministas das identidades femininas, realocando-a como parte constitutiva e instituinte da arte moderna brasileira.

Percorso e produção

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 racionalismo⁹

A vida de Mira Schendel apresenta-se intrinsecamente ligada à sua obra. Os locais de passagem e de moradia, seu constante exílio, sua origem cultural e religiosa, as pessoas com quem conviveu e estabeleceu laços de amizade e trocou correspondências são exemplos da construção de seu próprio projeto criador, decorrente de sua percepção das possibilidades disponíveis oferecidas pelas categorias de percepção e apreciação inscritas em seu *habitus*¹⁰. Assim, optou-se por citar – ou descrever sumariamente – além de fatos e agentes relacionados à biografia da artista, eventos, obras, exposições em salões, galerias, museus, bienais e críticas integradas aos procedimentos de valoração e legitimação da arte, ou seja, os “pequenos eventos históricos”¹¹ que tecem a narrativa aqui proposta.

⁷ LAMBERT, Patrícia Moreira. *Mira Schendel. A rede da Obras*. 2017, 169p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p.13

⁸ LAMBERT, Patrícia Moreira. *Mira Schendel. A rede da Obras*. 2017, 169p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p.13

⁹ DIAS, Geraldo de Souza. *Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel* in *Ars*. São Paulo: Edusp. 2005. p.30

¹⁰ De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, o *habitus* diz respeito aos sistemas de percepção, de gosto, de apreciação, ou como preceitos de classificação incorporados pelos agentes em decorrência das estruturas sociais presentes em um determinado momento e lugar, responsáveis por orientar suas ações. In: BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996.

¹¹ MOUREAU, Nathalie. *Tout ce qui brille n'est point or*. *Ouvrirouver*, vol. 13, n. 2, p. 436-457, 2017.

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.¹²

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

Por volta de 1941, Mira seguiu para a casa de uma tia em Sofia, na Bulgária, a fim de fugir das perseguições nazistas na Itália. Porém, invasões nazistas em seu percurso, fizeram-na desviar sua rota, desencadeando em um encontro com um grupo de refugiados croatas que seguiam para a Iugoslávia. Em Sarajevo conheceu Jossip Hargesheimer, um croata católico de origem austríaca, com quem se casou em 9 de outubro de 1944.

De um exílio a outro, em 1946, Mira migra com o marido para Roma, onde recebe permissão para permanecer até 1949, ano que obteve permissão para emigrar ao Brasil. Ao desembarcar no Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1949, Mira é registrada como Mirra Hargesheimer (forma como assina seus trabalhos até 1953) e segue com o marido para Porto Alegre, onde se fixam, com a intenção de “deixar para trás um passado marcado pelos horrores da guerra e engajar-se no diálogo e na construção de algo novo”¹³.

Assim, Mira ministra aulas de pintura e de “orientação artística” a pessoas da alta sociedade de Porto Alegre. Visita exposições, escreve poesias e estuda filosofia por conta própria. No entanto, construir uma nova vida não implica em esquecer o passado, mas sim em ressignificá-lo. Em poucas ocasiões Mira torna públicas as suas opiniões políticas, como ocorre em 1950, quando publica no jornal *O Correio do Povo*, de Porto Alegre, uma carta aberta em nome dos “deslocados de guerra” (*displaced person*) esclarecendo o artigo *O drama dos imigrantes europeus*.¹⁴ 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. No ano seguinte, 1951, recebe uma medalha de ouro no

¹² DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Dias elabora uma biografia minuciosa da artista no livro citado, fruto de sua tese de doutorado. Por isso, as informações biográficas a respeito da vida da artista foram baseadas em tal publicação.

¹³ Idem, p. 35.

¹⁴ “Carta aberta de Mira Hargesheimer”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jan. 1950, apud Dias, op.cit., p. 35. A carta descreve o sofrimento dos imigrantes nas viagens, a hostilidade por eles enfrentada e demonstra o posicionamento da artista após ler o artigo *O drama dos imigrantes europeus* publicado no mesmo jornal, no dia anterior. O artigo em questão tratava da onda migratória pós-guerra da mesma maneira como a imigração durante o final do século XIX. Para Mira era clara a diferença ao defender que os imigrantes europeus diversas vezes eram considerados fracos e incapazes por jornalistas, mas na verdade eram peças de um jogo macabro de vaidades e loucuras e vivenciaram crimes de genocídio durante a Segunda Guerra Mundial.

Salão universitário da Bahia, em Salvador¹⁵, 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, onde o ambiente artístico já apresentava instâncias de consagração da arte, como as Bienais de São Paulo, além de agentes especializados e locais de exposição fixos, como museus e galerias de arte – além de um mercado de arte emergente. No ano seguinte, Mira conhece o livreiro Knut Schendel, com quem passa a viver algum tempo depois¹⁶. Nesse mesmo ano, expõe pinturas no MAM, à rua Sete de abril, e em seguida participa da III Bienal de São Paulo (1955).

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, em especial de Mario Schenberg, sublinha os aspectos “orientais” de seus trabalhos entre 1962-64¹⁷, e os compara com Paul Klee¹⁸, devido aos pequenos formatos.

A partir de 1962 também produz um vasto conjunto de pinturas. Dentre elas, há uma série feita com tinta óleo e têmpera misturados à areia e outros materiais, estabelecendo variações na textura. Monocromáticas ou não, às vezes com incisões na matéria, muitas trazem figuras geométricas elementares, outras mais informais. Em algumas, feitas sobre juta, o suporte fica parcialmente à vista. Outra série traz divisões ortogonais bem-marcadas, cruzes ou diagonais. As críticas de Mario Pedrosa e José Geraldo Vieira chamam a atenção para outros aspectos de seu trabalho: a cor e as formas geométricas, a composição do espaço e a “qualidade sensível de sua intencionalidade”.¹⁹

¹⁵ Durante os anos 1950 e 60, os Salões de Arte funcionam como instâncias legitimadoras da arte moderna no Brasil. Há uma disseminação desses eventos pelo país, fora do eixo Rio-São Paulo, e diversos artistas enviam seus trabalhos com a intenção de reconhecimento no sistema artístico, bem como a aquisição de prêmios honoríficos, de valor simbólico – como é o caso deste – e prêmios em dinheiro para posterior desenvolvimento de seu trabalho.

¹⁶ 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). 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, a artista produz capas de livros para as editoras Polígono e Herder, de São Paulo. In: DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.63)

¹⁷ Mário Schenberg, folder da exposição de Mira Schendel na Galeria Astreia, São Paulo, 1964. Schenberg e Schendel tornam-se amigos e o crítico apresenta Mira a diversas personalidades e instituições artísticas brasileiras durante a década de 1960.

¹⁸ DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 63.

¹⁹ Mário Pedrosa, folder da exposição de Mira Schendel na Galeria São Luiz, São Paulo, 1963 apud Dias, 2009, p. 63

Enquanto Vieira traz uma dimensão arquitetônica para o trabalho de Schendel²⁰, ao realizar a avaliação de seus trabalhos geométrico-abstratos, Pedrosa busca contextualizar a obra da artista em meio ao debate concreto, inclusive, argumentando sobre o uso metafísico da cor que, em sua obra, é mais próximo àquele alcançado pelos artistas cariocas.²¹

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.

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 da artista, 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, Droguinhas e Trenzinhos²². 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.

²⁰ José Geraldo Vieira, Mira Schendel, Folha de São Paulo, 31 mar. 1963.

²¹ Mário Pedrosa, folder da exposição de Mira Schendel na Galeria São Luiz, São Paulo, 1963 apud Dias, 2009, p. 63

²² Droguinhas 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.

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.²³

A artista aproveita sua estada na Europa para retornar a Zurique e a Milão, onde conhece Umberto Eco. Viaja para Lisboa para sua exposição na Galeria (Livraria) 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. Esta edição da Bienal de Veneza foi marcada pela “racionalidade e o rigor da arte optical e cinética”²⁴. Além disso, os latino-americanos dominavam o Giardino e o grande prêmio de pintura foi atribuído a Julio Le Parc. 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.

A questão da transparência e dos vazios encontra-se em várias obras da artista a partir de 1968-9: os *Toquinhos*, os *Discos*, os *Transformáveis* e também é retomada na obra *Ondas Paradas de Probabilidade*, a ser analisada posteriormente, exposta na X Bienal de São Paulo, de 1969.

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.

²³ MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify. 2001, p.36

²⁴ Idem, p. 39.

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 o trabalho de 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).

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.

Seguido a este panorama, devido ao destaque tardio atribuído à obra de Mira Schendel optou-se por eleger dois eventos para análise: a participação da artista nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas e nas Bienais de São Paulo. Tal escolha está relacionada à inserção de sua produção no sistema da arte contemporânea brasileira, enquanto artista viva e atuante. De um lado, sua participação em duas edições de um salão regional (SACC) e de outro, na Bienal Internacional de São Paulo.

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

A criação de salões de arte no Brasil durante a década de 1960 está inserida em um contexto de consolidação do ideário de modernidade de uma cultura brasileira do pós-guerra, que se iniciou com a fundação de importantes museus de arte e com a realização das Bienais de São Paulo. Os salões faziam parte deste ideário no sentido de divulgação dos espaços de cultura ao público e para difusão do circuito das artes. É possível traçar similaridades entre os salões que ocorreram durante a década de 1960, tanto no que

concerne ao tipo de arte que ele abriga, como em relação ao modelo expositivo e organizacional. Frequentemente essas mostras iniciavam-se nos mesmos moldes de um salão acadêmico tradicional, com distribuição de prêmios de caráter honorífico concedidos aos artistas por um júri²⁵ constituído por críticos e artistas que circulavam entre os diversos certames da época. Além disso, as obras premiadas comumente passaram a constituir o acervo de museus recém-fundados. Dada tal conjectura, Mira Schendel participa e é vencedora do prêmio aquisição de desenho do III SACC, 1967, com a monotipia *Objeto Gráfico I* (figura 01).

Dentro de uma poética própria, revelando uma linguagem extremamente independente daquela amplamente utilizada pelos artistas brasileiros na década de 1960, sobre o papel japonês a artista insere letras, símbolos e grafismos que parecem ser dispostos ora de maneira aleatória, ora ordenados²⁶. 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* 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. Como vimos, 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 MACC²⁷, ele funciona apenas como elemento plástico. Esse é um processo que a aproxima da arte caligráfica oriental – influência admitida pela artista²⁸ – e a colocam em um plano dos mestres que estudam a história das formas, propondo novos desdobramentos.

²⁵ Os juris eram comumente formados por críticos de arte atuantes no circuito artístico e cultural da época. No caso desse SACC, por exemplo, o júri era formado por José Geraldo Vieira, Mario Schenberg, Harry Laus, Jayme Mauricio e Sérgio Ferro.

²⁶ Salientamos aqui que, além da singularidade da obra de Mira Schendel, é relevante pontuar o diálogo de sua produção com obras de outros artistas. Lembramos que nos anos de 1960, a produção artística brasileira, especialmente quando nos referimos aos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, foi fundamental no desenvolvimento de propostas responsáveis por romper com os padrões estabelecidos, culminando em novas formas de expressão e criação. A superação do plano bidimensional, as novas explorações espaciais e relações entre corpo-obra, os questionamentos relacionados aos padrões culturais estabelecidos, a desestetização do objeto artístico são, entre outros aspectos, elementos comuns na concepção dos artistas do período.

²⁷ A obra premiada na terceira edição do Salão de Arte Contemporânea de Campinas faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

²⁸ BRETT, Guy, Ativamente o vazio. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p.54.

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, 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 linguísticos, 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”.²⁹

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.³⁰

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”³¹. 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”.³²

Mira Schendel nas Bienais de São Paulo

²⁹ X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: Documento/Debate, Campinas, 1976, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

³⁰ X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: Documento/Debate, Campinas, 1976, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

³¹ Idem, ibidem.

³² Idem, ibidem.

A artista participou de diversas edições das Bienais Internacionais de São Paulo, dentre estas destacamos 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 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...”³³. 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.³⁴

Durante pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo na Fundação Bienal de São Paulo, foram encontradas na documentação histórica uma série de cartas e telegramas de artistas aceitando ou recusando a participação nesta edição do evento. Devido ao grande

³³ GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

³⁴ FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.148.

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, 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*: 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.”³⁵

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 apoia para discutir a ruptura com o suporte tradicional da arte.

A redescoberta: a multiplicidade de Mira Schendel

Os escritos de Schendel 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 a artista 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

³⁵ SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

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.

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 Schendel 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.

Mira Schendel foi, como discorrido até aqui, uma artista múltipla e complexa que realizou, ainda em vida, diversas exposições dentro e fora do território brasileiro. O destaque de sua produção foi, entretanto, efetivado depois de sua morte. Como apontado por Mirtes de Oliveira (2019) em seu texto intitulado “Exposições como arenas de poder”, as exposições representam um espaço de luta, onde os agentes das diferentes esferas do campo artístico disputam o protagonismo econômico e simbólico.

Explicitamos, portanto, que o interesse pela retomada da obra de Schendel via exposições de arte está também relacionado à chegada de uma nova geração de pensadoras, a partir dos anos de 1990, que ressaltavam a urgência em recodificar o sujeito feminino enquanto criatura múltipla. Como estabelecido por Michelle Perrot (1995), até o século XIX, o relato histórico não se interessava pela questão das mulheres, que quase sempre apareciam como figuras de grande beleza, virtude ou certo tipo de heroísmo ou, ao contrário, por suas vidas escandalosas e suas intervenções nocivas e tenebrosas³⁶.

Rosalind Krauss (2005), ao discutir o movimento feminista sobre a ótica da prática artística, discorre sobre as três fases do movimento (conhecidas como primeira, segunda e terceira onda), evidenciando suas respectivas coexistências, colisões, aparecimentos e desaparecimentos, em uma linha cronológica não – necessariamente – sequencial ou consecutiva:

³⁶ PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. In: *Cadernos Pagu*. nº4, 1995. p. 13.

Na primeira fase, a da luta pela igualdade de direitos, as mulheres artistas lutaram pela igualdade de aceder às formas modernistas, tais como a abstração e suas formas de legitimação. A segunda é mais radical do que a primeira, limitada à igualdade – insiste na diferença entre o homem e a mulher, reivindica uma relação íntima com a natureza, com a sua história cultural e mitos essenciais para a condição da mulher: identidade, corpo, natureza. As artistas afastam-se da abstração, forma modernista associada ao homem, e retomam os media e processos ligados aos trabalhos manuais e decorativos, desvalorizados e associados ao trabalho doméstico da mulher. Reclamam e contestam os estereótipos repressivos da representação do corpo da mulher e devolvem uma imagem valorizada e positiva da mulher. A terceira fase é cética em relação às duas anteriores, ainda que questionando a sua posição na sociedade patriarcal. As artistas transferem a imagem da mulher utópica, afastada do homem, para a crítica das imagens da mulher.³⁷

Observa-se, desta forma, a partir dos anos de 1990, uma ampliação do movimento feminista (a chamada Terceira Onda) para questões concernentes à complexidade de ser mulher. Esse período histórico – desde a década de 1980 – corresponde à implementação de um modelo de sociedade neoliberal, cujo principal elemento é a ênfase colocada no autogerenciamento do indivíduo. Essa abordagem tem repercussões no que diz respeito à subjetividade feminina, tal como emerge na teoria do pós-feminismo. Angela McRobbie (2004) destaca o conceito de *double-entanglement*³⁸ como prática constitutiva da realidade pós-feminista: a coexistência de valores neoconservadores em relação ao gênero, sexualidade e família, e sistemas de neoliberalização em relação à possibilidade de escolha e à diversidade sexual e familiar. Tais processos decorreram da emergência do feminismo nos meios de comunicação, de modo que estes se tornam o espaço por excelência onde se transformaram numa espécie de senso comum e, ao mesmo tempo, foram repudiados e desprezados.

Se até então a historiografia da arte procurava, com dificuldades, inserir a obra de Mira Schendel a uma determinada narrativa histórica e cultural (entre o construtivismo e a arte informal), é a partir do enquadramento sócio-histórico apresentado que sua trajetória assume e distingue-se por sua multiplicidade e obliquidade, como parte “constitutiva e instituinte da arte moderna brasileira”³⁹.

³⁷ KRAUSS apud GEIRINHAS, Alice. **Como Eu Sou Assim, Mapeamento Visual na Primeira Pessoa: Documento e Índice**. Tese de Doutorado em Arte Contemporânea. Universidade de Coimbra, 2013. p. 54.

³⁸ MCROBBIE, Angela. Post-feminism and Popular Culture. **Feminist Media Studies**, 4(3), 2004. p. 255-264.

³⁹ LAMBERT, Patrícia Moreira. **Mira Schendel. A rede da Obras**. 2017, 169p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p.14.



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

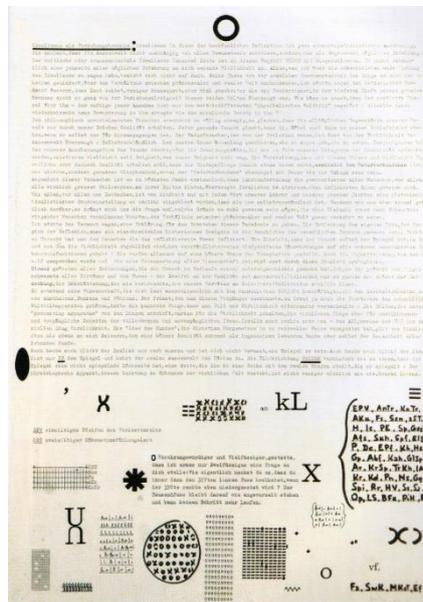


Figura 02. Mira Schendel
Sem título, 1974
Desenho sobre papel, 50 x 36 cm
MACC

Recebido em 11 de abril de 2024

Aceito em 11 de maio de 2024