

1. Introdução

Assistimos, no momento, a um movimento de redescoberta da obra de Mira Schendel.¹ Permanece inexplicável, no entanto, o silêncio em torno dessa obra surpreendente, iniciada na década de 1950, mas que só recentemente adquiriu notoriedade e dimensão pública. Incompreensível, sobretudo, se levarmos em consideração o fato de que a artista pertence, em constelação ampla, a certo momento especialmente produtivo da modernidade cultural brasileira: o da instituição efetiva, naquela década, de um pensamento plástico moderno entre nós.² A obra de Mira Schendel, entretanto, fala por si. Uma vida dedicada ao ofício de artista resultou em uma quantidade assombrosa de trabalhos que seguem até hoje cativando e instigando a nossa imaginação.

Mira Schendel chegou ao Brasil no período em que emergia no país um novo pensamento estético. Configurava-se um outro modo de articulação entre o fazer e o pensar a arte, outros vários ainda de materializá-la culturalmente. Criaram-se instituições, museus, galerias, cursos, escolas. A Primeira Bienal de São Paulo, em 1951, apresentou um conjunto significativo de obras identificadas com o tardio construtivismo europeu. Mira participou da Bienal, mas, ao contrário de grande parte dos artistas brasileiros que vieram a tornar-se importantes e significativos, não aderiu com entusiasmo ao pensamento concretista de seu conterrâneo, o suíço Max Bill, cujas ideias permeiam o construtivismo brasileiro.

Naquela mesma década, surgiram o *Grupo Ruptura*, em São Paulo, e o *Grupo Frente*, no Rio de Janeiro. Os dois movimentos sustentavam posições semelhantes, e a harmonia intelectual entre eles só foi abalada por ocasião da mostra *Concreta '56: a raiz da forma*, que aconteceu em 1956 e 1957, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Essa exposição foi crucial, em

¹ Apenas nos últimos dois anos, a artista ganhou exposições no MoMA, no Museu Reina Sofia, na Fundação Iberê Camargo e no Instituto de Arte Contemporânea. Em 2014, seu trabalho será exposto na Tate Modern e, ainda este ano, o Instituto Moreira Salles-RJ a homenageia.

² A Semana de Arte Moderna de 1922 foi decisiva para a história da arte brasileira. Tarsila, Cícero Dias, Guignard, Di Cavalcante, Portinari, entre outros, estabeleceram um primeiro contato mais articulado com as transformações operadas pela arte moderna, na primeira década do século XX, na Europa. No entanto, somente na década de 1950 absorvemos integralmente as conquistas realizadas pelo cubismo: a ruptura do espaço ilusionista, organizado a partir da perspectiva, e a nova relação artista-arte, tomada agora como modo de conhecimento específico.

muitos sentidos. Propôs conscientemente, pela primeira vez entre nós, uma vanguarda artística capaz de estratégias articuladas e de uma reflexão teórica mais sistemática. Além disso, gerou-se ali, no embate entre os dois grupos, um campo de questões que segue fundamental para a arte brasileira produzida desde então. “Definiram-se os rumos e as posições possíveis, dando o tom do debate artístico da época seguinte – um tom, aliás, reconhecível até hoje em grande parte da produção brasileira, inclusive a mais afastada, aparentemente, da poética concreta”.³ Qual o lugar da obra da artista nessa constelação? As questões que moviam a poética de Mira Schendel eram fundamentalmente europeias, afastadas da tão famosa brasilidade. Mira não partilhava de nosso *inesperado élan corpóreo ante as figuras geométricas*.⁴ Àquela altura, ao contrário da maioria dos artistas que trabalhavam em nosso laboratório cultural moderno, já não interessava à Mira nem confrontos expressionistas, nem a utopia projetual construtivista, muito menos a ironia dadaísta ou as operações surrealistas. À jovem imigrante de 30 anos, uma *outsider*, interessava misturar gêneros, técnicas e suportes, revelando sua radical “ascese de disponibilidade – todo o esforço, toda a graça é viver à altura do instante adiante, atenta ao fenômeno mesmo do aparecer”.⁵

No início da pesquisa, no intuito de me aproximar da obra, selecionei os textos críticos mais expressivos sobre a artista, buscando identificar na sua recepção um caminho a seguir. Embora relevante, essa abordagem acabou por revelar-se insuficiente. Se lançava luz sobre a importância histórica desses juízos para a obra de Mira, e para a própria historiografia da arte brasileira, esse movimento me afastava, porém, da apreensão da singularidade dos trabalhos. O problema de contextualizar um fato estético é que a contextualização só nos esclarece sobre o que tal fato possui em comum com outros trabalhos, deixando em segundo plano a experiência fenomênica da obra, o que ela pode revelar de único. Se os trabalhos de arte não se reduzem a um nexo exterior ou anterior a eles, a descrição do fenômeno plástico impõe-se como a estratégia investigativa determinante.

³ MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Editora do MAM/SP, 2006, p. 25.

⁴ BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 44.

⁵ Idem. *Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro*. Catálogo da Exposição realizada no CCBB-RJ e no IAC-SP, 2000.

Meu primeiro contato com o trabalho de Mira Schendel ocorreu com uma de suas *monotipias*. A *monotipia* de Mira estava, aliás, muito bem acompanhada por um dos célebres relevos de seu amigo Sergio Camargo. Lado a lado na parede, os dois artistas, dois mestres da poética do branco, somavam um surpreendente quantum de energia plástica. Lembro-me de admirar a ousadia, a audácia mesmo, dessa poética singela que operava a partir de um vocabulário plástico de poucos elementos, mas provocava movimentos espirituais tão intensos. A marca deixada no papel, no limite do imaterial, fora obra de um gesto mínimo. Sobriedade explosiva. Esse rabisco, esse rastro que resumia um máximo de qualidade, não nos enganemos, *condensava* a tradição pictórica ocidental: a conquista do plano cubista, Mondrian, Klee, tudo estava ali, *dentro* do desenho de Mira. Ela sabia que não precisava negar a tradição e tampouco aderir a qualquer ortodoxia, invejável liberdade da artista. Momento crucial de seu percurso artístico, as *monotipias* protagonizaram, sem dúvida, uma aventura da forma na qual o papel japonês trabalhava como uma espécie de signo puro que se desdobraria ao longo da década de 1960 em séries extraordinárias e igualmente instigantes.

Escolhi, portanto, os trabalhos que mais me estimulavam: *Monotipias*, *Objetos Gráficos*, *Droguinhas*, *Trenzinhos*, *Toquinhos* e *Bombinhas*. Esse recorte, hoje já um consenso estético, deixa de fora um universo de trabalhos igualmente importantes, realizados nas décadas de 1970 e 1980, quando a artista depois de ter feito *tudo*, retoma a pintura e realiza *Sarrafos*, *Monocromáticos*, *Mais ou Menos Frutas*, entre outros.

No segundo capítulo, “Transparência e Opacidade”, busquei apreender algumas questões decisivas que parecem motivar a poética da artista. Parti da hipótese de que a experiência da arte, para Mira Schendel, é uma interrogação enfática acerca dos modos pelos quais algo se faz visível. Ao tematizar o processo de vir a ser da arte, nas séries transparentes, a artista problematiza o modo mesmo de constituição do mundo, indagando quais são as condições do visível. *Monotipias*, *Objetos Gráficos* e *Toquinhos* atendem a uma fenomenologia das condições do aparecer, da individuação do invisível. Mira formula assim que o visível resulta do encontro entre a luz e a corporeidade do mundo. Abordo ainda neste capítulo, de modo sucinto, como sua visão experiencial de arte revela um pensamento estético original sobre o tempo e a

simultaneidade. A ênfase no tema do tempo, o trabalho com superposições, o pequeno formato e o desenho como forma expressiva por excelência vinculam inegavelmente o trabalho de Mira Schendel ao de Paul Klee. A poética da artista retoma, a seu modo, o problema talvez primordial da obra de Klee: a arte forma, deve formar a sensibilidade. As obras solicitam o engajamento ativo do observador do qual dependem para mostrar a inteligência de suas articulações materiais inusitadas. Ao provocar uma crise em nossos hábitos visuais, elas convocam nosso olhar *pensante* a se deter, a admirar de verdade, o momento no qual as coisas aparecem.

No terceiro capítulo, abordo as esculturas em papel característica e humoradamente nomeadas *droguinhas* e *trenzinhos*. Esses objetos singulares incitam uma reflexão sobre a importância do fazer numa obra tantas vezes quase imaterial. E incitam ainda uma primeira abordagem sobre o problema da linguagem intrínseco à poética de Mira. Tais objetos que exibem uma topologia em tudo oposta à geometria euclidiana, rompem *en passant* com a ideia tradicional de escultura. Séries, que ignoram letra, palavra ou traço, paradoxalmente foram elas que deram acesso ao tema inescapável da linguagem na obra da artista. Mira Schendel criou objetos extraordinários e designou-os com palavras quase destituídas de significado, que, por isso mesmo, podem designar qualquer coisa: vazias de sentido prévio, elas funcionam como aberturas de sentido.

O quarto capítulo trata da questão da escrita, tema que se apresenta incontornável. A escrita se faz presente nos trabalhos de Mira Schendel de modos distintos nas séries de *monotipias*, *objetos gráficos*, *bombas*, *desenhos lineares*, *toquinhos*, *discos* e *cadernos*. Estes trabalhos efetuam um percurso específico em relação ao conjunto da produção, ligam-se às pesquisas sobre a temporalidade realizadas nas décadas de 1960 e 1970 e marcam o seu compromisso integral com um tipo de material. A escrita e o alfabeto quase desaparecem a partir de 1980, quando ela retoma vigorosamente seu interesse pela pintura. A linguagem em sua obra é um tema perigoso, exige prudência. Como tratar a escrita no trabalho de Mira sem traí-la? É possível escapar do seu componente semântico? Este, entre outros, foi um dos principais desafios.