





Talento da alma

Tese polêmica de Geraldo Souza Dias sobre Mira Schendel ganha edição luxuosa

GONÇALO JUNIOR

Uma guerra muda a cabeça das pessoas para sempre e em todos os sentidos. Não há novidade nessa afirmação, claro. Para a artista plástica suíça Mira Schendel ou Myrrha Dagmar Dub (1919-1988), radicada no Brasil, o impacto da brutalidade do evento levou-a a passar por aquilo que no existencialismo é denominado “experiência-limite”, capaz de produzir grandes transformações, segundo palavras do arquiteto, pintor e teórico de arte Geraldo Souza Dias. Ela acabaria por se unir a refugiados – casou-se com Jossip Hargesheimer, um croata de ascendência austríaca. Com o fim do conflito, todos aqueles que tinham sido deslocados de seu antigo hábitat em função da nova divisão política do continente passaram a ser chamados de *displaced persons*. Mira se identificou com esse gigantesco contingente de despatriados e até trabalhou como voluntária no escritório romano de uma organização que visava resolver as questões básicas para esses indivíduos – trabalho, moradia, cidadania.

Foi nesse período que ela se familiarizou com a burocracia dos processos de emigração, um esforço inicialmente buscado apenas pelo marido. Até que Mira decidiu deixar a Europa. Suas cartas do período citam Estados Unidos e Venezuela como possíveis destinos. Mas a resposta definitiva e mais rápida veio do governo brasileiro. Ela desembarcou no maior país da América Latina em 1949. Mais precisamente em Porto Alegre. Veio de Roma, onde viveu por muito tempo. Ali, na década anterior, havia estudado filosofia na Universidade Católica e, a partir de 1936, frequentou uma escola de arte – não concluiu nenhum dos dois cursos por causa da guerra. No Brasil, rapidamente, sua vida deu uma guinada. Passou a pintar e a trabalhar com cerâmica. Voltou a estudar, publicou poesias e deu também aulas de pintura. Aceita como participante da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, quando expressou sua visão de mundo transformada pela guerra, teve contato com experiências internacionais e viu seu nome se projetar nacionalmente. Mais ainda quando se mudou para a capital paulista, dois anos depois – nessa época adotou o sobrenome Schendel.

Mira morreu consagrada como artista plástica em 1988. Desde então seu reconhecimento só cresceu. Exposições apresentaram sua obra no Brasil e no exterior. Em 1994, na 22ª Bienal Internacional de São Paulo, ganhou uma sala especial. Cinco anos depois tornou-se tema de doutorado, *Mira Schendel – Do espiritual à corporeidade*, de Geraldo Souza





Dias, uma surpreendente e corajosa análise do teor espiritual e religioso da obra da artista embasada nas teorias da arte abstrata que não se limitam apenas às questões formais, mas também àquelas ligadas à “significação”. O texto revisto sai agora num luxuoso volume pela editora Cosac Naify – com o mesmo título. Em entrevista à *Pesquisa FAPESP*, Dias explica que o diferencial de seu estudo é que tenta recuperar o binômio vida/obra para a compreensão da arte. E faz isso com o suporte de documentos, cartas e entrevistas conduzidas. Além da personalidade artística de Mira, a tese destaca a condição de imigrada da artista, que oscila entre os alinhados ao judaísmo nos tempos do nazifascismo e os incluídos no catolicismo da época montiniana.

Para o pesquisador, seu trabalho difere das posições anteriores da crítica porque não inclui a obra de Mira Schendel em algum formalismo, por considerá-la vinculada ao pensamento filosófico-religioso, do qual a artista nunca se separou. “Estabelecendo censura entre uma aproximação formalista e a existencial, defendida pelo trabalho, a arte de Mira não cai sob a incidência do significante, pois se elabora como signo cultivado na trama do pensamento filosófico-religioso que a sustém.” Assim, relacionando-se com o pensamento de Tartaglia em seus inícios de intelectual, logo Mira se abriu para a filosofia de fundo cristão em sentido amplo de Kierkegaard, Jaspers, Mounier, “de que se seguem outras posições,

nas quais se expõem debates com obras de filósofos ou outros teóricos”. Entre estes, Gebser, Houéard, Bense, Walther, Schmitz, Jung, entre os internacionais, e Vilém Flusser, Mário Schenberg, Haroldo de Campos e Theon Spanudis, entre os nacionais.

Muito seguro em relação a eventuais discordâncias, Dias defende com afincos seu estudo. Na tese original, observa ele, publicada em alemão pela editora Galda + Wilch, Glienicke há um capítulo intitulado “A recepção póstuma da obra”, onde critica tanto a abordagem eminentemente formalista de importantes pensadores – críticos, curadores, agentes culturais – das artes visuais no Brasil, como também a tendência observada em nível internacional de açambarcar-se à chamada arte dos países periféricos através de grandes mostras temáticas (arte de mulheres, arte da resistência, arte da modernidade “diferente” etc.) que cultuam o exotismo em relação aos modelos hegemônicos e submergem as obras em abordagens que, na maioria das vezes, não respeitam suas prerrogativas. “Por diversos motivos, inclusive para que o livro não ficasse demasiadamente extenso e para que fossem incluídas mais imagens – afinal, é um livro de arte –, essa parte foi suprimida da edição brasileira.”

Entretanto, acrescenta ele, a atualidade dessa discussão fica patente na mostra organizada recentemente pelo Museum of Modern Art, de Nova York, que procurou forçar uma relação entre

o trabalho de Mira e o de León Ferrari – “um grande artista, sem dúvida, mas cujo trabalho está muito mais próximo de fenômenos epidérmicos da cultura e da denúncia política”. Para Dias, sua tese cumpre o papel no sentido de apontar para a correta leitura de uma obra tão única no cenário artístico da segunda metade do século XX, ainda que as instituições artísticas, tanto em nível nacional como principalmente internacional, são mais rígidas e menos propensas a grandes reformulações. Nesse sentido, ele discute as visões da artista sobre arte, teologia, filosofia e cultura a partir de conceitos da fenomenologia e da teoria da comunicação e acaba por jogar luz em seu trabalho tanto em relação à filosofia da arte quanto da psicologia. Ele explora, por exemplo, os interesses da artista no *I Ching*, o pensamento de Jung e suas relações com os dominicanos.

A relação do pesquisador com a obra de Mira começou em 1972, quando ele viu uma exposição da artista na USP com letras decalcadas e coladas em papel. “Eu me preparava para o vestibular da Faculdade de Arquitetura e achei interessante perceber como as letras também possuem um desenho e poderiam ser elementos de trabalhos de arte.” Na década de 1980, ele morou fora de São Paulo – um curto tempo em Florianópolis e, a seguir, em Nova York. Por isso, somente em 1989 – no ano seguinte à morte da artista –, de volta ao Brasil, retomou o contato com a obra de Mira, graças a uma grande retrospectiva organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, na Cidade Universitária. “Naquela ocasião pude constatar certas afinidades eletivas entre alguns de seus trabalhos e alguns dos meus.”

O estudo da obra Mira começou entre 1993 e 1995, quando Dias se encontrava na Alemanha como bolsista. “Frequentei os estúdios da Universität der Künste Berlin, em estreito contato com o pintor Karl-Horst Hödicke, e esse período considero como o preâmbulo do trabalho.” Ele preparava uma série de pinturas que seria o *corpus* prático de sua pesquisa de doutoramento, iniciado dois anos antes na USP, sob orientação de Ana Maria Belluzzo. A parte teórica do projeto tratava da questão da espiritualidade na arte e tentava resgatar



*Sem título,
1965 (página
ao lado);
Sarrafo, 1987;
e (abaixo)
Droquinha*

uma visão humanista, antimaterialista, presente nos pioneiros da arte abstrata do século XX – Mondrian, Malewitsch, Kandinsky – e de sua aproximação com as visões de mundo de doutrinas relativamente populares no começo do século tais como a teosofia e a antroposofia. “Este tema, que era tratado com muitas reservas no Brasil, era objeto de sérias pesquisas por parte de curadores, museus e mesmo instituições de ensino na Alemanha, o que me levou a optar por reiniciar o doutoramento, nos moldes propostos pela universidade alemã, agora sob a orientação do professor Andreas Haus, que assina o prefácio do livro.”

Por sugestão do professor, ele decidiu vincular essa discussão com artistas brasileiros. “Numa viagem ao Brasil em 1995, visitei o Projeto HO – que depois se tornaria o Centro Hélio Oiticica, arquivos do IEB-USP, a biblioteca da Fundação Bienal de São Paulo – e comecei a fechar a questão em torno do nome de Mira Schendel, principalmente após contato com o arquivo organizado por sua família, em São Paulo.” O pesquisador conseguiu ter acesso aos documentos pessoais da artista através de Ada Clara Schendel, filha única e responsável pela manutenção do arquivo de documentos, cartas, diário etc., e que também iniciara a catalogação da extensa obra da mãe. Com sua permissão, reproduziu grande parte do arquivo para poder estudá-lo com calma em Berlim. “Nas minhas visitas ao Brasil procurava principalmente ver e estudar os trabalhos artísticos e aproveitava também para entrevistar as pessoas citadas nos diários e nas cartas.”

O pesquisador destaca de relevante e revelador no material pesquisado e incluso no livro trechos de depoimentos gravados, excertos de suas cartas, passagens de seus diários, capítulos de livros assinalados e extraídos para discutir com os amigos, tudo isso sempre cotejado com seus trabalhos artísticos contribuía para a reconstrução de uma personalidade artística muito singular. “Familiarizei-me com sua caligrafia, com seu modo peculiar de transitar entre o alemão, o italiano e o português, com suas incoerências gramaticais, mas principalmente com sua agudez perceptiva diante dos problemas do mundo, com o refinamento de suas ‘soluções’ visuais.”

Ao ser questionado sobre como resumiria a tônica do trabalho de Mira, Dias diz que reescreveria o último parágrafo do livro, que tenta dar conta

em poucas palavras do que a obra de Mira significa para ele: “Mira Schendel foi uma artista que conseguiu, com o mínimo de material, evocar o máximo de emoções. Sua obra nos toca justamente por causa dessa economia de elementos, mesmo quando trata de questões tradicionais da arte, como a natureza-morta ou a pintura de paisagem. A tônica de seus trabalhos pode ser considerada como a experiência de um eu no mundo enquanto metáfora da condição humana que a artista assumiu existencialmente, é verdade, sempre porém mediada por um princípio divino”. ■

