

Mira Schendel: Para ativar o vazio

Iracema Barbosa*
Universidade de Brasília

Resumo

A poética de Mira Schendel se constrói através da repetição de gestos sensíveis que, de acordo com a artista, funcionam apenas para ativar o vazio. A partir da observação de algumas de suas obras, este artigo procura pontos de contato com o pensamento Oriental sobre tal noção de vazio, e cria vínculos com certas reflexões do músico John Cage e do escritor Jorge Luis Borges.

Palavras-Chave

poética; arte não-composicional; repetição; acaso; vazio

Mira Schendel : pour activer le vide

Resumée :

La poétique de Mira Schendel est construit par la répétition de gestes sensibles, qui, selon l'artiste, fonctionnent pour activer le vide. A partir du regard de certaines de ses œuvres, cet article propose la réflexion sur la notion de vide dans la pensée orientale, et crée des liens avec certaines idées du musicien John Cage et de l'écrivain Jorge Luis Borges .

Mots-clés

poétique; la non-composition ; la répétition ; le hasard ; le vide

* Artista plástica e professora no Curso de Teoria Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Mestre em História pela PUC-Rio e Doutora em *Arts: pratiques et poétiques* pela Université Rennes 2.

Olhe só , e não há nada a ser dito Se há
entre vocês os que querem chegar a algum lugar , que partam quando
quiserem . O que precisamos
é do silêncio ; mas do que o silêncio precisa
é que eu continue a falar.

(CAGE 2004 :68)

A busca de uma linguagem pode, na arte, ser comparada a uma expedição realizada por qualquer explorador. Como este, o artista quer ultrapassar certos limites já conhecidos e, se possível, descobrir algo que, a princípio, ele não espera encontrar. Assim como o explorador, o artista repete procedimentos de que tem conhecimento, resgata saberes/*savoir-faire* que fazem parte de seu universo. Mas é impulsionado por sua *intuição poética*¹ que realiza seu percurso, num vai-e-vem, que acontece entre seu contato com o mundo exterior, os materiais, suas sensações mais introspectivas, inscritas num espaço e em seu tempo. Mas o que de fato procura o artista conquistar nesta exploração? Talvez busque simplesmente descobrir novas relações entre as coisas, se inscrever de outro modo neste mundo e, inevitavelmente, compartilhar sua criação. Ele contribui de algum modo para o estabelecimento de uma outra ordem, situada além daquilo que enfrenta no dia a dia, procurando escapar das *experiências ordinárias*², mas, ao mesmo tempo, profundamente enraizado nesta experiência cotidiana. O artista recorre a um conjunto de informações, que revelam outro modo de ver, estabelecendo uma outra

1. O que chamo aqui de *intuição poética* é um corpo de ideias – técnicas e históricas – que não opera apenas no nível mental, de uma lógica racional. Quero dizer, que não surge de um projeto, nem de considerações a respeito de sua ação, que não analisa partes, nem opera por hierarquias. A *intuição poética* surge da livre associação de fragmentos de ideias, à escuta de sensações e a partir da disponibilidade de coisas (materiais, informações, condições de realização). O que chamo de *intuição poética* é seguir um caminho que, paradoxalmente, só é revelado pela própria prática.

2. Encontra-se aqui uma discussão sobre a relação entre a arte e a comunicação humana. « Uma comunicação que não existe para anunciar alguma coisa, mas para tornar comum algo que estava isolado e singular. Uma comunicação pura e sem misturas é associada à arte » (John Dewey, *L'Art comme expérience* [1982], capítulo X: « La substance variée des arts », Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005, p. 287. E(é) neste contexto que faço a associação com o explorador que parte de sua intuição, movido apenas pelo desejo de descobrir aquilo que ele não sabe que vai encontrar. Sem necessariamente desejar compartilhar, ele compartilha. Assim como o artista que, em sua necessidade de expressão, inevitavelmente comunica, pois ele « ultrapassa as fronteiras que dividem os seres humanos » (*Ibid.*: 287).

maneira de organizar aquilo que já está estabelecido. Percorre, pela primeira vez, caminhos já percorridos, repete procedimentos conhecidos, à procura de uma impressão bem precisa que esteja de acordo com algo que ele já experimentou.

Numa ação que nos remete a esta dos exploradores, Mira Schendel, entre 1949 e 1980, realiza seu trabalho plástico no Brasil. E a questão a ser abordada aqui seria saber como a artista, através de meios tão conhecidos, se utiliza da repetição de gestos e de elementos na construção de sua poética. Uma poética na qual o trabalho manual está presente, mas que não se propõe a se tornar uma expressão pessoal. Uma poética na qual a repetição não se faz de modo mecânico.

Como, então, a artista pode, produzindo trabalhos em série, utilizando-se de tais métodos (que poderíamos associar a processos construtivos), realizar uma obra tão sensível, à margem de sistemas fechados, de composições ou de hierarquias? Uma obra que une a repetição de procedimentos ao gesto espontâneo.

Gesto solitário, repetições vitais

A pintura de objetos, sobretudo a de flores e frutos, está presente no trabalho de inúmeros artistas ao longo da história da arte. A natureza morta, denominação que surge na França no século XVIII para designar este gênero de pintura³, serviu para ilustrar riquezas conquistadas, para captar o prazer mimético que dá a cópia de uma realidade impressionante, ou simplesmente para simbolizar a passagem do tempo. Mas, não importa por que razão, a prática desse gênero de pintura ou desenho correspondia a um isolamento e à possibilidade de o artista desenvolver seu próprio modo de ver as coisas. Da mesma forma, a escolha dessa temática, presente em diferentes poéticas, revela, na arte moderna e contemporânea, o envolvimento do artista na construção de uma linguagem própria e autônoma, relacionada aos prazeres da vida, mas indo muito além das pequenas questões da vida cotidiana.

³. Gênero de pintura denominada *cose naturali* (coisa natural) por Giorgio Vasari, na Itália, no século XVI; *stilleven*, na região de Flandres, no século XVII; ou ainda, *still-life* (vida silenciosa ou vida imóvel) na língua inglesa.

Ao se instalar no Brasil, Mira Schendel⁴ começou sua pesquisa artística de maneira solitária. Tal isolamento permitiu que realizasse suas experimentações distante dos olhares dos críticos, mergulhada simplesmente no prazer do trabalho: “Este isolamento não é mau, isto é, não foi mau. As “influências” aqui eram quase impossíveis... Pude trabalhar em paz, não ouvir críticas, não ver nada que pudesse desviar-me ...” (SCHENDEL *apud* EUVALDO *in* SALTZEIN, 1997 : 83)



Fig.1.Mira Schendel, *Com xícaras, copos, manquinhos sobre papel, 1953*. Coleção: Família Telles.

O tema da natureza morta acompanhou todo seu percurso. No desenho que vemos a seguir, a similaridade dos objetos, encaixados, criam uma estrutura amarrada, mas nem um pouco rígida, bem ao contrário: o que aparece é uma estrutura diluída e arredondada. Nesses desenhos não aparecem lanças, nem facas, nem maçãs, nem peixes, nem flores murchas; nada de objetos luxuosos ou brilhantes, não há nem mesmo uma mesa para exibi-los, elementos que há muito caracterizavam as naturezas mortas. O que vemos são objetos banais da vida cotidiana, talvez objetos que um dia tenham sido usados em sua cozinha, mas que, do modo como se apresentam, parecem estar vivos no ateliê da artista. Não se veem cores brilhantes ou contrastantes nestes objetos, mas sim um jogo delicado de luzes e sombras, e as linhas pretas que surgem do papel estão meio indefinidas. De modo que o fundo

4. Mira Schendel (1919-1988) iniciou seu trabalho artístico nos anos 50. Artista suíça de origem judaica, Mira Schendel escapou da II Guerra Mundial, chegando a Porto Alegre em 12 de agosto de 1949; em 1953 instalou-se em São Paulo, onde viveu até sua morte, em 24 de julho de 1988.

se torna figura, e as figuras constituem o fundo, graças a esta trama de linhas que estruturam o desenho, e à ação bem visível da água que diluiu o nanquim.

Anônimo e singular

O movimento que acompanha o gesto da artista, que se torna aparente na estreita relação entre tais linhas, é analisado por Lorenzo Mammi, que vê um gesto único na realização deste desenho (MAMMI, 1989). O crítico faz alusão a um antigo conto chinês, no qual se conta a história de um pintor que, ao receber de seu rei a encomenda da pintura do mais belo caranguejo, solicitou muitos anos para executá-la e, finalmente após esse tempo, foi em uma só expiração⁵ que a fez surgir. Lorenzo Mammi fala sobre Mira Schendel, da confiança e da espontaneidade no gesto da artista. Ele observa que esta ação gestual, particularmente intensa e imediata, é capaz de aproximar coisas distantes. O que cria uma situação paradoxal, pois é justamente pela presença do gesto, presença ligada a um momento, que Mira Schendel chega à universalidade da forma da *natureza morta*. Universalidade que não é mais um simples sistema, nem susceptível de ser reproduzida em sua totalidade, mas algo que liga o caráter único de seu gesto ao aspecto universal do gênero das *naturezas mortas*.



Fig.2.Mira Schendel, *Sem título*⁶, 1964, têmpera e carvão sobre papel, 53,6 x 74,8 cm, coleção de Ada Schendel

⁵. A imagem da expiração é inseparável à da inspiração. Na arte ocidental, a inspiração é associada a algo que se encontra profundamente dentro de nós, pois ela é a origem de um encontro com "Deus dentro de si", um encontro com o sopro divino. De modo que a inspiração anima a ação artística, anima o gesto do artista, que se realiza durante a expiração. São noções que aproximam e, ao mesmo tempo, distanciam o gesto artístico de outras ações banais. A inspiração e a expiração dão também uma dimensão individual à ação artística, e a inscrevem na necessidade mais vital de nossa existência. Esta é uma visão quase oposta à da arte oriental, na qual a expiração do pintor está associada à sua capacidade de seguir o fluxo dos acontecimentos, dos quais ele faz parte, numa situação onde não há autor nem vontade individual.

⁶. Da série « Mais ou menos frutas ». Outros desenhos desta série encontram-se na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM / SP).

Gestos íntimos e imensos

Alberto Tassinari, inspirando-se no estudo do historiador da arte Meyer Schapiro, evoca na série « Mais ou menos frutas » o sentido da *natureza morta* (TASSINARI, 1984). Coloca em evidência a união entre o íntimo e o cósmico, entre o próximo e o distante, entre o transitório e o eterno. A repetição de formas redondas nos remete não apenas a frutas, mas também a planetas e a outras formas mais orgânicas. Tassinari fala de frutas que fazem parte da nossa vida cotidiana, pequenas coisas que podemos manipular, mas nota que a simples linha do horizonte, que vemos nesta série de desenhos de Mira Schendel, provoca uma vibração entre o que está vazio e o que está cheio, entre o que está próximo e o que está distante.

Essa linha contínua, colocada no limite do suporte em papel, cria outra dinâmica em relação às pequenas formas redondas que flutuam sob e sobre ela. E os gestos repetitivos que criam estas pequenas formas arredondadas nos dão também uma sensação de leveza e impermanência nesta construção.

É assim que o crítico Ronaldo Brito, em seu artigo « Singular plural », escreve sobre o interesse de Mira Schendel na apreensão das coisas em sua emergência, antes mesmo que estas sejam nomeadas (BRITO, 2005 : 292). Desvendando algo singular, por seu gesto único, inicial, amalgamado a seu olhar, mas também plural, pela ausência de qualquer aspecto individual das taças e das frutas que não representam nada, que não querem provocar nenhuma ilusão, mas tão somente nos livrar das banalidades do mundo, estando sim em contato com as coisas, com os objetos da vida cotidiana.

A instabilidade da linha

Como indica o título desta série, as « Bombas » fazem referência a explosões. Um elemento explode ao lado de outro e cria superfícies de contato entre o nanquim negro e o papel branco. Um tipo de atração se estabelece, criado pela repetição dos elementos, uma pulsação ótica entre o preto e o branco. Uma pulsação úmida,

dando um aspecto vivo a estes trabalhos. Há cheios e vazios nas estruturas das « Bombas »; há passagens de luz através dos limites indefinidos. São formas ambíguas, que sugerem coisas, mas se ocupam mais em evidenciar relações do que em as representar⁷.

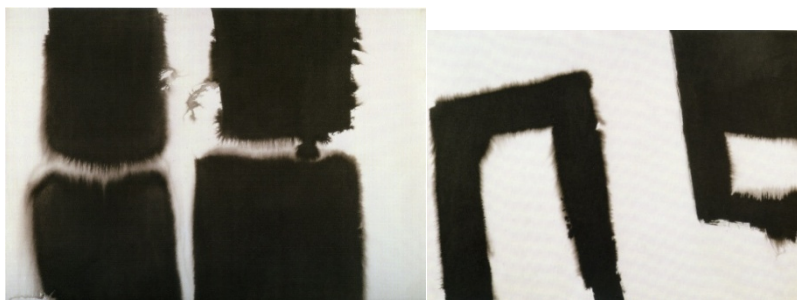


Fig.3.Mira Schendel, *Sem título*, da série « Bombas », 1965, nanquim sobre papel, 47,5 x 65,5 cm, coleção Banco BBM

Repetir para pertencer

A obra que Mira Schendel realiza no Brasil está certamente vinculada a saberes tradicionais da pintura; seus desenhos e pinturas se constroem também em diálogo com os limites retangulares do suporte, as faturas surgem na diversidade de densidades e de transparências, produzindo uma forma que coloca em evidência as diferentes pulsações entre os elementos, e tal construção passa pela combinatória de linhas e manchas, para citar apenas certos aspectos particularmente evidentes. Portanto, apesar da bagagem herdada da cultura europeia que trouxe com ela, mais especificamente sua afinidade com o trabalho de Paul Klee⁸, sua pesquisa esteve sempre aberta ao acaso, aos encontros com pessoas e materiais. Ela mesma conta:

[...] uma vez eu ganhei um papel japonês finíssimo aos montes. Deixei guardado, não sabendo o que eu poderia fazer com aquilo. [...] Certo tempo depois - mais ou menos um ano – comecei a mexer com aquele papel, mas

⁷ . « O que mobiliza Mira Schendel é exatamente a origem vital, antipredicativa, da geometria; os momentos sensíveis e palpantes da formação das figuras geométricas, antes de se destacarem como elementos separados do cotidiano.x», escreveu Ronaldo Brito (*op. cit.*,: 291).

⁸ . Quando ainda morava na Europa, Mira Schendel entrou em contato com o trabalho de Klee (informação contida nos textos de Rodrigo Naves e Ronaldo Brito, que frequentaram o ateliê da artista em São Paulo). Tal diálogo com o trabalho de Klee aparece nos aspectos gráficos de sua pesquisa, seu interesse na linguagem, assim como no caráter experimental de sua prática.

não dava, porque ele rasgava, não aguentava a água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. Aí, conheci uma moça que fazia monotipia [...], poderia desenhar em cima dele. [...] Fiz várias experiências e consegui [...] esta foi a fase dos desenhos lineares. (SCHENDEL *apud* Salztein, 1997 : 2)

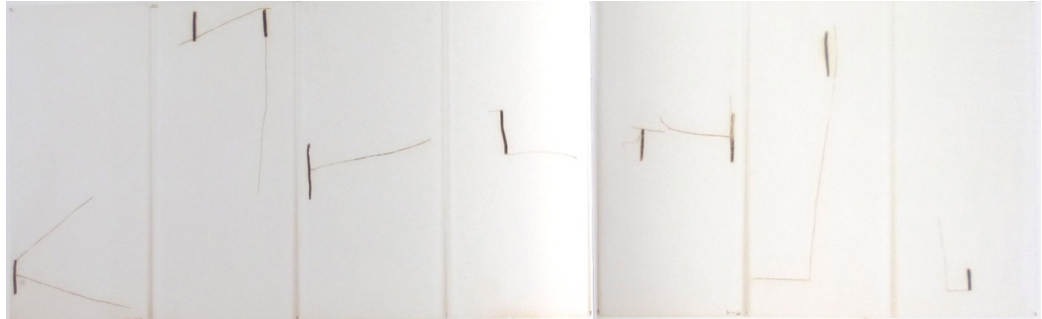


Fig.4.Mira Schendel, *Monotipias*, 1964, óleo sobre papel de arroz, 46,5 x 23 cm, coleção Banco Itaú

Mira Schendel realizou aproximadamente duas mil monotipias. A técnica consiste em esticar o papel sobre uma superfície bem lisa e coberta de pintura, de modo que se imprima sobre o verso do papel. A artista não utilizou nenhuma ferramenta, só sua unha, fazendo uma pressão delicada sobre o papel. Intervenção que abre ainda mais sua experiência ao acaso, pois a linha escapa a qualquer projeto e fica inteiramente vinculada ao gesto.

Vemos, em toda esta imensa série, linhas imprecisas onde cada impressão repetitiva é aberta ao acaso. Tais repetições são, na realidade, experimentações de procedimentos que nos acompanham desde o início de nossas vidas e da história de nossa civilização, que utilizam as mãos e as unhas como ferramentas. Tal experimentação serial funciona como uma elasticidade do pensamento e nos liga a uma visão oriental do mundo, na qual não há distinção entre gesto, pensamento e linguagem, onde o gesto é pensamento e o traço, marca do gesto, já é o próprio signo.

No catálogo da primeira exposição de Mira Schendel no Museum of Modern Art (MoMA) de New York, em 2010, no artigo « Mira Schendel: the world as generosity», Rodrigo Naves nota, sobre as *monotipias* da artista, a presença de

algo que não é imposto ao suporte, como se traço e suporte fossem uma única coisa. Anteriormente, no artigo « O presente como utopia », Naves já havia falado desta sensação de pertencimento e de um conjunto orgânico onde papel e óleo, linha e gesto, se tornam uma só coisa. Maneira de descrever o modo particular que a artista tem de se relacionar com o suporte, não apenas nesta série, mas em quase toda sua obra. É como se a artista quisesse nos mostrar que as coisas já estão lá antes mesmo de sua intervenção, que ela não forçou a inscrição de coisa alguma.

A escuta do silêncio

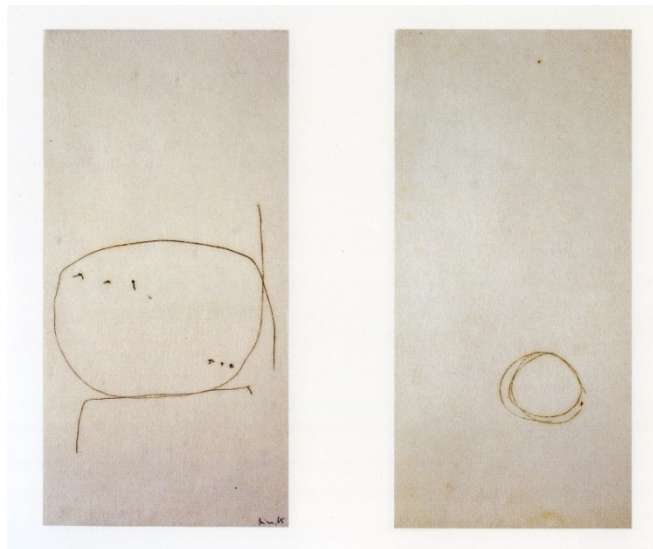


Fig.5. Mira Schendel, *Monotipias*, 1965, óleo sobre papel de arroz, 46,5 x 23 cm, coleção Ada Schendel

O gesto de Mira Schendel é absorvido pelo espaço onde se inscreve. Poderíamos comparar a delicadeza e a força de sua intervenção às do poeta que, à escuta do silêncio, murmura seu poema, incorpora sua voz ao som do silêncio. O artista contemporâneo deve, por sua vez, construir seu silêncio para inscrever seu gesto. De que maneira ele cria este espaço-tempo, concentrado apenas na sua necessidade de expressão e nas ações que constituem seu trabalho? Este espaço suspenso, distante da realidade da vida prática, livre de todas as solicitações

exteriores⁹. Ou será que a questão é entrar em acordo com as perturbações e inscrever a ação artística no meio de todas as perturbações?

O gesto de Mira Schendel se repete como se, a cada vez, fosse o primeiro, como faria uma criança fascinada pela marca deixada por sua ação. Mas não se trata de um deslumbre nascido do equilíbrio das formas ou cores, nem do abismo do desconhecido, mas sim, da ação em si, de sua capacidade em provocar uma pulsação no campo que a cerca.

Mesmo que seus trabalhos se apresentem em pequeno formato, seu gesto ativa um campo vasto. Por isso não podemos falar em gesto íntimo, dobrado sobre si mesmo, não há desenhos autorreferentes, mas em gesto aberto ao mundo, aberto a uma repetição que funciona como o eco de um canto ampliado num espaço imenso, carregado por um caráter experimental.



Fig.6. Mira Schendel, 1965, *Monotipias*, nanquim sobre papel de arroz, (1) e (2) coleção Max S. Bento, São Paulo, (3) coleção Knut Schendel, São Paulo

Poderíamos falar de uma delicada inscrição circular que parte da vida, passeia pela arte e retorna à vida. Repetições que se aproximam do gesto espontâneo da escrita, desencadeando o surgimento de signos. Isto leva a artista a outra série:

⁹. Espaço que se tornou quase inexistente desde a utilização das redes de comunicação pela Internet e do uso frequente do computador e do telefone celular.

objetos gráficos construídos a partir da fusão de letras, palavras e frases. Signos que não fazem menção a afirmações precisas, mas funcionam como um balbúcio, talvez vestígios das recordações pluri-geográficas da artista, surgindo como fragmentos de sons e imagens. A série de dois mil desenhos de Mira Schendel revela um amálgama de memória e de experimentação, e também o desejo de ir além de saberes antigos, mas guardando o diálogo com eles.

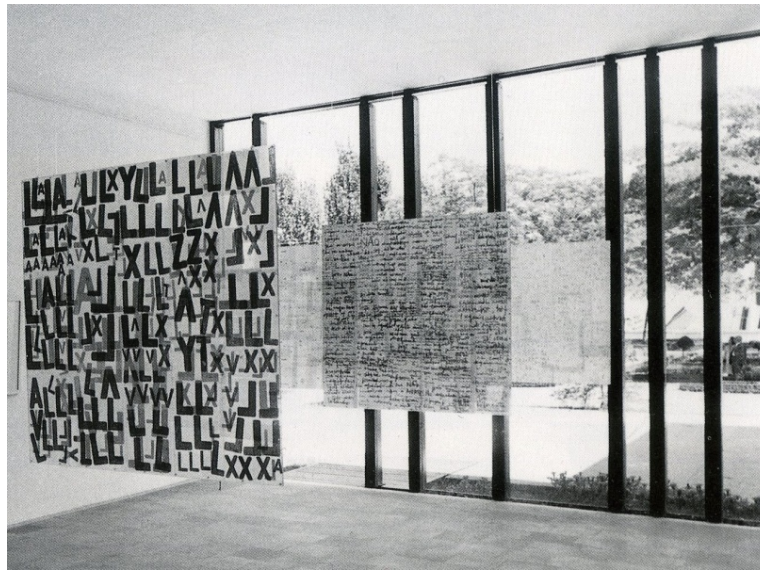


Fig.7.Mira Schendel, *Objetos Gráficos*, Bienal de Veneza, 1968

Transparência e esquecimento de si

Tanto as *Monotipias* quanto os *Objetos Gráficos* foram mostrados dentro de um suporte acrílico, no meio das salas em que foram expostos, como vemos nesta fotografia feita na Bienal de Veneza de 1968.

Com o acrílico, Mira Schendel conseguiu obter a transparência desejada, sem moldura nem reflexos. Ela justificou assim a sua escolha : « o acrílico me dava a possibilidade de eliminar a frente e o verso, o antes e o depois, dando uma certa ideia de simultaneidade » (SCHENDEL *apud* NAVES *in* PEREZ-ORAMAS, 2009 : 62). Simultaneidade que é uma maneira de não cortar o vínculo, de manter a relação estreita entre as coisas que percebemos inseparáveis, pois se trata de uma

continuidade entre a frente e o verso, entre o aqui e o lá, entre o que é visível no mundo, o que está em torno de nós. Ainda sobre tal escolha, Mira Schendel explica que o acrílico torna visível a outra face do plano e nega o fato de que o plano é plano; a transparência sem enquadramento dada pelo sanduíche de placas acrílicas torna possível uma visão circular do trabalho.

A instalação *Ondas de Probabilidade*, realizada em 1969, por ocasião da X Bienal de São Paulo, é constituída de fios de nylon que caem do teto até o chão, ao mesmo tempo em que uma passagem da Bíblia, mais exatamente do Livro dos Reis¹⁰, é impressa sobre uma placa acrílica, fixada à parede. Sobre este trabalho, escreveu Mira Schendel em seu diário: « é uma tentativa de mostrar que o que está atrás da transparência, está na sua frente, que o outro mundo é este aqui. » (SCHENDEL *apud* EUVALDO *in* SALTZEIN, 1997 : 92)

Mas, na instalação *Ondas de Probabilidade* (1969), nada é objeto, tudo é transitório, efêmero: a forma, os pontos de vista e a possibilidade de ver através. É a busca da artista pelo aspecto efêmero da forma, por meio do recurso da transparência. A artista: diz que nunca me propôs a realizar uma escultura, como tal, nem um objeto enquanto objeto, nota que os dois surgiram no seu trabalho a partir da transparência. (NAVES *in* PÉREZ-ORAMAS, 2009 : 64)

A transparência tem o poder de ampliar aquilo que vemos. Como uma lente objetiva num aparelho fotográfico, o olho tenta focalizar um plano que ele não encontra, o que o obriga a um deslocamento em todo espaço para atingir o objetivo, a unir o que está próximo ao que está distante. Mira Schendel estava interessada numa realidade que mostrasse todas as suas faces, onde o plano mostrasse seu outro lado, evidenciando que ele não é, na realidade, apenas um plano. A transparência torna o espaço elástico e aberto, mesmo dentro de uma construção arquitetônica que tem seus limites.

¹⁰. Texto que descreve a experiência do profeta Elias e de sua relação com Deus.



Fig.8.Mira Schendel, *Ondas de Probabilidade* [X Bienal de São Paulo 1969],
XXII Bienal de São Paulo, 1994, visão da instalação

Esta instalação, com seus fios de nylon leves e aéreos, transmite a sensação visual provocada pela chuva. A presença de uma superfície entre nós e o lá longe empresta opacidade à transparência, de modo a chamar nossa atenção para a consistência do vazio. A repetição dos fios, em grande quantidade, dá a impressão de que este conjunto é constituído por outra matéria, uma matéria penetrável, que poderíamos atravessar. Mira Schendel tece no vazio, um tecer que, aqui, acontece para nos envolver no interior deste vazio.

Repetição e continuidade

Trabalhar com linhas nos remete à sensação de continuidade e descontinuidade no espaço, e também de tempo. Continuidade entre a presença de algo, como um fio, um caminho, um rio ou um discurso contínuo, que não para, que persiste em estar lá, como a própria vida. A continuidade pode também dar a sensação de uma experiência ilimitada, onde não se percebem os limites, nem o início, nem o fim. São noções relacionadas a nossas experiências corporais, à escala física do nosso corpo e também à duração de nossas vidas.

Na continuidade não há ruptura completa, ela é criada por formas lineares¹¹ e pela repetição de acontecimentos. Continuidade significa a permanência da relação de uma coisa em relação a outra¹². Isto pode ser experimentado nas relações figura/fundo, linha/mancha, sombra/luz, realidade/fantasia, apenas para citar algumas dualidades que já fazem parte de nossas observações automatizadas.

A escuta do silêncio

O poeta Haroldo de Campos¹³ vê no trabalho de Mira Schendel a expressão de uma geometria particular, de uma geometria da ausência. Mas não se trata de ausência de geometria, nem de matéria, nem de uma provocação que atuaria apenas na nossa percepção. Ao contrário, trata-se na realidade de uma geometria de possibilidades, de uma geometria não afirmativa, mas interrogativa, que questiona o lugar, a direção e o sentido de nossas intervenções no espaço.

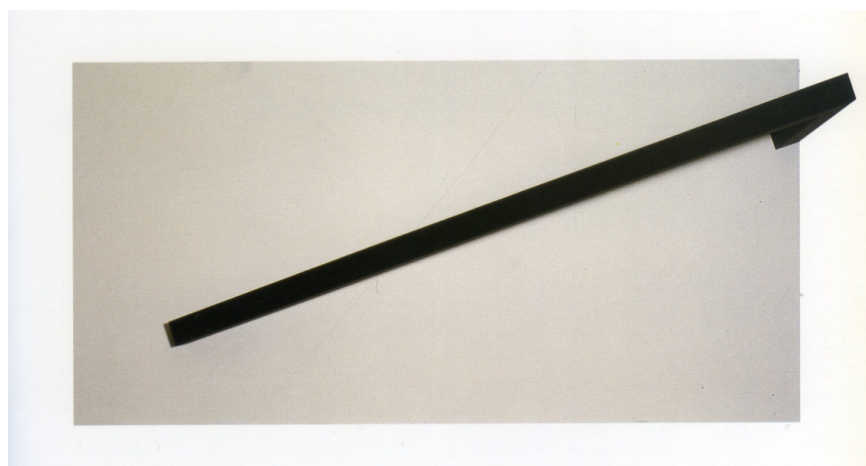


Fig.9. Mira Schendel, *Sem título*, 1987, da série Sarrafos, acrílico e gesso sobre madeira, 96 x 180 x 47,5 cm coleção Max S. Bento, São Paulo

¹¹. Mira Schendel observa : « A linha, na maioria das vezes, servia apenas para estimular o vazio, o que me interessa no meu trabalho é o fato de ativar o vazio » (carta à Guy Brett, 1965). Guy Brett, « Ativamente vazio », in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, catálogo da exposição, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 50.

¹². Os exemplos didáticos sobre a noção de continuidade estão relacionados à natureza: a continuidade do inverno é ligada a certas características climáticas, a continuidade da vida é ligada a certas características biológicas, mesmo que haja diferenças de condição dentro de cada continuidade.

¹³. O poeta Haroldo de Campos era um grande amigo de Mira Schendel. Declaração feita a Sônia Saltzein, na ocasião de uma entrevista, in Maria Eduarda Marques, *Mira Schendel*, São Paulo, Cosac Naify, 2001, p. 23.

O preto e o branco são cores associadas à noção de vazio, assunto estrutural do pensamento Zen, assunto que interessava particularmente a Mira Schendel. No pensamento oriental, o vazio não é ausência, nem negação de alguma coisa. O vazio está no meio das coisas, faz parte de nós mesmos e do universo.

Foi refletindo sobre esses aspectos da noção de vazio em outras poéticas ocidentais que encontrei referências sobre o trabalho de John Cage, numa publicação muito interessante, chamada *L'Écoute oblique*, de Carmen Pardo Salgado. Filósofa e musicóloga, ela estudou a relação entre a composição e a não composição na música de Cage, observando o lugar do silêncio e a influência do pensamento Zen no trabalho do artista. As questões que ocuparam John Cage são, sob vários aspectos, próximas das que Mira Schendel trata, e, um nos EUA, a outra no Brasil, a produção deles é contemporânea. Os dois artistas se servem da repetição e do acaso como elementos estruturais em seus trabalhos. Tal método operatório possibilita que escapem das relações proporcionais e dos princípios de harmonia, próprios à composição. Obviamente, os dois artistas estão bem conscientes de que tais princípios de proporção e de harmonia estão associados a medidas, servindo para medir o sensível, reduzindo-o a algo fixo, pelo caminho da atividade intelectual.

A tomada de posição dos dois é também um modo de questionar as regras tradicionais aprendidas sobre criação artística. Os procedimentos utilizados por Cage e Schendel colocam o artista num processo de experimentação e de incorporação do acaso, liberando-o das relações dualistas entre os elementos, tais quais: 1-2; figura-fundo; grande-pequeno; primeiro-último; cheio-vazio. Em tais experimentações, as repetições se tornam experiências únicas, funcionando como o tatear do mundo, das coisas e das vivências que temos com elas.

Repetição do gesto, de uma estrutura, mas repetição mergulhada no sensível, ou talvez que surja do sensível. Experiência única e desinteressada, como aquela que evoca o filósofo alemão Eugen Herrigel ao tratar de sua aprendizagem da técnica do tiro ao arco no Japão, aprendizagem que deveria ajudá-lo a compreender o Zen.

Ele deveria se encontrar, então, vazio da intenção de acertar um alvo, mas persistente, mergulhado na ação, esquecendo as normas e regras, que certamente funcionam como referências históricas e conceituais, mas não como molde ou modelo a ser seguido. Talvez a repetição seja, de fato, apenas a persistência dos artistas. Mira Schendel e John Cage experimentaram a não definição, a não-delimitação, a não-fixação da forma. Mergulharam na experiência em si e, inevitavelmente, colocaram-se à escuta do silêncio e do vazio ou, de outro modo, se puseram a contemplar o silêncio e o vazio.

John Cage declarou que « entre os sons e os homens não há nada: o nada está no meio » (SALGADO, 2007 : 57). Se o nada, que pode ser comparado ao vazio, constitui o espaço e faz parte do mundo das coisas, ele está no meio das coisas. Esta é uma noção bem conhecida do pensamento oriental. Tal noção levou a arte no Ocidente a uma grande mudança na concepção do tempo e do espaço. Na nossa cultura, o vazio era visto como uma espécie de pausa, de ausência das coisas que organizavam o mundo de modo hierárquico. No Oriente, as relações entre as coisas - as pausas e vazios - podem ser vistas de outro modo, Cage observa que esta separação representa paralelamente a possibilidade de união, não de uma síntese, mas de um contato, graças ao qual as coisas se mantêm nelas mesmas. Os seres podem assim irradiar-se em todas as direções e se interpenetram. O nada está no meio das coisas, tornando possível que tudo esteja no centro. (SALGADO, 2007: 59)

Tal noção rompe as hierarquias e nega a importância do ponto de vista; o espaço se torna homogêneo e vivo, não se pode mais falar de figura-fundo, o espaço é constituído por coisas e vazios, estimulado em todas as direções, como vemos nos trabalhos de Mira Schendel.

De modo que a repetição e a transparência no trabalho de Mira Schendel não constituem uma manifestação decorativa da forma, ao contrário, elas são a consistência do vazio, manifestando a continuidade entre as coisas e nós mesmos. E, tudo sendo continuidade, não há mais separação entre o Eu e o Mundo.

Jorge Luis Borges, outro artista estudioso do pensamento oriental, também ilustra esta não separação, contando a história de Toyo: « Uma criança que tinha doze anos de idade queria receber os ensinamentos do Mestre Mokurai. E este o mandava embora, dado o fato de ser tão jovem ; mas a criança insiste e Mokurai diz a ele: “Você pode ouvir o barulho de duas mãos que batem palmas. Mostre-me agora como se aplaude com uma só mão.” Durante um ano Toyo tentou responder a seu Mestre. Ele pensa em todos os barulhos que escuta: a música das gueixas, a água que pinga, o sopro do vento, o grito da coruja, o canto dos grilos e ainda tantos outros barulhos diferentes. Finalmente, a criança declara: “Estou cansado de escutar e de imitar e não consegui chegar ao som que não tem som.” O Mestre responde: “Você o encontrou.” » (BORGES, 1979: 111) Não há mais dualidade entre o som e o silêncio, entre uma coisa e sua ausência, tudo pertence ao mesmo universo. O som do silêncio, o branco e o preto são cores e são partes integrantes da forma, nós somos ao mesmo tempo o que está no interior e no exterior do nosso ser.

Nesse sentido, a noção do *nada* - que pode ser traduzida como *silêncio*, se falamos do som, ou de *vazio*, se o concebemos como espaço - é apenas « o fundo de território último, do qual emerge o ego e de onde as coisas são apreendidas. [O *nada*] é a consistência de um espaço que se pretende ilimitado, é a distensão do ego » (SALGADO, 2007: 33). Tal compreensão indica também a negação da subjetividade do criador, não há imposição de uma vontade, e sim o acompanhamento de um fluxo contínuo. Esta ausência de subjetividade pode se manifestar na transparência e na continuidade do espaço. Ela coloca em questão uma visão clássica que divide o espaço em partes e atribui proporções e hierarquias às partes. Ora, esta negação da subjetividade – que pode se manifestar na utilização da repetição de elementos – não seria, assim, a afirmação de uma visão que elimina territórios e une tudo e todos ao mundo?

Referências

- BORGES Jorge Luis e Alicia Jurado. *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, traduzido do espanhol por Françoise Marie Rosset. Paris : Gallimard, 1979.
- BRITO, Ronaldo. « O fluido dos sólidos » e « Singular no plural », in *Experiência crítica*, (organização Sueli de Lima). São Paulo : Cosac Naify, 2005, p. 289-294.
- CAGE, John. « Discours sur rien », in *Silence : discours et écrits*, [1961], traduzido do inglês por Monique Fong. Paris : Denoël, 2004.
- DEWEY, John. *L'Art comme expérience* [1982], chapitre X : « La substance variée des arts ». Pau : Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005.
- EUVALDO, Célia. « Cronologia », in Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogo de exposição. São Paulo : Galeria de Arte do Sesi, 1997.
- HERRIGEL, Eugen. *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1970]. Paris : Dervy, 1998.
- MAMMI, Lorenzo, « Duas galerias fazem retrospectiva de Mira Schendel », publicado no jornal Folha de Sao Paulo, em 7 de março de 1989, e também em Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, op.cit., p. 277-279.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo : Cosac Naify, 2001.
- NAVES, Rodrigo. « O presente como utopia », in *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.
- _____, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas (dir.), *Léon Ferrari and Mira Schendel : Tangled Alphabets*. New York : The Museum of Modern Art / São Paulo : Cosacnaify, 2009.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis (dir.). *Leon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*. New York : The Museum of Modern Art / São Paulo : Cosac Naify, 2009.
- SALGADO, Carmen Pardo. *Approche de John Cage : l'écoute oblique* [2001]. Paris : Harmattan, 2007.
- SALZTEIN, Sônia (dir.). *No vazio do mundo*, catalogo da exposição. São Paulo : Galeria de Arte do Sesi, 1997.
- SCHAPIRO, Meyer. « As maçãs de Cézanne, um ensaio sobre o significado da Natureza-Morta » [1968] in *A arte moderna, séculos XIX e XX*. São Paulo : AdUSP, 1996.
- TASSINARI, Alberto. « Mais ou menos frutas », publicado originalmente no jornal *Folha de São Paulo*, em 23 de setembro de 1984, depois in Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, op. cit., p. 270-271.

Artigo recebido em outubro de 2015. Aprovado em novembro de 2015