

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES

VICTOR RAPHAEL RENTE VIDAL

**OUTRAS ESTESIAS: UM ENCONTRO ENTRE MIRA SCHENDEL E O
JAPÃO**

NITERÓI

2017

VICTOR RAPHAEL RENTE VIDAL

**OUTRAS ESTESIAS: UM ENCONTRO ENTRE MIRA SCENDEL E O
JAPÃO**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Críticos das Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Matesco

Niterói

2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- V649 Vidal, Victor Raphael Rente.
Outras estesias: um encontro entre Mira Schendel e o Japão / Victor Raphael Rente Vidal. – 2017.
117 f. ; il.
Orientadora: Viviane Furtado Matesco.
Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2017.
Bibliografia: f. 107-115.
1. Schendel, Mira, 1919-1988. 2. Arte japonesa. I. Matesco, Viviane Furtado. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

VICTOR RAPHAEL RENTE VIDAL

Outras estesias:

um encontro entre Mira Schendel e o Japão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes – ECA, como requisito final para obtenção do título de mestre pela comissão julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Profa. Dra. Viviane Furtado Matesco
PPGCA-UFF/RJ

Prof. Dr. Guilherme Vergara
PPGCA-UFF/RJ

Profa. Dra. Rosana de Freitas
UFRJ/RJ

Prof. Dr. Roberto Conduru
UERJ/RJ

AGRADECIMENTOS

À professora Viviane Matesco, a disponibilidade e orientação.

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e à CAPES, o apoio à pesquisa.

Aos amigos Hellen Lugon, Letícia Gieseke, Ester Cunha e Glaucio Moraes.

À professora Rosana de Freitas.

RESUMO

VIDAL, Victor Raphael Rente. Outras estesias: um encontro entre Mira Schendel e o Japão. Orientadora: Profa. Dra. Viviane Matesco. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2017. Dissertação de mestrado em Estudos Críticos das Artes.

É possível perceber nas obras de Mira Schendel valorização dos espaços vazios e ênfase no mínimo. Além de questionar a percepção do mundo contemporâneo, voltado para a abundância de imagens, palavras e cores, o vazio nos trabalhos da artista estabelece um respiro, uma pausa e pode também ser tomado como potencialidade e possibilidade. Esta dissertação investiga como a questão do vazio em Mira Schendel abarca igual complexidade existente na noção de vazio presente na arte e no pensamento japoneses.

Palavras-chave: Mira Schendel, vazio, arte japonesa.

ABSTRACT

It is possible to see in Mira Schendel's works a valuation of the empty spaces and an emphasis of the minimum. In addition to questioning the perception of the contemporary world focused on the abundance of images, words and colors, the emptiness in the artist's works undertakes a respite, a pause, and is also seen as potentiality and possibility. This dissertation investigates how the issue of emptiness in Mira Schendel encompasses the same complexity that exists in the notion of emptiness present in Japanese art and philosophies.

Keywords: Mira Schendel, empty, Japanese art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Sarrafos], 1987. Acrílica, gesso e têmpera sobre madeira, 90 x 180 x 54 cm	19
Figura 2: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Sarrafos], 1987. Acrílica, gesso e têmpera sobre madeira, 90 x 180 x 54 cm	22
Figura 3: Mira Schendel. <i>Sem título</i> , década de 1980. Folha de ouro e têmpera sobre madeira, 90 x 120 cm	25
Figura 4: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	27
Figura 5: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	27
Figura 6: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	29
Figura 7: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel arroz, 47,4 x 23 cm	29
Figura 8: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel arroz, 47,4 x 23 cm	31
Figura 9: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Objetos Gráficos], 1969. Óleo sobre papel-arroz prensado entre placas de acrílico, 100 x 100 cm	35
Figura 10: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Transformáveis], 1972. Acrílico e rebites, dimensões variáveis	37
Figura 11: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Discos], 1972. Letraset entre placas de acrílico, 18 x 5,5 cm	37
Figura 12: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Trenzinhos], 1965. Papel-arroz e fio de algodão, dimensões variáveis	39
Figura 13: Katsushika Hokusai. <i>Ejira in Suruga Province</i> , 1832. Xilogravura, 25,4 x 37,1 cm	39
Figura 14: Espaços vazios demarcados para aparição divina	41
Figura 15: Espaços vazios demarcados para aparição divina	41
Figura 16: Esquema do palco do teatro Nô	46

Figura 17: Um dos corredores labirínticos do Museu de Arte Chichu, em Naoshima, Japão	49
Figura 18: Hakuin Ekaku. <i>Ensô</i> , século XVIII	55
Figura 19: Nakahara Nantenbo. <i>The stick of Nantenbo</i> , 1901	58
Figura 20: Zhu Derun. <i>Caos primordial</i> , 1349. Nanquim sobre papel, 29,7 x 86,2 cm	64
Figura 21: Tensho Shubun. <i>Reading in a bamboo grove</i> , 1446. Nanquim e aquarela sobre seda	64
Figura 22: Hakuin Ekaku. <i>Cegos tateando seu caminho sobre uma ponte</i> , século XVIII. Nanquim e aquarela sobre seda	66
Figura 23: Tesshu Tokusai. <i>Orquídeas e pedras</i> , século XIV. Nanquim sobre seda	66
Figura 24: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Paisagens chinesas], 1980. Grafite e nanquim sobre papel, 25 x 35 cm	69
Figura 25: Hakuin Ekaku. <i>Fujiyama from Shoin-ji</i> , século XVIII. Nanquim e aquarela sobre seda	69
Figura 26: Inoue Yuichi. <i>Tori</i> (pássaro), 1978. Tinta sobre papel	73
Figura 27: Inoue Yuichi. <i>Fune</i> (barco), 1978. Tinta sobre papel	73
Figura 28: Nakahara Nantenbo. <i>Sem título</i> , século XIX. Nanquim sobre seda	74
Figura 29: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	76
Figura 30: Mira Schendel. <i>Sem título</i> , 1966. Aquarela e giz de cera sobre papel, 44,5 x 59 cm	78
Figura 31: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	79
Figura 32: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	79
Figura 33: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotípias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	80

Figura 34: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotipias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	82
Figura 35: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotipias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	82
Figura 36: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Monotipias], 1964-1967. Óleo sobre papel-arroz, 47,4 x 23 cm	89
Figura 37: Mokuan Reien. <i>Hotei</i> , 1345. Nanquim sobre seda	89
Figura 38: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Objetos Gráficos], 1969. Óleo sobre papel-arroz prensado entre placas de acrílico, 100 x 100 cm	93
Figura 39: Mira Schendel. <i>Sem título</i> [série Droguinhas], 1966. Folhas de papel-arroz retorcidas e trançadas, dimensões variadas	95
Figura 40: Marc Chagall. <i>A arca de Noé</i> , 1966. Óleo sobre tela, 234 x 236 cm	97
Figura 41: Tai-chin. <i>Two pictures of landscape</i> , século XV. Nanquim sobre seda	98

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CAPÍTULO 1: O ENTRE	18
2.1. Estruturas em transição	18
2.2. Transparência	26
2.3. Ma	40
2.3.1. Ocorrências Ma	45
2.4. Encontros.....	51
3. CAPÍTULO 2: O GESTO	55
3.1. Gesto e escrita	70
3.2. Gesto e corpo.....	83
4. CAPÍTULO 3: NO VAZIO DO MUNDO	89
5. CONCLUSÃO	103
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
7. GLOSSÁRIO	116

1. INTRODUÇÃO

Existe nos trabalhos de Mira Schendel uma valorização dos espaços vazios. Essa afirmação pode ser constatada em boa parte de sua obra, desde as primeiras séries de pinturas realizadas nas décadas de 1940 e 1950 até sua última série concluída, *Sarrafos*. Nessas pinturas iniciais, o elemento geométrico é ainda muito presente e em diversos casos ele aparece flutuando no perímetro da tela. Colocadas lado a lado, essas obras permitem perceber um esvaziamento gradual na pintura da artista, até aparecer um quadro em que há apenas um risco, um elemento geométrico mínimo desenhado em um canto ou zonas planares de cor, um campo imantado aberto ao infinito. É após ser presenteadada com blocos de papel japonês, no início da década de 1960, que a questão do vazio em sua obra adquire substância. Com esse material, a artista realiza a série *Monotipias*. Em muitos elementos dessa série desenhos e palavras escritas estão no limite do desaparecimento. Uma ou mais palavras flutuam no branco do papel, uma linha atravessa essa superfície, formas estão a ponto de evanescer; Mira brinca com o dito e o não dito, com as infinitas possibilidades de preenchimento que lhe são oferecidas pelo material; com ele também a artista desenvolveu a série *Droguinhas*, torcendo e atando o papel japonês. Os vãos e as reentrâncias que aparecem entre os nós tornam a obra rarefeita, permeável, aberta. A ênfase no vazio comparece igualmente nas infinitas possibilidades que o trabalho permite apresentar; aqui as formas não são rígidas e viabilizam sua mutabilidade, sua transformação.

A positivação dos espaços vazios pode ainda ser percebida quando Mira Schendel introduz o elemento transparência. Em obras como *Objetos Gráficos*, a artista permite ao trabalho pouco fixar-se e o faz ao propor o acrescentar de um verso em outro e indicar uma leitura móvel: o espectador precisa circular ao redor dos objetos. Já em *Discos*, a transparência do objeto abarca todo o espaço a sua volta, possibilitando-lhe adquirir diferentes aparências ao ser exposto em variados ambientes. Em “*Sarrafos*”, por sua vez, o branco da tela destaca-se em contato com o elemento negro que desponta para o espaço, promovendo um processo de individuação das partes. A presença do vazio, de elementos transparentes e a positivação daquilo que é mínimo não denotam falha ou incapacidade da artista; o vazio é parte constituinte do trabalho tanto quanto os desenhos ou as formas criadas.

Nossa hipótese nesta dissertação é investigar como a questão do vazio em Mira Schendel abarca complexidade igual à que existente na noção de vazio presente na arte e no pensamento japoneses. Para tanto vamos privilegiar três concepções encontradas na produção

da artista e que também se mostram relevantes na arte e no pensamento do Japão. São eles: o entre, o gesto e o vazio. Com nosso trabalho almejamos suspender dicotomias como Ocidente/Oriente, romper com a ideia de arte como algo fixo, acabado e fechado, e afirmar a importância da participação do espectador na fruição da obra. Mais do que buscar respaldo em fatos da vida de Mira Schendel, nossa pesquisa visa explorar os diferentes conteúdos que podem surgir em sua obra por meio de tal aproximação.

Enquanto a espacialidade ocidental é marcada pela perspectiva renascentista, pelo domínio da razão sobre o ambiente, no Japão, o espaço é caracterizado pelo *Ma*, o que engendra outras possibilidades de relações, valorizando a transitividade e a intermediação. O vazio é elemento que provoca contato e comunicação; que move, que ativa as coisas no mundo. Na cosmologia chinesa, o Yin e o Yang, a força negativa e a força positiva, são complementares e se movem porque existe o vazio entre eles; sem o vazio eles não podem mover-se, posto que não existe espaço para isso. Sendo o vazio um mediador entre corpos, não o podemos encarar como negatividade, como nada. Antes de dar continuidade a nossos argumentos parece-nos importante ressaltar que algumas vezes tratar do Japão é também tratar da China. A cultura japonesa floresceu em contato com a cultura chinesa, da qual importou, do século IV até o final do XIX, a escrita de ideogramas, a religião budista, diversos elementos artísticos e a estrutura social e política – importação que compreende assimilação e transformação, em processo chamado de “japonização”. Pesquisadores como Michiko Okano¹ não consideram enganoso afirmar que a história da arte japonesa, com exceção dos dois últimos séculos, corresponde a uma história da arte sino-japonesa. É a partir de meados do século XIX que o olhar japonês transfere seu foco da China para o Ocidente.

A estética ou beleza japonesa foi categorizada diversas vezes no Ocidente de acordo com preceitos ligados à arte e ao pensamento ocidentais. A arte budista antiga foi muitas vezes enaltecida no Ocidente devido a suas similaridades com obras clássicas greco-romanas, por exemplo. A arte budista japonesa, portanto, passava por um verdadeiro “concurso de beleza”, como afirma Carl Einstein em relação às obras de arte africanas, cujos critérios buscavam enquadrar determinada manifestação artística em padrões que não correspondiam a sua realidade. Em função desses equívocos é de extrema importância que algumas premissas teórico-metodológicas sejam explicitadas ao se comparar com o pensamento, cultura e arte

¹ OKANO, Michiko. Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 32, 2012, Brasília. *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

japoneses o trabalho de uma artista que produziu no Brasil a partir de uma tradição artística europeia. Tal relação é possível posto que encaramos arte e história da arte de forma plural, desconectadas de uma tradição que lida com esses termos encerrados em categorias hierarquizantes, como artes maiores e artes menores; com linearidades e sucessões de estilos.

Teóricos como Hubert Damish e Hans Belting questionam a história da arte tal como foi estabelecida a partir do Iluminismo, sobretudo no século XIX, e sugerem abordagens mais abrangentes. Damish² questiona a utilização do termo arte no singular devido a sua definição única e imutável. O autor sugere o uso do plural, pois “artes” compreenderia diferentes engajamentos nas diversas histórias e geografias. Seu entendimento recusa também um desenvolvimento sucessório das formas e dos estilos na história da arte, uma vez que ela obedece a diferentes definições que uma noção comum é incapaz de abarcar. Por esse motivo torna-se tão difícil colocar as manifestações distintas sob o mesmo guarda-chuva sem reduzir as qualidades de um ou de outro. A unidade e a homogeneidade da arte determinam uma história da arte local e factual que não consegue integrar as artes primitivas, pré-históricas, fora do eixo europeu, relegando às mãos de especialistas essa tarefa. Essas diferenças históricas e geográficas não resultam em alteridade caso correspondam à multiplicidade. O plural em artes significará diversidade de épocas, de geografias, de relações com o tempo e com o espaço, diferentes funções. Hans Belting em *O fim da história da arte* aponta que a história da arte, mesmo quando intentava ser universal, sempre foi europeia, seguindo os modelos de desenvolvimento histórico e cultural da Europa, e que por isso muitas outras culturas não se sentiam por ela representadas. A história da arte enquadra a arte a partir de parâmetros muito restritos, ou seja, sua utilização é restrita, e sua noção de arte também é restrita. As artes da África, da China, dos povos indígenas não conseguem enquadrar-se nessa história da arte. A moderna noção de arte universal e integradora de todas as nações não é capaz de dar conta das nuances e dos verdadeiros engajamentos que as artes empreendem. O fim da história da arte, segundo Hans Belting, não significa seu fim absoluto, mas antes o fim de uma tradição, o fim de determinado enquadramento. A tradição que chega ao fim diz respeito àquele modelo de história da arte com uma lógica interna, que se descrevia a partir de estilos de épocas, de uma consciência linear, sucessiva e positivista.

² DAMISCH, Hubert. Artes. In: *Enciclopédia 3. Artes – Tonal/Atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

Também o teórico chinês Kuan-Hsing Chen,³ em *Ásia como método*, propõe considerar a Ásia uma simbólica âncora, operando novos pontos de referência e alargando perspectivas; trata-se de tentativa de superar as limitações da produção de conhecimento, além de avançar as discussões sobre descolonização e imperialismo. A metodologia proposta por Chen não sugere deixar de olhar para a Europa e a América, mas acrescenta à lista de referências e modelos outras localidades, como Kyoto, Shanghai, Taipei, etc. A ideia é acabar com a estrutura binária Ocidente *versus* Oriente e reconstruir o autoentendimento e a subjetividade dessas regiões periféricas. Vale ressaltar que *Ásia como método* não trata apenas da Ásia, mas de um posicionamento crítico frente às políticas de representação. Valer-se da abordagem de Chen é evitar a prática de determinar uma cultura como central e superior, enquanto todas a seu redor são periféricas e inferiores. No todo, busca-se reformular a compreensão cultural e histórica do mundo.

No primeiro capítulo examinaremos como Mira Schendel explorou o transitivo em sua obra e como esse estado de passagem pode ser aproximado da noção japonesa Ma, o “espaço entre”. Como ponto de partida analisaremos a série Sarrafos, trabalhos nos quais a artista dialoga com a escultura, o desenho e a pintura. Mira combina elementos aparentemente distintos, plano e tridimensionalidade, articulando um espaço em que predominam a indefinição e a transformação. Tais experimentações revelam o quanto o olhar da artista preocupava-se em não categorizar obras de arte, enxergando o mundo como um lugar flutuante cujos elementos não cessam de se encontrar e reencontrar. O entre será também explorado por meio do uso de transparências, em trabalhos como *Objetos Gráficos*, *Discos*, *Monotipias* e *Transformáveis*, e ao se valer de materiais menos duráveis, como, por exemplo, o papel japonês. Por habitar um espaço entre coisas, por não se estabelecer em uma zona fixa, a transformação e o movimento serão as palavras-chave aqui. Ma (em kanji 間) é concepção japonesa que opera relações singulares entre espaço e tempo, valorizando a intermediação e o intervalo. Ao contrário da ordenação espacial da paisagem “ocidental”, aquela constituída pelo Ma gera relações transitivas que simultaneamente dividem e unem distintos elementos, instigando conexões e diálogos. Categorizar e fixar a ideia de Ma em algo único é contrassenso, uma vez que a transformação e a mobilidade constituem sua razão. Sendo assim, essa noção será abordada quando percebida pelos sentidos ao tomar forma na arte, no teatro, na arquitetura, por exemplo. Exemplos da espacialidade marcada pelo Ma são os

³ CHEN, Kuan-Hsing. *Asia as method: overcoming the present conditions of knowledge*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

jardins japoneses de pedra, os ambientes que ligam zonas externas e internas de uma residência, a passarela no teatro Nô, a sala da cerimônia do chá.

No segundo capítulo nos centraremos na questão do gesto em Mira Schendel. De acordo com a artista, a qualidade gestual dialoga com a dimensão corporal de cada um; em alguns trabalhos, porém, é o gesto mínimo que comparece, atando o visível e o invisível da ação, o traduzível e o intraduzível. Fundamentais para o desenvolvimento dessa questão serão análises de obras como as das séries *Monotípias* e *Paisagens Chinesas*. Busca-se também verificar quais relações o gesto em Mira estabelece com a pintura monocromática japonesa e a arte da caligrafia, tendo como abordagem o gesto em sua mínima manifestação. Tanto na pintura monocromática quanto na arte da caligrafia, quando influenciadas pelo zen-budismo, o gesto mínimo incorpora a casualidade e o inesperado; com poucos movimentos torna-se possível exprimir a vida. Investigaremos como o gesto mínimo tanto em Mira Schendel quanto na pintura monocromática japonesa e na arte da caligrafia é capaz de mobilizar e energizar o espaço. O gesto mínimo comparece em outras instâncias da cultura japonesa, como na cerimônia do chá e nas *performances* do teatro Nô. Vamos enfatizar, entretanto, aspectos em que encontramos maior ressonância com a obra de Mira.

No terceiro capítulo abordaremos o vazio como elemento de disponibilidade e potencialidade. Se no primeiro capítulo enfatizamos o entre como questão, ou seja, pensando um espaço de mediação que interliga dois ou mais elementos, no terceiro realçaremos a qualidade de atividade, potência e transformação do vazio. Para tanto, retomaremos trabalhos analisados nos capítulos anteriores, como os das séries *Monotípias* e *Sarrafos*, mas sob nova abordagem. Mira Schendel comenta que em sua visão “o vazio não é símbolo vicário do não ser”; podemos, portanto, supor que os elementos em branco, transparentes, efêmeros ou esvaziados presentes em seus trabalhos funcionam dentro de uma lógica em que o vazio seria atividade, movimento, potência. Dessa forma, esses trabalhos estimulam e tornam ativo o ato de olhar e perceber. Para nortear o desenvolvimento da questão, compararemos uma monotípia de Schendel e uma pintura monocromática japonesa de inspiração zen-budista. A inclusão de tópicos referentes a essa corrente de pensamento será muito importante para desenvolver a discussão proposta. A valorização do vazio como espaço de disponibilidade e potencialidade é uma das questões centrais do zen-budismo. O pensamento zen entende o vazio não como negatividade ou inatividade, mas transformação. Fica-se em silêncio para falar, fica-se imóvel para agir. O vazio não é considerado espaço para ser preenchido, mas

para ser valorizado, para ser vivenciado; um espaço aberto a possibilidades, e é essa abertura que constitui sua qualidade. Ser zen é viver a impermanência do mundo, porque nada existe, exceto a mudança e o inconstante. Medita-se para estar em comunhão com o mundo, para estar em comunhão com as suas mudanças; medita-se para viver no vazio do mundo. As concepções de Shuichi Kato⁴ de espaço e tempo no Japão, caracterizadas como aqui e agora, serão também importantes para a discussão, em especial suas análises de arte.

Ao aproximar Mira Schendel e o Japão buscamos desvelar novos conteúdos presentes no trabalho dessa artista, romper com estruturas que impedem o trânsito entre culturas, e repensar a maneira como percebemos e entendemos as obras de arte de outras localidades, entendendo, dessa forma, o mundo como um lugar relativizado e pouco assertivo.

⁴ KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

2. Capítulo 1: O ENTRE

2.1. Estruturas em transição

Realizados por Mira Schandel no final da década de 1980, os 12 trabalhos que compõem a série Sarrafos utilizam o mesmo vocabulário visual: superfície branca e lisa pintada com têmpera acrílica e gesso, e um sarrafo preto que irrompe para fora do plano indicando um direcionamento. Nessa série, os trabalhos unem elementos e materiais essencialmente distintos em cena única, provocando um processo de individuação desses elementos e desses materiais. A interação entre a tela alva e lisa e o elemento negro direcionado para fora ressalta sua tridimensionalidade e, simultaneamente, tensiona a dimensão planar. O trabalho mobiliza o espaço em torno; as direções que os sarrafos seguem são diversas, ora se limitando à área da tela, ora extrapolando e se inserindo de maneira contundente no recinto.

O sarrafo despontando para fora da tela, estabelecendo uma trajetória, consegue mobilizar o corpo daquele que se coloca diante do trabalho e atar todas as relações de distâncias presentes no ambiente. Por já não mais se tratar do espaço virtual da pintura tradicional, diante do sarrafo projetado nosso corpo responde de maneira mais intensa, percebendo-o mediante as inúmeras relações que ativam o ambiente. São acontecimentos resultantes do intercâmbio entre o sarrafo e a superfície branca da tela, entre o espectador e a obra, entre a obra e o espaço expositivo, entre as pessoas presentes na galeria. Devido a esse embate entre plano e tridimensionalidade, podemos observar a articulação de todo o espaço ao redor da obra, deixando aparente sua estruturação, o modo como foi pensado, construído e manejado.⁵

O sarrafo que desponta para fora da tela é a linha que deixou a superfície plana da pintura para se tornar uma “coisa” tridimensional no espaço, quase como se a linha finalmente escapasse da supremacia planar do desenho e saltasse para o espaço. Na obra de Mira Schandel, a linha adquire tanta importância, que se torna uma “linha escultórica”.⁶ Além de se corporificar, a linha em Sarrafos dimensiona velocidade e tempo ao apontar um caminho a ser percorrido, uma trajetória a ser realizada.

⁵ “Os ‘Sarrafos’ são, ao mesmo tempo, suficientemente fortes e ativos para impregnar todo o espaço, tensionando a percepção com os jogos ambíguos que cria, entre o plano e o espaço real, o gesto e a contenção, corpo e virtualidade” (CANONGIA, Ligia. “Mira Schandel, a força concentrada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez 1988).

⁶ DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schandel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 324.



Figura 1: Mira Schendel, *Sem título* [série Sarrafos], 1987

Ao aproximar e fazer coabitarem plano e tridimensionalidade na mesma cena, Mira Schendel combina três categorias da arte, desenho, pintura e escultura, sem deixar de assimilar o valor de cada uma. A artista não parece interessada em aceitar as limitações das categorias e dos meios artísticos; seu espírito artístico é marcado pela busca da experimentação.⁷ Desvela-se tal busca quando se toma sua obra como um todo e se observam as inúmeras combinações de materiais que a artista realizou ao longo de sua carreira; bem como pelo espírito explorador que determinados grupos de obras apresentam (como a série *Monotipias*).

Essas combinações e experimentações revelam também um olhar não hierarquizante sobre os meios artísticos – pintura não é superior a desenho ou gravura, por exemplo. Mira entende que não existe um suporte específico para a arte. Sendo assim, pode combinar e recombinar os diferentes meios, superando-os e encontrando distintas possibilidades de reflexão – experimentar a realidade e avaliar suas inúmeras possibilidades, esse é o seu compromisso como artista. “Para Mira Schendel é mais decisivo experimentar longamente a densidade das coisas, indiferente ao seu sentido e a sua sistematicidade”.⁸

Sarrafos encontra-se nessa zona intervalar existente entre o desenho, a pintura e a escultura, no intervalo entre o plano e o tridimensional. As zonas intervalares, o meio, o entre, assuntos deste primeiro capítulo, promovem o movimento, o encontro, a conversa e a comunicação.

João Masao Kamita⁹ aponta que, de maneira geral, a obra de Mira Schendel trata da atividade do olhar, embora, curiosamente, tal atividade ocorra em trabalhos discretos e econômicos, que, por ironia, apresentam muito pouco para olhar. Essas obras questionam e evidenciam o fato de estarmos condicionados a receber as imagens de maneira passiva e automática. A abundância de imagens simultaneamente amplia nossa capacidade perceptiva e produz passividade e visão marcada pela indiferença. Devido à economia de elementos e coisas a ver presentes na produção de Mira Schendel, suas imagens devem ser conquistadas com persistência e paciência. Suas obras buscariam “[...] efetivar o presente da percepção

⁷ “O Experimentalismo de Mira Schendel tinha isto de próprio e inestimável: sábia e intuitivamente contava com a tradição, não a tomava apenas como obstáculo. Voltada ao aparecer, ao movimento em que o olhar pensante apreende e processa o real, a obra despreza adjetivos – não interessa comentar ou qualificar seres e coisas, colorir ou discutir, e sim captá-los ao nível mesmo de sua emergência” (BRITO, Ronaldo. “Singular no plural”. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996, p. 274).

⁸ NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: o presente como utopia”. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 93.

⁹ Ver KAMITA, João Masao. “Mira Schendel: o desafio do visível”. *Gávea*, Rio de Janeiro, s/d, p. 31-37.

enquanto puros fenômenos visuais”.¹⁰ Dessa maneira, a obra não surge como algo finalizado, mas como um elemento instável, reversível e em constante movimento. Apresenta transitoriedade e dinamismo que impedem a cristalização das formas. Nesse sentido, a obra de Mira oferece estrutura transitória que opera tanto uma constituição quanto uma desconstituição. Esse jogo recoloca o problema da gênese, da origem da obra de arte. No caso de Mira Schendel questionar-se a respeito da origem da obra de arte não aponta para uma “causa primeira”, mas para uma relação de apreensão, de possessão.

Diante do “Sarrafo” da figura 2, nossos olhos são surpreendidos pela imponência da estrutura negra de madeira. Sua cor, diferente de qualquer elemento que esteja ao redor, e seu posicionamento, verticalizado e com leve inclinação, direcionam nosso olhar e nosso corpo; sentimo-nos impelidos a realizar aquela trajetória, a percorrer aquele caminho que aponta para o alto. Ao mesmo tempo, a tela branca, lisa, sem qualquer vestígio de presença, impõe apaziguamento dos sentimentos, calma. Mirando a tela durante um longo intervalo de tempo, sentimos esse espaço expandir-se, sentimos o branco, espalhar-se pelos olhos e, mesmo piscando, não conseguimos fazê-lo sumir facilmente de nossa retina. O branco se expande, espalha-se por nosso peito, e nos impregnamos da matéria da dela, participamos do vazio. A metamorfose, entretanto, não se completa, uma vez que o sarrafo negro impõe sua presença, impede-nos de nos condicionarmos da indiferença que a tela branca propõe. Assim como a tela expande o seu branco, o sarrafo negro pulsa, ficando cada vez maior, mais chamativo, mais comprometido, mais intenso. E nosso sentimento perante esse objeto cresce acentuadamente, não deixando margem à indiferença: o sarrafo negro impõe a participação e o diálogo com o corpo. Com esse trabalho, Mira Schendel consegue organizar e harmonizar duas sensibilidades distintas: o esmorecimento e a intensidade. Plano e objeto. Inatividade e ação. A tela em branco reclama e reverbera silêncio, enquanto o sarrafo negro é um grito agudo nessa quietude. Um precisa do outro para existir.

¹⁰ KAMITA, op. cit., p. 32.



Figura 2: Mira Schendel, *Sem título* [série Sarrafos], 1987

A série Sarrafos dialoga com o esgotamento sofrido pela pintura após o expressionismo abstrato, ao mesmo tempo em que indaga a respeito de suas atuais possibilidades. Em meio a essas articulações, Mira aponta que tanto a pintura quanto a escultura não são apenas reprodutoras do visível, mas construtoras de visualidades.¹¹ Simultaneamente a sua qualidade assertiva – o sarrafo rígido e negro com um direcionamento muito específico – a obra abre espaço para o difuso, o inesperado, o desconhecido: a tela branca que se propõe ser ampla e oferecer uma pausa, um respiro, um descanso das misérias e sujeiras da cidade contemporânea. Ainda que apresentando particularidades distintas, o certo e o incerto, Mira coordena os dois elementos de maneira equilibrada, sem atritos. Devido ao modo de realização dos trabalhos, têm-se a impressão de que os sarrafos negros estão saindo de dentro da tela branca.

Mira Schandel assim se refere a seus “Sarrafos”:

Se eles parecem mais rígidos, firmes, e até um pouco agressivos, isso se deve ao contexto em que foram criados. Encontrava-me num momento de extremo desânimo pela situação do país, e essa ânsia por uma resposta resultou num trabalho direcionado. Tenho a impressão que ele seria totalmente diferente se eu morasse no campo. A cidade é um sinal de miséria, está tomada pela sujeira e a falta de espaço. O branco dos trabalhos é uma tentativa de ampliar esse espaço.¹²

Os “Sarrafos” atam a artista, o público, o mundo e a arte em um mesmo invólucro. E embora a obra possua essa rigidez afirmada por Mira, chegando a ponto de ser agressiva,¹³ por outro lado, apresenta certa ordenação e equilíbrio. Como já mencionado, uma das qualidades facilmente observáveis é sua habilidade em articular elementos aparentemente contrários em uma obra; plano e tridimensionalidade, corpo e espírito, eterno e efêmero, natural e artificial, cheio e vazio, fala e silêncio. Análise mais atenta permite perceber que em sua visão esses elementos não são simplesmente opostos, mas opostos complementares.

Entre 1979 e 1986, Mira utiliza em sua pintura com têmpera folhas de ouro de 24 quilates (figura 3), provocando contraste entre o opaco e o áspero da tinta sobre tela com a lisa e reluzente qualidade das folhas de ouro. Não parece, porém, tratar-se de busca mescla de materiais, mas, antes, de promover o encontro deles. Nesse encontro, assim como em Sarrafos, ocorre um processo de individuação das qualidades de cada elemento; a folha de

¹¹ KAMITA, op. cit., p. 35.

¹² GONÇALVES FILHO, Antônio. “A liberdade e o rigor da solitária Mira Schandel”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 05 ago. 1987.

¹³ Como relatado em conversa com Iole de Freitas, Mira afirmou finalmente ter conseguido ser agressiva com a série Sarrafos. Ver FREITAS, apud SALZSTEIN, op. cit., 1996, p. 225.

ouro resplandece sua luminosidade e a superfície lisa, enquanto a zona áspera e opaca da têmpera tem igualmente sua qualidade reafirmada e exaltada.

Do vazio vem o ruído, e deste vem aquele. Branco e preto, brilho e opaco, plano e tridimensionalidade. Mundos que se entrecruzam, se chocam e se completam. Um mundo dentro do outro.



Figura 3: Mira Schendel, *Sem título*, década de 1980

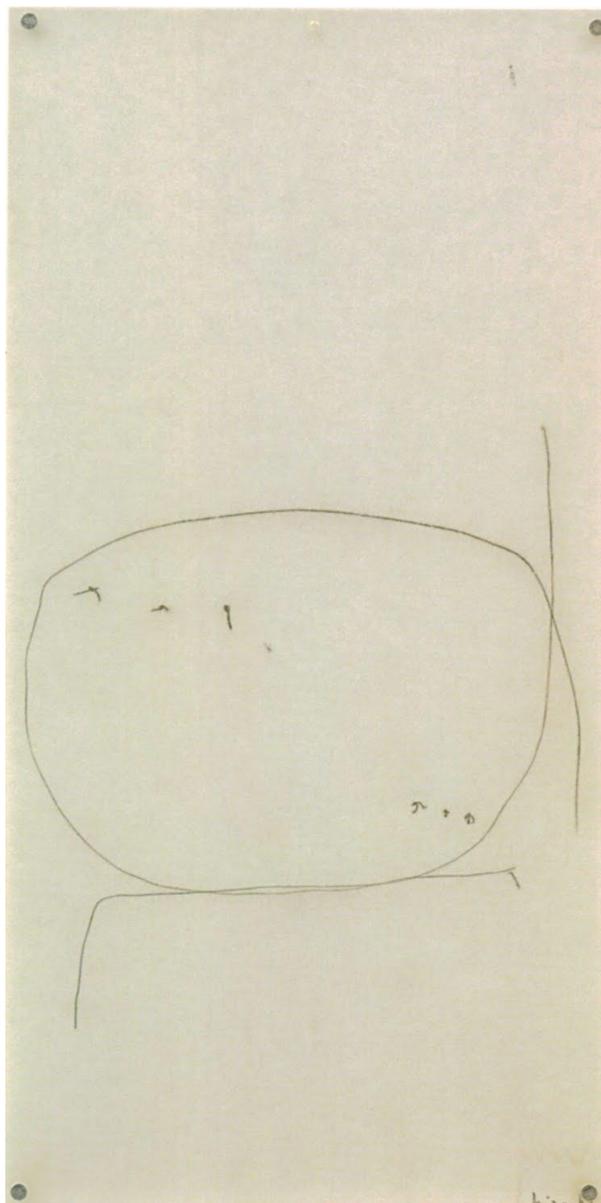
2.2. Transparência

Mira Schendel explora o transitivo, o entre, o através, também por meio do uso de transparências, valendo-se de materiais como o acrílico e o papel japonês.

De 1964 a 1967, ela concluiu cerca de dois mil desenhos que ficaram conhecidos como elementos da série Monotipias. Sua variedade é grande: podemos encontrar composições em que a artista intervém minimamente no papel, deixando grandes zonas brancas e não ocupadas. Em outras a artista emprega letras, palavras, frases associadas a formas, traços, elementos geométricos; vários têm formas circulares. Mira também brinca com diversos idiomas: o português, o italiano, o alemão, o francês e o inglês. Essa pluralidade de línguas, combinadas ou não com formas e símbolos, nos revelam o quanto a palavra muitas vezes lhe era insuficiente.

A respeito da circunstância sob a qual iniciou a série Monotipias, a artista relata¹⁴ ter ganhado de presente blocos de papel japonês de 47,4 x 23 cm; sendo, papel muito fino, sentia dificuldades em utilizá-lo, porque, além de rasgar facilmente, não resiste ao uso de água. A solução se deu quando descobriu a técnica da monotipia e resolveu usá-la, objetivando não exatamente a monotipia, mas a possibilidade de não rasgar o papel toda vez que o manuseasse. O processo empregado pela artista consistia em entintar uma placa de acrílico ou vidro e salpicar essa superfície com talco, que funcionava como barreira entre a tinta e o papel japonês que seria aplicado sobre a placa, impedindo-o de absorver a tinta de imediato. Com um objeto pontiagudo, que poderia vir a ser desde a tampa de uma caneta até sua própria unha, marcava o papel fazendo surgir um desenho em seu verso. A mediação entre Mira e o desenho era realizada pela placa de vidro ou acrílico salpicada de talco: ela impossibilitava que a artista realizasse reproduções exatas ou retoques posteriores, além de acarretar perda do controle do resultado, trazendo o acaso para o trabalho. Desse modo, o papel tornava-se elemento ativo.

¹⁴ Em depoimento gravado para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado – Faap em 19 ago. 1977, em São Paulo (DIAS, op. cit., p.189).



Figuras 4 e 5: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotípias], 1964-1967

Maria Beatriz da Rocha Lagôa¹⁵ afirma existir um paradoxo na série Monotípias. Em sua opinião, a artista em alguns momentos quer explorar as origens da linguagem, mas valendo-se, para tanto, de sua desconstrução. Podemos exemplificar essa ideia com aquelas “Monotípias” que apresentam letras, mas não formam palavras, ou aquelas em que Mira mistura idiomas ou brinca com a qualidade gráfica das letras. O mesmo ocorre nos trabalhos em que os círculos não são perfeitos, apenas quase círculos. Há também na série composições de mínimas intervenções, o papel permanece quase totalmente branco, a não ser por eventual mancha ou traço.

Em um trabalho da série Monotípias (figura 6), nos deparamos com uma seta apontando para um conjunto que parece à primeira vista ser uma linha entrelaçada em pequenos movimentos circulares. Esse conjunto está encaixado em uma forma em “L”, cuja haste horizontal é maior do que a vertical. A seta aponta para a haste horizontal, que constitui, digamos, a base do “L”. E o conjunto ocupa parte da metade inferior do papel. Na parte superior e ao redor do conjunto a folha é branca. O contraste entre as linhas escuras e o branco do papel não ocupado é grande; e, mais uma vez, o embate entre um e outro qualifica ambos. A linha escura torna-se mais escura; sua presença é reafirmada pelo contato com o espaço em branco do papel, que por sua vez tem sua disponibilidade mais acentuada: o vazio do papel exacerba a abertura à ocupação. O conjunto de linhas indicado pela seta parece vagar naquele espaço vazio, que por sua vez, abre-se ao infinito. Essa abertura ao infinito do espaço em branco parece deixar as voltas e os entrelaçamentos da linha mais apertados, quase concentrados e tensionados. É possível imaginar que, caso essas linhas não fizessem parte de um conjunto, elas não conseguiriam manter aquelas voltas e aqueles entrelaçamentos, e se dispersariam no infinito do espaço.

Olhando atentamente percebe-se que na verdade as linhas do conjunto formam uma palavra: *alles*. Mira repetiu diversas vezes essa mesma palavra, ligando o “s” do final com o “a” do começo. *Alles* em alemão significa “todos”. Podemos dizer que Mira Schendel está fazendo um retrato do mundo ao agrupar “todas as pessoas” e colocá-las, apertadas, diante daquele espaço em branco. A seta parece dizer: estamos todos juntos diante desse grande vazio. Ao repetir a palavra e formar um agrupamento com essas repetições, consegue fazer a

¹⁵ LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. *Mira Schendel – Um ensaio sobre as monotípias*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000.

Figura 6: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

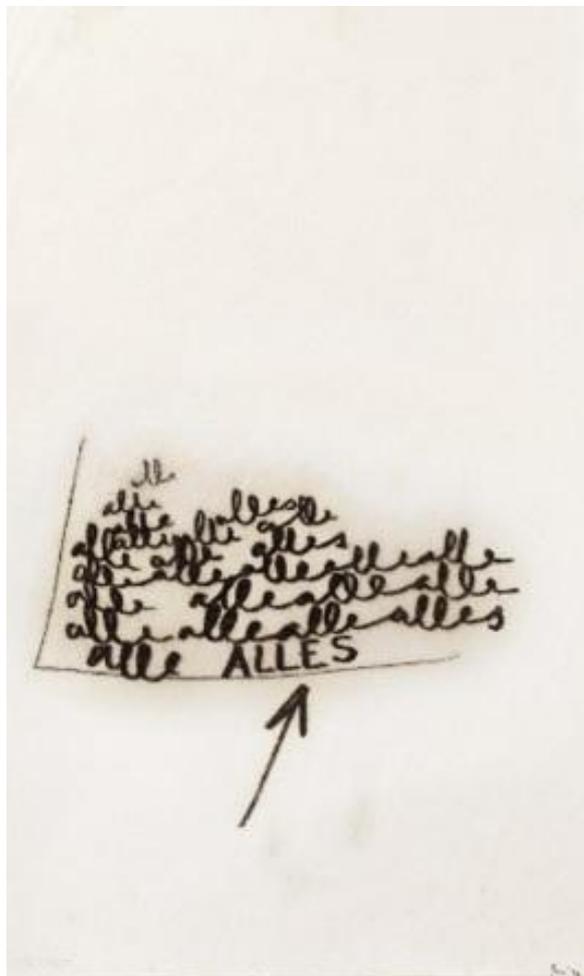


Figura 7: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967



palavra “*alles*” ganhar visualidade que se conecta a seu significado; a palavra perde a característica abstrata que seu signo gráfico possui. Essa operação aproxima alguns trabalhos da série Monotipias com a poesia concreta e os *kanjis* japoneses, como analisaremos mais adiante.

Se na Monotipia “*alles*” Mira Schendel une semântica e signo gráfico, tornando-os um só elemento, na figura 7 a artista transforma aquela letra em mero signo gráfico para explorar sua composição visual. As marcações, os traços, as formas, os elementos geométricos e as palavras não são tratados por linhas. A porosidade do papel e o fato de os desenhos terem sido realizados em seu avesso dão a impressão de que eles vêm de dentro do próprio papel. Os desenhos de Mira Schendel seriam como fungos que ali brotassem.¹⁶ Ao mesmo tempo em que os espaços em branco das Monotipias apontam para uma noção de amplitude e potencialidade; a materialidade, as fibras aparentes do papel japonês, a tinta entranhando no papel, a concretude do traço, são igualmente chamativas.

Em entrevista, Mira comenta a respeito de seu objetivo com a série Monotipias:

Os trabalhos ora apresentados [as monotipias] são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento da sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antívida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero¹⁷.

Devido à falta de retoques e aperfeiçoamentos, os trabalhos de Monotipias comportam em sua estética a oscilação, a hesitação, a imperfeição, o torto, o interrompido. Constatamos na série a quase inexistência de separação entre o que é pensado e o que é realizado, porque a intenção é que todo o processo aconteça a um só tempo. Em determinadas composições de Monotipias obra e comentário a seu respeito são simultâneos.

Em outra “Monotipia” (figura 8), Mira realiza dezenas de traços em uma extremidade do papel e dentro deles escreve “A Trama”. Fora da trama, em outra região do trabalho, ela anota: “é cansativo”, seguido de uma seta sinalizando o quão cansativo foi desenhar todos

¹⁶ Associação registrada por Rodrigo Naves (2007, op. cit., p. 99).

¹⁷ NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: o mundo como generosidade”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 58.

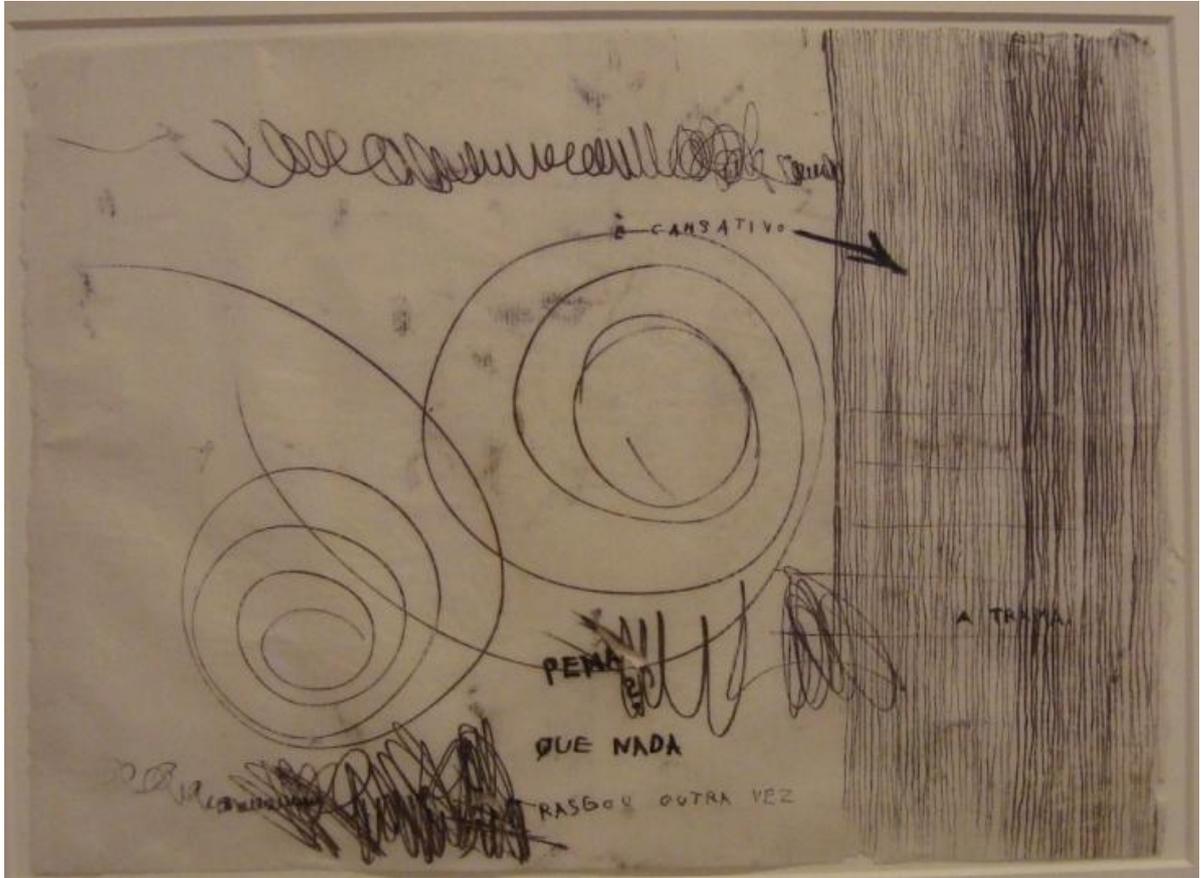


Figura 8: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

aqueles traços. Na área inferior do desenho, próximo a uma área do papel em que há um rasgo, a artista comenta: “Pena que nada rasgou outra vez”.

Percebe-se por meio desses exemplos que as “Monotípias” unem toda a experiência de sua confecção, seu pensamento, vontade, ação e reflexão em único nó. Ou seja, esses desenhos deixam exposto o entre, que liga pensamento e ação, o momento em que a “vivência imediata” se eterniza no símbolo, seja ele nas letras, nas palavras, nos elementos geométricos, nas formas. Como Mira assinala no depoimento anterior, os símbolos, esses elementos que buscam captar a vida, são antívida. Sua proposta com esses desenhos é imortalizar a passagem da vida para a antívida, do pensamento para a sua concretude. Buscando esse entre, a artista deixa suas formas em aberto; suas propostas nunca se encerram, nunca deixam de propor. É quase uma vontade paradoxal: como irei imortalizar a passagem, como irei congelar o processo de passar, afinal, ele seria puro movimento, puro deslocamento. Essa operação foi possível porque a artista encontrou técnica que permite rapidez na execução da obra. O resultado são inúmeros desenhos em que o dito e o não dito compõem o mesmo poema, em que a prevalência do branco do papel é parte constituinte do discurso tanto quanto as letras e as formas desenhadas. Nesse sentido, os desenhos de Monotípias apresentam um eterno presente, que acontece tanto no olhar quanto no pensamento.

Sobre Monotípias, Vilém Flusser aponta:

Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase. São quase-simbólicos os pré-textos de Mira. Mas por serem quase simbólicos, por serem pré-textos, não podem ser ‘lidos’ como desenhos (no sentido tradicional que damos a esse termo). Não tendem, como os desenhos, para a coisa, tendem, como os textos, para o falar sobre as coisas. Não devem ser ‘lidos’ num sentido metafórico, devem ser lidos literalmente. E, com efeito, são letras a serem lidas, embora nem sempre já letras¹⁸.

Mira acreditava que para fixar o próprio instante da vivência imediata bastava ficar diante do papel e se deixar surpreender, esperando a formação do símbolo, da letra, do elemento geométrico. E esse papel deveria ser transparente. “[...] a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma”.¹⁹ Ela teria percebido, porém, que esses desenhos ainda traziam uma temporalidade, posto haver prevalência de sequência de leitura. Ainda nesse depoimento, acrescenta: “A sequência das letras no papel imita o tempo [...]. São simulações do tempo vivido e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse

¹⁸ FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: SALZSTEIN, op. cit., p. 265.

¹⁹ SCHENDEL apud NAVES (2010, op. cit., p. 58).

tempo”. Para a artista, os textos, as palavras e as letras teriam a capacidade de fixar a fluidez do tempo, uma vez que podem ser lidos e relidos; eles não conseguem, entretanto, imortalizar a fluidez do tempo.

A solução para esse impasse é vista na série *Objetos Gráficos* (1969). Os desenhos são semelhantes àqueles presentes em *Monotípias*, mas agora, placas de acrílico cobrem cada face da folha de papel. O objeto é suspenso no espaço, possibilitando a circulação ao redor da obra. De volta ao depoimento de Mira:

[a utilização do acrílico e a suspensão do objeto no espaço] a) torna visível a outra face do plano, e nega portando que o plano é plano; b) torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto; c) torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d) a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.²⁰

É interessante perceber que, ao mesmo tempo em que Mira Schendel produz desenhos expondo a superfície do plano, afinal, não existe neles vontade de apresentar uma ilusória sensação de profundidade ou a existência de profundidade obtida por relações cromáticas; a artista coloca esses “planos” suspensos no espaço e os infla de tridimensionalidade que não existiria caso esses trabalhos estivessem simplesmente presos a uma parede. As “*Monotípias*” também foram expostas algumas vezes suspensas no espaço, oferecendo ao público a oportunidade de observar o desenho por diferentes lados. Na verdade, *Objetos Gráficos* e *Monotípias* acabam com a relação de oposição entre verso e reverso. O acrílico e o papel japonês, devido a sua transparência, quando suspensos no espaço deixam ver o verso no reverso e o reverso no verso. A prevalência da leitura ocidentalizada, da esquerda para a direita de cima para baixo, é questionada: o texto torna-se antitexto. E o público não mais se coloca imóvel diante do trabalho para a sua apreensão: a leitura da obra abarca o movimento, a circulação ao seu redor. Desse modo, não é possível apontar a existência de um lado certo ou um lado errado. A obra é um complexo em que se entrecruzam diversas forças de ação.

A luz tem papel importante nessa relação difusa entre verso e reverso, uma vez que ela permite a soma dos elementos de um no outro. Desse modo, as diferentes incidências luminosas proporcionam visadas diversas sobre a obra – a cada variação luminosa o trabalho mostra uma faceta diferente. Ora a superfície apresenta mais densa povoação de elementos gráficos e formais, e se mostra mais luminosa; ora apresenta menor densidade de povoação e

²⁰ Idem.

se mostra mais opaca. Em Objetos Gráficos, a forma está em constante processo de formação, em permanente transformação. As frases, as letras, os elementos colados, as formas desenhadas, todos esses componentes parecem flutuar no espaço, surgindo e desaparecendo, em um ambiente difuso e pouco firme. Reiterando, uma das qualidades desse grupo de trabalhos diz respeito ao não condicionamento do olhar e à desconstrução em relação à hierarquia perceptiva.²¹

As composições de Objetos Gráficos, assim como as de Sarrafos, por dialogar com diferentes técnicas e meios artísticos, também habitam um lugar entre. O trabalho conversa com a pintura, por sua dimensão, com o desenho, devido às formas presentes no papel japonês, com a escultura pelo fato de inserir-se no espaço, e com o objeto pela tridimensionalidade. As técnicas vão desde o desenho e a colagem, até a construção de uma estrutura em acrílico. “Eu nunca me propus à escultura como escultura, nem ao objeto como objeto”.²²

No “Objeto Gráfico” da figura 9 praticamente toda a superfície do papel é ocupada com desenhos e rabiscos. A artista mostra diversas possibilidades de apresentar a letra “a”: maiúscula, minúscula, fontes diferentes, manuscrita, grafada com rapidez borrando o traçado, ou lentamente dando atenção a cada detalhe de sua elaboração. Essas inúmeras letras “a” surgem na superfície do papel com dimensões variadas, fazendo nosso olhar avançar e recuar a cada alternância. Suspenso no espaço e sendo atravessado por luzes, o outro lado da superfície do papel também se mostra visível, acrescentando mais letras “a” à cena. Devido a essa abundância, nossos olhos enxergam a letra onde ela não deveria estar, em pequenos riscos ou desenhos aleatórios. Temos a impressão de estar diante do processo de formação das letras, observamos a constituição daquilo que é necessário para aquele signo tome forma e vida. Passeando pela superfície do trabalho, encontramos também as letras “m”, “x” e “u”, o que causa estranhamento, mas também um processo de individuação em cada elemento. Por meio desse embate, a identidade de cada letra mostra-se realçada e única.

²¹ DIAS, op. cit., p. 257.

²² Mira Schendel, em depoimento à Faap (DIAS, op. cit., p. 258).

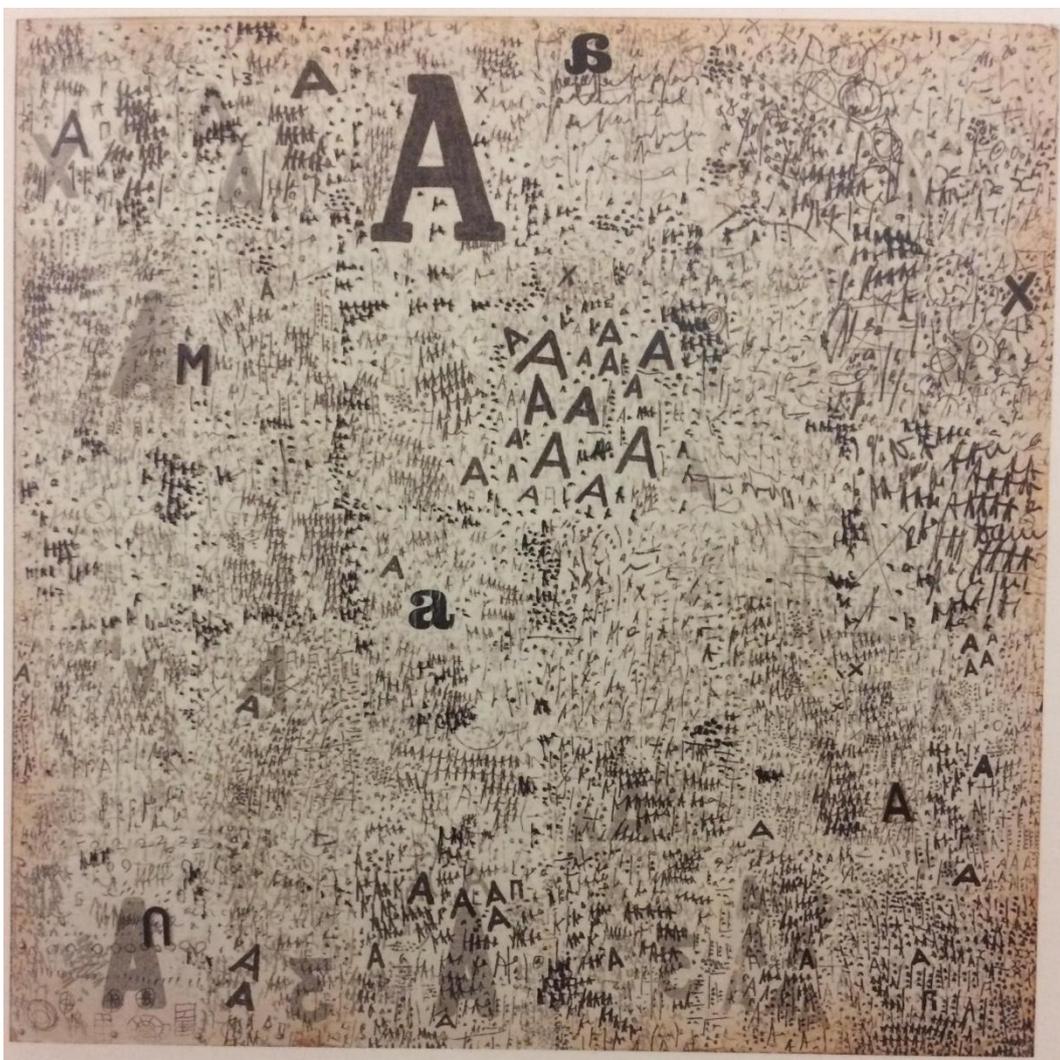


Figura 9: Mira Schendel, *Sem título* [série *Objetos Gráficos*], 1969

A série *Objetos Gráficos* desdobrou-se posteriormente nas séries *Discos* e *Toquinhos*, ambas se aproveitando do acrílico para pensar a noção do “através”. O através presume um caminho a ser percorrido, presume uma experiência a ser vivida, uma contaminação. Olhar através de algo é olhar com algo. Não se retorna do atravessar uma superfície tal como se era ao começar a travessia.

Sobre a transparência, Mira comenta em entrevista a Jorge Guinle:

Aqui [...] há problema da transparência, do dentro e do fora, o dentro e o fora ao mesmo tempo; como objeto e sujeito são os mesmos, o côncavo e o convexo juntos, sente-se assim a temática da transparência. A transparência foi uma temática que me apaixonou por não ser espelho. O espelho é simétrico, e a transparência não é.²³

Sobre *Transformáveis* (1972), série derivada das *Monotípias* assim como os *Objetos Gráficos*, Mira afirma ter sido mal interpretada quanto a suas intencionalidades. Devido à crescente onda de trabalhos participativos na época de sua criação, o público supôs que as tiras de acrílico presas por parafusos e que se dobravam e desdobravam haviam sido criadas para ser articulados livremente. Mira entendia *Transformáveis* como uma “continuação tridimensional” de seus desenhos. Em suas palavras: “Max Bense foi o único que compreendeu que aquilo era uma continuação tridimensional, não funcionava como objeto, mas a luz e a sombra que davam na parede eram o que contava”.²⁴

A transparência das placas de acrílico que compõem as produções de *Transformáveis* provoca a impressão de invisibilidade – o trabalho quase não está presente. A obra (figura 10) aparenta ser muito delicada, o manuseio deve ser realizado com calma e cuidado, proporcionando formas variadas ao objeto de acordo com o humor da artista. Mesmo que o público não seja autorizado a tocá-lo, devido a suas articulações a potência do movimento é algo presente. Nossos olhos percorrem a linha das articulações que poderia seguir infinitamente. A sombra projetada na parede é elemento constituinte da obra, funciona como seu duplo. E seu desenho remete a uma forma orgânica. Por assumir inúmeras formas, por se transformar de inúmeras maneiras, a obra assume caráter transitório. Agora ela se apresenta assim, em breve não se apresentará mais.

²³ GUINLE, Jorge. “Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente”. In: *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 244.

²⁴ Mira Schendel em depoimento à Faap (DIAS, op. cit., p. 258).

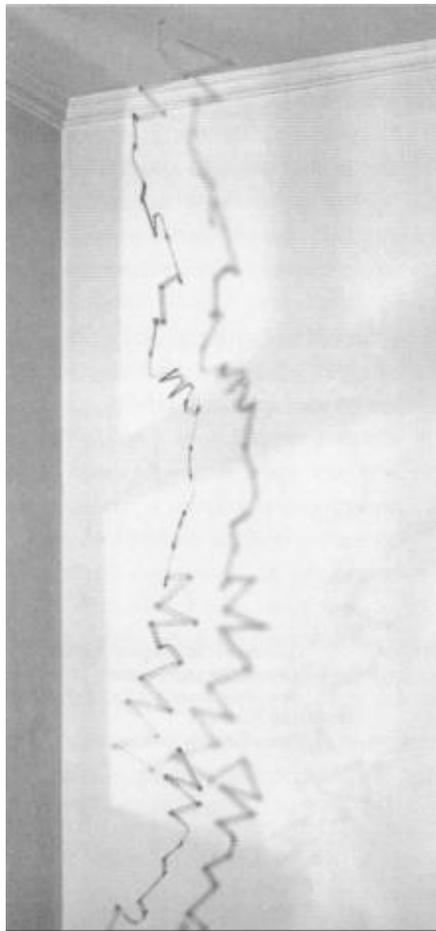


Figura 10: Mira Schendel, *Sem título* [série Transformáveis], 1972

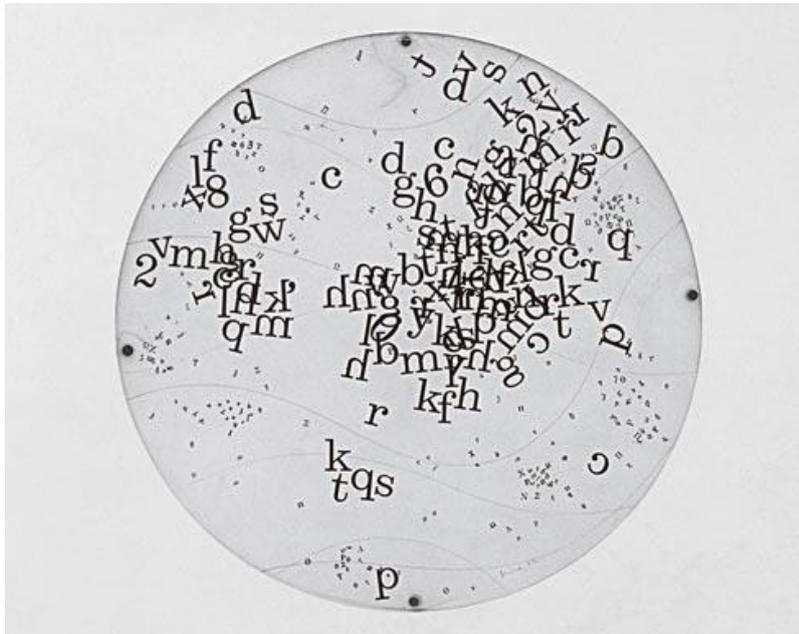


Figura 11: Mira Schendel, *Sem título* [série Discos], 1972

Também derivada de seus experimentos com o papel japonês, podemos afirmar que a série *Droguinhas* (1965) habita um lugar entre – pelo fato de não se encerrar em forma única, sua maleabilidade lhe permite transformar-se a cada exibição (esses trabalhos serão mais bem explorados no terceiro capítulo desta dissertação).

Proposta similar pode ser encontrada na obra *Trenzinhos* (1965). Sustentadas por fio de náilon, folhas de papel japonês pendem no ar como roupas em um varal. Os poucos peso e volume das folhas tornam o trabalho etéreo e inconstante; qualquer alteração na ventilação do ambiente expositivo provoca mudanças em seu estado. As folhas transparentes e sem qualquer marca em sua superfície realçam uma qualidade espiritual, flutuante, rarefeita, de presença e ausência. Esse é mais um exemplo em que podemos perceber Mira Schendel buscando apreender o efêmero, a passagem, a transformação, o transitivo; é a artista tentando capturar a passagem do tempo, procurando materializar a fluidez do tempo. *Trenzinhos* é uma lufada de ar em uma pilha de papéis, aquele instante em que tudo se encontra suspenso no espaço, como na gravura de Katsushika Hokusai (figura 13).

Outro trabalho em que podemos observar elementos em processo de transformação é *Ondas paradas de probabilidade* (1969), apresentado pela primeira vez na X Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Trata-se de um ambiente constituído por cerca de 4.800 fios de náilon presos no teto e caindo como uma cortina. Na exposição Mira Schendel,²⁵ a instalação foi reconstruída e ocupou quase inteiramente uma das galerias do museu, deixando apenas um estreito caminho para o público contorná-la. Dependendo da iluminação do local e da posição em que o indivíduo se colocasse na galeria, os fios, muito finos e transparentes, desapareciam. *Ondas* é uma chuva congelada no tempo, um ausente-presente, um invisível-visível. O trabalho existe nesta zona entre o cheio e o vazio e busca mostrar a “visibilidade do invisível”, evidenciar que “o lado atrás da transparência está na sua frente e que o ‘outro mundo’ é este”.²⁶

A poética de Mira Schendel é uma abertura para a discussão sobre a transformação; seus trabalhos exploram formas em construção, investigam a transitoriedade dos elementos no mundo. Demonstam a tentativa da artista de capturar o processo de passagem e, por esse motivo, habitam uma zona intervalar, um espaço “entre”.

²⁵ Pinacoteca do Estado de São Paulo de 24 jul. a 19 out. 2014.

²⁶ Anotação de Mira em seu diário, reproduzida em ERTHAL, Márcia. “A visibilidade do invisível em Mira Schendel”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6-8 out. 2006.



Figura 12: Mira Schendel, *Sem título* [série *Trenzinhos*], 1965



Figura 13: Katsushika Hokusai, *Ejira in Suruga Province*, 1832

2.3. Ma

As obras de Mira Schendel vivem em espaços de interstícios e, devido a essa localização, ora valorizando o plano, ora valorizando a tridimensionalidade, estão em constante espacialização. Ao atentarmos para os espaços entre elementos estamos na verdade valorizando aquilo que promove a relação, o encontro e o diálogo. Esse sentido é encontrado na noção de espaço-tempo da cultura japonesa.

O cotidiano nipônico é percebido e organizado por um elemento que valoriza estruturas em transição, que destaca o intervalo, o inacabado, o vazio. A palavra japonesa que incorpora essas e outras semânticas é Ma, na escrita de ideogramas 間. Sua conceituação é difícil e não encontra concordância entre pesquisadores. Por não possuir plena definição ou completude, Ma existe enquanto possibilidade, enquanto algo em vias de ser. É próprio dessa noção a não anuência a assumir “aparência” única, metamorfoseando a cada contexto espaço-temporal. “Ma não possui explicação lógica e que ele é Ma justamente porque não possui essa lógica. E quando ela é forçada, o Ma distancia-se da sua essência”.²⁷ Podemos dizer que existe uma complexidade relacional em Ma e que sua existência se encontra em uma região anterior à do objeto, da concretude, do fenômeno.

Ma se apresenta para a cultura japonesa como um *modus operandi* vivo, um elemento tão presente e arraigado em suas manifestações culturais, que os japoneses encontram dificuldades em expressar um significado claro e que abarque toda a sua dimensão.²⁸ Vive-se Ma cotidianamente, nas pequenas e nas grandes situações; na arquitetura, na arte, na literatura, no vestuário, na culinária, na fala, nos gestos, no andar, caracterizando o ser e o estar dos japoneses.²⁹

O termo teria sido usado pelos japoneses desde o século XII³⁰ (durante a era Kamakura, 1185-1334); sua noção, porém, é muito mais antiga e está relacionada à demarcação de um espaço vazio para aparição divina. Esta é a noção primordial de Ma: a existência de um espaço vazio à espera de uma manifestação divina que ocorrerá a qualquer

²⁷ KAWAGUCHI apud OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012, p. 14

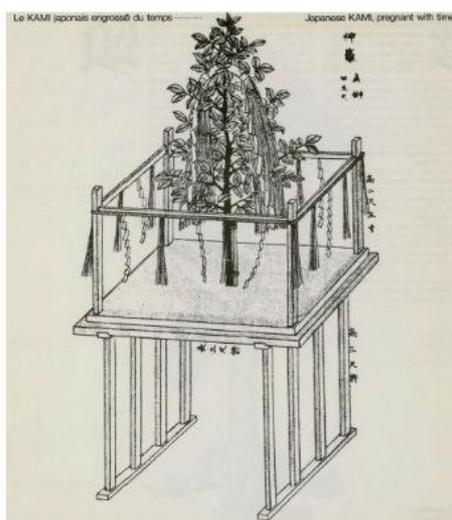
²⁸ OKANO, op. cit., p. 11.

²⁹ É importante ressaltar que a noção e o termo Ma estiveram restritos ao território japonês até 1978, quando foi realizada em Paris a exposição Ma: Espace-Temps du Japon sobre o tema, e o mundo ocidental tomou conhecimento de sua existência.

³⁰ Embora comece a ser utilizado durante a era Kamakura, o termo Ma se popularizou na era Edo (1603-1867) quando ganhou maior difusão, principalmente em textos ligados às artes marciais.

momento e instaurará um complexo relacional entre natureza, homens e deuses.³¹ Essa área vazia e demarcada é encarada como um espaço de potencialidade e possibilidade, um intervalo espacial para espera, um entre que ata o vazio à ocupação divina em sua gloriosa aparição – que pode acontecer ou não. Essa divindade veicula-se ao xintoísmo,³² mas também ao budismo, uma vez que valoriza o vazio potencial, a espera e a não ação. Devido a essa noção, um espaço visualmente vazio é considerado área sagrada.³³

Em virtude de suas difíceis compreensão e assimilação, Michiko Okano³⁴ sugere estudar o Ma como um quase signo, como um operador cognitivo. Esse posicionamento enfatiza os meios pelos quais Ma se mostra perceptivo, reconhecível e assim estabelece comunicação com o mundo, com as pessoas e as coisas. Compreender Ma como um quase signo permite valorizá-lo enquanto percepção, em detrimento de um confronto estritamente conceitual. Ma enquanto possibilidade, enquanto quase signo, pode ser percebido pelos sentidos ao tomar forma na arte, no teatro, na arquitetura, por exemplo. Ao concretizar no mundo sua possibilidade e seu intervalo, Ma se torna passível de reconhecimento, identificação e discriminação, sendo assim possível estudar suas diversas acepções. Por meio de uma abordagem semiótica, Okano propõe não delimitar uma conceituação lógica do termo, mas mapear suas ocorrências. E será essa a nossa abordagem ao longo deste trabalho.



Figuras 14 e 15:
Espaços vazios
demarcados para
aparição divina

³¹ OOSTERLING, Henk. *Ma or sensing time-space. Towards a culture of the inter*. Berlin: Transmediale. 05 BASICS, 2005, p. 77.

³² Xinto: xin: divindade + to: caminho. Religião essencialmente japonesa ligada aos processos de transformação da natureza.

³³ Catálogo de exposição MA: Espace-Temps du Japon. Paris: Musée des arts décoratifs, 1978, p. 23.

³⁴ Ver OKANO, op. cit., p. 13-16.

Nem mesmo o ideograma de Ma (間) apresenta definição objetiva do termo. Ele é formado por outros dois ideogramas, um referente a sol, outro referente a porta. Porta denota passagem, caminho e transição; afinal, é por meio dela que conseguimos ir de um lugar para o outro; é um espaço fronteiro que liga dois ambientes. Podemos dizer que o ideograma de Ma valoriza o entre, o intervalo, a fronteira, ao apontar o sol, a iluminação, como aquilo que encontramos nesse espaço entre.³⁵

門 (porta) + 日 (sol) = 間 (entre espaço)

A paisagem ocidental foi pensada e elaborada para se tornar similar à natureza. A ideia de paisagem reassegura uma visão de conjunto, composta e enquadrada, e, ao mesmo tempo, constrói nossas percepções sobre o espaço. Compreendemos paisagem como aquilo que orienta as distâncias, os direcionamentos, os pontos de vista, as situações, as escalas³⁶. A pintura renascentista encontrou na invenção da perspectiva metodologia capaz de representar e ordenar o espaço. A perspectiva é uma estrutura geométrica e lógica do espaço.³⁷ Erwin Panofsky defende a ideia de que a perspectiva tornou possível projetar um espaço unitário para diversos elementos coabitarem.³⁸ O ponto de fuga, o lugar para onde todas as linhas ortogonais ou de profundidade do quadro convergem, é o nó que amarra todos os elementos de um espaço de maneira ordenada e unitária. Devido à escolha do ponto único de convergência, podemos afirmar que a perspectiva promove um espaço estático em que a figura humana, artista-espectador, faz-se o centro das atenções, representada por esse ponto único. Panofsky pensa a perspectiva por dois caminhos: o primeiro como consolidação e sistematização do mundo externo, e o segundo como a expansão da esfera do eu. É por meio desses dois caminhos que a perspectiva funciona como forma simbólica, como imagem.

A perspectiva implica uma racionalização da realidade, uma vez que sua operação matemática compreende um espaço infinito e homogêneo, algo que se opõe à percepção humana. Há também discrepância no fato de a perspectiva se estruturar a partir de um ponto

³⁵ “(...) no seu entre espaço, se avista o sol”. (OKANO, op. cit., p. 26).

³⁶ Ver CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 11.

³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 450.

³⁸ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 1999, p. 11.

único e fixo, enquanto a percepção humana se compõe por dois pontos, dois olhos, em movimento. Antes da perspectiva, as arquiteturas não passariam de “praças desertas, esquinas de edificações, de recortes de janelas, de arcos que se abrem para outros traçados, de monumentos de diversas formas”.³⁹ Estabelecida a noção de perspectiva, esses elementos aparentemente dispersos ganham estruturação: “uma planta se apoiará sobre um balcão; ali, o pináculo aéreo de uma árvore atrás daquele muro”.⁴⁰ A espacialidade ocidental é marcada pela dominação e ordenação de elementos dispersos seguindo princípios matemáticos, ou seja, é um espaço estruturado pela racionalidade humana.

A relação homem e natureza operada no Ocidente é marcada por racionalismo e confronto com o ambiente; aqui a natureza é tida como objeto de experiência, manipulável e moldável. No Japão, a passividade, a adaptação e a convivência harmônica constituem o que caracteriza a relação homem e natureza. Existe profunda admiração pela natureza devido ao fato de ela ser entendida como elemento divino. *Shizen* (自然) é a expressão que alude ao apreço dos japoneses pela natureza, referindo-se àquilo que existe sem a interferência do homem. *Shizen* manifesta-se, por exemplo, nos jardins que respeitam o formato natural das árvores, diferente daqueles jardins ocidentais especializados na topiária. Após o Iluminismo, a natureza deixa de ser uma revelação divina, imutável e absoluta, em que se encontra a fonte de todo saber, para se tornar o espaço da existência humana, fazer-se objeto de pesquisa cognitiva.⁴¹ Esse é um dos motivos pelos quais a pintura de paisagem esteve constantemente presente no Japão, enquanto no Ocidente desenvolveu-se tardiamente (século XIX). Se a Europa privilegiou a representação humana como forma de conscientização do seu eu social, no Japão aparece reduzida, posta em segundo plano, deixando em evidência o poder exercido pela natureza.

Se o espaço ocidental é marcado pela dominação e ordenação empreendidas pela perspectiva, o espaço japonês, por sua vez, é marcado pelo *Ma*, engendrando outras possibilidades, diferente daquelas promovidas pela perspectiva. Trata-se de espacialidade caracterizada pelo vazio, entendendo tal vazio como mediador entre corpos, um espaço que favorece o movimento, a relação, a interconexão. Essa mediação ou aproximação pode aparecer como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio. Ao mesmo tempo em que a espacialidade *Ma* pensa a divisão – afinal, o vazio, o intervalo, existe entre dois elementos –

³⁹ CAUQUELIN, op. cit., p. 36.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ver ARGAN, op. cit., p. 11-17.

pensa também a relação; “pode ser entendida como fronteira, algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo”.⁴²

Günter Nitschke⁴³ aborda a noção Ma menos como algo físico, objetivo, e mais pelo caráter subjetivo, imaginativo. Aponta Ma como uma consciência do espaço que ele se refere como “*place making*”, um lugar que ainda se encontra em processo de ocorrência – por isso os símbolos externos de Ma, sua manifestação física, podem aparecer de qualquer tamanho ou forma.

Michiko Okano oferece uma lista de situações em que o “modo” Ma está “operando”. A lista foi tirada do dicionário Kôjen e é extensa, apresentando uma pluralidade de ocorrências. Ora Ma aparece com implicações objetivas (como unidade de medida de dois tatames, espaço linear entre dois pilares, um recinto dentro de uma casa separado por biombos ou portas de correr, ancoradouro de navio), ora aparece com implicações subjetivas (como um silêncio dentro da fala, um tempo apropriado, um bom ou mau momento para que determinado fenômeno ocorra, “o estado de um certo lugar, de um certo ambiente”⁴⁴). Ma pode apresentar-se tanto como uma consciência do lugar quanto como uma postura ética dentro da sociedade japonesa. No cotidiano nipônico, quem faz mal uso do Ma é mal quisto pela sociedade: trata-se de uma pessoa que não sabe fazer a pausas corretas nos momentos apropriados, uma pessoa que não sabe a hora certa para falar ou ficar quieta.

Na acepção japonesa, tempo e espaço estão emaranhados e possuem interdependência que não ocorre na noção ocidental de tempo e espaço. No Ocidente, tempo e espaço são absolutos, homogêneos e infinitos, enquanto no Japão eles se relacionam e são indissociáveis. O tempo é percebido a partir da movimentação em determinado espaço, e o espaço é reconhecido por sua relação com o fluir do tempo.⁴⁵ Espaço e tempo estão atrelados também à noção de “aqui” e “agora”, que essa teria desenvolvido graças aos períodos isolacionistas que o país enfrentou, fechando suas portas do resto do mundo durante as eras Heian (794-897) e

⁴² OKANO, op. cit., p. 27.

⁴³ NITSCHKE, Günter. Ma – the japanese sense of place. *AD – Architectural Design*, vol. 36. London, 1966, p. 117-156.

⁴⁴ OKANO, op. cit., p. 32.

⁴⁵ ISOZAKI, Arata apud STOCK, Cheryl. *The interval between... the space between...: concepts of time and space in asian art and performance*. Disponível em <http://eprints.qut.edu.au/4987/1/4987.pdf>. Acessado em 1 mar. 2016.

Edo (1603-1867). Isolando-se, a atenção se centraria no aqui e no agora de seu próprio território.⁴⁶

Como vimos, a espacialidade ocidental estruturada pela perspectiva oferece uma visualidade estática do espaço. No Japão, devido ao entrelaçamento de tempo e espaço, sendo impossível compreender um sem o outro, e à presença de espaços vazios, a visualidade apresenta-se marcada por movimento, por transitoriedades.

2.3.1. Ocorrências Ma

Hashi é o nome atribuído a tudo que estabelece alguma conexão entre duas coisas, “tudo que atravessa, preenche, ultrapassa ou conecta o espaço intervalar Ma”⁴⁷. Podemos chamar de *hashi* uma varanda, que une externo e interno, criando essa zona intervalar que não é “dentro”, mas também não é “fora”; ou uma ponte ligando dois ambiente distintos; uma escada. Nos três exemplos, *hashi* empreende continuidade e descontinuidade, e se caracteriza por ser um signo duplo de elementos contraditórios.⁴⁸

No palco do teatro Nô existe uma ponte (*hashigakari*) que une a sala de preparação do ator ao espaço em que se fará a encenação; essa ponte é considerada elemento fundamental para a realização do espetáculo. As peças encenadas começam antes mesmo de os atores chegarem ao palco, dentro dessa sala em que vestem as roupas e colocam as máscaras. O momento do atravessar é aguardado com atenção, aquela passagem, aquela ponte, empreende um caminho da escuridão à luz, do mundo dos mortos ao mundo dos vivos; o ator atravessa tempos e espaços longínquos. A ponte, medindo cerca de três metros, funciona como zona intervalar, um entre que une inúmeros elementos e determina relações entre vida e morte, entre os vivos e os espíritos, entre o humano e o divino; ao percorrê-la, o ator trilha

⁴⁶ Shuichi Kato aponta um curioso fato sobre a consciência espacial de seu país. Durante a leitura do livro *Kojiki*, uma compilação de textos escritos no século VIII com relatos históricos, nos momentos em que se narra o surgimento do arquipélago japonês e dos próprios japoneses, o texto exclui da narrativa todos os demais continentes, incluídas a península coreana e a China, com quem o Japão mantinha estreito contato. Kato elimina a hipótese de que aqueles que escreveram os textos do *Kojiki* não conheciam outros continentes e defende a ideia de que o interesse dos japoneses não se estenderia a outros territórios. Podemos inferir que a consciência japonesa sobre o espaço valorizava o aqui de seu território. Ver KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 163-167.

⁴⁷ OKANO, op. cit., p. 44.

⁴⁸ Idem.

metaforicamente muitas milhas, encontrando antepassados, grandes mestres, visitando tempos antigos. Compreendemos o espaço da ponte *hashigakari* como um espaço entre.

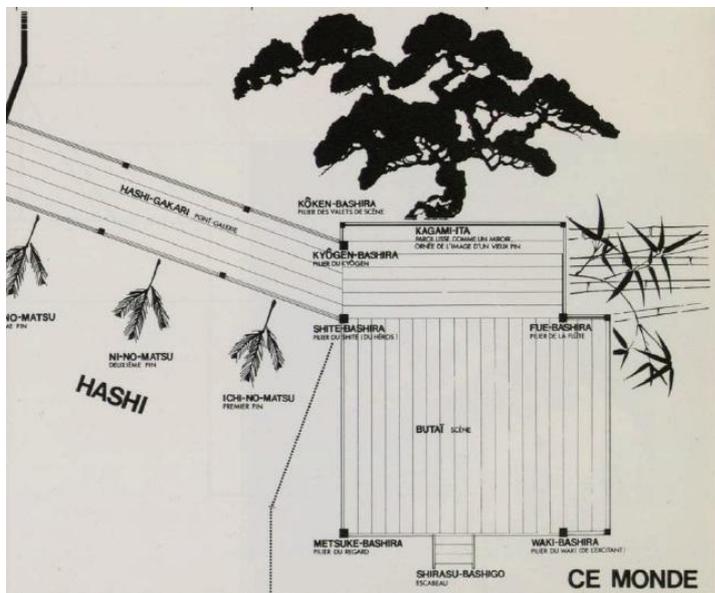


Figura 16: Esquema do palco do teatro Nô

Para chegar à casa da cerimônia do chá é preciso atravessar uma passarela de pedras conhecida como jardim-ruela ou jardim-passarela (*roji-niwa*). O visitante salta de pedra em pedra até chegar à entrada da casa. A distância entre uma pedra e outra é considerada um Ma, uma vez que é essa distância que determina o tempo que se leva atravessando a passarela, pois são as pedras que estabelecem o ritmo da caminhada. A trajetória pela passarela de pedras compreende uma apreensão daquele espaço como algo que proporciona uma experiência, uma vivência. Segundo Okano, é recomendável criar um jardim-ruela com apenas seis pedras para que a caminhada seja lenta e a pessoa possa experimentar o espaço ao redor e se relacionar individualmente com ele.

Ao atravessar a passarela de pedras, ouvem-se o canto dos pássaros, o sussurro da água, o som dos próprios pés batendo na pedra, sente-se o aroma das flores, das plantas, das árvores, observa-se tudo com muito zelo. Cruza-se o jardim-ruela fazendo algumas pausas; disso resulta o fato de cada pessoa ter diferentes visões do ambiente ao redor. O singelo caminhar em um jardim une distintas experiências e percepções em ato único, experiência sonora, tátil, visual. O ambiente ao redor, o jardim, a passarela de pedras, todo o espaço deixa de ser apenas físico para se tornar também perceptível, sensorial. Essa experiência permite entender o espaço não como um elemento estático e imutável, mas como um complexo em constante movimentação, relacionável, que se apresentará de diversas maneiras a cada vez

que for acessado. O efêmero, o passageiro, são elementos caros ao Ma,⁴⁹ por isso o pavilhão que abriga a cerimônia do chá é tão emblemático, uma vez que sua organização se faz em função dos convidados que estarão presentes.

A arquitetura matizada por Ma é marcada pelo movimento, pelo deslocamento, pela ação. O homem não é pensado como elemento estático em seu interior, mas em movimento. É essa a razão para encontrarmos a existência de tantos elementos móveis, transparentes, efêmeros na arquitetura japonesa, empreendendo relação similar à do jardim-ruela ao amarrar experiências e percepções diferentes⁵⁰. Sendo assim, podemos dizer que a arquitetura tradicional japonesa é um Ma por habitar esse “entre” em que diversos elementos se encontram criando um ambiente heterogêneo e polissensorial. Os exemplos encontram-se naquelas construções cujos cômodos não possuem uso específico; no chão há apenas tatames, e podem ser utilizados de inúmeras formas. Ao trazer uma mesa dobrável para o ambiente, ele se torna um espaço para refeições, ou jogos de carta e tabuleiro. As vedações móveis da casa ampliam ou diminuem o espaço conforme o interesse. O biombo tem uso similar ao fragmentar o espaço. Outros exemplos de Ma na arquitetura: cortinas de tecido ou bambu; painéis de correr de papel translúcido ou opaco; grandes janelas de vidro trazendo o exterior para o interior; os espaços que separam e ao mesmo tempo unem ambientes internos e externos da casa, gerando um espaço híbrido; o *hall* de entrada que media espaços públicos e privados.

O mecanismo trajetivo das relações entre homem, arquitetura, natureza e cultura propicia a apreensão da espacialidade no tempo e faz da mediação um fator primordial para a compreensão da espacialidade Ma. A espacialidade Ma, portanto, mostra-se como representação de uma relação trajetiva.⁵¹

O arquiteto e pesquisador Fred Thompson afirmou que, devido ao seu aspecto dinâmico, a melhor maneira de descrever Ma é pelo gerúndio, e que Ma não é exatamente um nome. Segundo ele, Ma fica mais bem representado pela palavra “espacializando” (*spacing*), que consegue dimensionar tempo e espaço, referir-se a um elemento que está em processo de ocorrência.

⁴⁹ “Coisas desaparecendo, flores murchando, movimentos da mente, sombras sobre a água e o solo – esses são os fenômenos que mais têm impressionado os japoneses. Essa visão da natureza é naturalmente refletida no espaço arquitetônico japonês, que é expresso por uma concepção de espaço indefinido, no qual, por exemplo, a permeação de luz ou de linhas de visão é determinada por uma camada de placas planas finas de modo a serem quase transparentes. O que aparece a partir desse espaço é a cintilação de sombras – uma mudança momentânea entre a realidade e um mundo de irrealidades. Ma é um momento vazio de espera dessa mudança”.

(catálogo da exposição Ma: espace temps du Japon, op. cit., p. 27).

⁵⁰ A arquitetura tradicional japonesa também se caracteriza pelo amor à natureza e pela comunhão com ela.

⁵¹ OKANO, op. cit., p. 80.

No Museu de Arte Chichu, em Naoshima, Japão, há uma série de labirínticos corredores que, a princípio, não possui outra função se não permitir a transição entre um lugar e outro. Esses corredores estão mergulhados em penumbra, e seu percurso proporciona ao visitante a perda de referências de espaço e tempo. Segundo Michiko Okano, esses corredores ligam o homem à natureza e à arquitetura, estabelecendo uma conexão entre o construído e o natural. É um espaço que organiza a movimentação de um ambiente para o outro, um espaço para acomodação, preparação e adaptação gradual desse corpo em movimento. Faz-se a experiência da espacialidade Ma com o corpo, por meio dos sentidos que são igualmente estimulados. Corpo e lugar se relacionam e, nessa relação, se constrói uma comunicabilidade, que não é somente visual, mas polissensível. A participação, portanto, é elemento de grande importância para o entendimento do espaço japonês, da espacialidade Ma; porque é a participação do homem que constrói a noção da espacialidade. A construção do espaço se faz em conjunto com a interação humana.



Figura 17: Um dos corredores labirínticos do Museu de Arte Chichu, em Naoshima, Japão

Como já vimos, podemos indicar a presença de zona intervalar em diferentes obras de Mira Schandel, seja no branco do papel intocado das Monotipias, seja na oscilação entre invisível e visível promovida em *Ondas paradas de probabilidade*, seja nos espaços entre os nós encontrados em cada trabalho da série Droguinhas. E também na série Objetos Gráficos, quando a artista reúne numa obra diferentes técnicas e meios artísticos. É, porém, na série Sarrafos que a presença de zona intervalar tem mais intensidade.

Conforme apontou a própria artista, o branco da tela na série Sarrafos tem como finalidade ampliar o espaço de descanso que falta nas grandes cidades, turbulentas, cheias, sujas e estressantes. Esse espaço em branco também reforça o branco da parede da galeria, reforça o quão planar a parede costuma ser, e funciona como uma zona de intervalo entre a parede e o sarrafo negro que desponta para fora da tela, entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade.

Ma é esse espaço de transição, esse lugar de mediação; um espaço que sugere acomodação de elementos em transformação. Sob essa perspectiva, o plano em branco das composições da série Sarrafos é um espaço intermediário que liga a parede e a obra, a obra e o espectador, a obra e o mundo. Ele estimula o corpo a perceber as qualidades do ambiente ao redor, trazendo-o para o momento presente, para o instante de apreensão da obra. A espacialidade Ma, por sua vez, é percebida pelo corpo à medida que seus sentidos são excitados, amarrando no ambiente experiências de ordens diversas.

“Ma é o lugar em que se vive a vida”; “Ma organiza o processo de circulação de um ambiente para outro. A respiração e o movimento das pessoas dividem o espaço em que elas vivem”; “Ma é mentido pela escuridão absoluta”; “Ma é o signo do efêmero”; “Ma é o alinhamento dos signos. Ma é um espaço vazio onde todos os tipos de fenômenos aparecem, passam e desaparecem”. E, finalmente, a mais lúcida descrição, visto à luz da minha apresentação: “Ma é o meio de sentir o movimento do instante”.⁵²

Mira Schendel considerava-se uma pessoa “deslocada”,⁵³ alguém que viveu “*in between*”, entre vários países, mas sem pertencer a nenhum deles, em um espaço intermediário entre políticas, línguas e culturas.⁵⁴ Tal qualidade “*in between*” está presente em sua forma de ver e estar no mundo, seja nas diversas línguas que conhecia⁵⁵, embora não dominasse todas; nos livros de inúmeros países em sua biblioteca particular, em sua obra muito variada, tanto em técnicas quanto em propostas; seja no modo como articulava diferentes noções de distintas culturas.

Analisando o espaço entre e a transitoriedade das formas na obra de Mira Schendel e sua aproximação à cultura japonesa podemos apontar, de ambos os lados, a existência de uma visão volátil, inconstante, de muito movimento e poucas fronteiras. Com suas composições,

⁵² OOSTERLING, op. cit., p. 77.

⁵³ No texto “O drama dos imigrantes europeus” publicado no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, Mira Schendel refere-se a si mesma como “*displaced person*” e relata sua experiência como imigrante.

⁵⁴ Como observa Geraldo Souza Dias a partir de minuciosa pesquisa nos documentos da artista, seu nome foi sendo simplificado durante essa circulação por diferentes países. Myrrha, Myrha, Mirha, Mirka, Mirra, Mira. Ver DIAS, op. cit., p. 29.

⁵⁵ Os diferentes idiomas presentes nos trabalhos que utilizam a escrita podem ser vistos como defesa da artista frente à ineficácia das línguas no processo de comunicação.

Mira Schendel parece querer atar o mundo, as pessoas, os diversos significantes e significados em um nó, que se mostra a um ao tempo e facilmente desatável.

Na estética zen-budista, não se contempla a beleza da lua de forma isolada. Admira-se a lua em relação ao rio que passa, às montanhas, às árvores, às casas, às pessoas, aos pássaros. O luar iluminando os campos, os jardins, aqueles que conversam na varanda de casa, aqueles que meditam diante da natureza. Tudo está em relação e se afeta, porque tudo o que existe no mundo tem a mesma essência. O homem é a natureza, as árvores, as montanhas, os rios, a lua.

em profundo silêncio
o menino, a cotovia
o branco crisântemo⁵⁶

2.4. Encontros

O ambiente artístico vivenciado por Mira Schendel nos anos 50 e 60 em São Paulo era rico de influências do universo nipônico. A presença de artistas nipo-brasileiros destacando-se no circuito da arte, mostras, publicações de textos e o crescente interesse de grandes nomes da teoria da arte pelo Oriente gerava esse ambiente permeado por influências não mais vindas somente da Europa e da América do Norte. Devido a sua importância no meio artístico, destacamos como relevante nesse processo a viagem do crítico Mário Pedrosa ao Japão em 1958.⁵⁷ Pedrosa passou seis meses exercendo a função de pesquisador visitante no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, onde estudou as influências da caligrafia sino-japonesa na arte abstrata europeia, organizou uma exposição no próprio Museu Nacional sobre a arquitetura de Brasília e escreveu sobre sua experiência com críticos e artistas japoneses em sua coluna no *Jornal do Brasil*. Textos como “Japão e arte ocidental”, “Japão e arte moderna”, “Signo caligráfico e signo plástico” e “Tradição e crítica no Japão e no ocidente” revelam a tentativa do crítico de mostrar como a arte japonesa não estava tão distante do nosso cotidiano como se poderia imaginar em um primeiro momento.

O Japão é, hoje, sem dúvida, um dos centros decisivos para o desenvolvimento da arte contemporânea, em sua amplidão verdadeiramente planetária. Os pavilhões japoneses nas grandes mostras internacionais, como na nossa Bienal, se não apresentam, nem

⁵⁶ Haikai de Matsuo Bashô (1644-1694) (RODRIGUES, Alberto Marsicano (Org.). *Haikai*. São Paulo: Editora Oriente, 1988, p. 13).

⁵⁷ Mário Pedrosa viajou ao Japão como bolsista da Unesco, obtida como prêmio durante o Congresso de Críticos de Arte em Brasília.

sempre, obras de primeira grandeza, são o ponto de confluência mais significativo e dramático do encontro do Oriente e do Ocidente. Ora, hoje, em arte, como em tudo o mais, desse encontro ou, melhor, da fusão do que representam os dois mundos culturais e historicamente tão diferentes vai depender o próprio futuro da nossa civilização.⁵⁸

No mesmo texto, Pedrosa ressalta o quanto a arte moderna é devedora de culturas periféricas à Europa, pensando na experiência artística como uma experiência de compartilhamentos, de trocas: “De imediato, compreenderam as profundas afinidades entre a velha arte arcaica oriental e as tendências mais interiores do esforço criador da arte moderna ocidental. Vários são os artistas japoneses representativos dessa tendência, e que na Bienal de São Paulo estavam presentes”.⁵⁹

Afiliado às correntes concretas do abstracionismo, Pedrosa possuía postura bastante crítica em relação à abstração informal, lendo-a como prática sem engajamento político e atrelada ao capitalismo norte-americano. Essa pode ser uma das interpretações para seu posicionamento tão crítico em relação a uma exposição do Grupo Gutai em 1958.⁶⁰ De acordo com Almerinda da Silva Lopes,⁶¹ na volta de sua viagem ao Japão, Pedrosa mostrava-se menos combativo em relação ao informalismo, enxergando a contribuição de artistas e movimentos japoneses no desenvolvimento dessa vertente. O ensaio “A caligrafia sino-japonesa moderna e a arte abstrata no Ocidente”, escrito após seu retorno ao Brasil, deixa aparente a revisão de sua postura em relação ao informalismo. Mário Pedrosa também curou em 1961, para a VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo, uma exposição de caligrafia japonesa, apresentando 57 trabalhos diferentes.

O crítico passou a chamar a atenção para o mundo espiritual japonês e o valor de suas tradições no campo das artes plásticas. Pedrosa reivindica o potencial expressivo, material e simbólico da pintura sumi-ê, da tradição japonesa, para o contexto da produção de pintura abstrata em curso no Brasil. Sua defesa de uma nova relação da arte moderna com a cultura japonesa valorizou os artistas nipo-brasileiros (sobretudo Tomie Ohtake, Flávio Shiró, e, naquele momento, Manabu Mabe) e afetou a produção de artistas tão diferentes quanto Lygia Clark, Hélio Oiticica e Outra figura que enxergo.⁶²

⁵⁸ PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 295.

⁵⁹ PEDROSA, ARANTES, op. cit., p. 298.

⁶⁰ Suas críticas ao Gutai podem ser lidas no texto “Arte – Japão & Ocidente”.

⁶¹ LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010, p. 96 e 97.

⁶² HERKENHOFF, Paulo Estellita. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 143.

Nesse contexto, Pedrosa tem papel importante na divulgação das artes orientais no país, e sua opinião é corroborada nas afirmações de Susumo Miyao e Maria Cecília França Lourenço:

O mundo artístico do Brasil não pode prescindir dos artistas nikkeis quando se avalia a sua produção. As formas de expressão, as sensibilidades cromáticas, baseadas no senso estético enraizado na cultura japonesa, trazidas pelas gerações de imigrantes, conseguiram desabrochar em terras brasileiras, em meio à tradição cultural totalmente distinta, e puderam contribuir com elementos novos.⁶³

Se a adoção do geometrismo e do abstracionismo seguiu finalidades meramente decorativas para alguns artistas, no caso dos nipo-brasileiros foi diferente. Atendeu a um impulso vital e mesmo cultural mais facilmente identificado com o gesto, a mancha e as pesquisas formais, sendo por isso mesmo uma fonte inesgotável e revitalizada através da vivência. Canalizando sentimentos e emoções, aceitando as formas nascidas pelo próprio recurso da tinta, como manifestações significativas, artistas como Mabe e Fukushima puderam contribuir de maneira decisiva no desenvolvimento dessa tendência abstrata entre nós, embora não se possa falar em seguidores, para caracterizá-los como escola.⁶⁴

Ainda na VI Bienal foram apresentadas obras de artistas como o chinês Chang Dai-chien, que em 1953 se instalou em São Paulo, lá residindo até 1970, e Tomioka Tessai, destacado por Mário Pedrosa como “o grande mestre revolucionário japonês morto em 1924, e cuja obra representou equivalente ao de Cézanne ou Gauguin, na Europa”.⁶⁵ De Tessai foram exibidas 30 pinturas.

Na Bienal anterior, em 1959, marcada pelo abstracionismo informal, destacaram-se as exposições “4.000 anos de arte na China” e “Ukiyo-e”. Fayga Ostrower, gravadora de destaque no informalismo brasileiro, cujas obras estabelecem claro diálogo com as artes sino-japonesas, participou como membro do júri da seleção de obras da Bienal. Os artistas nipo-brasileiros, Manabu Mabe e Flávio Shiró também apresentaram trabalhos.

Destacamos ainda como elemento difusor das tendências da arte japonesa a criação em São Paulo do Grupo Seibi em 1935. Yoshiya Takoaka, Shigeto Tanaka e Tomoo Handa participaram de sua formação inicial, e mais tarde Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Tikashi Fukushima a ele aderiram. Em 1952 o grupo inaugura o salão Seibi Kai, cuja principal função era promover os trabalhos dos artistas nipo-brasileiros em São Paulo.

⁶³ MIYAO, Susumo. Pintores nipo-brasileiros. Catálogo de exposição na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, São Paulo, 1995, p. 18.

⁶⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França (Org.). *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998, p. 62.

⁶⁵ PEDROSA, Mário. VI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1961, p. 30.

Mário Schenberg foi outra figura importante para a divulgação da cultura oriental nos anos 50 e 60. Com perfil bastante singular, crítico de arte e físico, em seus textos Schenberg atrela de maneira bastante poética e sensível Ocidente e Oriente. Amigo de Mira Schendel, em diferentes momentos Schenberg apontou as relações que sua obra empreendia com a cultura do Extremo Oriente. Ao discutir a presença de um vazio ativo nas pinturas apresentadas em 1963 na Galeria São Luís, Schenberg relaciona essa sensibilidade da artista a uma cosmovisão sino-japonesa, o “que lhe fora revelado pelas reproduções de Chi Pai Shi, o grande mestre da pintura chinesa contemporânea”.⁶⁶ Para Schenberg, o vazio nas pinturas de Mira Schendel se assemelha à “misteriosa concepção mahayanista⁶⁷ do vazio sunyata”⁶⁸. Em outubro de 1964, no texto “Monotípias de Mira Schendel”, Schenberg afirma que tendências zen-budistas estimulavam sua criação artística.⁶⁹

Numa segunda série de Monotípias, conseguiu se aproximar do espírito das paisagens Song, de maneira sua, redescobrimo ritmos de uma espaço-temporalidade cósmica quase inacessíveis aos artistas ocidentais. Visão reveladora de um encontro unitivo do homem com o universo: atingiu talvez o nível do inconsciente cósmico, revelado por Ma Yuan e Bashô, no Extremo Oriente, e por alguns versos de Mallarmé.⁷⁰

Em entrevista a Sônia Salzstein, Haroldo de Campos, poeta e tradutor, tendo produzido ensaios sobre o funcionamento da língua japonesa e traduzido para o português textos importantes sobre a cultura nipônica, comenta a amizade entre Mira Schendel e Mário Schenberg. Campos afirma ter entrado em contato com o trabalho de Mira por intermédio de Schenberg, que ele define como “marxista zen”.⁷¹ Schenberg foi um grande incentivador do trabalho de Mira, tendo apoiado e financiado sua obra em um momento em que a artista ainda era praticamente desconhecida. Segundo Campos, é no “horizonte oriental”⁷² existente no trabalho de Mira que reside o interesse de Schenberg pela artista.⁷³ Assim como Schenberg,

⁶⁶ SCHENBERG, Mario apud MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011, p. 86.

⁶⁷ Schenberg refere-se a uma das vertentes do budismo denominada Budismo Mahayana ou o Grande Veículo. Para mais informações a respeito, ver o terceiro capítulo desta dissertação.

⁶⁸ SCHENBERG, apud MARQUES, op. cit., p. 86.

⁶⁹ SCHENBERG, Mario. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 23.

⁷⁰ SCHENBERG, op. cit., p. 22.

⁷¹ SALZSTEIN, Sônia. Entrevista com Haroldo de Campos. In: *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 247.

⁷² Idem, ibidem, p. 253.

⁷³ As afirmações de Schenberg a respeito da relação Mira/Ocidente não apresentam pistas suficientes para seguirmos uma abordagem sua, corroborando nosso apontamento de que essa questão ainda foi pouco abordada na bibliografia a respeito da artista.

Campos também reconhece a possibilidade de aproximar a obra de Mira com o vazio sunyata da experiência búdica.⁷⁴

A ambiência ao redor de Mira Schendel durante as décadas de 1950 e 1960⁷⁵ em São Paulo, permeadas pelos textos de Pedrosa, Schenberg e Campos a respeito das correspondências existentes entre Ocidente e Oriente; recorrentes exposições de artistas nipo-brasileiros e a corrente do informalismo sugerem uma presença enriquecedora da cultura japonesa.

⁷⁴ SALZSTEIN, op. cit., p. 250.

⁷⁵ Faz-se importante também apontar que, de acordo com o filósofo e crítico americano Arthur Danto, a conferência de Daisetsu Teitaro Suzuki na Colômbia University sobre o zen-budismo foi “um dos eventos culturais mais influentes no final dos anos 50 em Nova York”. (DANTO, Arthur apud HENDRICKS, Jon. *O que é fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília: CCBB, 2002, p. 28). A divulgação de textos e a publicação de livros na língua inglesa de D. T. Suzuki demonstram o interesse geral ao redor do zen-budismo. John Clark ainda aponta que *O livro do chá*, escrito por Kakuzo Okakura (São Paulo: Ediouro, 1993), foi muito influente para os artistas americanos após a Segunda Guerra Mundial. (CLARK, John. *Okakura Tenshin and aesthetic nationalism*. In: RIMER, J. Thomas. *Since Meiji: perspectives on the japanese visual arts, 1868-2000*. Hawaii: University of Hawaii Press, 2012, p. 220). O livro de Okakura trata da cerimônia do chá e da importância do zen-budismo para as artes e o pensamento japonês.

3. Capítulo 2: O GESTO

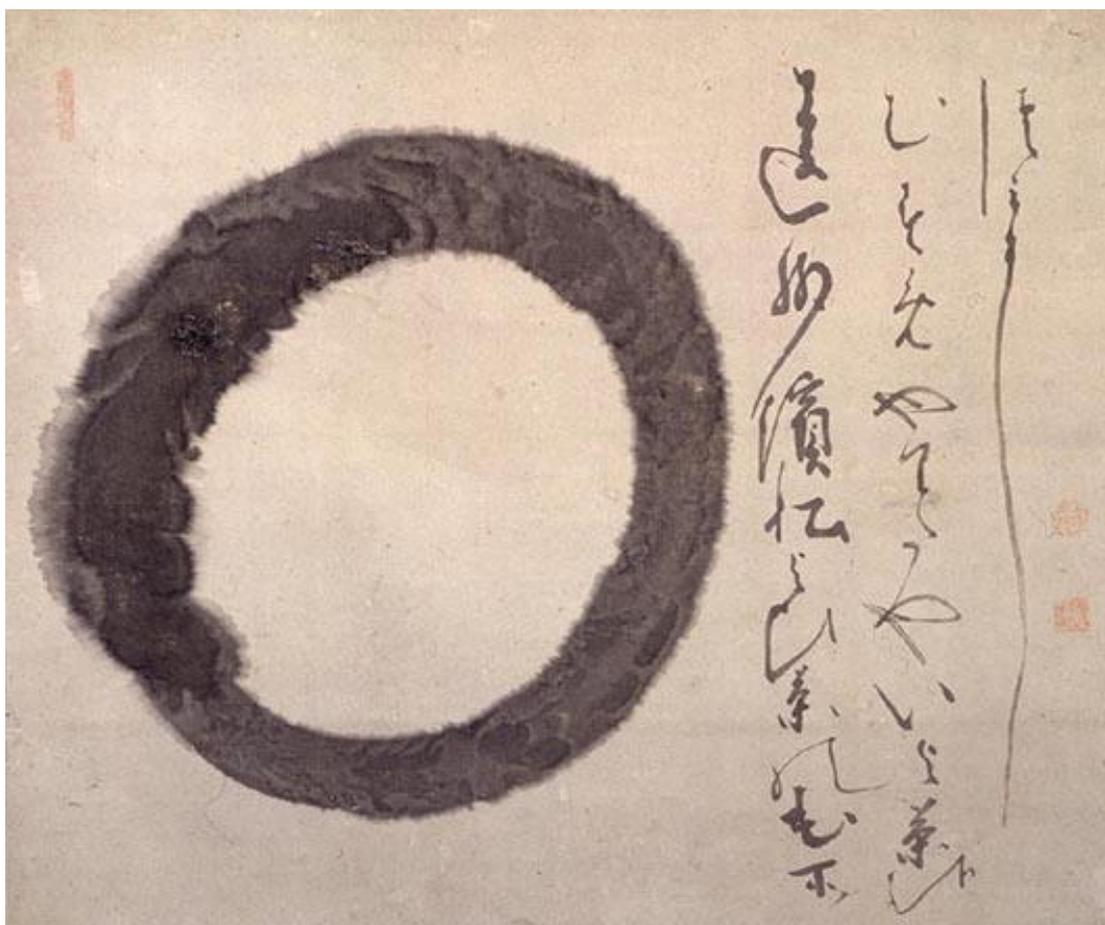


Figura 18: Hakuin Ekaku, *Ensô*, século XVIII

No primeiro capítulo, analisamos as obras de Mira Schendel em que é possível encontrar valorização de estruturas em transição, trabalhos em que a forma apresentada pela artista configura-se em aberto, propondo diferentes percepções e abrangendo também a experiência do público. Foram exemplares para essa discussão a série Sarrafos e o ambiente *Ondas paradas de probabilidade*. A ênfase ao transitório, ao espaço entre, presente nessas obras dialoga com a noção japonesa Ma, caracterizada em diferentes instâncias da cultura nipônica pela intermediação, pelo o intervalo, pelo vazio.

Neste segundo capítulo analisaremos como a gestualidade em sua mínima aparição é aspecto presente na obra de Mira Schendel e que relações estabelece com a pintura monocromática japonesa e a arte da caligrafia. Buscamos verificar como o espaço é mobilizado, adquire presença, movimento e potência por meio desses gestos mínimos – gesto mínimo apresenta-se em muitos aspectos da cultura japonesa, como, por exemplo, no teatro Nô, na dança e na forma de se portar durante a cerimônia do chá. Vamos, no entanto, nos restringir àqueles aspectos que encontram maior ressonância na obra de Mira Schendel, em trabalhos como os que formam as séries Paisagens Chinesas e Monotipias.

Ensô (円相) (figura 18) é a palavra para “círculo” em japonês. E é também a principal imagem do zen-budismo.⁷⁶ Realizado por movimento ininterrupto de pincel, essa simples imagem representa o vazio absoluto (*shunyata*) que nos cerca; a linha contínua do *ensô* é capaz de englobar todo o universo. Essa imagem evidencia aquilo que é vazio e também cheio, o que não tem começo ou fim.

Uma das figuras mais proeminentes do zen-budismo japonês, o monge Hakuin Ekaku,⁷⁷ durante a confecção de seus desenhos e práticas de caligrafia, posicionava o papel na horizontal, em contrapartida à verticalidade dos cavaletes na Europa. Isso lhe permitia mais proximidade com o material e o trabalho a realizar. Inclinado para a frente, Ekaku travava um verdadeiro corpo a corpo com o papel e o pincel. Antes de executar a pintura, o monge moía a

⁷⁶ O budismo foi introduzido no Japão durante a era Asuka (552-646) como estratégia política para unir China, Coreia e Japão, propondo intercâmbios entre as três regiões, o que permitiu o desenvolvimento intelectual no Japão. A partir do século VI podemos falar em uma relação integral do budismo com a cultura japonesa. No entanto, somente durante a era Kamakura (1185-1334) a vertente chinesa *chan* (como se denomina o zen-budismo na China) entrou no Japão. Zen é a forma sinojaponesa de verbalização do ideograma chinês para *chan*. O zen-budismo enfatiza a autodisciplina, a meditação e a rejeição ao estudo dos textos tradicionais; já é, portanto, uma transformação do budismo. Enquanto na arte relacionada ao budismo predomina o colorido, a suntuosidade e uma profusão de imagens, a arte zen-budista privilegia o vazio.

⁷⁷ Um dos trabalhos de destaque de Ekaku foi reviver o Templo Rinzaï Zen, importante centro em que as artes inspiradas pelo zen-budismo eram praticadas e ensinadas.

tinta, misturava os pigmentos, aprontava os pincéis, posicionava o papel e esperava a água ferver para preparar o chá. O tempo utilizado para arrumar os materiais e ferver a água do chá era o tempo que levava para acalmar os batimentos do coração, acalmar a respiração; para sintonizar corpo e espírito aos movimentos da natureza. Em meio a uma inspiração, durante uma única batida do coração, o pincel deslizava sobre o papel, e o círculo era traçado.

Kazuaki Tanahashi, calígrafo e professor com reconhecimento internacional, escreveu em seu livro *O coração do pincel* os seguintes versos: “A pintura de um só traço: uma única linha, reta ou curva, pintada numa respiração [...]. Quando uma linha está viva sempre se sente a respiração do artista, assim como a respiração do pincel”.⁷⁸ Os versos de Tanahashi demonstram o quanto é íntima a relação do pintor com seu trabalho e vinculados os elementos coração, mente, respiração e ação.

O mestre chinês Nan-yueh Hwai-jang teria sido o primeiro a desenhar o *ensô*. Seu propósito era demonstrar aos discípulos a essência da verdadeira iluminação: “O círculo como símbolo do espírito absoluto, como plenitude, como vazio do universo que tudo envolve, e como multiplicidade e oposição em sua duração, como essência búdica, transcendente, fora do espaço e do tempo”, como afirma Helmut Brinker, especialista em arte zen-budista pela Universidade de Zurique.⁷⁹ O *ensô* pode apresentar-se tanto aberto quanto fechado, pode ser torto, tremido, com respingos, e sua confecção aceita e assume imperfeições. Essa imagem reflete o estado de espírito zen daquele que o produziu. Sua realização é destituída de julgamentos ou intencionalidades, e é essa destituição de julgamentos e intencionalidades que faz de sua prática uma atitude zen-budista. A confecção do *ensô* está relacionada à noção budista que considera a realidade material causadora de ilusões. O branco encerrado dentro do círculo é ressaltado no contraste com o preto do desenho, assim como a linha negra torna-se mais evidente em contraposição à brancura do papel. No *ensô* de Hakuin Ekaku vemos como o gesto mínimo produz energia e ação no papel, e que essa simples imagem, a imagem de um círculo, carrega toda uma forma de se encarar o mundo e nele viver.

⁷⁸ TANAHASHI, Kazuaki. *O coração do pincel*. Rio de Janeiro: Bertrando Brasil, 2006, p. 30 e 60.

⁷⁹ BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. São Paulo: Pensamento, 1991, p. 33.

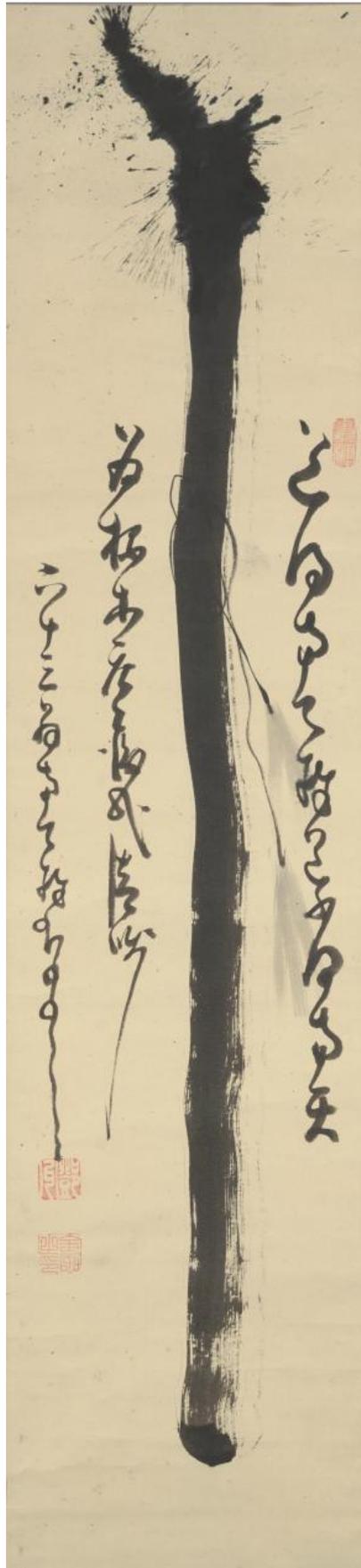


Figura 19: Nakahara Nantenbo,
The stick of Nantenbo, 1901

Na parte superior do desenho de Nakahara Nantenbo (1839-1925), *The stick of Nantenbo* (figura 19), encontramos vigorosa pincelada, cheia de respingos de tinta, e, conforme o pincel desce até a parte inferior o preto torna-se cada vez menos intenso. No final do traço, podemos perceber que não restava mais tanta tinta nos pelos do pincel. Ao observar o desenho de Nantenbo é fácil visualiza-lo inclinado, segurando o pincel com força, batendo-o com intensidade no papel – por isso os respingos – e arrastando-o até a base. O monge não se preocupa em realizar um traçado perfeitamente reto, ele acolhe o trepidar da mão, atribuindo ao desenho personalidade e originalidade ao desenho. Talvez elemento mais importante seja a vitalidade e a energia de Nantenbo para realizá-lo. Dos dois lados do traço, ele anota alguns versos. Os ideogramas que compõem os versos parecem também ter sido escritos por meio de movimento único; não há separação entre eles uma vez que a ação do punho de Nantenbo dilui suas formas, tornando-os maleáveis.

Observa-se tanto no *ensô* de Hakuin Ekaku quanto na linha de Nakahara Nantenbo que ambos exploram o potencial criativo da tinta nanquim espirrada no papel. A pintura monocromática realizada com nanquim é a grande base da arte zen e mesmo no início do seu desenvolvimento ela foi considerada excêntrica devido às manchas, aos respingos e à gestualidade bem marcada, enfatizando a liberdade do artista e o abandono das regras tradicionais, criando uma imagem que flerta com a abstração. O pincel e a tinta eram manuseados como se os monges estivessem brincando, sem uma intenção precisa, valendo-se das manchas que iam surgindo ao acaso. Na verdade, o “nanquim esguichado” (*hatsu-boku*, 澆墨) é considerado característica importante da pintura *sumi-ê*⁸⁰ ou pintura realizada com nanquim.

Interessa-nos verificar como a gestualidade em sua mínima manifestação presente na pintura *sumi-ê* e na arte da caligrafia é capaz de mobilizar, dar movimento e potência ao espaço. Com um único traço, Nakahara Nantenbo e Hakuin Ekaku, cada um a sua maneira, impregnam de vida o papel.

⁸⁰ Também conhecida como *suibokuga* ou *shuimohua*. A pintura *sumi-ê* origina-se na China nas dinastias Song e Yuan (960-1279 e 1271-1368), tendo chegado ao Japão no período Kamakura (1185-1334) junto com os monges zen. A cultura zen, trazida da China Song, tornou-se dominante durante esse período no Japão, refinando-se e despojando-se de ornamentos religiosos. Os mosteiros budistas foram centros importantes para as artes, principalmente os mosteiros Rinzai Zen, ligados à vertente zen-budista. A pintura *sumi-ê* japonesa – juntamente com outras manifestações da cultura nipônica do período, como a literatura Gozan, os jardins de terra seca (*kare sansui*) e a cerimônia do chá – produziu uma cultura com consciência estética própria, passível de ser identificada como essencialmente japonesa. São desse período as grandes obras da literatura japonesa como o Conto de Genji (*Genji monogatari*) e o Livro de cabeceira (*Makura no soshi*).

De modo distinto de sua origem chinesa, que apresentava realismo na pintura, a *sumi-ê* desenvolvida no Japão prezava a expressividade caracterizada por pinceladas vigorosas, mesmo correndo o risco de produzir imagens pouco realistas. Nesse contexto, a caligrafia apresenta-se sem padrões, os ideogramas se manifestam de diferentes formas de acordo com a vontade da pessoa que os está desenhando. Tanto na pintura quanto na escrita o íntimo do artista transcenderia e existiria um “vigor da pincelada”,⁸¹ ou seja, uma valorização do movimento e da energia empregada durante a pincelada. Expressão e sensibilidade marcam a pintura *sumi-ê* e a caligrafia japonesa.

A valorização da pincelada expressiva produz trabalhos marcadamente subjetivos. O olhar do artista está voltado para o seu interior. Esse olhar para o interior relaciona-se ao espaço marcadamente fechado da cultura japonesa⁸². Uma vez o espaço estando fechado, não sendo possível estabelecer contato com o exterior, torna-se de grande importância o que é produzido no interior, o voltar-se para o que é íntimo.

É importante ressaltar que algumas vezes tratar do Japão é também tratar da China. A cultura japonesa floresceu em contato com a chinesa, tendo importado sua escrita de ideogramas, a religião budista, diversos elementos artísticos e a estrutura social e política desde o século IV até o final do XIX.⁸³ Como aponta Helmut Brinker,⁸⁴ as técnicas e os meios estilísticos da China Song eram muito apreciados no Japão, os pintores chineses desse período gozavam de alta consideração em ambos os países. Um deles era o mestre Shitao⁸⁵, que

⁸¹ KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 228.

⁸² O Japão viveu dois períodos de isolamento por ter encerrado o contato com outros países; o primeiro durante a era Heian (794-897) e o segundo durante a era Edo (1603-1867).

⁸³ Pesquisadores como Michiko Okano não consideram enganoso afirmar que a história da arte japonesa, com exceção dos dois últimos séculos, corresponde a uma história da arte sino-japonesa. É a partir de meados do século XIX que o olhar japonês transfere seu foco da China para o Ocidente. Em troca de cartas com o compositor Hans-Joachim Koellreutter, Satoshi Tanaka, professor da Universidade de Tóquio, afirma que a cultura japonesa é fruto de um processo de reação e adaptação de impulsos externos: “a cultura japonesa é fundamentalmente um produto de adaptação muito sensível aos estímulos do mundo exterior, reagindo fácil e persistentemente às influências estrangeiras. [...] O crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa diz que os estilos da arte japonesa são determinados por situações. Até se poderia afirmar que a arte do Japão desconhece estilos propriamente ditos e se constitui, cada vez, segundo a influência que sofre. [...] Como já disse, é destino da cultura japonesa desenvolver-se sempre sob influências de outras. Assim, o japonês reúne, de culturas estrangeiras que lhe agradam, partes dificilmente reuníveis, na intenção de criar o melhor e o mais extraordinário” (KOELLREUTTER, Hans Joachim. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis”: reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984, p. 29-30). Por esse motivo justifica-se trazer para a discussão aparatos teóricos da China.

⁸⁴ BRINKER, op. cit., p. 50 e 137.

⁸⁵ Shitao (1642-1707), conhecido também como monge Abóbora-amarga, destaca-se não apenas por suas pinturas, mas também por ter escrito *As anotações sobre pintura*, um tratado mais filosófico (baseado no confucionismo, taoísmo e budismo) e menos técnico; ele não se preocupa com pinturas ou pintores, mas com o ato de pintar.

cunhou o conceito do “único traço de pincel”, em que podemos observar a valorização do gesto mínimo na pintura *sumi-ê*. Esse conceito amarra em um único laço as noções relacionadas ao ato de criar e às técnicas pictóricas. A forma desenhada pelo pintor deve ser encontrada a partir de movimento único de pincel; deve ser obtida do movimento, até sua interrupção. O movimento do punho, o gesto, é elemento muito valorizado por Shitao e pela elite intelectual chinesa, porque é por meio dele que se expressam os “ritmos espirituais” na pintura. É também por meio desse conceito que o pintor é capaz de, com sua atividade, abarcar filosofia, ética, plástica e técnica. O texto e as pinturas de Shitao conseguem exemplificar a complexidade com que a China enxergava a atividade do pintor, a atividade de um homem em comunhão com o universo.⁸⁶

Em seu tratado, Shitao afirma que a pintura chinesa é produção tanto intelectual quanto espiritual, e que é desse intelecto e espírito que tudo emana na pintura, os rios, os montes, os personagens, os animais, as árvores; é impossível, porém, penetrar a essência desses elementos sem “possuir a medida imensa do ‘único traço de pincel’”.⁸⁷ Esse conceito torna o pintor capaz de trazer para a dimensão do papel grandes elementos sem perder sua essência durante o processo de redução, porque “o pincel irá até a raiz das coisas”.⁸⁸ Shitao comenta também que é preciso pintar com o punho livre; do contrário o pintor terá apenas uma pintura cheia de falhas e sem movimento. Os espíritos devem estar presentes em toda a parte na pintura.

é preciso empunhar diretamente o pincel e varrer tudo num único impulso, de maneira que mil falésias, mil vales se ofereçam de uma só vez, em sua diversidade natural, à visão que os abarca com a instantaneidade do raio no movimento contínuo das nuvens.⁸⁹

A linguagem plástica da pintura da dinastia Song deve resultar de uma variante ou uma combinação complexa desses traços. A ênfase na aparente simplicidade é característica do pensamento taoísta, de que aquilo que é simples, fácil, pequeno e humilde é a morada do sábio. Um único traço é o bastante para definir a qualidade do pintor e da pintura.

Para a elite intelectual chinesa dessa época, as pinturas realizadas a óleo na Europa e as pinturas que não seguiam a diretriz do “único traço de pincel” não mereciam ser chamadas

⁸⁶ Por esse motivo Shitao é considerado pela crítica chinesa especializada o ponto mais alto do pensamento estético do século XVII. RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do monge Abóbora-Amarga*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010, p. 16.

⁸⁷ SHITAO apud RYCKMANS, op. cit., p. 25.

⁸⁸ Idem, ibidem, p. 26.

⁸⁹ YU apud RYCKMANS, op. cit., p. 60.

de pintura, não mereciam tal dignidade. A arte chinesa, portanto, possuía aparato conceitual de apreensão e julgamento das obras de arte completamente diferente daquele instituído na Europa. Dotando a criação da pintura com movimentos únicos, de finais abruptos e gestos marcados, o pintor torna-se capaz de incorporar a sua motivação espiritual, o movimento único carrega o espírito do pintor, é ele o intermediário entre o espírito e o universo das formas. O único traço de pincel tem a capacidade de, com as suas formas simplificadas, alcançar “o ponto mais alto da universalidade abstrata”.⁹⁰ A pintura é formada por uma rede complexa de traços simples, e todos esses traços provêm de um único inicial. François Cheng,⁹¹ sinólogo que estudou a fundo a pintura chinesa, afirma que ela pode também ser chamada de arte da pincelada, devido à importância que atribui a esse gesto.

Para dar forma a tais traços simples, porém complexos, o pintor precisa encerrar em sua alma e coração o objeto que pretende pintar. A mão e o punho livre, apenas responderiam às emanções da alma, do coração. A qualidade da pintura está na capacidade do pintor em transmitir para a mão aquilo que seu coração apreendeu, e todo esse processo ocorre sem que sua consciência perceba. “A mão reproduz em eco o que o coração apreendeu”, afirma Zheng Zi,⁹² e é preciso haver coordenação entre mão e espírito, entre atividade e pensamento. Caso isso não aconteça, resultará uma pintura sem direção interior, sem espírito, sem energia.

Para Mário Pedrosa, a pintura chinesa e a japonesa são frutos de um exercício de punho, de um “jogo do punho com o pincel”.⁹³ A pincelada mínima é o vínculo que se estabelece entre o homem e o sobrenatural.⁹⁴

⁹⁰ SHITAO apud RYCKMANS, op. cit., p. 25. Tal qualidade se relaciona à ideia do Um Absoluto presente na filosofia taoísta no *I Ching*. É por intermédio do Um Absoluto que provém tudo o que existe no mundo; todas as criaturas são originadas das transformações desse Um, que, na verdade, é uma síntese. Shitao identifica seu conceito do traço único de pincel com o Um Absoluto taoísta. O taoísmo é uma religião autóctone chinesa que, assim como o confucionismo, tem como base o *Livro das Mutações (I Ching)*, entendendo ser a mutação, a transformação, aquilo que rege todas as coisas. O taoísmo prega a não ação e a comunhão com a natureza. De acordo com sua filosofia, o mundo surgiu de um sopro proveniente das forças *yin* e *yang* em movimento. *Yin* e *yang* operam um movimento circular e constante que só é possível graças ao vazio existente entre elas. Sem o vazio, essas duas forças, uma positiva e outra negativa, não teriam espaço para se movimentar. A pintura *sumi-ê* chinesa repete essa relação entre o vazio e o cheio; enfatiza o vazio por entender que é daí que tudo provém. São esses os motivos que levaram à aproximação entre o taoísmo e o zen-budismo, que radicalizou a ideia da não ação. Kakuzo Okakura propõe que o zen-budismo seja um sucessor do taoísmo; que o zen-budismo, na verdade, tenha colocado em prática as ideias enunciadas pelos taoístas (OKAKURA, op. cit., p.45). Além da admiração pelos pintores chineses, são essas similaridades entre as escolas de pensamento que levaram os pintores influenciados pelos zen-budistas no Japão a buscar inspiração na pintura chinesa.

⁹¹ CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004, p. 222.

⁹² Pintor e teórico chinês do século XIX, Zheng Zi aponta que o pincel não deve começar sua atividade antes que a ideia esteja fixada na mente e no coração do pintor. ZI apud RYCKMANS, op. cit., p.37.

⁹³ PEDROSA, ARANTES, op. cit., p.305.

Como podemos observar nas figuras 20 e 21 (Derun Zhu e Tenshō Shūbun), os espaços vazios são muito fortes e dialogam com as formas apresentadas. Na pintura de Zhu Derun, as formas da árvore, das plantas e do solo aparentam ter sido realizadas por pinceladas bastantes ritmadas, como uma dança no papel. Vê-se como o gesto torna-se importante para a construção da imagem. A forma reafirma o espaço vazio do papel, que por sua vez reafirma a forma.

De acordo com Helmut Brinker, desde o século XIV a produção de pintura japonesa recebia forte influência dos mestres chineses e concentrava-se nas mãos de monges zen-budistas. Devido à despreocupação com o rigor e com o mimetismo, as pinturas dos monges zen-budistas eram consideradas excêntricas, com manchas e respingos de tinta. A pintura japonesa, em comparação à chinesa, permitiu mais espontaneidade, aceitou as inspirações momentâneas do pintor, enfatizando a individualidade e a simplicidade.

a ligação tão próxima entre pintura e a arte caligráfica ofereceu, principalmente aos monges aficionados, a oportunidade da redação imediata e espontânea de intuições espirituais ou de sensações pessoais. Nesse processo, não era a virtuosidade que estava em primeiro plano, porém, com frequência, de preferência, uma despreocupação brincalhona, conscientemente não artística e despreziosa.⁹⁵

Na pintura *Reading in a bamboo grove* (figura 21) de Tenshō Shūbun,⁹⁶ podemos observar uma cena entrecortada por zonas vazias, perspectivas múltiplas e a falta de uma fonte de luz, o que provoca o aspecto atemporal da cena. Em comparação aos mestres chineses, Shūbun produz uma pintura mais limpa, com menos elementos, valorizando manchas e pinceladas despojadas, o que, como vimos, será a característica principal da *sumi-ê* japonesa. A pintura de Shūbun ainda apresenta um poema grafado no canto superior do papel, em uma das zonas vazias da cena. Combinar pintura e caligrafia foi composição artística muito difundida entre os japoneses durante o século XV, principalmente entre os zen-budistas.

⁹⁴ “A pincelada, na verdade, por sua unidade interna e sua capacidade de mudar é única e múltipla; personifica o processo pelo qual o homem que desenha se equipara aos gestos de criação” (CHENG, op. cit., p. 134).

⁹⁵ BRINKER, op. cit., p. 105.

⁹⁶ Tenshō Shūbun foi figura relevante na difusão da pintura monocromática chinesa de modelos.



Figura 20: Zhu Derun, *Caos primordial*, 1349



Figura 21: Tensho Shubun, *Reading in a bamboo grove*, 1446

Tesshu Tokusai em *Orquídeas e pedras* (figura 23) consegue a perfeita união entre gesto e forma. Os ramos das orquídeas são obtidos por meio de gestos largos e rápidos; é possível imaginar o pintor com o corpo inclinado para a frente realizando esses movimentos rápidos e intensos com o punho. Essa obra não parece ter levado muito tempo para ser concluída, mas sim o instante de uma respiração, de um batimento do coração. Nela a quantidade de elementos é mais reduzida do que a da vertente chinesa, e todo o espaço ao redor do desenho adquire direcionamento, enche-se de inúmeras possibilidades. Tokusai consegue esse efeito realizando poucos gestos no papel e valendo-se das zonas nele não desenhadas.

O mesmo pode ser visto em *Cegos tasteando seu caminho sobre uma ponte*, de Hakuin Ekaku (figura 22), cujos elementos reduzem-se a suas linhas essenciais, linhas que não são mediadas pela natureza, mas pela expressividade traduzida em gestos. O monge não se preocupou em desenhar uma ponte perfeita para os personagens cegos cruzarem; ela é um risco, uma linha; da mesma forma, os outros elementos da cena não passam de manchas. Os traços surgem sem esforço, e o pincel parece ter deslizado pelo papel, o que proporciona à pintura uma aparência transcendental, para além de sua materialidade.

O buda histórico evitou o retrato para não correr o risco de ser adorado como imagem. Somando esse aspecto ao ensinamento de valorização do vazio contido na filosofia zen-budista, a arte zen-budista volta-se para a abstração, volta-se para a expressão e para a simplicidade, produzindo trabalhos que vivem no limite com o inexprimível, com o indizível e o invisível. O zen-budismo suprimiu os limites entre o real e o irreal⁹⁷. É o gesto mínimo que realiza esse intercâmbio e promove a ativação do espaço.

⁹⁷ “Um quadro zen, ao contrário, nunca tem a função de estabelecer contatos eficazes entre o objeto de culto e aquele que o cultua através de caracteres reais, evocados de modo mágico. [...] Em vez disso, ela coloca em primeiro plano a vida e a personalidade de seus fundadores religiosos e de seus excelentes patriarcas, assim como estimula a transmissão do verdadeiro ensinamento de ‘alma para alma’” (BRINKER, op. cit., p. 131).



Figura 22: Hakuin Ekaku, *Cegos Tateando seu caminho sobre uma ponte*, século XVIII.

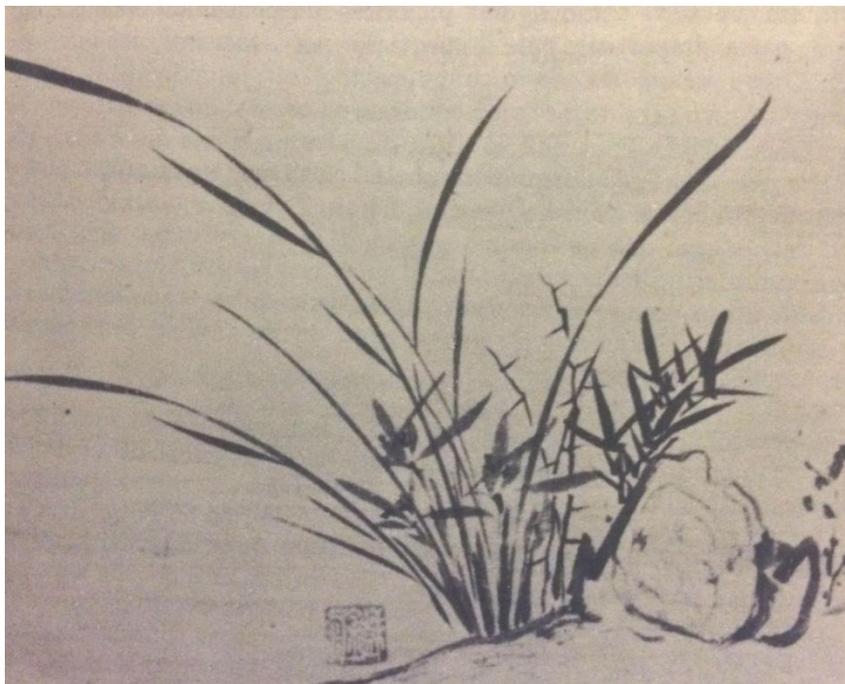


Figura 23: Tesshu Tokusai, *Orquídeas e pedras*, século XIV.

Na série Paisagens Chinesas (1980), Mira Schendel desenha com gesto único as famosas montanhas da China, modulando o espaço do papel a partir do peso aplicado ao pincel, ora fino, ora grosso. Com apenas um traço, ela remete à silhueta das montanhas. Em determinadas composições, o traço aparece firme, com ângulos retos; em outras o desenho é suave, curvilíneo, oscilante. As formas de apresentação dessas montanhas são inúmeras: vemos em alguns trabalhos o que seria o pico da montanha, em outros uma região mais plana, ou ainda como se estivéssemos em sua base admirando sua grandiosidade. Mira consegue tais efeitos torcendo a linha e brincando com seu posicionamento no papel. Colocados lado a lado, em sequência, os desenhos apresentam ritmo, movimento com velocidade oscilante.

Os gestos de Mira em suas Paisagens Chinesas são mínimos, econômicos,⁹⁸ porém, de grande expressividade e força. Essa série apresenta muitas relações com o conceito de “único traço de pincel”, de Shitao, sendo mais literal em sua proposta do que os trabalhos do próprio artista chinês; afinal, os desenhos de Mira são compostos literalmente de um traço de pincel. Como Shitao apontou em seu tratado, a dimensão de “único traço de pincel” tem a capacidade de trazer o essencial dos elementos pintados. Em Paisagens Chinesas, podemos dizer que Mira parece estar mais interessada na imagem das montanhas que na montanha propriamente dita. E qual seria a essência da imagem das montanhas? Certamente sua silhueta recortada no horizonte. Mira utiliza a linha para brincar com essa silhueta. Como afirmamos no capítulo anterior, a linha é elemento constante na obra de Mira Schendel – a linha que não segue a medida da natureza, que se apresenta exploratória e dinâmica, como a artista aponta em carta ao amigo Guy Brett: “voltei aos desenhos, longe da linha construtiva. Não será a hipótese da desordem, da indeterminação, da probabilidade, a resposta às provocações da ciência e da filosofia atuais? Possibilidade ao invés de necessidade”.⁹⁹ Podemos afirmar que a linha empreende a maior força expressiva na obra de Mira Schendel.¹⁰⁰

⁹⁸ Citação do artista Paul Klee retirada de seus Diários evidencia processo similar em Mira Schendel e nas pinturas chinesas e japonesas em que há economia de elementos: “Se em meus trabalhos às vezes se produz uma impressão primitiva, essa ‘primitividade’ é explicada por minha disciplina de reduzir tudo a poucos estágios. Ela nada mais é do que a economia, ou seja, o derradeiro conhecimento profissional. O contrário, portanto, da verdadeira primitividade”. KLEE apud LAGÔA, 2000, op. cit., p. 82.

⁹⁹ SCHENDEL, Mira apud SALZSTEIN, Sonia. “Mira Schendel forja mundo do nada”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1996.

¹⁰⁰ Quando colocadas lado a lado, as obras da série Sarrafos, produzida sete anos após a série Paisagens Chinesas, aparenta ser uma realização dos desenhos no espaço tridimensional. Seus elementos visuais são os mesmos, o plano, o espaço em branco, o traço negro, a incisão do traço negro no espaço em branco. Embora cada uma das séries apresente suas próprias características, ambas compartilham a preocupação da artista em ativar o espaço por meio de elementos mínimos.

Em outro momento do seu tratado, Shitao afirma que a simplificação das formas promovidas pelo conceito de “único traço de pincel” tem a capacidade de atingir “o ponto mais alto da universalidade abstrata”.¹⁰¹ A simplificação das montanhas de Mira Schendel é tamanha, que, não fosse o título, certamente levaríamos algum tempo observando os desenhos até identificá-los.¹⁰²

Embora o título da série sugira relação com uma tradição chinesa, a visualidade do trabalho apresentado por Mira dialoga mais intensamente com a vertente japonesa da pintura *sumi-ê*. Como pode ser visto nas imagens anteriores, a pintura chinesa monocromática apresenta uma riqueza de detalhes em seu tratamento, enquanto a pintura monocromática japonesa de inspiração zen-budista é extremamente econômica em seus elementos, apresentando aquilo que é estritamente essencial para sua apreensão. As composições de Paisagens Chinesas de Mira Schendel são muito similares ao desenho do Monte Fuji realizado pelo monge Hakuin Ekaku (figura 25) – com apenas um gesto, ambos os artistas conseguem produzir um desenho que remete à montanha. Outra relação imediata com a pintura monocromática japonesa é a ênfase no vazio: em ambas as pinturas o branco do papel não preenchido se destaca; cabe destacar ainda o fato de elas não apresentarem a montanha completa, deixando ao espectador a sugestão de completar os desenhos com a imaginação.

Tanto em Paisagens Chinesas quanto na pintura monocromática japonesa a imagem se constrói por meio de elementos mínimos. Em ambos os casos busca-se apresentar o essencial de uma imagem por meio de uma expressividade traduzida em gestos bastante demarcados.

¹⁰¹ SHITAO apud RYCKMANS, op. cit., p. 32.

¹⁰² “De minha pintura não poderia lhe dizer nada, não é abstrata, mas é abstrata, como creio que o seja toda a arte” SCHENDEL, apud SALZSTEIN, 14 set. 1996, op. cit., p. 82.

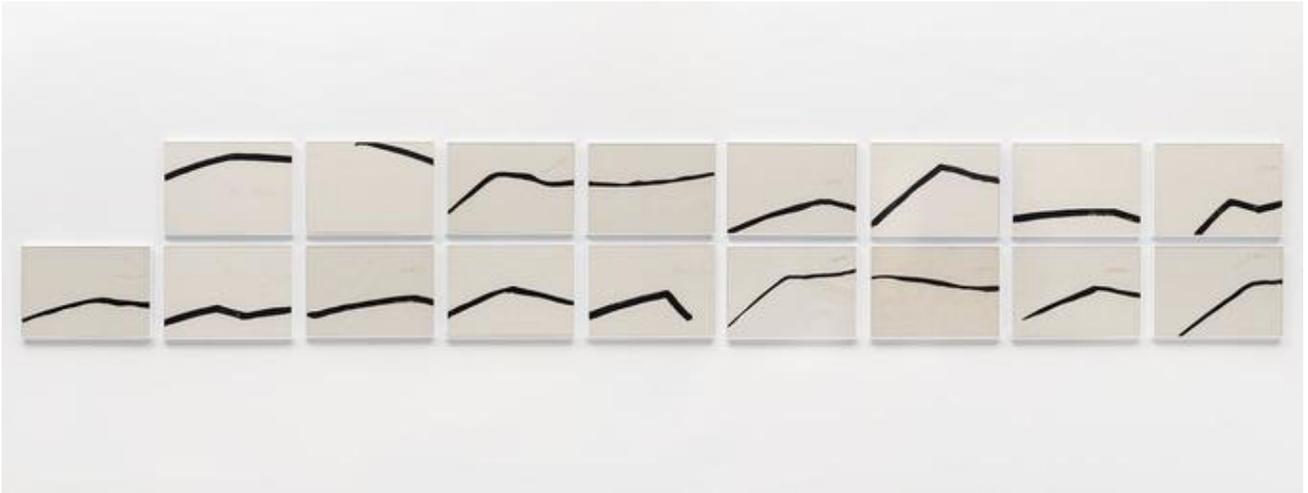


Figura 24: Mira Schendel. *Sem título* [série Paisagens chinesas], 1980

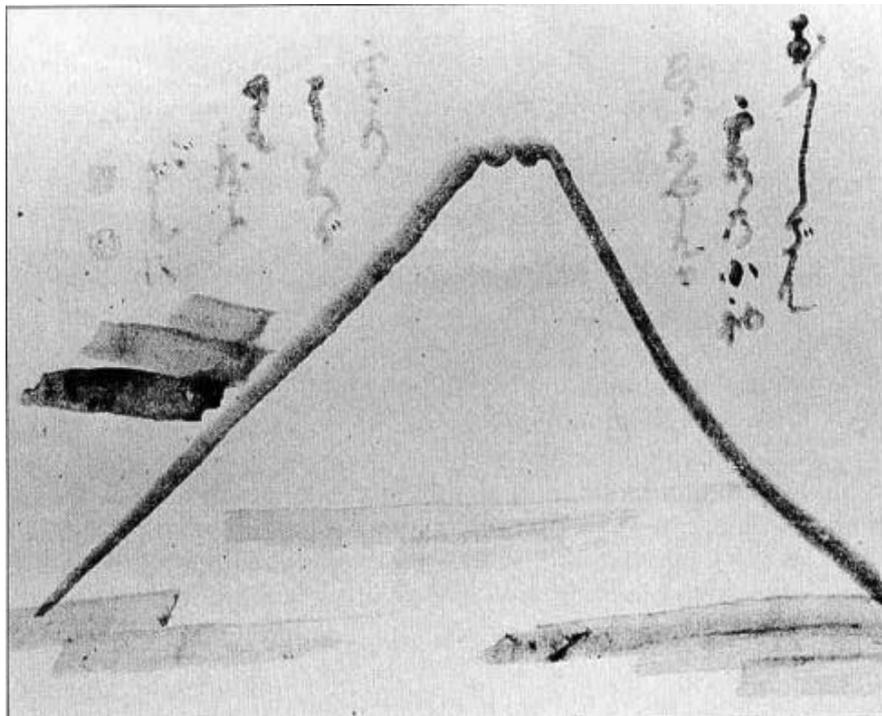


Figura 25: Hakuin Ekaku, *Fujiyama from Shoin-ji*, século XVIII

3.1. Gesto e escrita

Analisaremos agora como o gesto mínimo aparece nos trabalhos de Mira Schendel em que se evidencia ênfase na escrita. Como destaca Haroldo de Campos, a escrita de Mira “nem sempre é létrica, às vezes não são letras nem palavras, e o quadro dela já é um poema, um poema-quadro, um quadro-poema”.¹⁰³ É essa peculiaridade que a aproxima da arte da caligrafia japonesa.

A caligrafia japonesa é a arte da linha e do espaço, uma linha que ativa o espaço, modifica-o; por isso o espaço não é entendido pela perspectiva do preenchimento, da ocupação. Aquele que se propõe a praticar a arte da caligrafia, diante da folha em branco, jamais se deve perguntar de que maneira irá ocupar aquele espaço, preenchê-lo; deve antes preocupar-se com sua ativação, com a maneira de fazer o espaço ganhar movimento e energia. Diferente do pintor europeu, que até a arte moderna considerava o espaço local de observação, o artista tradicional japonês entende o espaço como ambiente para a participação. Ao produzir um trabalho caligráfico, o artista deve também levar em conta o espaço ao redor, e não apenas a superfície plana do papel. O branco do papel é espaço em potencial, um vazio com o qual o calígrafo deve interagir. Por meio de um processo de contraposição, o vazio potencial do papel é exaltado, assim como a força da linha negra desenhada. Na arte da caligrafia, os gestos reduzidos a sua essência são suficientes para mobilizar todo o espaço ao redor, dentro e fora do papel.

Como possui forte relação como o momento presente, a caligrafia japonesa não admite rasuras ou consertos. Entretanto, é errado afirmar que ela não aceita rascunhos. Sua prática é diária e intensa, preparando a mão, a mente e o coração do calígrafo. “Na tradição da caligrafia oriental, não se deve retocar ou corrigir nenhum traço feito com o pincel. Cada pincelada deve ser definitiva; não há retorno. É exatamente como a vida”.¹⁰⁴

Enquanto no Ocidente a caligrafia é a prática de escrever de maneira bela as formas das letras, no Extremo Oriente e em alguns países do Sudoeste Asiático a caligrafia é uma verdadeira arte.¹⁰⁵ A caligrafia japonesa nunca foi prática inalterada. Sua história demonstra

¹⁰³ CAMPOS apud SALZSTEIN, 1996, op. cit., p. 234.

¹⁰⁴ TANAHASHI, op. cit., p. 62.

¹⁰⁵ Ela está ligada ao poder e é por meio dela que a cultura transcende, em relatos históricos, literários e poéticos. Essa relação com a escrita fica evidente quando se observa a divisão, realizada por Confúcio, da sociedade em quatro níveis. Os letrados, aqueles que conheciam literatura, arte, que escreviam, encontravam-se no topo. Seguiam-se aqueles que trabalhavam com a terra, os artesãos e os comerciantes. Para Confúcio, o comerciante

como mudou no decorrer dos anos, se construindo a partir das contaminações e de seu próprio desenvolvimento.¹⁰⁶ “Em nenhuma civilização ou cultura a ‘palavra escrita’ levanta respeito mais profundo do que no Extremo Oriente”, afirma Mário Pedrosa, ressaltando como a arte da caligrafia sino-japonesa obteve grande respeito e produção contínua não apenas entre os intelectuais, mas também entre a massa iletrada. De acordo com o crítico esse respeito não é inspirado pelo significado contido nos caracteres desenhados, uma vez que a massa iletrada era incapaz de realizar a leitura. A beleza da caligrafia japonesa parte da experiência das vistas e dos sons da natureza, experiência contemplada tanto por letrados quanto por iletrados. “daí a permanência numa forma afinal puramente abstrata daqueles signos caligráficos de uma vitalidade plástica que atravessa as épocas e as modas”.¹⁰⁷ A escrita japonesa é formada a partir da combinação de caracteres chineses, os *kanjis*, com os caracteres japoneses, o *kana*. Essa combinação produz uma escrita que, diferente das línguas latinas, denotam não apenas som, mas também sentido. E essa é a diferença que torna as escritas chinesa e japonesa para aqueles que não a conhecem tão enigmáticas, complexas e de difícil assimilação.¹⁰⁸

Existem cinco palavras que se referem à prática da caligrafia no Japão: *shodô*, *sho*, *shuji*, *shohô* e *shosha*. A primeira, *shodô*, diz respeito ao caráter tradicional da caligrafia, ou seja, aquela caligrafia que respeita o desenho do ideograma. O *sho* é a caligrafia moderna, que valoriza a expressividade, a subjetividade, e os trabalhos dela resultantes possuem qualidade mais abstrata em relação ao caractere que lhe dá origem. Após a Segunda Guerra Mundial, a caligrafia torna-se fruto de uma visão pessoal e autoral e passa a ser encarada também como “arte da linha”, o que amplia suas possibilidades de alcance. A caligrafia moderna revela valorização das subjetividades do artista.¹⁰⁹ *Zen’ei’sho* é o nome atribuído à caligrafia

era a categoria mais baixa da sociedade chinesa, incluindo quem vendia, quem ganhava dinheiro com a produção do outro. Essa divisão corresponde à função do homem na sociedade.

¹⁰⁶ A caligrafia japonesa adquire caráter artístico apenas na era Edo (1603-1868). Na China, por outro lado, a caligrafia possuía caráter artístico desde a dinastia Jin (265-420), com o mestre calígrafo Wang Xizhi.

¹⁰⁷ PEDROSA, ARANTES, op. cit., p. 301.

¹⁰⁸ Ver BOIKO, Leonardo. “O sistema de escrita japonês: além da fala”. Encontro de Pós-Graduação em Estudos Japoneses, 2, São Paulo, 2013, *Anais...* São Paulo: Humanitas, 2013, p. 89-112.

¹⁰⁹ “Sho é a escrita dos ideogramas num movimento único, sem retoque. [...] quando o próprio ser emerge com o ideograma e é identificado com o movimento da mão e do corpo, o sho transborda. [...] isto é sho... Um movimento único e sem volta, que assimila e absorve tudo – ideograma, pincel, papel, espaço – em si mesmo... Quando o movimento, que é a convergência de todas as forças numa única execução, vem à tona, e mais, quando ele é transcendido, e eu, ideograma, pincel, papel, forma, ritmo, tempo, espaço, minha mente, enfim, quando tudo foi transcendido, tudo existe como um. Neste momento, nada me segura e eu posso ser eu mesmo”. SHIRYŪ, Morita apud MIYASHIRO, Rafael Tadashi. *Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa*. Dissertação (Mestrado em artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, p. 7.

moderna de vanguarda.¹¹⁰ O estilo descompromissado de Nakahara Nantenbo (aqui já discutido) foi referência para os calígrafos modernos do pós-guerra. Abarcando suas experiências e com orientação própria, a produção de Nantenbo anteviu aquilo que seria a grande mudança da caligrafia japonesa no século XX, resultando numa caligrafia como fruto de uma visão pessoal e autoral.¹¹¹ A presença do corpo durante a confecção de um trabalho caligráfico é tão importante para Nantenbo, que o monge chega a marcar sua mão no papel (figura 28).

[...] primeiro ele [Nantenbo] bebia uma enorme quantidade de saquê para entrar num estado mental próprio. Finalmente, levantando-se e jogando abaixo sua xícara, ele disse: ‘Vamos começar’. Amarrando seu robe, ele pegou seu pincel em ambas as mãos, mergulhou na tigela de tinta, um auxiliar tirou parte do excesso de tinta do pincel, deu uma respirada profunda em seu estômago, e gritou ‘Katsu’ [vitória!]. Ele unia seu corpo e espírito juntos, como um lutador de sumô, durante o ritual de preparação antes do combate: o pincel movia com o som “sa-sa-sa” e gotas de tinta se espalhavam nos rostos dos espectadores... No momento em que ele terminava a última linha do primeiro caractere... ele de repente chutou o pincel com o pé direito, espalhando tinta por cima das tábuas do teto. Ele não tinha planejado, mas o chute poderoso foi uma ocorrência zen que investiu sua caligrafia com uma força tremenda¹¹².

A principal característica da caligrafia japonesa é a variação de ritmo que o traço admite de acordo com a maior ou menor pressão que o calígrafo impõe ao pincel sobre o papel.¹¹³ Essa característica estabelece uma aproximação com as Monotípias de Mira Schendel, que em algumas composições também utiliza letras, palavras e frases como veículo expressivo.¹¹⁴ Como já mencionado, essa união entre imagem e palavra como forma de valorizar a espontaneidade e as sensações pessoais ligadas ao momento da criação pode ser observada nas “*Monotípias*” em que a artista escreve frases como “pena que rasgou outra vez”, “aqui foi desenhado bem feitinho”, “ma che belleza di disegno” e “ah como me diberto!”.

¹¹⁰ “Profundamente inspirados pela pintura expressionista abstrata moderna, os calígrafos questionaram e frequentemente desprezavam convenções tradicionais, incluindo a cópia de modelo, insistência na legibilidade, e as ferramentas do artista. No início dos anos 50, a caligrafia começou a parecer menos caligrafia e mais pintura abstrata. [...] A questão crucial parecia não ser mais a qualidade da caligrafia de vanguarda, mas, antes, a validade de se chamar a caligrafia de vanguarda de ‘caligrafia’. Os calígrafos perderiam sua identidade como calígrafos, transformando-se eles mesmos em pintores abstratos?” HOLMBERG apud MIYASHIRO, op. cit., p. 43.

¹¹¹ GOUVEIA, Ana Paula; LARA, Arthur Hunold; MIYASHIRO, Rafael Tadashi. Percursos em definição: a caligrafia japonesa no Japão e no Brasil. In: SHIODA, Cecilia Kimie; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (Org.). *Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 136.

¹¹² HOLMBERG apud GOUVEIA, LARA, MIYASHIRO, op. cit., p. 135.

¹¹³ “O segredo dessa caligrafia reside indubitavelmente numa combinação, extremamente feliz, da sugestão rítmica com a organização do imenso espaço vazio nirvânico pelo foco linear da extensão mínima”. SCHENBERG, op. cit., p. 22.

¹¹⁴ Maria Beatriz da Rocha Lagôa também estabelece tal similaridade em sua tese (LAGÔA, op. cit., p. 67).



Figura 26: Inoue Yuichi, *Tori* (pássaro), 1978



Figura 27: Inoue Yuichi, *Fune* (barco), 1983



Figura 28: Nakahara Nantenbo, *Sem título*, nanquim sobre seda, século XIX

Em meio aos dois mil desenhos que compõem a série Monotípias, encontramos um em que a palavra “zeit”, “tempo” em alemão, aparece grafada (figura 29). O interessante desse desenho é a forma como a artista escolheu grafar a palavra. A linha vertical que compõe o desenho da letra “T” é esticada por Mira até a base do papel. Ao fazer uso de uma superfície que valoriza a verticalidade e esticar a linha até o limite do papel, provoca a impressão de que a linha se estende para além daquela dimensão, que o “corpo” da letra “T” é infinito ou que, ao menos, sua finitude não é facilmente determinada, que aquela linha é um *continuum*. Mira dá a seu *zeit*, a seu tempo, continuidade, progressão, um caminho, um percurso com o qual quem se puser diante do trabalho também terá de lidar.¹¹⁵

O espaço em Monotípias não é o espaço da representação, ou seja, dentro daqueles 47,4 x 23cm não se encerra uma zona destinada a virtualidades. Aquele é um espaço real, um elemento do mundo – um espaço do mundo pelo qual Mira faz experiência da realidade. Se o espaço de Monotípias é um espaço do mundo, o tempo que encontramos em suas composições também é um tempo do mundo. O gesto alongado de Mira puxando o traço da letra “T” até o limite do papel é a artista vivendo esse tempo do traço alongado, vivendo o *zeit*. O gesto alongado de Mira é a própria essência do tempo; em vez de explicar o que seria o tempo, ela nos mostra o que é estar no tempo, a experiência do tempo. É por meio desse gesto alongado que a artista mobiliza todo o espaço, o preenche de movimento e direção.

Para mim, segundo o meu modo de ver as coisas, eu acho que nunca podemos escapar desse lado da percepção e da corporeidade. E porque em qualquer tipo de arte, mesmo na arte mais abstrata ou na arquitetura, nós temos sempre essa segunda categoria da corporeidade que vai dialogar com a disposição corpórea de cada um, certo? É erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância a que seja assim manual, que seja artesanal, que saia assim da barriga. Eu acho isso da maior importância.¹¹⁶

O gesto em Mira Schendel não é o gesto do artista genial, imbuído de uma ideia romântica e que, por meio de uma incisiva ação, deixa transparecer seu grande conhecimento, sua superioridade frente aos demais, os dramas e sofrimentos de alguém que está à margem da sociedade. O gesto em Mira é principalmente a ação de uma pessoa presente, com os dois pés fincados no chão e que se envolve com o mundo, que participa de seu movimento.

¹¹⁵ “O gesto de Schendel, ao traçar linhas sobre um plano translúcido, desfaz a oposição entre um espaço opaco, interior ao papel, e a superfície, que seria pura exterioridade. Suas linhas, além de possuírem duração no tempo, parecem ter a consciência de sua duração e por isso estabelecem uma relação tão franca com a matéria e o espaço bi ou tridimensional” (ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 74).

¹¹⁶ SCHENDEL, apud GUINLE, op. cit., p.239.



Figura 29: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

A experiência do gesto valoriza o aqui e o agora, valoriza o momento presente da elaboração do trabalho, valoriza o corpo em ação nesse espaço específico.

Em outra obra (figura 30), a artista escreve a letra “a” de duas formas diferentes. Em uma delas, na parte superior e grafada com tinta mais escura, há uma fileira de letras “a” em escrita cursiva, estando quatro delas unidas no mesmo traço, indicando que a artista as desenhou em movimento único. Logo abaixo se encontram cinco fileiras de letras “a” em escrita de forma. Aqui também podemos notar que a artista desenhou as letras em movimento único e que empregou velocidade ao realizar tal movimento – diversas letras “a” apresentam-se deformadas, com a aparência similar à de uma estrela. As formas das letras “a” estão subjugadas a sua gesticulação, a seus movimentos com o lápis, pincel ou caneta. Na base do papel, Mira desobriga-se da tarefa de continuar desenhando letras “a” e compõe laços, mais uma vez em linha única. Podemos supor que ela se tenha empolgado com a gestualidade a ponto de deixar a forma da letra “a” para trás e apenas gesticular livremente com o lápis ou caneta sobre a folha de papel.

Na “*Monotipia*” da figura 31, Mira Schendel escreve a frase em francês “*un rien de temps et ce sera le jour entier*”. É interessante perceber a maneira como a artista altera o modo de escrita das palavras, como se buscasse enfatizar seus sentidos ou assim lhes atribuir sentido contrário. As palavras “*temps*” e “*entier*” foram grafadas para ocupar maior espaço na folha, provocando sua leitura de modo isolado, o que ocorre igualmente com as palavras “*ce sera le jour*”, mas essas pelo fato de aparecerem mais grossas e mais escuras do que as demais.

Há também composições de Monotipias, como a da figura 32, em que a artista parece ter escrito todo o texto de um fôlego só, sem se preocupar com sua legibilidade, coerência ou rasuras. Encontramos palavras em alemão como “*alle*”, “*neuer*”, “*fen*”, “*flut*”. E também em português, como “fogo e calor”. Na “*Monotipia*” da figura 34, o texto flutua em meio ao branco da folha. Temos a impressão de que a artista escreveu o texto segurando a ponta do lápis, sem firmeza, quase como se almejasse que ele tomasse vida própria e continuasse, sozinho, o trabalho. Não é possível decifrar seu significado, e talvez não exista um. No final, a linha livra-se da obrigação de se manter na forma das palavras, solta-se e se encontra solta no espaço, livre para tomar a forma que melhor convier.

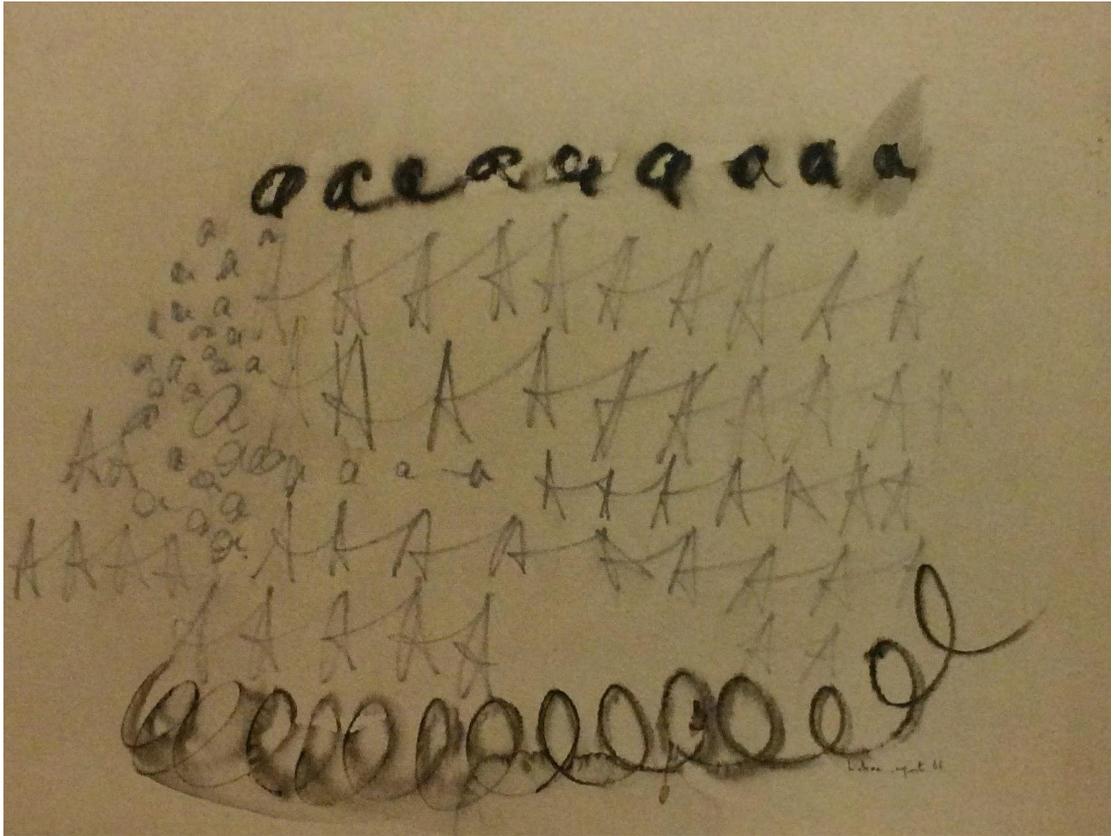


Figura 30: Mira Schendel, *Sem título*, 1966

Un rien de
TEMPS
ce sera
le jour
ENTIER

Figura 31: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

don herren fürst
alle alle de
ALLE
~~feuer~~
hand
flut
fine
pend-zei o
Lenker
fuoco e
calore
feu
alle

Figura 32: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

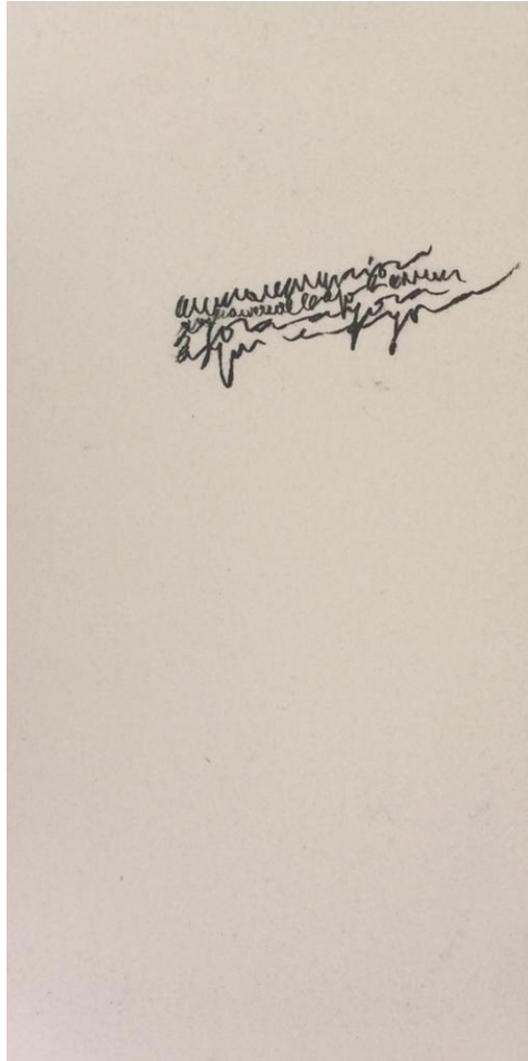


Figura 33: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotípias], 1964-1967

A relação com a caligrafia japonesa apresenta-se de maneira mais clara nas “*Monotipias*” das figuras 34 e 35. Mira imita a escrita verticalizada dos ideogramas, libertando as palavras de seu significado e enfatizando suas formas plásticas. Chama atenção o modo como as palavras se dissolvem na velocidade em que foram escritas; no segundo exemplo (figura 37), as letras tornam-se riscos. Aqui, como em outros desenhos apresentados neste capítulo, a artista consegue com pequenos gestos ativar todo o espaço do papel, conferindo-lhe energia e movimento.

Sobre a caligrafia japonesa, Mário Pedrosa aponta:

Mas faz parte da natureza mesma da arte de signos a unicidade do movimento ou do gesto que os cria. Desprendida de sua significação de palavra escrita, a caligrafia liberta o signo, e, como o liberta, torna-o indissolivelmente preso ao movimento ou ao golpe do pincel: transforma-se em único, em signo plástico.¹¹⁷

A linha nas composições de *Monotipias* não estabelece relação com a natureza, é uma linha que busca pensar suas próprias qualidades e possibilidades ao tornar consciente sua posição na superfície do papel. Por esse motivo, encontra-se em constante processo de mutação e afirmação da liberdade expressiva e criadora da artista. É por meio da gestualidade expressiva presente em *Monotipias* que Mira Schendel confere materialidade à palavra, ao traço, ao desenho. Se não é a natureza que media o traço de Mira, certamente é sua intuição que o faz. A velocidade com que tais desenhos e palavras são elaborados demonstra a vontade da artista de tornar mínimo o controle da mão.

É possível afirmar que as manchas, as rasuras, a linha torta, a despreocupação com a perfeição e a assimetria de *Monotipias* inscrevem essa série de trabalhos na estética *wabi sabi* (gosto tranquilo e simplicidade elegante), expressão que valoriza o imperfeito, o incompleto e o impermanente; as formas e as linhas de *Monotipias* estão em constante estado de transformação. A estética *wabi sabi*, caracterizada primordialmente pela cerimônia do chá,¹¹⁸ destaca aquilo que é a um só tempo natural, imperfeito e desgastado e que busca uma beleza

¹¹⁷ PEDROSA, ARANTES, op. cit., p. 307.

¹¹⁸ A estética *wabi sabi* na cerimônia do chá verifica-se na simplicidade da casa do chá, uma construção de madeira, pouco decorativa, entre árvores. Verifica-se também na proximidade com a natureza – ouvem-se o farfalhar das árvores do lado de fora, o canto dos pássaros, o ruído do vento, sente-se o cheiro das folhas de chá queimando – e na rusticidade dos utensílios para a cerimônia. Ao pensar sobre a casa do chá, Kakuzo Okakura aponta: “[...] a perfeição seria buscada em detrimento da própria perfeição. A verdadeira beleza só poderia ser descoberta por alguém que mentalmente completasse o incompleto. A virilidade da vida e da arte estaria em suas possibilidades de crescimento. Na sala de chá, cada conviva pode completar o efeito total em relação a si mesmo” (OKAKURA, op. cit., p. 59).

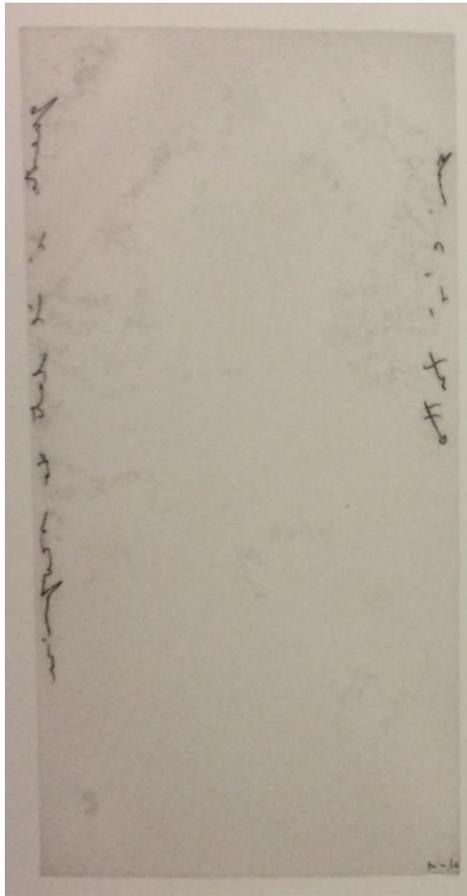


Figura 34: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

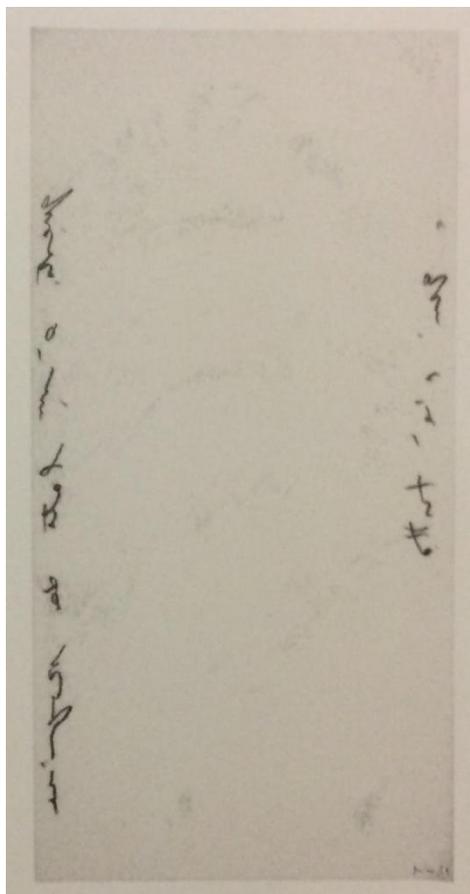


Figura 35: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967

que transmita tranquilidade e simplicidade. A origem da estética *wabi sabi* vincula-se ao zen-budismo, e sua pregação à comunhão com aquilo que é natural.¹¹⁹

Esse espaço marcado por manchas, respingos de tinta, gestos despojados, além da aproximação com a estética *wabi sabi*, está ligado também, pela perspectiva zen-budista, ao *satori*, a iluminação búdica, esse instante que permite a liberação, a espontaneidade. A pintura monocromática e a caligrafia de inspiração zen-budista trazem essa experiência de liberação e energia entranhada em seus trabalhos, manifestada nas manchas, nas imperfeições, nas garatujas.

3. 2. Gesto e corpo

A complexidade presente na série Droguinhas provém da simplicidade. Simples nós e torções que formam casulos, redes, que nos dão a impressão de estar em constante expansão e contração. Por meio de gestos simples a artista consegue produzir energia e ativar o espaço ao redor.

A produção desses trabalhos possui intimidade ímpar com o corpo que os produziu. As mãos da artista são visíveis em cada torção e nó no papel japonês; a forma, o desenho das composições de Droguinhas, são obtidos a partir destes gestos, torcer e entrelaçar, torcer e entrelaçar, em processo artesanal. As torções e os nós evidenciam força e energia, que se contrapõem à fragilidade do material. A dimensão da obra é a dimensão do corpo da artista. Aqui, como discutido no capítulo anterior, há ênfase na transitoriedade e no movimento, um movimento que abrange toda a possibilidade do espaço ao redor. O trabalho procura também romper com as fronteiras entre matéria e espírito. O jogo entre corpo e espírito, entre material e imaterial, aproxima Droguinhas do zen-budismo e do taoísmo, que também enfatizam a não distinção entre corpo e espírito. O universo, o homem e todas as coisas ali presentes são formados por ambas as presenças.

Os trabalhos de Droguinhas, de Mira Schendel, enfatizam o gesto mínimo, o corpo em ação e o momento presente – tanto o de sua confecção quanto o de sua apreciação. Sendo

¹¹⁹ Para a estética *wabi sabi* todas as coisas são impermanentes, imperfeitas, incompletas. “[*Wabi sabi*] Encarna a visão cósmica niilista zen e busca a beleza nas imperfeições encontradas em todas as coisas, em um constante estado de fluxo, desenvolvem-se de nada e devolvem-se ao nada” (JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*. North Clarendon: Tuttle, 2003, p. 1).

assim, podemos aproximar Droguinhas da ideia de corpo primordial presente na cultura japonesa e da noção de *dô*.

A noção primordial de corpo no Japão está ligada à impermanência, e sua relação entre natureza e cultura possui um referencial indiano e outro chinês.¹²⁰ O referente indiano vem do budismo Mahayana, que enfatiza a paciência e a generosidade como maneiras de romper o ciclo de reencarnações (*samsara*). Ao morrer, o corpo se dissolverá nos elementos água, fogo e vento. O referente chinês diz respeito às práticas medicinais dessa cultura. Essas duas noções tornaram o corpo um elemento complexo e híbrido. O vínculo entre natureza e cultura foi transmitido pela China ao Japão tendo os princípios do *yin/yang* e da mutação como norteadores. Até hoje determinadas práticas artísticas e medicinais incorporam questões que levam em conta tanto o aspecto material quanto o espiritual, ou seja, o processo de tratamento de alguma doença não deixa de abarcar também um exercício religioso.

O corpo é considerado complexo engendrado por fluxos entre exterior e interior. Mudanças sociopolíticas, mudanças no entorno, mudanças no universo, tudo isso pode determinar algum tipo de doença. No Ocidente, saúde é algo que se alcança a partir da obtenção de equilíbrio, enquanto na China e no Japão é saudável aquele que faz parte do fluxo, do movimento, da transformação, deixando mais aparente essa relação do corpo engendrado pelo fluxo entre exterior e interior.

O vento é tópico importante sobre esse assunto, sendo considerado pela medicina chinesa um dos elementos mais perigosos do mundo – pode causar febre, colocar alguém em coma, levar à loucura ou até mesmo matar. O vento norteia as concepções de corpo, tempo e espaço, arte, medicina, religião, política e indivíduo; relaciona-se com o divino, não sendo apenas uma movimentação do ar. O espaço, a sua organização e o seu dinamismo são expressões da movimentação do ar operado por forças divinas. Sendo assim, o vento significa mudanças e transformações, inspirando temor e admiração. Realizam-se sacrifícios para invocá-lo. Podemos inferir que o corpo na concepção japonesa é um complexo móvel, em constante processo de transformação e que busca eliminar ambiguidades entre mente, espírito e matéria. Outra acepção importante para a noção de corpo no Japão é o zen-budismo, em cuja doutrina o corpo é elemento de destaque. Ao sentar e meditar, o corpo se coloca em comunhão com as transformações da natureza.

¹²⁰ GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: N-1 edições, 2015, p. 23-61.

Cabe afirmar que a noção primordial do corpo no Japão abarca a impermanência e a constante mutação. E os trabalhos de arte que enfatizam o corpo, como a pintura *sumi-ê* e a arte da caligrafia, por exemplo, incluem essa noção de corpo em transformação; os trabalhos surgem desse corpo em atividade no espaço. E nos dois casos citados, a atividade desse corpo é mínima, reduzida a sua essência.

Tanto a pintura *sumi-ê* quanto a arte da caligrafia podem ser entendidas pela perspectiva do *dô*, ou caminho, noção japonesa que valoriza o momento presente. Uma vez o zen-budismo não sendo explicável por meio de palavras, sua apreensão se dá pela vivência, pela experiência. Não se explica o zen, vive-se o zen. E existem inúmeras formas de se viver o zen por meios dos *dôs*. Passagem, acesso, método, trajeto, ensinamento, caminho; esses são os significados da palavra *dô*. Sua noção está presente no centro de toda a prática cultural e espiritual do Japão, interligando inúmeros processos de produção humana e unindo intelecto e espírito, corpo e espírito, consciente e inconsciente. Os *dôs* mais importantes são o *chadô* (caminho do chá), *shodô* (caminho da caligrafia), *kendô* (caminho da espada) e *kyudô* (caminho do arco e flecha). Podemos apontar também outros caminhos como o *kadô* (caminho do arranjo floral), *nôgakudô* (caminho do teatro), *haikaidô* (caminho da poesia haikai) e as artes marciais como o judô, quendô e aikidô. O caminho das artes é chamado de *gueidô*¹²¹.

A arte do *dô* [...] lança luz sobre o 'modo pelo qual' se efetiva uma ação, sobre a montagem processual para alcançar ou conquistar uma determinada habilidade artística juntamente com a busca de uma espiritualidade mais elevada. Em razão dessa característica, a efemeridade marca a sua presença, pois nada permanece a não ser a experiência e a vivência conjugadas, que constituem fundamento dessas artes tradicionais japonesas, com um refinamento da sensibilidade, da aprendizagem estética, ética e da elevação espiritual, que decorre desse experienciar.¹²²

Aquele que está no *dô* chama-se *michi no hito*, o homem do caminho. O *dô* entende que as artes podem colaborar para que a essência humana aflore. A capacidade de produzir algo faz o homem aproximar sua essência da plenitude, torna-o consciente da inteireza de seu ser e aprofunda sua conexão consigo mesmo e com os outros. O *dô* oferece o amadurecimento do ser.

¹²¹ “No Japão, não se estuda a arte apenas pela arte em si, mas também como um meio de acesso à iluminação espiritual. Se a arte não transcendesse seus próprios limites, conduzindo a algo mais profundo e fundamental, isto é, se não se convertesse na equivalência de algo espiritual, os japoneses não a considerariam digna de estudo” (SUZUKI apud HERRIGEL, Eugen. *O caminho zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1958, p. 5).

¹²² OKANO, Michiko. *Dô – caminho da arte* (Prefácio). In: SHIODA, YOSHIURA, NAGAE, op. cit., p. 10.

A noção de *dô*, como se pode perceber, está atrelada ao zen-budismo, mas ao mesmo tempo a ele não se restringe. Anteriormente o caminho era entendido apenas como forma de se adquirir o aperfeiçoamento de determinada prática. A vivência do caminho, porém, deu ao caminhante mais do que a perícia de alguma prática; deu-lhe também crescimento espiritual. O *dô* enfatiza menos a consequência, menos o resultado da aprendizagem, e mais o percurso até lá percorrido. O aprendizado de algo abarca uma trajetória de erros, acertos, retomadas, repetição, disciplina, tão valorizada por ser exatamente a trajetória de um crescimento intelectual e espiritual.

É a ênfase no vazio que faz o *dô* ser uma noção zen-budista. É preciso esvaziar-se de “pré-conceitos” antes de empreender um *dô*, do contrário resultará em prática viciada, contaminada, e não atingirá a essência de seu propósito, seja ele qual for, produzir uma caligrafia, atingir o alvo com uma flecha ou um movimento de espada.¹²³ Hammitzsch utiliza um provérbio zen-budista para explicar a noção de caminho: “Não se deve olhar o dedo que aponta quando se quer admirar a lua cheia”.¹²⁴

O destaque atribuído ao caminho, ao percurso do aprendizado de uma prática, corrobora a valorização do momento presente encontrado na cultura japonesa. Pesquisador de literatura japonesa, tendo lecionado tanto no Japão quanto na Europa e na América, Shuichi Kato afirma existir um verdadeiro “idealismo do presente” na noção japonesa de tempo, uma tendência a valorizar o presente, “deixando o passado ser levado pelas águas e confiando o futuro à direção do vento”.¹²⁵ Viver apenas no presente e para o presente torna-se o *modus operandi* no Japão a partir da era Edo (1603-1867).¹²⁶ A ideologia do presente pode ser encontrada na gramática, na culinária, na organização política e também na arte; a pintura *sumi-ê* e a arte da caligrafia são exemplares nesse contexto.

No haikai, que também é um *dô* (*haikaidô*), a valorização do aqui e do agora fica bastante evidente, uma vez que sua principal característica é a captura de um instante, um

¹²³ “Só quando consegue subjugar seus caprichos, alcançando a disciplina de si próprio – tendo, portanto, vivenciado, em sua totalidade, o que percebera – poderá o discípulo reconhecer aquilo que contém um valor eterno para o seu próprio Caminho. Ele terá atingido, então, a maturidade e poderá ir ao encontro da sua própria criação que, nesse momento, surge espontânea no interior do seu ser” (HAMMITZSCH, Horst. *O zen na arte da cerimônia do chá*. São Paulo: Editora Pensamento, s/d, p.9).

¹²⁴ HAMMITZSCHE, op. cit., p. 11.

¹²⁵ KATO, op. cit., p.16.

¹²⁶ Popularizadas de meados do século XVIII a meados do século XIX, as xilogravuras *ukiyo-e* são um sintoma dessa vida voltada para o momento presente, pois representam a vida social, os prazeres materiais, os prazeres sensoriais. A era Edo caracteriza-se por ter sido um período hedonista.

instante de revelação.¹²⁷ A compreensão que se estabelece na poesia haikai provém das partes de cada momento em detrimento do todo, relação também encontrada na música japonesa tradicional.

Após a suave dança
dos ramos dos pinheiros
o canto das cigarras¹²⁸

Podemos aproximar a elaboração das obras de Mira Schendel reunidas na série *Droguinhas* com o trabalho da ceramista narrado no livro *O que é zen?*, de Francisco Handa. Em seu relato, a ceramista, não nomeada, confeccionou diversos objetos seguindo uma lógica de produção que contemplava o acaso e a não intencionalidade. As peças de cerâmica que deixavam o forno possuíam formas diversas das quais nenhuma ela controlava ou projetava. O interessante para a ceramista era descobrir as formas inusitadas que surgiam durante o processo de produção; essa seria uma atitude zen-budista, ou seja, durante a manufatura das peças a mente da ceramista estaria “vazia”, uma vez que a confecção dos objetos não pressuporia qualquer tipo de intencionalidade, exceto o próprio fazer. Nesse caso sua prática configura-se como um *dô*, um caminho. Quando questionada a respeito de sua obra ser uma obra de arte zen, contra-argumentava: não poderia chamar seus objetos de cerâmica de artefatos zen se ela nem mesmo sabia o que estava produzindo. O posicionamento da artista em não querer afirmar se se tratava ou não de um artefato zen liga-se à ideia de impermanência. Como poderia ela afirmar a essência de algo quando esse algo se encontra em processo de transformação? “Se olho para o céu e me fixo numa nuvem, em segundos, ela se desfaz para ganhar novas formas. Se me apego às formas, verifico sua mutabilidade. A arte, enquanto processo de criação, é mudança.”¹²⁹

É nesse sentido que a afirmação de Mira Schendel torna-se bastante clara:

Iniciei um trabalho novo, talvez mais importante para mim mesma que todos os anteriores. “Esculturas” feitas do mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e bem fácil. [...] Do ponto de vista oriental, bem, elas se relacionam com o zen.¹³⁰

¹²⁷ “O haikai é o *satori*, o despertar zen que repentinamente surge no caminho” (SOGETSÚ-NI apud RODRIGUES, op. cit., p. 14).

¹²⁸ RODRIGUES, op. cit., p. 110.

¹²⁹ HANDA, Francisco. *O que é zen?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 72.

¹³⁰ SCHENDEL, apud DIAS, op. cit., p. 215.

A forma vai tomando sua aparência durante o processo de confecção, mas, mesmo quando esse processo está concluído, ela ainda não se mantém imutável. A cada exibição, de acordo com o modo em que é disposta no espaço, a composição de Droguinha adquire um formato diferente, mais expansiva, mais retraída, mais volumosa, mais esguia.

4. Capítulo 3: NO VAZIO DO MUNDO



Figura 36: Mira Schendel, *Sem título* [série Monotipias], 1964-1967



Figura 37: Mokuan Reien, *Hotei*, 1345

No primeiro capítulo, a discussão sobre o vazio foi introduzida a partir da ideia de espaço entre, com o propósito de analisar a relação que esse espaço articula entre dois ou mais elementos, sejam eles quais forem, e a possibilidade de pensar uma arte que não se apresenta fixa, na qual tudo está em movimento e em constante processo de transformação. Neste capítulo, o vazio será abordado pela perspectiva da possibilidade, entendendo-o como um espaço de potencialidades, de transformações, um vazio em atividade.

Nas palavras de Mira Schendel,

Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o espaço vazio, o vazio em atividade [...] O vazio não é o símbolo vicário do não ser. O vazio que evoca o absoluto, o tempo imanente e eterno, contrasta com a efemeridade do gesto inacabado.¹³¹

Como vimos em trabalhos como os de Paisagens Chinesas, alguns exemplos na série Monotipias e em Sarrafos,¹³² por meio de elementos mínimos, o traço, a palavra, a letra, o sarrafo, Mira Schendel consegue articular o espaço, dar-lhe movimento, torná-lo dinâmico. O espaço vazio presente no papel japonês de Monotipias não demonstra falta de habilidade da artista em trabalhar com a dimensão do papel; Mira quer o vazio; o elemento desenhado e o vazio são igualmente importantes para seu trabalho. Para a artista, o papel não é um suporte passivo à espera de uma ação que lhe dê sentido; a linha e o vazio do papel estimulam-se reciprocamente. A linha torna-se mais presente por estar envolvida por todo aquele espaço em branco, e o branco do papel torna-se mais aberto à possibilidade de ocupação em contato com a linha. Esses elementos distintos não produzem oposição, mas se complementam. Essa postura entende o vazio como espaço de possibilidade, um espaço potencial, um espaço de atividade, como afirma a artista. O vazio deixa de ser encarado como o nada, como o espaço da negação, da falta. “O vazio não é o símbolo vicário do não ser”. Em Mira Schendel, o vazio perde a sua pretensa imaterialidade para se tornar palpável.

Na “Monotipia” *nel vuoto del mondo* (em italiano, no vazio do mundo), podemos depreender em Mira postura similar à dos monges zen-budistas ao compreender o vazio como a constituição de tudo no mundo, ao considerar inexistente a realidade material; existe apenas

¹³¹ SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1996, op. cit., p. 268.

¹³² Embora a série Sarrafos apresente um espaço em branco com tamanha evidência, ele difere do espaço vazio das pinturas monocromáticas chinesas e japonesas. Mira obtém esse espaço nos Sarrafos pintando uma tela com têmpera e gesso, diferente das pinturas japonesas que simplesmente não ocupam aquela região do papel, é o branco do papel não utilizado. O mesmo não acontece nas Monotipias, em que Mira não sente a necessidade de reforçar aquele espaço em branco pintando-o.

esse vazio que nos rodeia e para o qual devemos nos voltar. O vazio do mundo é o lugar que cabe ao homem ocupar. A vertente do budismo¹³³ que penetrou o Japão ao longo dos séculos II e III chamava-se budismo Mahayana, ou o Grande Veículo, e a principal ideia que permeia essa escola de pensamento é o vazio e a noção de que o mundo material inexistente,¹³⁴ como pode ser visto no sutra do coração (*Prajnaparamita*):

Todos os fenômenos são irreais; e, como são irreais, são justamente fenômenos. A irrealidade, isto é, a não substancialidade, não é separável dos fenômenos; os fenômenos não são separáveis da irrealidade. Assim, desse modo, os fenômenos são o vazio, isto é, a irrealidade; e o vazio são os fenômenos. Da mesma maneira, os sentidos, as representações, a vontade e o conhecimento, todos carecem de realidade, ou seja, de substancialidade. Todo o existente não tem substancialidade; de modo que nada nasce nem morre, nem aparece nem desaparece; nada é sujo nem limpo; nem aumenta nem diminui.¹³⁵

Podemos estabelecer uma relação entre essa “*Monotipia*” de Mira Schendel e a pintura do monge japonês Mokuan Reien (figura 37), que, embora visualmente sejam bastante distintas, tratam do mesmo assunto. Na pintura do monge observamos uma figura religiosa na parte inferior do papel com o braço erguido e o dedo apontado para o alto. Acima de sua cabeça há o vazio do papel não utilizado; o monge aponta para o vazio, indica o vazio; esta é a verdade: estamos no vazio do mundo. No topo da folha há alguns versos em escrita de ideogramas. Ao analisar a figura do monge retratado, gordo, feliz, sorridente e despreocupado, notamos que sua imagem foi construída por meio de pinceladas rápidas e gestos demarcados, o que fica nítido em seu quimono. Podemos também relacionar a pintura de Mokuan Reien ao conceito do “único traço de pincel”, de Shitao: os elementos que constituem a imagem são mínimos, e temos a impressão de movimento a partir dessa pincelada de gestos demarcados. A pintura de Mokuan é toda caracterizada por manchas, os cabelos, a barba, o quimono, característica dessa pintura monocromática de inspiração zenbudista. O branco do papel ao redor do desenho, esse espaço não demarcado pelo pintor, se

¹³³ Os sermões proferidos por Shakyamuni, buda histórico, foram compilados em textos, os sutras, por seus seguidores. As diferentes interpretações desses sutras deram origem às variadas vertentes do budismo. As teorias do budismo Mahayana foram elaboradas por Nagardiyuna e Vaspadu. A vertente zen do budismo é mais radical em relação ao vazio, incentivando a prática intensa da meditação e a desobrigação da leitura de sutras e outros rituais como fundamentais para o alcance da iluminação. “Para a introvisão transcendental do zen, as palavras seriam um estorvo para o pensamento; todas as escrituras do budismo seriam meros comentários de especulação pessoal. Os seguidores do zen visavam a uma comunhão direta com a íntima natureza das coisas, considerando os acessórios exteriores delas tão só como impedimentos a uma clara percepção da verdade. Esse amor ao abstrato foi que levou os zen a preferirem os desenhos em preto e branco aos quadros elaboradamente coloridos da escola budista clássica. Alguns zen chegaram a tornar-se iconoclastas, em resultado de seu empenho em reconhecer Buda em si mesmos e não em imagens ou símbolos” (OKAKURA, op. cit., p. 44).

¹³⁴ Ao discutir sobre o zen, Kakuzo Okakura aponta: “Nada é real a menos que se refira ao trabalho de nossas próprias mentes” (OKAKURA, op. cit., p. 43).

¹³⁵ OSHIMA, Hitoshi. *O pensamento japonês*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 35.

destaca em contraste com as linhas e as manchas de tinta. De acordo com a afirmação de Mira Schendel em entrevista, “Onde se dá o vazio, se dá também a individualização do cheio. São simultâneos, não podem ser separados um do outro”.¹³⁶ Para que a forma exista é necessário que a não-forma também exista, sem que uma tenha maior ou menor valor que a outra. Em contato com o cheio, com a forma, o vazio, a não-forma, adquire vida.¹³⁷

De acordo com Michiko Okano, a ideia de vazio possui conotações diferentes para um ocidental e para um japonês.¹³⁸ No dicionário Aurélio, o verbete “vazio” apresenta a definição: o que não encerra nada ou só ar. Sendo o ar um elemento essencial à vida, um espaço vazio contendo somente ar é extremamente valorizado. Essa definição ocidental de vazio privilegia apenas os aspectos visual e físico das coisas. Para um japonês, um espaço vazio não está apenas cheio de ar, elemento essencial à vida; está cheio também de infinitas possibilidades de preenchimento.

A noção de vazio potencial permeia inúmeras formas de arte no Japão. Podemos apontar como exemplo a cerimônia do chá, realizada tradicionalmente em uma sala com poucos móveis onde imperam o silêncio e a contrição dos gestos; o jardim paisagístico seco, onde as pedras e os cascalhos criam esse ambiente aparentemente vazio; o teatro Nô, onde os atores gesticulam e se movimentam minimamente; a poesia haikai, a literatura, quando autores como Yasunari Kawabata e Haruki Murakami deixam o final das suas narrativas em aberto para o leitor concluir com suas próprias ideias e assim a história do romance durar infinitamente, possuir inúmeros finais. Neste terceiro capítulo enfatizaremos o vazio na pintura *sumi-ê* e sua relação com Monotípias e desenhos de Mira Schendel.

O vazio manifesta-se em Mira Schendel também nas obras em que há ênfase na transparência, como as das séries Discos e Objetos Gráficos. Nesses trabalhos, os elementos parecem estar diluídos no espaço, trazendo o público e o ambiente ao redor para dentro da obra. Neles, na verdade, Mira elimina a dicotomia “dentro” e “fora”. Em *Ondas paradas de probabilidade*, o espaço é amplamente preenchido por fios de náilon e parece existir em suspensão, a sala está cheia ou vazia? A qualidade transparente dos fios permite essa percepção dúbia. O título do trabalho, aliás, já dialoga com a acepção zen-budista de vazio

¹³⁶ GUINLE, op. cit., p. 239.

¹³⁷ “[O vazio é] Motor de todas as coisas, intervém no seio do cheio, enchendo-o com sopros vitais. Devido a sua ação, rompe o desenvolvimento unidimensional, suscita a transformação interna e geral do movimento circular. A realidade do vazio é preciso compreender, efetivamente, como uma concepção original do universo”. CHENG, 2004, op. cit., p. 136.

¹³⁸ OKANO, op. cit., p. 27-29.



Figura 38: Mira Schendel, *Sem título* (série *Objetos Gráficos*), 1969

como espaço de potencialidade.

Outra série de trabalhos que dialoga com o vazio zen-budista é Droguinhas, tal como a própria Mira Schendel afirmou em carta à Guy Brett. O branco do papel torcido e os espaços entre os nós atesta um aspecto rarefeito à obra, o que também contribui para a mutabilidade que caracteriza a série. Assim como ocorre em Monotipias, é a linha que ativa o espaço vazio, que, em Droguinhas, não se limita à superfície do papel, mas se estende para todo o espaço ao redor do espectador.¹³⁹

A série Droguinhas (1965) surgiu durante o processo de confecção de Monotipias. Insatisfeita com o resultado de alguns desenhos, Mira começa a torcer as folhas de papel e observar as formas interessantes que dali surgem. Torcendo e atando as folhas de papel umas às outras, Mira trança algo como redes, casulos, cordas. Assim como nos Transformáveis, a artista não enxergava suas Droguinhas como trabalhos escultóricos, mas como continuação de seus experimentos com o desenho. Em carta à Guy Brett,¹⁴⁰ ela ressalta que, embora esses trabalhos lidem com uma noção espacial, o termo escultura soa “ridículo” para designá-los. Em seu entendimento, as Droguinhas são “um passo além dos desenhos”.¹⁴¹ Não parece muito difícil entender por que Mira considerava ridículo chamar esses trabalhos de escultura: eles abandonam elementos caros à escultura tradicional, peso e volume. Devido ao pouco peso e ao volume aparentemente indefinido, têm-se a impressão de que as Droguinhas são capazes de flutuar. Essa qualidade pouco firme permite que elas também assumam diferentes formas a cada exibição, dependendo do modo como sejam dispostas na galeria.

Sobre Droguinhas Mira escreve em seu diário:

Um eventual comprador teria que acondicioná-la numa caixa, de acordo com o dinheiro gasto – para protegê-la da umidade, das moscas, do ar. Seria como ‘conservar’ a espuma de David Medalla.¹⁴² Sendo assim, aquele que a ‘possuísse’ não a deixaria ‘ser’. A eternidade da flor e a eternidade da basílica românica. A essência [...] e a ‘duração’.¹⁴³

¹³⁹ “As Droguinhas de Mira Schendel não descrevem qualquer movimento em particular, mas são contribuições vitais para a linguagem do movimento, porque sua fragilidade e energia indicam o espaço como um ente ativo, um campo de possibilidades” (BRETT, Guy. “Ativamente o vazio”. In: SALZSTEIN, 1996, op. cit., p. 268.

¹⁴⁰ SCHENDEL apud. DIAS, op. cit., p. 215.

¹⁴¹ Idem, ibidem.

¹⁴² Na década de 1960, o artista filipino David Medalla criou estruturas sintéticas denominadas *Cloud-Gates Bubble Machine* que produzem espumas de sabão de variados tamanhos e formatos. Esses trabalhos dialogam com o inconstante, com o efêmero, com a passagem do tempo e a impossibilidade de domínio e aprisionamento.

¹⁴³ SCHENDEL apud. DIAS, op. cit., p. 215.



Figura 39: Mira Schendel, *Sem título* [série Droguinhas], 1966

O traço e a linha são elementos importantes na poética de Mira Schendel, sendo recorrentes em inúmeros trabalhos. Nas pinturas da década de 1950 podemos encontrar algumas setas direcionando nosso olhar, enquanto em Monotipias traço e linha são constantes em muitas composições. Em Sarrafos o traço finalmente adquire independência em sua obra e deixa o plano, tornando-se um elemento tridimensional. Essa independência da linha começou com Droguinhas, ganhou solidez em Transformáveis e finalmente adquiriu firmeza estrutural e direcional em Sarrafos. Em Droguinhas, a linha se transformou em matéria, vibrante e oscilante, suscitando no público questionamentos sobre suas intencionalidades e sobre suas origens – afinal, aqui a linha não parece ter um “início” ou um “fim”.

O papel japonês torcido e trançado não imita o espaço; Mira Schendel trabalha diretamente sobre o real. Ao abandonar a moldura e o pedestal e estabelecer continuidade entre o espaço da obra de arte e o espaço do mundo, a artista está propondo a não diferenciação entre um espaço e outro, e sugerindo de maneira mais intensa uma relação entre arte e vida.

As formas da “*Droguinha*” da figura 39 parecem as de um ser vivo que respira e que se move. Ao observar por muito tempo esse trabalho têm-se a impressão de que algo o faz pulsar e que a cada vez que o miramos ele adquire nova forma, ganha novo desenho, nova composição. Os nós e os trançados seguem o impulso de Mira, e vão para todos os lados, indefinidamente. A linha, assim como em outras obras, é uma linha que oscila, que se move, transita e se transforma. A série conduz a poesia do transitório e do descartável, transmitindo “[...] impressões contundentes da dissolução das coisas no fluxo do tempo [...]”¹⁴⁴. Vale ressaltar que as composições de Droguinhas não necessitam do toque e da manipulação do público para interagir com o espaço ao redor, com o espaço real; interagem com espaço ao redor porque elas são espaço.

De volta à “*Monotipia*” de Mira Schendel e à pintura do monge Mokuan Reien: ambos evidenciam o vazio que existe no mundo, Mira por meio de sua frase flutuando nesse espaço em branco e Mokuan ao pintar um monge apontando para o espaço vazio no papel. Mário Schenberg pontua como em Monotipias Mira “conseguiu se aproximar do espírito das paisagens Song, de maneira pessoal, redescobrimo ritmos de uma espaciotemporalidade cósmica quase inacessíveis aos artistas ocidentais. Visão reveladora de um encontro unitivo

¹⁴⁴ DIAS, op. cit., p. 216.

do homem com o universo”.¹⁴⁵ Outros momentos em que vemos Mira evidenciando o vazio aparecem em Monotipias ou nos desenhos em que a artista realiza um risco, poucas letras, algumas formas geométricas, deixando todo o espaço branco a seu redor penetrar esses elementos mínimos.¹⁴⁶

Bem, essa simplicidade permite milhares de variações. Realmente o sentimento do espaço me toca subjetivamente, mas objetivamente, para mim, os grandes espaços podem também ser pequenos fisicamente. O grande espaço vazio é uma coisa que me comove profundamente, que me toca profundamente.¹⁴⁷

É interessante a comparação proposta por Shuichi Kato¹⁴⁸ do quadro *A arca de Noé* do pintor russo Marc Chagall com uma pintura *sumi-ê*. No quadro de Chagall, Noé surge como o personagem central, sendo a maior figura da cena, aparecendo praticamente no meio da tela, envolto por dezenas de elementos, animais de inúmeras espécies, e pessoas abraçadas umas às outras. O tom azulado e esverdeado de todo o quadro e esse espaço sem perspectiva, em que os personagens parecem estar flutuando no ar, remetem ao



Figura 40: Marc Chagall, *A arca de Noé*, 1963

momento do dilúvio, com sua barca em alto mar, enfrentando ondas e chuvas intensas. Embora o mito de Noé não faça parte da tradição japonesa, Kato imagina como um pintor *sumi-ê* realizaria a mesma cena. Para o autor não há dúvidas de que um pintor japonês realizaria a cena dando ênfase à vastidão do mar, colocando um barco minúsculo em meio a

¹⁴⁵ SCHENBERG, op. cit., p. 22.

¹⁴⁶ “[Mira] Mostrou que o máximo de ressonância pode ser obtido com a redução do instrumento comunicativo a uma pequena mancha sobre um fundo vazio, com o suporte quase imaterial: um germe de ritmo individual emergindo do vazio Sunyata” (SCHENBERG, op. cit., p. 23).

¹⁴⁷ SCHENDEL apud GUINLE, op. cit., p. 238.

¹⁴⁸ A análise de Shuichi Kato preocupa-se em discutir as diferenças entre o pensamento antropocêntrico da cultura judaico-cristã em relação ao pensamento japonês e chinês. “Para Chagall, o que sintetiza o acontecimento histórico não é o Dilúvio nem a calamidade natural, nem mesmo as condições dadas ou o panorama, é o ser humano que age respondendo a tudo isso. Ainda que tivesse recebido a instrução de deus (a graça), Noé agiu de acordo com essa instrução espontaneamente (livre-arbítrio). É a liberdade dele que faz a história”. KATO, op. cit., p. 33-36.



Figura 41: Tai-chin, *Two pictures of landscape*, século XV

um mar que some no horizonte. Veríamos uma figura humana, mas poderia ser tanto Noé quanto um pescador ou outra figura qualquer. Em *Two pictures of landscape*, do chinês Tai-chin, o mar que o pescador navega se estende por todo o espaço do papel, enfatizando sua dimensão. Diferente de Marc Chagall, que ocupa todo o espaço da tela, em Tai-chin grande parte do papel permanece intocada. Analisando a pintura de Tai-chin, podemos inferir que a figura humana é muito pequena perto da grandiosidade da natureza.¹⁴⁹

A pintura de Tai-chi deixa aberto para o espectador especular quem é aquela figura mínima dentro do barco, que lugar é aquele que ele navega, o que há para além da pintura. O fato de o pintor não completar todo o espaço do papel provoca a impressão de que a cena se estende para o infinito. Embora as gravuras Ukiyo-e apresentem o espaço do papel todo preenchido, e em alguns exemplares haja uma profusão de elementos, podemos notar em alguns trabalhos uma influência desse olhar voltado para o mínimo. Vemos a cena acontecer de uma longa distância, um grupo carregando palha atravessando uma ponte, um barco distante, pessoas sentadas nas pedras de uma montanha observando a natureza.

A pintura *sumi-ê* japonesa inspirada pelo zen-budismo apresenta em sua concepção a mesma proposta dessa corrente de pensamento ao enfatizar o vazio como uma maneira de “liberar a atividade neurótica da consciência”.¹⁵⁰ A principal característica da pintura zen é o espaço. Eugen Herrigel, em *O caminho zen*, aponta que o espaço da pintura zen difere do espaço presente na pintura europeia, ele não se mostra homogêneo ou capaz de circundar os elementos a seu redor. “Ele não tem forma, é vazio, e, no entanto, é a origem de toda a forma; não tem nome e é a base de tudo o que tem um nome.”¹⁵¹ Essa origem da forma, apontada pelo autor, refere-se ao realce por meio do contraste que os espaços vazios na pintura produzem nos elementos desenhados. Por isso, na pintura zen, aquilo que não é dito, que não se mostra visível, possui máxima importância. Nessa acepção, só teríamos uma pintura viva, com energia, mediante a qualidade do vazio aplicado. “A verdadeira pintura deve superar a exclusiva preocupação de semelhança formal e aspirar à transmissão do espírito.”¹⁵²

¹⁴⁹ “A natureza desempenha um papel predominante na pintura zen-budista. Quando as figuras humanas não se liberam no mais elevado recolhimento ante o fundo vazio, ou melhor, inseridas no vazio, aparecem em íntima harmonia com a natureza, como que nela integradas, imbuídas de compreensão e de amor, sem jamais dominá-la. A natureza já não é mais apenas um pano de fundo, um bastidor ou um acessório simbólico, mas um elemento essencial do quadro, e participa com igual ou talvez com maior força até do que a própria figura sagrada, do significado da verdadeira realidade” (BRINKER, op. cit., p. 46).

¹⁵⁰ OSHIMA, op. cit., p. 44.

¹⁵¹ HERRIGEL, 1958, op. cit., p. 52.

¹⁵² CHENG, op. cit., p. 142.

O espaço vazio da pintura zen concebe-se como um espaço de infinitas possibilidades, e é por meio desse aspecto que ele também se abre à imaginação do espectador. O espaço vazio não seria nada além do próprio indivíduo, em sua forma mutável. Em contato com o espaço vazio, o indivíduo torna-se um com o mundo.

Na pintura chinesa e japonesa, [...], o quadro não é observado de fora para dentro, vê-se tudo que está exposto e todas as suas particularidades de dentro do quadro para fora, de modo que o observador precisaria estar lá dentro e viver lá para lhe fazer justiça. Com isso, a perspectiva se torna supérflua, tanto que desaparece, mas anula-se também a ordem entre o observador e o observado. O espaço envolve o observador, que então fica no meio, sem ser esse meio; ele agora se encontra dentro das coisas, integrado com a batida do coração das coisas [...] Esse espaço não é outro, é ele mesmo, na sua eterna forma mutável, e ele está tão integrado nesse espaço que o observador já não tem um significado próprio; todavia, ele imerge nesse espaço e, nessa imersão, ele se encontra e não se encontra; ele tem uma vaga ideia de pairar naquilo que existe.¹⁵³

O espaço vazio nas pinturas é uma maneira de não tornar as formas fechadas em si mesmas; o branco do papel não ocupado funciona como um espaço de transição, um espaço de transformações, atribuindo ação e movimento aos desenhos.¹⁵⁴ Podemos igualmente inferir que esse espaço vazio não é apenas um recurso estilístico da composição visando criar profundidade para uma cena, por exemplo; é também um símbolo abstrato da iluminação búdica, um símbolo abstrato do vazio que há dentro de cada pessoa; é o próprio ser dentro da pintura.¹⁵⁵ O vazio nessa concepção remete também ao espaço entre o céu e a terra e entre o bem e o mal.

só no vazio está o verdadeiramente essencial. A realidade de um aposento, por exemplo, haveria de ser encontrada no espaço vazio entre as paredes e o teto em si. A utilidade de um caneco estaria no espaço vazio onde o líquido pudesse caber e não na forma do próprio caneco ou no material do qual ele haveria sido feito. O vazio é todopoderoso por poder conter tudo. Só o vazio torna possível o movimento. Alguém que pudesse fazer de si mesmo um vazio no qual outros pudessem livremente entrar seria o dono de todas as situações. O todo pode sempre dominar a parte.¹⁵⁶

Segundo Shuichi Kato, da tradição pictórica chinesa os japoneses absorveram dois elementos principais: os grandes espaços em branco na tela e os elementos mínimos que realçam o espaço em branco. O bambu é um dos temas preponderantes entre os monges zen

¹⁵³ HERRIGEL, op. cit., p. 53.

¹⁵⁴ “Suprimindo as fronteiras entre o mundo interior e exterior, o ser individual emerge na totalidade como uma gota no oceano” (RODRIGUES, op. cit., p. 13).

¹⁵⁵ “Nesse jogo de entrelaçamento total, o sujeito que olha é igualmente olhado, e assim o mundo olhado revela-se ele também ‘olhando’. Entre as duas entidades presentes, o cruzamento em questão transmuta-se em interpenetração. É exatamente através de um corpo a corpo e de um espírito a espírito que surge a verdadeira percepção/criação”. CHENG, François. *Cinco meditações sobre a beleza*. São Paulo: Editora Triom, s/d, p. 105.

¹⁵⁶ OKAKURA, op. cit., p. 40.

da pintura *sumi-ê* devido ao fato de ser oco, ou seja, ele conteria o “vazio” em seu interior. Isso demonstra o quanto o “vazio” era tema valorizado pelos pintores *sumi-ê*.

Enquanto a pintura europeia clássica é marcada pela técnica da perspectiva para apreensão e representação espacial, na pintura japonesa tradicional (*yamato-ê* e *sumi-ê*), a representação do espaço se faz pela técnica *un-em* (nuvens e fumaças). A presença dessas nuvens e fumaças na pintura permite selecionar e dividir aquilo que será mostrado e o que permanecerá escondido na cena. O pintor não apresenta todo o espaço e toda a cena; deixa que o espectador dê continuidade ao trabalho, completando e relacionando cada uma das cenas de acordo com sua imaginação. Importa menos o todo e mais a relação entre as partes. As nuvens e as fumaças permeando a cena sugerem um desdobramento da narrativa, uma continuação que jamais será interrompida, uma vez que é o olhar do espectador que empreenderá tal continuação, tal desdobramento.

Há uma tendência ao subjetivismo presente tanto na pintura *sumi-ê* quanto na arte da caligrafia. Ambas usam os mesmos equipamentos (pincel, nanquim, papel ou seda) e ambas buscam: 1) transmitir algo, seja em forma de escrita ou a pintura; 2) deixar aparente o estado espiritual, a sensibilidade, a expressão daquele que escreve ou pinta; e 3) atribuir uma função decorativa, dar “ordem ao espaço pequeno limitado”.¹⁵⁷ Esses três objetivos nem sempre comparecem no mesmo nível e podem ser resumidos em: realismo, expressão e natureza decorativa da imagem.

A estética japonesa clássica pode ser chamada de estética delineativa, ou seja, ela não apresenta determinada coisa em sua completude; apenas delineia, sugere. Na arte, essa estética que delineia desafia o espectador à participação, a construir junto com o artista o trabalho. Essa participação tem sentido interpretativo, subjetivo e pessoal.¹⁵⁸ O professor Satoshi Tanaka aponta que a arte ocidental pode ser classificada em três segmentos: impressionista, expressionista e construtivista. “Nós, japoneses, no entanto, ainda poderíamos acrescentar uma quarta: delineativa”.¹⁵⁹ A dramaturgia do teatro Nô não necessita que o ator realize inúmeras expressões faciais para o desenvolvimento da narrativa e seu entendimento, tanto que são usadas máscaras para isso. Basta que a expressão e os sentimentos estejam

¹⁵⁷ KATO, op. cit., p. 227

¹⁵⁸ “Na arte a importância desse mesmo princípio é ilustrada pelo valor da sugestão: deixando alguma coisa por ser dita expressamente, o artista dá ao observador uma oportunidade de completar a ideia original, e assim uma grande obra de arte vos atrai a atenção até vos tornardes de fato uma parte dela: aí está um vazio para que nele entreis e enchais inteiro com vossa emoção estética” (OKAKURA, op. cit., p. 41).

¹⁵⁹ TANAKA apud KOELLREUTTER, op. cit., p. 31.

delineados, sugeridos. Ao tratar do teatro Nô, Zeami, maior dramaturgo do teatro japonês, afirmava que “escondendo consegue-se a florescência completa”.¹⁶⁰

Na obra de Mira Schendel, mais especificamente em algumas composições de Monotipias, na série Droguinhas, em algumas pinturas (aquelas em que um elemento geométrico aparece perdido na vastidão da tela), nas séries Discos, Objetos Gráficos e Trenzinhos, existe, podemos afirmar, uma concordância com essa estética japonesa sugestiva.

¹⁶⁰ TANAKA apud KOELLREUTTER, op. cit., p. 69.

5. CONCLUSÃO

Do grego *aisthesis*, estesia é a faculdade humana de perceber aquilo que está ao nosso redor, de reagir aos estímulos – sejam eles quais forem – daquilo que nos cerca. A estesia é pautada por vivências e experiências tanto coletivas quanto individuais, sendo capaz de promover a aproximação e o afastamento de grupos ou indivíduos. Buscar outras estesias é buscar novos horizontes, é expandir sua percepção, é trazer para suas vivências aquilo que é diferente e sair dessa experiência como uma nova pessoa. Se antes um ponto mínimo em uma folha em branco nada nos dizia, se antes um ponto mínimo era muito pouco para nos dizer qualquer coisa, hoje ele nos revela tudo, hoje ele é o suficiente para provocar uma verdadeira transformação.

A redução do olhar promovida por Mira Schendel e por inúmeras obras de arte provenientes do Japão questiona a percepção do mundo contemporâneo voltada para a abundância de imagens, palavras, cores; uma percepção que esqueceu, ou nunca aprendeu, como visualizar o mínimo. Com seus trabalhos, Mira desafia seus espectadores a observar o vazio, a ouvir o silêncio, a sentir o incorpóreo e a tirar dessa atividade uma nova experiência com o mundo visível. Descobrimos junto à artista que não devemos opor visível e invisível, corpo e mente, exterior e interior, atividade e inatividade, e que essas oposições empobrecem os atos de perceber e compreender.

Nossa pesquisa privilegiou três concepções encontradas no trabalho da artista e que também compõem na arte e no pensamento do Japão; são eles o entre, o gesto e o vazio. A discussão envolvendo o “espaço entre” foi introduzida por meio de uma análise da série Sarrafos. O trabalho encontra-se nessa zona intervalar existente entre o desenho, a pintura e a escultura, entre o plano e o tridimensional, promovendo a transitoriedade, a quebra de categorias em arte e a visão de um mundo relativizante e em constante movimentação. No lugar de provocar polarização, o encontro de elementos opostos promove a reafirmação de suas características. Também em Monotipias, Objetos Gráficos e Discos a artista consegue imortalizar o fugaz, congelar o efêmero, a transformação, o movimento. Ao buscar o lugar entre existente entre pensamento e concretude, a artista deixa suas formas em aberto; suas propostas nunca se encerram, nunca deixam de propor. Ao atentar para os espaços entre coisas estamos na verdade valorizando aquilo que promove a relação, o encontro e o diálogo. Esse sentido é encontrado na noção de espaço-tempo da cultura japonesa. O cotidiano nipônico é percebido e organizado por um elemento que valoriza estruturas em transição, que

valoriza o intervalo, o inacabado, o vazio. O olhar nipônico enxerga a necessidade de pausas e intervalos em suas interações cotidianas, e é por esse motivo que o vazio é elemento tão valorizado na cultura japonesa. Por não possuir plena definição ou completude, Ma existe enquanto possibilidade, algo em vias de ser. É próprio dessa noção a não permissão a assumir “aparência” única, metamorfoseando a cada contexto espaçotemporal. Podemos dizer que existe uma complexidade relacional em Ma e que sua existência se encontra em uma região anterior à do objeto, da concretude, do fenômeno. Concluímos que a ênfase no entre, presente tanto em Mira Schendel quanto no espaço marcado pelo Ma, promove a não assertividade, a relatividade, a visão de um mundo em constante transformação e movimento, cheio de encontros e desencontros, incertezas e não entendimentos.

Outra abordagem da nossa pesquisa foi privilegiar a gestualidade como questão. O gesto em sua mínima aparição é aspecto presente em diversas obras de Mira Schendel. Em trabalhos como os de Paisagens Chinesas, a artista consegue com um só movimento, com traço único, remeter à visualidade das montanhas. E mobilizar todo o espaço do papel. O gesto mínimo em Mira foi abordado por dois vieses, sua relação com a pintura monocromática japonesa e a arte da caligrafia, e o modo como consegue insuflar o papel de energia e movimento. Em algumas composições de Monotipias, podemos encontrar o papel quase completamente em branco; apenas um risco, uma letra ou um elemento geométrico aparecem cruzando a superfície. Esse elemento mínimo enfatiza a presença da artista, mas é uma presença contida, que busca produzir efeito por aquilo que não diz, por aquilo que deixa subentendido. O traço em Mira Schendel não é guiado por sua referência à natureza, mas por sua subjetividade. A artista não se preocupa em reproduzir o visível, mas em construir visualidades. Efeito similar foi encontrado no desenho *The stick of Nantenbo*, de Nakahara Nantenbo. Um traço torto e oscilante atravessa o papel, abarcando o trepidar da mão e dando personalidade ao desenho. É assim que Nantenbo escolhe ativar o papel, enchê-lo de energia e vida: realizando um único gesto em meio a uma inspiração, durante uma única batida do coração. Em contraposição com o vazio do papel, o elemento mínimo, realizado tanto por Mira quanto por Nantenbo, assume presença contundente. E o mesmo ocorre com esse espaço, tornando-se rico em possibilidades de preenchimento. Mediante as concepções de Shitao referente ao conceito do “único traço de pincel” concluímos que o gesto mínimo nas artes sino-japonesas ata no mesmo nó espírito, pensamento, corpo e ação, superando dicotomias como material e imaterial, visível e invisível. Concluímos também que o gesto em Mira Schendel não é o gesto da artista genial, superior aos demais e que por meio dele nos

permitiria vislumbrar uma faísca de seu enorme talento. É o gesto de uma pessoa presente, com os dois pés fincados no chão e que se envolve com o mundo, que participa de seu movimento. Seu traço não é mediado pela referência à natureza, mas por sua subjetividade. Essa aproximação entre Mira Schendel e um artista japonês do século XIX se torna possível porque entendemos o trabalho da artista como decorrência justamente do fato de ela ser contrária a categorizações excludentes e aberta a inúmeras acepções, sejam elas de épocas ou culturas distintas. Mais do que acabar com hierarquias entre Ocidente e Oriente, nossa proposta foi romper com dicotomias que impediriam o trâmite entre culturas, artes, filosofias, estéticas, e assim desvelar novos conteúdos a partir desses encontros.

Se no início do trabalho o vazio foi explorado enquanto espaço entre, visando analisar a relação que se estabelecia entre dois ou mais elementos, no último capítulo ele foi abordado como espaço de potência e disponibilidade. Nossa abordagem se valeu da aproximação entre o trabalho de Mira Schendel e da pintura do monge Mokuan Reien em que uma figura aparece apontando para o espaço vazio do papel. Embora sejam muito diferentes visualmente, ambos se referem à presença desse vazio existente no mundo, seja ele interior ou exterior ao homem, e para o qual de alguma maneira nos devemos voltar. Os poucos traços e elementos da imagem demonstram como o monge incorporou o zen-budismo na pintura ao realçar o vazio do papel. A série Monotipia, de Mira, empreende ação similar ao também enfatizar o vazio, deixando-o intocado em vários lugares. Nos dois casos podemos confirmar a afirmação de Mira de que “onde se dá o vazio, se dá também a individualização do cheio. São simultâneos, não podem ser separados um do outro”.¹⁶¹

Ao afirmar que “o vazio não é símbolo vicário do não ser”, Mira Schendel o está encarando como potencialidade e disponibilidade, o está positivando. A valorização do espaço vazio presente em seus desenhos, na série Sarrafos ou em Objetos Gráficos é uma maneira de não tornar as formas fechadas em si mesmas, o branco do papel não ocupado funciona como um espaço de transição, um espaço de transformações, atestando às formas ação e movimento. Por sua vez, a transparência dos materiais permite que os trabalhos adquiram novas aparências toda vez que o espaço expositivo é alterado, possibilitando diferentes visadas e questionamentos. Entendemos tais obras pela perspectiva da transitividade, o que nos permite pensar em arte longe de categorias excludentes e encarar o mundo como um lugar de relatividades e em constante transformação. O vazio em arte valoriza a presença do

¹⁶¹ GUINLE, op. cit., p. 239.

espectador à medida que incita sua participação e sua imaginação. Concluimos que tanto os trabalhos de Mira Schendel quanto as obras de arte japonesa que valorizam o vazio são delineativas por se apresentar aparentemente incompletas, por apenas delinear suas propostas, e assim incitar a participação do público, oportunidade em que o trabalho finalmente poderá florescer e se completar.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

ALMEIDA, André Felipe de Sousa (Org.). *Anais do II Encontro de Pós-Graduação em Estudos Japoneses*. São Paulo: Humanitas, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRETT, Guy. “Ativamente o vazio”. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

BRINKER, Helmut. *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Pensamento, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEN, Kuan-Hsing. *Asia as method: overcoming the present conditions of knowledge*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

_____. *Cinco meditações sobre a beleza*. São Paulo: Editora Triom, s/d.

CLARK, John. Okakura Tenshin and aesthetic nationalism. In: RIMER, J. Thomas. *Since Meiji: perspectives on the japanese visual arts, 1868-2000*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012.

DAMISCH, Hubert. Artes. In: *Enciclopédia 3. Artes – Tonal/Atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (Org.). *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: SALZSTEIN, S. (Org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão*. São Paulo: N 1, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HAMMITSCH, Horst. *O zen na arte da cerimônia do chá*. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

- HANDA, Francisco. *O que é zen?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- HENDRICKS, Jon. *O que é fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília: CCBB, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo Estellita (Org.). *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- HERRIGEL, Eugen. *O caminho zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1958.
- _____. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.
- HERRIGEL, Gusty L. *O zen na arte da cerimônia das flores*. São Paulo: Editora Pensamento, 1979.
- JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*. North Clarendon: Tuttle, 2003.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis”: reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Tróski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- LOURENÇO, Maria Cecília França (Org.). *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- _____. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. “Mira Schendel: o mundo como generosidade”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- _____. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Ediouro, 1993.
- OKANO, Michiko. Dô – caminho da arte (Prefácio). In: SHIODA, Cecilia Kimie; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (Org.). *Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013
- _____. *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

OOSTERLING, Henk. *Ma or sensing time-space. Towards a culture of the inter*. Berlin: Transmediale. 05 Basics, 2005.

OSHIMA, Hitoshi. *O pensamento japonês*. São Paulo: Escuta, 1991.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 1999.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RODRIGUES, Alberto Marsicano (Org.). *Haikai*. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do monge Abóbora-Amarga*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

SCHENBERG, Mario. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

TANAHASHI, Kazuaki. *O coração do pincel*. Rio de Janeiro: Bertrando Brasil, 2006.

URASHIMA, Andrea Yuri Flores; ABI-SÂMARA, Raquel; COSTA, Murilo Jardelino (Org.). *Modernização urbana e cultura contemporânea: diálogos Brasil-Japão*. São Paulo: Terracota, 2015.

VIDAL, Victor Raphael Rente. "Vazio: atividade e mediação na obra de Mira Schendel". In: Nara Cristina Santos (Org.). *Compartilhamentos na arte: redes e conexões*. 1 ed., v.5, p. 98-111. Santa Maria: Anpap: UFSM, PPGART: UFRGS, PPGAV, 2015.

Monografias, dissertações e teses:

ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

KAMITA, João Masao. *Mira Schendel. O fascínio do olhar*. Monografia de conclusão de curso no Programa de Pós-graduação Lato Sensu de História da Arte e da Arquitetura do Brasil, PUC-RJ, 1990.

LAMBERT, Patrícia Moreira. *Mira Schendel: o tempo da arte*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. *Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel*. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005.

_____. *Mira Schendel – Um ensaio sobre as monotipias*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000.

MIYASHIRO, Rafael Tadashi. *Entre tempos: a criação artística da caligrafia japonesa*. Dissertação (Mestrado em artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

Catálogos:

ALVES, Cauê. “Mira Schendel em diálogo com Vilém Flusser: língua e realidade”. In: *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

BARSON, Tanya. “Mira Schendel, a Signals London e a linguagem do movimento”. In: *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

CALIGRAFIA contemporânea do Japão. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1971.

GUINLE, Jorge. “Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente”. In: *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

MA: espace-temps du Japon. Paris: Musée des arts décoratifs, 1978.

MIRA Schendel/Sério Camargo/Willys de Castro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

MIRA Schendel, a forma volátil. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 1997.

MIRA Schendel: avesso do avesso. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2011.

MIRA Schendel. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

MIYAO, Susumo. *Pintores nipo-brasileiros*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1995.

PEDROSA, Mário. *VI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1961.

SALZSTEIN, Sônia. Entrevista com Haroldo de Campos. In: *Mira Schendel*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

THE ART of zen: from the Asian collection. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2004.

V BIENAL de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1959.

Artigos em periódicos:

BITTENCOURT, Francisco. “Reencontro com Mira Schendel”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1975.

BOIKO, Leonardo. “O sistema de escrita japonês: além da fala”. *Anais II Encontro de Pós-Graduação em Estudos Japoneses*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 89-112.

BRITO, Ronaldo. “O fluido dos sólidos”. *O Globo*, Rio de Janeiro. s/d.

CANONGIA, Ligia. “Mira Schendel, a força concentrada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1988.

CARVALHO, Bernardo. “Mira Schendel quebra os limites com linhas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 abr. 1994.

CARVALHO, Mario Cesar. “Brasileiros ajudaram a mudar arte dos anos 60”. s/d.

CHENIER, Carlos. “A simplicidade de Mira e seu traço geométrico”. s/d.

CHIARELLI, Tadeu. “Mira devolve a percepção do mundo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1994.

ERTHAL, Márcia. “A visibilidade do invisível em Mira Schendel”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6-8 out. 2006.

FARIAS, Agnaldo. “Uma visão intimista”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 jan. 1997.

FIORAVANTE, Celso. “Mostra vê mundo diáfano de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1996.

GOMES, Marion Strecker. “A vitalidade geniosa de Mira Schendel”. 12 set. 1984.

GONÇALVES FILHO, Antônio. “Obra é uma ponte entre visível e invisível”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1996.

_____. “A liberdade e o rigor da solitária Mira Schendel”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 5 ago. 1987.

_____. “O rigor solitário de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1987.

_____. “A intrigante pintura de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1983.

_____. “Mostra levanta procedimento ético de Schendel”. s/d.

HARGESHEIMER, Mira. “O drama dos imigrantes europeus”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jan. 1950.

KAMITA, João Masao. “Mira Schendel: o desafio do visível”. *Gávea*, Rio de Janeiro, s/d.

KARMAN, Ernestina. “Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1975.

LAGNADO, Lisette. “Retrospectiva traz 200 obras de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1990.

LAGOA, Beatriz Rocha. “Mira Schendel: um olhar sobre a vacuidade”. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 29, 2015.

LEITE, José Roberte Teixeira. “Mira Schendel premiada na Índia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1971.

LOBACHEFF, Geórgia. “XXII Bienal Resgata a Obra de Mira Schendel”. 1994.

MAMMI, Lorenzo. “Galerias fazem retrospectiva de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1989.

MARTINS, Alexandre. “O silêncio da dama”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1988.

_____. “Uma artista do silêncio enfim decide falar”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 set. 1987.

MASSON, Celso. “Do lar e das tintas”. *Veja*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1994.

MORAES, Angélica de. “Exposição no MAM reúne 120 livros-objeto”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1995.

_____. “Crianças jogam o bê-á-bá visual de Schendel”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1994.

_____. “Mostra reúne desenhos de Mira Schendel”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 abr. 1994.

NAVES, Rodrigo. “‘Gesto e Estrutura’ reflete sobre a aventura da forma contemporânea”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 1989.

_____. “Uma antivirtuosa por excelência”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1988.

_____. “A arte onde o olhar não tem descanso”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1987.

NITSCHKE, Günter. Ma – the Japanese sense of place. *AD – Architectural Design*, v. 36. London, 1966.

OKANO, Michiko. “Ma – a estética do ‘entre’”. *Revista USP*, v.1, p. 150-164, 2014.

_____. Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Brasília. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

OLIVEIRA, Roberta. “Panorama de Mira Schendel”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1997.

_____. “Material de vanguarda”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 maio 1997.

ORSINI, Elizabeth. “Adeus à mulher sem rosto”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1988.

PIZA, Daniel. “MAC expõe desenhos de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1994.

ROELS JR., Reynaldo. “O diálogo dos extremos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1988.

_____. “Sob o signo da irreproduzibilidade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1987.

_____. “De olho em Mira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1986.

SALZSTEIN, Sônia. “Mira Schendel forja mundo do nada”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1996.

WHITELEGG, Isobel. “Mira Schendel: rumo à história de um diálogo”. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XIV, n.14, edição especial, 2007.

Artigos em periódicos (sem autoria):

“Na fronteira da dissolução: um mundo singular erigido em papel”. *Veja*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1991.

“Mira, uma referência na Bienal”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 abr. 1994.

“A síntese como marca registrada”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 abr. 1994.

“MAM-SP abre mostra de papéis do acervo de Paulo Figueiredo”. *Folha de S. Paulo*, 9 jan. 1997.

“Galeria exhibe desenhos de Mira Schendel”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1999.

“A arte de Mira Schendel para crianças”. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 17 set. 1994.

“Mira Schendel sob o olhar infantil”. *Jornal de Brasília*, Brasília, 17 set. 1994.

“Secadora rápida”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1990.

“O mapa de uma vida”. *Veja*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1990.

“Palestra busca origem da arte contemporânea”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 nov. 1993.

“Mira Schendel em retrospectiva”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1 out. 1996.

“Tom de desafio”. *Veja*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1989.

“Trabalhos de Mira Schendel estão em retrospectivas de duas galerias”. *Folha de S. Paulo*, 6 mar. 1989.

“Arte e alma de Mira Schendel”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 abr. 1989.

“Retrospectiva de Mira”. *Afinal* n. 236, 7 mar. 1989.

“Duas homenagens a Mira Schendel”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 mar. 1989.

“Mira Schendel tem primeira retrospectiva”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 dez. 1988.

“Mira Schendel”. *A Gazeta*, Vitória, 17 set. 1987.

“Galeria carioca expõe cinco obras inéditas da artista Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1988.

“O berço nova-iorquino”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1987.

“Adeus à grande artista”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 jul. 1988.

“Letraviva expõe obras de Mira Schendel”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1989.

“Mira Schendel”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1972.

“Mítico e racional na pintura de Mira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1975.

“Mira Schendel: as telas percebidas através de um jogo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1975.

“Mira Schendel expõe aspectos de sua obra”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 maio 1975.

“Mira Schendel: paisagens, mandalas e datiloscritos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 1975.

“Artes Plásticas”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 maio 1975.

“Prêmio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1971.

“Galerias”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 maio 1975.

“Mira Schendel: Jogo fechado”. *Veja*, Rio de Janeiro, s/d.

“Mira Schendel”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1971.

Sites:

OKANO, Michiko. "Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar". Disponível em: https://www.academia.edu/12372644/Arte_japonesa_e_suas_supostas_peculiaridades_espa%C3%A7os_de_onde_se_lan%C3%A7a_o_olhar. Acesso: em 2015.

STOCK, Cheryl. The Interval Between...The Space Between...: Concepts of Time and Space. In: Asian Art and Performance. Disponível em: <http://eprints.qut.edu.au/4987/1/4987.pdf>. Acesso: em 01/03/2016.

7. GLOSSÁRIO

Dô: leitura chinesa para o ideograma da palavra japonesa *michi*, cujo significado corresponde a caminho, ensinamento, método, taoísmo.

Ensô: principal imagem do zen-budismo, representa o vazio absoluto.

Hakuin Ekaku: figura notável do zen-budismo cujo trabalho de destaque foi reviver o Templo Rinzai Zen, importante centro em que as artes inspiradas pelo zen-budismo eram praticadas e ensinadas.

Hashi: elemento de conexão entre duas coisas. Pode ser compreendido como “ponte”, “escada”, “palitos para comer”.

Hashigakari: ponte presente no palco do teatro Nô e que os atores atravessam para a realização do espetáculo. Esse atravessar constitui momento simbólico em que se encontram escuridão e luz, mortos e vivos, passado, presente e futuro.

Ma: palavra para exprimir a noção japonesa de “espaço entre”, que opera relações singulares entre espaço e tempo, valorizando a intermediação, o intervalo e o vazio.

Mokuan Reien: falecido em 1345, é considerado um dos primeiros artistas japoneses a praticar a técnica chinesa de pintura usando tinta preta e água (*sumi-ê* ou *suibokuga*).

Nakahara Nantenbo (1839-1925): monge e pintor zen-budista cuja obra influenciou posteriormente os calígrafos modernos.

Nô: teatro clássico japonês caracterizado pelo uso de máscaras, gestos mínimos, música e poesia. Sua origem remonta ao século XIV.

Prajnaparamita: um dos sutras proferidos por Sidarta Gautama (Buda), é conhecido também como sutra da perfeição, da sabedoria ou do coração.

Shitao: pintor chinês autor de tratado em que defende o conceito do único traço de pincel. Conhecido também como monge Abóbora-amarga.

Shô: nome empregado na vertente mais expressiva da caligrafia japonesa e que abarca o emocional e a interioridade de quem a esteja produzindo.

Shodô: caligrafia japonesa tradicional.

Sumi-ê: técnica de pintura originada na China das dinastias Song e Yuan (960-1279 e 1271-1368, respectivamente) caracterizada pelo uso de tinta preta diluída em água. Também conhecida como *suibokuga*, a técnica foi trazida ao Japão pelos monges zen durante o período Kamakura (1185-1334).

Un-em: técnica praticada tanto na pintura *yamato-ê* quanto na *sumi-ê* ao incluir nuvens e fumaças na cena retratada com o propósito de criar zonas vazias e assim segmentar o espaço, destacando determinados elementos e deixando que essas zonas vazias incitem a imaginação do espectador a completar a pintura.

Yamato-ê: pintura tradicional japonesa desenvolvida durante a era Heian (794-1185) e caracterizada pelo uso de muitas cores e por ser feitas em rolos.

Wabi Sabi: estética japonesa que valoriza o que é natural, a transitoriedade e o imperfeito; o pavilhão em que ocorre a cerimônia do chá é seu exemplo mais marcante.