

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
**VICTOR RAPHAEL RENTE VIDAL**

MIRA SCHENDEL E O ESPAÇO-ENTRE

RIO DE JANEIRO

2014



Victor Raphael Rente Vidal

MIRA SCHENDEL E O ESPAÇO-ENTRE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Rosana de Freitas

Rio de Janeiro

2014

## FICHA CATALOGRÁFICA

VIDAL, Victor Raphael Rente

Mira Schendel e o Espaço-Entre / Victor R. R. Vidal. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 2014.

xii. 63 p. Il

Trabalho final de graduação: Bacharel em História da Arte

1. Mira Schendel, 2. Vazio, 3. Arte oriental, 4. Arte contemporânea brasileira, 5. Trabalho final de graduação.

## RESUMO

VIDAL, Victor Raphael Rente. **Mira Schendel e o Espaço-Entre**. Rio de Janeiro, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho é um estudo sobre o vazio presente na obra da artista Mira Schendel. Entendemos que os espaços em branco ou esvaziados presentes nos trabalhos da artista não apresentam o nada, a falta ou a perda, mas a ideia de um espaço de amplitudes, um espaço de possibilidades, um espaço onde mudanças de diversas ordens estão sendo operadas. Propomos uma relação entre o vazio na obra de Mira com a noção de vazio presente no pensamento e na arte oriental. A noção do vazio está presente na filosofia e cultura oriental desde o *I Ching* (cerca de cinco mil anos) e se constitui como uma forma de viver e estar no mundo. O vazio nas culturas orientais é um espaço de transformação, de potencialidades e transmutações; vazio para um oriental nunca é perda, falta ou niilista.

Palavras-chaves: Mira Schendel, vazio, arte oriental.

## **AUTORIZAÇÃO**

VICTOR RAPHAEL RENTE VIDAL, 110132478, AUTORIZO a Escola de Belas Artes da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do SiBI.

Rio de Janeiro, 24 de novembro de 2014.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – *Sem Título*, década de 1950, exemplar da série *Fachadas* de Mira Schendel. Têmpera sobre juta, 96,5 x 130 cm. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 2 – *Sarrafo*, 1987, de Mira Schendel. Acrílica, gesso e têmpera sobre madeira, 90 x 180 x 54 cm. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 3 – *Sem título*, 1965, exemplar da série *Droguinhas* de Mira Schendel. Papel de arroz, dimensões variáveis. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 4 – Exemplares da série *Discos*, 1972, de Mira Schendel. Decalque, grafite e acrílico, dimensões variáveis. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 5 – "Círculo" (ensô, em japonês), de Yamada Kensai (1911 - 1974), Chuo Tokenkai, Tóquio. Disponível no livro *O Zen na Arte da Pintura* de Helmut Brinker, 1985, p. 32.

Figura 6 - Trabalho de Liang Kai, (Chinese, late 12th-early 13th century). Tinta sobre seda, 24,3 x 25,7 cm. Disponível em <<http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1909.244j>>. Acesso em 28 set. 2014.

Figura 7 – “Pardal e Bambus”, de Kao (primeira metade do século XIV), Yamato Bunkakan, Nara. Disponível no livro *O Zen na Arte da Pintura*, 1985, p. 114.

Figura 8 – *Sem Título*, 1964, exemplar da série *Pinturas Matéricas* de Mira Schendel. Técnica mista sobre madeira, 92 x 91 cm. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 9 – "Círculo" (ensô, em japonês), de Yamada Kensai (1911 - 1974), Chuo Tokenkai, Tóquio. Disponível no livro *O Zen na Arte da Pintura* de Helmut Brinker, 1985, p. 32.

Figura 10 - Trabalho de Li Yuan-Chia de 1965, "0 + 1 = 2". Madeira e acrílico pintado, 310 x 780 x 15 cm. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/li-012-t13218>>. Acesso em 28 set. 2014.

Figura 11 – Série *I Ching*, 1970, de Mira Schendel. Aquarela sobre papel, 45 x 23 cm. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 12 – Série *Paisagens Chinesas*, 1980, de Mira Schendel. Grafite e nanquim sobre papel, 25 x 35 cm. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição Mira ‘Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 13 – *A Trama* de Mira Schendel, década de 1960. Óleo sobre papel de arroz, 45,1 x 62,2 cm. Fotografia realizada em 28 jul. 2014 pelo autor na exposição ‘Mira Schendel’ na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2. A OBRA DE MIRA SCHENDEL</b> .....	<b>11</b>
2.1. As séries .....	<b>12</b>
2.1.1. Pinturas e Sarrafos .....	<b>12</b>
2.1.2. Monotípias, Droguinhas, Trenzinhos, Cadernos .....	<b>16</b>
2.1.3. Objetos Gráficos e Discos .....	<b>23</b>
<b>3. A QUESTÃO DO VAZIO</b> .....	<b>27</b>
3.1. O Zen e a <i>realidade vazia</i> .....	<b>27</b>
3.2. A noção de Caminho .....	<b>31</b>
3.3. O vazio na pintura .....	<b>33</b>
3.4. Ma .....	<b>42</b>
<b>4. O VAZIO EM ATIVIDADE</b> .....	<b>45</b>
4. 1. O vazio nas monotípias .....	<b>51</b>
4. 2. Sarrafos e Ma .....	<b>53</b>
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>56</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA</b> .....	<b>58</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende tratar uma aproximação entre uma qualidade notada na obra de Mira Schendel, o espaço vazio, com a noção de vazio presente na cultura oriental. Nossa hipótese é de que os espaços em branco ou vazios suscitados na obra da artista talvez demonstrem potencialidade, possibilidade, atividade; e que essa qualidade ativa em sua obra se relaciona com a noção de vazio presente no pensamento e na arte oriental.

No primeiro capítulo, empreenderemos uma narrativa sobre a produção artística de Mira Schendel, narrativa sintetizada, mas que busca se aproximar dos trabalhos que se mostrem mais sensíveis ao espaço vazio. Começaremos com o desenvolvimento do trabalho em pintura de Mira, mostrando como no início suas pinturas teriam uma atenção maior à figuração. Copos, garrafas, geladeiras, fachadas de casas, flores, são esses os temas dos seus primeiros trabalhos. É possível observar no desenvolvimento das suas pinturas um interesse crescente pela abstração e em seguida pelo vazio na tela. Seria nesse contexto que apareceriam as telas monocromáticas, as pinturas com folhas de ouro, os trabalhos de mínimas intervenções por parte da artista, etc. Ao deixar a pintura e se debruçar em trabalhos com outros materiais, o vazio cresce, um vazio, como dissemos, que talvez não se apresente como negação, mas amplitude e possibilidade.

No segundo capítulo, daremos atenção à noção de vazio presente no pensamento e na arte oriental. Começaremos tratando do zen e a valorização ao vazio que existiria dentro dessa escola de pensamento. Apontaremos as possíveis origens de zen e comentaremos os caminhos a serem percorridos por aqueles que desejam viver a realidade zen-budista. Outro elemento da cultura japonesa a lidar com o vazio a partir da ideia de vazio como um espaço de atividade é o *Ma*. Numa aproximação ao *Ma*, podemos elencar algumas palavras como: vazio, pausa, meio, respiro, entre-espaço, passagem. Este capítulo também discutirá as vertentes da pintura chinesa (período Song) e pintura zen por se valerem da noção de vazio em suas composições.

O terceiro capítulo deste trabalho dará conta de estabelecer as relações entre a noção do vazio oriental e os espaços vazios na obra de Mira Schendel, entendendo que os espaços em branco ou esvaziados presentes nas obras da artista constituem potencialidades e disponibilidades.

Tendo vivido em diversos países até se fixar no Brasil, Mira Schendel seria considerada uma pessoa “deslocada”, uma pessoa que viveu entre vários países, mas sem

pertencer a eles, uma pessoa que viveu em um espaço intermediário entre políticas, línguas e culturas. Ou seja, em um espaço vazio. Dessa forma, o título desse trabalho justifica-se tanto por um lado biográfico da artista, quanto por seu trabalho, que apresentaria esses espaços-entre, esses espaços vazios onde muitas coisas estariam ocorrendo, um espaço vazio que pensa o amplo, o transitório, a mudança, o caminho, a possibilidade.

## 2. A OBRA DE MIRA SCHENDEL

Uma qualidade que pode ser atribuída ao espírito artístico de Mira Schendel seria a busca pela experimentação. No desenvolvimento de sua obra, podemos observar o apressado que a artista possuiria pela experimentação. Isso pode ser notado através da combinação de materiais e pelo espírito explorador que determinados grupos de obras nos apresentariam (a série *Monotipias* seria um exemplo).

O olhar de Mira Schendel sobre o fazer artístico não seria hierarquizante, ou seja, para a artista pintura não seria superior ao desenho ou gravura, instalação não provocaria mais que um objeto; para Mira cada uma dessas instâncias poderiam, e deveriam, ser combinadas e recombinadas entre si livremente em busca de diferentes possibilidades. Talvez, mais do que combinar categorias artísticas, Mira estivesse buscando superar tais categorias.

Quando questionada sobre o seu trabalho, Mira ia direto ao ponto:

"Não falo do meu trabalho porque não gosto, e não sei. Não fico fazendo relações. Há trabalhos de alguns artistas que são traduzíveis para outras técnicas, como o cinema, mas o meu não permite isso. Ele não pode ser dito de outra forma. Minha obra só pode ser exatamente o que está na tela. Você olha, é aquilo e pronto. A pintura não remete a nada, apenas a ela mesma. Creio que meu trabalho provoca, irrita as pessoas. Não que eu queria provocar, mas o resultado acaba sendo este. De qualquer forma, gosto quando os trabalhos se mostram provocantes". (MARTINS, Alexandre. "O Silêncio da Dama". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1988).

Embora a obra de Mira esteja muito ligada à produção de séries, um olhar um pouco mais demorado sobre seus trabalhos, observaria que na verdade a artista está constantemente formulando e retrabalhando, não exatamente as mesmas questões, mas questões que para a artista dialogariam entre si. Podemos listar a questão do corpóreo, o vazio, o silêncio, a transparência, a ação, e, talvez principalmente, a linguagem. Ao perpassar por algumas de suas principais séries e trabalhos, opto por pensá-las de acordo com o material empregado pela artista para a sua confecção. Mira teria sido uma artista muito ligada ao material, ao corpo do material com o qual trabalhava, e a que latitudes tais corpos poderiam chegar conforme fossem experimentados; Mira gostava de explorar as possibilidades materiais que determinado componente poderia lhe oferecer, algumas vezes até mesmo querendo discutir a imaterialidade e o invisível por esse caminho.

Em um trecho do depoimento de Mira para Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 19 de

agosto de 1977, ela afirmou: “Toda fabriquinha me atrai, seja ela de metal, de vidro; qualquer material me atrai; o trabalho manual me atrai” (SCHENDEL apud. LAGÔA, 2005, p. 116).

## **2. 1. As séries**

### **2. 1. 1. Pinturas e *Sarrafos***

“De minha pintura não poderia lhe dizer nada, não é ‘abstrata’, mas é abstrata como creio que o seja toda a arte”.<sup>1</sup>

Na pintura de Mira poderíamos estabelecer um percurso que começaria com a figuração e terminaria em quadros marcados pela presença do vazio. As primeiras pinturas realizadas no Brasil possuíam grande relação com os trabalhos do pintor Giorgio Morandi. O tema das garrafas e copos de Morandi teria sido de grande referência para Mira, que, nesses quadros, construía espaços planares na tela através de cores e elementos geométricos.

Os trabalhos dessa fase estariam interessados nas possibilidades da abstração, não apenas por uma leitura formal, mas por aquilo que ela poderia vir a significar. Ou seja, Mira não usava a geometria como um elemento concreto no quadro, mas como um elemento carregado de significações e personalidades. Poderíamos dizer que a abstração de Mira estava mais para Kandinsky e menos para Mondrian.

Após esse momento inicial dedicado a pinturas figurativas, mas de uma figuração comedida, econômica nos elementos e pouco naturalista. Mira passaria a pintar fachadas de casas em uma série intitulada *Fachadas* ou *Geladeiras*. Essa série parece muito preocupada na relação que as cores combinadas poderiam oferecer e em trabalhar uma geometria mais sensível. No desenvolvimento destes trabalhos, Mira simplificaria tanto as suas fachadas, ou geladeiras, até chegar ao elemento geométrico, embora fosse uma geometria mais intuitiva, livre, sensível e cheia de significados para a artista, longe do universo dos concretistas. Na verdade, parecia pouco importar se o que aparecia na tela eram fachadas de casas ou geladeiras, o que parecia importar era a combinação cromática.

---

<sup>1</sup> Trecho de carta de Mira Schendel ao pintor Ennio Morlotti reproduzido na cronologia, de autoria de Célia Euvaldo, no livro ‘No Vazio do Mundo’ de Sônia Salsztein.



Figura 1 – *Sem Título*, década de 1950, exemplar da série *Fachadas*. Têmpera sobre juta, 96,5 x 130cm.

Seria possível dizer que a série *Fachadas* marcaria uma transição em sua pintura entre o figurativismo e o abstracionismo de fundamento geométrico. Dos quadros geométricos, Mira passaria a pintar telas monocromáticas, ou de duas cores, com mínimos elementos povoando a composição, seja um traço ou uma figura geométrica. Quem observa essas pinturas sente os olhos deslizar pela superfície lisa e monocromática até esbarrar inesperadamente em um desses mínimos elementos, por essas mínimas interferências por parte da artista. Não retomamos a dicotomia figura e fundo, porque nesses trabalhos figura é fundo, mas em outro estado, em outro tempo. Estar na presença dessas pinturas seria como observar o nascimento da figura, o seu vir a ser no plano.

Do óleo, Mira passaria a trabalhar com materiais mais densos e espessos, como o gesso, o que deu aos seus quadros cheios de vazio uma qualidade corpórea. Esses trabalhos ficariam conhecidos como *Pinturas Matéricas*. Maria Eduarda Marques no livro ‘Mira Schendel, Pintora’ chama atenção ao paradoxo criado por Mira com esses trabalhos: ao mesmo tempo em que são trabalhos densos devido aos materiais utilizados, gesso, cimento, areia, eles enfatizariam o vazio. É como se Mira estivesse nos mostrando que o vazio poderia ser palpável, que o vazio possuiria corpo.

O gesso, o cimento e a areia criariam superfícies sólidas na tela e muito porosas, eles seriam quase quadro-coisas; não se limitariam a ser um espaço para virtualidades. Aqui vemos que Mira estaria fora do entendimento onde a tela da pintura e a moldura delimitam um espaço a ser utilizado para virtualidades. A moldura nesses casos faria uma mediação entre o local onde a pintura se encontra, a galeria, o museu, uma casa, e o signo que ela encerra.

Mais a frente, de 1979 a 1986, Mira utilizaria na pintura feita com têmpera folhas de ouro de vinte e quatro quilates, provocando um contraste entre o opaco e o áspero da tinta sobre tela com a lisa e reluzente qualidade das folhas de ouro. O efeito desses trabalhos com folha de ouro seria o de provocar o embate entre duas superfícies tão diferentes entre si, a procura não parecia ser pela mescla de materiais, mas pelo embate de materiais, pelo processo de individuação que esses materiais passariam quando confrontados. O quadro ficaria iluminado, porém, essa iluminação se restringiria ao reduzido espaço da folha de ouro, o que enfatizaria o vazio da tela.

A série *Sarrafos*, sua última série completa concluída, é formada por um conjunto de doze trabalhos que se encontrariam na fronteira entre desenho, pintura e escultura. Como dito anteriormente, essas classificações não possuiriam lugar na obra de Mira Schendel, que proporia uma superação de tais classificações. Em depoimento a Iole de Freitas sobre a série *Sarrafos*, Mira afirmou: “Finalmente consegui ser agressiva” (FREITAS, apud. SALSZTEIN, 1996, p. 225). O sarrafo pintado de preto irrompe da superfície branca e lisa da tela. O posicionamento do sarrafo indicaria movimento e direcionamento. O branco e o preto contrastariam entre si e, como nas pinturas com folha de ouro, observamos o processo de individuação dos materiais. A linha deixa a superfície plana da tela para se tornar uma “coisa” tridimensional no espaço, é como se a linha finalmente escapasse da supremacia planar do desenho e pulasse para o espaço. “Mira transforma a linha em escultura” (DIAS, 2009, p. 324).

*Sarrafos* ainda faria referência a outros trabalhos de Mira: as pinturas que apresentam desenhos de pequenas flechas com a intenção de direcionar o olhar do visitante. Aqui as flechas deixam o plano e se tornam sarrafos pretos saltando para a fora da tela, aqui também temos o nosso olhar direcionado.

*Sarrafos* não apenas subverte as categorias pintura e escultura, ele assimilaria valores da pintura e da escultura simultaneamente. A tela branca, lisa e limpa exaltaria as qualidades do plano, enquanto o objeto que se põe pra fora mobilizaria noções de especialidade, localizariam nosso corpo e nossa posição naquele espaço. Todo o espaço ao seu redor seria mobilizado com a movimentação sugerida pelo direcionamento do sarrafo. E embora eles sejam um tanto quanto agressivos, como a própria Mira afirmou, eles seriam de uma agressividade ordenada.

Em *Sarrafos*, temos uma tela retangular coberta por gesso formando uma superfície lisa e uniforme. Não é difícil lembrar e comparar com as *Pinturas Matéricas* que trariam o oposto, uma abundância de material sobre a tela. Seus quadros seriam dotados de corpos, não apenas o chassi e a tela, as *Pinturas Matéricas* tinham grande quantidade de material sobre a tela, era quase um trabalho escultórico sobre a superfície da tela. Um corpo que convidava ao observador a desvendar os mistérios do seu interior, daquilo que era feita. Aqui, nos *Sarrafos*, a tela branca é asséptica, indiferente, distante, fria. Toda essa frieza e indiferença é radicalmente subvertida com o corte produzido pelo sarrafo que irrompe da tela. Negro e rígido, em algumas vezes ele corta o quadro e direciona o nosso olhar. Em alguns exemplares da série, o sarrafo acompanha a horizontalidade do quadro, em outras, corta transversalmente o quadro, e em mais outras o sarrafo segue uma direção aparentemente aleatória, a sensação é realmente a de estar sob uma imposição.

Novamente como aconteceria nas pinturas que apresentavam folhas de ouro, vemos um processo de individuação ocorrer. O branco da tela se tornaria mais branco com a presença do sarrafo negro, e o mesmo aconteceria com o sarrafo, ele se tornaria mais negro com a presença luminosa da tela branca. A tela engessada se tornaria mais lisa com a presença tridimensional do sarrafo que se colocaria no espaço de maneira contundente. A tela pareceria uma continuidade da parede branca (isso quando o trabalho estivesse exposto em um local com parede branca) e o sarrafo um elemento do nosso mundo. Talvez a série *Sarrafos* seja uma tentativa contundente da artista em agarrar o visitante. É nesse sentido que vemos os *Sarrafos* mobilizando o espaço ao nosso redor. É um trabalho que não ignora a extensão da galeria, a distância que nos separa do trabalho, a nossa altura.



Figura 2 – *Sarrafo*, 1987. Acrílica, gesso e têmpera sobre madeira, 90 x 180 x 54cm.

Mira sobre a série *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 esse ânimo 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." (SCHENDEL apud. GONÇALVES FILHO, 1987).

Os trabalhos que Mira vinha produzindo quando faleceu em 1989 eram uma retomada da artista ao universo das *Pinturas Matéricas*, após deixar por um tempo a tinta e a tela da pintura. Esses últimos trabalhos se valiam de pó de tijolo aglomerado sobre tela. Devido à saúde debilitada, Mira precisava contar, assim como quando produziu *Sarrafos*, com a ajuda de assistentes que muitas vezes realizavam suas obras seguindo indicações dadas.

### **2. 1. 2. Monotípias, Droguinhas, Trenzinhos, Cadernos**

Em contato com as cartas e os diários de Mira, Geraldo Souza Dias nos aponta que foi quando ganhou de presente blocos de papel japonês que Mira teria visto caminhos para desenvolver aquilo que durante muito tempo seria uma vertente forte em sua produção artística: a transparência. "(...) a ideia [é a] de acabar com atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc." (SCHENDEL apud. DIAS, 2009, p. 257).

Durante os primeiros anos da década de sessenta, Mira Schendel trabalharia intensamente nas *Pinturas Matéricas* e sua obra receberia várias exposições individuais. 1962 na Galeria Selearte, 1963 na Galeria São Luiz e 1964 na Galeria Astreia. Mira também participou da VII Bienal de São Paulo em 1963 e recebeu o Prêmio Aquisição no XI São Paulista de Arte Moderna em 1962. De 1962 a 1964, Mira desenvolveu a série *Bordados*, seu primeiro trabalho com papel japonês. Os desenhos foram realizados com tinta ecoline.

Para utilizar tinta a óleo no papel japonês, Mira precisou buscar uma técnica em que fosse possível desenhar nesse suporte tão fino, que não se destruísse em contato água ou muita tinta.

"Uma vez ganhei de presente um papel japonês finíssimo aos montes [...]. Tempos depois, mais ou menos um ano, comecei a mexer com aquele papel, mas não dava, porque ele rasgava, não aguentava água [...]. Aí conheci uma moça que fazia monotípia e [usei] a técnica da monotípia, mas não visando a monotípia, mas simplesmente por uma razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu o manuseasse, [para que] pudesse desenhar em cima dele" (SCHENDEL apud. DIAS, 2009, p. 189).



O processo de Mira consistiria em utilizar uma placa de acrílico ou vidro que teria a sua superfície entintada de preto e salpicada por talco. O talco funcionaria como uma barreira entre a tinta e o papel japonês que seria colocado por cima, fazendo com que o papel não absorvesse a tinta de imediato. Com um objeto pontiagudo, que poderia ser desde a tampa de caneta à sua própria unha, Mira marcava um lado do papel fazendo surgir um desenho no seu verso.

Maria Beatriz da Rocha Lagôa, na dissertação ‘Mira Schendel – Um ensaio sobre as monotípias’, aponta uma qualidade muito interessante nesses trabalhos: a matriz das *Monotípias* de Mira, a placa de acrílico, não recebia ação alguma. Enquanto em uma matriz de xilogravura as incisões na madeira seriam demarcadas por goivas, ou matriz de metal por ácido, para produzir um desenho ou o que quer que fosse em negativo e assim imprimir positivo; a matriz de Mira seguiria intacta. O que sofria interferências por parte da artista era o papel. Comumente na gravura tradicional, a matriz é ativa e o papel é passivo, na técnica empregada por Mira ocorria o inverso; o papel era ativo, enquanto a matriz passiva.

Desse modo não seria possível fazer reproduções da série *Monotípias*; sem uma matriz fixa não existiria uma qualidade uniforme no trabalho.

Um dos primeiros apontamentos que poderia ser feito sobre as *Monotípias* de Mira seria o quanto a série enfatizaria o branco do papel japonês. Beatriz Lagôa, após se dedicar a observação das *Monotípias*, propõe uma sistematização interessante dos quase dois mil exemplares da série. De acordo com a autora, as *Monotípias* de Mira poderiam ser divididas em três grupos:

- 1) intervenções mínimas no papel almejando um “quase vazio”;
- 2) conjuntos de letras que formam, ou não, palavras e frases associados a traços e formas;
- 3) composição de formas circulares.

Ao observar a série como um todo, podemos ver que esses três “grupos” não correspondiam a uma regra estabelecida por Mira, o processo das *Monotípias* seria um processo que abraçaria o acaso e atrelaria criação ao momento da concepção, ou seja, Mira deixava para o processo de concepção os problemas e as soluções que o papel japonês e a técnica de desenho poderiam lhe proporcionar. A mediação entre Mira e o desenho seria

realizada pelo vidro e isso faria com que o desenho parecesse vir de dentro do papel, essa mediação acarretava na perda do controle do seu resultado, e trazia o acaso ao trabalho.

A visualidade que Mira nos oferece com essas mínimas intervenções, formas geométricas e letras que ora são palavras, e então signos, ora são elementos gráficos, corresponderia a um espaço pouco ligado ao caráter físico e muito ao sensível. Com isso busca-se dizer que o espaço das *Monotipias* estaria voltado à sensibilização e a imaginação da artista. Tem-se a impressão ao enfrentar as *Monotipias* que estamos olhando um mapa de pensamentos e deslocamentos da artista; como se as *Monotipias* fossem um registro sensível do que acontecia no seu ateliê, um registro sensível do seu deslocamento, por exemplo, ao redor da mesa de trabalho.

Por essa via, as *Monotipias* poderiam ser lidas como trabalhos que exploram noções de espaço e tempo. Espaço porque vemos os elementos sendo distribuídos no papel de uma maneira muito particular, embora seja uma distribuição ligada à sensibilidade e imaginação da artista; e tempo porque incorporariam no trabalho os deslocamentos de Mira ao redor do papel.

Em um embate com as *Monotipias* poderíamos dizer que existiria um caráter reflexivo nesses trabalhos, um isolamento que eles parecem reclamar. Em ‘Mira Schendel – Um ensaio sobre as Monotipias’, Beatriz Lagôa afirma que parece existir um paradoxo nessa série. Para ela, a artista em alguns momentos estaria querendo falar sobre as origens da linguagem, mas valendo-se da sua desconstrução para isto. Podemos exemplificar essa ideia com aquelas *Monotipias* que apresentam letras, mas não formam palavras, aquelas em que Mira mistura idiomas ou brinca com a qualidade gráfica das letras. O mesmo ocorreria naqueles trabalhos em que os círculos não são perfeitos, são quase círculos. Ainda há as *Monotipias* de mínimas intervenções por parte da artista, o papel está quase branco, a não ser por uma mancha aqui ou um traço ali.

Mira sobre as suas *Monotipias*:

“Os trabalhos ora apresentados são resultados de uma tentativa, (...), de surpreender o discurso no momento da sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade”. (SCHENDEL apud. SALZSTEIN, 1996, p.2).

Devido à técnica empregada, os elementos desenhados por Mira parecem brotar de dentro do papel japonês. A tampa da caneta pressionando um lado do papel e marcando o seu

verso, depois da secagem, nos impressiona por fazer com que o papel pareça marcado dos dois lados. As mãos de Mira apoiadas sobre o papel também romperiam a barreira do talco manchando levemente a superfície do papel. A espessura tão fina do papel japonês submetido a essa técnica nos ofereceria marcas de ambos os lados. Algumas vezes as *Monotipias* de Mira Schendel foram expostas fora da parede, presas ao teto, suspensas no espaço (como aconteceu na Feira Internacional ArtRio em 2013), o que reforçaria as questões sobre transparência e simultaneidade tão importantes para a artista.

No artigo ‘Mira Schendel quebra os limites com linhas’, publicado na Folha de São Paulo em 05 de abril de 1994, Bernardo Carvalho comenta a abertura da exposição da série *Monotipias* na galeria Camargo Vilaça ressaltando o quanto a curadoria desta exposição era condizente com as propostas de Mira. Carvalho chama atenção para o fato dos desenhos terem sido expostos presos ao teto, podendo o visitante observar os dois versos do papel. Também aponta a falta de simetria dos trabalhos. E comenta: "São trabalhos que falam de uma dimensão desmesurada, grande demais, para ser compreendida, que só pode ser entendida pela negação, pelo que não é, pelo limite exposto nesse traço discreto e esvanecente".

Devido ao processo de Mira para produzir a série *Monotipias* não seria possível que a artista fizesse retoques posteriores a fim de aperfeiçoar um traço ou tornar legível determinada frase ou que o seu círculo seja exatamente redondo. Dessa maneira, os exemplares das *Monotipias* comportariam em sua estética a oscilação, a hesitação, a imperfeição, o torto, o interrompido. Podemos constatar nas *Monotipias* que quase não existe uma separação entre aquilo que é pensado com aquilo que é realizado, porque a intenção parece ser que tudo aconteça ao mesmo tempo enquanto o processo das *Monotipias* ocorre. Em determinados momentos a *Monotipia* é a coisa e o comentário da coisa, simultaneamente.

Cauê Alves, no texto ‘Mira Schendel em Diálogo com Vilém Flusser: Língua e Realidade’ para o catálogo ‘Mira Schendel’, associa aos trabalhos de Mira, principalmente aquelas *Monotipias* que trazem uma revoada de palavras, a teoria de Vilém Flusser de que antes da linguagem, antes do ato de se comunicar e estabelecer conexão e relação com o mundo através da associação por palavras, reinaria o caos.<sup>2</sup> Como vimos, alguns exemplares da série *Monotipias* tratariam de revelar o momento do surgimento da palavra. Temos nas

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que Vilém Flusser e Mira Schendel foram amigos durante muitos anos, tendo Mira até ilustrado algumas capas de seus livros. Geraldo Souza Dias em seu livro nos fala que essa amizade foi marcada, assim como outras amizades de Mira, por muitos atritos e divergências de opiniões. A amizade foi interrompida quando Flusser retornou à Europa.

*Monotipias* uma verdadeira mistura de idiomas, português, italiano, francês, alemão, inglês, sem hierarquias; como se todos eles fizessem parte de uma única rede de compreensão, mas sintonizados diferentemente.

Outro importante trabalho desenvolvido por Mira Schendel utilizando o papel japonês foi à série *Droguinhas*, trabalhos que não poderiam ser considerados exatamente como esculturas, mas que ainda sim lidavam com questões espaciais. A partir de torções e nós com o papel japonês, Mira trançava “redes” de diferentes tamanhos e de grande delicadeza. Sua qualidade é tão efêmera que intencionando enviar tais trabalhos para Londres, Mira afirmou à época não saber como transportá-los sem causar danos aos trabalhos. Na oitava Bienal de São Paulo esses trabalhos foram chamados de *Droguinhas Fenomenológicas*, o que tornaria mais claro o que Mira quis dizer ao afirmar que essa série era um desdobramento das suas explorações no desenho, não esculturas, como a princípio poderíamos vir a pensar<sup>3</sup>; novamente vemos Mira Schendel circulando livremente por nomenclaturas e classificações. Historicamente, escultura, por causa do pedestal, se manteve afastada do mundo. Como se o pedestal, como ocorreria com a moldura na pintura, teria como tarefa nos dizer que o que acontece sob ele faz parte de uma realidade que não é a nossa. Esse entendimento segue a linha de pensamento em que arte seria mera representação de coisas mundanas. As *Droguinhas* de Mira não são cópias de algo que existe no mundo, elas estão no mundo, fazem parte do mundo e atuam no mundo.

---

<sup>3</sup> Sônia Salzstein chama as *Droguinhas* de Mira de “esculturas de ar” (1996, p.16), enquanto Geraldo Souza Dias se refere à série como “desenhos no espaço” (2009, p. 216). João Masao Kamita, no texto ‘Mira Schendel: o desafio do visível’ para a revista ‘Gávea’, refere-se às *Droguinhas* como “estruturas em transição” (p. 35). No livro ‘Caminhos da Escultura Moderna’, Rosalind Krauss chama atenção ao dizer que a escultura moderna é um meio entre o que está parado com o que está se movimentando, entre o tempo capturado e a passagem do tempo.



Figura 3 – *Sem título*, 1965, exemplar da série *Droguinhas*. Papel de arroz, dimensões variáveis.

Seria por esse motivo que a ação empregada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de expor (1966) as *Droguinhas* no chão da galeria para que o público pudesse manusear e interagir pareça não fazer sentido. Primeiro porque as obras eram frágeis e segundo porque não era preciso tocar nas *Droguinhas* para que elas atuassem no mundo; elas já estavam atuando, uma vez que elas são mundo.

As aberturas entre os nós e as tranças nas *Droguinhas* enfatizariam o interesse de Mira pelo vazio e ainda fariam com que o mundo se integrasse dentro da obra.

Há um sentido de transitoriedade, daquilo que não é permanente e impossível de ser possuído nas *Droguinhas*. Na verdade, a impressão seria de que elas estão alterando sua condição na nossa frente, enquanto observadas.

“As *Droguinhas* são essencialmente desenhos no espaço, linha transformada em matéria, formas tridimensionais, sem no entanto ocupar espaço. Suas vibrações visuais sutis provocam no espectador o desejo análogo de decifrar seu processo oscilatório, seus silenciosos murmúrios. Conviver com elas exige a abertura de nossas reservas ocultas, para que possamos fruir essas estruturas inéditas”. (DIAS, 2009, P. 216)

Seguindo propostas similares Mira produziu *Trenzinho*, trabalhos constituídos por um fio de náilon onde folhas de papel japonês eram penduradas como um varal para roupas. Inconstância e vazio seriam palavras chaves para pensar esses trabalhos. Qualquer ventilação na sala onde estão fossem expostas produziria uma mudança no trabalho, seriam “esculturas” pensadas a partir do ar; e o branco do papel japonês sem qualquer incisão, imaculados, ressaltam o vazio da parede.

Ainda com papel japonês, Mira produziu uma série intitulada *Cadernos*. Os cadernos, confeccionados pela própria Mira em 1971 e contando com mais de duzentos exemplares, subvertiam a maneira usual de leitura; eles não se limitavam a uma leitura que acontecesse da esquerda para a direita, de cima para baixo. O livro poderia ser lido de trás frente, uma vez que essas dicotomias não fariam sentido para a fruição do objeto, como ocorria nas *Monotipias* e nos *Objetos Gráficos*.

Os *Cadernos* se valiam da qualidade transparente do papel japonês, fazendo com que um ou vários elementos fossem surgindo gradativamente conforme as páginas fossem viradas. Alguns deles se utilizavam de letras e palavras, formando uma espacialização difusa e etérea, em que letras e palavras pareciam piscar diante dos seus olhos. Os *Cadernos* que se valiam de elementos geométricos, desenhados ou recortados, seguiam uma esquematização pensando a espacialidade da folha e o movimento que eles produziam com a sucessão das páginas.

Uma importante qualidade que deve ser ressaltada a respeito dessa obra seria o movimento, e, conseqüentemente, o tempo empregado para a realização desse movimento. Sendo talvez um pouco redutor com esses trabalhos, *Cadernos* poderiam ser descritos como obras em movimento.

Existe um exemplar da série *Cadernos* que tanto visualmente quanto conceitualmente remete a outros trabalhos da Mira, os trabalhos da série *Objetos Gráficos*. Ao abrir um *Caderno*, exposto na retrospectiva de 2014 da artista que ocorreu Pinacoteca do Estado de São Paulo, nos deparamos com uma primeira folha com apenas um elemento povoando o espaço. A letra "u" e a letra "n", lado a lado. A tipologia escolhida por Mira cria, com a proximidade das duas letras, um movimento, movimento que começa com a letra "u" e termina com a letra "n", un. Embora nesta primeira página haja apenas esse elemento, não é a única coisa que vemos. Por ser um caderno confeccionado com folhas de papel japonês, devido a sua transparência, é possível observar aquilo que está presente nas páginas subsequentes. Vemos um "h", um "b" difuso, uma vírgula mais difusa ainda, até encontrarmos manchas que podem ser ou não outros elementos, só descobriremos quando avançarmos as páginas. É como observar algo através de uma nuvem de fumaça. Ao virar as páginas, mais elementos vão aparecendo, como se eles estivessem emergindo dessa nuvem. Novamente, uns mais nítidos que os outros. Enquanto uns elementos emergem, outros imergem. As páginas vão passando, os elementos vão surgindo e desaparecendo. A imagem é a de uma revoada de letras e sinais, como aquelas apresentadas nos *Objetos Gráficos*. Ao chegar às últimas páginas, todos os

elementos desapareceram. Embora os *Objetos Gráficos* nos transmita a sensação de movimento, com as letras, sinais e desenhos surgindo e desaparecendo, ainda é uma sensação. Em exemplares como esse da série *Cadernos*, vemos efetivamente o movimento do elemento em processo de transformação.

De acordo com Tanya Barson, no texto ‘Mira Schendel, A Signals London e a Linguagem do Movimento’ presente no catálogo ‘Mira Schendel’ da exposição homônima da Pinacoteca do Estado de São Paulo, as escolhas da artista para a realização desde ou daquele *Caderno* seriam obtidas através do uso do livro ‘I Ching’. De acordo com a autora, Ada Schendel, filha de Mira, relatava que muitas das escolhas que a artista fazia em sua vida pessoal e para as suas obras seriam frutos do uso do ‘I Ching’. Às vezes, as escolhas eram obtidas pelo lançar de uma moeda ou pelo rolar de dados. Novamente vemos o acaso e o aleatório presentes na obra de Mira. E ao mesmo tempo em que esses trabalhos traziam o acaso, eles também traziam o lógico, uma vez que a estrutura realizada por Mira para as movimentações dos elementos geométricos eram muito bem pensadas e idealizadas. O pensamento de Mira estaria sempre rodeando a ideia de que os opostos não se anulam, mas se complementam.

A curadoria da exposição ‘Mira Schendel’ exibiu alguns exemplares dos numerosos *Cadernos*, que durante muitos anos foram tidos quase como inéditos, tendo poucos deles participado de uma exposição do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, durante os meses de outubro a novembro de 1971. Encerrados dentro de uma caixa de vidro para a conservação das obras, o visitante podia acessar o conteúdo dos *Cadernos* através de um computador, que apresentava os exemplares expostos digitalizados.

### **2. 1. 3. Objetos Gráficos e Discos**

Podemos observar com os trabalhos derivados do papel japonês um tema crescente para Mira: a transparência. Esse tema ganharia maior destaque e possibilidades de exploração naqueles trabalhos realizados com acrílico.

Talvez o trabalho de maior destaque produzido com esse material seja a série denominada *Objetos Gráficos*, uma série que teria sido alavancada pelas experimentações e descobertas realizadas no desenvolvimento das *Monotipias*. Os *Objetos Gráficos* consistiriam

em, basicamente, duas telas de acrílicos fazendo um “sanduiche” com o papel japonês. Esse papel japonês receberia diversas incisões por parte da artista, desenhos que lembram as *Monotipias* e também colagens de letras e palavras. Algumas vezes podemos verificar nas obras reproduções de letras de músicas de Chico Buarque e em outras a artista discorrendo sobre determinado assunto de seu interesse em uma técnica similar ao fluxo de consciência.

Os *Objetos Gráficos* ficavam suspensos no espaço e o espectador podia circular ao seu redor<sup>4</sup>. Os *Objetos Gráficos* romperiam com a maneira tradicional de leitura de um quadro e instaurariam uma nova forma de apreender o objeto artístico; para acessar as suas potencialidades o espectador precisaria percorrer o espaço ao seu redor, observá-lo de todos os lados, verso e reverso, além de poder observar o espaço através dele, perceber a luminosidade do papel japonês quando em contato com a luz, e tentar decifrar as palavras, frases e letras naquela verdadeira explosão de elementos. *Objetos Gráficos* não seriam trabalhos que lidam com a superfície, como alguns quadros de Mira, eles seriam trabalhos que falariam de atravessamentos, mergulhos. A impressão que temos seria a de que estamos flutuando em um espaço juntamente com aquelas letras e palavras, como se fizéssemos parte de um mesmo movimento que organiza e desorganiza aqueles elementos.

O acrílico não tem como intenção ser apenas um suporte para os elementos gráficos que neles estão presentes, como se fosse um elemento invisível e desprovido de corpo. Ao contrário. O acrílico revelaria o corpo daquilo que é transparente. Qual é a qualidade de um corpo que podemos atravessar? Não é um atravessamento desinteressado, é um atravessamento que causa uma mudança, um atravessamento que media e questiona. Ao mesmo tempo o acrílico pode funcionar como a materialização do tempo necessário para que esse atravessamento ocorra.

Temos também a série *Discos*, onde é possível observar, diferente dos *Objetos Gráficos*, que existe uma qualidade interior e outra exterior, um dentro e um fora, mas a relação que Mira estabelece, como vimos em outros trabalhos, não seria uma relação de contrários que se anulam; a transparência do material faria com que o dentro fosse fora e o fora fosse dentro. Mira poderia estar nos mostrando que a relação corpo-alma seria muito mais profunda do que poderíamos imaginar.

---

<sup>4</sup> A exposição ‘Mira Schendel’ apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo no segundo semestre de 2014 nos apresentou uma curadoria que limava essa possibilidade de leitura proposta pelo trabalho. De modo a oferecer proteção às peças, os *Objetos Gráficos* foram reunidos todos em uma mesma sala e circundados por uma faixa que impedia a aproximação do visitante e a oportunidade de decifrar o que nele estivesse escrito ou desenhado.





Figura 4 – Exemplares da série *Discos*, 1972. Decalque, grafite e acrílico, dimensões variáveis.

A série *Discos* se valeria de desdobramentos similares aos da série *Cadernos*. Enquanto em *Cadernos* a sobreposição de folhas de papel japonês somavam elementos e criavam um espaço etéreo e instável, em *Discos*, Mira sobrepõe placas de acrílico onde cada uma das placas possuiria um elemento. A sobreposição causaria um efeito similar aquele visto em *Cadernos*, porém, aqui, a ideia da transparência e a soma de elementos se tornariam mais clara. Se em *Cadernos* o modo de apreensão e leitura daquele objeto foi destituído de ideias pré-concebidas, podendo ser vistas de trás para frente ou de cabeça para baixo, em *Discos* essa proposta se tornaria mais contundente. As placas aparafusadas formando um único objeto são presas por fios de náilon até o teto. Os *Discos* ficariam o tempo todo, de acordo com a ventilação do ambiente, se movimentando. Existe um exemplar de *Discos* que possui o mesmo padrão de desenhos presente em um dos *Cadernos*. Com diversos zeros, Mira desenha uma forma que parece a letra "s". Em metade do desenho os zeros são negros, enquanto na outra metade eles são brancos. Conforme os zeros vão se aproximando da extremidade do desenho da letra "s", a distância entre cada um deles vai ficando maior, como se eles estivessem se soltando do centro e partindo para o espaço. Em *Cadernos* a questão do movimento era clara com o virar das páginas, aqui o que parece importar mais é a transparência e a ideia de atravessamento que essa transparência nos proporciona.

“A linguagem, tal como Schendel a desenvolveu em sua trajetória, não é transparente. Ao contrário, a letra e o signo vão se tornando corpos opacos com acentuada presença física. A linguagem usada em seus trabalhos mais gráficos se distancia da denotação ou da explicação. Trata-se de uma tentativa de penetrar nos sentidos, num mundo originário e anterior à própria linguagem, um mundo do sentido nascente, do excesso de sentidos. Daí a presença de palavras, de letras soltas, enigmáticas, que retiram seu sentido de sua forma, de sua presença física no espaço tridimensional e de sua aparência gráfica”. (ALVES, 2014, p. 41).

Ainda falando sobre a questão da transparência, temos a instalação *Ondas Paradas de Probabilidade*. A instalação foi originalmente montada para a Bienal de São Paulo de 1969,

conhecida como a Bienal do Boicote. Ela era constituída de 4.800 linhas de nylon presas ao teto, valorizando a transparência do material, a ideia de atravessamento e ainda brincando com a ideia de cheio-vazio. É importante ressaltar que dependendo do ângulo que se observa a instalação você não a vê. A incidência de luz em determinada posição faria com que os finos fios de nylon desaparecessem; porém, seria só dar um passo para o lado para que a obra voltasse a reaparecer. É quase um ausente-presente, um invisível-visível. A instalação foi reconstituída para a sala especial sobre a artista presente da Bienal de São Paulo de 1994. A sala foi dividida em três segmentos: um contendo a reconstituição da instalação, o segundo apresentando a série *Sarrafos* completa e a terceira com 10 *Objetos Gráficos*. *Ondas Paradas de Probabilidade* foi reconstituída novamente para o trio de exposições que ocorreu de 2013 a 2014 na Tate Modern, em Londres, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em Porto, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo, respectivamente.

### 3. A QUESTÃO DO VAZIO

#### 3. 1. O Zen e a realidade vazia.

Existe uma imagem tipicamente zen-budista que revela a noção do vazio presente nesta escola de pensamento: trata-se do ensô (círculo). Este círculo é desenhado no papel com apenas um movimento de pincel embebido por nanquim. O ensô não precisa necessariamente ser um círculo perfeito, ele pode possuir imperfeições, a ideia do perfeito ou imperfeito não seria algo que cabe aqui. Da mesma forma podemos encontrar círculos abertos ou fechados, sem que isso implique um juízo de valor.

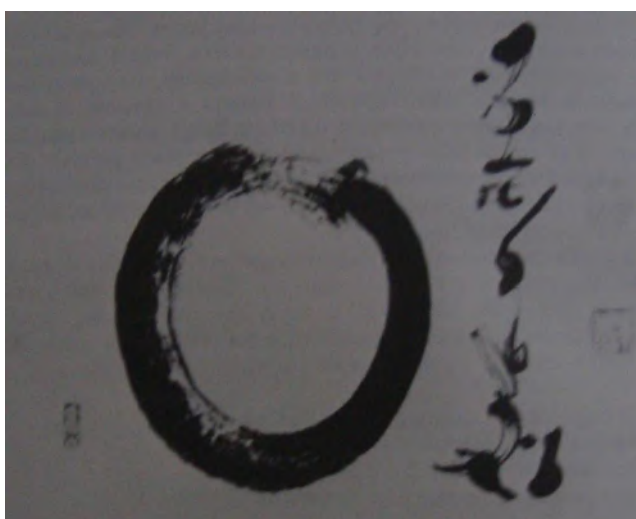


Figura 5 – "Círculo" (ensô, em japonês), de Yamada Kensai (1911 – 1974).

A confecção de um ensô deve ser realizada quando a pessoa, após as práticas de meditação (zazen), encontra-se em verdadeiro estado de espírito zen. O movimento do círculo é realizado com a mente esvaziada de pensamentos, ou seja, sem ideias pré-concebidas ou conjecturas a respeito do ensô. Por que fazê-lo? Como fazê-lo? Qual local no papel o círculo se localizará? E o seu tamanho? Quanto o pincel deve ser embebido de tinta? Deve-se ou não fazê-lo fechado? Etc., etc. Sua realização é destituída de valores e até mesmo de intencionalidades. E é essa destituição de valores e intencionalidades que faz da prática do ensô uma prática zen-budista, uma prática do vazio, uma vez que ela abarca o não-pensar e a não-ação.

O ensô revelaria a noção budista de que o nosso mundo, o mundo dos sentidos, seria ilusório e distante da realidade espiritual. O branco encerrado dentro do círculo se tornaria mais branco em contraste com o preto do desenho, o vazio presente na folha de papel se tornaria mais presente devido ao ensô. "O círculo como símbolo do espírito absoluto, como

plenitude, como vazio do universo que a tudo envolve, e como multiplicidade e oposição em sua duração, como essência búdica, transcendente, fora do espaço e do tempo (...).” (BRINKER, 1985, p. 33).

O zen-budismo é uma vertente do budismo dhyana, uma escola de pensamento desenvolvida na Índia cerca de 397 a. C. após a morte do Buda histórico Shakyamuni (MIKLOS, 2010, p. 5). Antes de receber seu nome espiritual, Shakyamuni, ele era conhecido por Siddhartha Gautama. Gautama abdicou de todos os seus bens materiais em busca da descoberta do que seria a realidade do mundo. Foi quando, após desprender-se de todos os vínculos com o mundo dos sentidos, que chegou à iluminação. Buda ou aquele que despertou (GARD, 1981, p. 7).

“Sumariamente, para Shakyamuni, o mundo dos sentidos é uma ilusão a que o desejo nos liga. A dor e a reencarnação provêm desta ligação. Mas o círculo pode ser rompido suprimindo-se o desejo, porque, uma vez suspenso o desejo, a ilusão dissipa-se e torna-se possível o estado de vigília. Não tenham outra ambição que não seja libertar o Buda que está em vós, porque todo o homem é um Buda em potência e alcançará, (...), a iluminação” (Op. cit., p. 8).

O budismo viu-se livre das fronteiras da Índia e, do século VI ao século X, atravessou territórios e seguiu conquistando adeptos. A vertente dhyana do budismo atingiu sua maturidade na China, onde foi chamado de chan. Dhyana é um termo em sânscrito para a palavra “contemplação”. O mestre chinês Hui-Neng foi uma figura importante para a construção e a solidificação do chan, tornando-se um importante mestre do budismo. Vale também dizer que a dinastia Tang e sua famosa e expansiva Rota da Seda fez prosperar o budismo pelo território asiático (KATO, 2012, p.156). O budismo dhyana entrou no Japão através da China (HERRIGEL, 1975, p. 20) e lá foi chamado de zen. A palavra zen é a verbalização sinojaponesa do ideograma chinês chan (BRINKER, 1985, p. 8).

De acordo com Francisco Handa no livro ‘O que é Zen?’, uma comunidade zen-budista no Havaí chegou à expressão "silence mind" como tradução de zen para a língua inglesa. Traduções de termos e expressões servem apenas para uma tentativa de tornar os não-inicializados mais sensíveis a ideia zen. Traduzir dhyana, chan ou Zen é apenas lhe atribuir outro nome, que diz pouco, ou nada, a respeito de sua realidade. E o autor continua:

“O que se chama zen ganhou este nome pela convenção, mas independe de denominação. Pode-se dizer que ser zen é deixar de ser qualquer coisa. Nada existe em sua forma concreta, sendo a impermanência a única realidade. (...) Como parte da natureza, o homem também se transforma. Em zen vive-se esta mudança constante e cíclica. Como parte do todo, o homem está inserido no processo cósmico. No

momento em que rompeu com essa unidade, isolou-se. O retorno à unidade primordial é o zen". (1991, p. 35).

Dentro do budismo, Buda é aquele que atingiu a iluminação, nirvana ou satori, como é chamado no Japão. Apresentando dessa forma, pode parecer que a prática budista, embora ela se constitua pelo paradoxo da não-ação, visa à iluminação. Aquele que pratica o zazen, de acordo com Handa, visando exclusivamente à iluminação estará apenas se distanciando cada vez mais dela, é pretensioso, busca apenas satisfazer um capricho do ego. O praticante de zazen almeja o oposto, a destruição do ego, uma vez que se entende que o ego prende-se ao mundo dos sentidos, e o mundo dos sentidos na concepção zen-budista é ilusório. Prender-se na trama do mundo dos sentidos é afastar-se do Zen.

Zazen poderia ser traduzido como “sentar-se e meditar” (COELHO, 1978, p. 11). Meditação é a arte de fazer nada. Francisco Handa nos mostra que aquele que pratica o zazen empreende uma limpeza na mente, acalma suas energias e prepara o corpo para a união da mente com o universo. A ideia do zazen seria a de que o seu praticante entraria em um estado onde não interferiria mais no meio ao seu redor. Não seria o mesmo que dormir. O praticante estaria acordado, concentrado, mas a sua mente estaria destituída de pensamentos, sem julgamentos ou apegos. O corpo seria esquecido, assim como os pensamentos, o tempo, o espaço. O praticante e a sua mente não estariam mais em confronto com o mundo ilusório dos sentidos e, dessa forma, ele se encontraria apto a se tornar um com o universo.

Francisco Handa observa que o comportamento normal de um monge seria manter-se calado quando questionado por seu discípulo sobre o significado de Zen (1991, p. 9). Parece estranho, quase incompreensível, para os não familiarizados com Zen que a explicação de algo envolva, na verdade, o silêncio. Talvez a melhor palavra não seja nem mesmo “explicar”, uma vez que o Zen não pode ser explicado, uma tentativa de explicá-lo contrariaria as suas propostas, embora o Zen, novamente, nada proponha. Handa nos avisa a respeito das armadilhas que envolvem escrever e ler sobre o Zen, afinal, quem entende o que é zen não sente necessidade de explicá-lo.

Zen não é algo que deva ser entendido, mas vivenciado. Por esse motivo, não seria possível estudar e conhecer o Zen através de uma teoria porque ele não comportaria uma teoria. A realidade zen só seria possível de ser apreendida através de sua prática, seja da prática de meditação, seja através das artes japonesas vinculadas ao zen (ikebana, haicai, pintura, arco e flecha...). Quando se visa a prática de meditação com outra intenção que não

simplesmente realizar a meditação, seja para relaxar, para otimização da memória, para atingir à iluminação, o praticante na verdade não está realizando a prática em sua essência e, assim, distancia-se cada vez mais da verdade zen. O mesmo ocorre com as demais artes japonesas vinculadas ao Zen, nada adianta praticar a pintura zen, o ikebana ou o arco e flecha se a sua intenção, primeira e última, não é verdadeiramente pintar, produzir um arranjo floral ou manusear o arco e a flecha. Como dito anteriormente, o praticante que busca uma enganosa iluminação estaria apenas se pondo mais distante ainda do que realmente é a iluminação. Esta seria uma compreensão que valoriza o estar aqui e agora, valoriza o momento presente. O que se pretende verdadeiramente com essas práticas é harmonizar o consciente com o inconsciente (HARRIGEL, 1975, p. 10).

Handa não deixa que pensemos que a prática da meditação seja uma prática passiva. A passividade corresponde, de acordo com o dicionário, ao ato de receber uma ação e não reagir a ela. A prática do zazen não compreende isso, não se recebe ação alguma e, sim, o corpo do praticante encontra-se em ação, ele está em ato de fazer nada. “Durante toda a sessão, o meditante deve estar ligado à posição, à respiração e ao não-pensamento” (HANDA, 1991, p. 37).

Podemos observar que a prática do zazen encerra as oscilações da mente, traz a atenção do praticante para o momento presente, não o deixa preso a uma vivência do passado e também o livra da ansiedade de algo que está no futuro. Quando o meditante se esquece de si, quando ele elimina o ego por meio das práticas, é quando se vive o momento presente em sua inteireza, é quando a realidade do mundo se desvela e se chega ao satori. É quando a mente encontra-se nesse estado de concentração, consciente da inevitabilidade do momento presente, que se produz o ensô, o ikebana, as artes marciais, o arco e flecha, etc. Mas só se produz o ensô, ou escreve um haicai ou pinta um quadro quem ainda não alcançou o satori, quem alcançou a iluminação não vê necessidade em usar de instrumentos como a poesia ou a pintura, eles superaram essa necessidade porque entenderam que o Zen não pode ser transmitido, mas apenas vivido; e a vivência corresponde a cada pessoa, é individual.

“Então, para que volta o espírito do budista ‘despertado’? Para um estado que Shakyamuni decidiu designar pela palavra ‘nirvana’ antes de se recolher, neste ponto, num silêncio a que os seus sucessores, exegetas ou críticos, não deixaram de atribuir os mais diversos sentidos. Segundo uns, nirvana pode significar: ‘soprado’ (como uma vela apagada), segundo outros ‘o lugar onde já nada respira’. O ocidente cristão traduziu-o frequentemente por ‘nada’, termo que permite desacreditar uma religião estrangeira, taxando-a de nihilismo” (GARD, 1981, p. 8).

Como pôde ser visto, dentro do funcionamento do pensamento zen existiria uma valorização ao vazio. E esse vazio não é entendido de maneira negativa, como falta, perda ou inatividade. Fica-se em silêncio para falar, fica-se imóvel para agir. O vazio não é visto como um espaço para ser preenchido, mas como um espaço para ser valorizado, para ser vivenciado, um espaço aberto a possibilidades, e seria essa abertura que compreenderia a sua qualidade. O Zen entenderia a realidade do mundo como uma realidade do vazio. O mundo material seria ilusório e não existiria, uma forma de superá-lo seria transcendê-lo, desapegando-se dele e de suas necessidades. Elimina-se o ego e chega-se ao Zen. Na página de abertura do livro ‘A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen’<sup>5</sup>, Eugen Herrigel nos apresenta um provérbio zen que talvez vá ao âmago da questão: “Só encontrará a sua vida aquele que a perdeu”.

### **3. 2. A noção de Caminho.**

Dô, ou Caminho, é uma noção que está presente no centro de toda prática cultural e espiritual do Japão, é uma noção que interliga todas as diversas formas de produção humana, uma noção que permeia os processos de criação e que uniria intelecto e espírito. O dô que se escolhe percorrer corresponde a uma prática a ser realizada. Segundo Horst Hammitzsch no livro ‘O Zen na Arte da Cerimônia do Chá’, chama-se Caminho porque aquilo que importa na vivência da prática é a trajetória, mais que o resultado, a trajetória que abarca erros, acertos, retomadas, disciplina; é a verdadeira trajetória de um crescimento intelectual e espiritual.

"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" (OKANO, 2013, p. 10).

A noção de Caminho presente na cultura nipônica valoriza o momento presente, o crescimento pessoal, o desenvolvimento, a persistência, a disciplina (manter-se no Caminho requer muita disciplina). Aquele que percorrer todo o dô se tornará o mestre desse dô. Se a intenção do caminhante é ser mestre, ele não entendeu os reais ensinamentos que um dô oferece. O Caminho oferece nada mais que o Caminho de uma determinada prática. E os Caminhos podem ser inúmeros. Caminho da pintura, Caminho da caligrafia, Caminho das

---

<sup>5</sup> O livro é uma narrativa de Eugen Herrigel sobre a sua viagem ao Japão e o seu aprendizado zen a partir da prática do arco e flecha.

artes marciais, Caminho do arranjo floral, Caminho do Chá. “O Caminho é a tradição de uma arte” (HAMMITZSCH, s/d., p. 7). Michiko Okano, para o prefácio do livro ‘Dô - Caminho da Arte: do belo do Japão ao Brasil’, aponta a presença de dô nas palavras relacionadas à arte, como kadô (arranjo floral), sadô (cerimônia do chá), kôdô (arte do aroma), shodô (caligrafia), nôgakudô (teatro), englobando também as artes marciais como judô, quendô, aikidô.

Anteriormente o Caminho era visto apenas como uma forma de uma pessoa adquirir o aperfeiçoamento de determinada prática. Porém, a vivência do Caminho deu ao caminhante mais do que a perícia de alguma prática, mas também um crescimento espiritual.

Para percorrer o Caminho é necessário possuir dentro de si o vazio. Não se pode iniciar o Caminho do Chá, por exemplo, matizado por todos os pré-conhecimentos sobre o que é o chaísmo, pré-conhecimentos anterior à prática, anterior à vivência da Cerimônia do Chá. É como tentar encher de chá uma xícara que já está cheia, o líquido apenas transbordará para fora. É necessário esvaziar a xícara para que um novo e quente chá o encha. É necessário se esvaziar de ideias pré-concebidas antes de percorrer um Caminho, de outro modo o Caminho não estará sendo percorrido e o caminhante estará apenas enganando a si próprio.

“A princípio, o discípulo que está a Caminho deve manter-se rigorosamente dentro da tradição. (...) Só quando consegue subjugar seus caprichos, alcançando a disciplina de si próprio – tendo, portanto, vivenciado, em sua totalidade, o que recebera – 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, s/d., p. 9)

O Caminho ofereceria liberdade. Embora possa parecer que o rigoroso seguimento de uma disciplina enclausure o caminhante em regras e doutrinas, o Caminho liberta o caminhante para que ele possa ouvir as reais palavras do seu coração. A disciplina do Caminho supera os enganosos caprichos e vontades do ego e liberta, como as práticas budistas de meditação.

A liberdade de si mesmo que o Caminho oferece conferiu a este conceito cultural mais que o aprendizado de uma prática, mas uma verdadeira trajetória de reconhecimento e enriquecimento cultural. É por esse motivo que os mestres zen sugerem o Caminho como uma forma de fazer determinada pessoa se aproximar do Zen, como ocorreu com Eugen Herrigel que encontrou a vivência zen através do Caminho do arco e flecha.

“Cada Caminho japonês almeja penetrar na essência do eterno e vivenciar o Todo-Uno. Porém, essa meta só é alcançada quando o caminhante – aquele que procura – abdica do seu próprio ego e vivencia a ausência do eu (...) e o vazio ku. É



um silêncio tão profundo que ressoa, e este som permite a quem o escuta, uma vez alcançada sua maturidade, vivenciar repentinamente o Todo-Uno” (Op. cit., p. 10).

### **3. 3. O vazio na pintura.**

Na abertura do terceiro capítulo de seu livro, ‘Quase zen será zen?’, Francisco Handa diz: “Não se pode afirmar que exista uma arte genuinamente zen. Se zen não existe como forma, inexiste igualmente uma arte que se (auto) denomine zen” (1991, p. 71). Na página seguinte, ele ainda acrescenta: “Conceituar qualquer arte como zen é rebaixar o zen ao nível mais baixo”. Porém, o espírito zen, o (não) posicionamento zen, ao longo dos anos serviu de inspiração para algumas práticas artísticas. Principalmente a partir do século XV, a estética japonesa viu-se influenciada por esse espírito zen, oferecendo diversas manifestações artísticas que lidam com a vivência zen. A arte de Cerimônia do Chá, o ikebana, o teatro Nô, a dança Butô são apenas alguns.

Handa nos oferece um exemplo do que seria uma arte de inspiração zen ao nos falar de uma ceramista que buscou em sua arte tornar palpável a experiência zen. De acordo com Handa, a ceramista produziu diversos objetos seguindo uma lógica de produção que abarcava o acaso e a não intencionalidade. Os objetos de cerâmica que saíam do forno tinham formas diversas das quais nenhuma ela controlava ou projetava, eram objetos que não possuíam utilidade. “O comportamento zen desta ceramista era justamente descobrir as formas no próprio processo de transformação” (1991, p. 72). Com isso, Handa estaria nos querendo dizer que durante a produção das peças a mente da ceramista se encontrava “vazia”, uma vez que a confecção dos objetos não pressupunha qualquer tipo de intencionalidade, exceto o seu próprio fazer. É possível perceber o mesmo posicionamento em relação à prática do zazen, que não deve ser inicializada se a busca for outra que não a própria prática em si.

Quando questionada se a sua obra era uma obra de arte zen, a ceramista contra-argumentava dizendo que ela não poderia chamar objetos de cerâmica de artefatos zen se ela nem mesmo sabia o que estava produzindo.

Eugen Herrigel, em discussões com o seu mestre de arco e flecha a respeito de suas dificuldades em conseguir melhorar a sua prática, ouviu a recomendação: “Desprendendo-se de si mesmo, deixando para trás tudo o que tem e o que é, de maneira que ao senhor nada restará, a não ser a tensão sem nenhuma intenção” (1975, p. 43). Desse modo a pessoa

mergulharia na prática (da cerâmica, do arco e flecha, do arranjo floral, da pintura) e viveria com intensidade o seu fazer e o momento presente.

Helmut Brinker propõe que foi o taoísmo uma das fontes para o Zen e a sua arte, principalmente a pintura.

“Os zen-budistas e os taoístas procuravam alcançar, através das práticas contemplativas parecidas, a compreensão das forças atuantes no mundo e no fundamento do ser. Ambos ressaltavam o ato original da concepção do ser, nutriam uma desconfiança contra a intelectualização de seus ensinamentos e baseavam-se na transmissão da ‘doutrina sem palavras’ – expressão taoísta que se tornaria parte integrante da noção zen-budista de fê” (1985, p. 16).

Dentro desse contexto, o ato de contemplação da pintura de inspiração zen implicaria em um processo espiritual transcendental. A pintura zen sofreu grande influência da pintura chinesa, que também se oferecia a uma contemplação de qualidade transcendental. Vale lembrar que para o mestre chan Hui-Neng a iluminação poderia chegar a qualquer momento, onde quer que a pessoa estivesse, fazendo o que quer que fosse. Ou seja, para eles a ideia de alcançar a iluminação através de um caminho que não fosse apenas o da meditação não era algo estranho. Nelson Coelho no livro ‘Zen’ relata que a defesa do mestre Hui-Neng era de que as excessivas práticas de meditação estariam criando um “automatismo” que nada a ela interessaria.

O florescimento da pintura taoísta e chan ocorreu durante o período da dinastia Song (960 – 1279). Anne Cheng, no livro ‘História do Pensamento Chinês’, relata que devido os diversos contatos com invasores bárbaros provenientes do turbulento período de fragmentação política do final da era Tang (618 – 907), ocorreu um movimento de valorização civil dos letrados. O refinamento e a criatividade dos intelectuais desse período foram causados pelo rico contato com outras regiões e alcançados devido o cessar dos confrontos ocorridos com o fim da era Tang (2008, p. 482). O resultado foi uma abundância de produções culturais.

A pintura realizada no período Song trazia uma intrínseca relação com o pensamento taoísta e se mostrava à disposição de uma contemplação de efeitos transcendentais. Entender o taoísmo é importante para entender a pintura zen e a noção do vazio. Kakuzo Okakura, autor de *O Livro do Chá*, propõe que zen seja um sucessor do taoísmo e propõe que o Zen teria posto em prática as ideias enunciadas pelos taoístas (1993, p.45). A ideia de Tao seria originária da combinação de duas forças: o yin e o yang. O yin como o material, o orgânico, a Terra; enquanto o yang como o imaterial, o inorgânico, o Céu. Tao seria constituído por essas duas forças contrárias, mas que devido ao vazio existente entre as duas formariam um par de

opostos complementares. Dessa forma, Tao estaria destituído de qualidades ambíguas ou dicotômicas.

No capítulo ‘O Vazio na Filosofia Chinesa’ do livro ‘Vazio e Plenitude’, François Cheng estabelece a seguinte estrutura de pensamento: o vazio seria o terceiro elemento da relação yin-yang. O vazio consistiria em uma força que daria movimento e funcionamento à dupla yin-yang. De outro modo, yin e yang seriam forças dicotômicas que se empurrariam e teriam suas forças anuladas. Com o vazio, yin-yang formariam uma força cíclica que animaria o mundo e dariam origem a todos os seres no universo. Visto dessa maneira, o vazio não seria uma realidade marcada pela ausência, pela falta, pelo espaço em branco, por aquilo que não está; o pensamento chinês vê o espaço do vazio como um espaço de transformação, o espaço do vazio como um espaço em potência, o vazio como espaço de transmutação. Yin-yang seria móvel e se adaptaria, em determinados momentos a força da dupla tenderia mais ao yin e em outros momentos tenderia mais ao yang, e isso ocorreria porque existiria um espaço entre eles, porque existiria o vazio entre os dois.

Ao aprofundar mais a questão do vazio, Cheng propõe que na cosmologia chinesa existe aquilo que eles chamam de o Vazio Supremo, o lugar de onde emana o uno. O uno seria o Sopro Primordial, que por sua vez seria a força que animaria todo o Universo, a força que geraria vida, que sopraria vida. O Uno, ou Sopro Primordial, geraria o Duo, que seria a força dupla encarnada no yin-yang. Entre o yin-yang existiria o vazio, também chamado de Vazio Intermediário. Do Sopro Primordial derivariam os Sopros Vitais que criariam e animariam todo o universo.

Podemos observar que existiriam no pensamento chinês diversos tipos de vazio, cada um com uma ação muito específica, mas todos compreendidos como força ativa. Ou seja, o vazio não seria uma força estática. Não se pode pensar no vazio como algo que apenas impede o choque entre o yin e o yang, mas como algo que modifica e transforma a natureza, que dá movimento a essas duas forças.

Em todo o universo a força de caráter triplo yin-vazio-yang atuaria; seria essa força que animaria o Universo, uma força que estaria presente em todo o Universo.

De acordo com Cheng, sendo Tao destituído de qualidades ambíguas, bom e mau, branco e preto; fora da relação ocidental corpo-espírito, os Sopros Vitais que animam o Universo são os mesmos que animam todos os homens, todos os dez mil seres, como diziam

os primeiros pensadores chineses ao se referir à criação da humanidade. Dentro desse esquema, o homem também possuiria em seu interior a relação yin-yang, e por sua vez o vazio.

“Todavia, mais ainda do que o sopro que anima os seres vivos, o *qi* [energia vital, sopro vital] é o princípio de realidade único e uno que dá forma a todas as coisas e a todos os seres no universo, o que implica que não existe delimitação entre os seres humanos e o resto do mundo” (CHENG, 2008, p. 283).

O mergulho na espiritualidade taoísta estaria no reencontro do homem com o vazio em seu interior, afastado pelas ilusões do mundo dos sentidos. É nesse contexto que o silêncio e a reclusão fariam parte de modo tão forte nas religiões e culturas orientais. O silêncio não como algo constrangedor em vista o não dito, o silêncio nunca como não saber o que dizer, o silêncio nunca como falta de algo; silêncio como transformação, como espera, como espaço para uma mudança se efetuar. O silêncio seria um “lugar” onde estariam ocorrendo movimentos internos de grandes transformações.

“Lao Tzu (...) dizia ele que 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 todo-poderoso por poder conter tudo. Só o vazio torna possível o movimento” (OKAKURA, 1993, p. 40).

A pintura chinesa da dinastia Song possuiria todas essas qualidades em seu interior. O pintor seria imbuído da tarefa de trazer para a pintura as relações que vimos acima. Mas não por meio de um processo didático, embora haja pinturas que sirvam a esse propósito, mas produzir uma pintura que traria em si esse movimento. É dentro desse contexto que poderíamos observar a valorização do espaço vazio na pintura.

A pintura chinesa antiga seguiu um desenvolvimento que começou marcada por um realismo para uma concepção cada vez mais espiritual dando ênfase ao espaço vazio. No livro ‘Vazio e Plenitude’, Cheng nos mostra que a noção do vazio na pintura já estaria presente desde o período Tang, embora fosse uma vertente baseada no figurativismo. No período dinástico posterior, Song, isso mudará em favor de uma pintura de paisagem de qualidade monocromática (2004, p. 129).

Por espiritual não se quer dizer uma pintura propriamente de temas religiosos, mas uma pintura que tendesse por si mesma a converter-se em espiritualidade; uma pintura que trouxesse entranhada em suas qualidades poderes transcendentais, uma pintura que pudesse por ela mesma ser um canal espiritual. Por espiritualidade, Cheng quer dizer uma

espiritualidade taoísta enriquecida pela filosofia chan. Segundo Cheng, essa contemplação de ordem edificante constituiria um rito sagrado.

“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, s/d, p. 105).

Os mesmos Sopros Vitais que animariam o universo e todos os seres animariam também a pintura. Ou seja, a pintura para o pensamento chinês seria algo gerado pela mesma força motriz (Tao) que impulsionaria o surgimento do universo e dos dez mil seres; sendo assim, para o pensamento chinês a pintura seria algo que estaria intrinsecamente ligado à vida.

Estando a pintura no mesmo nível das vivências humanas, os chineses estariam propondo uma experiência onde arte e vida pisariam o mesmo chão e engendrariam ações intercambiáveis. Seria nesse sentido que a pintura poderia se converter em espiritualidade, porque ela agiria nas nossas vidas e nos modificaria.

De acordo com Cheng, os pintores da era Song estariam preocupados em revelar as linhas internas que cada coisa no universo possuiria; linhas internas como aquilo que definiria o que cada coisa seria, como as propriedades que o constituiriam; ou seja, a preocupação seria a de revelar as essências, não apenas as aparências. Buscava-se através da pincelada discernir as linhas internas, aquilo que animaria os dez mil seres, os seus sopros vitais, o qi (CHENG, 2004, p. 136 – 141).

Levando em conta essa preocupação com as linhas internas que definiriam os contornos do que cada coisa no universo seria, bons artistas seriam definidos pela capacidade em dar conta dos contornos internos com apenas uma pincelada. A pincelada seria o elemento central da pintura Song, seria o elemento que proporia um vínculo entre o homem e o sobrenatural. O pincel e a tinta formariam a dupla que estruturariam todo o pensamento que envolveria essa prática pictórica. O pincel não teria serventia alguma sem a tinta, por sua vez a tinta não seria nada sem o pincel para lhe dar forma. A comunhão dos dois remeteria a comunhão espiritual, comunhão que se relacionaria com a noção de Tao, que abarcaria em sua força tanto matéria quanto espírito de maneira inseparável. Uma das etapas do aprendizado compreenderia um longo período destinado à observação. Primeiro o pintor deveria através do olhar dominar os contornos externos do mundo e por meio da meditação alcançar os

contornos internos. A prática da pintura não seria apenas uma prática manual, mas também mental.

Uma vez tendo tanta importância a pincelada de movimento único, que deveria ser algo internalizado no corpo do artista, para surgir de maneira natural sobre o papel, a cor restringia-se muito ao preto e às variações que poderiam ser encontradas ao diluir a cor preta. Cheng nos apresenta seis tipos diferentes de tons, chamados de: 1) seca; 2) diluída; 3) branca; 4) molhada; 5) concentrada; e 6) negra. Esses seis diferentes tons formariam três pares de opostos complementares: Seca-Molhada, Diluída-Concentrada, Branca-Negra.

Após um longo período dedicado a caligrafia, uma produção muito interessada no movimento da mão, na agilidade, na rapidez e na concentração, o artista poderia passar para o desenho e depois para a pintura. Bons pintores seriam aqueles que se valendo de uma única pincela, apenas um movimento, apenas um preciso movimento, seriam capazes de dar conta das linhas internas que definiriam determinada coisa no universo. É dada grande importância ao movimento da mão, do pulso, e por sua vez da capacidade de se manifestar espacialmente no papel.

Não se quer dizer que por internalizar o movimento da mão e fazê-lo dele natural que a pintura Song seria caracterizada por um ato mecânico ou inconsciente. A ideia sempre deve preceder o desenho. O pintor primeiramente deveria fazer crescer dentro de si aquilo que buscava pintar para só depois fazer tal coisa crescer no papel. O pintor deveria esvaziar a si mesmo para ter um espaço interno onde tais elementos a serem pintados iriam primeiro surgir. O pintor deveria “acessar” o vazio interno que existe dentro de si. Sem buscar o vazio, ele faria apenas com que as coisas no universo crescessem dentro de si matizadas por experiências anteriores, matizadas por experiências passadas e assim não seria capaz de ver os contornos internos que desenhavam a essência de tudo o que existe.

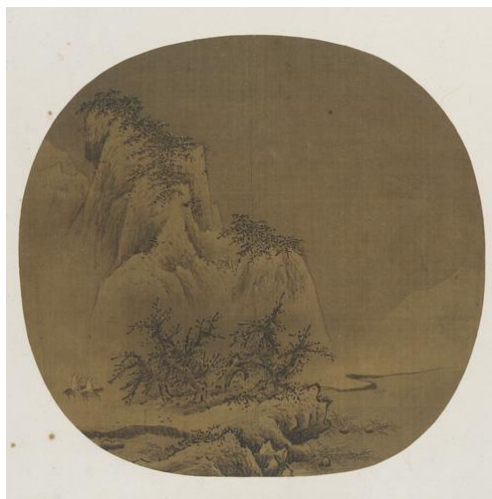


Figura 6 – Trabalho de Liang Kai, (Chinese, late 12th-early 13th century). Tinta sobre seda, 24,3 x 25,7cm.

Há algumas características na pintura Song que tratam exclusivamente do vazio e que são apresentadas por François Cheng em seu livro:

“Invisível-visível” trata de um princípio em que o pintor deveria se valer para não mostrar um elemento em sua totalidade, para cultivar o mistério, para manter o elemento em constante estado de formação, e dessa maneira fazer com que o Sopro Vital que o forma permaneça vivo. A ideia é que algo deve sempre estar presente e ausente, em constante movimentação, transmutando-se, propondo diálogos.

Em algumas pinturas podemos ver cadeias de montanhas interrompidas por massas brancas, pelo branco do papel, pelo vazio. Um olhar que desconheça as correntes artísticas baseadas na noção filosófica do vazio vê tais massas brancas, exatamente dessa maneira, como massas brancas, como espaços de nada, como falta. O artista chinês veria nesses espaços a montanha em potência, a montanha em movimento, a montanha transmutando-se.

De acordo com Cheng, pintar montanhas seria uma questão importante para a pintura chinesa. A pintura do período dinástico Song poderia também ser chamada de pintura de montanha e água. Aqui o entendimento seria que montanha e água formariam instâncias polares, montanha como um estado posterior da água e água como um estado anterior da montanha; e entre eles existiria o vazio. A proposta da pintura de montanha e água seria produzir um quadro que traria em seu interior um movimento circular. O pintor que almejasse tal efeito o conseguiria apenas por meio da introdução do vazio na composição.

A pintura da era Song foi de grande referência para a pintura zen. Brinker, como vimos anteriormente, propõe que o taoísmo e a arte taoísta tenham sido fontes para a pintura zen, mas também apontou o grande apreço que os japoneses sentiam pelas técnicas e metas estilísticas da dinastia Song, além de uma verdadeira adoração aos mestres chineses. Brinker também enumera algumas características da pintura zen, mas não deixa de ressaltar a dificuldade em detectar tais características. A pintura zen traria em sua composição: assimetria, singeleza, altivez desafetada, naturalidade ou evidência, profundidade abissal, desapego, quietude, serenidade interior e equilíbrio (1985, p. 24). A pintura zen seria comumente realizada apenas com nanquim e, como a pintura Song, os artistas usariam as diluições da tinta para chegar a outros tons.

Também como a pintura da era Song que trazia uma vertente destinada à representação dos patriarcas do taoísmo e do chan, uma vertente com uma qualidade mais didática, a pintura zen, de acordo com Brinker, também buscava mostrar as histórias e os protagonistas das histórias zen, como o momento da iluminação de Shakyamuni, as dez ilustrações do caminho zen, os quatro dorminhocos, etc.

A pintura zen de paisagem traria em sua composição uma apreciação maior do espaço vazio, uma vez que teria um desprendimento mais significativo com a necessidade de representação, diferente do que aconteceria, por exemplo, com a pintura que representava os Bodhisattvas.

O vazio para a pintura zen seria o (não) símbolo para a “representação” da identidade dos seres. Assim como ocorria na pintura da era Song, a pintura zen revelava por meio do vazio que a realidade do mundo e de todos os seres seria uma coisa só, eles não se difeririam ou se contrastariam.

“Com frequência, o vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística, - mais do que apenas uma parte não pintada na composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (ku, em japonês), alcançou o mais alto significado na compreensão do zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser e com o Satori, isto é, com a verdade absoluta e com o mais elevado grau de Conhecimento” (Op. cit., p. 29).





Figura 7 – “Pardal e Bambus”, de Kao (primeira metade do século XIV).

Nas pinturas de paisagem, as nuvens e os grandes espaços em branco do quadro apontariam para um espaço amplo e cheio de possibilidades. As pinturas de paisagem de inspiração zen trariam uma sutileza maior, uma redução de traços, uma simplificação de formas, enquanto a pintura Song seria mais rigorosa, teria um rigor maior na qualidade representativa, sendo, por exemplo, bastante detalhista em texturas. As pinturas zen de animais e plantas algumas vezes são quase abstratas, solucionando as formas dos animais e plantas em poucas pinceladas. Essa síntese de pinceladas lembraria a técnica do pintor chinês Shitao (dinastia Qing, séc. XVII – XIX), a técnica do “Único Traço de Pincel”, em que a sofisticação de um quadro estaria na habilidade do pintor em reduzir a forma daquilo que estaria sendo representado a uma única pincelada.

Um tema importante da pintura zen que revelaria uma sensibilização maior ao espaço vazio, ao lado da pintura de paisagem, seriam as orquídeas e os bambus.

“Já naquela época, o zen era considerado um gênero de pintura excêntrico, com ‘nanquim esguichado ou manchado’ (...). De fato, essa técnica devia seu encanto artístico, em grande parte, à liberdade interior dos artistas que a utilizavam, ignorando as rigorosas regras tradicionais. Eles manuseavam os pincéis e o nanquim sem intenções precisas, como se estivessem brincando, e jogavam também com os efeitos fornecidos naturalmente pelo acaso” (BRINKER, 1985, p. 137).

### 3. 4. *Ma*

No livro ‘MA: Entre-espaço da Arte e Comunicação no Japão’, Michiko Okano nos apresenta *Ma* como uma qualidade da cultura japonesa que estaria presente no cotidiano tempo o suficiente para ter-se entranhado em cada aspecto do pensamento e da vida nipônica. Seria um elemento tão comum a todos que por muitos anos os japoneses não viram necessidade de conceituar ou mesmo mapear as manifestações *Ma*. É importante ressaltar que qualquer tentativa de conceituação e definição de *Ma* contrariaria o seu existir no mundo. Ao tentar agarrar o *Ma*, ele rapidamente deixava de ser *Ma* e se tornava outra coisa completamente diferente de *Ma*. A primeira vez que o vocábulo *Ma* foi utilizado para designar remonta ao século XII. A noção *Ma* é japonesa e manteve-se exclusivamente em território nipônico até 1978, quando ocorreu uma exposição em Paris e *Ma* foi apresentado ao restante do mundo (OKANO, 2012, p. 13).

Podemos elencar algumas palavras e expressões como tentativa de aproximação ao *Ma*: intervalo, pausa, meio, respiro, entre-espaço, vazio, zona intervalar, espaço dinâmico, tempo-espaço, vivência, transformação, conexões, interatividade, fronteira, intermediação, passagem, continuidade, etc. Michiko Okano, através de uma leitura semiótica do assunto, nos apresenta *Ma* como um quase-signo, ou seja, é algo que ainda não chegou a possuir uma existência no mundo, ele seria apenas uma possibilidade, uma quase-existência (2012, p. 23). Quando *Ma* se manifesta em algum elemento da cultura japonesa, podemos dizer que houve uma espacialização *Ma*. Devido o seu caráter móvel e ainda não definido, o mais correto seria dizer que *Ma* está “espacializando”. O verbo no gerúndio nos transmitiria bem essa ideia de algo que ainda está em processo de ocorrência, além de compreender uma extensão temporal.

O ideograma *Ma* é formado por dois ideogramas. Temos um ideograma que significa porta e o seu desenho se configura como duas pequenas portinholas. No meio dessas duas portinholas temos o segundo ideograma, o ideograma do sol. Como dito anteriormente, *Ma* se colocaria contra uma definição e até mesmo o seu ideograma não ofereceria uma “explicação”. A porta para o sol deixaria claro a ideia de fronteira, intermediação, transformação, etc. A “origem” de *Ma* (embora pensar em sua origem seja um contrassenso) estaria ligada a demarcação espacial de um terreno por quatro pilares para a espera de uma manifestação divina. Esse espaço demarcado encontra-se vazio, mas não um vazio que pense

a negação do espaço, é um vazio que comporta a espera, é um vazio que se coloca a disponibilidade de ocupação, é um espaço vazio onde algo irá ocorrer, um lugar de potências.

“(…) *Ma* incorpora a ‘relação’ entre dois objetos, como a do vazio com o cheio, a do silêncio com o som ou a da pausa com o movimento, porque os primeiros são condição de possibilidade de existência dos segundos, constituindo uma cultura em que a valorização dos dois opostos se equivale” (Op. cit., p. 61).

Sob a ótica japonesa, *Ma* não se apresentaria como um conceito, mas um “modus operandi” totalmente difundido na cultura nipônica. Na página 32 de seu livro, Okano nos apresenta uma lista de situações em que o “modo” *Ma* está “operando”. Essa lista foi tirada do dicionário Kôjen, a lista é extensa apresentando uma pluralidade de ocorrências *Ma*. Ora vemos *Ma* com conotações objetivas (*Ma* 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 vemos *Ma* com conotações subjetivas (*Ma* como um tempo apropriado, um bom ou mau momento para que certo fenômeno ocorra).

Outras ocorrências *Ma*: a prática diária de meditação “introduz” um *Ma* na vida de uma pessoa. A introdução de *Ma* na vida de uma pessoa implicaria que essa pessoa estaria passando por um momento de transformações, seria uma pausa ativa, uma pausa de intermediação entre o passado e o futuro, uma pausa que colocaria o meditante no momento presente.

Durante a Era Edo (1603-1868) existiu uma técnica de artes marciais em que o samurai roubava o *Ma* do seu adversário, roubava essa pausa, esse descuido, esse intervalo entre um movimento e outro, e assim conseguia atingi-lo com um golpe de espada. Durante uma luta, diversos golpes seriam lançados, mas seria através do *Ma* do oponente que o samurai conseguiria penetrar as defesas do seu adversário.

Estando ligada a ideia de passagem e movimento, *Ma* incorporaria a noção de efemeridade que é muito presente na cultura japonesa. A noção de efemeridade valorizaria o aqui e agora das coisas no mundo, ao mesmo tempo em que abarca a ideia de transformação. Essa concepção de que tudo no mundo está em constante transformação pode ser relacionada à filosofia presente no ‘I Ching’, ‘Livro das Mutações’, que valoriza a mutabilidade das coisas.

Ocorrências *Ma* na arquitetura: espaços transitivos nas casas que atrelam privado e público; as portas Kido que, das Eras Muromachi à Meiji (1334-1912), “fechavam” as cidades

e criavam zonas fronteiriças com outras cidades e suas respectivas portas Kido, essa zona fronteiriça seria um espaço considerado como neutro; o jardim ruela que seria concebido com a ideia de passagem, mudança e purificação para a Cerimônia do Chá; mobilidade de paredes e portas para transformação de um ambiente de convivência em um espaço para refeições e/ou dormitórios; biombos, cortinas ou painéis de correr de papel que criariam uma zona intervalar; enormes janelas envidraçadas que trariam a paisagem externa para o interior, sugerindo uma espacialidade ambígua.

Uma das características da arquitetura antiga japonesa seria pensar o homem em movimento como constituição de suas propostas, ou seja, seria uma arquitetura que pensaria a mediação e que se completaria apenas com a presença e a experiência do homem. Os jardins japoneses estariam imbuídos dessa mesma ideia, seriam jardins que não pensariam apenas a visualidade, mas a interrelação do homem com aquele espaço. O jardim japonês ofereceria um ambiente que se revelaria aos poucos, que abrigaria penumbras e ocultações, que se revelaria à medida que o jardim fosse percorrido (como o “invisível-visível” na pintura da dinastia Song). Cada descoberta estabeleceria na pessoa que percorre o jardim uma relação, uma memória, uma identificação com aquele espaço. Essas penumbras e ocultações seriam *Ma* “espacializando” (OKANO, 2012, p. 98).

“Desse modo, percebemos que, na operação cognitiva do espaço japonês, a espacialidade se faz presente de forma descentrada e assimétrica, pois as coisas permanecem em constante movimento. (...) A visualidade, sempre mutante e muitas vezes invisível, alia-se à comunicabilidade, processo no qual as espacialidades se mostram mediativas, polissensoriais e indissociáveis da vivência humana” (Op. cit., p.79).

#### 4. O VAZIO EM ATIVIDADE

“Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, o vazio em atividade (...) O vazio não é o símbolo vicário do não-ser” (SCHENDEL apud. MARQUES, 2001, p. 29).

Essa declaração de Mira Schendel sobre as suas *Monotipias* talvez possa ser aplicada a quase todas as suas obras, ao menos àquelas que se mostram sensíveis ao espaço vazio. Como mostramos no primeiro capítulo, a produção pictórica de Mira inicia-se com quadros figurativos e se desenvolve dissolvendo essas figuras até chegar a uma pintura marcada pelo espaço vazio. Paradoxalmente, esses quadros sensíveis ao espaço vazio algumas vezes se mostram muito corpóreos, trazendo na tela uma abundância de material. O vazio é palpável, o vazio, nas suas palavras, “não é o símbolo vicário do não-ser”. A mobilização espacial proposta por Mira é uma mobilização que valoriza o espaço vazio, entendendo que o espaço vazio não é a instituição do nada, mas uma condição para a existência de todas as coisas. Dessa forma, vazio e cheio são vistos em pé de igualdade, são instâncias que não se hierarquizam.

Podemos elencar algumas importantes passagens de autores que trataram brevemente sobre o vazio presente na obra de Mira Schendel. De acordo com Guy Brett no texto ‘Ativamente o vazio’ presente no, já citado, livro de Sônia Salzstein, “vazio e linha, na verdade, são energias recíprocas e intercambiáveis, criando um ao outro” (1996, p. 49). Maria Eduarda Marques no livro ‘Mira Schendel’, dedica-se a poucos parágrafos para relatar, nas palavras da autora, de um “sentido do vazio” presente na obra de Mira e que essa seria a essência do seu pensamento artístico. Para Marques, o vazio em Mira, “(...) é o vazio do sujeito imanente, no limiar de sua existência e expressividade, (...) O vazio que se apresenta em suas pinturas não é apenas ausência de objetos representados no plano: evoca a ideia de uma negatividade produtiva” (2001, p. 20). Beatriz Lagôa, na dissertação ‘Mira Schendel – Um Ensaio sobre as Monotipias’, enuncia: “(...) esse vazio que nada mais é do que o espaço entre as coisas, é o que potencializa a obra, tornando-a aberta a muitas interpretações” (2000, p.14). Geraldo Souza Dias, no livro ‘Mira Schendel: do Espiritual à Corporeidade’, propõe: Mira interpretava o vazio “(...) com base na noção do amplo, em oposição ao nada do existencialismo” (2009, p. 67). Todos os autores citados revelam uma ideia de que o vazio presente na obra de Mira Schendel é um espaço de afirmações, um local onde coisas estão acontecendo, um espaço de possibilidades e mudanças, não um lugar do nada, da inexistência; um lugar cuja existência de caráter vazio é condição para a existência de um espaço cheio.

No livro ‘MA: Entre-espaço da Arte e Comunicação no Japão’, Michiko Okano apresenta um esquema sobre o vazio oriental em contraponto à perspectiva ocidental. De acordo com a autora, para um ocidental, o espaço vazio seria um espaço com nada e cheio de ar, uma vez que a sua compreensão de mundo está intrinsecamente ligada ao aspecto físico e visual das coisas. Para um japonês, um espaço cheio apenas de ar não é visto como demérito em relação a um espaço cheio de coisas, uma vez que ar é condição para a vida humana, um espaço cheio de ar é muito valorizado. Ou seja, visto por essa ótica, um espaço vazio é condição para a vida.

“Desse modo, um espaço físico considerado vazio da perspectiva ocidental, para um japonês, está pleno não apenas de ar, mas também de todas as possibilidades de preenchimentos por outros elementos que ele abriga” (OKANO, 2012, p. 28).

Na cronologia escrita por Célia Euvaldo para o livro de Sônia Salzstein, ‘No Vazio do Mundo’, a autora aponta que no ano de 1978 Mira Schendel frequentava uma comunidade zen onde praticava meditação (1996, p. 95). A arte da meditação, ou a arte de fazer nada, implica na vida do praticamente um reposicionamento diante do mundo, um reposicionamento onde a pessoa não precisa estar sempre se ocupando de coisas, em que o fazer nada é fazer algo. Há diversos tipos de meditação, porém, frequentando uma comunidade zen, é de se imaginar que Mira tenha praticado o zazen, uma prática que requer muito esforço e que de modo algum é uma prática passiva. “Meditar é aplicar um Ma em sua vida”<sup>6</sup>, é valorizar o vazio, é entender essa pausa como um momento para mudanças, para transformações, para movimentações.

“Durante o zazen, destrói-se o dualismo e rejeitam-se, ao mesmo tempo, todos os juízos de valores. ‘O bem e o mal não são mais que o verso e o reverso da mesma medalha. Se nos apegarmos a um juízo, ele se fixará e assumirá uma substância própria. Por isso mesmo, no zen, não fazemos senão negar, negar sem parar, todas as coisas’, ensina Deshimaru” (HANDA, 1991, p. 59).

Há um quadro de Mira Schendel de 1964 da fase *Pinturas Matéricas* que pode ser relacionado com a “forma” zen ensô e a ideia de realidade vazia. Sem título e produzida com têmpera e gesso sobre tela, a pintura possui muito material em sua superfície e o gesso aplicado sobre a tela forma pequenas elevações. O quadrado, que se desocupa da tarefa de ser um perfeito quadrado, com os quatro lados iguais, não foi desenhado sobre a tela, mas marcado no gesso, criando uma zona de sulcos. Ou seja, o quadrado não é uma virtualidade na tela, mas uma realidade.

---

<sup>6</sup> Exposição de Michiko Okano durante a defesa de dissertação de mestrado de Julia Valle Noronha, ‘Como Vestir o Intervalo’, realizada no dia 12 de setembro de 2014 na Escola de Belas Artes/UFRJ.

Elementos geométricos são abstrações de formas encontradas na natureza, não existem no mundo, são uma saída humana para pensar e racionalizar o espaço. Mira torna material o quadrado quando o marca, não apenas o desenha; a linha que cruza a tela é uma linha real. A realidade do elemento geométrico é o que torna tão palpável o vazio nesse trabalho. Como o ensô, que tornava o branco do interior do círculo mais branco, e assim exaltando o vazio, marcando o vazio; o quadrado de Mira também torna mais presente o vazio da tela, o espaço não ocupado no interior da tela deixa mais presente ainda o vazio que ali se encerra. Ou melhor, se encerra não, um vazio que se abre para o mundo.

Possivelmente a obra de Mira não foi executada sob a mesma intencionalidade que os artistas zen ao produzir um ensô, que abarca a não-ação, o não-pensamento e está intrinsecamente ligada a um ritual. Porém, ambos valorizam o vazio, destacando-os com as suas formas, uma quadrada e a outra circular<sup>7</sup>.

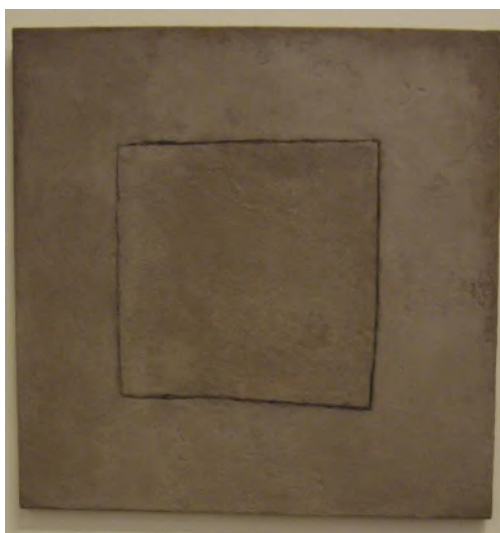


Figura 8 – *Sem Título*, 1964, exemplar da série *Pinturas Matéricas*. Técnica mista sobre madeira, 92 x 91cm.

---

<sup>7</sup> É importante dizer que embora exista uma comunicação entre os dois trabalhos pelo ponto de vista do vazio, do desenho que é produzido com a intenção de valorizar o vazio da superfície desenhada; os dois trabalhos são de naturezas diferentes. Enquanto o trabalho de Mira é da ordem material, o ensô de Yamada Kensai, por exemplo, é da ordem do imaterial.

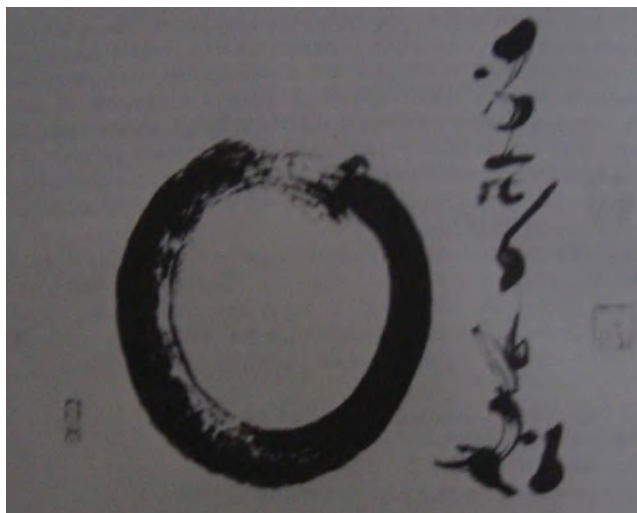


Figura 9 – "Círculo" (ensô, em japonês), de Yamada Kensai (1911 - 1974).

Na série *Droguinhas*, podemos observar um movimento similar àquele das cerâmicas zen que apresentamos no capítulo anterior. Francisco Handa relata o trabalho de uma ceramista que tentou tornar físico a (não) ideia zen. Seus objetos de cerâmica não eram previamente projetados e dessa forma o resultado obtido eram objetos de formas disparatadas e sem qualquer tipo de funcionalidade. *Droguinhas* surgiu, como conta Mira, de uma insatisfação durante a produção da série *Monotípias*. A artista estava em seu ateliê desenhando no papel japonês quando começou a torcer e a “trançar” pedaços de papel. O nome, usado no diminutivo, foi dado por sua filha e demonstram humor e ironia. *Droguinhas* são “(...) uma rede jogada no vazio para colher o nada” (MORAIS, Frederico apud. DIAS, 2009, p. 215). Constituindo-se da torção e do trançar de papel japonês, *Droguinhas* não possui uma forma definida, os nós e as tranças vão para todos os lados, assumem uma direção durante o próprio fazer e a sensação daqueles que os olham é de que elas estão em constante estado de expansão. Não há um começo ou um fim, apenas o seu fazer destituído de intencionalidades, como ocorria com os objetos produzidos pela ceramista zen.

Mira enxergava essa relação e a comenta em carta a Guy Brett:

“Comecei um novo trabalho, talvez mais importante para mim do que qualquer outro trabalho anterior. ‘Escultura’ no mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e muito fácil. (...) De um ponto de vista oriental, bem, são relacionados ao zen... (Meu novo trabalho) está em franca oposição ao ‘permanente’ e ao ‘possível’” (SCHENDEL apud. MARQUES, 2001, p. 35).

O período de Mira em Londres, onde expôs suas *Monotípias* e *Droguinhas* na galeria Signals, foi marcado por uma profícua interação com outros artistas, um contato com intelectuais que renderam reflexões de diversas ordens. Geraldo Souza Dias apresenta o pintor



chinês Li Yuan-chia como o principal contato realizado por Mira durante sua estada em Londres. Li e Mira passavam bastante tempo juntos, uma vez que Li servia de tradutor para Mira, que não entendia muito bem a língua inglesa. Além da questão linguística, o que uniu os dois artistas foi à filosofia zen, além do fato de que os trabalhos dos dois artistas lidavam com a simplificação e economia de elementos.

“Mira e Li tornaram-se bons amigos, porque ela tinha uma admiração pela cultura zen, taoísmo, I Ching. Eles se sentiram bem próximos quando ela estava em Londres. Mas Li provinha, digamos assim, de uma concepção chinesa de mundo bem antiga. Não é nem taoísmo nem confucionismo, é totalmente baseada numa linguagem fortemente mística e simbólica. Naquela época, ele fazia trabalhos bem abstratos, que se resumiam a um ponto ou dois. [...] Mira estava fazendo exatamente aquelas marcas negras no papel de arroz, numa atitude próxima à de Li, com suas pinturas geralmente em preto-e-branco. Ocasionalmente, ele usava vermelho ou ouro com elementos mínimos de fotografias incorporados à pinturas” (MEDALLA, David apud. DIAS, 2009, p. 218).



Figura 10 – Trabalho de Li Yuan-Chia de 1965, "0 + 1 = 2". Madeira e acrílico pintado, 310 x 780 x 15cm.

Neste trabalho de Li podemos observar claramente o seu entendimento de que o espaço vazio seria um espaço de potências, e que não se configuraria como negatividade. Isso pode ser constatado pelo título, a soma do algarismo “0” com o algarismo “1”, não resulta “1”, o que seria esperado, mas “2”. “0”, o vazio, não é nada no mundo, mas algo com presença e significado.

Em 1970 Mira produz uma série de 12 aquarelas chamada *I Ching*. A série lida com uma variação tonal; 9 desenhos apresentam uma divisão dual de azul e dourado. Dos 9, apenas um desenho encontra-se dividido exatamente ao meio, os restantes não seguem uma

fórmula, ora o espaço dourado é maior, ora o espaço azul é maior. Temos também um desenho totalmente dourado, outro totalmente azul e um terceiro dividido em três partes, sendo as partes azul, dourado e verde. Essas aquarelas são comumente expostas de maneira linear na parede ('Art Rio 2013' e 'Mira Schendel', 2013-14). Vistas em sequência, as aquarelas falam de transformação e mudança. Lembram as variações que ocorrem entre yin e yang. As variações ocorrem, segundo a cosmologia chinesa, devido ao vazio existente entre os dois, um vazio que proporciona ora ser mais yin, ora ser mais yang.

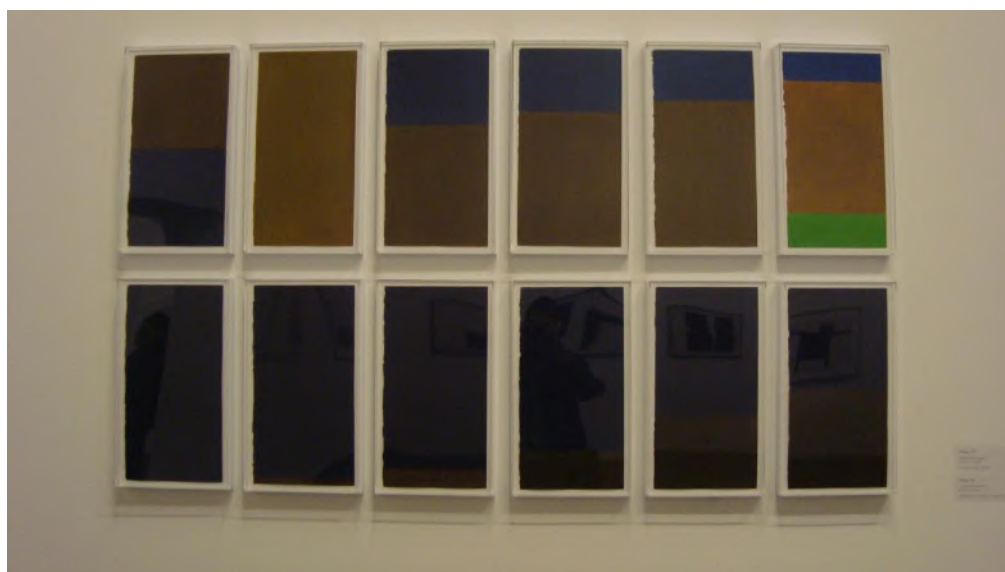


Figura 11 – Série *I Ching*, 1970. Aquarela sobre papel, 45 x 23 cm.

“As abstrações de céu e terra pintadas por Mira mantêm os princípios contraditórios, mas reciprocamente complementares, de atividade e passividade, do masculino e do feminino, do yin e do yang. O espaço é representado não como um contínuo, onde um objeto ocuparia a posição a ele designado, mas como uma coisa em si, como um vazio imaterial de expansão infinita” (DIAS, 2009, p. 153).

Em 1980 Mira produziu uma série de desenhos chamada *Paisagens Chinesas*. Os desenhos feitos com grafite e nanquim lembram as *Monotipias* e, principalmente, os *Sarrafos*. Com apenas uma linha que corta o papel, Mira nos remete as montanhas chinesas e a Grande Muralha da China, proporciona movimento e transmite a sensação de amplidão. Como ocorria com as pinturas de paisagem da dinastia Song, o branco vazio da folha proporciona uma ideia de expansão, a paisagem continua para além do papel. Além dessa referência à pintura chinesa, ainda podemos remeter os traços de Mira à arte da caligrafia. O preto que realça o branco, o branco que realça o preto, o movimento único, a linha contínua.

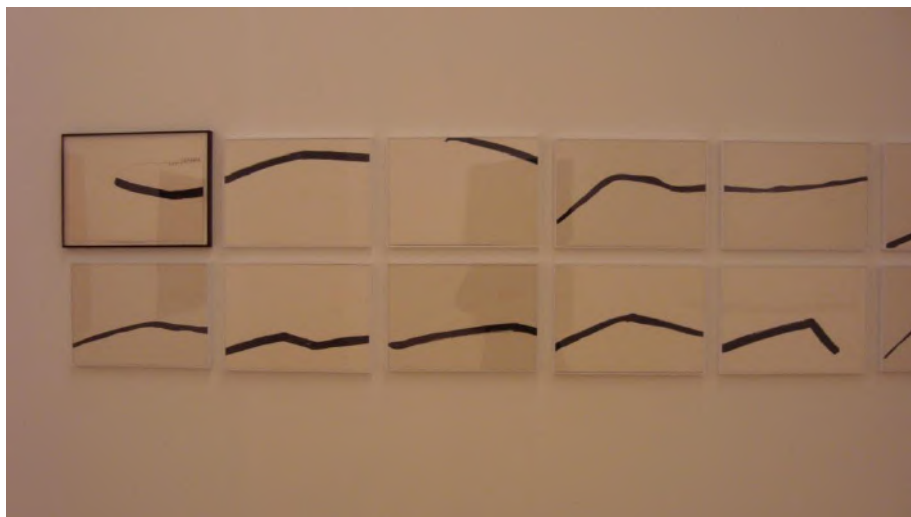


Figura 12 – Série *Paisagens Chinesas*, 1980. Grafite e nanquim sobre papel, 25 x 35 cm.

#### 4. 1. O vazio nas monotípias

As *Monotípias* de Mira enfatizam o branco do papel, enfatizam o vazio. Partindo desses pressupostos, podemos ver os espaços em branco nas *Monotípias* como um lugar de reflexão, um espaço que não assenta os desenhos, mas os movimenta, um espaço analítico. Assim como a noção de vazio do pensamento chinês movimenta o yin e o yang, não os tornando instâncias polarizadas uma à outra, e dessa maneira provocando os Sopros Vitais a animar os dez mil seres no Universo; o branco nas *Monotípias* de Mira torna vivo os seus traços, os reafirma e os movimenta. Devido à técnica empregada por Mira, a tinta parece incidir de dentro do papel, como se a celulose fosse a sua origem, como se o desenho proviesse do papel, como se o desenho proviesse do branco, como se o desenho proviesse do vazio. O vazio presente na pintura da dinastia Song, na pintura zen e nas *Monotípias* de Mira são espaços “entre coisas”, mas que provocam tensões e significações.

É o vazio do mundo, é o mesmo branco presente na pintura zen, aquele branco que afirma e reafirma, que move. Os desenhos se intensificam por causa do branco, e o reverso também acontece. A espacialidade é sensível e nada representativa. Os traços dos desenhos de Mira mostram apenas o essencial, é síntese. Lembramos rapidamente da técnica do pintor chinês Shitao, a técnica do “Único Traço do Pincel”, que servia para mostrar aquilo que é essencial; cores e detalhamentos apenas exibiriam uma habilidade técnica desnecessária para a fruição do quadro. A vertente da pintura chinesa com a qual Shitao se insere enxerga a

pintura como um caminho para a transcendência através da contemplação reflexiva e meditativa.

De acordo com Pierre Ryckmans, no livro ‘As Anotações Sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga’, há o entendimento na pintura chinesa de que só é possível pintar aquilo que possui uma forma determinada, como, por exemplo, uma cadeira, uma porta, uma casa, etc. Não existe uma forma determinada para uma pedra, uma montanha, um rio, uma nuvem. As coisas que não possuem uma forma determinada não podem ser pintadas. A questão que se coloca para os pintores é: como pintar aquilo que não tem uma forma determinada, ou seja, que não pode ser representado? A solução é pintar o seu espírito, é pintar as linhas que definem a sua essência, é pintar com o “Único Traço do Pincel”.

É por esse motivo que os objetos a serem pintados não são apreendidos através dos sentidos, da visão, mas sim da alma. Através da meditação, o pintor chinês encerra tais objetos em seu coração e o punho livre responde as emanções do seu coração desses objetos.

A explosão de letras, palavras e formas presente nas *Monotipias* parece lidar com essa ideia das emanções. Tudo parece ocorrer durante o processo de confecção dos desenhos. Algumas vezes as *Monotipias* são a coisa e o comentário da coisa. Há um exemplar da série em que Mira produz milhares de riscos no papel, ao lado acrescenta uma legenda com uma seta para os riscos onde diz ter sido cansativo produzir tais riscos.



Figura 13 – *A Trama*, década de 1960. Óleo sobre papel de arroz, 45,1 x 62,2 cm.

“(…) a ligação tão próxima entre a pintura e a arte caligráfica ofereceu, principalmente aos monges aficionados, a oportunidade da redação imediata e espontânea de intuições espirituais ou de sensações pessoais” (BRINKER, 1985, p. 105). Há uma *Monotipia* em que

Mira desenha um traço e ao lado escreve: “ah! Como mi diberto!”. Em outro exemplo, Mira desenha um círculo e escreve: “Ma Che bellezza di disegno”. É possível notar nesses dois exemplos uma espontaneidade, uma liberdade, uma utilização do espaço do papel não condicionada e despreocupada.

O fundo vazio nas *Monotipias*, assim como acontecia nas pinturas da dinastia Song e na pintura zen, não é apenas uma parte não pintada ou não ocupada do papel, é um espaço que pensa o amplo, que se expande e multiplica. Em alguns momentos as *Monotipias* parecem ser pedaços soltos de um grande mosaico, eles estão sempre propondo uma expansão, a linha que atravessa a folha e some, rabiscos de diferentes tamanhos, manchas de diferentes tons de preto que dão a sensação de névoa, as frases que seguem uma linearidade e propõe uma leitura, por exemplo, circular que movimenta o espaço; há todo um aproveitamento do espaço em branco da folha que não pensa a sua dimensão (47 x 23 cm) como limite, e isso ocorre porque o espaço que Mira está se referindo é o espaço vazio, o vazio do mundo que tudo compreende.

Há uma *Monotipia* em que podemos ler a frase em italiano: nel vuoto del mondo. No vazio do mundo. A frase está disposta no espaço retangular do papel de modo que a palavra “mondo” forme uma base. O branco do papel brilha. Não há uma diferença “conceitual” entre esse trabalho e uma pintura de inspiração zen onde um mestre zen está representado no canto do papel, com todo o espaço branco ao seu redor, e ele está apontando para esse espaço vazio. O vazio é a constituição de tudo, a realidade material inexistente, o que existe é apenas esse vazio que nos rodeia; o mestre zen aponta para o espaço em branco para mostrar que estamos, como diz Mira, no vazio do mundo. Em entrevista a Jorge Guinle, em 1981, Mira afirmou: “O grande espaço vazio é uma coisa que me comove profundamente, que me toca profundamente”.

#### **4. 2. Sarrafos e Ma.**

Nos doze *Sarrafos* produzidos por Mira Schendel em 1987, sua última série completa, podemos observar certas movimentações ocorrendo. A primeira, e mais fácil de ser notada, é aquela indicada pelo sarrafo preto. O posicionamento do sarrafo na tela branca projetando-se para fora mobiliza o espaço da galeria e indica a direção do olhar do visitante. A segunda movimentação presente no trabalho diz respeito ao processo de individuação que ocorre entre os dois materiais: a tela branca com gesso e o sarrafo preto. A superfície lisa e branca exalta

suas qualidades planares, o mesmo ocorre com o sarrafo preto e suas qualidades tridimensionais. Os dois elementos, tão diferentes entre si, quando unidos parecem pertencer a mesma natureza, mas em estágios diferentes. O elemento bidimensional e o elemento tridimensional, quando colocados aqui em contato criam uma relação de trajetória, cria-se um espaço relacional, um “entre” que liga um e outro.

Em seu livro, Michiko Okano apresenta *Ma* como um espaço de transição, *Ma* como um lugar de mediação e acomodação. Um espaço vazio que sugere acomodação dos elementos em transformação. Sob essa ótica, o vazio nos *Sarrafos* está presente no branco da tela, nesse espaço intermediário que liga sarrafo a parede, que liga o sarrafo ao mundo.

“A espacialidade *Ma*, um espaço intervalar que, ao mesmo tempo, separa e ata, aponta a possibilidade de coexistência de elementos distintos e até opostos, como o interno e o externo, o público e o privado, combinações ente a construção, a natureza e a arte” (OKANO, 2012, p. 126).

O branco da tela na obra *Sarrafos* se oferece como um elemento de passagem que ata a parede ao sarrafo. Essa relação não oferece apenas uma possibilidade visual, mas uma percepção sensível para além da materialidade; uma percepção sensorial que mobiliza o espaço entre o visitante e a obra, entre o visitante e o espaço expositivo.

Okano apresenta uma particularidade do Museu de Arte Chichu, em Naoshima, Japão, onde *Ma* está “espacializando”. Há no museu uma série de corredores labirínticos que, a princípio, não possuem uma função além de oferecer uma transição entre um lugar e outro. Esses corredores labirínticos estão mergulhados em uma penumbra e o seu percurso faz com que a pessoa perca referências de espaço e tempo. Okano diz que esses corredores ligam o homem a natureza e a arquitetura, entre o construído e o natural. Esses corredores se apresentam como um entre, um espaço vazio, sem função (se ele ganhar uma função ele deixa de ser *Ma*), que ata dois pontos.

“Presenças retraídas face à extensão dos planos impecáveis de sua têmpera branca, os 'Sarrafos' são, ao mesmo tempo, suficientemente fortes e ativos para impregnar todo o espaço, tencionando a percepção com os jogos ambíguos que cria, entre o plano e o espaço real, o gesto e a contenção, corpo e virtualidade” (CANONGIA, 1988).

A movimentação e o branco da tela, como em outros trabalhos de Mira, também apontam para uma possibilidade de expansão do espaço da obra, como se ela estivesse inserida em algo muito maior do que as suas dimensões físicas. Esse branco sugere uma possibilidade de ocupação. A ideia de passagem, mediação, transição presente em *Ma* coloca

o homem no aqui e agora, a ideia de algo que não permanece, que está em constante mudança, que valoriza o momento presente. Essa questão do movimento e da valorização do momento presente também pode ser vista nos *Sarrafos* de Mira.

As propostas de *Sarrafos* não apontam para algo externo a ele; é no embate homem, obra e arquitetura que o trabalho acontece. O processo de individuação dos materiais também ocorre no embate da observação, que só acontece com a presença do visitante. Diferente de uma pintura convencional onde seus problemas e soluções já estão dados e resolvidos, sem a interferência de elementos externos. É por esse motivo que o contato com um *Sarrafo* de Mira é ativo e mobilizador.

## 5. CONCLUSÃO

Este trabalho tratou do vazio presente na obra da artista Mira Schendel, entendendo o espaço vazio como um espaço de possibilidade, potencialidade e transformação. Estabelecemos uma relação entre o vazio presente na obra de Mira Schendel e a noção de vazio no pensamento e na arte oriental.

Apresentamos um panorama sucinto e analítico da obra da artista Mira Schendel, dando enfoque àquelas obras que se mostrariam mais sensíveis ao espaço vazio. A carreira artística de Mira teve início com a produção de pinturas, trabalhos que poderiam ser relacionados aos do pintor italiano Giorgio Morandi. Com o desenvolvimento dos seus trabalhos, podemos observar um interesse crescente da artista pelo espaço vazio; sua pintura de fachadas de casas, copos e garrafas dariam lugar a telas monocromáticas e telas de mínimas intervenções por parte da artista. Além de pintura, Mira também produziu objetos, cadernos, instalações, onde é possível observar uma sensibilização pelo espaço vazio.

A prevalência do branco do papel japonês na série *Monotipias* é parte constituinte do trabalho tanto quanto os desenhos apresentados. O mesmo ocorre na série *Cadernos*, onde o branco, que não é representação, mas é o vazio do papel imaculado, faz parte da linguagem do trabalho como as letras e as figuras geométricas presentes. Na série *Discos*, Mira produz um objeto de acrílico transparente e esvaziado de elementos que abarca todo o espaço ao seu redor. A tensão promovida entre o cheio e o vazio, entre espaço ocupado e o não ocupado, não produz uma anulação dos termos, mas aponta para um processo de individuação onde, por exemplo, a linha se torna mais presente e a região não maculada do papel se torna mais branca e disponível à ocupação.

Apresentamos também a noção do vazio presente no pensamento e na arte oriental. Argumentamos como a ideia de vazio e silêncio estariam presentes no zen-budismo, sendo um dos posicionamentos zen a ideia de que ser zen é deixar de ser qualquer coisa e que o mundo dos sentidos seria ilusório, ou seja, não existiria. Já na cosmologia chinesa, o vazio seria o elemento essencial para a criação do universo; o vazio seria a presença entre os opostos yin e yang, um espaço-entre, que não deixaria que eles se polarizassem. O trio yin-vazio-yang produziria um movimento que geraria vida e criaria o universo. Dessa forma, vazio não seria visto como negação ou espaço de falta. Esse vazio produtor inspirou diversas manifestações artísticas, pintura, poesia, teatro, arquitetura. Na pintura, o vazio apareceria na



prevalência de grandes espaços em branco, de poucos elementos dispostos no papel, na mínima expressividade para representação de algo. Na poesia haikai o vazio se manifesta na concisão e objetividade dos versos, muitas vezes reduzidos a apenas três linhas; no silêncio que envolve a Cerimônia do Chá; na sutileza, lentidão e redução ao essencial dos movimentos do ator no teatro Nô; na mobilidade de paredes e portas de uma residência para transformação de um ambiente de convivência, por exemplo, em um espaço para refeições.

E, finalmente, destacamos a relação do vazio na obra de Mira Schendel com o vazio oriental, considerando que o vazio em Mira se abre ao amplo, a potencialidade do espaço, a possibilidade de ocupação do espaço. O vazio na obra de Mira Schendel é valorizado porque se entende que ele é condição à ocupação, ele é condição à existência, é condição à vida.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS:

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRINKER, Helmut. **O Zen na Arte da Pintura**. São Paulo: Pensamento, 1991.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHENG, François. **Cinco Meditações sobre a Beleza**. São Paulo: Editora Triom, s/d.
- \_\_\_\_\_. **Vacío y Plenitud**. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- COELHO, Nelson. **Zen**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1978.
- COCHIARALE, Fernando; e GEIGER, Anna Bella (Org.). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 310 p. (Coleção Temas e Debates, 5).
- DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- GARD, Richard A.. **Budismo**. São Paulo: Editora Verbo, 1981.
- HAMMITSCHKE, 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.
- HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.
- KATO, Shuichi. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. **Mira Schendel – Um ensaio sobre as monótipias**. 2000. 110 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- LAMBERT, Patrícia Moreira. **Mira Schendel: o tempo da arte**. 2011. 104 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 2011.
- OKAKURA, Kakuzo. **O Livro do Chá**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- OKANO, Michiko. **MA: Entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.

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.

SIRÉN, Osvald. **The Chinese on the Art of Painting**. New York: Schocken Books, 1963.

SHIODA, Cecilia Kimie Jo; Yoshiura, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (org.). **Dô - Caminho da Arte: do Belo do Japão ao Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SUZUKI, D. T. **Introdução ao zen-budismo**. São Paulo: Pensamento, s/d.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower**. 1990. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

#### CATÁLOGOS E FOLHETOS:

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. (Rio de Janeiro, RJ) Mira Schendel, a forma volátil: catálogo. Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. (Rio de Janeiro, RJ) Mira Schendel - Ciclo de debates: folheto, 1997.

COSME VELHO GALERIA DE ARTE (Rio de Janeiro, RJ) Mira Schendel: folheto, s/d.

GALERIA AREMAR (São Paulo, SP) Mira: folheto, 1964.

GALERIA DE ARTE DO SESI (São Paulo, SP) O trabalho de Mira Schendel/No Vazio do Mundo: folheto, 1997.

GALERIA DE ARTE SÃO LUIZ (São Paulo, SP) Mira Schendel: folheto, s/d.

GALERIA SÉRIO MILLIET (Rio de Janeiro, RJ) Sarrafos: última e inédita produção de Mira Schendel: folheto, s/d.

\_\_\_\_\_. (Rio de Janeiro, RJ) Mira Schendel: folheto, 1989.

GALERIA TINA PRESSER (São Paulo, SP) Mira Schendel - pinturas e desenhos: folheto, 1986.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Rio de Janeiro, RJ) Mira Schendel, pintora: catálogo. Rio de Janeiro, 2011.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (São Paulo, SP) Mira Schendel: folheto, 1991.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo, SP) Mira Schendel: catálogo. São Paulo, 2014.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro, RJ) Caligrafia Contemporânea do Japão 1971: catálogo. Rio de Janeiro, 1971.

\_\_\_\_\_. (Rio de Janeiro, RJ) Mira Schendel: folheto, 1966.

PETITE GALERIE (São Paulo, SP) Mira Schendel: folheto, 1965.

SCHENBERG, Mario. Mira Schendel: óleos e desenhos: folheto, s/d.

XXII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP) Sala Especial Mira Schendel: folheto, 1994.

ARTIGOS (jornais e revistas):

s/a. "Na fronteira da dissolução: um mundo singular erigido em papel". **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1991.

s/a. "Mira, uma referência na Bienal". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 04 de abril de 1994.

s/a. "A síntese como marca registrada". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de abril de 1994.

s/a. "MAM-SP abre mostra de papeis do acervo de Paulo Figueiredo". **Folha de São Paulo**, 09 de janeiro 1997.

s/a. "Galeria exhibe desenhos de Mira Schendel". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 de agosto de 1999.

s/a. "A arte de Mira Schendel para crianças". **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 17 de setembro de 1994.

s/a. "Mira Schendel sob o olhar infantil". **Jornal de Brasília**, Brasília, 17 de setembro de 1994.

s/a. "Secadora rápida". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 02 de dezembro de 1990.

s/a. "O mapa de uma vida". **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1990.

s/a. "Palestra busca origem da arte contemporânea". **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 23 de novembro de 1993.

s/a. "Mira Schendel em retrospectiva". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 01 de outubro de 1996.

s/a. "Tom de desafio". **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 15 de março de 1989.

s/a. "Trabalhos de Mira Schendel estão em retrospectivas de duas galerias". **Folha de São Paulo**, 06 de março de 1989.

s/a. "Arte e alma de Mira Schendel". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 03 de abril de 1989.

s/a. "Retrospectiva de Mira". **Revista Afinal** nº 236, 07 de março de 1989.

s/a. "Duas homenagens a Mira Schendel". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 de março de 1989.

s/a. "Mira Schendel tem primeira retrospectiva". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 de dezembro de 1988.

s/a. "Mira Schendel". **A Gazeta**, Vitória, 17 de setembro de 1987.

- s/a. "Galeria carioca expõe cinco obras inéditas da artista Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 de dezembro de 1988.
- s/a. "O berço nova-iorquino". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de março de 1987.
- s/a. "Adeus à grande artista". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 de julho de 1988.
- s/a. "Letraviva expõe obras de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de agosto de 1989.
- s/a. "Mira Schendel". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de novembro de 1972.
- s/a. "Mítico e Racional na Pintura de Mira". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 de junho de 1975.
- s/a. "Mira Schendel: as telas percebidas através de um jogo". **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1975.
- s/a. "Mira Schendel expõe aspectos de sua obra". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 de maio de 1975.
- s/a. "Mira Schendel: paisagens, mandalas e datiloscritos". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de maio de 1975.
- s/a. "Artes Plásticas". **Diário de São Paulo**, São Paulo, 28 de maio de 1975.
- s/a. "Prêmio". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 de março de 1971.
- s/a. "Galerias". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de maio de 1975.
- s/a. "Mira Schendel: Jogo fechado". **Revista Veja**, Rio de Janeiro, s/d.
- s/a. "Mira Schendel". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 de fevereiro de 1971.
- BITTENCOURT, Francisco. "Reencontro com Mira Schendel". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1975.
- BRITO, Ronaldo. "O fluido dos sólidos". s/d.
- CANONGIA, Ligia. "Mira Schendel, a força concentrada". **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1988.
- \_\_\_\_\_. "Mira Schendel, o silêncio para sempre". **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1988.
- CARVALHO, Bernardo. "Mira Schendel quebra os limites com linhas". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 de abril de 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 de abril de 1994.

ERTAL, Márcia. "A visibilidade do invisível em Mira Schendel". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6-7-8 de outubro de 2006.

FARIAS, Agnaldo. "Uma visão intimista". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de janeiro de 1997.

FILHO, Antônio Gonçalves. "A liberdade e o rigor da solitária Mira Schendel". **Folha da Tarde**, São Paulo, 05 de agosto de 1987.

\_\_\_\_\_. "Mostra levanta procedimento ético de Schendel". s/d.

\_\_\_\_\_. "A intrigante pintura de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de dezembro de 1983.

\_\_\_\_\_. "O rigor solitário de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 de agosto de 1987.

\_\_\_\_\_. "Obra é uma ponte entre visível e invisível". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 de setembro de 1996.

FIORAVANTE, Celso. "Mostra vê mundo diáfano de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de setembro de 1996.

GOMES, Marion Strecker. "A vitalidade geniosa de Mira Schendel". 12 de setembro de 1984.

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

KARMAN, Ernestina. "Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 de junho de 1975.

LAGNADO, Lisette. "Retrospectiva traz 200 obras de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 de novembro de 1990.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Mira Schendel premiada na Índia". **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1971.

LOBACHEFF, Geórgia. "22ª Bienal Resgata a Obra de Mira Schendel". 1994.

MAMMI, Lorenzo. "Galerias fazem retrospectiva de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 de março de 1989.

MARTINS, Alexandre. "O silêncio da dama". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1988.

MARTINS, Alexandre. "Uma artista do silêncio enfim decide falar". **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1987.

MASSON, Celso. "Do lar e das tintas". **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1994.

MORAES, Angélica de. "Mostra reúne desenhos de Mira Schendel". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 de abril de 1994.

\_\_\_\_\_. "Crianças jogam o bê-á-bá visual de Schendel". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de setembro de 1994.

\_\_\_\_\_. "Exposição no MAM reúne 120 livros-objeto". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 de março de 1995.

NAVES, Rodrigo. "Uma antivirtuose por excelência". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de julho de 1988.

\_\_\_\_\_. "'Gesto e Estrutura' reflete sobre a aventura da forma contemporânea". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de junho de 1989.

OLIVEIRA, Roberta. "Panorama de Mira Schendel". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 de junho de 1997.

\_\_\_\_\_. "Material de vanguarda". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07 de maio de 1997.

ORSINI, Elizabeth. "Adeus à mulher sem rosto". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1988.

PIZA, Daniel. "MAC expõe desenhos de Mira Schendel". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de setembro de 1994.

ROELS JR., Reynaldo. "De olho em Mira". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1986.

\_\_\_\_\_. "O diálogo dos extremos". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 de dezembro de 1988.

\_\_\_\_\_. "Sob o signo da irreprodutibilidade". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1987.

SALZTEIN, Sônia. "Mira Schendel forja mundo do nada". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 de setembro de 1996.