

MIRA SCHENDEL: UM OLHAR SOBRE A VACUIDADE

Beatriz Rocha Lagoa

Mira Schendel arte
vazio budismo

De acordo com os depoimentos de Mira Schendel, ratificados por Haroldo de Campos e Mario Schenberg, é possível associar o seu pensamento plástico aos princípios fundamentais do budismo mahayana. Neste artigo, analisamos as pinturas Mandala e I Ching, e as séries Monotipias, Droguinhas e Trenzinhos, considerando a relevância dessa visão de mundo na obra da artista.

O trabalho de Mira Schendel (1919-1988), artista plástica suíça naturalizada brasileira, vem suscitando cada vez mais o interesse do público, dentro e fora do Brasil, como demonstram as recentes exposições individuais ocorridas em 2013 e 2014, na Pinacoteca de São Paulo, na Tate Modern (Londres) e na Fundação Serralves (Porto). A artista, que imigrou para o Brasil em 1949, instalando-se primeiramente em Porto Alegre e depois em São Paulo, realizou aqui a maior parte da sua produção plástica.

De início, o aspecto crítico da obra de Mira realça as polaridades do panorama artístico paulista na década de 1950, fundamentado em herança construtiva “concreta” com vínculos ao desenvolvimento industrial do país. Recém-chegada da Europa arrasada pela guerra, Mira demonstra rebeldia em aceitar a proposta progressista vigente, elaborando trabalhos em série que negam a simetria e exploram a transparência e a opacidade nos materiais, os quais oscilam do fino papel-arroz à densa matéria acrescentada nas telas.

As pinturas de Mira exploram os poucos contrastes dos tons e texturas em cores opacas, enquanto os desenhos em papel realçam as mínimas reduções da forma, fazendo surgir do vazio uma mancha ou traço que ativa no espectador a capacidade de participar da experiência da obra. Marcada por afinidades com

MIRA SCHENDEL: LOOKING AT EMPTINESS | According to the testimonies of Mira Schendel, ratified by Haroldo de Campos and Mario Schenberg, her plastic thought could be associated with the fundamental principles of Mahayana Buddhism. In this article, we analyze the Mandala and I Ching paintings, and the series Monotypes, Droguinhas [Little Nothings] and Trenzinhos [Little Trains], considering the relevance of this worldview in the artist's work. | Mira Schendel art void Buddhism

Mira Schendel, *Mandala*, 1975, técnica mista, 26,5 x 26,5cm
Fonte www.theguardian.com Exposição Tate Modern

várias culturas, presentes, aliás, na pluralidade das línguas dos desenhos que unem texto e imagem, a produção de Mira tanto dialoga com as tendências modernas da pintura europeia quanto com as propostas experimentais que permeiam as obras de alguns artistas brasileiros dos anos 50 e 60. É visível a importância dos princípios da pintura oriental, chinesa e japonesa, em seus trabalhos, o que ela mesma admite.

Pensamento búdico

Das muitas interpretações que validam sua obra, a que mais fascina é justamente aquela que remete à analogia com o pensamento oriental, confirmada por personalidades de peso, como Mario Schenberg (1914-1990), físico, político e crítico de arte, e Haroldo de Campos (1929-2003), poeta, tradutor e crítico, amigos e admiradores da artista. I Ching (1981), série realizada em têmpera sobre madeira, e as Mandalas (1975) com técnica mista, estão inegavelmente vinculadas à tradição do pensamento taoísta e budista. Das demais séries, Monotipias (1964-1966), Droguinhas (1966) e Trenzinhos (1966), realizadas em papel-arroz japonês, guardam aspectos em comum com essa filosofia, conforme veremos em seguida.

Destacamos a observação de Haroldo de Campos, a respeito da produção artística de Mira Schendel:

*o trabalho dela é de extrema austeridade, um trabalho que tende à placidez, à contemplação e à reflexão búdica, mas que, muitas vezes, recorre a esta geometria... menos para uma ostensibilidade do geométrico, e mais como uma geometria para balizar a ausência. Ela se manifestaria, então, como suporte ou elemento de referência que contém a ausência, o vazio.*¹

Para compreender melhor essa observação de Campos sobre o “vazio”, e conseqüentemente so-

bre a geometria na obra de Mira, é preciso remeter a alguns dos muitos ensinamentos “búdicos” que remontam há cerca de 2.600 anos. Antes de tudo, é preciso esclarecer que o buda não é um deus, e nem remete a uma pessoa apenas, apesar de Sidarta, o Gautama, ser a principal referência histórica para o reconhecimento do potencial inato da realidade atingida nessa condição. Na verdade, buda é um título, que traduz todos aqueles seres que alcançaram a realização espiritual, ou iluminação, tornando-se exemplo para os demais que, no entanto, devem trilhar o caminho por si, ao encontro da condição búdica que habita a sua própria natureza. Portanto, a reflexão búdica, mencionada por Haroldo de Campos, é uma das condições para o caminho que leva à compreensão de si e, conseqüentemente, do significado da atuação coletiva neste mundo.

No pensamento budista *mahayana*, tradição que engloba mais da metade dos praticantes, “tudo é vazio. Nada realmente existe como percebemos”,² ou seja, o que comumente entendemos por “realidade” é a construção de algo externo a nós, com significados separados do nosso mundo interno. A construção dessa suposta realidade é condicionada por pensamentos e estímulos sensoriais anteriores, resultantes do fluxo incessante e responsivo (carma) que nos arrasta para ações positivas, ou negativas que geram sofrimento (*duka*). A boa notícia é que esse aprisionamento não é inerente a nossa condição e, portanto, pode ser transformado, uma vez que se esclareça, ou se ilumine o modo pelo qual a construção dessa realidade ocorre na mente.

O caminho búdico para a elucidação (*darma*) revela um “corpo de vacuidade” (*darmakaya*³), que é tanto vazio quanto repleto de todos os fenômenos e possibilidades (luminoso). Ao reconhecer a liberdade manifesta nesse estado de ausência de

formas, emoções e conteúdos mentais, é possível superar o sofrimento que aflige os seres, diagnosticado desde quando criamos uma identidade própria considerada verdadeira, fixa, necessitando ser sustentada e defendida a todo custo. Como resultado da criação, defesa e sustentação de identidades, são gerados fluxos de ações oriundos das emoções – orgulho, vaidade, inveja, ciúme, desejo, apego, preguiça, ignorância, carência, insatisfação, raiva e medo, que provocam danos aos outros e, conseqüentemente, a nós mesmos.

Uma das maneiras de modificar a negatividade desses fluxos é através da prática da meditação, a qual pressupõe não o isolamento, mas a desobstrução da mente, a flexibilidade e a aplicabilidade da experiência na vida diária. Essa prática, que deve ser examinada e testada sempre que necessário, confere ao budismo caráter eminentemente vivencial, experimental, que amplifica a experiência do que supomos ser real, e reconhece a liberdade inerente a todo ser humano.

A questão comum às escolas budistas – *mahayana*, *theravada* e *vajrayana* – diz respeito à existência do sofrimento em meio a todos os seres. Perguntas tais como “por que estou aqui?”, “quem sou eu?”, ou “como fui criado?” não são de interesse para esse pensamento, cujo principal ponto epistemológico trata da consciência de estarmos cientes de que todo fenômeno tem causa e é vazio de sentido. Já que a realidade é somente aquilo que podemos imaginar, pois nada existe como natureza intrínseca, nem mesmo um “eu”, e se tudo está em transformação, concluímos que nós mesmos somos responsáveis pela criação dos nossos universos (bolhas) a cada instante. E quando não é possível originar, localizar ou destinar os pensamentos, pois eles também se mostram vazios quando investigados, o mais importante é indagar sobre a nossa ação moral neste universo,



Mira Schendel, *Monotipia*, 1965, óleo sobre papel-arroz, 47 x 23cm
Fonte Salzstein, Sônia (Org). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'água, 1996

mais especificamente acerca do lugar que nele nos cabe ocupar, sempre levando em conta o benefício aos outros seres.

A grande revelação do budismo *mahayana* é que a forma é vazio e vazio é forma.⁴ A crença na imper-



Mira Schendel, *Sem título* (série Droguinhas), 1966, folhas de papel-arroz retorcidas e trançadas Fonte Salzstein, Sônia (Org). No vazio do mundo: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'água, 1996

manência das imagens brotando na mente remete ao vazio dos fenômenos que são coemergentes, ou seja, “os objetos são espelhos que refletem nossos condicionamentos mentais”,⁵ o que torna objeto e mente um mesmo fenômeno. É perfeitamente possível, por exemplo, ao longo da prática, perceber como o sentido da impermanência faz com que as imagens que criamos percam a força, transformando-se, ou mesmo se dissolvendo na mente, de onde também emergem os fenômenos. As várias possibilidades de interpretação de um objeto, a partir de diferentes pontos de vista, e o sentido de complementariedade que daí brota transformam a visão do objeto equivocadamente percebido como preexistente e distinto de nós.

De acordo com o contexto, somos nós que contaminamos os objetos, ao conferir propriedades, referenciais e nomenclaturas no nível material ou ao atribuir conceitos, convicções e emoções no nível imaterial. Até mesmo o corpo, não conceitual, no qual a solidez se acentua, fica mais presente

quanto maior seja a dor nele percebida. Pois o carma está no corpo e segue ativo, aguardando uma oportunidade, mesmo quando nos empenhamos em manipular sua manifestação. Ao admitir a ausência de verdade absoluta sobre os objetos, sejam eles concretos ou não, estaremos aptos a compreender o vazio que repousa no universo cognitivo, em constante mutação.

Pinturas abstratas

Em algum nível de compreensão desse pensamento, Mira Schendel confirma: “o que importa na minha vida é o vazio, ativamente o vazio”.⁶ A artista admite o interesse pelos princípios do pensamento budista, mas sua formação religiosa, de raiz judaica marcada pela mística da linguagem, e educação católica romana reforçada pela aproximação com os monges beneditinos no Brasil, confirmam um ecletismo acrescentado pelos estudos filosóficos em Milão, na década de 1930. Além disso, seus interesses incluem psicologia, matemática e física

moderna, através das leituras e do convívio com cientistas ao longo de toda a sua vida.

De acordo com Mario Schenberg, “Alguns [trabalhos de Mira] se assemelham aos espaços pictóricos puros de artistas contemporâneos. Outros poderiam ser chamados de nirvânicos, evocadores de misteriosa concepção mahayanista do vazio *sunyata*.”⁷

Físico renomado, Schenberg acredita que a importância relativamente recente atribuída ao “vazio” na ciência moderna (1930), enquanto noção fundamental para a elaboração das flutuações caóticas que compõem a teoria da relatividade e da mecânica quântica, está de acordo com o pensamento taoísta, que há milênios concebe um universo no qual o vazio é tanto inerente às coisas quanto relativo ao espaço no qual elas se movem.⁸ No *tao*, oriundo da China, a noção de vazio relaciona-se ao sopro vital e ao princípio alternado do *yin* e do *yang*, no qual se operam as transformações nos entes. Apontam-se algumas afinidades entre a visão taoísta e a budista, principalmente na interpretação do budismo *chan*, que se desenvolveu na China, ou na interpretação que no Japão ficou conhecida como *zen*.

A noção de vazio, na física moderna, é justamente determinada pela interpenetração entre as partículas e o espaço que as circunda. As partículas não podem ser consideradas entidades isoladas, mas elementos constitutivos desse vazio pulsante, que cria e destrói dinamicamente. Matéria e espaço são inseparáveis e interdependentes de um todo, e essas interações ocorrem pela troca de partículas. A consequência mais importante dessa ideia, de acordo com a visão quântica, é a compreensão de que a massa é uma forma de energia, processo compreendido pela interação entre objeto e observador, no tempo e no espaço. Ainda segundo essa visão, os fenômenos podem variar e interagir

com aquele que os observa, uma vez que fazemos parte da mesma massa de energia que forma o todo, em permanente mutabilidade.

Em 1981, Mira Schendel desenvolve uma série denominada I Ching, de 12 pinturas, em tempera acrílica sobre madeira, que traduz plasticamente os ideogramas do *Livro das Mutações*. Originalmente, o I Ching, concebido na China (1150-249 a.C.), em sua função também oracular,⁹ é composto de figuras lineares, cheias ou interrompidas, que se agrupam em conjuntos de três a seis (*Kua*), denominadas trigramas e hexagramas pelos estudiosos ocidentais do século 19.

No entanto, Mira não utiliza os trigramas e os hexagramas tradicionais nessas composições, preferindo campos de cor que atuam em harmonia, dois a dois em cada quadro, num jogo de equilíbrio que, em conjunto, desestabiliza o olhar no espaço horizontal, alternado entre dois campos. Azuis e ocre abstraiem céu e terra, correspondendo aos princípios ativos e passivos que regem o princípio chinês da mutação (*Tao*), paradoxal lei imutável que também atua nos entes transitórios e individuais.

*Concebendo o Tao como um princípio de Ordem, que rege indistintamente a atividade mental e a vida do Mundo, admite-se uniformemente que as mudanças passíveis de ser constatadas no curso dos acontecimentos são idênticas às substituições de símbolos que se produzem no curso do pensamento.*¹⁰

Sendo o *Tao* ao mesmo tempo natureza e razão, consequentemente está incluída a atividade mental nessa concepção, excetuando-se qualquer espécie de rigidez formal atrelada à ciência discursiva e aos jogos da dialética. Dentre as práticas que atuam sob o princípio do *Tao* destacamos a pintura e o desenho caligráfico, resultado de ação

sem esforço que inclui a rígida disciplina e técnica, em um movimento distraído que abdica do controle para se tornar obra.

Nas Mandalas (1974), Mira Schendel aponta para a existência dessas formas arredondadas, vistas desde as gravações neolíticas em pedra, que realizam a integração entre o homem e o cosmo. Tradicionalmente consideradas instrumentos de meditação pelos hindus e tibetanos, as formas geométricas que constituem as mandalas traduzem, no círculo, iluminação. Duas formas triangulares, que se interpenetram, podem simbolizar a união das divindades masculina e feminina, aspectos complementares, transformadores do universo.

Em alusão ao budismo *mahayana*, estar no centro da mandala significa compreender cinco pontos primordiais: o mundo é o reflexo das nossas experiências; a compaixão¹¹ pelo outro provoca alegria; é possível transmutar os aspectos negativos do que parece real; a autoimagem construída é uma prisão; e, finalmente, o sofrimento pessoal pode ser um bom motivo para promover a reestruturação interna.

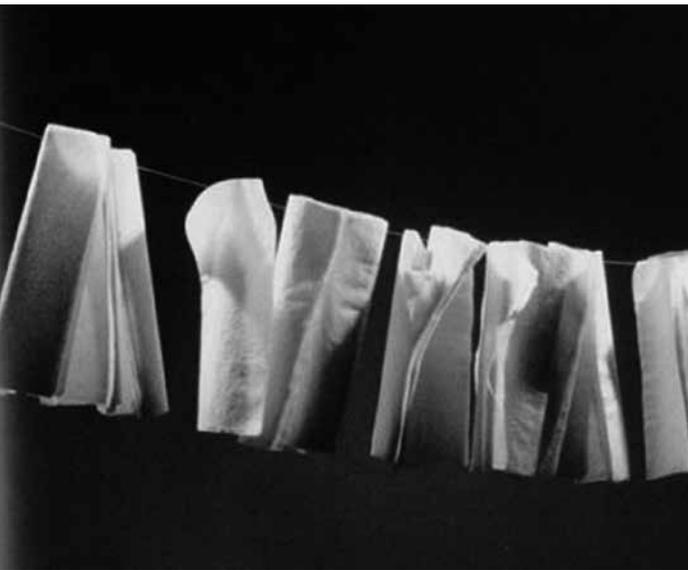
A série Mandalas, produzida por Mira em técnica mista, intensamente colorida, preserva a simetria em figuras geométricas quase precisas, diferindo da maior parte de sua produção. Contrapondo-se à simbologia cristã, a cruz ou o crucifixo, essas mandalas parecem promover a elevação humana a uma esfera espiritual que nega a matéria, sem dela prescindir. Em seguida à série das mandalas, a artista elabora algumas pinturas sem título (1975), com têmpera acrílica em cores escuras, que transmutam pequenas formas geométricas flutuantes em dourado. Nessas pinturas, de acordo com os princípios alquímicos, as formas se integram, pretendendo igualmente a harmonia do indivíduo consigo mesmo e com o universo que o permeia e circunda.

Desenhos pelo avesso

Concomitantemente às pinturas carregadas de matéria e aos indefiníveis “desenhos”, “objetos” ou “esculturas”, Mira realiza vários experimentos que se agrupam em séries plurais, independentes umas das outras, tendo como base a investigação da transparência e da temporalidade. Desses experimentos, citamos Monotipias (1964-1966), que não separam o que é puramente visual de um contexto verbal, remetendo à escrita caligráfica chinesa ou japonesa que opera sob os mesmos princípios da pintura.

De acordo com o estudioso Fenollosa, acerca da escrita caligráfica oriental, “trata-se da qualidade de um quadro em movimento contínuo”,¹² correlacionando objetos e ação. Graças à vida e plasticidade que contém, a escrita caligráfica capta a poesia no que ela tem de material e imaterial, criando sugestões de sentido não explicitadas na linguagem. Denominada *shodo* no Japão, a escrita caligráfica pressupõe longos anos de aprendizado. O artista se entrega a essa prática estruturando plasticamente uma visão de mundo de acordo com o princípio dinâmico do universo, capaz de modificar o artista e o espectador que interage com a obra. No caso, são explorados os elementos complementares que constituem a pintura, referidos ao branco do papel e ao preto da tinta feita à base de carvão diluído em água. Também os materiais atuam em reciprocidade, segundo os princípios que balizam esse pensamento plástico.

Em Mira, percebe-se o sentido negativo na incompletude e na assimetria de seus trabalhos. Os dualismos mantidos em suspensão – finito/infinito, matéria/transparência, ordem/desordem, virtual/real – remetem a um sujeito impessoal, tanto nos temas simples como nos desenhos de



Mira Schendel, *Trenzinho*, 1966, folhas de papel-arroz e fio de algodão, 46 x 23cm
 Fonte Salzstein, Sônia (Org). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'água, 1996

naturezas-mortas que mostram latas de tinta, pilhas de xícara, garrafas e demais utensílios domésticos justapostos e com contornos imprecisos. Nesses desenhos, a tendência à homogeneização da superfície, que não quer diferenciar figura e fundo, capta o fugidío e o espaço entre os elementos no traço que não define nem limita os objetos no plano. Segundo a artista,

*a assimetria é uma das grandes lições dos orientais...é raro que um desenho meu seja simétrico. Em geral, intuitivamente, fujo da simetria...Você vê as casas chinesas, as japonesas, não são simétricas, o quarto de chá não é simétrico, a disposição das coisas não é simétrica. Só quando eles se ocidentalizam, começam a pôr as coisas simetricamente.*¹³

Nas Monotipias, Mira Schendel confere materialidade à palavra e à geometria instável das figuras através da tinta e dos resíduos que se vão incor-

porando à obra, acrescidos do caráter artesanal realçado pela porosidade do papel. O ritmo do gesto impõe uma relação com o cotidiano e com a realidade, sem levar em conta o significado das palavras que brotam à parte dos conceitos. No fluxo contínuo da produção dessa série, que abrange cerca de 2.000 unidades, todas diferentes apesar de realizadas com a mesma técnica inventada,¹⁴ a artista alia ao gesto a reflexão sobre as aparências, contribuindo para a compreensão de si e de sua própria atividade nesse processo.

Na série, fragmentos de pensamentos afloram e se materializam em traços, formas, palavras ou frases que traduzem um sentido subjetivo. Tinta, papel e gesto se entranham, promovendo uma fusão. Paradoxalmente, o papel efêmero e frágil é ativo, uma vez que absorve a tinta e os demais vestígios, tais como o suor e as marcas de gordura, na passagem da mão da artista sobre sua superfície. A "matriz" ativa das gravuras aqui no

Mira Schendel, *Sem título*, 1964, técnica mista sobre tela, 114 x 146cm
 Fonte Salzstein, Sônia (Org). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'água, 1996



caso é passiva, restrita à placa de vidro que serve de suporte à tinta pelo avesso do papel.

Um importante depoimento de Haroldo de Campos auxilia a compreensão da possível aproximação com as Monotípias:

O pensamento chinês, e também o japonês, tem esse aspecto: não separa o coração da mente. Aliás, em japonês, há um único ideograma – kokoro – para mente e coração. Coração e mente são a mesma coisa em japonês, e você às vezes não sabe se traduz por mente ou coração. “Pensar”, por exemplo, tem o ideograma do coração na parte de baixo, e na parte de cima o crânio, a cabeça com suas circunstâncias cerebrais. É uma espécie de crânio sobre o coração, como se o fluxo vital, na hora do pensamento, subisse do coração para a cabeça, como se houvesse uma intercomunicação do sensório e do racional. Isso, eu acho, é lindo, é algo que regia a atitude de Mira. Ou como diz muito bem Fernando Pessoa: “tudo o que em mim sente está pensando.”¹⁵

Objetos transitórios

Como nas Monotípias, as séries Droguinhas e Trenzinhos, elaboradas por Mira na década de 1960, são compostas de folha de papel japonês, que destaca a transparência e a efemeridade. As Droguinhas (1966) elaboradas com tiras desse papel, retorcido e amarrado em nós, formam um conjunto liberto de massa e peso, que tanto pode ser amontoado quanto pendurado, ressaltando as várias possibilidades formais da obra em grafismos no espaço.

Comecei um novo trabalho (...) talvez mais importante para mim do que qualquer trabalho anterior. “Escultura”, no mesmo papel de arroz

dos desenhos. Algo teoricamente primário e muito fácil. De um ponto de vista ocidental, estas “esculturas” (que palavra sem sentido!) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao Zen... (Meu novo trabalho) está em franca oposição ao “permanente”, ao “possível.”¹⁶

Sobre os nódulos que compõem as Droguinhas, podemos perceber nos gestos repetitivos da artista a potencialização dos mesmos gestos dos desenhos das Monotípias no papel-arroz fino e maleável. A carga energética em oposição à fragilidade do material aproxima essa obra de um “objeto corporal”, que remete à experiência que apreendemos sensivelmente em nossos próprios corpos. Essa associação fenomenológica remete às formulações do filósofo alemão Hermann Schmitz, da Universidade de Kiel, por quem Mira Schendel nutria especial admiração, desde o primeiro encontro em 1976. Para Schmitz, o corpo humano guarda não só as percepções, como ensina Merleau-Ponty, mas também o que ele absorve em situações de dor e medo, resultando em estímulos que se desdobram no tempo e no espaço. Um paralelo com o pensamento budista é possível, quando associamos os nós das Droguinhas às ações contínuas que provocam sofrimento: traços cármicos que permanecem na consciência mental e influenciam nosso futuro.

No Ocidente, os traços cármicos podem ser parcialmente compreendidos como tendências do inconsciente, pautadas por reações emocionais resultantes de padrões ditados por algum tipo de rigidez intelectual. “Eles [traços cármicos] criam e condicionam cada resposta que temos normalmente para cada elemento de nossa experiência”.¹⁷ Porém, a noção de inconsciente, que implica a existência de um “eu” em camadas,¹⁸ cuja

consciência se beneficiaria pela decifração dos códigos armazenados na camada mais profunda, é totalmente diversa dos níveis de consciência concebidos no pensamento budista. Também se distingue o papel atribuído aos sonhos, que para Freud seriam como um meio de comunicação entre o arquivo de memória – que constitui a escrita psíquica sobre a qual uma história traumática estaria condensada – e a consciência desses signos decifráveis através do método psicanalítico.

Pode-se admitir uma aproximação do pensamento budista com as interpretações freudianas de Jacques Lacan, que percebe o sujeito da psicanálise na falha, no vazio de representação em que se manifesta o desejo, “onde ele duvida... onde se revela como ausente. É a esse lugar que ele [Freud] chama... o eu penso pelo qual vai se revelar o sujeito”.¹⁹ Esse sujeito cindido, que admite um lugar substancial, um vazio, estaria, portanto, onde ele não pensa, onde ele não é. O que desvenda a precariedade de uma consciência e a incerteza de uma existência, bem diversa daquela concebida pelo sujeito cartesiano regido pelos processos racionais.

Em relação ao papel dos sonhos, “compreender a vacuidade muda radicalmente nosso entendimento do processo de sonhar”,²⁰ pois, uma vez que somos nós os responsáveis pela criação da realidade a cada instante, constatamos que não há diferença entre a experiência que brota no estado desperto daquela que surge no sono, em consequência da atuação dos mesmos fluxos de energia. O que ocorre é que, durante o sono, a mente se retira do mundo sensorial e tece as histórias que se manifestam sob a forma do sonho, com cores, sons, imagens e emoções correspondentes.

Não se trata, portanto, de considerar o sonho algo que surja de um lugar desconhecido, que

necessite ser decifrado, apesar de a importância dos seus significados não estar descartada no budismo. Se, no entanto, todas as experiências emanam do mesmo lugar, concluímos que também “há sonho no significado”.²¹ Dito de outro modo, o mundo é um sonho, no qual os mesmos traços cármicos e os vários “eus” se manifestam a todo instante. A possibilidade de acesso ao espaço de vacuidade, tanto através do sonho quanto através do estado meditativo cada vez mais aprofundado, ou mesmo através da morte física, é o que permite a liberdade além das fronteiras de um “eu” conceitual que não se sustenta em nenhuma dessas circunstâncias.

No caso das Droguinhas, de Mira Schendel, é possível relacionar essa obra nodular e instável, que pode ser pendurada ou amontoadas, assumindo formas maleáveis, ao sofrimento e à impermanência que permeia o pensamento já descrito. Segundo a artista, “como sempre, a experiência prova que, de certa maneira, os pensamentos estão no ar, ou seja, os pensamentos bons e corretos que são pensados propriamente por nós, mas que utilizamos, nos procuram, nos chamam em direção a eles”.²²

Assim, desatar os nós emocionais que nos perturbam negativamente “é o início da verdadeira prática da lucidez e flexibilidade que leva à subsequente liberdade”.²³ A poderosa carga energética dos nós, corporificada nas Droguinhas, remeteria, portanto, ao aprisionamento de uma visão limitada que pode ser liberta, ou desatada, quando percebida apenas como consequência de uma construção mental.

Assim como as Droguinhas, os Trenzinhos elaborados por Mira Schendel são compostos de folhas de papel japonês as quais destacam a transparência e a efemeridade da obra. As folhas dobradas

e penduradas por um fio em ordem sucessiva, apesar de não possuírem nenhum elemento gráfico, projetam sombras na parede que duplicam o grafismo de cada unidade. Unidos apenas por um fio frágil e tênue, os Trenzinhos sustentam, na inter-relação dos seus componentes, dois sentidos: o de união e o de separação ao mesmo tempo.

Ao transpor essas relações para a condição humana – mais especialmente para a interpretação budista dessa condição –, percebemos que construímos coletivamente o mundo de maneira semelhante. A separatividade surge quando sentimos a ameaça de alguma experiência criada como exterior a nós, passível de ser revertida quando nos damos conta da fragilidade dos conceitos e da força que reside entre a imposição e o caos. Estabilizar o fluxo de energia, sem o sujeitar ou permitir o descontrole, é o objetivo do caminho espiritual, correspondente ao traço do calígrafo que age sem esforço, ao estado que se atinge no centro da mandala, ao desatamento dos nós emocionais, à reflexão sobre o fio que percorre as nossas ações e à consciência da vacuidade. No entanto,

*As pessoas têm medo do vazio do espaço, da ausência de companhia, da ausência de uma sombra... Trata-se igualmente de um medo de espaço, de um medo de não sermos capazes de nos ancorarmos em solo firme, de perdermos nossa identidade como uma coisa fixa, sólida, definida. Isto pode ser muito ameaçador.*²⁴

Em contrapartida à noção de um “eu” baseado em julgamentos, a conexão com o mundo se restabelece na experiência sensorial que reside além da distração dos conceitos, na presença plena que une mente e corpo ao objeto. A obra de Mira que mais se aproxima dessa apreciação vívida é uma tela sem título, elaborada em técnica mista, em 1964. Maior

do que as outras telas (mede 114 x 146cm), essa pintura em têmpera realça no fundo escuro duas flores brancas assimétricas, que ultrapassam a borda superior da tela. Essas flores iluminadas e plenas insistem em apaziguar em manchas o relevo das pinceladas que agitam a espessa matéria escura no fundo do quadro.

Com algumas negativas, desde 1952 Mira Schendel declara: “Assim também a arte não pode não ser um compromisso de religião.”²⁵ O depoimento confirma Haroldo de Campos, que atribui a Mira um misticismo que transcenderia o lado matérico de suas telas, aproximando-se do budismo.²⁶ Sem descartar essa hipótese, ressaltamos a incessante busca de respostas que inquieta seu trabalho. Afinal é próprio dos artistas, e dos místicos, traduzir a imaginação em ação, plena de significados aptos a operar os princípios da transformação nos outros seres.

NOTAS

1 Campos, Haroldo. Entrevista a Sônia Salzstein, 1996. In: Salzstein, Sônia (Org.). *No vazio do mundo. Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’água, 1997: 240.

2 Id., *ibid.*: 89.

3 O *darmakaya* manifesta os outros dois corpos da forma: *sambogakaya* e *nirmanakaya*, respectivamente o “corpo de deleite” do Buda, e o “corpo de compaixão” ou *tulku*, emanações da intenção iluminada e compassiva do Buda.

4 Por forma compreende-se o que é matéria e o que é geometria, abstração.

5 Padma Samten. *A joia dos desejos*. São Paulo: Peirópolis, 2001: 33.

6 Schendel, Mira. Texto sem data. In: Salzstein, op. cit.: 5.

7 Schenberg, Mario. In: Salzstein, op. cit.: 258. Texto publicado originalmente no catálogo Mira Schendel, São Paulo: Galeria Astreia, 1964.

8 Schenberg, Mario. *Pensando a física*. São Paulo: Landy, 2001: 36.

9 A importância do I Ching é bem maior do que a apenas oracular. Ele afirma a “linha” primeira que faz surgir a dualidade do mundo, expressa nos princípios básicos do *yin* e do *yang*. No I Ching está incluída a teoria do mundo sem forma sensível, cujo universo os sábios podem penetrar. Mediante linguagem simbólica, essas “imagens” contidas em esferas que nos dizem do futuro e do passado, se expressam por palavras, indicando quais os proveitos que uma ação trará. Na diversidade de experiências apresentadas, pode-se, então, escolher o caminho mais conveniente a seguir.

10 Granet, Marcel. *Pensamento chinês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997:205.

11 Por compaixão – usualmente confundida com “pena” ou “piedade” – entende-se a solidariedade com o que ocorre com os outros seres, no compartilhamento de alegrias ou sofrimentos.

12 Fenollosa, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: Campos, Haroldo (Org.). *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 4 ed., 2000: 123.

13 Schendel, Mira. Mira Schendel, pintora. Entrevista a Jorge Guinle Filho. *Interview*, São Paulo, jul. 1981: 54.

14 A técnica das Monotípias consiste em folhas de papel-arroz, com cerca de 50 x 23cm, superpostas em uma chapa de vidro entintado e coberto com talco, para dificultar a absorção. Na superfície do papel, Mira Schendel utiliza objetos contundentes – tampas de caneta, grampos, a própria unha – para marcar as monotípias, provocando o surgimento de frases, palavras, formas e traços às vezes mínimos, pelo avesso

do papel. Algumas vezes o texto espelhado nas obras reforça o sentido do “avesso” de um discurso lógico que a artista pretende realçar na série.

15 Campos, op.cit.: 237.

16 Schendel, Mira. Carta a Guy Brett, 1965. In: Salzstein, op. cit.: 54.

17 Rinpoche, Tenzin Wangyal. *Os yogas tibetanos do sonho e do sono*. São Paulo: Devir, 2011.

18 Para Freud, as camadas de pensamento distinguem: um inconsciente composto de traços mnemônicos, aos quais só temos acesso indireto; um pré-consciente, ao qual temos livre acesso; e uma consciência, tanto parte do sistema de percepção quanto do sistema pré-consciente. Cf. Freud, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Sobre a Interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, v. IV, 1976.

19 Lacan, Jacques. *O Seminário*, livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979: 39.

20 Rinpoche, op. cit.: 146.

21 Rinpoche, op. cit.: 147.

22 Schendel, Mira. Carta a Jean Gebser, 29 maio 1969. Apud Barros, Geraldo. In: Salzstein, op. cit.: 13.

23 Rinpoche, op. cit.: 106.

24 Trungpa, Chögyam. *Além do materialismo espiritual*. São Paulo: Cultrix, 1973.

25 Schendel, M., apud Euvaldo, Célia. Cronologia. In: Salzstein, op. cit.: 82-83.

26 Campos, 1996, op. cit.: 241.

Beatriz Rocha Lagoa é professora na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora da Faperj.