

Mira Schendel e o esvaziamento

A propósito de Desenho 2, do acervo MAC USP

Veronica Stigger¹

RESUMO: *A partir do exame da relação entre letras e imagem em Desenho 2 (1972), de Mira Schendel, pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pretendemos mostrar como aquilo que os críticos e os comentadores da artista identificam como o vazio (ou o silêncio) em sua obra resulta de um processo de esvaziamento. Intentamos chamar a atenção para alguns aspectos que se tornam evidentes neste processo, como a tentativa de constituir uma memória não só pessoal, mas também coletiva, relacionada ao fato de Mira Schendel ter sofrido perseguição durante a Segunda Guerra Mundial. Por fim, ressaltaremos que essa memória se constrói – e se apresenta – em fragmentos, como uma ruína.*

Esta comunicação é resultado de parte das minhas pesquisas de pós-doutoramento que desenvolvo junto ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), sob a supervisão da Prof^a. Dr^a. Daisy Peccinini. No primeiro ano de pós-doutorado, minha proposta era produzir 10 ensaios, cada um deles sobre uma obra de um artista, totalizando 10 artistas diferentes, entre brasileiros e estrangeiros, pertencentes ao acervo do museu. A idéia era examinar o mais atentamente possível cada uma dessas obras, buscando ressaltar o que havia, em cada uma delas, de singular. O que apresentarei aqui é uma parte de um desses ensaios.

Uma das obras que escolhi analisar no pós-doutorado é *Desenho 2*, de Mira Schendel. Este desenho foi produzido em 1972. É feito com nanquim sobre papel japonês, colado sobre cartolina branca. Nele, há apenas um quadrado, pequeno, exatamente no centro do espaço alongado. À sua esquerda, em sua parte superior, vê-se um M (de *Mira*?). Dentro deste quadrado, na parte inferior esquerda, um A (de *mirA*?). Outras 64 letras, todas em letreset, se precipitam a partir do quadrado. De todo o alfabeto, só não estão presentes o J, o Q e o X. Todas as outras letras estão lá. Testemunhamos a queda de sete delas – V, U, L, S, N, W, O. As 57 restantes se acham amontoadas na base do desenho, umas caídas sobre as outras. Quase ao centro desta base, uma das letras que se destaca das demais – ao lado de um M e de um H – é um S. Se alguém quisesse brincar de ligar os pontos com as letras distribuídas logo à sua volta, poderia formar SCHENDEL.

§

O silêncio e o vazio são duas marcas dos trabalhos de Mira Schendel. A própria Mira escreveu a Guy Brett, em 1965: “o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”.² Haroldo de Campos talvez tenha sido o primeiro, depois da artista, a qualificar a arte de Mira como “uma arte de vazios” – num texto-poema, de 1966, em que fala também do silêncio:

entrar no planetarium onde suas composições

¹ Veronica Stigger é pós-doutoranda junto ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

² Mira SCHENDEL citada por Guy Brett, «Ativamente o vazio», em *No vazio do mundo: Mira Schendel*, São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 50.

se suspendem desenhos estelares
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos³

Ronaldo Brito, em 1988, também retorna à idéia de um vazio, ao escrever que a experiência, em Mira, “consiste na atividade muito mais complexa e transformadora de reinterpretar o *todo no sentido do nada*”.⁴ Para Sônia Salzstein, o trabalho da artista “se assemelharia a uma superfície vazia e infinita”.⁵

Mas qual o caráter deste silêncio, deste vazio? Talvez dois aspectos nos ajudem a esclarecer a questão: as condições de vida de Mira na Europa, antes de sua chegada ao Brasil, em 1949, e o contexto desta época.

O pai de Mira Schendel era tchecoslovaco, de família judaica; e a mãe, filha de um alemão e de uma italiana, esta de origem judaica, mas convertida ao catolicismo. Os pais se separaram quando Mira era ainda bebê, e a mãe se casou novamente com um conde italiano. Durante a Segunda Guerra Mundial, Mira partiu de Milão para Sofia, na Bulgária, fugindo da perseguição nazista. Acabou em Sarajevo, na Iugoslávia, onde se casou com Josip Hargesheimer⁶, com o intuito de conseguir permissão para emigrar. Em Roma, onde permaneceu entre 1946 e 1949, foi tachada pelo governo de “pessoa deslocada”.⁷ Não se tem muito mais notícia sobre o passado de Mira. Ela não falava sobre o assunto. Mas se desconfia que ela nunca tenha se sentido em casa em lugar algum. Haroldo de Campos, que era próximo a ela, disse que Mira “sentia aquilo que o Julio Cortázar chamava de ‘dificuldade de estar de todo’: ela se sentia meio exilada”.⁸

No que reverteram experiências como essa de Mira?

Em 1933, alguns anos antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin observou que “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha”: “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”.⁹ Benjamin se referia à Primeira Guerra Mundial, mas – visionário – antecipava, de uma certa forma, o silêncio, ainda maior, que nos impuseram os horrores inomináveis praticados nos campos de extermínio na segunda grande guerra. Em 1949, alguns anos apenas do fim da guerra, Theodor W. Adorno afirmou: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.¹⁰ Em suas recordações sobre o tempo em que passou em campos de concentração, Ruth Klüger enfatizou: “Justamente sobre tais vivências extremas pode-se falar impressionantemente pouco. A fala humana foi criada e pensada para outra coisa”.¹¹

Quiçá a melhor – ou a única – resposta à barbárie fosse o silêncio. Talvez por isso observe Guy Brett, a partir de Mira Schendel: “O silêncio, o vazio, o nada, a negação, podem ser vistos – tanto no sentido filosófico como sócio-político – como um

³ Haroldo de CAMPOS, «uma arte de vazios», compilado por Max BENSE, *Pequena estética*, tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 224.

⁴ Ronaldo BRITO, «Singular no plural», *Experiência crítica*, São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 292.

⁵ Sônia SALZSTEIN, «No vazio do mundo», *No vazio do mundo cit.*, pp. 19-20.

⁶ Ela assina suas obras com o sobrenome do marido até 1953. Depois que se casa com Knut Schendel, adota o nome com o qual ficou conhecida.

⁷ Cf. Célia EUVALDO, «Cronologia», organizada para o catálogo *No vazio do mundo: Mira Schendel*, São Paulo: Marca D'Água, 1996, p. 80.

⁸ Haroldo de CAMPOS, em entrevista a Sônia SALZSTEIN, *No vazio do mundo cit.*, p. 231.

⁹ Walter BENJAMIN, «Experiência e pobreza», *Magia e técnica, arte e política*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁰ Theodor W. ADORNO, «Crítica cultural e sociedade», *Prismas: crítica cultural e sociedade*, tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

¹¹ Ruth KLÜGER citada por Márcio SELIGMANN-SILVA, «Escrituras da história e da memória», *Palavra e imagem: memória e escritura*, Chapecó: Argos, 2006, p. 210.

recurso extremamente importante na obra de artistas do pós-guerra, talvez particularmente no Brasil”.¹²

§

Na pequena novela *O calmante*, de Samuel Beckett, o narrador quer dirigir a palavra a um menino que segura uma cabra, mas as palavras não saem:

Eu preparei então minha frase e abri minha boca, acreditando que iria ouvir, mas não ouvi senão que uma sorte de estertor, ininteligível mesmo para mim que sabia de minhas intenções. Mas não era nada, nada além da afonia devida ao longo silêncio, como no bosque onde se abrem os infernos.¹³

Desenho 2 é uma tentativa de fala nesse sentido: de uma fala que não se completa. Talvez porque as experiências pessoais de Mira não fossem comunicáveis – e a própria artista reconhecia que eram as suas vivências que ela pretendia transpor para os quadros:

O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo.¹⁴

Mas há um elemento em *Desenho 2* que decisivamente se cala: o quadrado. Quadrado verde centralizado sobre fundo branco: há algo de malevitchiano nele. Foi com os quadrados (preto [fig. 2], vermelho, branco) que Malevitch chegou mais próximo do que proclamava como o “zero das formas”¹⁵ – e Haroldo de Campos vai fazer relação justamente entre os trabalhos de Mira Schendel e a estética oriental do zero significante, o *suniata*, e deste com o *ein sof* da cabala.¹⁶

¹² Guy BRETT, «Ativamente o vazio», *No vazio do mundo cit.*, p. 50.

¹³ Samuel BECKETT, «Le calmant», *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris: Éditions de Minuit, 2003, pp. 49-50.

¹⁴ Mira SCHENDEL, em fragmento manuscrito e não-datado, reproduzido em *No vazio do mundo cit.*, p. 256. Nesta prática de Mira, Sônia SALZSTEIN identifica «um sujeito que quer se entranhar nos objetos». Para Salzstein, «a artista coloca em jogo um sujeito que não deseja pensar-se como paradigma de todo o existente, mas tampouco esquecer-se de si». E conclui: «A idéia de um sujeito que quer se dissipar no anonimato e ao mesmo tempo alcançar, por meio dessa evaporação (que também é uma onipresença), o mais elevado patamar de seu movimento de auto-compreensão é uma constante no trabalho de Mira Schendel. Porque se trata de desmanchar o dualismo do pensamento mas tendo irremediavelmente de tangenciá-lo» («No vazio do mundo», *No vazio do mundo cit.* As duas primeiras citações estão à p. 16 e a terceira, à p. 19).

¹⁵ Cf. Kasimir MALEVITCH, «Du cubisme et du futurisme au suprématisme: le nouveau réalisme pictural», *Écrits*, tradução de Andrée Robel, Paris: Ivrea, 1996, p. 198.

¹⁶ Haroldo de CAMPOS em entrevista a Sônia SALZSTEIN, *No vazio do mundo cit.*, p. 233: «Este zero diz respeito à negatividade produtiva. E na cabala e em certa mística hebraica, ela é abordada na teoria da emanção, da criação do universo como uma grande retração que depois se propõe num sim existencial, um vazio que se retrai e se extrojeta depois em pleno».

E quanto a isto não posso deixar de lembrar o que diz Rosalind Krauss sobre a *grade*, a figura, segundo ela, emblemática do século XX, que engloba obras como essa de Malevitch:

A estase absoluta da grade, sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, enfatiza não somente seu caráter anti-referencial mas – mais importante – sua hostilidade à narrativa. Esta estrutura, inacessível tanto ao tempo quanto ao incidente, não permitirá a projeção da linguagem no domínio do visual, e o resultado é o silêncio.¹⁷

Há algo de tumular – de pedra, de lápide – na superfície silenciosa do quadrado de *Desenho 2*. (O próprio jazigo de Malevitch era quadrado como este [fig. 3].) Nele, só o verde é vivo, como se a relva tivesse coberto a tumba, tal qual ocorre tantas vezes nos mausoléus entregues ao descaso – como se o verde da natureza voltasse a imperar sobre o cinza tumular da cultura. E poderíamos lembrar a respeito a observação de Georg Simmel, que diz que, quando a arquitetura – “a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza” – rui e a natureza volta a dominar sobre a cultura, tem-se a ruína.¹⁸

§

Embora inspire o silêncio, um túmulo, por si só, não pode pressupor um vazio – pode supor, antes, uma falta ou, ainda, segundo Georges Didi-Huberman, um “esvaziamento”:

Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim.¹⁹

E um túmulo arruinado pressupõe ainda menos o vazio. O túmulo sugere a presença, dentro de si, de um corpo – mesmo que este não esteja mais (ou nunca esteve), de fato, ali. Um túmulo, portanto, está sempre cheio, nem que este cheio não se traduza mais em algo necessariamente palpável ou simplesmente visível, mas numa imagem, ou, mais precisamente, numa evocação. Ele, em última instância, *lembra* algo – e remete a algo – exterior a si, para além de sua sólida massa monolítica.

O túmulo arruinado soma à lembrança de algo exterior a si a recordação de si próprio – enquanto túmulo, enquanto pedra, enquanto objeto da memória – antes de ter-se tornado ruína. Ele é, assim, duplamente evocativo, duplamente memorialístico. É testemunho, simultâneo, de uma perda e de uma destruição.

§

¹⁷ Rosalind E. KRAUSS, «The Originality of Avant-Garde», *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1994, p. 158.

¹⁸ Georg SIMMEL diz que, quando se cria a ruína, «a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza». E acrescenta: «Este deslocamento torna-se uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia, pois o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu por meio da formação segundo sua imagem» («Ruína», tradução de Sebastião Rios, texto compilado por Jessé SOUZA e Berthold ÖELZE, *Simmel e a modernidade*, Brasília: UnB, 2005, pp. 135-136).

¹⁹ Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, tradução de Paulo Neves, São Paulo: 34, 1998, p. 37.

Se o quadrado é o túmulo, poderíamos imaginar que as letras são os corpos. Elas se empilham na base do desenho como os corpos esqueléticos dos judeus mortos se empilhavam nas fotografias em preto e branco dos campos de extermínio.

Mas as letras são – também – mais que isso. Elas atestam aquela tentativa de fala a que me referi anteriormente. E, antes disso, elas atestam uma tentativa de *registro* de uma fala. Geraldo Souza Dias recorda que Mira Schendel, a partir da década de 1960, adota Jean Gebser como seu autor de cabeceira. Para Gebser, o aparecimento da escrita determina a emergência da História.²⁰ Talvez não por acaso, escreveu Max Bense a respeito das obras de Mira: “aquilo que se passa, passa-se sobre a mais extrema pele da substância do mundo, ali onde o mundo poderia começar a infiltrar-se na consciência, na linguagem”.²¹

Para Mira, as letras sobre o papel são tentativas, inalcançáveis, de fixar o tempo. Escreve ela num fragmento manuscrito não-datado, sobre o uso das letras em seus trabalhos:

A sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo.²²

Talvez precisamente por serem incapazes de representar o irrepresentável, de recuperar o irrecuperável, as letras soltas em *Desenho 2* se apresentam, *à primeira vista*, como, segundo a própria Mira, uma “escrita pré-litera e pré-discursiva”.²³ Vilém Flusser já notou:

Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase. [...] São aquilo que a língua é antes que fale.²⁴

As letras do desenho estão caindo. Elas despenham. Elas parecem se precipitar todas de uma mesma posição, onde, talvez, elas estivessem, num momento anterior, em ordem; onde elas, enfileiradas, compunham alguma palavra, alguma frase ou algum balbúcio. Mais do que *formar* alguma escrita – mesmo que pré –, elas dão a impressão de serem o resultado da *deformação* de uma escrita (ou de uma tentativa de escrita) prévia. Ou melhor, parecem ser resultado da *destruição* de uma escrita. Menos “pré-textos” que pós-textos. As letras também são ruínas – ruínas da palavra ou da frase que elas talvez formassem instantes antes, como *Mira* ou *Schendel*. Assim, elas também são testemunhos de um passado. São memórias. Mas memórias em frangalhos. A fala que estas letras articulavam se desfez, talvez antes mesmo de se completar. Se silencioso, *Desenho 2* não é mudo. Ele emudeceu – ou foi calado.

²⁰ Cf. Geraldo de Souza DIAS, «Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel» *cit.*, p. 124. Para Ronaldo BRITO, a história é justamente o que é evocado nos trabalhos de Mira: em seus desenhos «com todo o seu frescor e instabilidade, o acontecimento traz aqui a consistência da história. Não o passado virtual da memória, nem a carga opaca da sucessão empírica, mas a sua espessura e resistência problemática enquanto fato de natureza cultural» («Singular no plural» *cit.*, p. 292).

²¹ MAX BENSE, «Sobre Mira Schendel», *Pequena estética cit.*, p. 225.

²² MIRA SCHENDEL, em fragmento manuscrito e não-datado, reproduzido em *No vazio do mundo cit.*, p. 256.

²³ *Idem*, p. 256.

²⁴ VILÉM FLUSSER, «Indagações sobre a origem da língua» *cit.*, p. 265.

§

Mira Schendel era de família judaica. Migrou para o Brasil fugindo da perseguição nazista. Seu passado – e também, talvez principalmente, o passado de seu povo e de sua geração – se impregna em *Desenho 2*.

Porém – não esqueçamos – *Desenho 2* foi realizado em São Paulo, em 1972 – ano em que mais se mataram opositores ao governo militar: foram 58 mortes, 18 desaparecimentos, 5 suicídios e 3 enforcamentos nas celas, sem contar os 1081 torturados contabilizados em relatório divulgado, em agosto daquele ano, pela Anistia Internacional.²⁵

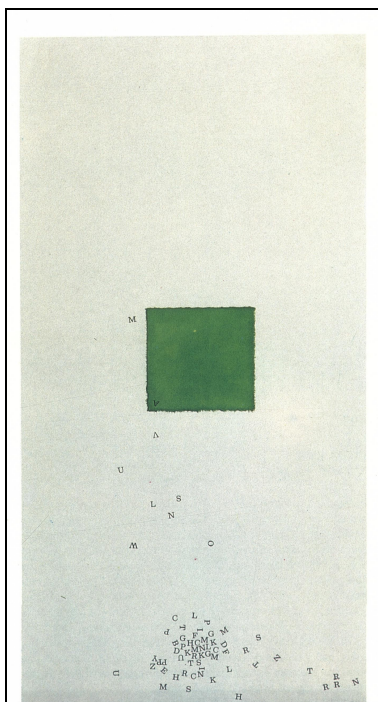


Fig 1

Desenho 2, Mira Schendel
1972, nanquim sobre papel
japonês sobre cartolina
49,5 cm x 25,5 cm
Col. MAC USP

²⁵ Cf. Elio GASPARI, *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 472.

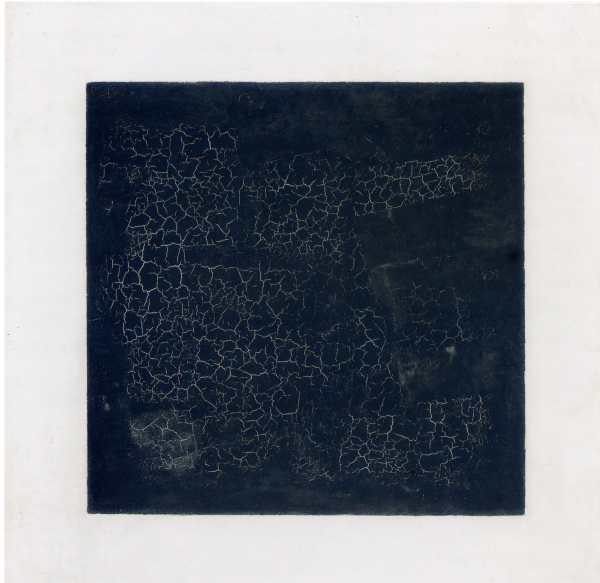


Fig. 2

Quadrado negro,
Kasimir Malevitch
1915
óleo sobre tela

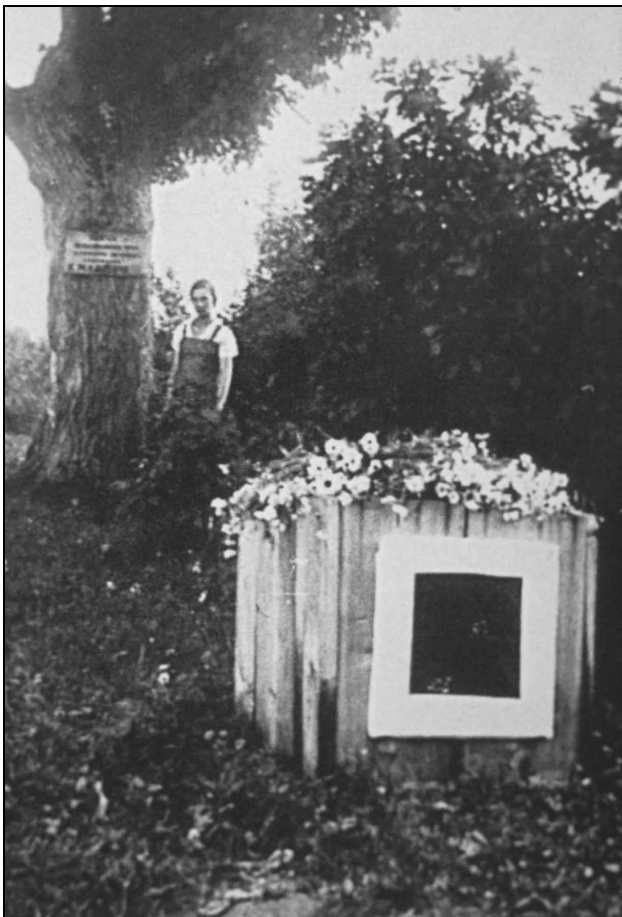


Fig. 3

Túmulo de Malevitch em
Nemtchinovka, em 1935