

DESCOBRAMENTO DA ESCRITA NAS ARTES VISUAIS: REFLEXÕES ACERCA DE MIRA SCHENDEL E RUBIANE MAIA

DEVELOPMENT OF WRITING IN THE VISUAL ARTS: REFLECTIONS ON MIRA SCHENDEL AND RUBIANE MAIA

Kleiton Rosa Cavêdo
UFES
Aline Maria Dias
UFES

Resumo

Este artigo propõe uma aproximação conceitual entre o livro *Autorretrato em notas de rodapé* (2014) e a videoperformance *Antes que eu esqueça* (2014), de Rubiane Maia, e *Três monotipias* (1965), de Mira Schendel. Pretendemos traçar um limiar na qual esses trabalhos possam se relacionar a partir do processo de desterritorialização das artistas e das noções de escrita em artes, de fragmento, e de uma perspectiva da performance, que aciona a ação da escrita, da leitura e da memória das vivências do cotidiano na produção de ambas. A abordagem teórico-crítica-reflexiva seguiu a metodologia sob arte (Stolf, 2021). A partir da compreensão de que a escrita é um processo desenvolvido de maneira intrínseca ao pensamento da criação em arte, o artigo pretende contribuir para a produção de uma reflexão sobre a escrita nas artes visuais.

Abstract

*This article proposes a conceptual approximation between Rubiane Maia's book *Autorretrato em notas de rodapé* (*Autorretrato em notas de rodapé*, 2014) and video performance *Antes que eu esqueça* (2014), and Mira Schendel's *Três monotipias* (1965). We aim to draw a threshold in which these works can be related based on the artists' process of deterritorialization and the notions of writing in the arts, of fragments, and of a perspective of performance, which triggers the action of writing, reading, and memory of everyday experiences in the production of both. The theoretical-critical-reflective approach followed the methodology under art (Stolf, 2021). Based on the understanding that writing is a process developed intrinsically to the thought of creation in art, the article aims to contribute to the production of a reflection on writing in the visual arts.*

Palavras-chave:

Arte contemporânea; escrita; deslocamento; memória; cotidiano.

Keywords:

Contemporary art; writing; displacement; memory; everyday.

O EM CASA NÃO PREEXISTE

Mira Schendel nasceu em Zurique, Suíça, em 7 de junho de 1919. Myrrha Dagmar Dub, filha de mãe judia, por volta de 1939, na mesma cidade. Ainda na juventude, Myrrha iniciou seus estudos em filosofia em Milão, Itália, porém, interrompidos por conta de um decreto de Mussolini, que proibia a inserção de estudantes de ascendência judaica nas universidades italianas (Oliveira, 2019, p. 70). No decorrer dos anos, por conta da perseguição nazista, a trajetória de sua vida passou a ser deslocada entre Suíça, seu país de origem, Austria, Itália, Bulgária e a ex-Iugoslávia. Por sua vez, em 1949, Schendel migra para o Brasil e, em terras brasileiras, a artista encontrou no território um espaço para viver e desenvolver seus trabalhos artísticos.

Rubiane Maia nasceu na cidade de Caratinga (MG) em 1978, e se mudou para a cidade de Vitória (ES) ainda criança. Nas viagens ao estado mineiro despertou olhares subjetivos que no futuro materializariam seus trabalhos de arte. Já adulta, a artista migrou para a Inglaterra, mantendo idas e vindas entre cidades brasileiras e inglesas. Exercitando movimentos que se constroem a partir da relação corpo e natureza, Maia tomou a vida como experiência e delicadamente pulsionou os funcionamentos vigentes da vida para que esta fosse vivida através de um corpo intensamente afetado (Maia apud Alves, 2021, p. 13).

Osmovimentos de deslocamento, que Mira Schendel fez e que Rubiane Maia continua fazendo, envolvem também passagens entre idiomas distintos, ou seja, seus processos de desterritorialização não acontecem só no território, mas também nas linguagens. Estas migrações se desdobram no ato de escrever, reescrever, inserir seus gestos no papel ou no vídeo, seja por um desenho ou pela própria grafia e também pela voz a ler e reler.

Movida pela reflexão de “o em casa não preexiste” de Deleuze e Guattari, presente no livro *Mil Platôs* (volume 4), Rubiane Maia busca entender o território existencial de forma frágil e incerta. “Se o ‘em-casa não preexiste’, ele é só pode ser um estado, algo que tem a ver com uma vitalidade. Ou seja, significa algo bem menos sólido, e muito mais volátil” (Maia, 2022). Sendo assim, podemos entender que o estar em processo de deslocamento, seja ele territorial ou perceptivo,

é estar em um estado constante de não exatidão daquilo que é entendido como habitual, e portanto, Rubiane Maia e Mira Schendel, em parte de seus processos artísticos, encontram no ato de se deslocar experiências outras que atravessam seus corpos de maneira sensível.

POR UMA ESCRITA EM ARTES

Compreendendo que a escrita em artes pode se estruturar a partir de um caráter fragmentário, que permite desarranjos anacrônicos, rompe com a linearidade textual e se inscreve na superfície como um convite ao leitor a se tornar a própria escrita, a condição de fragmentação na escrita que está presente nos trabalhos das artistas analisadas talvez esteja ligada a um estado de suspensão do que Schendel procurou e Maia procura entender sobre os fenômenos do mundo, o gesto sensível de seus corpos e de suas vozes de forma não integral. Desse modo, as artistas se instauram como dois corpos movidos pelo movimento que age de modo polifônico.

Em seu trabalho, *Autorretrato em notas de rodapé* (2014), a artista Rubiane Maia compôs um livro com 38 textos em formato de notas de rodapé. Neste livro, desdobrado da sua dissertação de mestrado na qual a artista traz como discussão as práticas de subjetividades na relação entre arte e vida na contemporaneidade, o texto que geralmente seguiria logo abaixo do título e se encaixaria em um formato de “voz principal” se move e ocupa o espaço do que seria apenas uma informação complementar. De modo labiríntico, os textos em nota de rodapé perpassam uma gama de experiências vividas pela artista, sem se preocupar com uma noção temporal dos acontecimentos, como quando era professora da rede pública de ensino. São viagens, projetos de trabalhos e textos que discutem o existencial. Sendo assim, os textos ali presentes se desviam de “um todo” textual para se demonstrar “fragmentos do cotidiano e da memória” (Maia, 2014b).

De acordo com as normas da ABNT, as notas de rodapé “inserem no trabalho considerações complementares, cujas inclusões no texto interromperiam a sequência lógica da leitura” (Pontifícia..., [s.a.]). De forma “menos dura”, o escritor Leopoldo Waizbort em *Pequena sociologia*

da nota de rodapé (1997), descreve a nota de rodapé como o rompimento “do fluxo contínuo do texto” capaz de inserir “um corpo estranho em meio ao pensamento”. Ou seja, é um elemento de descontinuidade, que pode ser relacionado com uma ideia de “um todo e um fragmento”. Sendo assim, podemos entender que esses textos-notas de rodapé partem de uma ideia de caminhos, ainda que caminhos labirínticos espaços-temporais, pois não se tem a noção exata de onde e quando a escrita da maioria daqueles momentos do cotidiano aconteceram, são caminhos pois nos leva a algum lugar ou a alguma coisa para entendermos novas possibilidades de se comunicar a algo ou alguém.

Michel Foucault, no ensaio *A escrita de si* (1983), comenta duas formas de escrita, a dos *hypomnêmata*, na qual o autor pensa a prática da escrita greco-romana nos dois primeiros séculos através de uma perspectiva de “um livro de vida”, e a escrita de correspondência. Para o filósofo, é importante entendermos que, apesar de serem livros onde a escrita age como um exercício de conversa consigo mesmo e com o outro, os *hypomnêmata* não devem ser entendidos como diários, visto que, neles, a escrita procura “reunir o que se pode ouvir e ler” (Foucault, 1983, p. 149) e não na constituição de uma “narrativa de si mesmo”, onde a escrita se movimenta como um baú de memórias para o próprio eu. Pelo contrário, nos livros de vida, a ideia é a experiência do autor dos textos com o outro e busca como finalidade, a “constituição de si”, ou seja, por meio da leitura ou da escuta, os textos do livro de vida estabelecem uma relação de si consigo mesmo ao mesmo tempo que também movimentam o outro.

Tendo em vista esse aspecto, é possível a análise dos textos presentes no livro de Rubiane Maia como raízes textuais acionadas pelas reverberações do cotidiano da artista e que de alguma maneira move a si mesma e quem os lê. Os textos ali presentes compõem de maneira fragmentada as coisas que foram testemunhadas ao longo de um período de suas vivências, procurando assim criar uma espécie de substância da memória na qual o que foi vivido, lido ou pensado, foi acumulado, e que se comportam de maneira a serem lidos, relidos, meditados, ampliando outros caminhos nos caminhos já existentes.

Para entendermos melhor o que circunda os textos

de Rubiane Maia presentes no livro *Autorretrato em notas de rodapé* é interessante nos atentarmos para dois deles, que são *A los cuatro vientos (cómo producir una declaración de amor)* e *Autorretrato escrito a mão* (Maia, 2014b, p. 21-27), nos quais podemos analisar duas formas de estabelecer uma relação com algo ou alguém.

No primeiro texto, através da feitura de uma declaração de amor, a artista pensa em maneiras de criar essa declaração. Neste texto, a relação de afeto é o que perpassa a quem remete e a quem se destina, além do mais o texto se mostra aberto à performatividade, visto que, nele, percebemos determinadas instruções para quem o lê, algo parecido com o que a artista conceitual Yoko Ono fez em seu livro *Grapefruit*, de 1964.

escoger un día con sol y viento.
por la tarde:
(cuando la luz deja la tierra más rubia)
salir sola. sin rumbo
encontrar un lugar abierto y abandonado.
(preferiblemente el patio de una antigua
fábrica)
llevar mucho algodón
jugar.
recordar los buenos tiempos de la infancia.
hasta que tengas el deseo de extender el
algodón en el suelo;
acostarse en él.
soñar. (y rolar)
ir tateando
tocando
afofando
inventar una nube alrededor de sí mismo;
por todo el cuerpo
(sentirse como un algodón de azúcar).
ir desprendiéndose
poco a poco.
silenciar (quizá cerrar los ojos)
y soplar soplar soplar

p.s. no hay necesidad de apresurarse. el
tiempo es indeterminado y la propagación
se extenderá al infinito (Maia, 2014b, p. 21).

Já no texto *Autorretrato escrito a mão* (Maia, 2014b, p. 21-27), a artista descreve sobre uma possível relação, mas, desta vez, tendo a ausência como fio condutor da situação. No texto, Maia dirige as palavras a si mesma, podendo estabelecer uma possível ausência de si.

eu bem desconfiei que havia sido deslocada,
janela escancarada em dia cinza, aberta
para ar nublado. [...]

feito coisa arranjada para te (des)existir completamente.

criei fuga para o espelho e me observei despossuída de mim e da vida,
meu rosto estava inacabado, mas poderia ser
apenas uma mancha.
coisa de quem jamais aprendeu a dizer não,
e que por isso inventa moda de desvio (Maia,
2014b, p. 27).

Nos dois textos abordados percebemos uma dualidade de relações, ora da artista com algo outro, ora da artista consigo mesma. Essa dualidade provoca o que há de mais consistente na escrita, que é a ação do escrever para o outro e o escrever para si, especialmente quando acompanhada pela memória que age de maneira condutora visando guiar os acontecimentos vividos. Para além de um trabalho de arte, *Autorretrato em notas de rodapé* enfatiza, politicamente, o lugar de Rubiane Maia na escrita. Gloria Anzaldúa, no texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, de 1981, enfatiza as complexidades de mulheres não brancas em escrever, uma vez que o campo da escrita foi construído majoritariamente por homens brancos com seus vieses coloniais. Anzaldúa ressalta ainda a potencialidade da escrita em relações significativas que acontecem cotidianamente, “devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita”, visto que “nenhum assunto é muito trivial” (Anzaldúa, 2000, p. 233), buscando assim, a potência política e a amplitude de sentidos que a escrita do cotidiano pode trazer.

Em Mira Schendel, sua escrita fragmentada também é observada nos contínuos deslocamentos da artista. Sua escrita, que age como uma espécie de “cartografia pessoal” (Oliveira, 2019, p. 71), na qual o “espírito da letra” parece se transformar conforme o tempo e o espaço onde circula, podemos dizer que a migração da artista ao longo de sua vida foi uma das experiências responsáveis pela grande variação da escrita que se encontra em sua obra, sobretudo, a escrita em diferentes idiomas, que é perceptivelmente notada na monotipia abaixo. Suas migrações não interessam apenas como cunho bibliográfico, mas para percebermos “a fluidez da passagem da própria escrita” (Oliveira, 2019, p. 70), onde os deslocamentos perpassam tanto seu corpo como os signos que tanto procurava criar e entender.

Analizando uma monotipia datada de 1965, os “contágios linguísticos” (Oliveira, 2019, p. 75) presentes em sua escrita se tornam evidentes. Possivelmente entre escritos dos idiomas alemão e italiano, cruzando com o português e inglês, a artista cria uma zona pictórica na qual sua escrita se torna viva. Desse modo, podemos entender que o estado de fragmentação de sua escrita, além de agir na elaboração de “lascas” textuais, como as frases e palavras soltas, também age na elaboração de uma escrita interpolada por vários idiomas. Mira procura fragmentar esses diferentes idiomas ao mesmo tempo que os unifica no plano, para assim sinalizar tanto a energia do material no qual foi feito o trabalho (tinta a óleo) quanto a energia de sua constante desterritorialização.

Viviane Matesco, no texto *Corpo, ação e imagem: Consolidação da performance como questão*, reflete que a linguagem da performance “busca despertar a atenção da audiência” (Matesco, 2012, p. 108). Podemos entender que a performance se trata do corpo do artista em situação de arte procurando, através dos mais diversos gestos, instaurar uma possível conexão entre emissor e receptor. Nas décadas de 1960 e 1970, os artistas, especialmente os de Happenings e Fluxus, buscaram na performance uma “extensão da vida cotidiana” (Matesco, 2012, p. 110). Assim, os acontecimentos do que era entendido como habitual serão transformados em poética. A performance se instaura como uma ação artística de tempo presente, e assim se torna um trabalho de arte onde sua existência é apenas no “aqui e agora”. As fotografias, vídeos e filmes serão fundamentais para os registros dessas ações, e mesmo que não captem o instante do trabalho, eles servem como mecanismo de captura da ação. Posteriormente, podemos entender que essas capturas podem se desdobrar em outros trabalhos, como os vídeos de artista, as fotoperformances e as videoperformances.

Em 2014, Rubiane Maia elabora a videoperformance *Antes que eu esqueça*. No trabalho, durante aproximadamente 6 horas, a artista habita um espaço em semi ruínas e, procurando transitar entre o binômio “memorizar e esquecer”, lê ininterruptamente a conjugação do verbo “esquecer” em todos os seus tempos e modos verbais na língua portuguesa. Para a exibição do trabalho são preparadas três telas nas quais são mostradas diferentes perspectivas do ambiente



Mira Schendel, monotipia da série "Gesang der Jinglinge", 1965

Figura 1 - Da série *Monotipias* (1965), de Mira Schendel.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

onde a artista se encontra. Nessas telas também são dispostos o áudio da leitura de Rubiane, se interpolando um ao outro, onde as vozes, apesar de estarem falando um texto único, são mescladas dando uma sensação de múltiplas vozes ali presentes. Tentando se lembrar de não esquecer ou se esquecendo de lembrar, cria-se, então, uma zona de incertezas, uma experiência de um momento polifônico.

Denise Pedron, no texto *Performance e Escrita Performática*, procura entender a escrita e a leitura através de uma perspectiva performática, na qual o entendimento da performance como arte livre expande suas subjetividades até mesmo para o campo literário. Para isso, a autora analisa o trabalho de literatura da escritora chilena Diamela Eltit, que entende sua prática de escritura como sendo envolvida “por um caráter processual, aberto e sujeito a constantes questionamentos” (Pedron, 2013, p. 160). A escritora, que utiliza elementos autorreferenciais para criar suas “personas” em seus textos de romance ficção e ocasionalmente nomeia a si mesma em sua escrita, re-configura a noção de identidade e se desapropria de si mesma ao permitir que ela própria se torne um “outro”.

Entendendo que “na escrita performática, o lugar do corpo e de seus sentidos são o ponto de partida para a experiência de uma relação, através da qual um significa o outro” (Pedron, 2013, p. 165), a leitura também será um sentido outro provocado pelo texto. A partir disso, entendemos que o corpo de Rubiane Maia se torna um corpo em estado de performance quando tomado pela leitura do texto. Seu corpo se torna um participante ativo e procura se dissipar nas decifrações do qual o texto que a artista lê emana para constituir seus próprios traços de sentidos.

Segundo Pedron, o texto imbricado na própria linguagem da performance ou na escrita performática se torna um “espaço aberto para a construção de sentidos a partir das lacunas”, e uma via de “desorganização/desterritorialização que implica sempre em uma transformação” a partir de uma perspectiva deleuziana (Pedron, 2013, p. 165). Logo a não linearidade de uma determinada narrativa textual abrirá outras possibilidades para a ação da leitura.

Percebemos que a leitura de Rubiane Maia na performance está em constante processo de transformação. Sua leitura performática visa, de certa maneira, a não unicidade de uma coisa, mas a recomposição dela. Sua ação de leitura está sendo experienciada em estado de “escrita aberta” (Pedron, 2013, p. 165) sendo feita e refeita, lida e relida, para também alcançar outros possíveis leitores do mesmo texto.

Diante disso, “a leitura adquire a dimensão de um ato perceptivo” (Pedron, 2013, p. 166), envolvendo o corpo de Rubiane Maia a uma situação na qual seus movimentos participam da construção de novos movimentos, podendo ser investigativos, emotivos, perturbativos, dentre outros que indiquem uma ação corporal que se choca ao encontro do texto, como destaca Pedron:

Sendo ele mesmo uma “pluralidade de textos”, o leitor traz sua história e experiências pessoais para a leitura e assume um papel ativo na construção dos textos que lê, dialogando com eles e participando na produção plural de sentidos (Pedron, 2013, p. 166).

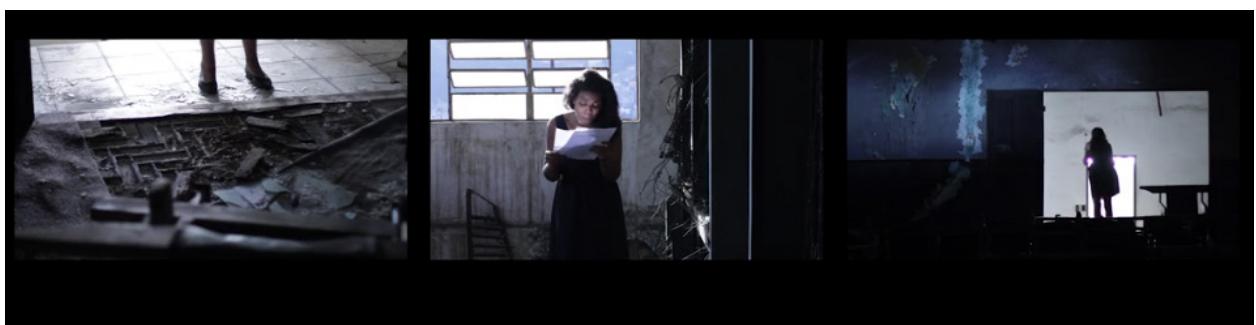


Figura 2 - Rubiane Maia em frames da videoperformance *Antes que eu esqueça* (2014).
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

Ou seja, o leitor é convidado a participar e a evidenciar o seu corpo como produção de sentidos através da leitura. Nessa perspectiva, a leitura se torna, então, uma zona de “investimento corporal”, onde a ideia de compreender um texto pelas sensações vai além da compreensão racional clássica. Pedron ainda cita a contribuição do filósofo Merleau Ponty: “[...] ao propor um retorno a dimensão do fenômeno [...] o filósofo aponta uma chave de leitura para escritas que negam o paradigma de compreensão e entendimento exclusivamente racional e que, também por isso, podem ser chamadas de [leituras] performáticas” (Pedron, 2013, p. 166). Nesse sentido, o ato de ler a conjugação do verbo “esquecer”, Rubiane Maia põe seu corpo em estado de recepção e sua leitura de modo dramático age conforme o significado da ação do verbo no corpo.

Nesta leitura performática, Rubiane Maia põe em reflexão os modos de funcionamento da memória no corpo humano. No espaço em ruínas, onde a artista lê as conjugações do esquecer, memória e esquecimento se tornam um enigma.¹ Aquilo que se procura esquecer, um dia foi um acontecimento, portanto, foi capaz de construir subjetividades, assim podemos compreender. Com isso, o ato de procurar esquecer de algo também é um ato de lembrar desse algo, visto que procuramos esquecer o que um dia aconteceu. Portanto, para esquecer também é preciso lembrar.

Reflexões sobre memória são constantes nos trabalhos de Maia. Na entrevista para o seu projeto *Divisa* (2022) e na busca por compreender os açãoamentos da memória através da performance *Decanto, até quando for preciso esquecer* (2013), a artista entende que “o esquecimento não é o contrário da lembrança, eles atuam juntos, em um movimento de expansão e contração” (Maia, 2022). Nesse sentido, é algo “plástico e dinâmico” (Maia, 2022). Assim, entendemos que os açãoamentos da memória perpassam o corpo humano de uma forma não-linear e o que tange às ideias de um passado, um presente e um futuro se sobrepõem e se fundem. Desse modo, não nos interessa o que uma coisa já foi, mas os efeitos que ainda estão.

Outro aspecto presente na videoperformance da artista é a questão da repetição. Buscando uma forma de quase “guiar” o texto e sua fala o ato de repeti-lo se torna evidente. Rubiane Maia repete

a conjugação do verbo “esquecer” durante 6 horas, ou seja, a construção dessa fala requer um processo de memorização ao mesmo tempo que a distração oscila. O ato de repetir o texto talvez não venha como forma de memorizar com exatidão cada frase, mas de perceber que o ato repetitivo nunca é tão repetitivo como parece. Se Rubiane começa o texto de um modo e o repete conforme o passar do tempo, a mesma frase jamais será como foi a última nem tão pouco como foram as frases do “meio” da fala. Diante disso, a singularidade da repetição só é notada se notarmos o conjunto da coisa, pois até mesmo a repetição se difere dela mesma.

Tendo em vista a noção dinâmica e plástica da memória e a repetição como a busca da diferença, essas concepções também adentram o trabalho de Mira Schendel. Compreender o trabalho da artista não é uma tarefa fácil. Schendel, que procurou analisar a vida e suas singularidades, mesclava inúmeras linguagens artísticas para tentar desvendar os mistérios (ou criar mais) sobre si. Na história da arte, com uma produção bastante encorpada e tímida diante do circuito artístico em voga no seu período de maior produção (as décadas de 1950 a 1970), é complicado encaixar Mira em algum tipo de movimento artístico, visto que a própria artista mantinha sua independência de criação e não procurou se juntar a nenhum grupo de artistas. Contudo, para melhor compreensão, sua produção perpassa entre o concretismo e o neoconcretismo, no qual “a expansão pela força da letra” (Oliveira, 2019, p. 61) de seus trabalhos estão mais em movimento. Foi nesse período que Schendel ganhou uma certa notoriedade, mesmo que discreta, entre os críticos de arte da época.

A escrita foi um elemento fundamental instaurado no trabalho de Mira Schendel, sendo desdobrada entre frases curtas, palavras e letras. As diferentes áreas pictóricas da qual a artista se utilizava eram sempre tomadas por uma visualidade da linguagem se cruzando com outros elementos visuais, criando assim um campo de interações, onde a palavra se torna imagem, vira uma o suplemento da outra, produzindo signos sensíveis, traços que se relacionavam com seu modo de entender sutilmente a vida.

De acordo com Eduardo Jorge Oliveira no texto *Mira Schendel: Signo e Sigilo* (2019), antes mesmo

de uma “estética babel” se apresentar em Mira Schendel, uma “ênfase ao balbucio” (Oliveira, 2019, p. 62), uma memória inicial da comunicação existiria em sua escrita, ou seja, o início de sua experimentação com as palavras se daria de um modo como se dá na antecipação da fala de uma criança, isto é, nos barulhos iniciais de sua fala, na tentativa da comunicação. Nesse sentido, a investigação inicial de Mira Schendel com a escrita é quase uma procura para entender a articulação provocada entre as palavras, no sentido que é gerado quando esses diferentes signos são postos e sua produção de sentido na vida compreendidos integralmente.

O caráter fenomenológico e os exercícios hermenêuticos, propostos pelo trabalho de Mira Schendel, estão ligados à procura do conhecimento da matéria, despertando na artista grandes investigações. O mundo fenomênico, as questões que o tangenciam, o confrontam e o potencializam dão asas a Schendel para contemplá-lo na medida que o gesto da escrita e o campo através do qual sua feitura será distribuída é originado por materiais sensíveis, como o papel japonês, tinta óleo e o talco que conduzem novos traços e se inserem no papel como forma de, talvez, prolongar o que é observado desse mundo, pois “se o traço parece intenso no papel, ele se confunde com um traço do mundo”, isto é, a “mão simultaneamente infantil e poliglota” da artista é infantil, pois nos leva a um início da comunicação e da linguagem e a um divertimento da escrita, e é poliglota, por sua escrita transcender qualquer imposição de uma “linguagem correta” e se interpolar aos diferentes tipos de idioma, dando uma certa visualidade a sua constante desterritorialização ao longo de sua juventude. É um convite para “uma descoberta permanente do mundo” (Oliveira, 2019, p. 63), que, antes mesmo da junção das letras, palavras, frases e signos, pode ser sensível e pleno sem uma ordem semântica para condicioná-lo a uma forma hegemônica de interpretação. Mira Schendel, de certo modo, quase procura por uma nova forma de comunicação e de linguagem, cujos símbolos possam captar o que a artista entendia como “vivência imediata”.

Para Vilém Flusser, a escrita se dá por uma ação penetrativa, portanto, é uma inscrição. Podemos entender que às tantas camadas que envolvem a escrita, desde a superfície, o instrumento, os

signos, o significado dos signos e seus sons, a gramática, a semântica e o motivo da escrita (as ideias), são fatores que pertencem às “camadas ontológicas incomparáveis” (Flusser, 2014, p. 101), ou seja, cada realidade, de cada elemento que compõe a ação de escrever, delibera sentidos específicos, mesmo que se relacionem. A partir da reflexão de “o gesto de escrever é uma das manifestações do pensamento” fica compreensível que o gesto de escrever é um gesto determinado e não um gesto regido pelo acaso. Para Flusser, “exprimir” algo tende a ser revelado por um ritmo ou forma, a palavra é umas diversas maneiras que se tem de “captar” algo. As palavras armazenadas na memória tem vida própria, portanto, “vibram e se retorcem em muitos sentidos”, assim “palavras denotam algo”, ou seja, aquilo que se pressiona para ser expresso pode ter, também na palavra, um propulsor. Entretanto, a palavra pode não ter um significado exato para aquilo que se pressiona em ser expresso, visto que, a partir de suas diversas “qualidades rítmicas, harmônicas e melódicas” (Flusser, 2014, p. 103-104), elas apontam “origens imemoráveis”, que pode ou não abarcar a palavra que seja expressa. Um exemplo são as palavras que denotam um sentido em uma língua e outro sentido em outra. Ainda em Flusser, o gesto de escrever se dá de maneira penetrativa e não construtiva. Desta forma, podemos entender a escrita como um gesto de inscrição, embora a grande maioria do texto do tempo presente também aja de maneira sobre-escrição (sobreescrita), em seu sentido de composição das estruturas presentes no escrever (Flusser, 2014, p. 99).

Também podemos dizer que a técnica da monotipia é um dos processos que abarca a afirmação do filósofo. Sendo feita a partir de uma superfície lisa com tinta adicionada e uma folha para a captura dessa tinta, a monotipia é uma técnica de impressão rápida, ou seja, o tempo é um fator determinante para a elaboração de uma boa monotipia. De 1962 a 1965, a artista elaborou um conjunto de 2 mil monotipias. O gesto da técnica sempre era o mesmo, mas o que se diferenciava nessa repetição era o gesto de seu corpo, um gesto que se instaurava quase como em estado de performance, no sentido de que, quando se iniciava a ação de escrever sobre a superfície a ser tocada pela tinta, mobilizações corporais eram acionadas, desde a unha da artista como dispositivo para uma

leve inscrição às ações desenfreadas para a captura de um “totalmente gestual”. Dessa forma, a escrita guiava o corpo, e o corpo de Mira era guiado por sua escrita. Nas duas monotipias de Mira Schendel abaixo, datadas de 1965, percebemos o gesto da escrita da artista no papel.

Na imagem acima, à esquerda, observamos trechos textuais de cunho religioso e a força do gesto de escrita da artista é nítida nas palavras “Terra inteira” e “Cristo”. Através de letras de forma e cursiva e em diferentes cadências, Schendel buscou exprimir através de pequenas frases alguma passagem bíblica. Partindo do entendimento de que “o gesto de escrever é uma das manifestações do pensamento” (Flusser, 2014, p. 103) e, portanto, capaz de realizá-los, Mira Schendel talvez tenta exprimir nesta monotipia sua relação com o sagrado, que a tangenciou de diferentes formas ao longo de sua vida. Na mesma imagem à direita, observamos de forma “espalhada” as palavras que juntas formam a frase no idioma francês “ta chevelure d'rouge dans le vide du monde” (seu cabelo ruivo no vazio do mundo). Em suas monotipias que contém escrita, não sabemos, ao certo, se a artista partia de alguma vontade particular de ressaltar palavras específicas, mas fica evidente que o seu gesto ao

escrever, conscientemente ou inconscientemente, ressalta algumas palavras, como nesta imagem em que Schendel enfatiza a palavra “monde” (mundo). Schendel procurou entender a migração da letra. Nessas monotipias, observamos que a presença da escrita marca indicações de passagens. Passagens do corpo, em seu sentido geográfico e passagens da letra, em seu sentido linguístico e também imagético. Entendendo também que o pensamento da artista se guiava por um estudo dos fenômenos do mundo, compreendemos que o mundo fenomênico foi capaz de ritmizar a escrita da artista.

Uma das características fundamentais da arte contemporânea é o seu poder de atravessamento com outros campos do saber. Ao entrelaçar-se às concepções da arte, escrita e filosofia, entendemos que os trabalhos de arte aqui analisados se destacam por elaborar questões que refletem a construção de vias para se pensar novos mundos e modos de vida. Entendemos também que Schendel e Maia elaboram modos de dar contornos ao invisível. O que nos interessa nas artistas, dentro de seus respectivos contextos de vida, são suas tentativas de segurar o vento. Os ventos são movimentos perceptíveis ao corpo humano, mas, a princípio, impalpáveis. Dar corpo aos fenômenos

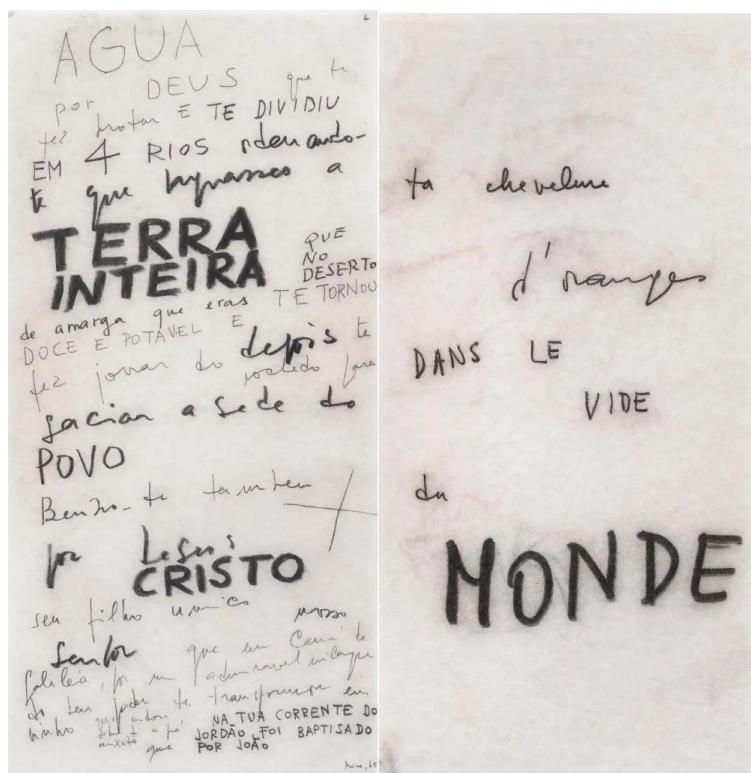


Figura 3 - Da série *Monotipias* (1965), de Mira Schendel.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

do mundo é quase como atribuir contornos ao invisível, é como tentar apanhar o vento.² A escrita em arte dos momentos do cotidiano, os tangenciamentos que a memória é capaz de produzir no corpo, a complexificação das letras do alfabeto e as inscrições corporais elaboradas e fecundadas a essas experiências nos fazem pensar em uma poética do invisível, que se constitui na insistência de uma circulação de linhas de forças elaboradas a partir de paisagens singulares, ou seja, se trata de materializar aquilo que foi visto, experienciado e mobilizado. É atribuir contornos aos fenômenos do mundo. O vazio presente nas monotipias de Schendel é assiduamente tomado como elemento de composição, e o desejo de arte que diz sobre um desejo de vida em Maia transcorre em uma relação dinâmica.

O complexo processo de entender as artistas e os trabalhos, no decorrer deste artigo, advém de um olhar atento no que envolve também uma certa quietude e um devir sensível, pois desencadear mutações subjetivas requer momentos silenciosos para adentrar novas sensações, sentir novos afetos e processar os desdobramentos dessas experiências. Nas duas artistas não há uma frente e um verso ou um início e um fim, há processos de reestruturação do fluxo humano.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Lindomberto Ferreira. **Rubiane Maia**: corpo em estado de performance. Vitória: Grafita Gráfica & Editora, 2021.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/anzaldua.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2023.
- BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. **Revista Gávea**, Niterói, v. 1, n. 1, 1995. Disponível em: <https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/09/migracao_ok.pdf>. Acesso em: 4 out. 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si. O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- MAIA, Rubiane (Rubiane Vanessa Maia da Silva). **Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional), Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_5274_Rubiane%20Maia.pdf>. Acesso em: 1 out. 2023.
- MAIA, Rubiane. Antes que eu esqueça. **Rubiane Maia** [site], Vitória, 2014a. Disponível em: <<https://www.rubianemaiia.com/antes-que-eu-esqueca>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MAIA, Rubiane. **Autorretrato em notas de rodapé**. Vitória: SECULT, 2014b.
- MAIA, Rubiane. Decanto, até quando for preciso esquecer. **Rubiane Maia** [site], Vitória, 2013. Disponível em: <<https://www.rubianemaiia.com/decanto-ate-quando-for-preciso-esqu>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MAIA, Rubiane. Processo curatorial como escuta e mediação: Lindomberto Ferreira Alves entrevista Rubiane Maia. **Projeto Divisa**, [s.l.], 2022. Disponível em: <<https://www.projetodivisa.com/entrevista>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiesis**, Niterói, v. 13, n. 20, p. 105-118, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26901>>. Acesso em: 1 set. 2024.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Mira Schendel: signo e sigilo. **Matlit: Materialidades da Literatura**, Coimbra, v.7, n.1, p. 59-79, 2019. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_7-1_4>. Acesso em: 28 set. 2023.
- ONO, Yoko. **Grapefruit**: A book of instructions and

PEDRON, Denise. Performance e escrita performática. **Cadernos de subjetividade**, São Paulo, n.15, p. 158-167, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossuobjetividade/article/view/38520>>. Acesso em: 28 set. 2023.

PONTIFÍCIA Universidade Católica do Rio de Janeiro. Coordenação Central de Pós-Graduação e Pesquisa. Notas de rodapé. **PUC-RIO** online, Rio de Janeiro, [s.a.]. Disponível em: <https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/normas/notas_de_rodape.html>. Acesso em: 25 ago. 2025.

RAMOS, Nuno. A construção no vento (Mira Schendel)/1996. **Nuno Ramos** [site], São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/text/a-construcao-no-vento-mira-schendel>>. Acesso em: 25 ago. 2025.

STOLF, Raquel. Notas oblíquas processo de escrita, escuta sob. In: PAZETTO, Debora; MACEDO, Silvana; FAVERO, Sandra; MARTINS, Marta; STOLF, Raquel (org.). **Ensaios de Travessia**. Belo Horizonte: Relicáro, 2021.

WAIZBORT, Leopoldo. Pequena sociologia da nota de rodapé. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.48, p. 183-186, 1997. Disponível em: <https://escolajudicial.trt5.jus.br/sites/default/files/pequena_sociologia_da_nota_de_rodape.pdf>. Acesso em: 29 set. 2024.

Notas

¹ Aqui fazemos referência ao Edifício Fundações, em Vitória (ES), onde ocorria o "Teatro Estúdio" nas décadas de 1970 a 1990. Nesse espaço, em 2014, Rubiane Maia gravou a performance citada no texto. Atualmente (2025), esse local abriga uma galeria de arte.

² Em 1996, em um texto em homenagem a Mira Schendel (disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/text/a-construcao-no-vento-mira-schendel>>), Nuno Ramos remete a ideia do vento à prática artística como sendo algo fugaz e sutil. Reflexões sobre o vento também são encontradas em alguns trabalhos de Rubiane Maia como em *Apanhador de ventos* (2016) e *Cartas ao vento* (2016).

Kleiton Rosa Cavêdo é graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve trabalhos de pesquisa acadêmica e artístico-pedagógica. Em sua prática artística investiga a escrita como desdobramento de práticas em artes visuais. E-mail: kleitonrosa1@gmail.com

Aline Maria Dias é artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Arte Contemporânea (Universidade de Coimbra), Mestra em Poéticas Visuais (UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas (UDESC), instituição onde também realizou pesquisa de pós-doutorado (2022-2023). E-mail: aline.m.dias@ufes.br

Recebido em: 30/11/2024

Aprovado em: 20/7/2025