

COLEÇÃO
PROCESSOS
DE **CRIAÇÃO**



ANNA MARIA MAIOLINO: projeto artístico em construção

Vinícius de Oliveira Gonçalves

CIAC - Centro de Investigação
em Artes e Comunicação



Grupo de Pesquisa em Processos
de Criação da PUC-SP

**Anna Maria Maiolino:
projeto artístico em
construção**

Vinícius de Oliveira Gonçalves



Título_ Anna Maria Maiolino: projeto artístico em construção

Coordenação_ Mirian Nogueira Tavares e Cecilia Almeida Salles

Edição_ Ana Isabel Soares, Patrícia Dourado, Paula Martinelli e Wagner de Miranda

ISBN (versão eletrónica)_ 978-989-9023-08-6

Produção editorial_ Juan Manuel Escribano Loza

CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação + Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP



Esta publicação é financiada por fundos nacionais através do projeto “UIDP/04019/2020 CIAC” da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Para Felipe, Roseli e Carlos

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem os seus modos de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2014, p. 44).

Todo grande artista, mesmo que sejam numerosas as obras produzidas, na realidade cria uma única obra. É tal a coerência interna entre as obras, que elas vão compondo uma unidade íntegra e coesa, numa continuidade indivisível. Isso quer significar que todas emergem de uma fonte comum na qual está inscrito o DNA do artista, sua marca e seu destino (SANTAELLA, 2016, p. 140)

● 





● 





● 

SUMÁRIO

SUMÁRIO 7

INTRODUÇÃO 9

ARTE OU ARTISTA NÔMADE? 17

PROJETO POÉTICO 67

PENSANDO COM AS MÃOS 141

CONSIDERAÇÕES FINAIS 203

APÊNDICE 223

INTRODUÇÃO

“*Eu, Anna Maria Maiolino e a biblioteca de babel de Jorge Luís Borges*”¹. Este foi o título da conferência, repleta de lucidez e rigor conceitual, proferida por Anna Maria Maiolino, no Instituto Tomie Ohtake, em 2018. Durante o desenvolvimento deste livro, uma faísca de memória transportou-me novamente para o auditório do Instituto Tomie Ohtake; um trecho de sua fala brotou em minha consciência: “O que eu poderia resumir da minha produção de 59 anos, com diversas mídias?”. A resposta: “Eu fiquei encarcerada na própria Torre de Babel”. Talvez o retorno dessa memória tenha ocorrido justamente porque, como Maiolino, eu me vi sem saída diante de sua vasta produção. Fui aprisionado ao adentrar em sua obra, de modo que falarei aqui a partir de alguns caminhos – não menos labirínticos – traçados ao longo do desenvolvimento deste livro.

Esta publicação faz parte dos trabalhos desenvolvidos na linha de pesquisa sobre os processos de criação na comunicação e na cultura do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGS/PUC-SP), mais especificamente no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, que vem se dedicando a esse tema desde os anos 1990. É fruto da defesa pública da minha dissertação de mestrado realizada sob a supervisão da Prof^a Dr^a Cecilia Almeida Salles, coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Ao mesmo tempo, esta publicação integra uma coletânea intitulada *Processos de Criação*, realizada como uma parceria entre o Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve em Portugal e o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP.

Também é importante mencionar que algumas reflexões produzidas aqui foram publicadas em artigos ou apresentadas em congressos durante o desenvolvimento

¹ *Os desafios do fazer artístico* (2018).

do meu mestrado. Destaco os artigos mais relevantes: *O processo de criação de Anna Maria Maiolino: uma discussão referente à estética do inacabado* (2018), publicado no periódico *Farol* da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e *Anna Maria Maiolino sob a perspectiva da crítica de processo: vestígios da criação* (2020) escrito em parceria com a minha orientadora, Prof^a Dr^a Cecília Almeida Salles e publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da Universidade de São Paulo (USP).

E, por último, o texto que se desenvolve aqui também parte de um histórico de pesquisa mais amplo e do desdobramento da minha monografia defendida no curso de Comunicação e Multimeios da PUC-SP intitulada *Experimentos estéticos em tradução: Lygia Clark & Ernesto Klar* (2016). No trabalho, foi estudada a obra multimídia *Luzes relacionais* (2010), do artista venezuelano Ernesto Klar, em um regresso às obras e experimentos estéticos realizados por Lygia Clark, artista neoconcreta brasileira. A homenagem que Ernesto Klar conferiu à obra de Lygia Clark permitiu uma reflexão por meio de uma perspectiva intersemiótica da arte². Desse modo, a pesquisa demonstrou como o artista, a partir de determinados procedimentos tradutórios, convocou por meio de diferentes linguagens alguns aspectos centrais da obra de Lygia Clark.

Antes de seguirmos pelas veredas da obra de Maiolino, aproveito para deixar os meus agradecimentos à querida Livia, assistente da artista, e à própria Anna, pois esta publicação não seria possível sem o auxílio de ambas. Obrigado pela atenção, carinho e agilidade com que trataram diversas das minhas solicitações. Espero que esta pequena escritura ajude a ampliar ainda mais a potência da obra de Maiolino, gerando novas conexões e sentidos.

*

² Os procedimentos intersemióticos são um dos aspectos gerais do processo de criação de Anna Maria Maiolino. Este tópico recai sobre as minhas pesquisas desde a graduação em Comunicação e Multimeios – PUC-SP.

A produção artística contemporânea incorpora uma multiplicidade de linguagens, suportes e procedimentos. Desde a segunda metade do século XX, especificamente após o final da Segunda Guerra Mundial, viu-se um aumento significativo no uso de novas técnicas e exploração de novas linguagens por parte dos artistas.

O fenômeno do pluralismo, da heterogeneidade e da bricolagem ganharam destaque nas discussões críticas devido à multiplicidade de obras, linguagens e experimentações que se propagaram no campo da produção artística. Neste contexto, a eclosão dos debates pós-modernos (LYOTARD, 2015) proporcionou o surgimento no cenário acadêmico/cultural de produções que se articulam na tentativa de compreender a convergência das linguagens, devido à variedade de criações que reivindicavam e, simultaneamente, questionavam o estatuto da arte.

Fala-se então em expansão, conceito utilizado para cooptar a diversidade de práticas que convergem e ao mesmo tempo se ampliam, em um processo de dilatação. Os textos *Cinema expandido* (YOUNGBLOOD, 1970), *Escultura no campo expandido* (KRAUSS, 1979) e, posteriormente, *Vídeo expandido* (CRUZ, 2001) e *Fotografia expandida* (FERNANDES JR., 2002) são algumas referências teóricas que se contrapõem à especificidade dos meios, sinalizando formas de analisar a hibridização das linguagens.

Neste contexto, no âmbito da criação, a relação do artista com a matéria-prima de sua obra é fundamental para estabelecer relações com o objeto entregue ao público. Assim, no cenário atual, torna-se importante compreender a produção artística em sua complexidade, isto é, valorizar os mais diferentes aspectos (sociais, culturais, econômicos, tecnológicos, artísticos etc.) e processos pelos quais o artista – em contato com o mundo – dá corpo a sua obra. Desse modo, o caminho que o artista percorre em direção à sua obra contribui para a proliferação de leituras sobre os diversos sentidos que o objeto artístico pode evocar.

Surgida na França, a partir da segunda metade do século XX, no emblemático ano de 1968, a abordagem conhecida como crítica genética³ debruçou-se sobre as questões do processo de criação artístico no campo da literatura. O ponto de partida desses estudos aconteceu pela iniciativa de pesquisadores do CNRS (Centre National de la Recherche), entre eles Louis Hay e Almuth Gréssillon, responsáveis pela organização dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine.

Os pesquisadores, em um primeiro momento, limitaram-se ao estudo de manuscritos de escritores, portanto, do signo verbal. No entanto, com a expansão das pesquisas genéticas, a abordagem rompeu os limites da palavra e avançou para o estudo dos processos de criação em diferentes linguagens e manifestações artísticas (SALLES, 2014). O alargamento das discussões para outros campos do saber ampliou o território da crítica genética e concebeu autonomia para as discussões sobre os processos criativos. Ao mesmo tempo, ao lançar mão da metodologia da crítica genética, alguns pesquisadores vêm construindo uma generalização sobre os processos de criação (SALLES, 2014). Falamos então em uma possível teoria da criação: “[...] é o resultado de uma busca por sistematização de aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar, com maior profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado” (SALLES, 2014, p. 21). Atualmente, no âmbito do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, a abordagem é denominada crítica de processos criativos ou somente crítica de processos. Esta, tem como base a semiótica do filósofo Charles S. Peirce – a sua teoria abstrata, geral e formal do signo.

Nesse contexto, Salles (2006. p. 22) elaborou um conceito de criação como rede em permanente construção. De acordo com a teórica, a criação é caracterizada pela dinamicidade, em um processo contínuo de interconexões, conduzido por tendências e acasos. São rumos vagos, que direcionam, de certo modo, a prática do artista, guiando-o na construção de suas obras: “[...] geram trabalho,

³ O histórico do desenvolvimento dessas pesquisas, tanto na França como no Brasil, foi abordado por Cecília Almeida Salles no livro *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008).

que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto [...]” (SALLES, 2006, p. 22). Esse processo direciona o artista na constituição de seu projeto poético.

É importante destacar que tal abordagem também passou a oferecer um olhar processual para os objetos estudados. Assim, a crítica de processos não se restringe apenas às histórias de como as obras foram construídas, mas fornece instrumentos teóricos para a apreensão de fenômenos em uma perspectiva de processo (SALLES, 2006). Desse modo, a metodologia proporciona um olhar para os processos de criação, a partir de uma perspectiva relacional, levando em consideração tanto os documentos de processo – como cadernos, anotações, diários, cartas, entrevistas, ensaios, esboços etc. –, quanto o estudo da obra em sua versão pública.

Ao discutir a ampliação dos documentos de processo para além da literatura, podem-se colocar em sintonia os registros de processo de determinado artista visual em consonância com a obra entregue ao público. Ao mesmo tempo, não só a fronteira dos documentos de processo se expandiu, mas os próprios limites das linguagens foram borrados pela incursão de diferentes procedimentos de criação no campo da arte. Ao aproximar os documentos de processo e as obras, vê-se uma constante contaminação de linguagens, seja nos registros dos artistas ou na própria materialização da obra, que pode incorporar diferentes materiais, suportes e linguagens.

Realizado um breve histórico do desenvolvimento dessas pesquisas, a voz da artista será utilizada aqui a partir do que Glória Ferreira e Cecília Cotrim, no livro intitulado *Escritos de artistas: anos 60/70* (2006), nomearam como “a fala na primeira pessoa”. No estudo dos processos de criação é dado interesse a esses textos pela interdependência deles em relação à obra em construção. Esta publicação faz um levantamento de textos que inserem os artistas no debate crítico da arte. Os escritos também interrogam os problemas correntes da própria produção artística, adensando a fortuna crítica das obras. “São textos que não só se integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas, textos ficcionais, críticos e, em sua maioria, ensaísticos” (FERREIRA;

COTRIM, 2006, p. 09). A nomenclatura texto é empregada pela autora em sentido expandido e esses documentos “indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 10).

No caso de Maiolino, esses escritos surgiram justamente por necessidade comunicativa. Como veremos, os processos de criação estão imersos nas complexas redes culturais, que envolvem, entre outras coisas, sujeitos travando uma multiplicidade de diálogos. A reflexão a respeito de sua produção artística surgiu para Maiolino justamente por necessidade de interação com os potenciais interlocutores de sua obra, como críticos, curadores etc. Em uma entrevista concedida ao periódico *Arte e ensaios* (2015), a artista diz:

Como não falava inglês e era inviável conversar com Catherine de Zegher, comecei a escrever e a refletir sobre meu trabalho para poder me comunicar com ela. Olha que maravilha! Foi um passo gigante para mim e para minha obra quando comecei a pensar sobre meu trabalho. Tinha que escrever em português e mandar traduzir. Com isso tive outra vantagem, acabei aprendendo um pouco de inglês, por causa dessa dinâmica (MAIOLINO, 2015, p. 10).

De modo semelhante, Anne Cauquelin também corrobora com esse olhar para os escritos de artistas em seu livro *Teorias da arte* (2005), mais especificamente no capítulo *As práticas teorizadas* (p. 129). No livro, a autora problematiza o estatuto desses textos, apontando para os diferentes modos de encará-los. “Uma vez mais, aqui, é no uso que se faz deles que poderíamos nos basear para achar o fio da meada” (CAUQUELIN, 2005, p. 154). Nas leituras críticas dos processos, olhamos para esses diversos registros com a intenção de flagrar quais propósitos movem as buscas de um artista específico. Os documentos de processos fornecem índices que nos auxiliam a melhor compreender os meandros da criação e as linhas de força que regem a construção do projeto artístico em questão.

A proposta aqui apresentada tem como objetivo oferecer um olhar processual para a obra de Maiolino, a fim de retirar de sua vasta produção artística alguns fios condutores de seu projeto poético. Para isso, discutiremos o processo de criação da artista, partindo das seguintes publicações: *Anna Maria Maiolino: vida afora/a life line* (2002), editada por Catherine de Zegher, *Anna Maria Maiolino* (2012), organizada pela curadora Helena Tatay, *A pele de Anna/la peau d'Anna: Anna Maria Maiolino* (2016), de Daniel Lins e *Anna Maria Maiolino* (2007), por ela organizada – todas apresentam a obra da artista, assim como textos críticos e muitos outros documentos de seu processo de criação. Dentro disso, pretende-se destacar de que modo a diversidade de suportes e linguagens acessíveis à artista move a produção e a comunicação de seu projeto artístico, ou seja, parte-se do pressuposto que o movimento pelo qual o artista concebe a sua obra está intrinsecamente ligado aos meios disponíveis para criação. Neste contexto, o estudo da obra de Maiolino torna-se exemplar, visto que seu projeto artístico está profundamente ligado às variações de linguagens, atuando em diferentes segmentos como a fotografia, o vídeo, a *performance*, a instalação, a poesia, a escultura, a pintura, o desenho, som etc. O que parece se manifestar ao analisar o conjunto de sua produção visual é o eterno retorno de determinados signos, formas e temas que vão se atualizando em diferentes materialidades, na medida em que a artista comunica os elos vitais de seu projeto poético. Ao transitar pelas mais variadas formas de expressão, a obra de Maiolino reitera uma paisagem sígnica onde a experimentação encontra lugar privilegiado. Nesse sentido, a sua produção artística sugere conexões diversas entre linguagens, suportes e procedimentos.

No primeiro capítulo, será realizado um panorama geral da vida-obra da artista, bem como a inserção de Maiolino em suas redes culturais. Para isso, apresentaremos o contexto em que a sua produção visual está inserida, a sua relação com a cultura e a produção artística brasileira, e os seus interlocutores, como críticos, artistas etc. Também discutiremos, a partir da crítica de processos, uma possível abordagem para pensar a relação autor-obra.

O segundo capítulo vai focalizar a construção de seu projeto poético, perpassando o que acreditamos ser algumas das principais linhas de força que norteiam a sua busca artística. Para isso, será dada especial atenção a alguns aspectos

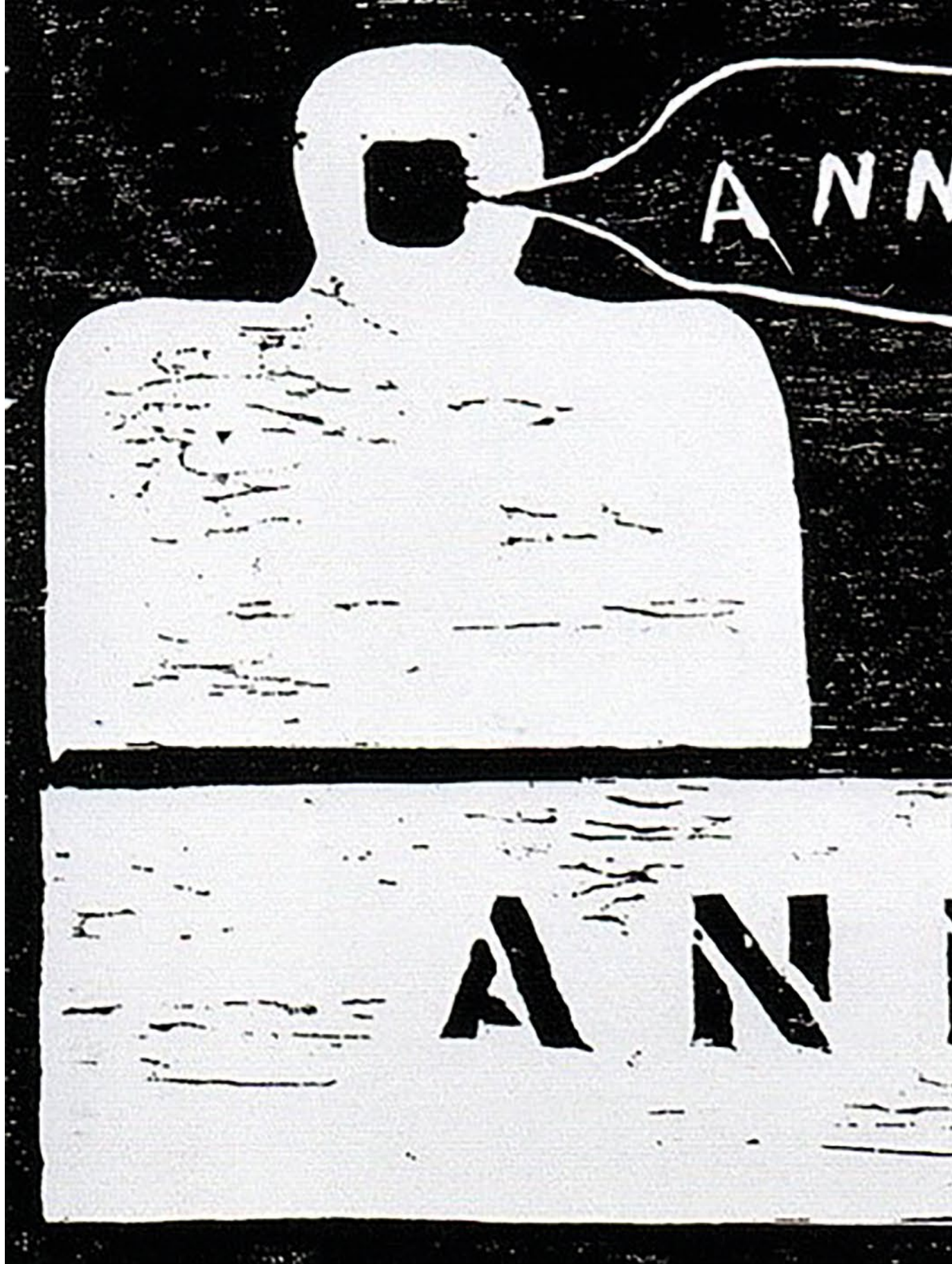
plástico-formais de sua obra, às recorrências de temas e seus desdobramentos, alinhados a sua percepção de mundo e à conseqüente reverberação no projeto artístico em construção. Veremos como há uma continuidade no encadeamento de uma obra à outra, a partir de determinados signos, formas, e temas que apontam para o adensamento e para o crescimento de seu projeto poético.

No terceiro e último capítulo, será dada especial atenção aos seus procedimentos de criação, demonstrando como na materialidade de sua obra encontramos aspectos relevantes para discutirmos o fenômeno da criação em geral. Será dado destaque a alguns aspectos relativos à crítica de processos que nos servem de instrumentos teóricos para um possível olhar para o processo de criação de Maiolino. A partir de alguns aspectos gerais do processo, será dada ênfase aos seguintes aspectos: proeminência de aspectos do processo, obras processuais, processos transformando-se em obras e textura intersemiótica.

Por último e para as considerações finais, eu trago uma instalação multimídia da artista, *Here and there/Aqui e Lá* (2012), produzida para a Documenta 13 em Kassel, na Alemanha. A decisão de trazer esta obra para as considerações finais não está na tentativa de realizar uma síntese do projeto artístico de Maiolino, mas porque acredito que esta instalação pode funcionar como um embrião detonador de algumas questões analisadas no decorrer deste livro.

ARTE OU ARTISTA NÔMADE?

O mundo de Anna





⁴ Anna Maria Maiolino, *Anna*, 1967, xilogravura. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Eu sou o bolo fecal resultado do banquete antropofágico brasileiro: tornamo-nos tupis, eu e minha obra.

Anna Maria Maiolino, 2009.

O ARTISTA E O OUTRO

Redes culturais e práticas artísticas

Nômade, andarilha, peregrina ou estrangeira são algumas palavras do mesmo campo semântico que expressam com precisão a imagem de Maiolino. Contudo, talvez *precisão* não seja o substantivo mais adequado para flagrar a personalidade da artista, uma vez que Maiolino movimenta-se por veredas sinuosas e ramificadas em que o deslocamento constitui parte integrante de seu ser e de sua obra.

Desse modo, quando se observa o conjunto de sua produção artística – a sua composição diversa, múltipla, transversal –, o que se apresenta é uma poética que visa ao agenciamento de diferenças, como bem sinalizou Paulo Herkenhoff no artigo *A trajetória de Anna Maria Maiolino: uma negociação de diferenças* (2002). Ao mesmo tempo, ao analisar o desenvolvimento de sua obra ao longo de seis décadas e a sua vasta produção em diversos suportes e linguagens, nota-se determinadas recorrências em seu modo de ação que atam uma obra à outra, construindo um sentido de totalidade. “Totalidade e especificidade. A criação de Anna articula essas duas instâncias – distantes pelo que de grande e de pequeno contêm – através da ideia de ação” (DOCTORS, 2012, p. 159).

*

Essa convergência entre um sentido de totalidade, que concomitantemente congrega especificidade, é fruto de inúmeros fatores, tais como: as marcas do sujeito artístico situado, a construção de uma obra localizada em um momento espacial e histórico demarcado e as características culturais, políticas e sociais de determinada época. Tal dinâmica forja uma rede que articula sujeito, comunidade e cultura em um constante intercâmbio, em que cada esfera se constitui e é constituída mediante ao processo de tornar-se.

No movimento de experimentação com as diferentes linguagens – esculturas, pinturas, desenhos, instalações, *performances*, vídeo, fotografia, arte sonora etc. –, Maiolino vai se contaminando, explorando diversos procedimentos de criação, constituindo um discurso que pretende incorporar a diferença sem aniquilá-la. “Eu não sou uma artista que passa a limpo. Sou uma artista toda contaminada” (MAIOLINO *apud* HERKENHOFF, 2002, p. XXVIII)⁵. Por meio desta colocação, concebe-se a noção de que a sua produção artística pertença a um tempo e espaço definidos, atravessando um momento cultural singular da arte contemporânea brasileira. Como menciona Herkenhoff: “essa contaminação, que admite o diálogo entre os opostos e a negociação das diferenças, é o *modus operandi* das etapas da vida cultural do país, da Antropofagia ao Neoconcretismo e à Nova Objetividade Brasileira” (HERKENHOFF, 2002, p. XXVIII).

Nesse sentido, a obra de Maiolino percorre um arco temporal que estabelece duplo vínculo em relação à produção artística brasileira. De um lado, a artista auxilia na construção do imaginário artístico-cultural do país e, do outro, é afetada por este mesmo imaginário. Como demonstra Marcio Doctors:

Atentemos para o modo como, na construção de sua obra, essa realidade da arte se espelha na realidade de sua vida, e vice-versa. Assim como a realidade histórica, para além de um indivíduo, conduz o sentido das coisas, a realidade singular de um indivíduo é a força que norteia a construção de uma obra quando pensamos a questão como totalidade, como estrutura na qual o sentido da vida singular reverbera no sentido da vida coletiva, e vice-versa, ou em que a pulsão de uma obra reverbera na busca da verdade visual de uma época, ou vice-versa. Quando vemos essa unidade, notamos o sentido da verdade de um momento histórico porque único [...]. (DOCTORS, 2012, p. 166).

⁵ As citações em números romanos encontram-se no apêndice do catálogo organizado por Catherine de Zegher (2002) na versão traduzida para o português.

Maiolino⁶ nasceu em 1942 no sul da Itália, em Scalea, na Calábria, três anos após o início da Segunda Guerra Mundial. “Nasci entre conflitos e carências em plena Segunda Guerra Mundial. A caçula numa grande família. Até a idade adulta, a falta foi o adubo de minhas necessidades básicas e anímicas nunca devidamente satisfeitas e preenchidas” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 199). Em 1948, aos seis anos e com o fim da Segunda Guerra Mundial, a artista desloca-se com a sua família para Bari, capital da Puglia.

No decorrer do século XIX, houve um aumento significativo do número de italianos imigrantes para a América Latina. É nesse período de transitoriedade que a família de Maiolino estabelece relações de proximidade com o novo continente. Já no século XX, mais especificamente em 1954, Maiolino ao lado de sua mãe e irmã mudaram-se para Caracas, na Venezuela. Aos doze anos, a artista frequenta o ateliê de pintura e desenho no colégio de freiras São José de Tarbes em Caracas e em 1958 cursa Arte Pura na Escuela Nacional de Bellas Artes Cristóbal Rojas.

A artista chega no Brasil em 1960, aos dezoito anos. “O país encontra-se em efervescência política com a recente eleição de Jânio Quadros para a presidência e com a mudança da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília. Os movimentos estudantis vão ganhando corpo” (LINS, 2016, p. 198). É na cidade do Rio de Janeiro que Maiolino frequentará a Escola Nacional de Belas Artes, estudando pintura/xilogravura, e conhecerá o artista plástico Rubens Gerchman, seu futuro marido.

O encontro com a xilogravura popular do cordel mudou o destino da minha representação. Passo a utilizar aspectos do cotidiano e críticas sociais, que me aproximariam de valores populares tão próximos dos repertórios utilizados por artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães,

⁶ As informações biográficas presentes neste livro foram consultadas e retiradas do diário de bordo disponível no livro: Anna Maria Maiolino: la peau d’Anna/a pele de Anna (2016), do professor e filósofo Daniel Lins.

que viriam a constituir a “Nova Figuração”, movimento do qual fiz parte. Os artistas estavam comprometidos com aquele momento histórico-social-político e elaboravam obras com interesses nos valores e problemáticas de características específicas brasileiras. (MAIOLINO *in* LINS, 2016, p. 203).

A década de 60 é caracterizada como um momento de grande efervescência política e cultural no panorama global. “No Brasil, o golpe militar de 1964, e posteriormente, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (1968) deixaram marcas indeléveis no posicionamento político-ideológico das vanguardas artísticas brasileiras” (GONÇALVES, SALLES, 2020, p. 147). Como nos lembra Reis (2006): “As questões abertas pelas artes plásticas estavam estreitamente ligadas a discussões conceituais e ideológicas como nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural e o imperialismo norte-americano” (REIS, 2006, p. 08).

As manifestações estéticas, mesmo que sufocadas pelas convicções do modernismo, começam a absorver, pouco a pouco, o legado desta tradição⁷. É nesse contexto que a revisão dos valores difundidos na modernidade, como a autonomização das diferentes esferas da vida social – econômica, jurídica, política, científica, artística –, a crença na racionalidade técnica e no progresso, se faz presente. “Eu era muito jovem e não tinha consciência de que estávamos em um estado de esgotamento da modernidade” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 35).

Com atitudes contestatórias, movimentos revolucionários e contraculturais emergem no seio da cultura, como o emblemático maio de 68, evidenciam o esgotamento da tradição moderna e operam numa lógica dissonante, pois

⁷ Estou me referindo ao esgotamento da crença utópica das vanguardas e à teoria modernista de Clement Greenberg da especificidade do suporte em contraposição à inserção de novos meios e pesquisa de novas linguagens como a *pop art*, minimalismo e arte conceitual. Em uma breve passagem, Santaella (2009, p.132) descreve o esgotamento a qual eu me refiro: “Até os anos 1960 – momento em que o modernismo, iniciado um século antes pela arte impressionista, chagava ao seu crepúsculo – artistas, críticos e curadores ainda acreditavam que a arte podia mudar o mundo. Da descrença nesse sonho brotou a arte depois das utopias”.

reivindicam valores como: liberdade sexual, nudez, sobrevivência comunitária, pacifismo, igualdade de gênero e raça, crítica à repressão policial, ao capitalismo e ao poder estatal etc. Estes atributos dizem respeito a uma série de discussões que permeavam os movimentos *hippies*, *punks* e anarquistas. Em contexto nacional, encontramos posicionamentos similares ao observarmos a ascensão da Tropicália, por exemplo. A artista envolve-se com essa efervescência cultural, em permanente troca com diversos artistas, entre eles Lygia Clark (1920-1988), que visitava a sua casa regularmente no Rio de Janeiro.

Recordo que foi um pouco antes da Nova Objetividade, que Lygia Clark passou a nos visitar, aos sábados, com certa regularidade. Surpreendia-me e fascinava-me o discurso dessa mulher que tinha idade para ser minha mãe. Em cada visita ela retornava à questão da imanência... da nostalgia do corpo... do dentro da sua arte, que contrastava com a sua aparência, seu jeito de se vestir e de se pentear. Ela precisava expressar, em voz alta, seu pensamento para mim e Rubens. Escutava-a, com extremo interesse, tentando entender os significados de aquele falar tão intenso e apaixonado que, para mim, ainda jovem, viria a ser revelador. Só mais tarde, no exercício da minha própria arte, a radicalização do conteúdo da obra de Lygia configurou-se plenamente ao meu entender. (MAIOLINO *in* LINS, 2016, p. 207).

Em 1967, realiza a sua primeira exposição solo no Brasil. No mesmo ano, a artista participa da exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ e assina a Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda (1967) junto a diversos artistas como Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Pape, Lygia Clark, Rubens Gerchman, entre outros.

Eu vivia mergulhada na angústia e nas dúvidas, embora tentasse participar daquele momento de grande efervescência nos campos político, social e

artístico, que impulsionava os artistas jovens a buscar alianças com as gerações mais antigas, como fizemos na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. Queríamos desenvolver uma arte autônoma nacional, que se afastasse o máximo possível dos padrões e dos modelos do exterior. Para nós, aproximar-se do elemento popular significava buscar raízes. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 35).

A artista participou da exposição com a obra *Pssiu!* (1967) que fazia referência às escutas telefônicas pelos órgãos de repressão do governo. A exposição concentrava diferentes tendências das vanguardas brasileiras como arte concreta, neoconcretismo e nova figuração e tinha como princípio direcionador a superação dos suportes clássicos e a ascensão dos objetos e instalações. “A obra, não mais definida nos termos tradicionais da linguagem da pintura, escultura ou desenho, por exemplo, receberia a denominação de objeto” (REIS, 2006, p. 45). No mesmo ano, a artista é selecionada para participar da IX Bienal de São Paulo.

Em 1968, Maiolino torna-se cidadã brasileira e muda-se para os Estados Unidos, Nova Iorque. “Todos nós, artistas sul-americanos que vivemos nesta cidade, estamos de certa forma, no exílio. Somos ideologicamente ambíguos, sendo hóspedes no país mentor das ditaduras alheias e protetores dos generais de nossos países distantes.” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 263). Nessa época, Maiolino já era mãe de dois filhos e havia pouco tempo para se dedicar à produção visual, como nos lembra Lins (2016). Devido à facilidade de manusear uma caneta e papel, a artista aproxima-se de outra forma de arte, a poesia. “Sinto a poesia como pedra fundamental, alicerce de qualquer ato criativo. É uma forma de pensar o mundo num movimento operacional de transformar o que vivemos em consciência”⁸. Ainda vivendo em Nova York, a artista aproxima-se de Hélio Oiticica, que se torna hóspede em seu ateliê e de Rubens Gerchman.

⁸ E-mail enviado ao poeta Marco Lucchesi em outubro de 2002 (In: LINS, 2016 p. 211).

Em meio a esse paradigma cultural contestatório, instaura-se uma fissura na tradição que autoriza a construção de espaços de experimentação, onde a criação é movida por um desejo de liberdade e autonomia. O encontro de artistas, intelectuais, movimentos políticos e socioculturais em determinado momento histórico – dentre os quais se observa um intenso convívio e interação entre as mútuas partes – como ponto de partida, é possível estabelecer um diálogo com algumas reflexões produzidas por Edgar Morin em seu livro, *O método 4, as ideias, habit, vida, costumes, organização* (2011). Nele, o autor demonstra, por meio da sociologia do conhecimento, como há uma intrínseca relação entre o determinismo cultural e a efervescência cultural. De um modo geral, verifica-se o fenômeno que o autor denomina de *imprinting*, e, conseqüentemente, uma normalização do conhecimento: “Há um *imprinting* cultural, matriz que estrutura o conformismo, e há uma normalização que o impõe.” (MORIN, 2011, p. 29). O *imprinting* é definido como uma marca incontornável a partir do momento que o indivíduo acessa o mundo social e a linguagem: “Há um *imprinting* cultural que marca os humanos, desde o nascimento, com o selo da cultura, primeiro familiar e depois escolar, prosseguindo na universidade ou na profissão.” (MORIN, 2011, p. 29).

Porém, Morin não estabelece uma visão determinística do pensamento; ao contrário, destaca a possibilidade de desvios diante às normatizações que pesam sobre ele. Nesse sentido, a dialógica cultural é enfatizada como motor da expressão de desvios e rupturas no paradigma do conhecimento. Ou seja, na efervescência da cultura encontra-se a possibilidade de reiterar uma vida cultural e intelectual dialógica, que permite a troca de informação e o convívio com uma pluralidade e diversidade de pensamentos. É no calor cultural que se encontra a manifestação de brechas que desestabilizam as estruturas rígidas, sacralizadas e invioláveis do pensamento. Como é destacado pelo autor:

A dialógica alimenta uma esfera cultural na qual doutrinas, renunciando a impor as suas verdades, aceitam ser contrariadas, e essa aceitação alimenta, por sua vez, a dialógica. Constitui-se, logo, uma esfera de permissividade, maior ou menor, mais ou menos tolerada e tolerante, onde a normalização

se atenua e, em consequência, os espíritos incompletamente marcados pelo imprinting podem exprimir-se. Essa expressão (e as trocas dela derivadas) abranda o imprinting, cujo enfraquecimento favorecerá tanto mais as expressões/troca de ideias, ou seja, o dinamismo dialógico (MORIN, 2011, p. 36).



Figura 1

Anna Maria Maiolino, *Situação geográfica: alma negra da América Latina*, 1973-1996, série *Mapas mentais*, tinta acrílica e madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 2

Anna Maria Maiolino, *S.O.S no trópico de capricórnio*, 1974, série *Mapas mentais*, nanquim e letreset sobre papel em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Ao contextualizar a reflexão de Morin no período ditatorial brasileiro, principalmente pós-promulgação do AI-5, “torna-se inevitável discutir as tentativas de enrijecimento da efervescência cultural e a luta dos artistas em buscas de brechas, ou seja, espaços de manifestação.” (GONÇALVES, SALLES, 2022, p. 149). Peças emblemáticas como *Seja marginal, seja herói* (1968), de Hélio Oiticica, *Língua apunhalada* (1968), de Lygia Pape, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), de Cildo Meireles, *Trouxas ensanguentadas* (1970), de Artur Barrio reivindicavam o direito à oposição ao Regime Ditatorial Brasileiro. De modo mais amplo, obras como *Situação geográfica: alma negra da América Latina* (1973) e *SOS no trópico de capricórnio* (1974), da própria Maiolino, falam e ao mesmo tempo denunciam a situação política e cultural da América Latina naquela época. Ainda, os *happenings/performances* são próprios deste modo político de trabalho, uma vez que as características efêmeras inerentes à própria linguagem autorizavam a dispersão veloz do público/artista sob qualquer tipo de ameaça.

Nesse aspecto, podemos pensar o artista em meio à dialógica cultural, convivendo e construindo o seu projeto poético em uma constante interação com o espaço social. O conceito de redes culturais, baseado nas discussões de Morin e desenvolvido por Cecilia Almeida Salles (2006), enfoca o processo de criação e o artista dentro dessa dinâmica cultural. Como demonstra a autora:

O acompanhamento de processos de criação nos mostra que a efervescência cultural incita o artista. O profundo comprometimento com as obras em construção o põe em condições propícias para encontros nessa turbulência cultural. Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas. (SALLES, 2006, p. 40).

A obra de Maiolino, seus escritos e entrevistas, bem como a sua convivência com os diferentes artistas e manifestações culturais da época, nos colocam, portanto, nessas redes de interações. Ao nos debruçarmos em sua produção artística e em seus registros de processo, notamos como a artista integrou ativamente o cenário político e cultural brasileiro a partir da década de 60.

Trago essa contextualização, pois a ambiência político-cultural em que vivia o país, bem como o encontro com a arte e cultura brasileira de um modo amplo, marcaram profundamente o seu processo de criação. A partir de sua rede de interações é possível destacar, por exemplo, o embate com as discussões tanto plásticas quanto conceituais levantadas pela Nova Figuração (1961), movimento do qual a artista participou ao lado de Rubens Gerchman, Antonio Dias e Roberto Magalhães.

De modo semelhante, “o contato com as questões desenvolvidas pelo Neoconcretismo também vai ressoar, de modo análogo, nos procedimentos de criação da artista” (SALLES, GONÇALVES, 2020, p. 149). Como aponta Ivo Mesquita (2002): “Maiolino é uma das artistas responsáveis pela introdução da sensibilidade que transformou o concretismo em neoconcretismo” (s.p).

Herkenhoff (2002) também dá destaque à abertura de Maiolino ao encontro com a arte brasileira. Como destacado, no efervescente ano de 1968, a artista muda-se para os Estados Unidos acompanhada de Gerchman, seu cônjuge na época. A capital de Nova Iorque se tornou um destino para muitos artistas brasileiros e latino-americanos que buscavam exílio de seus países assolados pelas ditaduras militares. A artista adensou as suas redes culturais, a partir do seu relacionamento com artistas ligados à experimentação contemporânea como Hélio Oiticica e Amílcar de Castro. “Essa estada propiciou a Maiolino o reencontro com o Neoconcretismo, o movimento do Rio de Janeiro que incluía em seu programa o resgate da dimensão subjetiva da Arte Concreta (pela participação do público e pela relação do artista com o objeto).” (HERKENHOFF, 2002, p. XXIX).

A própria artista também evidencia a efervescência cultural da época e relata como esta influenciou diretamente o seu processo criativo:

A chegada ao Rio de Janeiro seria decisiva nas escolhas dos caminhos por onde se construiria minha obra. O resultado do encontro com a arte brasileira, concreta e sensorial naquele momento, fundamentaria meu trabalho dos anos 70, e de forma ainda mais profunda o trabalho que venho realizando nos últimos dez anos. (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 294).



Figura 3

Anna Maria Maiolino, *O herói*, 1996-2000, tinta acrílica, tecidos e medalhas de metal.
Fonte: arquivo cedido pela artista.

Ao analisarmos a sua produção artística e seus registros de processo, evidenciamos como a artista participou⁹ ativamente do cenário cultural, artístico e político

⁹ Nos capítulos subsequentes analisarei algumas obras críticas à ditadura militar brasileira. Também veremos as interações de Maiolino com o neoconcretismo e com a obra de Lygia Clark.

daquele momento. Desse modo, podemos destacar o inevitável diálogo com algumas obras de seus contemporâneos, bem como as produções com profundo teor social e crítico à ditadura militar, entre elas *O herói* (1966), *Schhhiii* (1967) e *Estado escatológico* (1978).

PROJETO POÉTICO EM DIFERENTES LINGUAGENS

Arte em território expandido

Recém-separada, a artista retorna ao Brasil no início da década de 1970. O país vivia o auge da repressão militar, no entanto, a época foi de grande experimentação no trabalho da artista. A inserção e o desenvolvimento de novas linguagens e mídias no campo artístico impactaram a produção de Maiolino, uma vez que a artista incluiu pela primeira vez em sua obra os filmes Super-8, instalações e performances.

Nos anos 1970 passo a realizar filmes super-8; instalações, performances. Também trabalho com a fotografia que denomino série *Fotopoemação*. A experimentação de novas mídias significa acrescentar novas experiências poéticas à minha obra. (MAIOLINO *apud* LINS, 2016, p. 218).

A experimentação artística contemporânea é marcada pelo atravessamento de linguagens, suportes e procedimentos. A ampliação dos meios disponíveis para criação incita o artista a experimentar outros modos de construir o seu projeto poético. No caso de Maiolino, o vídeo, a fotografia, a performance e a instalação efetivam um deslocamento em seu modo de trabalho. A sua saída do ateliê para o espaço público gerou uma série de *performances*, instalações e fotografias que vêm adensando o discurso de sua obra. Na utilização das novas mídias, a artista opera processos de intersemiose, em um constante movimento tradutório, promovendo uma malha de inter-relações a partir de diferentes suportes e linguagens. Compreendemos os processos de intersemiose nos termos de Santaella (2003), quando a autora destaca as manifestações de procedimentos híbridos no campo das artes plásticas. Para ela, o fenômeno de hibridização é característico das vanguardas estéticas do início do século XX, ampliando-se ainda mais a partir da arte do pós-guerra; define-se pela mistura e associação de materiais,

suportes e meios “propiciados pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática” (SANTAELLA, 2003, p. 135).

Nessa perspectiva, emerge no cenário cultural um pluralismo de obras que misturam e associam diferentes suportes e linguagens; uma convergência que possibilita a construção de um emaranhado de relações entre mídias de tempos distintos que expressam os mais diversos significados. Daí o caldeamento de produções que articulam tanto mídias “pré-tecnológicas quanto tecnológicas, artesanais e virtuais, locais e globais, massivas e pós-massivas, corporais e informacionais, presenciais e digitais (...)” (SANTAELLA, 2009, p. 143).

De modo semelhante, Rosalind Krauss, no ensaio *Escultura no campo expandido* (1979), define o movimento de hibridização como sendo característico do pós-modernismo:

Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 1979, p. 136).

As fronteiras que uma vez segmentavam as linguagens são desfeitas e observa-se a construção de diferentes paisagens sígnicas no campo da arte. A condição pós-mídia das artes visuais, outro conceito elaborado por Krauss no livro *A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition* (1999), evoca justamente o não-privilégio de um determinado meio de expressão e examina a justaposição de materiais, suportes e linguagens na composição das obras. Ainda, a autora destaca a influência do lançamento da câmera de vídeo *Portapak*, pela empresa Sony, em 1967, como um dos momentos de liquefação da especificidade midiática.

O movimento que se observa na arte contemporânea é justamente o da interação e da convergência de meios em contraposição às especificidades das mídias. De modo análogo, Arlindo Machado também define o novo paradigma em seu livro *Arte e mídia* (2007):

Chegamos a um novo patamar da história dos meios: o momento da convergência dos meios, que se sobrepõe à antiga divergência. Ao purismo e, às vezes, até mesmo ao fundamentalismo ortodoxo das abordagens divergentes e separatistas, tendemos hoje a preferir os casos mais prósperos e inovadores de hibridização, de fusão das estruturas discretas. (MACHADO, 2007, p. 64).

Os processos de intersemiose são característicos da obra de Maiolino, uma vez que a artista articula diferentes linguagens, construindo uma trama que relaciona as diversas obras que compõem o conjunto de sua produção. Nesse aspecto, a artista estabelece um vínculo entre essas diferentes linguagens, fazendo referência umas às outras, operando traduções intersemióticas (PLAZA, 2013) de suas próprias obras, mesclando o discurso que relaciona a poesia à fotografia, o desenho à performance, o vídeo à fotografia. Essa característica também se manifesta em uma de suas instalações, *Here and there/Aqui e lá* (2012), produzida para a Documenta 13, em Kassel, na qual a artista revisitou alguns de seus trabalhos, construindo um espaço multimídia.

De volta ao Rio de Janeiro, Maiolino realiza diversas exposições coletivas e individuais como *Lugares e memória* (1973), na Galeria Grupo B; *Aos poucos...* (1976) na Petite Galerie; *Artist's space* da Aliança Francesa com a montagem da instalação *Arroz e feijão* (1979); *Anna Maria Maiolino* no Centro Cultural Candido Mendes, com uma série de desenhos e a instalação *Em lugar de...* (1980). Em São Paulo, trabalha ao lado do crítico Paulo Herkenhoff e das artistas Celeide Tostes e Katie Van Scherpenberg na exposição *HMST: 4 instalações e 4 artistas* (1981) e produz, pela primeira vez, a performance *Entrevistas* (1981) dando continuidade

de à experimentação até os dias atuais. Este momento é caracterizado por um grande número de exposições na carreira de Maiolino. A artista retorna à Itália em 1982, após 28 anos, e realiza uma exposição individual na Casa do Brasil, Roma.

Expõe na Galeria Arco (1984) em São Paulo e, novamente, no Centro Cultural Candido Mendes, no Rio de Janeiro, com a mostra individual *Relevos* (1989), que recebeu o prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), 1990.

A produção escultural de Maiolino utilizando a massa de argila iniciou-se nessa época e é compreendida como um ponto de inflexão em sua obra. “Meu primeiro encontro com a argila em 1989 provocou dentro de mim uma tempestade/comoção/perturbação”¹⁰. As esculturas constituem uma obra em série, caracterizada pelo segmento e inacabamento, em que o próprio processo do trabalho é o núcleo da produção. “A incorporação do segmento no trabalho permite esticar o tempo de execução ao infinito, mantendo a obra inacabada, em aberto, em eterno progresso” (LINS, 2016, p. 239). Ao modelar grandes quantidades de argila, a artista com a série *Terra modelada* (1993) constrói instalações *in-situ* a partir de múltiplos segmentos que se moldam ao espaço ocupado por ela na construção da obra. O encontro com a escultura moldada segue com o distanciamento artístico e afetivo de Maiolino do artista argentino Victor Grippo, que conheceu em 1976.

¹⁰ Conversa com Holy Block e Anna Maria Maiolino. In: De Zegher, 2002, p. XLI.

DISPUTAS E CONFLITOS NO CAMPO DA ARTE

Consagrar ou destruir? Luta por legitimidade artística

Em 1991, a artista realiza inúmeras exposições individuais e produz uma instalação *Vita migrare: anno MCMXCI* para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. Recebe o prêmio Os Melhores de 1993 – Pesquisa de Linguagem da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) com a exposição *Um, nenhum, cem mil* (1993-94), realizada no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo e reencenada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Projetando-se em âmbito internacional participa da exposição *Inside the visible* (1994) na Kanaal Art Foundation, Bélgica, com curadoria da crítica de arte Catherine de Zegher. Dedicada à produção feminina nas artes, essa mostra terá uma versão expandida intitulada *Inside the visible – an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine* e percorrerá diferentes centros artísticos, como o Institute of Contemporary Art em Boston; a WhiteChapel Art Gallery, Londres; o National Museum of Women in the Arts, em Washington; e a Art Gallery of Western Australia, em Perth. No ano seguinte, inaugura a exposição *Codificação matéricas* (1995) na Galeria Debret, embaixada do Brasil em Paris.

No início do século XXI, Maiolino se apresenta como uma artista reconhecida no cenário da arte contemporânea. Neste contexto, torna-se importante destacar sua relação com o campo da produção cultural. Como vimos com Morin (2011) e Salles (2006), os processos de criação não são fenômenos isolados da esfera social; ao contrário, percebemos o artista implicado em seu projeto poético em um permanente diálogo com a cultura, com a história e com os seus contemporâneos.

Nesse sentido, há um espaço um pouco mais isolado dentro da esfera da cultura que podemos chamar de circuito da arte, ou, como nomeado por Pierre Bourdieu, “campo artístico” (BOURDIEU, 1996). Maiolino integra e participa junto a outros artistas desse sistema. Em consonância com as discussões sugeridas pelas redes culturais (2006), Bourdieu, no livro *As regras da arte* (1996), nos dá pistas de como o artista inserido no sistema da arte busca legitimar a sua prática. Ao

estabelecer um campo de disputa, uma espécie de arena, Bourdieu demonstra como a busca por legitimidade é essencial no território artístico.

Nesse contexto, encontramos atores os mais diversos, como críticos, curadores, instituições, galerias e mídia, que se entrecruzam e se interpenetram em uma rede de forças que podem legitimar e consagrar, como também excluir e apagar. O reconhecimento não depende apenas do artista e de sua obra, mas de certas posições ocupadas na arena, onde o que está em jogo é a disputa pelo reconhecimento artístico. Como demonstra Bourdieu:

Campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto de propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo (BOURDIEU, 1996, p. 24).

Dentro do campo da arte, os poderes circulam e em seu entorno percebemos hierarquias, subordinações, valores, tendências estéticas e teóricas etc. De modo semelhante, Anne Cauquelin, no livro *Teorias da arte* (2005), dissecou o modo como o campo da arte é estruturado e as dinâmicas de poder que efetivam o discurso estético:

A ilustração e a defesa de obras escolhidas, a crítica e a recusa de outras tantas, postas no índice, a avaliação, as comparações, os julgamentos, tais são as ações realizadas pelos críticos de arte; de um lado, promoção, publicidade, celebridade: os críticos lançam “seus” artistas; de outro lado, silêncio ou descrédito espreitam o desafortunado que não soube agradar.

Mas essa avaliação não se dirige unicamente a individualidades – obras e autores; ela atinge também o gênero, a forma, o estilo, privilegia certos movimentos em detrimento de outros, dá suas razões, cria de alguma maneira a “moda teórica”. Pois não se trata somente de humor, mas de convicção; não somente de gosto, mas de *parti pris*. Ou, se quisermos, de engajamento. (CAUQUELIN, 2005, p. 134).

O encontro da obra de Maiolino com a crítica/curadoria parte de uma negociação entre iluminação e apagamento dentro do campo da arte. Isto é, o que se apresenta como visível, ao mesmo tempo, carrega em si um poder de ocultação. O artista em meio ao seu processo de criação negocia com os aspectos institucionais, com os prazos estabelecidos, estilos vigentes, capital econômico, cultural e simbólico dos agentes envolvidos. Não é de se espantar que, ao acompanhar o processo de criação de Maiolino e o desenvolvimento de sua obra, encontremos certa recorrência dos críticos e curadores que promovem a divulgação de seu trabalho, tanto no Brasil quanto no exterior. Como exemplo, a curadora Catherine De Zegher foi uma das figuras responsáveis pela inserção de Maiolino no circuito internacional da arte contemporânea. Nessa dinâmica, o crítico interessado nos processos de criação precisa levar em consideração os registros e as obras em sua inerente complexidade, não isolando os documentos e ressaltando apenas as suas qualidades estéticas, mas estabelecendo nexos entre os atributos artísticos que dialogam profundamente com questões culturais, sociais e econômicas.

Levando adiante a instalação de argila da série *Terra modelada* (1993), a artista apresenta, em 1997, o seu trabalho na galeria Joel Edelstein Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, Maiolino concebe o projeto multimídia *Sine die* (1997), que tem como principal fundamento a aproximação e interação entre os diversos segmentos das artes visuais. No entanto, o projeto continua em processo; a sua versão pública nunca foi mostrada, apenas fragmentos de escritos, vídeos e sons (LINS, p. 247).

BANQUETE ANTROPOFÁGICO

Nomadismo, descentramento da identidade e o sujeito pós-moderno

Em 1998, Maiolino participou da XXIV Bienal de São Paulo. A exposição realizada pelos curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa é um marco no discurso crítico e curatorial das artes visuais do Brasil. “Também conhecida como a Bienal da Antropofagia, essa se tornou referência internacional no âmbito curatorial” (LINS, p. 250, 2016).

A convivência de Maiolino com o *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, tem suas raízes no início de sua carreira na década de 1960 e vai percorrer grande parte de suas reflexões, indiferentemente dos suportes e linguagens que a artista explorou em suas obras.

O conceito de antropofagia (1928) “parece que preencheu uma lacuna que habitava a vida nômade da artista” (SALLES, GONÇALVES, 2020, p. 147). No movimento de incorporação do outro, como propagado pelo *Manifesto antropófago*, a artista, pela primeira vez, identificou-se com um território que ainda lhe era estranho: o Brasil. Esta identificação está atrelada à sua condição de emigrante e à relação híbrida que cultivou com as diversas paisagens culturais no decorrer de sua vida. Em terras brasileiras, a artista funda o seu território na relação entre pertencimento e não-pertencimento. Como demonstra De Zegher, citando a própria artista:

A certa altura, ela veio a se identificar com a cultura e a arte do novo país. Mesmo hoje, no entanto, sempre que se pergunta a Maiolino “De onde você é?”, ela não se apressa em responder. “Eu teria de ler todas as páginas e virar todas as capas que contém meu inconsciente. Claro que respondo, mas com meia verdade, ou começo a falar de todas as minhas idas e vindas em minha vida peregrina a fim de me justificar, presa de um mal-estar no ato em

que começo a falar. Fora do Brasil, respondo prontamente: “Sou Brasileira”. (DE ZEGHER, 2002, p. IV).

Pertencimento e não-pertencimento não são compreendidos como conceitos antagônicos, que promovem uma oposição. Estes, ao contrário, compõem uma alquimia complexa, em que a artista é o centro articulador de tais processos de subjetivação. No caso de Maiolino, vemos a sua abertura para a cultura brasileira promover desdobramentos em seu processo de criação, e ao mesmo tempo, ilustrar as novas formas de compreender a subjetividade humana. É o que Santaella denomina como novas imagens da subjetividade: “fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc.” (SANTAELLA, 2007, p. 86). Daí que a sua relação com a cultura brasileira foi tão próspera, uma vez que a artista encontrou um território onde a concepção de identidade foi sistematicamente abalada pela mestiçagem e pela antropofagia. Suely Rolnik (2002) descreve esse hibridismo em relação à subjetividade de Maiolino e à sua identificação com o repertório cultural brasileiro:

Esta sintonia tem a ver com a própria formação do Brasil, tão híbrida quanto a vida da artista, hibridismo que começou na fundação do país e nunca mais parou. Este aspecto marcante da cultura brasileira foi circunscrito pela primeira vez pelo movimento cultural dos anos 1920 que lhe deu o nome de Antropofagia. Para o que aqui nos interessa, pode-se dizer que a antropofagia consiste numa forma de produção de subjetividade e cultura, em tudo distante da lógica identitária. Ela se caracteriza pela inexistência de uma identificação absoluta e estável com qualquer repertório ou de obediência cega às regras estabelecidas, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias – e tudo isso levado com um jeito lúdico e descontraído. (ROLNIK, 2002, p. XVI).

Marcel Doctors também discute esse movimento da subjetividade de Maiolino quando diz: “essa condição de interstício. De ‘ser’, estando sempre entre, entre uma condição e outra, fez com que a experiência de Anna Maria Maiolino se abrisse para a percepção do outro: para a ideia de que há sempre no seu horizonte um outro” (DOCTORS, 2012, p. 166).

Ao observarmos a totalidade de sua obra, tornam-se evidentes as referências à antropofagia, à alimentação, à deglutição, ao canibalismo, à sua abertura para o outro – como exemplo temos um de seus filmes *Super-8: In-Out (Antropofagia)* (1973). De modo análogo, Maiolino também faz referência à antropofagia em um de seus escritos, *Banquete antropofágico* (2009):

Na nova condição de Antropófaga, fui à busca de comida. O primeiro a ser degustado foi Oswald de Andrade e, por identificação, seu manifesto antropofágico. A seguir, foi a vez dos artistas neoconcretos. [...] O banquete foi farto nos anos sessenta. Degustei a imanência e subjetividade de Lygia Clark, enquanto Hélio Oiticica colocava novas questões ao consumo da brasilidade. [...] Assim continuo me deliciando com a poesia dos outros e sempre com novos banquetes que minha vida peregrina me proporciona. Voraz, absorvo tudo rapidamente, hábitos e culturas alheias. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 93).

O conjunto de sua obra versa sobre os aspectos primordiais e vitais da condição humana. A artista aborda assuntos do cotidiano como a costura, a modelagem, a gestualidade e o trabalho manual. Também trata de questões relacionadas à vida e à morte, e ao corpo em sua dimensão política e biológica. De outro modo, o binômio arte e vida converge em uma série de propostas ao incorporar a alimentação e o excremento ao discurso de sua obra, como nos lembra De Zegher (2002). Esses diferentes elementos produzem um ambiente de interações

e contaminações de uma parte pela outra. Assim, o estômago, para Maiolino, apresenta-se como metáfora do lugar onde essa convergência acontece, ou seja, a digestão revela-se como catalizadora de toda a diversidade da vida em um movimento antropofágico de hibridação. Daí as recorrentes metáforas em suas obras, que aludem aos processos fisiológicos do corpo, ao que entra e ao que sai dele, em um movimento dialético onde o corpo é o próprio suporte dessa transformação. A artista afirma essa dinâmica quando diz:

“No país da cobra grande”, pude finalmente não utilizar nenhuma gramática. No meu aparato digestivo misturam-se a cultura da minha terra natal – a Calábria, ali no sul da Itália e a da terra tupi-guarani. Tornei-me Calabra-Tupi-Guarani. Perdi a lógica, a obrigação de ser coerente. Livrei-me da catequese. Ganhei Liberdade (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 93).

Essa consciência que suspende as dicotomias também evidencia o modo como a artista elabora a problemática do seu não pertencimento a uma determinada cultura ou espaço geográfico. Essa ideia de territorialidade e extraterritorialidade – de estar “entre” dois ou mais lugares, de pertencer, ao mesmo tempo, aqui e lá – é explorada por Maiolino em inúmeros trabalhos. De modo análogo, em consonância com a citação da artista, Canclini (2003) fala em sujeitos interculturais. “Hoje imaginamos o que significa ser sujeito, não somente da cultura em que nascemos, mas de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento, que podem ser cruzados e combinados” (CANCLINI *apud* SALLES, 2006, p. 150). De Zegher (2002) também enfatiza essa dinâmica na obra e vida da artista quando diz:

Anna é dupla: positiva e negativa, branca e preta, ausente e presente, fora e dentro. Dividida no meio, entre linguagens, o domínio de Maiolino seria de silêncio e mudez se, ao contrário, ela não tivesse escolhido que ele fosse

o de uma mutação numa fronteira concebida como um eixo de mobilidade (DE ZEGHER, 2002. p. III).

A xilogravura *Anna* (1967) parece ilustrar essa ambivalência descrita por De Zegher. Dois bustos com bocas escancaradas gritam Anna. Seu nome – um palíndromo – avança e retorna, vai e volta, de um corpo ao outro. Realizada em alto-contraste, convivem-se em um único plano os opostos; branco e preto, negativo e positivo. Na parte inferior da imagem, como descreve a própria artista, “um bloco retangular que parece uma lápide, um sepulcro” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 40). São duas Annas? Embaixo e em cima, branca e preta, positiva e negativa, aqui e lá, viva e morta.

O nomadismo presente em sua vida serve como metáfora da sua extensa experimentação com as diferentes linguagens, sempre atribuindo novas camadas à obra, dependendo dos procedimentos e suportes em ação. Como demonstra Daniel Lins: “Terra, desenhos, aquarelas, vídeoartes, instalações diversas, pinturas, cada obra pode levar a uma desterritorialização/territorialização habitada por uma infinidade de personagens anônimos que dão à luz outros personagens.” (LINS, 2016, p. 26). O que Lins evoca é justamente a não linearidade de sua obra e o seu não pertencimento a um determinado meio de expressão artístico.

Nesse aspecto, Maiolino não atua em uma linguagem, um suporte específico, ou hierarquiza os meios de produção de arte. Ao contrário, se apropria destes meios praticando o que Mário Pedrosa reivindicou como “um exercício experimental de liberdade” (2018, s.p.)¹¹. A artista está mais preocupada com os processos de

¹¹ Essa afirmação foi retirada da fala de Maiolino na conferência “Os desafios do fazer artístico” ministrada pela artista no instituto Tomie Othake, em 19 de fevereiro de 2018. Nas palavras da própria artista: “Eu me aposso desses meios considerando a prática para experimentação, porque se você for um *expert*, é difícil experimentar quando você sabe os caminhos das pedras, não machuca o pé, vai colocando tudo em seu devido lugar. Deslocando-me do *slogan* “sou profissional” e me sentindo um amador livre. Literalmente a palavra ‘amador’ significa aquele que ama”.

formação da imagem, com o que forma tem de primordial e de autônoma, abdicando assim da especialização exacerbada e do resultado final como sacralizado.

A obra foge, assim, à “supremacia da imaginação formal”. Trata-se de uma obra dinâmica, trabalho de continuidade da “mão criadora autônoma e, por isso, feliz, que sonha seus próprios sonhos e escapa à tirania da visão, enfrenta os desafios concretos do mundo concreto, levada pela vontade de poder, pelo poder da vontade (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 254).

Observamos isso em sua metodologia de trabalho em série, produzindo obras numa cadeia gerativa, análogas e de igual valor e na “relação simples, direta e primeira que a artista estabelece com os materiais e a maneira como constrói a forma” (DOCTORS, 2012, p. 159).

Por esse mesmo motivo, Lins (2016), em uma breve passagem, aproxima a figura de Maiolino a de uma criança. Ou seja, no modo de trabalhar a matéria-prima de sua obra está presente uma liberdade construtiva que dispensa rigores ou exigências formais, voltando-se para o corpo e para a autonomia do gesto. A infância é o período em que os modos de sentir e os próprios sentidos – o tato, o olfato, a audição, o paladar e a visão – são estabelecidos. Livre das condutas, valores, regras ou exigências formais, Maiolino vai ao encontro do devir-criança (DELEUZE, 1997). Esse modo direto que a artista estabelece com a materialidade de sua obra aponta para o caráter lúdico de seu processo de criação.

Anna brinca. Ela gosta de brincar. Mas, ao delimitar territórios, ela abre brechas, fissuras invisíveis a olho nu. Assim, ao balizar territórios de seu fazer artístico, tão próximo de sua vida, de seus atos e sopros, é como se estivesse, ainda, em seu devir-criança, na inocência do devir (LINS, 2016, p. 43).

Como veremos, essa relação direta e imediata¹², que a artista reivindica com os materiais, corporifica-se em suas obras com o suporte de papel, argila ou tinta. O que Maiolino opera é o deslocamento dos gestos cotidianos, replicáveis incessantemente, para dar sentido a estes mesmos gestos, transportando-os para o espaço da arte. São gestos primevos, elementares e ao mesmo tempo vitais: cortar, rasgar, amassar, enrolar, dobrar, costurar etc.

Ao analisarmos os aspectos de seu estrangeirismo, entende-se que o não pertencimento pode ser compreendido por meio de outras interpretações, dentre as quais, a mais recorrente e relacionada a sua personalidade é o permanente trânsito que a artista realizou durante a construção de sua obra.

Exilada linguisticamente, Maiolino conviveu com muitos idiomas, incorporados pelo seu sotaque. Entre o velho continente europeu e a América do Norte e América do Sul, a artista situa-se no limiar dessas fronteiras geográficas, onde a sua identidade só pode ser compreendida distante da lógica identitária e a partir dos múltiplos contágios com o outro”. (GONÇALVES; SALLES, 2020, p.147).

De outro modo, é possível destacar, como mencionado acima, o permanente trânsito da artista entre um meio de expressão e outro, não se fixando a nenhuma linguagem específica, seja ela a pintura, a escultura, a *performance* ou o vídeo. Esse fenômeno não diz respeito unicamente à produção visual da artista, mas ao escopo geral da arte contemporânea. Como aponta a própria Maiolino (2012, s.p): “[...] é uma experimentação. Tenho mais de 13 filmes, mas não sou cineasta. Trabalho com fotografia, mas não sou fotógrafa. A curiosidade que move o desejo de poesia. Quando se muda de mídia, você entra no risco”.

E, por último, Maiolino é uma estrangeira dentro do próprio discurso crítico da arte – como se corresse pelas bordas –; esteve às margens do campo artístico até a consagração no final da década de 1990. A artista é, primeiramente, reconhecida

¹² A categoria peirceana da secundidade parece dominar no modo de construção de suas obras. Dizem Winfred Noth e Lucia Santaella a respeito da secundidade: “Ela é a categoria dual dos fenômenos, ou seja, chama por algo como tempo e espaço, categoria dos fatos no seu aqui e agora, da ação e reação, do esforço e resistência, da realidade e da experiência real” (2017, p. 38).

em âmbito internacional, para, depois, ser reconhecida em território nacional, como nos lembra Linnemann (2015, p. 9). Sua obra perpassa as discussões da arte brasileira da década 1960, a relação com o neoconcretismo/nova figuração, e os seus desdobramentos na década de 1990, a partir do contato de Maiolino com a argila e a sua produção escultórica *Terra modelada* (1993).

Como voltamos nosso olhar para as publicações a respeito da artista, é importante destacar que a fortuna crítica de sua obra – catálogos, livros, textos e ensaios – surgiu junto ao seu reconhecimento pela crítica de arte. Até então, a artista não havia assumido o protagonismo no discurso crítico da arte contemporânea brasileira. Fábio Cypriano (2002) discute este segundo plano assumido pela artista em relação aos seus contemporâneos: “Ao lado de Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel e Hélio Oiticica, Maiolino é uma das artistas brasileiras de destaque dos anos 60, a caçula do grupo, mas que nunca foi tão reconhecida como seus pares” (s.p). Nesse sentido, as publicações a respeito de sua obra configuram-se como índices de seu reconhecimento pelo campo da arte. Desde então o número de exposições, tanto nacionais como internacionais, publicações e prêmios aumentou exponencialmente. Recentemente, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou matéria de autoria de Antônio Gonçalves Filho; intitulada *A ascensão de Anna Maria Maiolino* (2019), o texto ilustra o crescente interesse pela sua obra.

O seu reconhecimento tardio aponta para o modo como Maiolino se afasta do discurso historicista da arte. A consequência disso está na realização do projeto curatorial da exposição *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art, in, of, and from the feminine* (1996). O recorte cronológico realizado pela exposição aglutinou artistas e obras produzidas entre as décadas 1930-40, 1960-70 e 1990. Como aponta o professor Sérgio Bruno Martins (2017, s.p), a decisão curatorial operou um deslocamento da obra de Maiolino, isto é, a artista foi inserida na última década, sendo que ela produzia desde o início dos anos 60. É como se, após o seu reconhecimento pela crítica de arte e a sua consequente consagração, o discurso expográfico-curatorial ocultasse sua produção anterior, projetando a obra de Maiolino dentro de um determinado recorte histórico e cronológico arbitrário, estabelecido no momento de sua recepção pela crítica de arte. Apesar de tratar-se de uma exposição coletiva, nota-se que permane-

ce ausente no discurso crítico-curatorial a visão processual, tanto da arte em geral como da própria produção artística de Maiolino. Esse discurso, ao inserir a artista no quadro da arte produzida nos anos 90, ignorou todo o processo que levou Maiolino à consagração. Por um lado, apaga-se o passado de sua obra e, conseqüentemente, todo o processo de criação anterior ao reconhecimento. Por outro, projeta-se a artista em um tempo-espço anacrônico, enquadrando-a em uma moldura – metáfora para a sala de exposição – para fazer com que ela caiba no discurso crítico e curatorial. Esse tipo de escolha curatorial nos impede de estabelecer relações entre obras de diferentes momentos. É como se a obra mostrada publicamente, a partir do projeto expográfico, estivesse apartada de todo um percurso que levou a artista a ser legitimada.

Como analisa Martins (2017), Maiolino dribla o discurso historicista e cronológico da arte, reivindicando o que Benjamin nomeia como “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN *apud* LOWY, 2005, p. 73). Como aponta Lowy, em uma análise do pensamento benjaminiano, : “é necessário “quebrar”, fazer explodir, destruir o fio conformista da continuidade histórica e cultural” (LOWY, 2011, p. 22). Desse modo, o discurso crítico escorrega ao tentar fixar a obra de Maiolino a um determinado período, recorte ou movimento artístico, enquanto que a leitura processual nos mostra que ela incorpora aspectos de movimentos múltiplos – Nova Figuração, Neoconcretismo, *Action Painting*, *Arte Povera*, Conceitualismo etc. A artista lança mão de um arcabouço conceitual e de procedimentos em que várias frentes são acionadas, porém, nunca aderindo-se ou fixando-se completamente a elas. Como discutimos, esse movimento pode ser transposto para a sua vida se pensarmos na relação que a artista estabelece com os diferentes repertórios culturais.

O aspecto nômade de sua vida é retratado materialmente em uma série denominada *Mapas mentais* (1971). Algumas dessas obras demonstram a circulação da artista por diferentes territórios, os seus respectivos sentimentos, memórias e conquistas pessoais. Falam também do modo como ela se apropriou de sua vivência como estrangeira para construir a obra. Neste viés, o mapa é um símbolo que representa, de modo geral, um espaço geográfico, um território. No entanto, considerando-se o projeto poético de Maiolino, ele também representa uma organização mental-espacial, manifestando a sua condição de estrangeira por

dentro e por fora; tema que a artista explora em diversos trabalhos. “É provável que a necessidade que Maiolino tem de mapear o percurso de suas jornadas na série *Mapas mentais* da década de 1970 surjam de seu contínuo descolamento: uma geografia do Eu” (DE ZEGHER, 2002, p. IV).

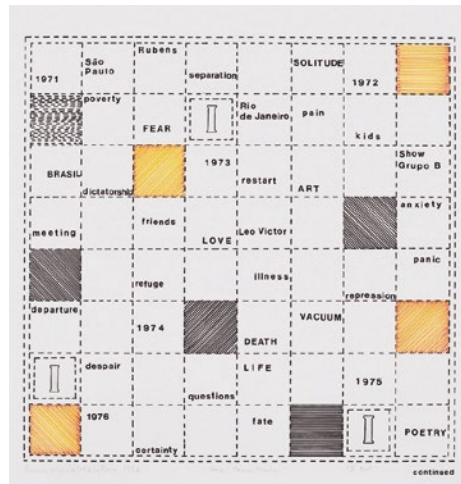


Figura 4

Anna Maria Maiolino, *Capítulo II*, 1971, série *Mapas mentais*, nanquim e letraset sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

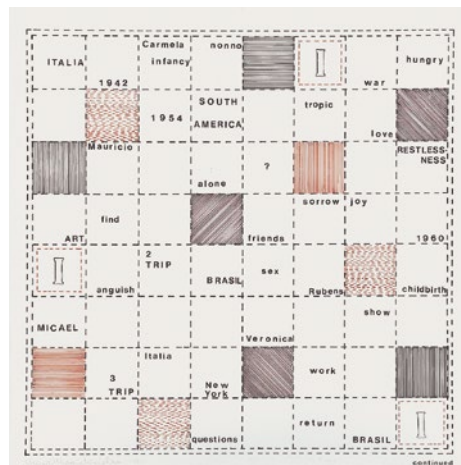


Figura 5

Anna Maria Maiolino, *Capítulo I*, 1971, série *Mapas mentais*, nanquim e letraset sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A característica de transitoriedade não é específica da vida de Maiolino; inúmeros artistas migraram para outros países, exilados ou não, em diferentes momentos da história. No Brasil, houve uma verdadeira fuga dos artistas durante a ditadura. Porém, há grandes singularidades na apropriação desse deslocamento e no modo como ele foi incorporado e passou a integrar o projeto poético e o discurso de cada artista. “Não se pode negligenciar os vestígios deixados pelo mundo, que envolve aquele artista específico, sem deixarmos de presenciar o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação” (SALLES, 2014, p. 106). A construção da série *Mapas mentais* (1971) evidencia o modo como Maiolino materializou a sua transitoriedade. Em uma entrevista concedida ao periódico *Arte e ensaios* (2015), a artista diz:

As palavras em alguns desenhos da série *Mapas mentais* são os reais significantes do desenho; em outros, utilizo as palavras como signos indicadores – afinal, estamos falando de mapas. Na década de 1970 há uma volta ao mapa, ao território. Quando estou perdida e em crise faço o caminho de volta, e o mapa como território significa se localizar. (MAIOLINO, 2015, p. 17).

Aqui, a biografia de Maiolino aproxima-se das discussões pautadas no sujeito, na perspectiva de seu descentramento. Ou seja, a sua condição de nômade serve como ilustração da recente história do sujeito pós-moderno, como elaborado por Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006): o autor destaca a falência da concepção cartesiana de sujeito, isto é, do indivíduo dotado de razão, unificado e completamente consciente e dono de si; em oposição a essa perspectiva, Hall evidencia a emergência de identidades híbridas em meio à globalização.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se

“celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13).

Na condição de uma eterna estrangeira, Maiolino desestabiliza as noções conservadoras de pertencimento a um estado-nação e de identificação a um repertório cultural estabelecido *a priori*. Em seus escritos e obras, como na série *Mapas mentais* (1971), encontramos resquícios do modo como a artista articula os signos das diversas paisagens culturais que habitam o seu corpo. Não há oposição, mas uma rede complexa, difusa e móvel; ela não é sendo todas ao mesmo tempo. Ao se estabelecer em uma quantidade significativa de países – Brasil, Itália, Venezuela, Estados Unidos, Argentina, entre outros –, Maiolino cultiva processos de tradução cultural que refletem tanto em seu ser como em sua obra. Como demonstra Hall:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e cultura interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas”. (HALL, 2006, p. 89).

De modo análogo, Colapietro também contribui para a conceituação do sujeito pós-moderno, quando afirma que “o descentramento do sujeito marca a mudança do sujeito em si para as formas incisivas, ainda que precárias, que o outro é no sujeito e o sujeito é no outro. Alteridade está inscrita na subjetividade” (COLAPIETRO, 2016, p. 52). Como exemplo, trago um poema da artista, *Tu + eu* (1985), que ilustra o pensamento de Colapietro.

E tu, meu companheiro,
Por que enfatizas tanto as diferenças?
Pois eu estou em ti
E tu és eu.
Maiolino, 1985

Ao construir esses mapas, sejam eles físicos, no domínio da materialidade, ou mentais, do campo da imaginação, Maiolino dá acesso a sua vivência como estrangeira, produzindo uma geografia autobiográfica. A sua desterritorialização apresenta-se por meio de fragmentos de palavras, sentimentos e imagens espalhadas pelo corpo da obra; estes autorizam agenciamentos diversos, apontando para o próprio deslocamento da artista. No entanto, as cartografias não dizem respeito aos espaços estritamente físicos. Apesar das fronteiras e limites, a artista joga com as relações espaciais que constrói mentalmente. O mapa se apresenta como um diagrama, levando o espectador a significantes diversos, obrigando-o a se colocar também na posição de um estrangeiro.

ESTÉTICA COMO MODO DE EXISTÊNCIA

Formas de subjetivação e o cuidado de si

Há um aspecto biográfico na obra de Maiolino que permite a reflexão sobre os conceitos de cuidado de si e autoria¹³ em relação às vias de construção da obra de arte, como demonstra o crítico Márcio Doctors:

Há uma dimensão autobiográfica na obra de Anna muito particular. Em seu caso, talvez seja mais apropriada a ideia de que ela se construiu através de sua obra. Nela, a obra não é resultado de sua biografia, mas sua vida é resultado do autorreconhecimento que encontra no “fazer” de sua obra. (DOCTORS, 2012, p. 166).

Essa dinâmica entre vida e obra se aproxima da reflexão desenvolvida por Salles, em seu livro *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), que evidencia a construção do projeto poético como um movimento de autoconhecimento. O artista, durante a construção da obra, convive com os princípios direcionadores éticos e estéticos desse projeto, enquanto também incorpora nesse percurso um conhecimento de si mesmo. “Durante nossas reflexões, observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade” (SALLES, 2006, p. 152). Essa afirmação dialoga com Maiolino, quando a artista diz: “Em minha obra, o discurso da subjetividade foi reforçado pelo desejo de me construir como pessoa e depositar no trabalho artístico um processo de cura.” (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 39). Por esse ângulo,

¹³ A reflexão referente à autoria está localizada no capítulo subsequente, intitulado *Autoria em debate: marcas do autor nas redes da criação*.

evidenciamos o artista em interação e embate com a matéria-prima de sua obra, construindo o seu projeto poético que se transforma ao longo do tempo, bem como a sua própria subjetividade. “O desejo que eu tinha em minha juventude de alcançar uma identidade desapareceu, porque entendi que uma identidade é um processo dinâmico de formação” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 39). Nesse processo, tanto o artista como a obra estão em permanente construção: “[...] obras e artistas não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição” (SALLES, 2006, p. 152). Assim, o conceito de processo de criação elaborado por Salles é estendido para o modo como o próprio artista cria a si mesmo, ou seja, nos modos de construção da obra estão implicados os modos de construção de si.

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento. (SALLES, 2006, p. 65).

Assim, artista e obra configuram-se como espaços abertos a interações, associações, expansões dos mais amplos aspectos. “Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com o seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual” (SALLES, 2006, p. 32). Em meio ao processo de criação, obra e artista se retroalimentam, em um movimento que envolve o projeto poético, as redes culturais, as paixões, os desejos, o embate com a matéria-prima etc.

De modo análogo, Michel Foucault também discute a relação do autoconhecimento em seu texto *A escrita de si* (1983). A fase conhecida como *Hermenêutica do sujeito* (1982) é o momento em que Foucault elabora a noção do cuidado de

si e a relação do sujeito com as práticas e tecnologias do Eu. Como demonstra Santaella em sua análise do pensamento foucaultiano:

As tecnologias do Eu visam levar os indivíduos a efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, determinado tipo de operações sobre seu corpo e sua alma, sobre seus pensamentos, modos de sentir, conduta, com a finalidade de alcançar certos estados de pureza, sabedoria, e, certamente, como fim último, o *summum bonum* dos cuidados de si, atingir estados de felicidade. (SANTAELLA, 2016, p. 26).

No texto, Foucault realiza uma reflexão acerca da cultura grega clássica do cuidado de si e concebe uma reflexão apoiada na concepção de escrita como processo de formação e autoconhecimento. De modo geral, as práticas artísticas configuram-se como processos de subjetivação, ou como tecnologias do Eu, na medida em que o sujeito se constrói e se elabora por meio do treino de si em princípios racionais de liberdade. A escrita – citações, anotações, diários etc. – seria um espaço de elaboração do sujeito em um movimento de autognose. Aqui, pode-se interpretar a noção de escrita não só como linguagem verbal, mas como escrita expandida, tanto verbal como visual. Como aponta o autor:

Em todo caso, seja qual for o ciclo de exercício em que tome lugar, a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função etopoiética: é um operador da transformação da verdade em *ethos*. (FOUCAULT, 2004, p. 147).

O trabalho de Maiolino ecoa a reflexão de Foucault, uma vez que, ao acompanhar o desenvolvimento de sua obra, os escritos e vestígios do seu processo de criação, encontramos marcas da constituição subjetiva que também são incorporadas ao projeto poético, como analisado na série *Mapas mentais* (1971). Nesse sentido, a escrita como trabalho de si, de autocuidado e de exercício pessoal apresenta-se como uma estética da existência, um processo de subjetivação, de transformação da própria vida em obra de arte.

Aqui, as fronteiras entre arte e vida, estética e ética são concebidas como uma via de mão dupla. Maiolino, no movimento de construção de sua obra, dedica-se ao cuidado de si, produzindo por meio de sua produção artística certa resistência aos mecanismos de controle e assujeitamento. Em uma reflexão acerca do pensamento foucaultiano, Santaella diz:

Compreender esse conceito envolve perceber, em termos foucaultianos, a tensão entre as formas de subjetivação, a que nos submetem as pressões e poderes externos materializados nos dispositivos, e as formas de subjetivação que são desenvolvidas por meio de práticas voltadas para si mesmo na construção de uma estilística da existência. Longe de ser uma prática coercitiva, é uma prática de autoformação que se traduz na “ética do cuidado de si como prática da liberdade” pois, para Foucault, “a ética é a prática refletida da liberdade”, ou seja, “a liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida assumida pela liberdade”. (SANTAELLA, 2016, p. 178).

Nessa perspectiva, a arte – mesmo que submetida ao capitalismo – caracteriza-se como um território privilegiado para exercer tal liberdade, na medida em que autoriza, dentro de sua própria lógica interna, a criação de mundos outros que não necessariamente estão alinhados aos modos de produção impostos pela lógica capitalista.

Como exemplo, em um de seus escritos, Maiolino destaca: “o banal, o prosaico, o óbvio do cotidiano são usualmente desqualificados em nossa cultura como ‘coisa de mulher’. No entanto, o óbvio possui entre seus sinônimos as qualificações de ‘resistir’ e ‘remediar’.” (MAIOLINO *apud* SALZSTEIN, 2002, p. XXXVII). Essa resistência por meio das formas cotidianas da vida é incorporada à linguagem da artista na utilização de “materiais e procedimentos elementares, que dizem respeito à casa” (SALZSTEIN, 2002, p. XXXVII), como a costura, a modelagem etc., e ao universo feminino.

Ao incorporar aspectos vitais do cotidiano à sua obra, a artista demonstra o ato de resistência que é recuperar a condição prosaica – em uma cultura altamente especializada – para o mundo e para o território da arte. Nesse sentido, em alguma medida, Maiolino alinha-se a Foucault na produção de sua escrita-obra, como agência de si para consigo mesma e, também, para com os outros. Nas palavras da própria artista: “um refletir fazendo, procurando fazer desse ato de liberdade poética uma resistência ao que é estabelecido e imposto” (MAIOLINO *apud* ROLNIK, 2002, p. XVI). A citação de Maiolino, além de posicionar a produção artística como uma prática de resistência que continuamente propõe novas aberturas para pensarmos o real, também traz à tona um aspecto importante da crítica de processos: esse “refletir fazendo” ao qual se refere Maiolino localiza o artista como um produtor de conhecimento e reflexão a partir de outros meios e materialidades. Essa noção dá corpo a uma das questões tratadas pela crítica de processos, pois acreditamos que em toda prática criadora há uma teoria implícita sobre/no próprio fazer, como demonstra Salles (1998).

AUTORIA EM DEBATE

Marcas do autor nas redes da criação

Retornando à questão da autoria, ela é compreendida além do embate dicotômico entre existência e ausência. Não compreendemos autoria como um espaço fechado, um invólucro exclusivo do sujeito-artista, dono da verdade e da história da obra. Ao mesmo tempo, escapamos à concepção negativa de autoria, do sujeito-artista inexistente, onde impera a lógica estruturalista.

Como vimos com Morin (2011) e Salles (2006), o artista está em meio à efervescência cultural, em constante interação com o espaço da criação que envolve o projeto artístico em construção, os diálogos com a história, a cultura e seus contemporâneos. De modo análogo, Colapietro (2014), filósofo norte-americano, fornece uma abordagem para pensar a semiótica pelo ponto de vista da subjetividade humana. Para o autor, os sujeitos semióticos são “atores de carne e osso que estão continuamente definindo a si próprios através de seu relacionamento de trocas com o mundo natural e os outros” (COLAPIETRO, 2014, p. 29). Ou seja, o sujeito, nessa perspectiva, é um espaço onde se fala, mas, ao mesmo tempo, é falado, ou melhor, atravessado pela linguagem e pelos outros. Nesse contexto, a autoria é compreendida como uma trama semiótica em que discursos, práticas e sujeitos ecoam no autor.

Sob a perspectiva da semiótica, estamos sempre já entre outros, bem como entre significados; de fato, alteridade e significado dão-se juntos em nossa experiência de nós mesmos como seres incluídos em uma rede de relações – mais especificamente, emaranhados na “teia semiótica”. (COLAPIETRO, 2014, p. 29).

Desse modo, não podemos tratar o ato criador de modo isolado, colonizado apenas por um sujeito em criação, ou melhor, por um gênio. O que se observa

durante o acompanhamento dos processos de criação é o artista em diálogo e engajado com a cultura e com a sociedade. Nesse sentido, o local da criatividade não é atribuído a um agente, mas sim a múltiplas forças que agem no artista e movem-no em direção à construção de sua obra.

Não faz mais sentido falar no singular sobre o local da criatividade, antes se torna imperativo falar no plural sobre os locais da criatividade. Em resumo, o local da criatividade é pluralizado – para que os locais, não qualquer local singular, tenham que ser investigados e, em troca, quase sempre precisam ser investigados sob diversas perspectivas e por vários meios. (COLAPIETRO, 2016, p. 47).

Em diálogo com Colapietro, Salles (2006) elabora um conceito de autoria na interação entre o sujeito e a comunidade:

O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. (SALLES, 2006, p. 152).

A concepção do sujeito pós-moderno, ou seja, na perspectiva de seu descentramento, caminha *pari passu* com essa conceituação de autoria. Abordagens

como ficção *versus* realidade, autor *versus* obra, autoria *versus* ausência de autoria, primeira *versus* terceira pessoa evidenciam o aspecto escorregadio destas dicotomias. Não existe um sujeito completamente consciente de si e do seu fazer artístico. No entanto, em meio à construção do projeto poético, há mediações desse sujeito que se configuram a partir de seus princípios éticos e estéticos, e que, portanto, marcam a obra de um determinado autor. “Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique, para mim não acarreta o apagamento da ação somática” (COLAPIETRO, 2016, p. 44). Nessa perspectiva, subjetividade e alteridade caracterizam-se como aspectos contíguos nos processos da vida, ou seja, a produção da subjetividade dá-se a partir da relação de um sujeito com o outro e vice-versa. Não há sujeitos isolados. De modo semelhante, Foucault também destaca a relação do atravessamento de discursos em um corpo e a apropriação destes em um movimento para a constituição de si. Como demonstra o autor:

Adiramos cordialmente aos pensamentos de outrem e saibamos fazê-los nossos, de tal modo que unifiquemos cem elementos diversos, assim como a adição faz de números isolados, um número único. O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu um corpo. E, este corpo, há que evoludê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue”. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 2004, p. 152).

A metáfora da digestão alinha-se ao *Banquete antropofágico* (2009) elaborado por Maiolino e citado anteriormente. Ora, a constituição de si, ou seja, os processos de subjetivação são marcados pela confluência entre os sujeitos historicamente encarnados, as práticas implicadas e os campos de discurso em permanente construção. “De qualquer maneira, o processo de subjetivação é aquele no qual o organismo

humano é transformado em um sujeito reflexivo como resultado de estar imerso desde o início de sua vida em práticas relativas ao corpo, práticas relativas aos movimentos e impulsos mais imperativamente somáticos” (COLAPIETRO, 2016, p. 51).

No ano de 1999, Maiolino monta uma instalação permanente intitulada *Aqui estão*, no Museu do Açu, Rio de Janeiro – o trabalho dá ênfase a essa conceituação de autoria, uma vez que foi produzido de modo cooperativo e será analisado nos capítulos subsequentes.

Dando continuidade às exposições de suas obras, a artista inaugura a mostra *+ & –* que faz referência a um de seus filmes em Super-8 de mesmo título. No início do século XXI, o MoMA adquire várias de suas obras e a artista é convidada a expor no The Drawing Center e a fazer uma residência na galeria experimental Art in General. Em 2001, participa da exposição *Virgin territory: women, gender and history in contemporary brazilian art*, no National Museum of Woman in the Arts de Washington, D.C. Em 2004, realiza uma exposição na Galeria Mercedes Viegas, no Rio de Janeiro, e remonta a instalação *Arroz e feijão* (1979) na exposição *Unbound*, na Victoria Miro.

Em 2005, Maiolino passa a morar em São Paulo permanentemente e a Pinacoteca do Estado de São Paulo realiza uma retrospectiva de sua obra, com curadoria de Paulo Venâncio Filho, dando destaque às relações entre as diferentes mídias que alicerçam o projeto poético da artista: a exibição foi intitulada *Entre muitos*. Em 2006, a mesma retrospectiva é realizada no museu Miami Art Central, na Flórida, agora intitulada *Territories of immanence*. Em 2007, realiza uma exposição individual no Pharos Center of Contemporary Art, em Nicósia; na Galeria Millan em São Paulo, intitulada *O acaso e a necessidade*; e participa da exposição *Wack! art and the feminisevolution*, exibida no MOCA, Los Angeles, e no The National Museum of Women in the Arts, Washington.

Em 2010, Maiolino realiza grandes exposições nacionais e internacionais. A artista retorna à Itália com a exposição *Anna Maria Maiolino: vídeos and photographs from 1970-80*, na Galleria Raffaella Cortese, Milão. Exibe a obra *Continuum* da série *Terra modelada* (1993) no Camden Arts Centre, em Londres, onde vai modelar seis mil quilos de argila *in situ*.

Participa do projeto *Respiração* (2010) a convite do crítico Marcio Doctors, na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, seguida da mostra *On line: drawing through the twentieth century* (2010) no MoMA com curadoria de Catherine de Zegher e Cornelia Butler, e inaugura junto à curadora Helena Tatay a sua primeira retrospectiva (2010) na Europa, na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, passando pelo Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago e no Malmo Konsthall, na Suécia.

No ano de 2012, Maiolino participa da Documenta 13, em que apresenta a obra *Here and there/Aqui e lá* (2012), ocupando uma casa localizada em um bosque, em Kassel, na Alemanha. A instalação aglutinou em um único espaço os diversos suportes e linguagens que atravessam a obra de Maiolino. Vídeos, áudios, fotos, poesias, esculturas etc. foram justapostos na construção de um ambiente imersivo e multimídia. No mesmo ano, a artista recebe o prêmio Masp Mercedes-Benz de Artes Visuais pela tradição de sua obra e realiza a curadoria de sua própria exposição intitulada *Afecções* (2012).

Em 2014, realiza a exposição *Entre sentidos* na galeria Hauser & Wirth, em Nova York e começa a trabalhar com a Galeria Luisa Strina, onde promove a exposição *Ponto a ponto*. Realiza a exposição individual *Anna Maria Maiolino / Matrix 252*, na Califórnia, e participa das exposições internacionais: *Artevida: política* no MAM-RJ, e *Artevida: corpo*, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro.

Em 2015, com curadoria de Germano Celant, a artista reencena novamente a instalação *Monumento à fome* (1979) na exposição Arts & Foods, na XX Triennale di Milano, e apresenta pela primeira vez a *performance inATTO* na mostra individual *CIOè/O que é* na Galleria Raffaella Cortese, em Milão.

Em 2018, a artista reinterpretou a *performance inATTO* em São Paulo, abrindo a exposição *Lugares do delírio* no Sesc Pompeia. No final de 2018, suas obras foram exibidas em duas exposições coletivas: *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e *AI-5, 50 anos – ainda não terminou de acabar* no Instituto Tomie Ohtake.

No ano de 2019, a artista inaugurou uma exposição intitulada *EM TUDO – TODO* na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Seguida de uma grande e importante

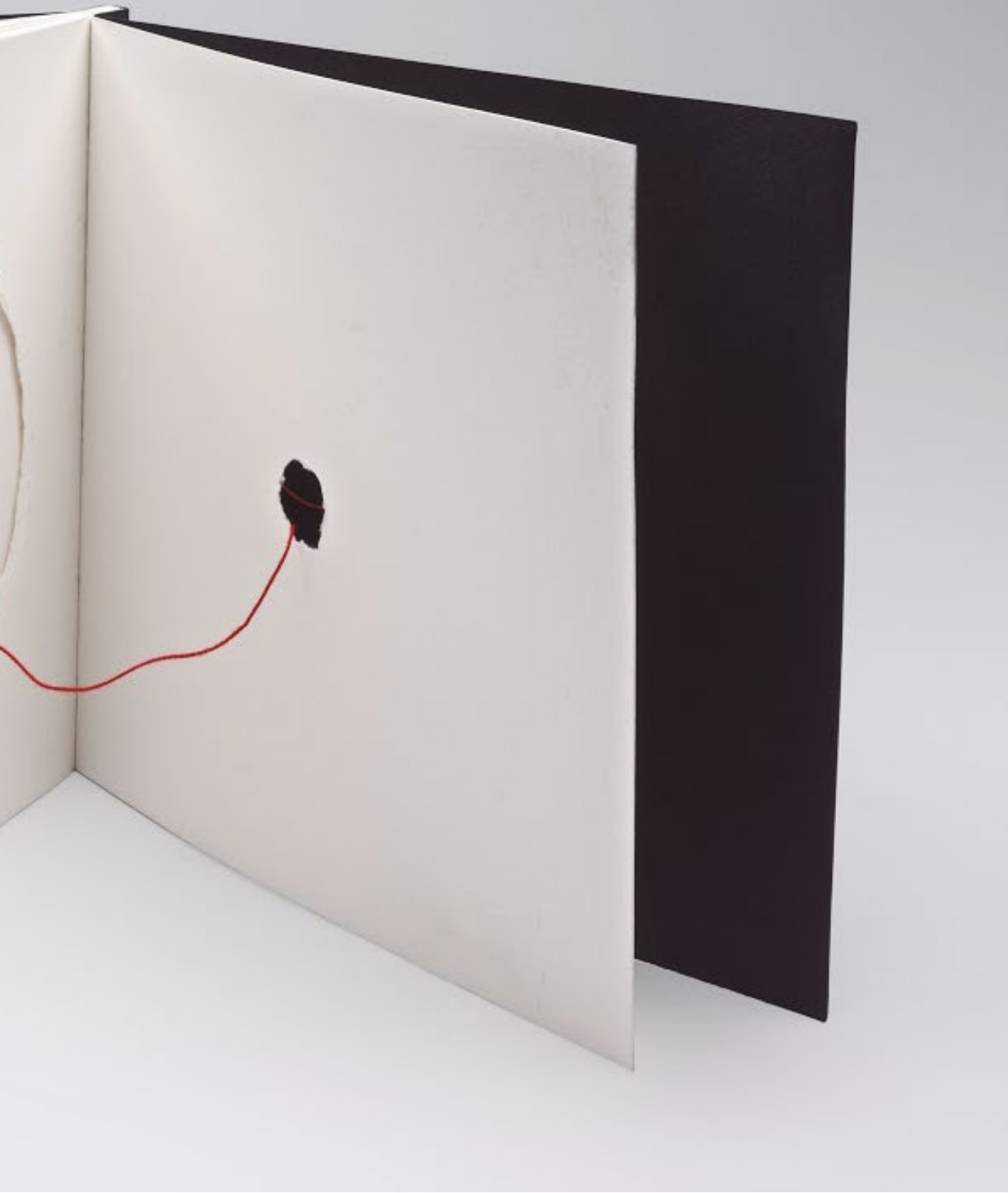
exposição retrospectiva intitulada *O amor se faz revolucionário* no museu PAC – Padiglione d’Arte Contemporanea que também foi apresentada na Whitechapel Gallery, em Londres. No final de 2019, alguns de seus vídeos em Super-8 foram exibidos no MASP, na mostra *Histórias das mulheres* (2019).

Realizado um panorama das redes culturais da artista, bem como a inserção de Maiolino em um contexto específico da cultura e arte brasileira, seguiremos para o estudo de sua obra com a intenção de flagrar as recorrências de seu processo de criação na constituição de seu projeto poético.

PROJETO POÉTICO

Formas, temas e signos





¹⁴ Anna Maria Maiolino, *Ponto a ponto*, 1976, série livros/objetos. Fonte: arquivo cedido pela artista.

*Caminhava às escuras
No recinto da alma
Sob resplendente céu*

Anna Maria Maiolino, 2010

CRIAÇÃO EM EXPANSÃO

Estilo, forma e conteúdo

Este capítulo tem como objetivo encontrar, em meio à vasta produção artística de Maiolino, alguns princípios direcionadores de seu projeto poético. “O desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força que passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista” (SALLES, 2006, p. 22). Acreditamos que estes princípios orientam a sua busca artística, na medida em que se apresentam, tanto tematicamente como formalmente, em muitos de seus trabalhos, apontando em direção ao adensamento e ao prolongamento das questões que permeiam a construção de sua obra ao longo do tempo.

Como vimos em Salles (2014), em toda prática artística há fios condutores relacionados a uma obra particular que, ao mesmo tempo, atam o conjunto geral do trabalho de determinado artista. São linhas de força que dizem respeito ao seu grande projeto poético – que por nós é compreendido como uma dimensão que extrapola a criação de uma obra específica. Sendo assim, o projeto poético abarca todas as obras produzidas por um artista em um determinado tempo-espço, remetendo-se, simultaneamente, a um futuro, aos possíveis desdobramentos e crescimentos do percurso artístico em construção.

Posto isso, sem a pretensão de esgotar o objeto de estudo, damos especial ênfase aos signos que se manifestam com certa recorrência em sua produção visual, tais como a linha, o ovo, entre outros sobre os quais falaremos a seguir; às formas cíclicas, análogas à forma oval, e aos temas de determinadas obras, correlacionando-os com a concepção ética e estética de sua visão de mundo, gostos e crenças que parecem reger o seu modo de ação.

Pode-se dizer que cada artista é um universo particular. Como vimos no capítulo anterior, a obra de Maiolino aborda aspectos do cotidiano, do trabalho, do corpo feminino, corpo político e biológico, da alimentação e digestão, da vida e morte, da territorialidade etc.

A partir dos eixos temáticos, a artista escolhe procedimentos, formas e signos capazes de adensar esse discurso, por exemplo, a linha de costura; o trabalho artesanal; as formas relativas ao corpo orgânico; os gestos primevos de rasgar, cortar, dobrar, amassar, modelar; os mapas e as suas fronteiras; o barro ou o ovo como arquétipos da criação, metáfora da vida; o excremento como metáfora da morte, assim por diante. “Da boca ao ânus, vivemos e morremos. Parece-me difícil não falar, poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais, corporais e vitais” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 38). Estamos no clássico debate entre forma e conteúdo. “Se por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo” (SALLES, 2006, p. 78). Essa construção de um campo semiótico próprio da artista, que diz respeito à galáxia particular de sua obra, leva-nos, necessariamente, à discussão de seu estilo, de sua gramática visual.

Devido à variedade de definições acerca da palavra estilo, apoio-me em uma das definições de Santaella (2007), autora que compreende estilo como sendo uma marca singular de algum talento individual. Para a autora, estilo é “sempre *sui generis*, peculiar, único, particular de um indivíduo” (SANTAELLA, 2007, p. 64). O estilo irrompe quando alguém é capaz de interferir em uma mediação sógnica, deixando transparecer, de modo singular, as suas marcas individuais. É importante sublinhar que a noção de singularidade não elimina os contágios com o outro, uma vez que o sujeito é forjado nas interações. Dessa relação surge a concepção de autor para Santaella: “O autor é aquele que interfere de modo particular e pessoal em um processo de signos” (SANTAELLA, 2002, p. 63). Assim, as marcas de autoria são “indicadores de um modo próprio de criar” (*ibid.*, p. 64), atuando como índices de um determinado autor. É nesse ponto que podemos falar, por exemplo, da gramática ou vocabulário visual de um artista plástico – são signos, formas, materiais, procedimentos, modos de fazer que o artista elege para construir a sua obra e que ao mesmo tempo a definem.

FORMAS DE APROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL

O símbolo ovo nas redes da criação

O imaginário artístico que se apresenta acerca do signo ovo é vasto no campo das artes visuais. Como veremos adiante, Maiolino é uma entre incontáveis artistas que utilizam o signo ovo em sua obra. No entanto, o que faz o ovo de Maiolino ser tão diferente dos de Lygia Clark, Cildo Meireles, Lygia Pape etc.?

Acreditamos que esse lugar de distinção faz parte de seu estilo próprio de criar, mas, além disso, de sua singularidade, de sua coleta sensível, isto é, de como ela enxerga, percebe e representa o mundo. O estilo de determinado artista está, indissociavelmente, atrelado a sua percepção.

O conceito de redes culturais (2006), apresentado no capítulo anterior, demonstra como o artista, inserido no ambiente da efervescência cultural, estabelece as relações mais diversas com a história, a história da arte, e com a cultura. Daí o uso inevitável de determinados símbolos, utilizados de modos diversos, em diferentes situações, evocados por meio de citações diretas ou indiretas, influências explícitas ou implícitas, referências visuais, simbólicas, metafóricas etc.

Estamos nos referindo às imagens que compõem o universo da memória coletiva. São imagens que carregam uma grande dramaticidade e potência interpretativa, na medida em que se configuram como signos profundamente aderentes a qualquer indivíduo.

Nesse sentido, o espaço da criação – tanto físico, como mental – onde o artista elabora as vias de construção de sua obra é permeado pela memória cultural da sociedade. Salles (2006) recorre ao pensamento de Lotman (1998) e Ferreira (2003) para compreender como a memória coletiva, uma instância supra-individual, passa a integrar o universo ficcional em construção. Ou seja, o artista, na medida em que constrói a sua obra, trava diálogos com a memória coletiva e com a sua memória individual, ao mesmo tempo em que as atualiza. Como demonstra Lotman (*apud* Salles, 2006, p. 66), “a cultura é uma inteligência coletiva e

uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supra-individual de conservação, transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos”. Desse modo, o artista agencia essa memória, apropriando-se e atualizando-a na construção de suas obras.

Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura, que no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão, e elaboração de novos textos (SALLES, 2006, p. 66).

Portanto, de um modo geral, a relação com algumas imagens simbólicas que fazem parte do repertório cultural, bem como da memória coletiva de determinada sociedade, é apropriada pelos artistas na intenção de deslocá-la de seu ambiente familiar para gerar outras conexões, aumentando assim a complexidade interpretativa do signo.

O ovo é um símbolo fértil que se encontra nesse território de possibilidades expansivas. Devido à quantidade significativa de artistas que incorporam o ovo como elemento de composição de suas obras, foram selecionadas algumas produções artísticas que fazem uso desse elemento de diferentes maneiras, para, em seguida, especificamente no âmbito do projeto poético de Maiolino, evidenciar o modo de apropriação do signo pela artista. “Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas” (SALLES, 2006, p. 42). É a maneira como a artista transforma a matéria-prima de sua obra, ou seja, são modos de fazer vinculados a sua percepção, memória individual, escolha de procedimentos, materiais, meios etc., que convergem na construção de um objeto marcado pela sua singularidade. “Estou me referindo aos recursos ou procedimentos criativos, ou seja, nos modos de expressão que envolvem manipulação e conseqüente transformação dessa matéria-prima, marcados pela singularidade de cada artista, no âmbito de suas buscas pessoais (SALLES, 2006, p. 83).

Em um breve retorno ao modernismo brasileiro, a aparição do ovo na obra *Urutu* (1928), de Tarsila do Amaral, é um marco que estabelece relações com o *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. Tanto o manifesto quanto a pintura são produzidos na mesma época e, como vimos, esse movimento tem ressonância direta na obra de Maiolino. A pintura apresenta um ovo envolto pela cobra Urutu, uma serpente encontrada em algumas regiões do Brasil. Em uma atmosfera de tensão, o animal parece encarar o ovo como se quisesse devorá-lo.

Trinta anos depois, o ovo reaparece na obra *Ovo linear* (1958) de Lygia Clark. Uma linha branca, que Clark denominava “linha orgânica” (1954), esquadrinha a parte inferior do quadro-círculo, confinando com o espaço externo à obra. A linha aberta descaracteriza o plano de sua suposta homogeneidade, lançando-o para o espaço ambiente. Ao percorrer as bordas da superfície, a continuidade do nosso olhar é interrompida por meio do intervalo entre o plano e a linha orgânica. O ovo de Clark desestabiliza a bidimensionalidade do plano e o insere no espaço tridimensional. O olhar do observador, na tentativa e impossibilidade de completar o círculo, adquire uma consciência do espaço circundante.

Outra aparição do ovo está, também, no projeto de Cildo Meireles, *Ovos* (2018), que hoje faz parte do acervo do MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo: uma caixa de madeira com seis ovos justapostos leva a assinatura do artista e foi produzida para celebrar os 70 anos do museu. A obra de Meireles parece evidenciar uma relação direta com o esboço deste mesmo projeto, idealizado ainda em 1970, embora a obra só tenha sido lançada em 2018. O registro guarda o potencial de uma possível obra que pode, ou não, ser realizada pelo artista. Essa dinâmica entre registro e obra também aparecerá no processo de criação de Maiolino.

Em outra obra de Meireles, intitulada *Amerikkka* (1991), centenas de ovos e projéteis dispostos em sentido diametralmente opostos, representam o impasse de um conflito histórico marcado simultaneamente pela brutalidade e vulnerabilidade do processo colonial.

De outro modo, agora no âmbito da *performance*, está a emblemática obra *O ovo* (1968) de Lygia Pape. Uma estrutura de madeira é envolta por um papel branco

para que o participante rompa a camada e saia do interior da figura, simulando o gesto inaugural do nascimento.

Diante dessa diversidade de apropriações do ovo pelos artistas, é possível convocarmos inúmeras leituras: o ovo de Meireles faz referência direta a um determinado momento da história ocidental – a descoberta da América. Já o ovo de Clark problematiza questões formais do plano, destituindo o quadro de sua suposta estabilidade e ativando a visão do espectador para uma relação com o espaço; enquanto o ovo¹⁵ de Pape se rompe, fazendo deslizar um corpo que metaforicamente representa a imagem de um nascimento. O ovo de Maiolino, contrariamente, nunca irá se romper, resguardando a vida em sua potência enquanto também alerta para sua iminente fragilidade.

¹⁵ A partir desta seção o leitor pode avançar para o subcapítulo “A vida em sua forma de potência – a jornada do ovo” para observar como o signo se manifesta na obra de Maiolino em contraste com as produções artísticas supracitadas. A organização do capítulo foi pensada do geral ao específico. Veremos, primeiramente, a recorrência da forma oval em sua obra; em seguida, a relação da forma com outros aspectos de seu processo de criação, como a linha, e a própria concepção de ciclo que parecem mover o seu projeto poético; para, enfim, evidenciar a apropriação singular do ovo em sua obra.

EMBRIÕES EM EXPANSÃO

O eterno retorno da forma oval

Assim, antes de retornarmos à obra de Maiolino para demonstrar como o ovo compõe a estilística de sua obra, bem como estabelece relações formais e conceituais com o seu projeto poético, falemos do modo como o signo se desenvolve a partir da semiótica proposta pelo filósofo Charles Sanders Peirce.

No posfácio do livro *Gesto inacabado: o processo de criação artística* (2014), Salles recorre a alguns aspectos da semiótica peirceana para conceituar o processo de criação como um processo semiótico. Dentro do escopo da semiótica peirceana, o conceito de semiose, ou seja, a ação do signo, carrega uma intensa relação com a ideia de movimento. Para Peirce, o destino do signo é se desenvolver, crescer e, conseqüentemente, produzir outros signos. Desse modo, o signo está sempre para ou em relação a outro signo. “Não há signos isolados. Um sistema de representação só pode ser compreendido em seu contexto de processo triádico de interpretação (objeto/signo/interpretante).” (SALLES, 2014, p. 163). Assim, o processo interpretativo se caracteriza como um momento indispensável para o desenvolvimento do signo. “A principal função do signo é interpretar e ser interpretado simultaneamente” (SALLES, 2014, p. 163). O universo sígnico é composto por uma dinâmica relacional, definida pelo movimento, em um processo contínuo de geração de outros signos *ad infinitum*. Nessa dinâmica, em que a continuidade é um dos aspectos centrais da semiose, a ideia de ausência hierárquica no processo sígnico aparece como primordial, uma vez que “todos os signos têm o mesmo valor de cognição mediada” (GAREWICZ *apud* SALLES, 2014, p. 170). Ainda, para complementar, como destaca Salles: “continuidade significa também a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um começo e de um fim absolutos” (SALLES, 2014, p. 171).

Trago o conceito de continuidade de Peirce para demonstrar como, na construção da obra de Maiolino, o ovo, ou mais propriamente, a forma oval, terá contínuos

desdobramentos, expandindo-se na construção de formas iguais ou análogas, em diversas materialidades.

Antes de seguirmos, gostaria de trazer uma breve passagem do conto *João e Maria – Hänsel Und Gretel*, pois acreditamos ilustrar o percurso deixado pela artista na construção dessas formas que guiam o nosso olhar pelos meandros de sua criação.

Era uma vez dois irmãos: João e Maria. Eles gostavam de passear pela floresta para colher flores. Antes de saírem, a mãe sempre trazia um punhado de flores brancas e dizia: – Levem e espalhem pelo caminho. Depois, voltem recolhendo as pedrinhas. Assim, não haverá perigo de vocês se perderem. Vão com Deus! (MONT'ALVERNEE, 2020, p.03)

A imagem que a narrativa dos irmãos Grimm evoca parece sintetizar alguns dos aspectos do grande projeto poético de Maiolino. No entanto, em vez de marcar o caminho com pedrinhas ou migalhas de pão – como tradicionalmente conhecemos do conto –, a artista perambula de linguagem a linguagem, suporte a suporte, despejando ovos por onde passa. O ovo se configura como um símbolo em permanente gestação, nutrido de diferentes metáforas que vão se atualizando no decorrer do desenvolvimento de sua obra.

De outro modo, a fábula ainda autoriza uma aproximação com alguns aspectos da metodologia da crítica de processos. Ou seja, os vestígios que os irmãos João e Maria, assim como a própria Maiolino, deixam durante o percurso – tanto no retorno à casa quanto em direção à obra – são índices que nos auxiliam a refazer – não o mesmo, mas em partes – o caminho que trilharam.

Essa dinâmica de documentos de processo e obra será discutida no capítulo subsequente. No entanto, é interessante apontar que os vestígios deixados pela artista na construção de sua obra não se configuram somente como documentos

de processo, ou seja, rascunhos, diários, esboços, maquetes etc., mas também se manifestam na própria materialidade de sua obra, por meio de diferentes procedimentos de criação, como veremos.

Posto isso, retornemos à obra de Maiolino para flagrar o modo como o ovo, bem como todo o universo sógnico que envolve este símbolo – a forma elíptica, cíclica, o ciclo, o embrião, a vida, o nascimento, a renovação, o recomeço etc. –, se desenvolve no curso do processo de criação de Maiolino.

Marcio Doctors aponta o primeiro aparecimento do ovo na obra de Maiolino em uma breve passagem do ensaio *As nervuras do devir: a diversidade e o devir como exercício experimental da liberdade* (2012):

O ovo, que aparece pela primeira vez na obra de Maiolino no filme *In-out (Antropofagia)*, transforma-se em metáfora constante de sua obra nesse período, e será a tradução mais perfeita da situação de “abertura política”, nome que se deu à flexibilização do regime ditatorial a partir da posse do general Ernesto Geisel, em 1974. (DOCTORS, 2012, p. 174).

O ovo, como símbolo concreto na obra de Maiolino, aparecerá pela primeira vez em seu emblemático filme em Super-8, *In-Out (Antropofagia)* (1973-74), “embora nunca possamos determinar com precisão o ponto de origem das buscas de um artista” (SALLES, 2006, p. 166).

A partir da afirmação de Doctors, voltemos a uma obra que antecede o filme em Super-8, o grafite sobre papel *Sem título* (1968), da série *Entre pausas* (1968-69). Essa discussão está em consonância com o conceito de criação como um processo semiótico, como foi visto anteriormente, bem como alinhada à concepção de continuidade da semiose, sem ausência de hierarquia, a partir da progressão e regressão infinita do signo.

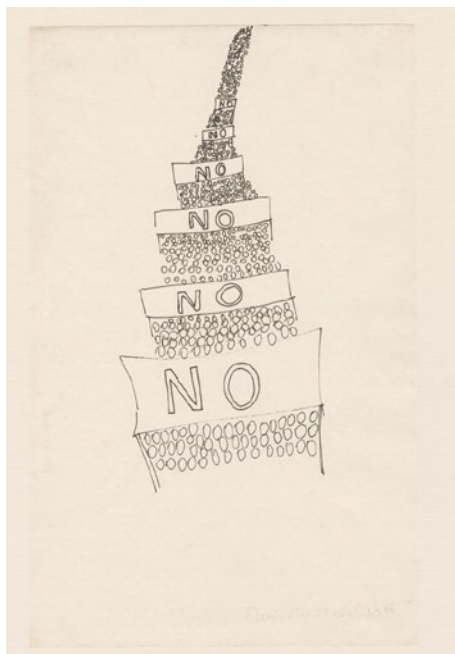


Figura 6

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1968-1969, série *Entre pausas*, caneta sobre papel.
 Fonte: arquivo cedido pela artista.

Na obra, Maiolino compõe o plano com elementos geométricos primordiais: o desenho configura-se a partir de linhas, retângulos e elipses. O slogan é claro: NÃO. A obra produzida em 1968 parece estabelecer relações com as manifestações ocorridas naquele ano: a passeata dos cem mil no Rio de Janeiro; a luta pelos direitos civis dos negros e a manifestação das ativistas do Women's Liberation Movement nos EUA; e o movimento revolucionário de 68 na França. Ao mesmo tempo, o que se manifesta na obra é a permanente forma oval, que se repete exaustivamente compondo o plano. Por uma via dupla de sentido, pode-se interpretar a obra a partir do encadeamento de corpos que hasteiam uma bandeira com uma mensagem clara – “basta” – enquanto a figura oval sugere o ovo, um embrião, o nascimento da nova consciência social, política e cultural que eclodiu no ano de 1968.

Com um olhar processual, notamos que a forma oval se prenunciava antes de sua aparição como ovo no filme em Super-8 *In-Out (Antropofagia)* (1973-74). Essa

observação é reforçada quando a própria artista destaca a relação da forma com o seu processo de criação. Em entrevista concedida à curadora Helena Tatay (2012), Maiolino afirma que “[...] passava dias diante da mesma tela, pintava a forma do zero, o óvulo, ou mais exatamente sugeriria, pois quase não se vê. Em movimentos dialéticos, construía e desconstruía a imagem sobre a tela.” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 49).

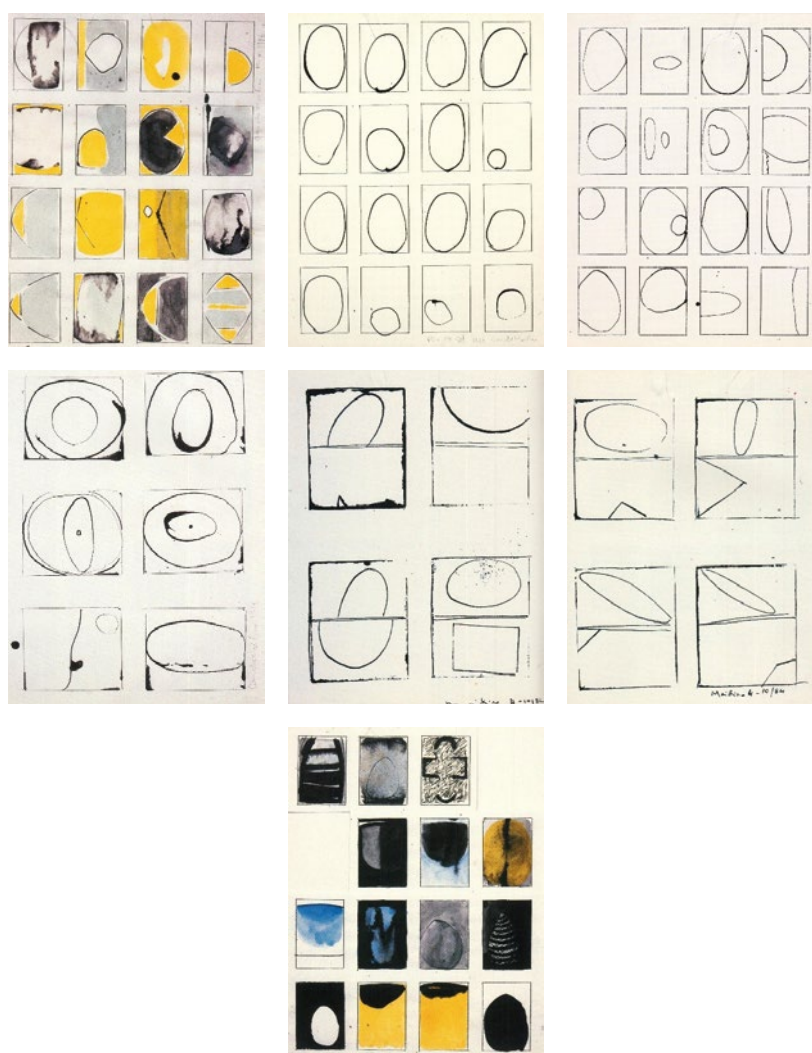


Figura 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1984-89, série *Piccole Note*, tinta sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

De modo semelhante, em um manuscrito, a artista reforça novamente a sua relação com a forma: “Na espera, fico neste trabalhar no nada. Pintando, repetindo a forma oval, o zero, primas formas, embriões, doadores de vida” (MAIOLINO *apud* HERKENHOFF, 2002, p. XXXIII). Esses comentários fornecem ao pesquisador de processos de criação pistas das recorrências do olhar do artista e de como ele percebe e representa o seu entorno. “As anotações de um artista oferecem, em uma visão panorâmica, as renitências de seu olhar: imagens recorrentes sob diferentes prismas.” (SALLES, 2006, p. 70).

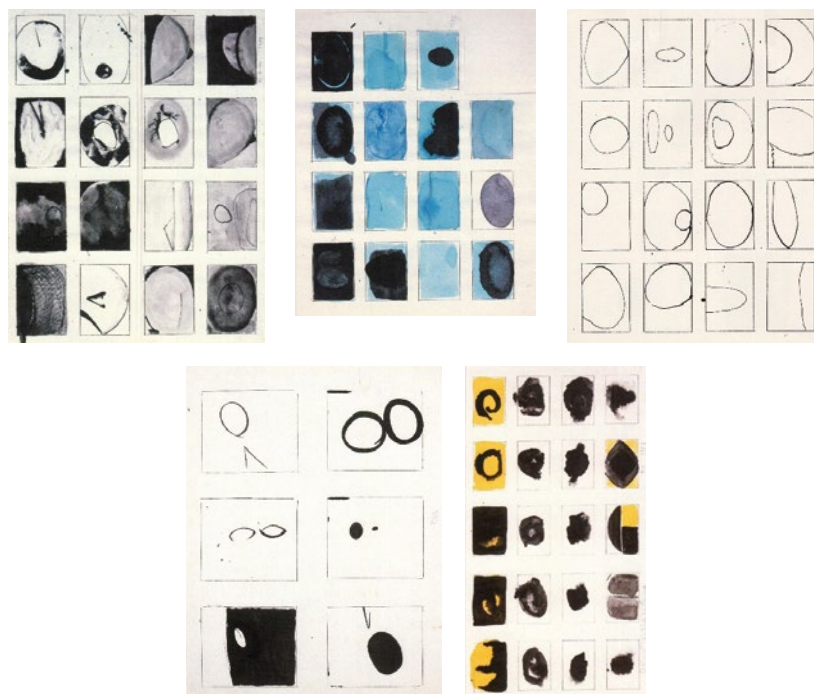


Figura 14, 15, 16, 17, 18

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1984-89, série *Piccole note*, tinta sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Este período de espera a que se refere a artista pode ser compreendido metaforicamente como a gestação (tempo da criação). Sabe-se que a forma oval guarda uma íntima relação com a vida, justamente porque o seu formato remete

ao óvulo, ao embrião e à própria vagina. “O ovo, a forma oval, ao mesmo tempo oral e anal ‘la prima forma’ (a primeira forma) é um símbolo universal da criação e regeneração” (DE ZEGHER, 2002, p. VIII). No âmbito de seu processo de criação, essas formas embrionárias vão, literalmente, doar vida a outras obras.

Essa citação de Maiolino também nos leva a compreender que os processos de criação são abertos à experimentação, à vagueza, a testes e tomadas de decisão, como aponta Salles:

Retomando a dinamicidade e a incerteza do percurso criador, não há segurança de que as alterações levem sempre à melhoria dos objetos em construção, daí as idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações, reaproveitamentos ou novas rejeições (SALLES, 2006, p. 23).

Assim, evidenciamos como o processo de criação se caracteriza como um movimento não linear, desenvolvendo-se à medida em que o artista elabora as vias de construção de sua obra. Essa perspectiva não linear da criação alinha-se à ideia de que o processo de criação está muito além do ateliê e da construção de uma obra específica; ou seja, o tempo da criação está espalhado pela vida do artista, na sua relação com o mundo social e a cultural e, também, no seu momento de trabalho. “Diante dessas ações múltiplas e diversas, fica bastante claro que lidamos com um tempo da criação artística em uma perspectiva não linear” (SALLES, 2006, p. 23). É por esse mesmo motivo que não conhecemos os processos de criação em sua totalidade, temos acesso apenas a lampejos da criação.

Nessa perspectiva, a primeira aparição do ovo na obra de Maiolino é colocada em um processo que diz respeito aos modos de apropriação da memória cultural pela artista, em consonância com suas próprias buscas e modos de percepção, coleta e representação do mundo.

No entanto, há certos depoimentos retrospectivos que dão ênfase à elaboração de um discurso que tende a uniformizar a criação, retirando a sua complexidade e ressaltando um percurso que poderia ser compreendido como linear. “A visão de processo com tendência não envolve uma perspectiva teleológica baseada na ideia de lógica implacável e de progresso linear” (GRÉSSILON *apud* SALLES, 2014, p. 165). Como demonstra a própria artista, há certa vagueza em seu processo de criação:

Acabo poucas telas, e esse trabalhar “no nada”, que poderia ser considerado alienante, ao contrário, expandiu minha consciência. Saí da ação pictórica restabelecida. Só quando encontrei a argila, um ano mais tarde, no Rio de Janeiro, consegui entender como esse trabalho pictórico havia sido importante para mim. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 50).

Primeiramente, vejamos que a artista evidencia uma correspondência entre o seu trabalho pictórico e escultórico. Não é por acaso que veremos essas mesmas formas embrionárias emergirem em sua produção com a massa de argila. De outro modo, a partir da citação de Maiolino, podemos destacar também como o inconsciente permeia os processos de criação. No entanto, ao lado da vagueza, que é inerente a todo o processo, há certas tendências que guiam a construção da obra. Para Peirce (*apud* SALLES, 2014, p. 166), todo pensamento caminha com um determinado rumo ou propósito com fins de tocar a realidade. “Tendência para a verdade é tendência para fazer contato com a realidade, que é a fonte do dinamismo que impulsiona o signo: o poder de geração da cadeia objeto-signo-interpretante.” (SALLES, 2014, p. 166).

Sendo assim, essa tendência parece manifestar-se no processo de criação de Maiolino, ao observarmos a transposição dessas formas embrionárias – pintadas em excesso pela artista – para diversos de seus trabalhos, como será demonstrado mais adiante. São formas embrionárias análogas à forma oval: esféricas, arredondadas, ovais, cíclicas de modo geral como o próprio zero, o óvulo e o ovo.

CONSTRUÇÕES CÍCLICAS

Imagens geradoras

Essas formas circulares não se expressam somente de modo plástico/formal em seu processo de criação; elas também fazem parte do discurso de suas obras conceitualmente. São construções poéticas que enfatizam os ciclos da vida – nascer/morrer, comer/defecar, dentro/fora –, manifestando-se como uma recorrência em sua produção artística. Essa constatação é reforçada quando a artista diz: “[...] se você pensar na vida, verá que a natureza se renova nos movimentos de trânsitos contaminados” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 38) ou “[...] a vida se renova em recipientes como as cavidades da terra, os úteros, e assim sabemos que as duas realidades, cheio e vazio, são uma coisa só” (MAIOLINO *in* TATAY, p. 45). Vejamos que o útero e as cavidades da terra são imagens côncavas e arredondadas. Na própria materialidade de sua obra, encontraremos buracos e orifícios que muito se assemelham a essas cavidades geológicas. Essas espacialidades são construídas no corpo de algumas esculturas em negativo, como em *Sombra do outro* (1993-2005); *É o que falta* (1995 – 2001), *Os ausentes* (1993-1996) e na série *Desenhos/objetos* (1970).

De outro modo, a dinâmica cíclica também parece manifestar-se em seu modo de trabalho, como elos entre as linguagens que fazem parte de seu processo de criação: “A escrita, os poemas aparecem ciclicamente na minha produção de arte. A palavra escrita é o caminho a me revelar a corporeidade do papel e todas suas possibilidades: um corpo/espço a ser conquistado” (MAIOLINO *in* LINS, 2016, p. 214).

Ainda em relação à forma oval, a artista diz: “observe que a forma oval das pinturas reaparece nesses solos desérticos que evocam o primordial, a gênese, e que parecem estar no limite da linguagem entre a natureza e a cultura” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 50). A citação de Maiolino aponta para a relação formal entre ambas as obras, em diferentes materialidades. Nesse sentido, uma obra “guarda um potencial de possibilidades a serem exploradas ao longo do tempo” (SALLES, 2006, p. 166). A forma oval não se restringirá unicamente a

essas séries de trabalhos, mas terá contínuos desdobramentos, parecendo nunca se esgotar.



Figura 19

Anna Maria Maiolino, *Um em um*, 1991, cimento moldado com pigmento. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 20

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1989, óleo sobre gesso moldado e grafite. Fonte: arquivo cedido pela artista.

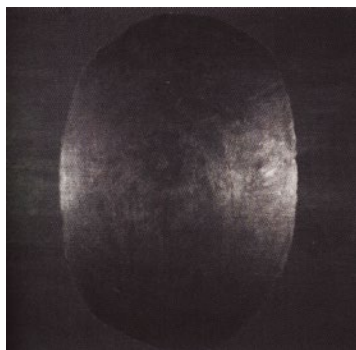


Figura 21

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1985, óleo sobre tela. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 22

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1984, série *Aguas*, tinta sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Acreditamos que esse entrelaçamento faz parte de um processo que visa à construção de um sentido maior do que o de uma obra específica. “Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e as produções anteriores de um artista em constante avaliação e julgamento.” (SALLES, 2014, p. 47). É como se cada obra produzida pela artista fosse uma parte de seu grande projeto artístico em construção:

Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto. (SALLES, 2014, p. 46).

De modo análogo, a própria artista evidencia essa dinâmica na construção de seu projeto poético ao enfatizar a recorrência de pontos nodais de sua busca artística:

É isso, em todos esses anos, a obra se desenvolveu em espiral, girando em torno de pontos centrais, que ora se afastam, ora se aproximam. Ou seja, sempre regressa aos pontos de interesse dos quais o trabalho se alimenta, ou em que se fundamenta para seguir em frente. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 45).

Nesse contexto, podemos pensar no inacabamento inerente a todos os processos de criação e em obras processuais de modo bastante amplo. Ou seja, colocando em relação os objetos mostrados publicamente, estes apresentam conexões entre si, sejam elas formais ou conceituais. As diversas obras produzidas pela artista em um determinado recorte temporal evidenciam um momento específico de sua busca visual, no entanto, a insistência em certos temas e formas em obras de outros períodos demonstra como a sua busca artística ainda não se esgotou.

Dinâmica semelhante à obra de Maiolino está na maneira como o escritor Luiz Ruffato, em seu projeto literário *Inferno provisório* (2005), reutiliza, reescreve e reelabora algumas passagens de seus livros anteriores em escrituras inéditas. O que observamos são alguns aspectos proeminentes dos livros de Ruffato que retornam em outras obras, evidenciando o inacabamento intrínseco de seu processo de criação. Esse inacabamento materializa-se na retomada e continuidade de alguns aspectos de outras obras, em novos livros.

De outro modo, a produção visual do artista plástico J. C. Goldberg também apresenta dinâmica similar à obra de Maiolino. A partir de um olhar retrospectivo, encontramos no trabalho de Goldberg a história de uma forma que vai se elaborando. Como demonstra Salles (2006) a respeito da exposição *Variações Goldberg* (2003):

Tomando como ponto de referência sua exposição *Variações Goldberg* (2003) e observando suas outras obras, em um olhar retrospectivo, encon-

tramos um novo capítulo da história de uma forma: prumo, pêndulo ou cone. Goldberg leva adiante sua exploração, que parece ter começado no início dos anos 90, embora nunca possamos determinar com precisão o ponto de origem das buscas de um artista. Uma exposição é, às vezes, o momento em que indagações muito antigas e complexas ganham meio de expressão. Nesse caso, o fim também é de difícil definição: vimos assistindo a uma narrativa rica em incidentes em que a direção é dada por uma forma que parece nunca se esgotar. (SALLES, 2006, p. 166).

Essa reflexão, quando transposta à discussão processual sobre o projeto poético de Maiolino, mostra que determinadas formas fazem parte da percepção da artista e de como ela enxerga, coleta e representa o mundo. “É disso que falávamos, quando ressaltamos a coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo” (SALLES, 2006, p. 68).

De modo mais contundente, em uma entrevista à curadora Helena Tatay (2012), a artista expressa novamente a relação que estabelece com essas imagens cíclicas, a partir do discurso de sua obra e do que seria a sua concepção de uma arte feminina.

Agora me lembro de sua primeira visita ao ateliê, quando eu lhe disse que achava que a diferença entre uma arte masculina e uma arte feminina poderia ser ilustrada comparando-se os orgasmos. Você se lembra? O masculino vai em linha reta até se esgotar, diversamente do feminino, que tem a felicidade de ir em espiral, com a possibilidade de múltiplos recomeços. Esse movimento circular, centrífugo, seria análogo à felicidade que o mundo feminino tem de expressar as afeições do que habita “entre” as coisas. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 54).

O relato de Maiolino confere a sua busca artística um paralelismo em relação a sua percepção de mundo e do que seria para ela uma arte feminina. Daí que a persistência de certas formas, temas e imagens caracterizem, em um sentido geral, a própria concepção que o artista tem do mundo e da consequente reverberação no projeto artístico em construção.

Estamos nos referindo ao projeto poético do artista como elaborado por Salles (2014). Como foi visto, a criação inevitavelmente pertence a um tempo e espaço. O artista é afetado pelo seu tempo e a obra carrega marcas da sua relação com o mundo. Como diz o arquiteto Paulo Mendes da Rocha (*apud* SALLES, 2014, p. 46): “[...] a obra é capaz de revelar o que um homem pensa e a visão que ele tem do mundo”. São os planos de valores do artista, seus princípios éticos e estéticos atuando em uma via de mão dupla. Juízos que regem o seu modo de ação, norteadores de suas buscas, geralmente definindo os grandes aspectos de seu projeto poético. São modos de representar que coincidem com os seus desejos, buscas e crenças:

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista. (SALLES, 2014, p. 45).

Estes princípios desenvolvem-se ao longo do processo de criação, isto é, as tendências do projeto poético não são dadas *a priori*, mas vão se definindo durante a própria construção do projeto. “A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação” (SALLES, 2014, p. 47).

Nesse contexto, a própria Maiolino reforça a sua busca incessante por uma linguagem e o seu desejo de transformar-se em artista. “O que me sustentava era

minha obstinação em busca de uma linguagem, em me tornar artista” (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 34). De modo análogo, a artista reforça: “O que eu soube instintivamente foi que, para mim, constituir-me como pessoa, aprender a estar no mundo com seus dissabores e sua beleza, era também construir-me como artista” (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 39). Ou seja, a busca de uma linguagem, esse desejo que move a artista em direção à construção de sua obra, está atrelada à elaboração de seu projeto poético. “O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto” (SALLES, 2014, p. 46). Salles acrescenta:

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. (SALLES, 2014, p. 46).

Também é nesse mesmo plano que há a distinção entre um artista e outro. Estamos nos referindo, como explica Salles (2014), à individualidade que diz respeito a determinado sujeito: “são princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem os seus modos de ação: um projeto pessoal, singular e único” (SALLES, 2014, p. 44).

No início do capítulo, mencionamos o estilo como um aspecto distintivo na produção estética de um determinado artista. Ou seja, a capacidade do autor de interferir em um mediação sígnica, imprimindo na materialidade da obra cores, linhas, formas, texturas, imagens etc., que são próprias de seu modo de criar (SANTAELLA, 2002). Ao mesmo tempo, em consonância ao estilo, está a percepção do artista, alinhada aos seus princípios éticos, sua visão de mundo, ao que ele enxerga e coleta e, principalmente, ao que escolhe representar. É a partir da percepção do artista que o estilo aflora e inscreve-se na materialidade

da obra. Assim, notamos como o estilo é imanente à percepção. “Pode-se falar, portanto, em esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências” (SALLES, 2014, p. 97). Esse é o momento em que o ovo de Maiolino se distingue completamente de outras produções artísticas com o mesmo símbolo. “A percepção é, portanto, um movimento caracterizado pela unicidade da impressão” (SALLES, 2014, p. 97). Quando esse estilo próprio e único de criar chega ao ponto máximo de distinção, fica impresso na materialidade da obra a assinatura do artista, sua marca registrada e o destino de sua obra. A própria artista, ao discutir as generalidades e especificidades de seu trabalho, demonstra a apropriação única e singular:

É que as necessidades básicas são pontos centrais e algumas são necessidades psíquicas primárias e inerentes a todos. Temas como a fome, o corpo, o que entra e sai dele foram abordados por muitos. Ao mesmo tempo, a obra de arte se origina na experiência individual do artista, é essa experiência que a define e a torna singular (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 38).

Assim, ao acompanhar o desenvolvimento de sua obra ao longo do tempo, vemos a construção e a reincidência de determinadas imagens e temas, tanto formulados a partir de seu discurso verbal, quanto na própria materialidade de obras que parecem compor os parâmetros que norteiam sua busca artística. Essa recorrência de formas e temas sinaliza os modos de percepção da artista, ao passo que indica as linhas de força de seu projeto poético e de sua busca visual. “Temas que instigam um escritor ou formas que atraem, de modo recorrente, um artista plástico são exemplos de marcas de um modo pessoal e único de olhar para o mundo” (SALLES, 2014, p. 108).

Também notaremos que a artista constrói a imagem a partir de formas primárias e gestos vitais, dando destaque à ação e ao fazer, como será analisado no capítulo seguinte. Concomitantemente, observaremos em suas formas de representar certa insistência com imagens relativas ao corpo, em referência aos seus processos

fisiológicos e vitais. Os recursos e procedimentos de criação e a orientação de seu projeto poético estão vinculados a um sentido que busca “a manifestação do significado essencial¹⁶ das coisas” (DOCTORS, 2012, p. 159). Daí a relação com imagens que despertem um sentido inaugural, vital e primevo. Não por acaso, o ovo também se caracteriza como um símbolo inaugural, de renovação e vitalidade, como demonstra Fernanda Pequeno:

Por essa qualidade e por sua forma circular que remete também às temporalidades cíclicas da própria vida – nascer-conceber-gestar-(nascer)-crescer/germinar-(conceber)-morrer e assim sucessivamente – que a artista explora em diversos trabalhos. (PEQUENO, 2015, p. 209).

Até o presente momento, discutimos a construção do projeto poético, os esquemas perceptivos singulares da artista alinhados ao seu estilo e aos seus recursos criativos. Destacamos como, no vocabulário de Maiolino, encontramos referências aos movimentos de renovação da vida, do que seria para a artista a concepção de uma arte feminina que envolve, entre outros aspectos, esse movimento circular, espiral, de idas e vindas, comparado ao orgasmo feminino (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 54). Também evidenciamos a correspondência plástica entre alguns de seus trabalhos, na construção de formas análogas à oval.

A partir disso, avançaremos para o estudo da materialidade de sua obra, a fim de encontrar os possíveis pontos de contato entre um trabalho e outro. Para isso, veremos a recorrência de certos temas e formas, porém em uma perspectiva mais ampla, isto é, do desenvolvimento de sua obra ao longo do tempo. Nesse

¹⁶ É importante mencionar que, para o autor, a manifestação do significado essencial das coisas não adere a um estado de imutabilidade, como uma visão de transcendência metafísica poderia sugerir. Para Doctors (p. 159, 2012), “ao contrário, o núcleo essencial que busca preservar é constituído por mudança e na mudança. A ideia de um núcleo essencial, sempre mutante, é o que garante o sentido de sua obra e o que a faz atingir diretamente o íntimo das coisas”.

contexto, o objetivo não é realizar uma leitura cronológica de sua produção artística, mas observar como uma obra enlaça outra a partir de determinados signos, formas e temas em uma trama multidimensional.

Como discutido, a forma oval crescerá de modo substancial, reaparecendo de diversas maneiras na construção de sua obra. Além das já mencionadas relações com a vida, o nascimento, a renovação, a alimentação, o ciclo, o ovo será também representação do modo como Maiolino dá continuidade à sua obra. Desse modo, ele emergirá como um símbolo em permanente estado de gestação, nunca se rompendo. Cada reaparecimento da forma seria o nascimento de uma nova obra que já carrega em seu interior o embrião da seguinte, e assim por diante.

IN-OUT (ANTROPOFAGIA), 1973-74

Costurando relações

Como demonstrado, a aparição do ovo na obra de Maiolino é consequência da realização de seu primeiro filme em Super-8 *In-Out (Antropofagia)* (1973-74). Ao mesmo tempo, sinalizei que a forma oval havia se manifestado anteriormente na obra *Sem título* (1968) da série *Entre pausas* (1968-69).

Trago essa obra como ponto de partida, pois acredito que é de extrema importância elucidar alguns dos princípios direcionadores de seu grande projeto poético. Neste contexto, o filme pode ser analisado como um embrião detonador de diversos elementos que entendemos como vitais no processo de criação de Maiolino.



Figura 23

Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)*, 1973-1974, vídeo em Super-8. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Como analisei em uma publicação anterior:

o vídeo em Super-8 *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) é gravado inteiramente em close-up; plano exclusivo em seu modo de filmar. Em um primeiro trecho, vemos uma boca silenciada com uma fita preta. Há censura. Na sequência seguinte, duas bocas, uma pintada com um batom vermelho, outra com um batom preto, preenchem a totalidade da tela. Assim, de modo sucessivo, em cortes secos, rápidos e brutos, as bocas movimentam-se furiosamente: engolem objetos, mostram os dentes, são silenciadas, sorriem, seduzem e mastigam. Essas imagens falam visualmente da deglutição do *Manifesto antropófago* (1928), como uma homenagem ao trabalho de Oswald de Andrade. Ao mesmo tempo, evocam a violenta censura da ditadura militar brasileira ou, a partir de um viés biográfico, sugerem a própria dificuldade da artista em articular algum tipo de linguagem. Em meio à profusão de sons, palavras quase inaudíveis são ditas, porém não conseguimos capturar a totalidade de seu sentido. Estamos na encruzilhada da linguagem. (GONCALVES; SALLES, 2020, p. 148)

O filme também não possui uma sequência narrativa lógica ou linear. Ao contrário, as imagens “[...] parecem justapostas ao acaso, como um jogo de linguagem passível de diversas recombinações. Estamos em uma montagem de tempo circular e diacrônico, uma característica constante no trabalho de Maiolino” (BERGAMASCHI, 2018, p. 214).

A trilha sonora angustiante corrobora com o clima político do filme. Em seu contexto de produção, na época do regime ditatorial brasileiro, o som que ambienta a narrativa sugere este estado de exceção, pois é construído a partir de gritos, gemidos, chiados e murmúrios.

Em um dos segmentos, há uma boca que, como uma moldura, enquadra e engole um ovo. Conforme o título mesmo destaca, instaura-se uma dinâmica entre o dentro e o fora, na medida em que só capturamos uma fração do ovo e não a sua totalidade; a boca é o limiar, o limite, o órgão mediador que realiza a passagem do mundo externo para o interno. “Nossos órgãos sensoriais, ou seja, nossos sentidos são meios pelos quais se estabelece a ponte entre o que está no mundo

lá fora, ou pelo menos, o que nos chega como estrangeiro, e o mundo que, na falta de um nome melhor, chamamos de mundo interior” (SANTAELLA, 2012, p. 6).



Figura 24

Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)*, 1973-1974, vídeo em Super-8. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Essa dinâmica entre o dentro e o fora, do que sai e do que entra no corpo, do limite entre o que é visto e não se vê, é explorada pela artista em inúmeros trabalhos, como será descrito mais adiante. “Sua forma de falar do corpo está sempre relacionada com essa transformação entre dentro e fora” (TATAY, 2012, p. 37).

Na sequência do filme, a boca que literalmente gesticulava no vazio agora é invadida por fios que entram no corpo e, ao mesmo tempo, são expelidos para fora dele. Os fios realizam o movimento de fora para dentro e vice-versa; estão no limite do que é visto e do que não se vê.

Do mesmo modo que no filme *In-Out (Antropofagia)* (1973-74), a linha também estará presente em outras obras da artista, como nas fotografias *Por um fio* (1976) e *De: para:* (1975), ambas integrantes da série *Fotopoemação*; na série de desenhos *Indícios* (2005) e *Contínuos II* (2009); na vasta série de seus *Desenhos/*

objetos (1970), dentre eles as obras *Linha solta* (1975), *Em cima da linha* (1976), *No horizonte* (1975) e *Untitled* (1973); na produção de seus *Livros/objetos*, como em *Percursos* (1976), *Trajectoria I e II* (1976), *Ponto a ponto* (1976) e *Na linha* (1976).

Um signo une essas obras: a linha, elemento gráfico primordial de qualquer composição visual. O ato de costurar será usado em um duplo sentido, literal, isto é, concebido como procedimento de criação através da própria ação da artista em construir as obras com a linha de costura e, metaforicamente, representando o modo pelo qual Maiolino costura uma obra à outra. Por isso, além das formas cíclicas, análogas à oval, podemos traçar também o percurso viajante da linha em seu trabalho. São signos que se apresentam com certa recorrência, constituindo um vocabulário visual próprio da artista.

Como exemplo dessa recorrência, a fotografia *Por um fio* (1976), da série *Fotopoemação*, enquadra três figuras femininas conectadas por um fio. Na imagem, Maiolino está no centro; ao seu lado esquerdo está a sua mãe Vitalia e, ao lado direito, Verônica, sua filha. A artista está posicionada no entremeio; entre o passado e o futuro. Ao caminhar de uma boca à outra, o fio dá coesão aos ciclos da vida. No jogo das diferenças entre o eu e o outro, o fio realiza uma síntese na boca da artista. Anna é dupla, como aponta Catherine De Zegher (2002, p. III).



Figura 25

Anna Maria Maiolino, *Por um fio*, 1976, série *Fotopoemação*, fotografia analógica. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 26

De: Para:, 1974, série *Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

De outro modo, na fotografia *De: para:* (1975), obra que compõe a mesma série, a artista realiza um autorretrato crítico à objetificação feminina. Separada em cinco momentos, a sequência fotográfica demonstra Maiolino embrulhando o seu rosto com uma fita de presente. O fio envolvendo o seu rosto ironiza uma suposta sedução, um forte apelo ao universo erótico, como se a mulher estivesse pronta para ser enviada a alguém, com o reforço do título da obra. No entanto, como lembra De Zegher, ao selar seus lábios com a fita de presente “as partes amarradas de seu rosto se referem à fragmentação da mulher fetichizada e silenciada como signo” (DE ZEGHER, 2002, p. VII).

As formas cíclicas e elípticas compõem a vasta série de seus *Desenhos/objetos* (1970). A linha de costura também compõe o vocabulário visual dessas obras. O procedimento utilizado na construção dos objetos está na sobreposição de diversas folhas de papel, separadas por isopor, alocadas em uma caixa de madeira sob vidro. Empilhadas umas sobre as outras, as folhas de papel constituem o alto-relevo, um corpo tridimensional no qual a artista abre orifícios, cava buracos, atravessando-os com a linha de costura. “As superfícies rasgadas e espaços

cortados dos *Desenhos/objetos* expõem planos invisíveis, definem a presença do cheio no oco” (HERKENHOFF, 2002, p. XXIX).



Figura 27

Anna Maria Maiolino, *Linha solta*, 1975, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 28

Anna Maria Maiolino, *Linha solta*, 1975, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Na obra *Linha solta* (1975), da série *Desenhos/objetos* (1970), o fio percorre as camadas cavadas, avança na profundidade latente do buraco oval, por vezes

apresentando-se para fora, em outras escondendo-se para dentro. Esse movimento é análogo ao dentro e fora do filme *In-Out (Antropofagia)* (1973-74). As fissuras construídas no corpo dessas obras demonstram afinidades com as camadas geológicas da terra, como se tivessem sido produzidas a partir de abalos sísmicos ou erupções vulcânicas. A artista realiza uma reflexão sobre a obra:

O que busco é poetizar o cheio do vazio. Isso pode ser visto nas obras em que a linha de costura literalmente trabalha no vazio, como na obra *Linha Solta*, de 1975, em que folhas de papel, como camadas de uma cebola, são fatias de espaço que indicam a existência de outros planos invisíveis, para dentro, em direção ao infinito. (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 44).



Figura 29

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1973, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 30

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1973, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Dinâmica semelhante apresenta-se na obra *Sem título* (1973) e *Sem título* (1974). Nesses desenhos, a linha de costura percorre as extremidades do objeto, atravessando o vazio, projetando-se por meio do buraco esculpido no corpo da obra. “As linhas de costura com suas trajetórias, atravessando as camadas de papéis rasgados, insinuam e representam o cheio, potencializando o fascínio do infinito” (MAIOLINO *in* TATAY, p. 45). A lacuna de espaço não simboliza ausência de substância; ao contrário, é compreendida como espaço ativo na composição do objeto, como descreve Herkenhoff:

Em outros *Desenhos/Objetos*, onde o desenho consiste em uma linha traçada ao longo do papel e projetada num buraco – ou vazio – em forma de fio, Maiolino objetiva a sua ideia do vazio enquanto lugar ativo e concreto, com a descontinuidade do espaço que acha a sua unidade no fio, no seu momento de integração na terceira dimensão. (HERKENHOFF, 2002, p. XXX).



Figura 31

Anna Maria Maiolino, *Buraco preto*, 1974, série *Desenhos/Objetos*, papéis sobrepostos em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 32

Anna Maria Maiolino, *Buraco ao lado*, 1974, série *Desenhos/Objetos*, papéis sobrepostos em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Outro exemplo está na obra *Buraco preto* (1974); *Buraco branco* (1974) e *Buraco ao lado* (1976), da mesma série *Desenhos/objetos* (1970). Novamente, essas espacialidades cíclicas em forma de buracos são esculpidas no corpo da obra. Ao mesmo tempo, as camadas de papel cavadas e perfuradas indicam o movimento de fora para dentro, apontando para a possibilidade de outros planos, para além do espaço bidimensional do desenho. Maiolino fala dessa expansão do suporte: “há um crescimento quando o papel deixa de ser somente a superfície que recebe a impressão da gravura e do desenho e passa a ser matéria, um corpo” (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 43). Aqui, a artista trabalha na fronteira entre o desenho/escultura.

Esse procedimento que coloca uma linguagem em situação limítrofe à outra está em consonância com a reflexão de Machado (2011) sobre o pensamento da convergência nas artes. Para o autor, cada meio possui sua especificidade, ou seja, algo que o define e o torna singular. No entanto, a arte contemporânea, a partir de determinados procedimentos – como os explorados por Maiolino –, esgarçou os limites que definiam as linguagens, produzindo expansões nas especificidades de cada meio. Como descreve Machado:

A ideia de 'expansão' germinou muito nas décadas seguintes: em certo sentido, todos os meios e artes entraram num processo de expansão, como se os círculos definidores de todas as artes e meios ameaçassem se fundir num único círculo do tamanho do campo inteiro da cultura. (MACHADO, 2007, p. 66).

O pensamento de Machado está alinhado às reflexões de teóricos que colocaram em destaque o conceito de expansão no campo da arte. Como exemplo, Rosalind Krauss foi uma das pioneiras a tratar do movimento de expansão da linguagem escultórica:

O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. (KRAUSS, 1979, p. 129).

Outros autores também falam dessa complexa relação entre linguagens, entre eles Gene Youngblood, em seu livro *Cinema expandido* (1970); Roberto Cruz, na obra *Vídeo expandido* (2001), e Rubens Fernandes Jr., na tese de doutorado *Fotografia expandida*, (2002). De modo geral, os autores concentram suas análises em manifestações artísticas que expandiram os seus horizontes rumo a interações com outras linguagens e suportes.

De modo semelhante, a obra *Espiral* (1975) também demonstra a tendência de Maiolino pela construção dessas imagens orbitais. A vasta série de seus *Deseñhos/objetos* (1970) insere Maiolino na corrente de artistas que, ao longo do século XX, questionaram a superfície do suporte.

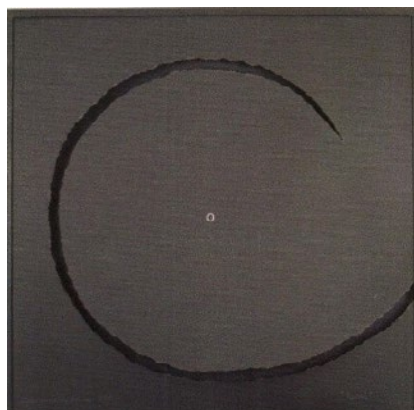


Figura 33

Anna Maria Maiolino, *Espiral*, 1974, série *Desenhos/Objetos*, papéis sobrepostos em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 34

Anna Maria Maiolino, *Na linha*, 1976, série *Livros/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.

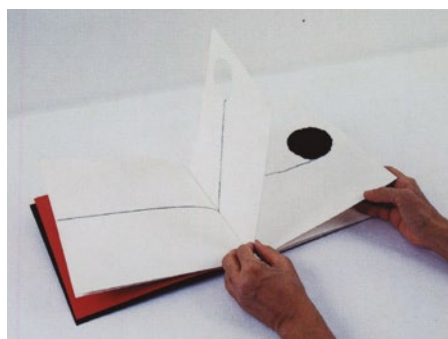


Figura 35

Anna Maria Maiolino, *Trajetória I*, 1976, série *Livros/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A herança neoconcreta, sensível e participativa, ressoa na construção da série *Livros/objetos* (1971-1976). Formalmente, as obras são semelhantes aos *Desenhos/objetos* (1970), no entanto, nelas a artista entrega nas mãos do espectador o poder de fruição da obra. Os *Desenhos/objetos* (1970) que estavam presos à parede, agora adquirem movimento e uma musculatura em forma de linha. Eles se desprendem da parede e passam a ocupar o espaço afetivo em uma mútua interação com o espectador. Do mesmo modo, a linha traça o seu caminho pelas camadas de papel, atravessando o sequenciamento de buracos. Há uma tentativa de dinamizar a frente-verso do papel, trazendo o lado oculto do suporte para a composição – através do buraco. Não há narrativa linear em seu livro, o que acompanhamos é a inscrição da linha no espaço gerado pela artista; não há começo, meio ou fim. Pode-se lê-lo de trás para frente e vice-versa, produzindo uma interação entre o verso e o averso do papel (DE ZEGHER, 2002). Em uma carta a Paulo Herkenhoff (2002, p. XXXI), a artista descreve os seus livros como espaços fenomenológicos, acionando as interações com o neoconcretismo:

Na tentativa de literalmente trabalhar o oco, atravesso com linhas de costura os rasgos, desenhando no vazio. (...) Aqui, como nas gravuras, trabalho o espaço, busco “o espaço outro” – avesso. Na tentativa de articular e dinamizar este “um e ao mesmo tempo duplo espaço”, o dentro e o fora, é que aparece o vazio, juntamente com a possibilidade de prenhes desse vazio.

O procedimento de ativação da experiência através do corpo do espectador foi explorado por diversos artistas ao longo do século XX. Em contexto brasileiro, as experimentações de Hélio Oiticica, com os seus icônicos *Parangolés* (1965), e Lygia Clark, com os igualmente emblemáticos *Bichos* (1960), intensificaram a participação do *observador*, integrando-o no processo de criação e fruição da obra. Essa relação com o objeto artístico traz à tona as redes culturais de Maiolino e sinaliza o seu envolvimento com o projeto de arte que estava sendo proposto pelos colegas à época. Como exemplo, a emblemática afirmação de Lygia Clark

– “Nós somos os propositores” (1968) – fala dessa tomada de posição frente à produção artística, minando as categorias tradicionais de objeto de arte, artista e público, em uma transferência do artista-espectador ao propositor-participante, como nos lembra Clark: “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido de nossa existência” (CLARK, 1968).

De outro modo, os *Livros/objetos* (1971/1976) de Maiolino também a inserem na corrente de artistas que esgarçaram o tradicional conceito de livro num maior desejo de interação entre palavra e imagem e “[...] pela investigação do livro como espaço” (HERKENHOFF, 2002, p. XXXI). Lygia Pape, Mira Schendel, Waltercio Caldas, Júlio Plaza são alguns artistas que produziram livros/objetos em contexto nacional.



Figura 36

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1972, série *Projeto construído*, guache em papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 37

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1972, série *Projeto construído*, guache em papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

O espaço “outro”, o avesso do papel também é trabalhado na série *Projetos construídos* (1972), que engloba obras como *Sem título* (1972) e *Sem título* (1972). O procedimento está no corte e na dobradura. A artista opera articulações no papel, com a intenção de levar o verso para a composição, desvendando o espaço oculto-latente do suporte.

Intrigada com o espaço do verso do papel: o que está atrás, longe da vista, o outro espaço, o ausente, o latente, o oculto, comecei a imprimir tanto a frente quanto o verso do papel. Então, por meio de cortes e dobras, pude descobrir o que estava impresso no verso e incorporá-lo na obra junto com o vazio deixado pela remoção do papel cortado a partir dele (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. IV).

O questionamento em relação à superfície do suporte, a investigação entre a frente e o verso, entre o dentro e o fora da composição, são aspectos que atravessam a obra de Maiolino e aparecem no manejo de diferentes materialidades, como observa a artista:

Desde as primeiras xilogravuras, eu estava intrigada com o verso do papel, esse outro espaço que está ausente, mas latente. Já com a gravura em metal, me instigavam as novas possibilidades que se anunciavam. Comecei a imprimir nos dois lados do papel, a frente e o verso, e depois, com cortes e dobras da superfície, incorporei o verso do papel à obra. Intitulei essa série de *Gravuras/Objetos*. Para mim, são importantes por serem geradoras de outras séries de desenhos, como *Projetos construídos* e *Desenhos/Objetos*. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 43).

A mesma dinâmica se apresenta na série *Indícios* (2000), em que a artista, como uma artesã, costura a frente e o verso do papel, preenchendo a superfície da folha com traçados infinitos de linha. “Desenho com a linha de costura guiando-me pelo tato/intuição. Ela trabalha a um só tempo o verso/anverso do papel. De novo encontro-me de volta com a obsessão do uno e do dois, tentando construir o UNO sem negar a face que não aparece, a oculta” (MAIOLINO *in* BLOCK, 2002, p. XL). A obra suspensa no espaço expositivo revela o duplo da composição, a frente e também o verso do papel. Na tentativa de flagrar a obra em sua totalidade, o corpo do observador deve percorrer o entorno do objeto, no entanto, um paradoxo é enunciado: os espaços se afirmam e se anulam, pois nunca capturamos ambos os lados do papel ao mesmo tempo (POLLOCK, 2012, p. 215). Nesse sentido, a artista joga com os limites de oposições como verso/inverso.



Figura 38 e 39

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2000-2006, série *Indícios*, frente e verso do desenho, papel e linha de costura. Fonte: arquivo cedido pela artista.

No âmbito do vídeo, a artista novamente negocia essa relação com o espaço. A narrativa marítima de seu filme *Versus/inversus* (1979) é centrada em um homem velejando seu barco. O título do filme também enfatiza a relação entre essas polaridades – verso e inverso. Após a filmagem, na parte da edição, o procedimento está no espelhamento de alguns planos, gerando no corpo da narrativa a inversão da cena filmada. Assim, a artista apresenta, no mesmo filme, o duplo da imagem, o seu verso e inverso.



Figura 40

Anna Maria Maiolino, *Verso/inversus*, 1979, filme em Super-8. Fonte: arquivo cedido pela artista.

As séries *Indícios* (2002) e *Livros/objetos* (1971-1976) são construídas a partir de três cores: branca, preta e vermelha. São as cores que predominam em uma quantidade significativa de seus trabalhos como na série de *Desenhos/Objetos* (1970); na série de pinturas processuais *Marcas da gota*; *Outras marcas*; *Ações e Codificações matéricas* (1993-2009); em suas gravuras *Glu glu glu* (1967); *O bebê* (1967); *Ecce home* (1967) e *O herói* (1966); em suas performances *Construção/jogo* (1973); *É* (2010); *In atto* (2015) e *AL DI LÀ DI* (2019) e nas próprias cores das bocas do vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74), como vimos.

O filme *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) também estabelece relações conceituais a partir da reflexão entre o dentro/fora presente em suas xilogravuras/relevos como em *Glu, glu, glu* (1967), *Ecce home* (1967) e *A espera* (1967).

Na produção dessa época também há certa recorrência na forma como Maiolino trabalha a figura humana, especificamente a boca e o busto. Essas bocas, com sua latente envergadura, parecem realizar um esforço imensurável na tentativa de romper o estado de silêncio e censura forçados pela ditadura militar brasileira.



Figura 41

Anna Maria Maiolino, *Glu, Glu, Glu*, 1967, tinta acrílica e tecido sobre madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 42

Anna Maria Maiolino *Glu Glu*, 1967, xilogravura. Fonte: arquivo cedido pela artista.

No relevo *Glu, glu, glu* (1967), a obra é separada em duas partes. A primeira delas apresenta um busto com a boca aberta, a parte externa do corpo; a segunda traz as vísceras, o interno ao corpo.

Na xilogravura quase homônima *Glu glu* (1967), a narrativa da obra também é construída de modo semelhante. O primeiro bloco representa o momento da

alimentação, o introduzir aquilo que está fora do corpo; o segundo bloco enfatiza o momento da defecação, a saída do que estava dentro do corpo.

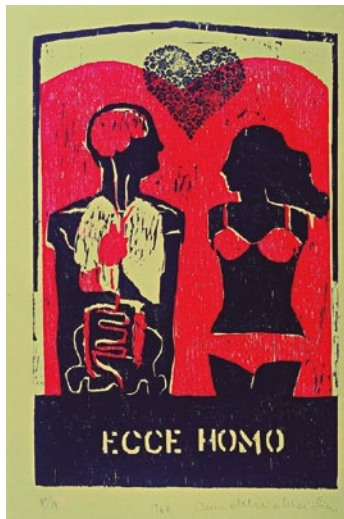


Figura 43

Anna Maria Maiolino, *Ecce homo*, 1966, xilogravura. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Em *Ecce homo* (1966), a dinâmica entre o dentro/fora é trabalhada a partir da crítica social. Na xilogravura, a artista apresenta dois corpos, um masculino e outro feminino. O corpo masculino é representado por seus órgãos internos, ao passo que o corpo feminino é representado por seus órgãos externos. Há, evidentemente, uma ironia à suposta hierarquia em relação à interioridade, dotada de mente e razão, e atribuída ao universo masculino, em contraste a uma suposta superficialidade feminina, dotada de sensibilidade e exposição ao olhar.

Na obra *A espera* (1967), a artista apresenta a silhueta de uma mulher em frente à janela. O quadrilátero faz o recorte do ambiente doméstico, privado: guia o olhar do observador para o interior da casa. Em âmbito público, do lado de fora, estão as roupas dispostas no varal. De todo modo, a janela, assim como a boca, não é o limiar entre o lado de dentro e o de fora?



Figura 44

Anna Maria Maiolino, *A espera*, 1967, tinta acrílica, corda e roupa sobre madeira. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 45

Anna Maria Maiolino, *Schhhiii*, 1967, xilogravura. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Outra relação com o vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) é observada na xilogravura *Schhhiii* (1967). A obra também é separada em dois planos, estabelecidos pelo contraste figura/fundo. No fundo da imagem, a representação de uma cela ou uma grade e, na superfície da imagem, um corpo balbuciando “schhhiii...”, sugerindo censura. A fita preta que tapou a boca de *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) instrumentaliza signos de mudez e silêncio nessa xilogravura. *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) e *Schhhiii* (1967) compartilham o tema da censura imposta pelo regime militar brasileiro.

De modo semelhante, a sequência fotográfica *É o que sobra* (1974) e *X, II* (1974), da série *Fotopoemação* e os vídeos em Super-8 *X* (1974) e *Y* (1974) são obras

que reforçam a crítica de Maiolino à censura e à tortura produzidas pela ditadura militar brasileira. Todas as obras foram produzidas na mesma época do filme *In-Out (Antropofagia)* (1973-74). No tríptico *É o que sobra* (1974), observamos a artista empunhar uma tesoura prestes a cortar a própria língua e o nariz.



Figura 46

Anna Maria Maiolino, *É o que sobra*, 1974, série *Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 47

Anna Maria Maiolino, *X, II*, 1974, série *Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Em um vertiginoso *close-up* no filme em Super-8 *X* (1974), acompanhamos o rosto da artista sendo descoberto por um véu rendado. Há uma atmosfera de clausura, produzida pelo enquadramento fechado. Os quadros seguintes apresentam, em um primeiro momento, olhos apavorados; em seguida, olhos lacrimejando. Em um corte bruto, tesouras afiadas dilaceram a câmera (o observador?) e, logo depois, o dispositivo focaliza uma poça de sangue espalhada no chão. São índices de que um corpo foi lesionado. No recorte fotográfico do mesmo filme, intitulado *X, II* (1974), a artista ameaça perfurar seus olhos com uma tesoura.



Figura 48

Anna Maria Maiolino, *Y*, 1974, Super-8 sonorizado e convertido em vídeo digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.

No filme em Super-8 *Y* (1974), um fundo negro preenche a totalidade da tela. O rosto da própria artista surge em meio à vasta escuridão. Há uma venda preta que lhe impede a visão. Lentamente, em um looping, o objeto escorre pelo rosto de Maiolino, perpassando os seus olhos, nariz e boca. Os gritos agonizantes e gemidos de tortura e desespero compõem a trilha sonora e denunciam a violência produzida pela ditadura militar brasileira.

O medo tomara o país. Nossos olhos estavam vendados e tínhamos perdido a liberdade. Os poucos que ousavam descobrir os seus olhos, ver e se opor sofriam consequências duríssimas. O poder central também cobria seus olhos, escolhendo não ver, de modo a poder prosseguir com seus atos arbitrários. (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. VII).

Outra sequência fotográfica que delineia uma crítica incisiva à ditadura militar é *Os desaparecidos* (1979). A artista apresenta uma série de fotogramas com rostos de diferentes pessoas, ora despidas, ora vestindo máscaras, ora apagadas. Parece haver uma referência às fotos de fugitivos, semelhantes aos cartazes

de “procurados” – reforçada pelo uso de máscaras que ironizam uma suposta criminalidade. Também são apresentados rostos sem fisionomia, apagados pela artista a partir do recobrimento com tinta preta. As fantasmagorias denunciam os poderes arbitrários do regime militar em sua perseguição generalizada a qualquer indivíduo em oposição ao governo. O apagamento dos rostos aponta, ainda, para o desaparecimento do próprio corpo das vítimas. A inscrição do pigmento preto sobre a fotografia, além de remeter ao eterno luto pelos desaparecidos, promove expansões entre a linguagem fotográfica e pictórica. Dando continuidade à discussão processual, é interessante observar que os mesmos órgãos sensoriais que a artista mutilou, amputou e censurou em seu próprio rosto são ocultados nos rostos dos desaparecidos.



Figura 49 e 50

Anna Maria Maiolino, *Os desaparecidos*, 1979, série *Fotopoemação*, tinta em impressão analógica. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Ao justapor essas diferentes obras, parece que Maiolino parte da percepção e de sua relação com os sentidos humanos para evidenciar como em um estado de exceção estes são comumente aniquilados: visão obstruída, respiração bloqueada, olhos perfurados e língua cortada são índices de que não podemos respirar, enxergar, muito menos nos expressar, como demonstra De Zegher:

Afiadas e pontiagudas, as tesouras utilizadas por Maiolino para perfurar e cortar seu papel agora ameaçam censurar a língua em sua performance *O Que Sobra, Fotopoemação* de 1974, ou fazer incisões na membrana de olho aberto e perfurar as pálpebras do olho fechado no filme *Super-8 X*, de 1974 – aqui, o X marca o lugar e o apaga [...]. O potencial disruptivo do filme transparece em sua crítica bem delineada do olhar fixo, enquanto aponta para a tortura praticada pelo regime militar do Brasil. (DE ZEGHER, 2002, p. VIII).



Figura 51

Anna Maria Maiolino, *Aos poucos*, 1976, série *Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A venda negra retorna na *Fotopoemação*, em *Aos poucos* (1976). Do mesmo modo que o filme anterior, a sequência fotográfica de quatro imagens apresenta o rosto de Maiolino sendo desnudado. A venda lentamente escorre, recobrando seus olhos, nariz e boca até revelar completamente o rosto da artista. A imagem novamente parece remeter à censura e à violência produzidas pelo regime militar do Brasil, porém, como observa Bergamaschi (2018, p. 227) “[..] a artista não está mais desfigurada, nem fragmentada em pedaços de corpo, é, enfim, literal e simbolicamente desvendada”.



Figura 52

Anna Maria Maiolino, capa do portfólio da artista, fotografia digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.

No entanto, um achado interessante para a discussão processual sugerida neste livro está na imagem de capa do portfólio da artista, publicado em 2007. Após trinta e um anos, Maiolino retoma a mesma sequência fotográfica de *Aos poucos* (1976) e atualiza a obra, apresentando seu corpo numa totalidade indivisível. A cabeça não está mais apartada do resto. Em oposição à clássica dicotomia car-

tesiana, *corpo e mente* tornam-se indissociáveis. Esse procedimento de avanço e retomada de suas próprias obras – em outro tempo, espaço e linguagem – é característico do processo de criação da artista. Veremos essa dinâmica no próximo capítulo.

A série de fotografias intitulada *Fotopoemação* começou na década de 70 e apresenta-se como uma sequência de imagens em processo. A artista enfatiza a interrelação de linguagens, aproximando escritos, vídeos e *performances* à fotografia. As imagens analisadas no decorrer deste capítulo fazem parte da série *Fotopoemação* (1973).

A série *Fotopoemação*, iniciada em 1973, é uma produção transversal e paralela desenvolvida através de imagens provenientes dos meus poemas escritos. Ela é resultado também da seleção de imagens tiradas diretamente dos filmes Super-8, dos vídeos e *performances* realizados em alguns casos com a colaboração de fotógrafos amigos. Ultimamente, as fotografias são de minha autoria, executadas com câmera fotográfica digital. Esta série de obras, além de constituírem em desafios de labor poético, são também instrumentos eficientes de inovação e de liberdade. São a elaboração do ver o entorno: uma forma de pensar as coisas do mundo, na tentativa de transformar o que vivemos em consciência, em um movimento operacional poético de conduta. (MAIOLINO, 2007, p. 6).

Vejamos que há certa continuidade temática e formal na narrativa dos vídeos e nas sequências fotográficas. A artista seleciona determinados recortes de seus filmes e utiliza os mesmos procedimentos na construção das imagens – o enquadramento em seu rosto, o *close-up* ou elementos como venda e tesoura, por exemplo.

O filme Super-8 *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) e as obras mencionadas anteriormente foram produzidos em plena ditadura militar, período em que a repressão

se apossou de todas as esferas da vida social. Como analisado, Maiolino realizará crítica pelo que há de mais primordial em nossa vivência cotidiana, e que comumente é relevado por todos nós devido à fragmentação de nossa existência. Essas obras parecem resgatar as faculdades sensíveis do nosso corpo, dando ênfase aos seus estímulos corpóreos vitais. A artista ataca as portas da nossa percepção em um lembrete do risco de sua potencial destruição. Margulies (2012) realiza uma reflexão semelhante sobre o vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74):

Pairando no vazio entre o “Dentro” e o “Fora”, a boca aberta é literalmente uma lacuna de sentido – e esta é a reflexão de Maiolino sobre a existência criativa e política. Uma das derradeiras sequências mostra uma boca e um nariz, inalando e exalando, a única imagem sincronizada com o som natural de respiração. Nessa época de sufoco, como eram chamados os anos de autoritarismo linha-dura após AI-5, a respiração desobstruída equivalia à resistência. (MARGULIES, 2012, p. 114).

De outro modo, Herkenhoff (2002, p. XXXII) também corrobora essa perspectiva: “sob um regime de repressão, a obra de Maiolino afirma a própria hipótese de fala: produzir arte implica também em reivindicar o direito de expressão e sua existência política”. Nesse contexto, Maiolino parece reivindicar uma investida aos estímulos vitais do corpo, em seus processos perceptivos primários que fazem com que a vida pulse sem perecer.

Observemos que os mesmos impulsos primordiais presentes nas obras – comer, defecar, respirar, falar e olhar – manifestam-se também em seus procedimentos de criação, através de gestos vitais como rasgar, cortar, amassar, costurar etc. Esses mesmos impulsos se apresentam em seu modo de pintar, relacionado às pulsões primárias do corpo em contato com a tinta e com a folha de suporte, como veremos adiante. De outro modo, as primas formas, embrionárias e elementares, apresentam-se em suas esculturas e instalações; aludem a excrementos ou a alimentos, como será discutido posteriormente. São modos de fazer, bem

como construções simbólicas que nos colocam diante de impulsos vitais e gestos primordiais. De modo geral, enfatizam aspectos centrais da nossa condição existencial, na tentativa de resgatar a sensibilidade, contra a inércia imposta pelos mecanismos de controle e assujeitamento.

Adicionando ao título do vídeo o conceito de antropofagia, Maiolino destaca a sua relação com o *Manifesto antropófago* (1928) e a intimidade visceral que estabelece com o conceito de Oswald de Andrade. Na esteira da antropofagia, retomada principalmente pelo Movimento Tropicalista (1967), está também a relação do vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) com a *performance* de Lygia Clark denominada *Baba antropofágica* (1973), conforme aponta Herkenhoff:

“Na expo-projeção na galeria Grifo em São Paulo (1973), Maiolino mostrou seu filme *In-Out (Antropofagia)*, um filme crucial do período, que aponta para o fato de que nos primeiros anos da década de 70 tenha se constituído um triângulo antropofágico feminino na arte brasileira com Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Lygia Pape (HERKENHOFF, 2002, p. XXXI).

É interessante observarmos como a citação de Herkenhoff reforça o conceito de redes culturais (2006) proposto por Salles: o clima de ebulição cultural da década de 1960 e a ênfase dada ao conceito de antropofagia pelo momento cultural afetaram diretamente as produções dos artistas da época, passando a fazer parte de seus processos de criação. Desse modo, evidenciamos o triângulo feminino antropofágico – Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Lygia Pape – como um sintoma desse clima de ebulição cultural.

Na *performance* de Lygia Clark, os integrantes participavam de um ritual formando um círculo em torno de um participante; por fios de carretéis inseridos em suas bocas, eles expeliam saliva em direção ao corpo. O participante que recebia os fios envoltos por saliva tornava-se o centro articulador de todas as subjetividades que participavam do ritual (MERGULIES, 2012).

O tema da alimentação perpassa as obras mencionadas acima e reaparece na *performance Arroz e Feijão* (1978), uma crítica de Maiolino à desigualdade social do país. Em uma sala, a artista preparou grãos de arroz e feijão em pratos cheios de terra, deixando-os germinarem durante todo o período de exibição. Atente-mo-nos para o fato de que novamente encontramos no discurso da artista os movimentos cíclicos e a renovação da vida, como aponta Maiolino em relação à *instalação*:

Esta instalação fala de uma necessidade humana básica, real, objetiva: o alimento, no sentido mais amplo da palavra. A metáfora da comida se estende às outras carências de necessidade do homem. No ritual do banquete servido sobre uma mesa semelhante à carreta funerária, repousa uma provocação e um convite à reflexão sobre o fato de que um terço da população mundial come demais enquanto dois terços morrem de desnutrição. Há fome, há ditadura, mas a vida persiste. A semente germinando é promissora. Os ciclos da vida se repetem e renovam as esperanças. (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. VIII).



Figura 53

Anna Maria Maiolino, *Arroz e feijão*, 1979-2004, instalação-*performance*. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Em entrevista à curadora Helena Tatay (2012), Maiolino realiza outra reflexão sobre a obra e reforça a relação com essas imagens cíclicas: “Falar do estômago, da fome, é começar um ciclo de renovação, porque aqui a vida resiste à morte” (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 48).

Assim como no relevo *Glu, glu, glu* (1967) e na xilogravura homônima (1967), a artista volta a investir no tema da alimentação e do excremento: o duplo projeto produzido para a exposição coletiva *Mitos vadios* (1978) demonstra essa relação indissociável entre o dentro e o fora. Na mostra, Maiolino produziu duas instalações: *Monumento à fome* e *Estado escatológico*.



Figura 54

Anna Maria Maiolino, *Monumento à fome*, 1978, saco de arroz e feijão unidos por laço preto. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 55

Anna Maria Maiolino, *Estado escatológico*, 1978, diferentes tipos de papéis presos à parede. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Como aponte em uma publicação anterior (GONCALVES; SALLES, 2020, p. 148), a primeira obra era composta por dois sacos preenchidos com arroz e feijão, base alimentar dos brasileiros, envoltos por um laço preto. A segunda era composta por rolos de papel de tamanhos diversos, presos em uma parede de rua. O modo de organização dos diversos papéis evidencia a desigualdade social do país, hierarquizando os diferentes materiais, do mais caro ao mais barato, ao mesmo tempo em que a obra “aponta para o estado de igualdade entre todos nós, mesmo se o Estado e seus sistemas continuamente procuram instituir uma hierarquia” (DE ZEGHER, 2002, p. VIII).

Apresentados lado a lado, os dois projetos enfatizam necessidades humanas vitais: comer e defecar. Se a boca é órgão mediador que captura o que há de fora para dentro, o ânus se caracteriza como o orifício mediador do que entrou em nós, se transformou e retorna ao mundo (DE ZEGHER, 2002). Aqui, o ciclo é construído conceitualmente quando a artista relaciona o que entra e o que sai do corpo. “Exibindo esses dois projetos juntos – uma obra sobre alimentos básicos do Brasil, a outra sobre a necessidade básica de defecar – Maiolino conecta o que entra e o que sai de todo corpo” (DE ZEGHER, 2002, p. 91). Ainda, como destaca De Zegher (2002), ao incorporar alimentos e fezes à obra, a artista busca reintegrar o binômio arte e vida. “Em seu desejo de reconectar vida e arte, ela recorre ao cotidiano, ao primordial, e ao abjeto, como aquilo que não respeita fronteiras, posições ou regras” (DE ZEGHER, 2002, p. XIV). Essa tentativa de aproximar arte e vida atravessa discussões das vanguardas artísticas do século XX e, também, é um procedimento recorrente na experimentação contemporânea.

Assim, com o uso de imagens elementares do cotidiano, da vida em seus processos biológicos primordiais, o trabalho de Maiolino ganha uma condição poética em seu desejo de aproximar vida e arte. Ao retirar a digestão de seu confinamento privado e individual e expô-la em praça pública, a artista relaciona a arte ao que ela mais poderia temer, ao abjeto. Neste gesto radical, a artista busca “desfazer a divisão entre arte e vida, imergir a arte no substrato da vida” (FERMER, 2000, p. 30).

Todas essas imagens, nas quais o corpo de Maiolino é exposto ao olhar e transformado em objeto de arte, estão em consonância com as práticas artísticas –

body art, happening, performance, fotografia, vídeo e a arte conceitual de artistas mulheres¹⁷ que vinham radicalizando a noção de corpo político. Mostrando seus próprios corpos e os de outras mulheres, transformando-os em lugares de ação política, denunciando a violência e repressão governamental das ditaduras, essas artistas foram agentes importantes para a liberação do corpo feminino a partir da segunda metade do século XX¹⁸. Na mesma linha, as excreções corporais também foram pautadas como tema nesse período. Não apenas o corpo tornou-se obra, mas suas secreções – urina, fezes, menstruação, esperma – foram exploradas por incontáveis artistas pioneiras em “expor seus corpos, suas vaginas e o imaginário obscuro de suas sexualidades, reforçadas pelo auge dos movimentos feministas” (SANTAELLA, 2003, p. 263). Esse procedimento de investida no corpo, ou seja, de transformá-lo em objeto de arte e em um espaço de ação/produção estética é outra investigação recorrente na arte contemporânea, bem como no processo de criação de Maiolino.

Até o momento, discutimos as necessidades primordiais, aquelas que estão relacionadas às pulsões, inclinações vitais do corpo e da vida. No entanto, a obsessão de Maiolino por essas imagens emblemáticas remete-nos ao paradoxo de uma das mais prosaicas e simultaneamente existenciais das questões; reflexão que a artista maneja e transporta para o poema, publicado em 2007, que abre o tópico a seguir: quem veio primeiro, o ovo ou a galinha?

¹⁷ Para consultar a lista de artistas, acesse o catálogo da exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-85*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2018. A mostra aglutinou obras de cerca de 120 artistas mulheres que, de algum modo, trabalhavam a noção de corpo político. Maiolino participou da mostra.

¹⁸ As informações mencionadas aqui foram retiradas do catálogo da exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2018.

A VIDA EM SUA FORMA DE POTÊNCIA

A jornada do ovo

*cogito que
se Leonardo da Vinci tivesse nascido antes da galinha
teria inventado o OVO
com a Divina Proporção e Extrema Razão
no OVO nada sobra
sem machucar sai do pequeno orifício do corpo
simplesmente sai e sempre original entra no mundo
O OVO é o OVO
Protótipo da inteireza
Mesmo aberto
Estalado surpreende na veste clara que cerca a gema
Que brilha feito o sol amarelo
Parte do universo na frigideira
Diante desse paradigma de vida e de mistério
Reverencio a galinha e a invejo*

Anna Maria Maiolino, 2007

A série à qual pertence o poema acima dá continuidade à experimentação de Maiolino com a forma oval. Dela também faz parte a *Fotopoemação* intitulada *Leonardo engenho* (2007) que, por sua vez, compõe um dos procedimentos da artista nas inter-relações entre texto e imagem, como vimos. Falarei da textura intersemiótica de sua obra no capítulo subsequente; no entanto, é importante destacarmos como a artista aproxima a imagem ao discurso verbal, tornando-os indissociáveis. Nesse contexto, há dois elementos de seu processo de criação – poesia e fotografia – que não permitem hierarquização; uma linguagem está em íntimo contato com a outra. O poema acima, em consonância com a série fotográfica, surge como um “comentário a respeito da proporção áurea, o desejo

de perfeição renascentista da pureza da forma, e o clássico embate entre sociedade e natureza, artificial e orgânico, razão e emoção, empirismo e cognição” (BERGAMASCHI, 2018, p. 235).



Figura 56, 57 e 58

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2007, série *Fotopoemação – Leonardo I*, fotografia digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 59 e 60

Anna Maria Maiolino, *+ - -*, 1976, Super-8 sonorizado e convertido em vídeo digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.

O ovo que se apresentou pela primeira vez no vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) continuará a se expandir, fazendo com que nasçam outras tantas obras. Em um movimento reverso, da boca à mesa, o ovo do vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) retorna. Antes de chegar à cavidade bucal, o alimento é comumente levado à mesa. No vídeo *+ - -*, de (1976), somos apresentados a dois homens

sentados a uma mesa, ambos vestindo luvas. Ao que tudo indica é um jogo: a mesa é a arena, os homens são os jogadores e o ovo é a bola. Os adversários lançam o ovo de um lado para o outro, e o objetivo é quebrá-lo próximo ao oponente. No entanto, no final do vídeo, não há vencedor ou perdedor; na realidade, o que se destaca é o mistério da fragilidade ou resistência do alimento. O ovo se rompeu ou ficou intacto? O vídeo não apresenta nenhuma resposta. Assim, a obra articula uma indagação entre o que se apresenta como delicado e que pode não sê-lo: o ovo, em sua exterioridade vulnerável, carrega em seu interior a força iminente da vida.

Na sequência fotográfica intitulada *Vida afora* (1981), da série *Fotopoemação*, o ovo é colocado em situações cotidianas, em diferentes paisagens, sugerindo múltiplos sentidos. Nessas fotografias, o ovo enfrentará uma diversidade de obstáculos, encarando uma devastadora hostilidade. “*Vida afora* é o título dado pela artista aos fotopoemas nos quais um ovo, ou vários ovos, aparecem em situações urbanas, muitas vezes estranhas” (POLLOCK, 2012, p. 207). Na série de fotografias, não há o ovo isolado em uma única imagem; acompanhamos a história em um enredo que se desenvolve ao longo do processo – é como se cada fotografia fosse um momento da trajetória dessa forma.



Figura 61

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Um ovo repousa levemente sobre uma folha de jornal amassada. A fotografia em primeiro plano autoriza a leitura de partes do texto no jornal. A manchete chama a atenção: “Khomeiny promete luta até o último soldado”. A partir da matéria jornalística, somos levados diretamente à Revolução Iraniana de 1979. Entre a passagem da monarquia autocrática à república islâmica teocrática, entre protestos, greves e perseguições violentas, está o ovo de Maiolino – intacto em meio a um conflito hostil, o ovo repousa solenemente na folha de jornal amassada. É a afirmativa da vida diante da sua relação direta e indissociável com a morte.



Figura 62

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 63

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Em outra fotografia, o ovo está no limite de um penhasco e encara uma espécie de tubo de aço gravado com a marca Ford. O risco de sua destruição é iminente – é a enunciação de uma oposição. De modo semelhante, em outra foto, um ovo encara uma grande escadaria. O desfoque na parte superior da imagem alerta-nos para a altura da queda. A um passo do precipício, o ovo permanece firme, encarando o seu próprio abismo.



Figura 64

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A mesma tensão aparece em outra foto na qual vemos o ovo no entremeio de uma porta, correndo o risco de romper-se. Essas imagens evocam a intensidade das clássicas oposições: força e fragilidade, vida e morte. De Zegher realiza uma leitura a respeito da fotografia:

Em sua poética série de fotografias em branco-e-preto *Vida afora*, de 1981, Maiolino posiciona o ovo na beira de um degrau de uma porta, sabendo que existem dois “seres” numa porta, que uma porta desperta em nós um sonho de mão dupla. O ovo, em seu desejo de ser ao mesmo tempo oculto e visível, seguro por dentro e fora, hesita no espaço da porta entreaberta,

correndo o risco de ser esmagado. Ainda assim ele parece responder: “A porta me presente, ela hesita” [...] (DE ZEGHER, 2002, p. IX).

Numa outra imagem, em primeiro plano, está o ovo posicionado na beira de uma calçada. O contraste com a imensidão da paisagem enuncia outra oposição – alto e baixo. O ovo, em sua integridade, encerrado em si mesmo, convive com a exterioridade do mundo. Assim, de ovos em ovos, somos conduzidos de uma fotografia a outra. Ainda na jornada do ovo, mais uma foto da mesma série revela um aglomerado de ovos em cima de uma cadeira. De modo semelhante, em outra imagem, diversos ovos aparecem dispostos em uma cama.



Figura 65

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2006, série *Fotopoemação*, fotografia digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Há ainda a fotografia na qual a artista enquadra um ovo entre as pernas de uma mulher, sugerindo forte apelo ao universo erótico. Como diz Pequeno: “[...] por congregarem feminino e masculino, o ovo não possui gênero e, em sua ambivalência, é essencialmente alusivo ao erotismo.” (PEQUENO, 2015, p. 209). O signo ovo carrega, tanto na forma, quanto no conteúdo, uma construção cíclica que se

estende ao significado e ao significante – pois a palavra em palíndromo também enfatiza esses movimentos de idas e vindas. Ainda, como destaca Pequeno: “[...] o ovo congrega ambivalências, pois o seu formato assemelha-se à boca e à vagina” (PEQUENO, 2015, p. 209). Vejamos que boca e vagina são orifícios ovais, arredondados, e estão em relação de contiguidade com a imagem que a artista constrói.



Figura 66

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

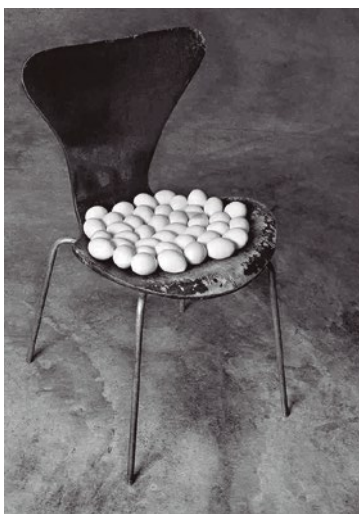


Figura 67

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 68

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

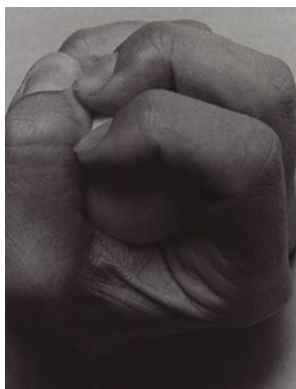


Figura 69

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 70

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1981, série *Vida afora – Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Outra das fotografias mostra a passagem do ovo de uma mão para outra. Na imagem, o ovo é exposto ao risco da queda, uma vez que parece flutuar entre as mãos, mas também há o princípio de vida, como se um embrião saísse de um corpo em direção a outro.

Por fim, em mais uma fotografia, a artista enquadra um punho que aperta e esmaga um ovo, anunciando o embate entre a potência de vida resguardada no interior do ovo e uma força exterior que lhe parece dominar e reprimir.



Figura 71

Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981-2005, *performance*. Fonte: arquivo cedido pela artista.

No âmbito da *performance*, *Entrevidas* (1981) é idealizada durante o período de redemocratização do país (1975-85), quando o último general, João Figueiredo, deu continuidade às promessas de abertura política iniciadas pelo governo de Ernesto Geisel. A primeira encenação da *performance* foi feita em frente ao ateliê de Maiolino.

Centenas de ovos foram dispostos na rua, formando uma espécie de campo minado. Como numa travessia em uma ponte instável, um corpo deve minuciosamente encontrar o caminho em meio aos ovos. Os pés são uma ameaça à vida em potencial. Os ovos são obstáculos aos pés durante a travessia. Há,

novamente, a tensão entre clássicas oposições: força e fragilidade, vida e morte, com a realização plástica e literal da expressão “pisar em ovos”¹⁹.

Tanto a *performance* que fiz na frente de meu ateliê, na rua Cardoso Júnior, em 1981, como depois na instalação com o mesmo título, os pés que caminham entre as centenas de ovos espalhados pelo chão são uma ameaça, um perigo para os ovos. Portanto, vivencia-se um estado de tensão e de medo. É nesse sentido que digo refazer repressões. Pode-se construir uma analogia da repressão e ameaça dos pés com a ditadura. Nessa obra, embora nos encontremos diante do dilema de escolher entre a vida e a morte, a vida se afirma por meio do símbolo do ovo (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 48).



Figura 72

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1984, tinta acrílica sobre tela. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A construção dessas imagens ovais, primordiais e embrionárias também aparece na obra *Sem título* (1984). Em diferentes tons de azul, a pintura é construída

¹⁹ A artista relata o uso da expressão em sua obra durante entrevista: “Tinha um aspecto de pisar em ovos porque Figueiredo tinha aberto a democracia, estava encaminhando o país para a democracia, mas na verdade, não se sabia, como e quando, de que forma o governo se comportaria, portanto, era realmente pisar em ovos, andávamos todos com muito cuidado.” (MAIOLINO, 2014, s.p).

a partir de linhas e círculos que dinamizam o espaço, forçando o nosso olhar a percorrer a totalidade da tela. Nela, o desenho de uma forma elíptica, semelhante ao ovo é posicionada no canto superior da pintura. A artista realiza uma reflexão: “quem não tem o ovo na cabeça? É nosso imaginário, é o embrião. Todos temos em comum a questão do ovo” (MAIOLINO *apud* BERGAMASCHI, 2018, p. 234). Essa afirmação acerca do ovo dá respaldo à ideia de imagens que, de algum modo, atraem a percepção do artista, isto é, mobilizam e direcionam a sua busca poética.

Como vimos em diversas de suas obras, essas formas embrionárias são uma constante em seu trabalho pictórico, apresentando-se de modo reiterado em suas pinturas. Destacamos também que essas espacialidades cíclicas, análogas à forma oval, são esculpidas pela artista em diversos de seus trabalhos, como na série *Desenhos/objetos* (1970). De modo geral, são formas arredondadas como círculos, buracos, espirais etc. Parece que as mãos da artista, como num desejo insaciável, guiam o seu gesto na construção dessas imagens primordiais. Como mencionado brevemente, essas formas ovais também se apresentam nos solos desérticos construídos com gesso/cimento na série de esculturas intitulada *Novas paisagens* (1989-1991), que a artista descreve com as seguintes palavras: “[...] estes registros da ordenação da argila/terra remetem intrinsecamente à gênese, a territórios primordiais” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 221). Ora, não seria o ovo, também, um território primordial? Essas obras trazem à consciência, de modo recorrente, imagens arquetípicas da criação: são espaços originários onde brota um grão de vida e de criação.



Figura 73

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1989, cimento moldado. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A trajetória desses embriões não se esgota aqui, tampouco o percurso vivo da linha. Como veremos no próximo capítulo, os fios²⁰ expelidos da boca no vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-74) aparecem nas pinturas processuais – *Codificações matéricas* (1998), *Ações matéricas* (1996); *Outras marcas* (1997) – como se escorressem materializando o percurso de criação. De outro modo, através de um movimento ininterrupto, vão deslizar pelo papel, resguardando o gesto da artista na série de desenhos *Contínuos II* (2009). Em um jogo lúdico, vão enlaçar as mãos de sujeitos promovendo um encontro com a alteridade em seu filme *Eu + tu* (2008). As linhas também vão se acumular em montes e mais montes produzidos pela artista com a massa de argila. Essas formas embrionárias também vão se repetir, quase que infinitamente, em sua emblemática série *Terra modelada* (1993).

²⁰ Griselda Pollock (2012, p. 214) também oferece um breve olhar para a continuidade da linha no processo de criação de Maiolino.

PENSANDO COM AS MÃOS

O gesto de Anna





²¹ Anna Maria Maiolino em seu ateliê, 1999. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Com mão segura desenho
Traços candentes no céu
Cicatrizes dolorosas
Marcas do meu desejo

Anna Maria Maiolino, 1985

DIFERENTES RELAÇÕES ENTRE PROCESSO E OBRA

Procedimentos de criação

No capítulo anterior, discutimos os esquemas de percepção singulares da artista alinhados ao seu modo de ação e ao seu plano de valores. Foi destacado como os princípios éticos e estéticos caminham lado a lado na construção do projeto poético. Evidenciamos como, no conjunto geral da obra de Maiolino, encontramos certas recorrências que apontam para o crescimento e o adensamento do projeto artístico em construção. Essas recorrências manifestam-se em sua obra por meio de determinados signos, formas e temas que independem da linguagem ou do suporte que a artista emprega na construção de sua obra.

Assim, demos especial ênfase à forma oval que parece estabelecer uma íntima relação com a concepção de ciclo e com o próprio ovo. Como vimos, essas imagens embrionárias apresentam-se em muitos de seus trabalhos, evidenciando as renitências de seu olhar; as recorrências do seu modo de ação com a matéria-prima. Também acompanhamos o percurso da linha em seu processo de criação; signo responsável por costurar uma obra à outra, no tecer de uma malha que autorizou uma leitura relacional de sua produção visual. Foram apontados determinados temas que atravessam a construção de sua obra: a alimentação, o excremento, o corpo político/biológico, a impossibilidade da fala/censura, a condição de estrangeira, o agenciamento de oposições como vida e morte, força e fragilidade, dentro e fora, e assim por diante. Acreditamos que esses são alguns aspectos que consagram as linhas de força de seu grande projeto poético, pois manifestam-se como recorrentes ao longo do tempo em sua trajetória criativa. Assim, a noção de continuidade foi destacada a partir do estabelecimento de nexos entre essas diferentes camadas da obra – na justaposição de alguns signos, formas e temas que parecem atar um trabalho ao outro.

A partir disso, daremos continuidade às questões analisadas no capítulo anterior, voltando nosso olhar para o modo como a artista constrói a sua obra. Para isso, analisaremos alguns de seus procedimentos e recursos criativos que explicitam as íntimas relações entre obra e processo de criação.

O livro de Cecilia Almeida Salles, *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006) fornece um ponto de partida para nos aproximarmos da complexa relação processo-obra, posto que a autora dedica o último capítulo de seu livro ao estudo deste fenômeno. Salles parte de uma diversidade de produções artísticas para extrair da materialidade dessas obras algumas características recorrentes da experimentação contemporânea que também encontramos nos processos artísticos de Maiolino. Ao afirmar que pensar o ato criador é generalizar para lançar luzes sobre o específico, Salles estabelece importante diálogo com Colapietro²² e nos motiva a abordar o trabalho de Maiolino de acordo com os seguintes eixos investigativos:

- Proeminência de alguns aspectos do processo;
- Obras processuais;
- Processos se transformando em obras;
- Textura intersemiótica.

O estudo aqui desenvolvido está em consonância com os procedimentos dos quais a artista lança mão para a construção de sua obra, uma vez que trazem à tona, na própria materialidade do objeto, questões relativas a seu processo de construção. Como evidencia Salles: “[...] a compreensão dos processos criativos, em uma perspectiva mais geral, permite observar também que algumas obras ou momentos artísticos deixam questões processuais em maior destaque ou proeminência” (SALLES, 2006, p. 156). Essa abordagem é reforçada pela própria artista: “interessam-me os processos do trabalho, a preparação, o que antecede a obra terminada” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 53). Rolnik também demonstra a ênfase dada pela artista ao seu processo de criação: “uma característica marcante para Maiolino, consistiu em enfatizar a experiência que se dá no processo artístico e deixar de restringir a investigação a seu produto, objeto” (ROLNIK,

²² COLAPIETRO, Vincent. Palestra no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em 2014.

2002, p. XVII). E, de modo geral, esse olhar para sua produção visual é reflexo da posição de destaque que a experiência assumiu no discurso da arte nas últimas décadas, ao passo que o objeto conhecido como acabado – em sua forma final, pronto para ser mostrado publicamente – é muitas vezes colocado em segundo plano. Considerando-se a abordagem crítica dos processos de criação, não há oposição entre processo e obra, pois todo momento é simultaneamente gerado e gerador (SALLES, 2014). Exemplos dessas experimentações se apresentam na grande categoria das artes performáticas (SANTAELLA, 2003, p. 251) na qual se enquadram os *happenings*, *body-art*, *performances* etc. Como demonstra Vinhosa:

A gama variada de experimentalismo artístico ocorrida nos anos 1960/70 – *land-art*, *body-art*, *happening*, arte conceitual, programas de ações orientadas para os contextos sociais, *arte povera*, intervenções em espaços arquitetônico, urbano e geográfico específicos – foi marcada em grande parte pelas contingências das situações, transitoriedade dos eventos e valorização de processos e experiências em detrimento dos produtos e resultados finais. (VINHOSA, 2014, p. 2877).

Essas questões, de certo modo, sempre acompanharam a história da arte, entretanto, a ênfase dada pelos artistas, galeristas, críticos e curadores ao processo de criação ganhou contornos mais delineados na contemporaneidade. Partimos, então, para o estudo mais atento dos procedimentos criativos de Maiolino.

PROEMINÊNCIA DE ASPECTOS DO PROCESSO

Vestígios da criação

Ao dar continuidade a esse olhar processual para o projeto artístico de Maiolino, observamos outra questão relevante que diz respeito a seus procedimentos e às matérias-primas escolhidas, aqui entendidas “[...] como tudo aquilo a que a artista recorre para concretização de sua obra: o que ela escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade” (SALLES, 2014, p. 50). Nesse contexto, podemos notar que um dos princípios direcionadores de seu processo de criação, especificamente quanto aos procedimentos adotados, é a ênfase que a artista dá ao gesto, ou seja, a relação corporal que Maiolino reivindica com os materiais com os quais escolhe trabalhar.

Com o objetivo de elucidar essa dinâmica, voltemos à série *Desenhos/Objetos* (1970) para demonstrarmos a intimidade física, corpórea, entre a artista e a obra em construção. Como vimos no capítulo anterior, o procedimento utilizado na feitura dessas obras está na articulação e incisão em diversas folhas de papel, posteriormente alocadas em uma caixa de madeira sob vidro.



Figura 74

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1975-2009, série *Desenhos/Objetos*, tinta acrílica sobre papel em caixa de madeira sob vidro. Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Tomando a obra *Untitled* (1975) como exemplo, a artista trabalha a superfície do plano não apenas como espaço de representação bidimensional, mas como espaço-corpo. Esse modo de trabalho aproxima a obra de Maiolino das práticas relativas ao neoconcretismo, movimento artístico que integra suas redes culturais, como já mencionado. Em busca de uma maior expressividade, encontramos nas obras neoconcretas a reivindicação da liberdade de criação/experimentação e o resgate da subjetividade do artista/público. Maiolino observa: “Esses trabalhos dos anos 1970, em que a folha de papel deixa de ser superfície e se transforma em corpo, devem muito às práticas do Neoconcretismo brasileiro” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 44). O “[...] gesto agressivo e espontâneo de rasgar” (DE ZEGHER, 2002, p. 4) o papel, que faz com que Maiolino subtraia a separação entre sujeito-objeto. “Investindo o corpo enquanto desinveste o objeto, Maiolino parece assumir a ideia que Clark defendia no fim de sua vida: a arte é o corpo” (DE ZEGHER, 2002, p. XI). Esse procedimento também traz à tona, de modo bastante potente, a sensibilidade que os artistas neoconcretos reivindicavam em oposição à racionalidade da arte concreta. Estamos falando da relação do aspecto sensível e o ato de deixar aparente essas marcas da subjetividade – esta se torna presente no rastro gestual impresso na própria materialidade da obra, em produções com o suporte de papel e com a massa de argila.

As operações no plano envolvem gestos primordiais como rasgar, cortar e dobrar; procedimentos elementares que são transportados do cotidiano e da infância para o território da arte. As fissuras na superfície do papel resguardam a marca da gestualidade da artista. As lesões no plano subtraem qualquer rigor formal, trata-se de pura ação corporal gravada direta e imediatamente na matéria. As incisões na superfície do papel preservam as pulsões e gestos que movem sua busca artística.

De outro modo, na obra *Untitled* (1975), integrante da mesma série *Desenhos/objetos* (1970), Maiolino retoma o procedimento de rasgar o papel. Agora, a artista introduz a linha de costura ao corpo da obra, realizando movimentos cruzados na tentativa de reunir o que uma vez foi separado pelo corte, como afirma a própria artista: “O corte será então subitamente costurado... por arrependimento” (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. IV). Na operação de rasgar e, posteriormente, costurar o papel, dá-se ênfase ao processo de geração da obra na própria

visibilidade do objeto mostrado publicamente. Ao desmembrar o papel com a incisão, a artista revela o gesto que realizou o corte e, ao costurá-lo, demonstra as etapas de seu processo de construção. É preciso o corte para que exista a possibilidade da costura. Outras obras, como *Untitled* (1975), *Untitled* (1976) e *Céu estrelado* (1976), também ilustram o procedimento de corte sucedido pela sutura da lesão que fora provocada pelo gesto.

Zegher observa outra relação que a artista estabelece com o seu processo de criação ao longo do tempo: “No começo de sua investigação, ela ainda faz gravuras em madeira e metal e desenhos, mas agora ela tenta justificar conceitualmente o uso de diferentes meios em suas funções, dando maior atenção ao processo de construção do que àquilo que é construído” (DE ZEGHER, 2002, p. IV).



Figura 75

Sem título, 1975, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.

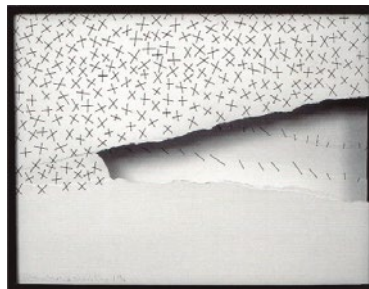


Figura 76

Anna Maria Maiolino, *Céu estrelado*, 1976, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.

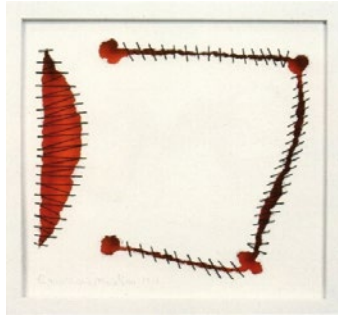


Figura 77

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1976, série *Desenhos/Objetos*, papel e linha de costura em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Dessa forma, a respeito do caso discutido, trata-se de analisar os gestos de manipulação da artista que deixam suas marcas na própria materialidade dos trabalhos, revelando o modo como a matéria-prima foi manejada durante o percurso da criação.

Essa observação dialoga com as contribuições de Marcio Doctors, especialmente quando ele constata que algumas de suas imagens “[...] são o resultado da busca em criar um processo de geração de imagens que obedeça a uma estrutura orgânica onde os movimentos do corpo imprimam imediatamente sobre a matéria, a sua ação” (DOCTORS, 2012, p. 161). São vestígios do processo que se manifestam a partir de uma relação corporal com as obras tornadas públicas. O gesto, nesse caso, é um aspecto primordial dos procedimentos de criação de Maiolino, configurando-se como a assinatura da artista que incidiu sobre a matéria, conforme destaca Herkenhoff: “O corte virá a ser um gesto importante para Maiolino, uma forma de intervenção que enfatiza a ação da artista” (HERKENHOFF, 2002, p. XXVIII). Ela reivindica uma relação corpo a corpo com a materialidade de sua obra; enfatiza o rastro ao mostrar-se como sujeito em criação.

O modo como Maiolino opera a superfície do plano também coloca sua pesquisa com o suporte dentro dos parâmetros aos quais se referia Lygia Clark em seu texto *A morte do plano* (1961): “Demolir o plano como suporte de expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico” (CLARK, 1960,

s.p). No ato de perfurar, rasgar, dobrar e costurar o papel, Maiolino efetivamente destrói o plano e o marca com a vivacidade de seu corpo. Nesse movimento, a obra aponta para o gesto que a originou, revelando seus mecanismos de construção, pois não tem poder de referência ao mundo exterior, a não ser o da sua própria materialidade. “O que Anna coloca em questão através de sua obra é a possibilidade da criação de imagens que não representem outra coisa senão o seu processo de formação” (DOCTORS, 2012, p. 161). De modo análogo, Santaella discorre sobre esse fenômeno no campo das artes visuais:

Quando essas qualidades não têm nenhum poder de referencialidade em relação ao mundo exterior, elas acabam apontando para o gesto que lhes deu origem. Nessa medida, nas qualidades, ficam inevitavelmente imprimidas as marcas do modo como foram produzidas. É por isso que, na própria qualidade, estão os vestígios dos meios e instrumentos utilizados para a sua realização (SANTAELLA, 2001, p. 216).

Ao mesmo tempo, os gestos de Maiolino trazem à tona, de modo bastante potente, o conceito de criação que sustenta a abordagem da crítica de processos e que caracteriza a experimentação da arte contemporânea, contexto de produção que a artista vive e propõe. Esse procedimento conquistado pela artista enfatiza a singularidade de seu gesto e “[...] evoca de modo metafórico um conceito de criação em oposição ao simbólico verniz sobre a tela, que procura apagar a autoria”²³ (SALLES, 2019, s.p.). É justamente a ênfase dada ao gesto e a ausência de uma narrativa explícita presente na obra que trazem à superfície as marcas de autoria, isto é, os indícios de um sujeito em criação.

²³ Trecho retirado da aula “Processo de criação e complexidade” ministrada pela Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles na PUC-SP, no primeiro semestre de 2019.

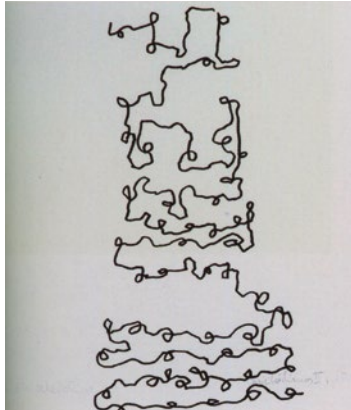


Figura 78

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2009, série *Contínuos II*, nanquim sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A série *Contínuos II* (2009) é outra sequência de desenhos que também deixa aspectos de seu processo de criação em proeminência. A obra é realizada com nanquim sobre papel. O elemento gráfico basilar da composição é a linha. Como mencionado no capítulo anterior, essas obras dão seguimento à experimentação de Maiolino com a linha, seja por meio da costura, da fotografia, do vídeo ou, nesse caso, do desenho. Aqui, a permanência do gesto da artista é responsável pela formação da imagem inscrita sobre o papel. A linha, com pequenas oscilações em espirais, preenche a superfície da folha, traçando o seu percurso por meio da pulsão das mãos da artista. Maiolino realiza uma reflexão sobre a obra:

Contínuos II é uma série de desenhos iniciada em 2009. A linha, o elemento gráfico por excelência do desenho, é o único e principal artífice desses trabalhos. Do meu interior, um sentir anímico dá impulso à mão que, em um movimento contínuo, move a linha composta de pequenas e sucessivas espirais. A espiral na linha desses desenhos é tanto um ponto como um indicador de segmentos e, portanto, pausa. Por isso, a espiral, que é para mim o símbolo máximo do movimento, adquire nesses desenhos novas funções. Essas obras se articulam em uma ordem. Há momentos em que

o movimento contínuo e dinâmico da linha composta com suas pequenas espirais nos indica um caos latente. A linha, por suas características, tanto pode exceder-se com a descrição da ordem como enredar-se no caos (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 246).

Neste contexto, a proeminência de aspectos do processo está justamente no fluxo contínuo do desenho, ou seja, no gesto ininterrupto do deslizar das mãos sobre o papel. Ao mesmo tempo, por meio da própria materialidade de determinados desenhos, é possível refazer, com atenta observação, o percurso que a mão da artista realizou durante o processo de construção da obra. A produção dessas imagens numa cadeia gerativa também enfatiza a continuidade do traço da artista, e o inerente inacabamento do processo – de modo potencial, esses desenhos podem ser retomados pela artista, dando-lhes prosseguimento. A utilização da mesma metodologia de trabalho, proporção e recursos plásticos em todos os desenhos dá destaque a essa inter-relação entre uma obra e outra. Acreditamos que essas são algumas características que trazem à tona questões relativas ao processo de criação dessa obra.



Figura 79

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2012, série *In-Moto*, caneta sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Em outra série de desenhos, intitulada *In-moto* (2012), o procedimento é análogo à série *Contínuos II* (2009) e também confere ênfase ao processo de criação. Essa obra é construída a partir da repetição de pequenos traços, linhas e espirais que sinalizam, mais uma vez, o sucessivo e infindável movimento da mão da artista sobre a superfície do papel. O próprio título, em italiano, significa “em movimento”, reiterando a processualidade do trabalho.

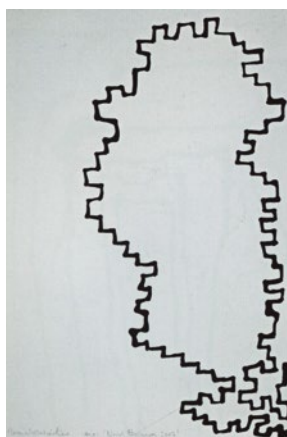


Figura 80

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2007, série *Novos percursos*, tinta acrílica sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

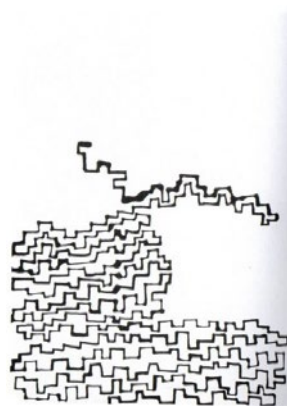


Figura 81

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2007, série *Grandes percursos*, tinta acrílica sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

De outro modo, em pinturas mais recentes, tais como *Novos percursos* (2007) e *Grandes percursos* (2007), a artista remonta à ideia de processo no âmbito da pintura. O título dessas obras aponta para o próprio caminho trilhado pelas mãos da artista durante a construção da obra. Na realidade, a artista parece entregar-nos a trajetória de seu gesto por meio da contemplação diante do objeto: remete-nos ao processo de criação da obra através de uma forma acabada. No entanto, há sempre em seu horizonte a possibilidade de retomada e continuidade do trabalho em outros e novos percursos, e assim por diante.

A série *Vestígios na transparência* (2006) e as séries *Codificações matéricas* (1998), *Outras marcas* (1998), *Marcas da gota* (2000), *Ações matéricas* (1996), além de trabalhos mais recentes como *Novas codificações* (2007) e *Interações* (2013), também demonstram a importância dada por Maiolino ao processo de criação da obra, como assinala Helena Tatay:

Nos desenhos dos anos 1990, assim como nos dos anos 1970, você não utiliza os métodos tradicionais; essas séries que permanecem sempre abertas são elaboradas com gestos ou ações que você repete, como mexer o papel para que a gota de tinta que desliza por ele faça o desenho, em *Marcas da gota* e *Codificações matéricas*; [...] ou elaborar “famílias” de desenhos, utilizando as marcas comuns que você deixa ao pintar sobre um bloco de papel de arroz, como em *Vestígios*. Em todas essas séries de desenhos, o resultado é tão relevante quanto os processos. (TATAY, 2012, p. 56).

Em *Vestígios na transparência* (2006), o procedimento está na sobreposição de diversas folhas de papel japonês que recebem a inscrição do desenho. Há uma determinada hierarquia no método de trabalho, ou seja, o modo como Maiolino organiza as folhas e ordena os desenhos faz com que as camadas superiores de tinta contaminem as camadas inferiores de papel. Esse procedimento deixa aparentes os resquícios e traços dos desenhos anteriores nas folhas subsequentes, como descreve Maiolino:

O primeiro desenho deixa rastros de tinta, vestígios nas folhas que há debaixo. Em seguida, trabalho sucessivamente nas folhas inferiores, criando novos desenhos que se adicionam aos vestígios dos anteriores. Todos os desenhos mostram as marcas do primeiro, sua herança indelével. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 234).

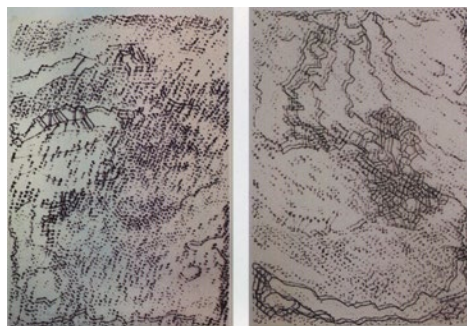


Figura 82

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2006, série *Vestígios na transparência*, nanquim sobre papel japonês. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Procedimento análogo pode ser observado no que alguns artistas chamam de pintura como processo. Nesses casos, “[...] a ênfase na natureza de processo é dada para descrever telas que deixam o percurso de construção aparente, ou telas que retêm alguns aspectos de seu processo, como nas camadas de tinta superpostas” (SALLES, 2006, p. 163). É o caso de obras como *Codificações matéricas* (1998), *Outras marcas* (1998), *Novas codificações* (2007), *Interações* (2013) e *Marcas da gota* (2000).

Nessas séries, Maiolino é responsável por controlar o ritmo da inscrição do pigmento no suporte. Para isso, a artista toma às mãos o papel. A imagem condensada na superfície da folha é resultado de uma negociação entre o corpo da artista, os seus gestos, dentre eles os mais sutis movimentos, e as propriedades

da tinta em interação com a força da gravidade. “Estas linhas são condensações de fluxos, pausas e retomadas. São produtos de uma interação consciente entre meus impulsos e os materiais responsivos” (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. XI). A forma final armazena o percurso do escorrimento da tinta e as consequentes manipulações realizadas no papel durante o processo de construção da obra. Novamente, a artista compõe a imagem na estreita relação entre o corpo e a matéria-prima, como descreve Maiolino:

Na série de desenhos *Marcas da gota e Codificações matéricas* (1993-2009), trabalho com a ação consciente das inter-relações materiais num campo de forças: minhas pulsões, as propriedades do papel e da tinta e a força da gravidade. Nesses desenhos a tinta derramada sobre a folha de papel é um agente transformador do material utilizado. A tinta flui, inscreve-se, condensa-se em contato com o ar em suas rotas, nas paradas e nos recomeços. A gota desce até a superfície do papel, atraída pela força da gravidade enquanto eu o seguro entre minhas mãos. Como um capitão de barco segura o timão, eu os movo firmemente no ar, e com um olhar atento capturo e incorporo o caos. Assim, se estabelece um sistema – sensível e primordial. (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 185).

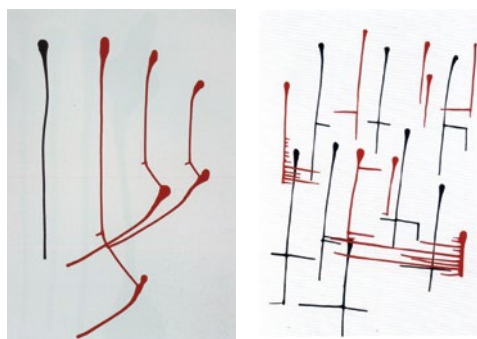


Figura 83 e 84

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1998, série *Outras Marcas*, tinta sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Estratégia de criação parecida pode ser observada na construção da série *Ações matéricas* (1996). Formalmente, essas obras são semelhantes aos desenhos vistos anteriormente. No entanto, dessa vez a tela é posicionada no chão. Esse recurso criativo aproxima as obras de Maiolino das pinturas performáticas e gestuais, análogas ao *action painting*, procedimento pictórico relacionado ao Expressionismo Abstrato Norte-Americano (1946), cujo maior expoente foi Jackson Pollock (1912-1956). Pollock fala sobre seu método de trabalho em uma reflexão que poderia ser transposta ao trabalho de Maiolino:

Prefiro fixar a tela diretamente na parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Com a tela no chão, sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo da pintura, tenho a impressão de fazer parte dela, pois posso movimentar-me à sua volta, trabalhar nos quatro lados da tela, estar literalmente dentro da pintura (POLLOCK *apud* KAPROW, 1947-48, p. 38).

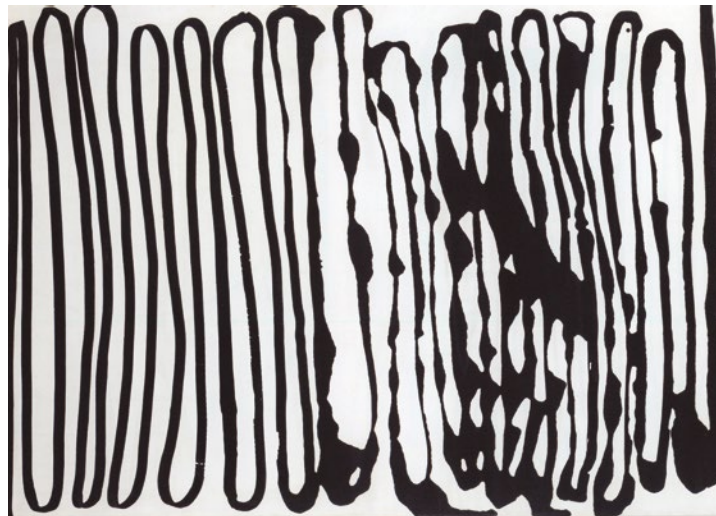


Figura 85

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1996, série *Ações matéricas*, tinta acrílica sobre tela.
Fonte: arquivo cedido pela artista.

De modo análogo, o corpo de Maiolino também percorre o entorno da tela, ordenando o compasso do derramamento de tinta sobre a superfície.

Estas telas são um desafio para o corpo. Este é, aqui, o instrumento e suporte principal dos impulsos vitais, acoplados à mão e ao braço, no trabalho do traçado da tinta. A participação do corpo alonga as ações, os impulsos. O trabalho é executado no piso devido ao tamanho do receptor, a tela. O corpo cansa-se trabalhando em volta desta, segurando-a, acompanhando o percurso da gota de tinta, que se precipita através dos movimentos corporais ladeira abaixo, como o leito de um rio, atraída pela força da gravidade. (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 275).

A forma é resultado da contenção e expansão dos movimentos simulados pela artista. Todavia, a imagem obtida não é mérito exclusivo das ações de Maiolino. Nessas telas, as leis da física – a força da gravidade – e as insurreições do acaso são agentes ativos e transformadores da composição; não há esquemas prévios esboçados.



Figura 86

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2008, série *Propícios*, tinta acrílica sobre tela. Fonte: arquivo cedido pela artista.

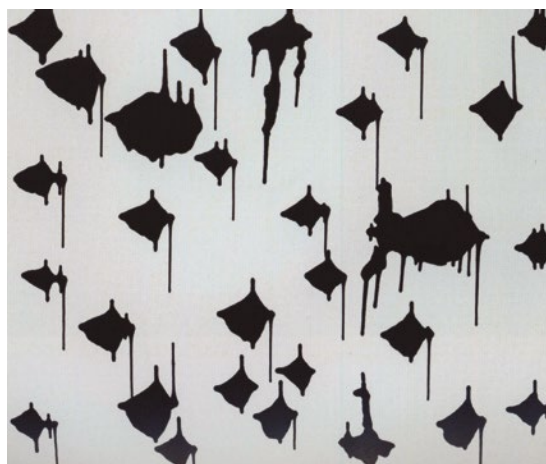


Figura 87

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 2011, série *Decursos*, tinta acrílica sobre tela. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Essa relação entre forma e acaso é retomada na série de pinturas intitulada *Propícios* (2008). O título da obra parece derivar da palavra propensão, que significa inclinação, tendência a algo. É justamente o que observamos acontecer com a forma fixada nessas obras: são linhas que se orientam, escorrem, condensam-se e traçam seu caminho propenso a certa direção. De modo análogo, a série *Decursos* (2011) também parece reiterar essa dinâmica do percurso da tinta, anterior a sua condensação e fixação no suporte. Observemos que os títulos de suas obras são peças fundamentais, pois neles estão contidas as chaves que nos dão acesso, pela via da imaginação, ao processo de criação da obra – agora retido na forma mostrada publicamente.

Nas obras *Codificações matéricas* (1998), *Outras marcas* (1998), *Marcas da gota* (2000), *Ações matéricas* (1996), *Novas codificações* (2007), *Interações* (2013), *Propícios* (2008) e *Decursos* (2011), há novamente a formação de linhas e a predominância dessa forma como elemento gráfico primordial da composição. Aqui, os fios expelidos de sua boca no vídeo *In-Out (Antropofagia)* (19734) escorrem pelos quatro cantos do papel ou da tela, formando padrões diversos de linhas – ora esguios, ora espessos – que se retraem como pontos e gotas, ou se expandem como manchas.

Essas pinturas são majoritariamente construídas a partir de três cores: branco, preto e vermelho – as mesmas que predominam em uma quantidade significativa das obras, como discutido no segundo capítulo. De modo geral, acreditamos que são as cores que atraem a sua percepção, um movimento singular de seu olhar para o conjunto desses pigmentos, justamente porque se apresentam de modo recorrente em sua produção visual. Essas mesmas cores vão se manifestar em *performances*, como veremos adiante. Essa observação dá continuidade ao olhar processual direcionado à obra de Maiolino e ao esquema de cores que a artista elege.

Consideramos que as obras analisadas até aqui fornecem aspectos instigantes para uma discussão processual da arte. São procedimentos que deixam transparecer, de modo bastante evidente, o percurso de criação das obras. Falamos, então, em proeminência de alguns aspectos do processo, que no caso específico de Maiolino se manifestam predominantemente por meio de sua gestualidade, na relação corporal entre a artista e a matéria-prima de sua obra. De modo geral, essas obras arquivam, em sua própria plasticidade, aspectos do processo de criação, como descreve a artista:

O que eu faço é armazenar os processos de trabalho nas obras. Quando desenho assim, penso na serialização e percebo que está relacionada com as pulsões básicas: uma traz a outra, enfatiza a seguinte, que se repete, mas sempre será outra. Desde 1993, quando iniciei o trabalho consciente de “as mãos que fazem”, e até o momento, optei por manter para cada série uma mesma metodologia de trabalho e os mesmos materiais e dimensões, formando séries sempre inacabadas que permanecem abertas. O mesmo ocorre com as séries de esculturas e com a de instalações *Terra modelada*. Cada nova peça já traz em si a possibilidade morfológica daquela que a sucederá, e assim sucessivamente. (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 57).

Essa citação de Maiolino leva-nos à emblemática série *Terra modelada* (1993), produzida com massa crua de argila. Partimos, então, para o estudo dessa obra

processual, que também dá seguimento ao procedimento gestual reivindicado pela artista na relação com a materialidade de sua obra.

OBRAS PROCESSUAIS

Inacabamento e continuidade na arte

Como discuti em uma publicação anterior (GONÇALVES; SALLES, 2020, p. 154-160), gostaria de destacar alguns procedimentos da artista que nos levam à análise de *Terra modelada* (1993) enquanto obra processual.



Figura 88

Anna Maria Maiolino trabalhando na maquete da exposição retrospectiva na Fundació Antoni Tàpies. Fonte: arquivo cedido pela artista.

O título da obra refere-se ao projeto mais amplo, isto é, a série em argila, e recebe diferentes títulos em cada apresentação pública. *Mais de mil* (1995) para a exposição itinerante *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine* (1995), LCA, Boston, nos Estados Unidos; *Ainda mais estes* (1996) para a mesma exposição itinerante na Whitechapel Art Gallery, em Londres, Inglaterra; *Poderiam ser mais que estes* (1997) para a exposição *inSITE 97: private time in public space* (1997), em San Diego, Califórnia, Estados Unidos; e *Contínuos* (2010) para a exposição *Anna Maria Maiolino* (2010), no Camden Arts Centre, em Londres, Inglaterra. A série *Terra modelada* (1993) também fez

parte de uma exposição recente: *O amor se faz revolucionário* (2019), no PAC – Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano.

É importante mencionar que parte do processo dessa obra é realizado *in situ*, isto é, no próprio ambiente dos museus; no entanto, há um projeto que antecede a sua construção no espaço expositivo, como veremos adiante. Esse recurso criativo leva-nos a pensar a expansão tanto do conceito de ateliê quanto de museu. A arte contemporânea dilui, em partes, as fronteiras institucionais e coloca em destaque a transitoriedade de artistas, críticos, curadores, pesquisadores e atores midiáticos. Nesse contexto, o museu não se configura apenas como um espaço de acervo ou exibição pública, mas também de ação transformadora. O conceito de espaço da criação (2010), desenvolvido por Salles, enfatiza justamente a relação do artista com o seu ambiente de trabalho, o qual absorve informações que, de algum modo, atraem o artista:

O artista, interagindo com as redes culturais, está inserido em seu espaço geográfico e social, com restrições e possibilidades de deslocamentos. Os escritórios, ateliês, salas de ensaio ou estúdio são espaços da ação do artista, que abrigam trabalho físico e mental e guardam um potencial de criação, pois oferecem possibilidade de armazenamento de objetos. Esse espaço envolve também a memória e o imaginário, indicia os gestos do artista e se torna guardião da construção das obras. Os “escritórios” transformam-se, ao longo do tempo, de acordo com o desejo e a necessidade do artista. A criação vai além desse espaço físico, pois o artista o leva consigo em suas caminhadas, visitas a museus etc. (SALLES, 2010, p. 125).

A experimentação contemporânea, a partir de determinados procedimentos, tais como os explorados por Maiolino, expandiu as fronteiras que limitavam o espaço de trabalho do artista. Destarte, o próprio museu adquire características e funções de ateliê, adensando o arquivo sobre o qual trata a citação acima; abriga uma diversidade de projetos, cursos práticos, residências artísticas etc.,

tornando-se um espaço para ação e transformação criativa, como demonstra Pequeno:

As paredes que isolavam o tradicional (e mesmo mítico) espaço de trabalho do artista ruíram e, hoje, esse local tornou-se mais mental do que físico. É assim que percebemos uma continuidade entre o ateliê e o museu no trabalho de Maiolino, como se constituíssem espaços contíguos cuja mútua contaminação é explorada pela artista. (PEQUENO, 2015, p. 218).



Figura 89

Anna Maria Maiolino trabalhando na instalação *Terra modelada*, 1993.



Figura 90

Anna Maria Maiolino, *Muitos*, instalação efêmera de argila *in situ*. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 91

Anna Maria Maiolino, *Ainda mais estes*, 1996, série *Terra modelada*, instalação efêmera de argila *in situ*. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 92

Anna Maria Maiolino, *Terra modelada*, 1995. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Tendo acesso aos registros de processo nas publicações (TATAY, 2012, p. 217-221), flagramos a artista trabalhando em uma maquete que simula o espaço arquitetônico do museu e fornece um retrato em miniatura da expografia da futura instalação. A publicação, portanto, torna público o processo de construção dessa obra processual.

Os títulos das exposições explicitam a relação entre as exposições e o movimento de acúmulo e expansão da obra: *Mais de mil* (1995) ao lado de *Ainda mais estes* (1996), *Poderiam ser mais que estes* (1997) e, por último, *Contínuos* (2010). Eles demonstram o modo como a artista associa e dá continuidade ao encadeamento entre um trabalho e outro.

A remontagem da obra em situações diversas aponta para a progressão da série em argila, ou seja, a artista vai renomeando, rearranjando e reacumulando as obras, montando-as de diferentes modos, incorporando umas às outras, deixando vestígios desse pensamento em contínua expansão.

Salles (2006, p. 163) realiza uma reflexão a respeito de obras que são processo: “[...] a obra não está em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes exposições”. A autora continua: “[...] se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, essa acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada exposição” (SALLES, 2007, p. 131). Vale destacar que o conceito de série reforça a continuidade dessa obra ao enfatizar a relação que a artista estabelece entre uma exposição e outra.

Outro procedimento de criação desta obra que nos remete a sua natureza processual é o modo como se dá a exploração da relação entre segmentos, ciclos, continuidade e inacabamento. Ao construir a obra a partir de segmentos básicos e elementares, há sempre, em potencial, a possibilidade de retomada e continuidade do trabalho (LINS, 2016).

Remodelando a argila a partir de formas embrionárias, Maiolino subtrai a monumentalidade da escultura e dá destaque ao gesto, à ação da mão que trabalha, que faz e refaz, molda, estica, corta, engrossa ou encurta. “As esculturas em argila de Maiolino resultam de gestos cotidianos que se repetem e repetem a cada dia, sem estarmos conscientes deles, motivados por impulsos primordiais e ações vitais no processo da vida” (DE ZEGHER, 2002, p. IX).

São formas orgânicas de volumes, formatos e tamanhos diversos: alongadas, finas, grossas, redondas, circulares, fatiadas, esféricas etc. Em sua particular organicidade e cor de terra, elas aludem a dejetos, resíduos do corpo humano, como

nos lembra De Zegher (2002). Os arranjos excrementícios de argila profanam o espaço “sagrado” do museu, estabelecendo um embate com a forma neutra e esterilizada do cubo branco²⁴. Ao mesmo tempo, os gestos de modelagem da artista, como descreve De Zegher, são “análogos às tarefas da *cucina italiana*” (DE ZEGHER, 2002, p. IX). De outro modo, como aponta a artista: “estas primas formas têm a medida da mão que as molda – a medida do homem, e lembra-nos certos aspectos de comemorações, de rituais.” (MAIOLINO *apud* DOCTORS, 2012, p. 165). De modo metafórico, o estudo de Maiolino acerca do alimento e do excremento é incorporado nesta instalação, aprofundando as questões viscerais que atravessam a construção de sua obra. Sobre elas, o crítico de arte Paulo Venâncio Filho afirma:

Essas formas compactas resultam da repetição de gestos simples que, apesar de executados por uma pessoa, a artista, trazem a presença de muitos, do coletivo. Lembram tarefas arcaicas e elementares, exatamente significativas e tão afastadas dos dias de hoje: a preparação do elemento construtivo e do alimento. Tarefas e trabalhos inaugurais. (FILHO, 2002, p. XXIII).

A produção dos arranjos pode se repetir *ad infinitum* e a composição dos segmentos autoriza a modificação, incorporação e transformação da obra ao longo do tempo de sua preparação, como observa De Zegher:

²⁴ Como analisa Mirtes Marins (2016), a disseminação do cubo branco como ideal estético de neutralidade foi um projeto político-cultural iniciado na década de XX, do século passado, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. As principais características são o espaço neutro, sem adornos, piso de madeira polida, paredes brancas e obras organizadas em sequência linear com spots de iluminação no teto para cada obra. Para mais informações, acessar: *Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro*, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York.

O tempo consumido na elaboração de toneladas de argila permanece dependendo da aglomeração real das formas moldadas no espaço, pois a escultura pode crescer tanto quanto continue a registrar as formas do gesto em qualquer momento e lugar no tempo, não havendo uma predição de sua configuração final. (DE ZEGHER, 2002, p. X).

Dispostos no espaço ou colocados à mesa, os embriões de Maiolino “[...] lado a lado se afirmam e se anulam na multiplicidade de igualdades e diferenças” (MAIOLINO *apud* DOCTORS, 2012, p. 165). Isso porque, no movimento de realização da instalação, temos como princípio direcionador o gesto da mão, do trabalho artesanal, que por sua singularidade não se repete. “O que lhe interessa não é a repetição do idêntico, mas a geração do diferente” (DOCTORS, 2012, p. 159). Ao mesmo tempo, em seu progressivo ordenamento e aparente “repetição”, as formas semeadas à mesa ou espalhadas no espaço revelam homogeneidades. Escapando de dicotomias, como igual/diferente, a artista negocia essa oposição por meio da repetição singular do gesto. “No ato de fazer formas simples, como cobrinhas ou bolinhas, há uma retenção, uma marca, da singularidade. O que se repete, então, no ato mesmo do fazer, para além das cobrinhas e das bolinhas, é a unicidade de um gesto que retém a singularidade que o produziu” (DOCTORS, 2002, p. XXV). No corpo escultural de suas instalações, estão armazenados os infindáveis gestos produzidos pela artista durante o percurso de construção da obra: são formas que absorvem as marcas das mãos que a produziram.

Esse procedimento também aproxima a pesquisa plástica de Maiolino da reflexão de Lygia Clark no texto *A propósito do instante* (1965): “[...] o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si” (CLARK, 1965, s.p.). Formalmente, os trabalhos dessas duas artistas percorreram caminhos distintos; contudo, no que tange à parte conceitual, como a ênfase na ação, na singularidade do instante do ato/gesto, e na processualidade do trabalho, ambas as pesquisas partem de pressupostos similares. Por exemplo, a obra *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, é uma proposição que estabelece vínculo

conceitual com a instalação *Terra modelada* (1993). As proposições de Clark e Maiolino tratam diretamente da questão temporal, ou seja, refletem acerca desse tempo do fazer a obra, enquanto também falam da dissolução e impermanência do objeto de arte. Scovino (2014) descreve um dos aspectos da proposição *Caminhando* (1964) e a sua afirmação parece encontrar respaldo na produção escultórica de Maiolino. “A experiência de Clark faz-se no ato cujo resultado é desconhecido; o que passa a interessar é o devir, esse tempo do ‘fazer a obra’” (SCOVINO, 2014, p. 25). A artista realiza a seguinte reflexão a respeito de *Terra modelada* (1993):

Mas foi a argila em si que me mostrou o método como devia ser trabalhada. O sistema arcaico chamado rolinhos ou cobrinhas, usado por ceramistas há tempos, é imposto à mão pela argila, assim como as ações primárias de dar ordem à matéria, como amassar, esticar, cortar, enrolar e pressionar. Destas ações provém as formas básicas: os rolinhos, as bolinhas. Estas formas incorporam-se à minha linguagem e ao meu discurso. (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. IX)

Incorporadas pela sua linguagem, como descreve a própria artista, as formas básicas e primárias das instalações são análogas às formas embrionárias de suas pinturas, discutidas no capítulo anterior. Daí a relação estabelecida entre seu trabalho pictórico e escultórico. Ambos partem do mesmo impulso vital, são gestos e formas primárias “[...] comuns a toda humanidade desde os primórdios, quando o homem fez de sua mão uma ferramenta, dando início à linguagem e à cultura” (MAIOLINO *in* BLOCK, 2002, p. XLII).

Dando continuidade à análise processo-obra, a ideia de processualidade aparece também na própria condição de efemeridade, que é inerente à argila; ou seja, a argila se dissolverá inevitavelmente ao longo do tempo. A condição efêmera da argila autoriza a artista a dar continuidade ao trabalho em tempos e espaços

diferentes. A escolha do material, portanto, é outro recurso plástico que reitera o inacabamento como procedimento.

Nesse contexto, podemos afirmar que na instalação *Terra modelada* (1993) “o conceito de processo se manifesta como procedimento de criação, revelando-se no contínuo gesto de moldar a argila e na exploração da mobilidade e potencial cíclico do material” (GONÇALVES; SALLES, 2020, p. 160).

Maiolino (2012, s.p) reflete sobre essa exploração que reforça o aspecto processual da obra: “E falo de ciclos. Na verdade, a argila cumpre o seu destino: ela petrifica e volta a ser pó, e colocando água, ela volta a ser uma boa massa, para seguir trabalhando”. Vejamos que as mesmas dinâmicas cíclicas discutidas no capítulo anterior também se manifestam aqui, por meio das propriedades do material e do procedimento criativo.

O que Maiolino parece reivindicar é a jornada de trabalho, o gasto energético na execução e o tempo investidos no processo de produção das esculturas/instalações. No próprio projeto da obra está prevista a desmontagem, de modo que a remontagem incorpora novamente a processualidade do trabalho, bem como o tempo e a energia envolvidos na confecção da instalação. (GONÇALVES; SALLES, 2020, p. 160).

Como afirma a artista: “nestas instalações temos como princípio fundador o labor – o trabalhar – que faz das diferentes montagens um só trabalho” (MAIOLINO *apud* DE ZEGHER, 2002, p. X). Essa consciência da totalidade do processo está em oposição às formas de trabalho fragmentadas e alienantes. Ou seja, a maneira serial como produz, a multiplicação dos segmentos no espaço e a contínua repetição do gesto poderiam aludir a uma suposta alienação do processo de produção. Contudo, o gesto de Maiolino é sempre totalizante e tem sua razão de ser em si, como descreve Doctors:

O conjunto de fragmentos das instalações *Terra modelada* possui elegância porque nos transmite harmonia através de um sentido de totalidade em aberto, e se impõe como crítica à fragmentação angustiante do mundo contemporâneo. Ela reinstaura o sentido do fazer, não como elemento simbólico, mas como elemento real. Como potência capaz de recuperar o sentido de totalidade perdido por esta fragmentação (DOCTORS, 2012, p. 164).

Conforme analisei em uma publicação anterior:

a dinâmica processual do trabalho de Maiolino, bem como a constante seriação de sua obra, a flexibilidade dos arranjos, a não permanência em espaço determinado, a efemeridade da argila e a sua estrutura movente no espaço-tempo, configuram uma obra aberta a possibilidades infinitas em constante estado de criação. (GONÇALVES, 2018, p. 100).

A incorporação do segmento e a processualidade do trabalho não se restringem à instalação *Terra modelada* (1993), produzida com a massa crua de argila e trabalhada *in locu*, onde a mão da artista é o próprio molde, como nos lembra Filho (2002).

Em obras com cimento ou gesso moldado como *São* (1993/2005), *Cobrinhas* (1993/2007) e *Um, nenhum, cem mil* (1993), a artista retoma as mesmas indagações, isto é, a questão tátil, a repetição singular, a composição por meio de imagens primordiais como rolinhos ou cobrinhas, o inacabamento como conceito e recurso artístico etc., porém utilizando os procedimentos escultóricos tradicionais:

Estas esculturas-objetos (1991-93) são imagens e conteúdo material, formadas na conjuntura do tempo infinito e do instante. Esta obra persegue a repetição

da ação da mão sobre a argila e é recolhida no molde no segundo estágio do trabalho e logo petrificada no positivo final, em gesso ou cimento. Nestas esculturas-objetos há aspectos de trabalho em aberto – obra não concluída –, pois no uso do módulo encontramos a possibilidade de retomada, de acréscimo. O módulo, além de facilitar o transporte, a manipulação, é pausa, segmento, é jornada de trabalho, que existe na continuidade possível ao infinito. (...) Na intimidade da obra, a repetição do gesto: a forma (o rolinho, a bolinha) se afirma e se anula dinamicamente, forçando a ação de um outro gesto, na busca de uma identificação que nunca se conclui. Assim ele sempre será: Um, Nenhum, Cem Mil. (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 254).



Figura 93

Anna Maria Maiolino, *São*, 1993-2005, gesso moldado, módulos de dimensões variáveis, trabalho em progresso. Fonte: arquivo cedido pela artista.

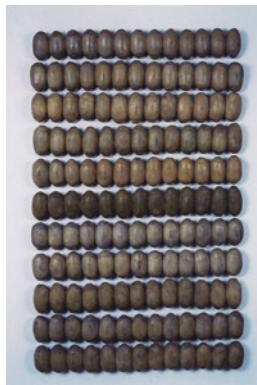


Figura 94

Anna Maria Maiolino, *Um, nenhum, cem mil*, 1993, cimento moldado com pigmento. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Ao retirar a escultura da sua suposta estabilidade, do cânone do pedestal, a artista desce as formas para o chão, fazendo-as conviver com as pessoas, no espaço-mundo. Esse modo de apresentar o trabalho estabelece um diálogo com o pensamento de Rosalind Krauss a respeito da escultura modernista: “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 1984, p. 132). A forma escultural dessas obras permanece sempre em aberto, porosa às possíveis ações da artista: soma-se ou subtrai-se os fragmentos, reordenando-os no espaço ou no próprio corpo da escultura/instalação.

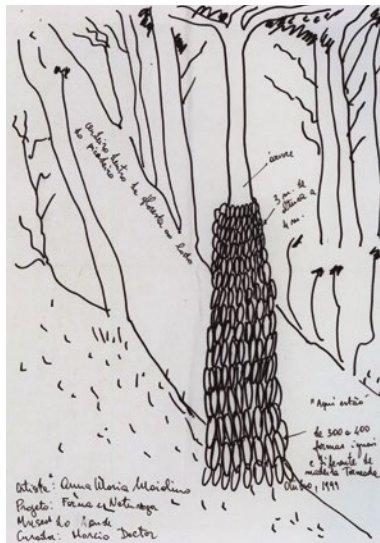


Figura 95

Anna Maria Maiolino, *Aqui estão* – projeto *A forma na floresta*, 1999, esboço de instalação permanente. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A instalação *Aqui estão* – projeto *A forma na floresta* (1999) é outra obra que evidencia a complexidade da relação processo e obra no projeto artístico de Maiolino. No livro organizado pela curadora Helena Tatay (2012), podemos observar, por exemplo, o desenvolvimento dessa instalação realizada para o Museu do Açude em 1999.

Como discuti em uma publicação anterior (GONÇALVES; SALLES, 2020, p. 151-154), encontramos, primeiramente, um esboço do projeto realizado pela artista, que fornece especificações do lugar onde obra será produzida, do tamanho da instalação, da quantidade de material necessário para a sua realização, título, curador etc. É interessante observar que o projeto, em sua potência, já contém índices de como será a obra, apontando também para a sua concretização no espaço.

Após o projeto, encontramos as diferentes etapas que antecedem a construção da obra no respectivo museu. Acompanhamos a artista preparando partes da obra em seu ateliê, ao lado de um carpinteiro. Vemos também a transferência para o local da instalação e a montagem no espaço indicado no esboço.



Figura 96, 97, 98

Anna Maria Maiolino, diversas etapas do projeto *A forma na floresta* – preparando as partes em seu ateliê, com o carpinteiro em seu torno e montando a instalação no Museu do Açude, Rio de Janeiro. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 99

Anna Maria Maiolino, *Aqui estão* – projeto *A forma na floresta*, 1999. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Nesse sentido, o acesso aos documentos do processo fornece um panorama geral da construção do projeto. Observamos decisões e escolhas sendo tomadas pela artista e temos acesso aos procedimentos utilizados na feitura de uma obra que se modifica ao longo do tempo, levando-nos à discussão sobre obras processuais: trata-se de um projeto em permanente mobilidade, por ser integrado à natureza. A obra sofre com as ações climáticas, com as mutações da floresta, com a deterioração natural do tempo, com os toques dos passantes, ao passo em que também age e transforma o entorno. A inserção e a permanência da obra no espaço geram tensão entre natureza e cultura, em outras palavras, a obra é processo: formas que se transformam.

Os documentos publicados, também, extravasam a história de como a obra foi construída, dando destaque, sob a forma de registros fotográficos, de sua modificação ao longo do tempo no espaço do museu.

PROCESSO SE TRANSFORMANDO EM OBRA

Discussão sobre o estatuto da obra de arte

Como analisei em uma publicação anterior (GONÇALVES; SALLES, 2020, p. 160), outro procedimento de Maiolino que fala dessa dinâmica entre obra e processo é a ida dos documentos para o espaço expositivo, não como registro de construção da obra que está sendo exposta, mas passando a ser a materialidade do que é mostrado publicamente, como nos casos de *Sombra do outro* (1993-2005); *É o que falta* (1995 – 2001) e *Os ausentes* (1993-1996).



Figura 100

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, série *Sombra do Outro*, 1993-2005, cimento e pigmento moldado, trabalho em progresso. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A artista transforma o molde em obra, utilizando o material que seria descartado convencionalmente durante o processo escultórico. Assim, o negativo do processo, destinado ao desaparecimento, é levado à exposição. “Constroem-se estas obras matriciais, na vontade de dignificar o que é esquecido, a matriz destruída no processo de moldagem na hora que vem à luz, o positivo” (MAIOLINO in DE ZEGHER, 2002, p. 250). O molde conserva a memória do positivo-ausente e o que se manifesta é o vazio, porém, nele, faz-se presente a memória de sua função nos processos escultóricos da artista. Assim, Maiolino concede valor ao que é descartado e esquecido, colocando em discussão a problemática do estatuto da obra de arte.

Os títulos dessas obras complementam a relação do positivo ausente-presente em sua reminiscência, atualizando a presença na ausência. Ao não eleger oposições na dicotomia presente-ausente, Maiolino reivindica o vazio como lugar ativo, espaço da memória do processo. Há nos títulos, portanto, vestígios que nos transportam para o momento de separação do positivo da matriz escultórica, remetendo ao seu processo de fabricação, ao momento de distanciamento entre o molde e aquilo que ele originou. “Eles formavam um só corpo em determinado momento durante o processo da escultura moldada. Portanto, estes trabalhos incorporam a nostalgia pela matriz” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 250).

As obras evocam a nostalgia da presença, agora reminescente no vácuo do molde, mas que uma vez esteve materialmente lá, no processo de criação da obra. “Aqui o vazio é a memória, é a ‘sombra do outro’, a presença anterior” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2012, p. 45).

A partir de outra materialidade, essas obras compartilham com os *Desenhos/objetos* (1970) as mesmas formas arredondadas na construção de cavidades, orifícios e buracos. De modo mais específico, a artista reflete acerca da obra e nos conta que “[...] estes trabalhos ocios, repetidos, também são uma aproximação ao culto cavernícola, o culto do princípio feminino, um resíduo da obsessão aborígene da humanidade de refugiar-se em alguma gruta do ventre materno da terra – aquela que alimenta e que nos acolhe depois da morte” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 250).

TEXTURA INTERSEMIÓTICA

Elos entre linguagens verbo-sonoro-visuais

Uma das características da produção artística contemporânea é a atuação de artistas que, por necessidade de suas buscas poéticas, se manifestam em uma grande diversidade de linguagens. Conforme discuti em uma publicação anterior (GONÇALVES; SALLES, 2020, p. 161), a produção de Maiolino também explora essa busca intersemiótica, lidando com linguagens sonora, visual e verbal; e fazendo uso de meios e dispositivos artesanais, mecânicos e tecnológicos (corpo, gesso, argila, papel, câmeras fotográficas, audiovisuais etc.). O resultado é um projeto que se constitui no trânsito entre meios e linguagens, como a fotografia, o vídeo, a escultura, a pintura, a poesia, a instalação, a *performance* etc.

Sob o ponto de vista do processo de criação, é possível estabelecer a tradução intersemiótica (PLAZA, 2013) como um dos fios condutores que interligam algumas de suas obras. Estamos falando de procedimentos de tradução entre linguagens que se manifestam na materialidade da obra a partir de um percurso de tradução de suas próprias obras, isto é, de uma linguagem para outra. Por isso, falamos em textura intersemiótica como um dos princípios direcionadores do projeto de Maiolino. Nesse sentido, uma obra atua como “esboço” ou “rascunho” para a construção de outra obra e assim por diante.

A artista explicita essa relação do verbal – a escrita, o poema – e do visual ao explorar as diferentes funções das linguagens no decorrer de seu projeto artístico:

A escrita servia-me como meio de organização do pensamento e encaminhou-me de volta ao trabalho. Alguns desses esboços mais tarde deram origem aos filmes em Super-8 e à produção de uma série de desenhos chamada *Mapas mentais* (1970-76). (MAIOLINO *in* LINS, 2016, p. 214).

Vejamos um exemplo dessa autotradução interlinguagens na análise do poema concreto *Eu + tu* (1970), do desenho *Secret poem* (1971) e do vídeo *Eu & tu* (2008).

eu + tu
 corpo + corpo
 corpo a corpo
 corpo no corpo
 individualidade perdida
 dupla estrutura corpo
 encontro
 eu + tu
 novo corpo

Figura 101

Anna Maria Maiolino, *Eu + Tu*, 1970, poema. Fonte: arquivo cedido pela artista.

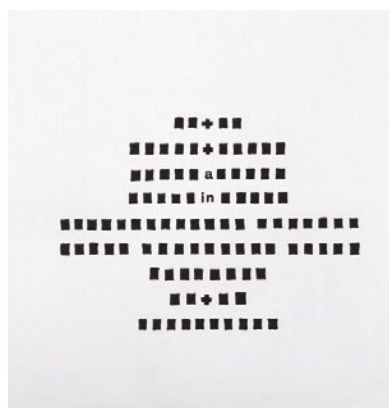


Figura 102

Anna Maria Maiolino, *Secret poem*, 1971, série *Mapas mentais*, guache e letraset sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

O poema exerce uma dupla função, ou seja, configura-se como obra e documento de processo. No movimento de tradução, Maiolino recorre ao arquivo e realiza o desenho a partir do poema que redigira no ano anterior. Em um jogo entre o visível e o não visível, aproximamos as duas obras por meio de seu vínculo

significante. O desenho esconde o poema, mas, ao mesmo tempo, solicita a sua decifração. Daí o título da obra, *Secret poem*, como reforço das relações entre um trabalho e outro.

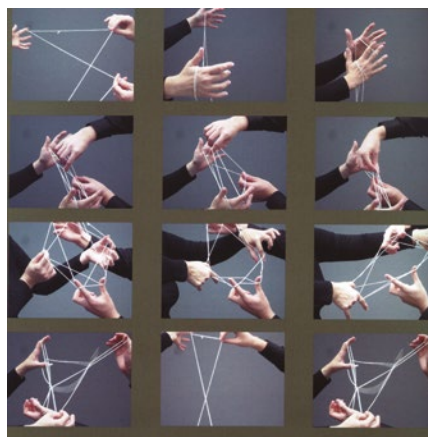


Figura 103

Anna Maria Maiolino, cenas de *Eu & Tu*, 2008, vídeo digital. Fonte: arquivo da artista.

Na esteira dessa característica do processo de criação de Maiolino, o vídeo *Eu & tu* (2008) parece dar continuidade ao poema *Eu + tu* (1970). Primeiro, o título, com sutil alteração, atua como índice da relação entre as obras. O vídeo é filmado inteiramente em *close-up*. Um casal enlaça as mãos em um jogo lúdico com fios de barbante; as mãos realizam diferentes movimentos, construindo estruturas sempre mutantes. Acompanhamos um convite à alteridade, um jogo onde cada movimento depende do outro para se realizar. Assim como no poema concreto, há dois corpos distintos que se fundem, tornando-se um só. O fio de barbante, do mesmo modo que o símbolo de adição (+) do poema e o & do vídeo, é responsável por reunir, juntar, somar um corpo ao outro.

De modo análogo, uma obra que parece dar continuidade a essas reflexões entre o sujeito e o outro é o vídeo *João e Maria* (2008). A narrativa enfoca um homem e uma mulher conectados a um grande fio. Eles encenam diante da câmera, produzindo movimentos de aproximação e distanciamento, em um jogo de intimidade e desejo.

Colocando esses trabalhos lado a lado, vemos como uma obra guarda possibilidades em potencial que podem vir a ser exploradas ao longo do tempo pelo artista, aqui sob a forma de tradução. Essa dinâmica faz parte das discussões contemporâneas referentes à ausência de limites entre linguagens. O que se destaca são os procedimentos fronteiriços, as criações limítrofes que exigem uma leitura das obras em processo relacional. O movimento de tradução intersemiótica identificado no trabalho de Maiolino atualiza o processo de convergência entre o desenho, o vídeo e a poesia.



Figura 104

Anna Maria Maiolino, *João e Maria*, 2008, vídeo digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 105

Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981, série *Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Outra proposta que evidencia a textura intersemiótica de seu processo de criação é a *performance Entrevidas* (1981). Como vimos, ela foi realizada pela primeira vez em frente ao ateliê da artista. Essa experimentação gerou um registro foto-

gráfico em formato de tríptico, estabelecendo continuidade entre *performance* e fotografia. “Para os artistas dos anos 1970, os filmes, os vídeos e as fotos eram uma extensão inevitável da *performance*, servindo como registro documental dos *happenings*” (MARGULIES, 2012, p. 116).

Esse recurso artístico que tem como objetivo reter a singularidade de um acontecimento está em consonância com as discussões sobre a desmaterialização da arte em proposições, intervenções no espaço e *performances* (COSTA, 2009). Nesse contexto, a fotografia não se configura somente como registro do que aconteceu. Para além de suas potencialidades estéticas autônomas, a documentação artística integra a poética de cada obra, atuando como uma extensão da *performance* e dando continuidade ao processo de criação de determinado artista. “Os registros mostravam ser, portanto, mais um dos muitos desdobramentos processuais do trabalho artístico” (COSTA, 2009, p. 22). Nesse caso específico, a realização dessa obra promoveu outro desdobramento: a produção de uma instalação.



Figura 106

Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981/2011, instalação. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A transformação da *performance* em instalação e a conseqüente passagem do espaço público para o espaço institucional do museu atribuíram novas camadas e dimensões à obra. Aqui, temos o convite à participação do público no âmbito do museu, além do pedestal que surge como um novo elemento do projeto. “A instalação consta de várias dúzias de ovos de galinha disseminados no piso a ser

ocupado. O espectador atravessa esse campo minado de fragilidade de vidas. No ir e vir, o passo é uma ameaça para o ovo, e o ovo, natureza perseverante, ameaça o passo falho que esmaga” (MAIOLINO *in* BLOCK, 2002, p. XL).

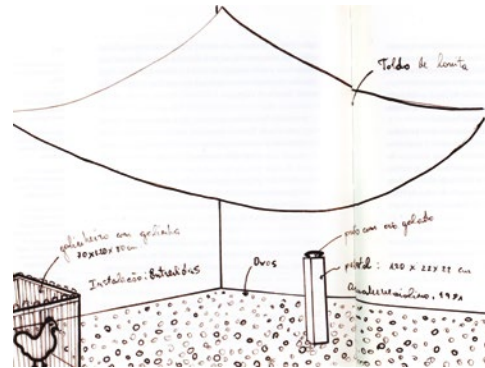


Figura 107

Anna Maria Maiolino, primeiro projeto da instalação *Entrevidas*, 1981. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Encontramos nos arquivos da artista (LINS, 2016, p. 228-29) um esboço do projeto da instalação que contém uma série de informações a respeito da obra – o tamanho do pedestal, um possível galinheiro, o toldo, a simulação dos ovos espalhados no chão etc. – fornecendo um panorama geral de como seria a instalação. No entanto, observemos que o projeto, em sua versão pública, não leva adiante o galinheiro idealizado pela artista no esboço. Há um descompasso entre a ideia e a sua efetiva concretização. Essa relação reitera a dinamicidade do movimento criador, ou seja, uma série de fatores relativos à construção da obra – restrições, alterações, testagem de hipóteses, entre outros – podem levar à alteração do projeto em sua versão pública, conforme afirma Salles: “[...] há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto que está por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, precisão absoluta é impossível. Neste contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais” (SALLES, 2006, p. 20).

Pode-se observar que tanto o esboço quanto a fotografia, a *performance* e a instalação têm suas características estéticas particulares. No entanto, o que se

destaca é a continuidade dessa obra em diferentes suportes e linguagens. Esse desdobramento da *performance Entrevistas* (1981) em outras tantas materialidades ilustra o intrínseco inacabamento do processo criativo. Para além da questão processual inerente à linguagem da *performance*, Maiolino cria diferentes desdobramentos em outras materialidades que produzem expansões tanto na forma quanto no conteúdo da obra. As diferentes versões do mesmo projeto configuram-se como fragmentos desse pensamento em contínua expansão. De modo semelhante, Costa discorre sobre esse fenômeno em relação às práticas artísticas que incorporam como procedimento estético a impermanência:

Com a obra-evento, portanto, apareceu um elemento inesperado na prática artística: o acúmulo de fragmentos e restos das intervenções, a sobra de elementos materiais de ações, *performances* e instalações. Restariam também fotografias, filmes, e, mais tarde, vídeos que documentam eventos e ações dos artistas. Uma fotografia, um objeto, um desenho, um esquete, uma frase sobre algum papel, uma ideia: fragmentos que podem se desdobrar em novos trabalhos, dando continuidade ao processamento da ideia inicial. (COSTA, 2009, p. 21).



Figura 108

Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)*, 1973, série *Fotopoemação*, fotografia analógica em pb. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Dinâmica semelhante se apresenta no vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-1974) que também gerou uma sequência fotográfica. A artista selecionou determinadas

cenas de seu filme, construindo uma narrativa visual de seis imagens. Da esquerda para a direita, a sequência apresenta: uma boca rangendo os dentes, uma boca expelindo diversos fios, uma boca aberta, uma boca ingerindo um ovo, uma boca engolindo um fio e uma boca inalando fumaça. Mais uma vez, a artista estabelece um vínculo entre diferentes linguagens, nesse caso a fotografia e o vídeo.

A seleção específica de determinados quadros também traz à tona, de modo bastante evidente, as recorrências de seu projeto poético. Ou seja, novamente encontramos nessas imagens alguns signos e temáticas que se manifestam com frequência em sua obra ao longo do tempo, tais como a linha, a forma oval – tanto da boca, quanto do ovo –, o limite entre o dentro e o fora do corpo etc. Como descreve Bergamaschi (2018, p. 214): “[...] boca, ovos e linhas são objetos que Maiolino nomeia ‘signos interiores’, elementos recorrentes em diversas de suas obras”.

Dando continuidade a esse olhar processual para os procedimentos, aqui entendido como tradução entre linguagens, destacamos uma poesia de 1971, que carrega o potencial de alguns elementos que mais tarde seriam centrais no vídeo *In-Out (Antropofagia)* (1973-1974) e na obra da artista de modo geral.

AJJJJJJJJJ
 HAAAAAAAAAA
 in
 out
 vivo
 AJJJJJJJJJ
 HAAAAAAAAAA
 ar
 aspiro
 vida-corpo
 expiro
 atravesso a janela do mundo
 AJJJJJJJJJ
 HAAAAAAAAAA

aspiro
 expiro
 ritmo
 sopro vital
 AJJJJJJJJJ
 aspiro
 sobrevém a escuridão
 o silêncio

(MAIOLINO, 1971)

Começamos pelo emprego da expressão *in-out*: ela compõe o título do vídeo e também se apresenta no poema. A passagem entre o dentro e o fora é ilustrada no uso de palavras como “aspiro” – o movimento de respiração interior – e “expiro” – o movimento complementar, de respiração exterior. A poesia também enfatiza o ciclo da vida como nascer e morrer, discutido anteriormente. O estado pré-linguagem (verbal) ou, como nos diz Maiolino (*in* TATAY, 2012, p. 107), “[...] a construção de uma linguagem primeira” está expressa no vídeo *In-Out Antropofagia* (1973-1974) e no poema, por meio do uso de palavras sem significado utilitário e que reproduzem ruídos. De modo geral, são alguns aspectos que atravessam a construção de sua obra, independentemente da linguagem que a artista acessa para tal construção. Essa convergência entre o vídeo, a fotografia e o poema evidenciam a textura intersemiótica de seu processo de criação.

Outra obra que demonstra essa mesma dinâmica entre linguagens é a *performance In atto* (2015). A experimentação encena um ritual em que uma anciã coordena um processo de renascimento. O público, em volta do espetáculo, participa da cerimônia.

Um corpo estático, coberto por bandagens brancas, está posto diante da artista. Em vestes pretas, Maiolino circula em torno do cadáver enquanto promove uma saudação. Um aplauso, seguido de um sopro em forma de impulso vital dá início ao ritual.



Figura 109

Anna Maria Maiolino, *In atto*, 2015, *performance* realizada com Sandra Lessa. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Lentamente, o corpo começa a se mover, arrastando-se pelo espaço enquanto debate-se no chão. Algo que se assemelha a um mantra é produzido pela *performer*. Aqui, o encontro com a alteridade não é mediado pela linguagem verbal. Somos incapazes de compreender o vocabulário empregado durante a apresentação. Ao mesmo tempo, há um investimento no corpo, em seus impulsos somáticos e ancestrais.

Aos poucos, a artista conduz a *performer* ao desenlaçar das amarras. O tecido branco é o elo vital que conecta o corpo da artista ao da *performer*, estreito caminho entre a vida e a morte. Nessa *performance*, há novamente o tensionamento entre clássicas oposições. No entanto, afirma-se a vida na sua direta e indissociável relação com a morte.

A *performance* foi realizada em referência ao desenho *Sem título* (1968) da série *Entre pausas*. Aqui, o desenho – realizado há 47 anos – serve como um esboço da apresentação. Tanto o desenho, como a *performance* têm a mesma narrativa visual: uma cadeira, dois corpos, a bandagem e o desenlaço. No processo de tradução intersemiótica, a artista parte do plano bidimensional do desenho e o expande rumo a uma interação com o espaço tridimensional. Nessa transposição, o desenho adquire vitalidade ao ser encenado pela artista.



Figura 110

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, série *Entre pausas*, 1968-1969, caneta sobre papel.
 Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 111

Anna Maria Maiolino, *In atto*, 2015, *performance* realizada com Sandra Lessa. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Outro exemplo é a frase pensada por Maiolino para uma *performance* que mais tarde seria utilizada como título de uma retrospectiva de sua obra, realizada no Padiglione D'Arte Contemporanea de Milão, em 2019. A frase “O amor se faz revolucionário” é parte de um projeto intitulado *Las locas* (1992), que foi realizado contemporaneamente pela artista em uma exposição individual antológica intitulada *Pssiiiiuuu...* (2022) no instituto Thomie Othake. O projeto faz referência às mulheres, mães e esposas dos desaparecidos políticos, vítimas da perseguição durante a ditadura argentina nas décadas de 1970-80. É importante observar que um aspecto de seu projeto é retomado pelo curador da exposição, Diego Sileo, em outro contexto –

tempo e espaço. Nesse sentido, o resgate da frase evidencia como um projeto guarda o potencial estético que pode ser explorado pelas redes do artista ao longo do tempo. Essa constatação fica ainda mais evidente quando a artista realiza efetivamente o projeto, isto é, dá corpo à obra *Las Locas* (1992), retirando-a do papel e concretizando a obra em 2022, trinta anos após a idealização do projeto.

Esse procedimento de tradução entre linguagens não é específico do processo de criação de Maiolino, como descreve Salles (2006, p. 157): “[...] ao acompanhar diferentes processos, observamos na intimidade da criação um contínuo movimento de tradução entre linguagens, que acontece durante o processo”. Observamos em Maiolino a tendência marcante de autotradução de suas próprias obras para outros suportes e linguagens.



Figura 112

Anna Maria Maiolino. *AL DI LA DÌ*, 2019, *performance*. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A fim de dar seguimento a esse pensamento em expansão, a última *performance* realizada pela artista, *AL DI LÀ DI* (2019), parece dar continuidade a *In atto* (2015). Nessa proposta, a artista retoma um alfabeto de signos semelhante ao anterior: o envolvimento com um tecido, agora na cor vermelha escarlata, pode simbolizar o feminino, o sangue menstrual, o sofrimento, o amor, a morte e a vida. A cor vermelha nessa proposta é ambígua, pois está presente em nosso nascimento, como em nossa morte. Também o vermelho se transmuta, de modo paradoxal, em sensações ligadas à ternura, ao amor e ao mais duro sofrimento. Há, ainda, o relacionamento entre duas mulheres, uma jovem e outra idosa.



Figura 113

Anna Maria Maiolino. *AL DI LA DÌ*, 2019, performance. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Como podemos observar, os três projetos possuem suas características estéticas singulares. Contudo, ao colocarmos as obras em relação, percebemos alguns fios condutores que as interligam umas às outras, demonstrando a continuidade do processo de criação. Elas guardam em sua própria materialidade elementos que podem ser retomados pela artista ao longo do tempo.



Figura 114

Anna Maria Maiolino, *Construção/Jogo*, 1973-76, vídeo-performance convertido em vídeo digital. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 115

Anna Maria Maiolino, *É*, série *Elaborações+Fotopoemação*, 2010, documentário fotográfico da performance *É*. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A experimentação da artista com o tecido serve-nos como exemplo, pois não se restringe unicamente a essas duas obras. Outros projetos como *Construção/Jogo* (1973) e *É* (2010) também incorporam o mesmo material como recurso plástico. Dando continuidade a esse olhar processual, o uso das cores branca, preta e vermelha nessas performances dá seguimento ao estudo de Maiolino a respeito desse conjunto cromático particular.



Figura 116

Anna Maria Maiolino, *De Vita Migrare Anno MCMXCI*, 1991, instalação. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 117

Anna Maria Maiolino, *De Vita Migrare*, 1975-76, série *Mapas mentais*. Fonte: arquivo cedido pela artista.

É possível estabelecermos outras relações ao fornecermos à sua obra uma perspectiva de processo. A instalação *De vita migrare anno MCMXCI* (1991) foi um projeto desenvolvido para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. Nela, a artista produziu uma estrutura quadrada com paralelepípedos. O espaço era inundado com uma pequena quantidade de água de modo que o visitante somente tinha acesso ao ambiente por meio de uma plataforma que cruzava os dois lados da sala. O espectador fitava o interior da estrutura a partir de uma fresta aberta na parede onde era visível “[...] uma imagem luminosa, astronômica, da Terra, através de um sistema de videoprojeção.” (MAIOLINO *in* DE ZEGHER, 2002, p. 226). Na parte superior do edifício, estava grafado o título da obra: *De vita migrare anno MCXCI*. A artista comenta a proposta da instalação no memorial poético da obra:

De Vita Migrare (morrer, em latim) de novo põe em questão a territorialidade. Esta paisagem (instalação) trata do homem e de sua história – o homem como dimensão de retorno. A imagem luminosa, astronômica, da Terra, revelada no interior do habitáculo, nos leva a uma extraterritorialidade, lá, aqui, no interior circunscrito abriga a imensidão exterior e cósmica. A emigração e a morte (sugerida na inscrição latina gravada no

alto do habitáculo, que na tradução ao pé da letra significa emigrar da vida) são metáforas de si mesmas. A vida está presente nos seus quatro elementos (terra, água, ar e fogo). O habitáculo existe na simbologia como nossa morada interior, anímica. Ao olhar, pode ser também um túmulo, um bunker, um celeiro ou uma casa. A inscrição incisa no habitáculo é a marca do homem, e, portanto, a terra. A água ocupa praticamente toda a área, define o espaço, impondo o caráter de paisagem. Seu caráter especular é o espelho d'água da fascinação do homem na descoberta inconsciente, através de Narciso, de sua própria imagem. O ar existe, pois, a chama do fogo arde. No universo, o fogo, sempre estará presente debaixo do “Crisol da vida”, transmutando-a, e o saber do fogo é uma das marcas fundamentais que constituem o homem na sua historicidade. (MAIOLINO in DE ZEGHER, 2002, p. 226).

Para além das íntimas relações que essa obra mantém com o projeto artístico de Maiolino, visto que falamos novamente da relação vida-morte, dentro-fora, essa instalação estabelece um elo com outra obra de mesmo título: *De vita migrare* (1975-1976), parte da série *Mapas mentais*. Nessa obra, a artista apresenta um mapa e em seu centro inscreve a mesma expressão em latim: *De vita migrare*. O mapa e a instalação parecem tratar o território como um lugar de passagem, uma compreensão do espaço a partir de uma perspectiva nômade, e, no limite, é construída uma grande metáfora sobre a vida, compreendida em seu sentido de mudança e transitoriedade. Por outro lado, se atentarmos para a trajetória de Maiolino, podemos encontrar na obra alguns elementos que remetem à sua própria biografia, uma vez que a artista emigrou da Itália e se instalou em diferentes territórios. Ou seja, podemos pensar a emigração também como uma morte simbólica, ou seja, no plano da linguagem.

A fim de estabelecer outras possíveis relações no âmbito de seu projeto poético, é possível destacar obras que compartilham entre si certa similaridade formal a partir de diferentes materialidades, como *Entre dois* (1972), *Sem título* (1984), *São dois* (1996) e *Sem título* (1998, 1999).

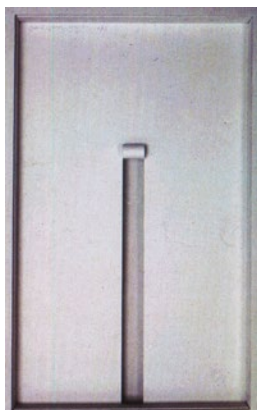


Figura 118

Anna Maria Maiolino, *Entre dois*, 1972, série *Projetos/Construídos*, papel em caixa de madeira sob vidro. Fonte: arquivo cedido pela artista.

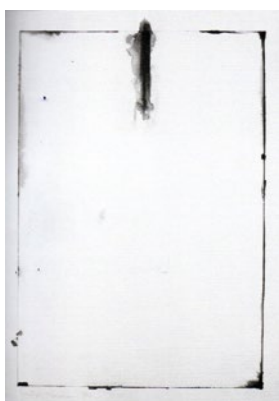


Figura 119

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1984, série *Aguadas*, água e tinta em papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 120

Anna Maria Maiolino, *São dois*, 1996, cimento e gesso moldado. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 121

Anna Maria Maiolino, *Sem título*, 1998-1999, série *Outras marcas*, tinta acrílica sobre papel. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Essas recorrências em seu processo de criação nos colocam diante de uma trama semiótica que autoriza a leitura de sua obra a partir de uma perspectiva relacional. São signos, formas e temas que insistem em aparecer, se transformar e expandir, dando novas camadas à obra e adensando o discurso do projeto artístico em construção.

A diversidade de procedimentos evidencia a complexa relação entre processo e obra. Esses recursos criativos trazem à tona diferentes aspectos do processo de criação, seja por meio da escolha do material, dos recursos plásticos, do modo de construção da obra etc., reiterando a importância do olhar da crítica de processo para a experimentação contemporânea.

Essa abordagem torna-se ainda mais relevante quando direcionamos nosso olhar aos arquivos de criação e, especialmente, à escolha da artista em publicar parte desses documentos de processo, destacando a importância dada ao arquivamento e à experimentação. Para o bailarino e coreógrafo americano Murray Louis (1992), a arte não é só o produto considerado acabado pelo o artista. O público não tem ideia da quantidade de arte esplêndida que perde por não assistir aos ensaios. Ao tornar público o que até então ficava relegado ao privado, a publicação dos documentos de processo revela o curso da construção da obra, sua textura intersemiótica, problematizando a ideia de produto finalizado.

NEGOCIANDO DICOTOMIAS

Agenciando oposições

Ao olharmos para as questões que permeiam a obra de Maiolino, percebemos o modo como a artista agencia determinadas dicotomias e trabalha a ideia de diferença. Diversos autores nos ajudam nessa tarefa: Paulo Herkenhoff, com o ensaio *A trajetória de Anna Maria Maiolino: uma negociação de diferenças* (2002, p. XXVIII); Helena Tatay, quando afirma o seguinte, em entrevista com a artista, “[...] parece-me que você volta a pensar nos limites. Toda a sua obra negocia as dicotomias, dentro-fora, puro-impuro, vazio-cheio, de forma que estão voltadas para se religar em um processo de transformação” (2012, p. 52). Fernanda Pequeno, por sua vez, descreve: “Anna Maria Maiolino trabalha com as dicotomias de morte-vida, forma-informe, não as resolvendo em sínteses, mas elogiando o movimento incessante entre essas polaridades” (PEQUENO, 2015, p. 208). Catherine De Zegher (2002) também comenta que a artista entende os opostos como interação e não como mutuamente exclusivos. A própria artista também fala dessa relação quando diz: “Felizmente, a natureza não se passa a limpo. Nela está intrínseca a dualidade, sem nenhuma posição moralista. Existe com todos os seus opostos” (MAIOLINO *in* TATAY, 2012, p. 38).

Como analisado no decorrer deste livro, o encontro entre diferenças é promovido por meio de uma série de procedimentos e recursos criativos dos quais a artista lança mão na construção de sua obra, tais como a dobradura, a costura, o corte, a incorporação do molde ao objetivo expositivo, a repetição singular do gesto, a metodologia do trabalho em série, a continuidade entre obras, a construção de imagens paradoxais e ambivalentes etc.

Esses são alguns procedimentos e recursos que trazem à tona, na própria materialidade da obra, a negociação entre dicotomias como dentro/fora, cheio/vazio, verso/inverso, igual/diferente, presente/ausente, vida/morte, força/fragilidade, entre outras. A artista parece cultivar o tensionamento entre polaridades, o choque entre polos e extremidades que vão de encontro ao outro sem negar a face

que lhe opõe, como descreve Maiolino: “Na nossa natureza nada se perde. Na negação há afirmação” (MAIOLINO *apud* HERKENHOFF, 2002, XXXIII).

Nesse contexto e em diálogo com a crítica de processos, gostaríamos de adicionar outro espaço de negociação que identificamos em seu projeto poético: a dicotomia processo e obra. No caso de Maiolino, os seus procedimentos de criação produzem uma aproximação indissociável entre o processo de construção da obra e a obra em sua versão pública; encontramos na própria materialidade de diversos de seus trabalhos os índices do processo. Na realidade, o que observamos ao analisarmos o conjunto de suas obras é a forma final como um depósito de vestígios de seu próprio processo de criação. Essa relação entre processo e obra constitui-se no emprego dos procedimentos que vimos há pouco e que acabam por dissolver a oposição entre processo e obra.

O contexto cultural no qual sua pesquisa plástica estava inserida, as migrações durante a sua formação como artista, a incorporação de repertórios culturais múltiplos, a abertura para o outro e a sua identidade multiforme e em permanente mobilidade foram fundamentais para o entendimento da diferença – distante da lógica da oposição – como parte constitutiva dos processos da vida. Essa sua condição de interstício, como descreve Doctors (2012, p. 167),

[...] permite exorbitar os limites e buscar o ‘sempre outro’. Gera processos em aberto que rompem com a dualidade estanque e se aproximam do paradoxo. Assim, Anna, como uma nômade, imprime a sua obra um sentido movente que incorpora todos os elementos da presença e da ausência como parte do trabalho.

De modo geral, essas negociações atravessam a construção de sua obra e reaparecem na produção da grande instalação *Here and there/Aqui e lá* (2012), produzida para a Documenta 13, na cidade alemã de Kassel.

Como vimos, a exploração da continuidade na obra de Maiolino deu-se a partir da sinalização de alguns aspectos recorrentes na construção de seu projeto poético. Nesse contexto, apontei certos signos, formas e temas, assim como procedimentos que se manifestam de modo contínuo em seus processos de criação. A gestualidade; a metodologia do trabalho em série; a textura intersemiótica; a forma oval; o ovo; a linha; o ciclo; o dentro e o fora foram aspectos observados mediante a abordagem crítica dos processos de criação, com especial ênfase na processualidade, ou seja, entendemos as obras como índice de um fluxo criativo contínuo, que nomeamos de “projeto poético” (SALLES, 2014, p.44).

Ao longo da pesquisa, a instalação produzida para a Documenta 13, intitulada *Here and there/Aqui e lá* (2012), nos pareceu dar continuidade a alguns aspectos discutidos durante o desenvolvimento deste livro. Na construção dessa obra, Maiolino recorre a alguns elementos que se mostram vitais ao seu projeto poético. Considero coerente com essa característica de nosso objeto de pesquisa que as considerações finais também apontem para essa continuidade das recorrências discutidas até aqui. Sendo assim, partiremos para a análise dessa obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por uma reconciliação entre natureza e cultura





²⁵ Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e Lá*, 2012, instalação in-situ. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A instalação *Here and there/Aqui e lá* (2012) demonstra alguns dos fios condutores do grande projeto artístico de Maiolino. Por isso seleciono a obra nestas considerações finais, dando seguimento a minha proposta de um olhar processual para o projeto artístico de Maiolino.

Maiolino produziu a instalação para a Documenta 13 à convite da curadora Carolyn Christov-Bakargiev. A artista optou por realizar uma instalação multimídia, marcada pelo encontro de múltiplas linguagens em grande parte de seu processo de construção. Assim, poesia, vídeo, áudio, fotografia, escultura, vozes e odores foram articulados dentro de uma casa alemã localizada no parque Karlsaue, em Kassel, Alemanha. A artista ocupou os arredores da casa e de seus três andares – térreo, sótão e porão. Ela conta que o espaço chamou a sua atenção, pois descobriu que os irmãos Grimm teriam vivido nas proximidades do lugar (2012, s.p). “Quis a casa do jeito que estava: velha, cheia de teias de aranha e resquícios de umidade. Senti que ali poderia fazer o que quisesse. Eu me apossei da casa. E ela voltou à vida” (2012, s.p).



Figura 122

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Alocado em meio a um bosque, o espaço que circunscrevia a casa era repleta de elementos e vegetação. Como descreve a artista (2012), o nome *Here and there/Aqui e lá* apresenta dois advérbios de lugar que caracterizam uma ambivalência espacial. O dentro e o fora da casa se misturam e convergem; a letra “e” evidenciava essa dinâmica espacial.



Figura 123

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 124

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 125

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.

A comunicação entre o espaço interno (a casa) e externo (o bosque) floresce quando a artista incorpora o jardim ao interior da casa. O sótão foi preenchido por galhos, folhas e plantas que impediam a entrada do espectador no recinto. As plantas impregnavam o ambiente doméstico com o aroma do jardim circundante, estabelecendo-se o diálogo entre o dentro e o fora. A casa como símbolo eminente da civilização em relação à paisagem, símbolo da natureza. Esse mútuo contágio entre o interior e o exterior gera uma reconciliação entre natureza e cultura.

Do lado de fora da casa, sons artificiais de pássaros brasileiros emitidos por auto-falantes eram confundidos com os cantos dos pássaros nativos que habitavam os arredores do bosque. As gravações eram embaladas pela composição das cantoras Sandra Lessa e Tânia Piffer. Lançando mão de indicadores espaciais como “aqui” e “lá”, a instalação promovia uma comunicação entre a paisagem tropical e alemã; entre sons orgânicos e inorgânicos; entre espaços distintos, mas, ao mesmo tempo, contíguos. Como descreve Daniel Lins:

Os pássaros soltos na natureza voando de galho em galho deixam-se contagiar pelo trinar gravado de pássaros humanos... De repente, uma onda de

alegria eclode: os pássaros respondem ao gorjear, não como imitação de um canto gravado, mas como saudação, encontro, convívio, gozo, melódico, sem barreiras. Um canto de liberdade. Uma liberdade que canta! (LINS, 2016, p. 95).

Já no andar térreo, somos arrebatados por uma diversidade de imagens, linguagens e procedimentos artísticos. As formas em argila da instalação *Terra modelada* (1993), iguais e diferentes, estão semeadas pelos diferentes cômodos da casa. São milhares de rolinhos e bolinhas produzidos artesanalmente e que revelam formas orgânicas de diversos formatos e dimensões. A trajetória da linha também prossegue no ambiente: o fio de tinta que se condensou em suas pinturas processuais, que costurou as duas faces do papel, que escorreu pelas bocas e enlaçou sujeitos, adquire corpo em longos fios de terra espalhados pelos cômodos (POLLOCK, 2012).

Essas formas embrionárias, dispostas à mesa, na cama, na cadeira ou no sofá, estão abertas a associações diversas, dependendo de sua composição e do contexto em que estão inseridas. Podem aludir a alimentos ou a dejetos do corpo humano, ou, ainda, apontar para um trabalho ritualístico e coletivo, como lembra a artista: “[...] e, obviamente, na minha casa quando vinha muita gente, toda a superfície possível – a cama etc. – era tomada pela pasta feita em casa. E claro que a argila tem toda essa relação com a massa feita em casa” (MAIOLINO, 2012, s.p). Esses aspectos dão seguimento ao estudo de Maiolino acerca da alimentação e do excremento, discutidos anteriormente. A gestualidade move a construção dessa obra, bem como de sua busca artística em geral.

Essas formas compactas resultam da repetição de gestos simples que, apesar de executados por uma pessoa, a artista, trazem a presença de muitos, do coletivo. Lembram tarefas arcaicas e elementares, exatamente significativas e tão afastadas dos dias de hoje: a preparação do elemento construtivo e do alimento. Tarefas e trabalhos inaugurais. (FILHO, 2002, p. XXIII).



Figura 126

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.



Figura 127 e 128

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.

Dando seguimento ao olhar processual, notamos que a artista levou alguns de seus trabalhos anteriores para compor o espaço da casa: a série fotográfica *Vida/afora* (1973) e o vídeo *+ - = -* (1976). Ao retomar esses trabalhos, a artista

contextualiza-os em outro ambiente – tempo e espaço – dando continuidade ao seu discurso e oferecendo às obras outras potenciais conexões. Tanto a série fotográfica quanto o vídeo têm como elemento central o ovo. Esse signo, bem como o seu formato, estabelece relações conceituais e formais com a totalidade de seu projeto poético. O ovo transporta consigo alguns aspectos que parecem ser vitais ao processo de criação de Maiolino e que atravessam a construção de sua obra ao longo do tempo, como a alimentação, a vida, a forma oval, o embrião, o ciclo etc. De Zegher (2002) enfatiza o ovo e a estreita relação da forma elíptica com essas imagens embrionárias: “Quando Maiolino segura o ovo em suas mãos e o manipula, memórias primárias e imagens arquetípicas retornam a ela” (DE ZEGHER, 2002, p. 9). Nesse contexto, tanto o ovo como a própria casa ocupada pela artista apresentam-se como lugares onde os ciclos de vida se repetem e se renovam; são imagens embrionárias da criação.



Figura 129 e 130

Anna Maria Maiolino, *Here & There – Aqui e lá*, 2012, instalação *in-situ*. Foto: Edward Ephraums. Fonte: arquivo cedido pela artista.

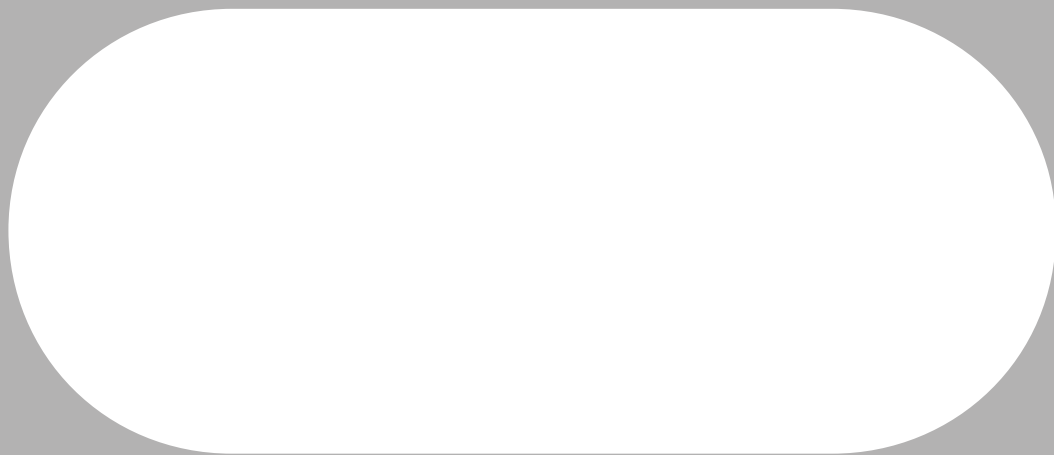
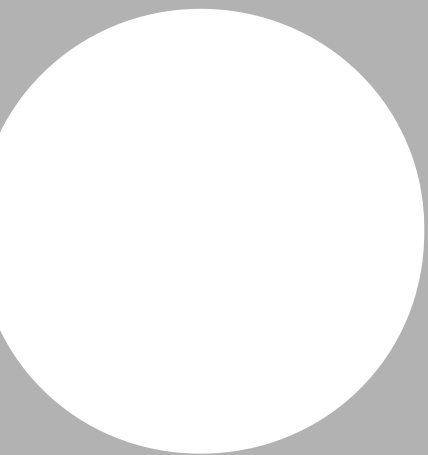
O porão, último andar da casa ocupado pela artista, abrigava uma instalação sonora. Maiolino recita o poema *Eu sou eu* (2012), no qual combina fragmentos de seus escritos com trechos do conto *O alienista* (1882), de Machado de Assis, e do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio, como nos conta Lins (2016). O porão da casa, fúnebre e melancólico, foi dedicado à reflexão sobre a morte. Aqui, mais uma vez, a artista coloca em movimento as dicotomias vida/morte. A casa de Maiolino parece rememorar uma época na qual vida e morte ainda não haviam sido expulsas do ambiente doméstico, nem confinadas aos interiores dos hospitais, asilos etc. A voz da artista, do fundo do porão, também interagiu com a vida de fora.

O procedimento gestual, a relação entre o dentro e o fora, vida e morte, o ciclo, o ovo e o seu próprio formato são alguns aspectos discutidos ao longo deste livro e que retornam aqui, em outro contexto e materialidade, adensando o discurso de sua obra. São modos de fazer e representar ligados à sua percepção – desejos, crenças, memórias e repertórios –; escolha de materiais que assinalam uma obra marcada pela sua singularidade. De modo geral, acreditamos que essas recorrências estabelecem os fios condutores de seu projeto poético e o destino de sua obra.

Distribuindo esses diferentes fragmentos de seu processo de criação em lugares do cotidiano – a casa, a mesa, a cama – a artista investe no movimento de integração entre arte e vida. No interior da casa, uma série de linguagens – fotografia, poesia, escultura, vídeo, som etc. – compõe o ambiente, apontando para o diálogo entre essas diferentes mídias e suas inter-relações. A poesia se mistura com o som dos pássaros que, por sua vez, se misturam com as imagens videográficas e fotográficas; estas também se fundem ao cheiro do bosque e aos arranjos de argila. Esse entrelaçamento de suportes e linguagens, bem como o excesso de imagens e potenciais significados, gera uma pluralidade de percepções e sentidos. A casa apresenta-se como núcleo integrador dessas diversas linguagens e suportes em ação; uma explosão de signos que se expandem para fora, invadindo o bosque de Kassel na Alemanha e o mundo.

Impregnada de corporeidade, de gesto e contato íntimo com a matéria, sua obra requer o corpo presente em sua carne, com as mãos na terra, no papel, no cimento

ou no gesso. O corpo vivo na imagem fotográfica, no vídeo ou na *performance*. Aí está a potência de sua obra, repleta de formas e impulsos somáticos, ancestrais e, ao mesmo tempo, vitais. Maiolino cultiva o afeto com as coisas, com os materiais, com os processos e com o outro. Nômade por excelência, tanto em sua vida, quanto em sua obra, a artista habita no mundo das coisas e dos outros, do mesmo modo que é habitada por eles.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil**. Revista de Antropofagia, ano I, n. 1, São Paulo, 1928. Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 15 de março, 2020.

BERGAMASCHI, Bárbara. **O eterno nascimento da forma**. Concinnitas, Rio de Janeiro, nº33, 2018, p.210-237.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BLOCK, Holly. Conversação com Anna Maria Maiolino/A conversation between Holly Block and Anna Maria Maiolino. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/Life line: Anna Maria Maiolino**. New York: The Drawing Center, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo, Campanha das Letras, 1996.

CANCLINI, Néstor G. **Quien habla y em qué lugar: sujeitos simulados e interculturalidad**. Estudos de literatura brasileira contemporânea.: sujeito e espaço social. Brasília, nº22, jul-dez. 2003, p.15-37.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CARLOS, Esther. E. A memória do outro/The memory of the other. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida Afora/Life line: Anna Maria Maiolino**. Nova York: The Drawing Center, 2002.

CLARK, Lygia. **A morte do plano (1960)**. Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1960-_a-morte-do-plano_p.doc. Acesso em 17 de março, 2021.

_____. **A propósito do instante (1965)**. Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1965-a-proposito-do-instante_p. Acesso em 17 de março, 2021.

COLAPIETRO, Vincent. Palestra no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2014.

_____. **Peirce e a abordagem do Self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: SALLES, Cecília. A.; PINHEIRO, Amálio. J. B. (Org.) **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2016.

CORRÊA, Patrícia. O lugar do exercício experimental da liberdade. In: 25º Encontro da ANPAP, 2016, Porto Alegre. A arte: seus espaços e/em nosso tempo. **Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Porto Alegre: ANPAP/UFSM/UFRGS, 2016. v. 1. p. 2175-2188.

CYPRIANO, Fabio. **Anna Maria Maiolino abre 2 mostras em NY e prepara outra para SP**. Entrevista à Folha de São Paulo, 9 jan. 2002. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20378.shtml>. Acesso em 24 de abril, 2019.

COSTA, Luiz. C. Uma questão de registro. In: COSTA, Luiz, C. (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOCTORS, Marcio. As nervuras do devir: a diversidade e o devir como exercício experimental da liberdade. In: TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. Cosac Naify, 2012.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

FERREIRA, Gloria.; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERREIRA, Gullar. **Teoria do não-objeto**, 1959. Disponível em: <https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/03/teoria-do-nc3a3o.pdf>. Acesso em 20 de janeiro, 2019.

FER, Briony. **O molde: o trabalho de argila de Anna Maiolino**. Disponível em: <http://www.annamariamaiolino.com>. Acesso em 28 de novembro, 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Ditos e Escritos: Ética, sexualidade, política**. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FILHO, Venâncio Paulo. A mão que faz/ The doing hand. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/Life line: Anna Maria Maiolino**. New York: The Drawing Center, 2002

GONÇALVES, Vinicius. O; SALLES, Cecília. A. Anna Maria Maiolino sob a perspectiva da crítica de processo: vestígios da criação. **Revista IEB**, v. 77, p. 143-167, 2020.[p1]

GONÇALVES, Vinicius. O. **O processo de criação de Anna Maria Maiolino: uma discussão referente à estética do inacabado**. In: Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação nas Artes, Vitória, 2018.

_____. Procedimentos mestiços na condição pós-mídia: um estudo da obra de Anna Maria Maiolino. **Revista Nexi**, São Paulo, v. 5, 2019, p. 1-10.

_____. **Experimentos estéticos em tradução:** Lygia Clark e Ernesto Klar. Monografia – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

GONÇALVES FILHO, Antônio. **A ascensão de Anna Maria Maiolino.** O estado de São Paulo. São Paulo. 13 fev. 2019.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória de Anna Maria Maiolino: uma negociação de diferenças/Maiolino's trajectory: a negotiation of differences. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/Life line:** Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Guaracira Lopes Louro – 11.ed. Rio de Janeiro, 2006.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Gloria.; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas anos 60/70.** 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. Tradução Gávea. **Revista do curso de especialização em história da arte e arquitetura no Brasil,** Rio de Janeiro, v.1, 1984.

_____. **A voyage on the north sea:** art in the age of the post-medium condition. Thames & Hudson Inc. United States. 2000.

LINS, Daniel. **A pele de Anna.** São Paulo: Cosac Naify, 2016.

LOWY, Michel. "A Contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais,** São Paulo, n.25/26, 2011, p.20-28.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera II:** semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Selección e tradução do russo por Desiderio Navarro. Madrid. Ediciones Cátedra, 1998.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna.** Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 16° ed. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAIOLINO, Anna Maria. **Anna Maria Maiolino.** São Paulo: J. J. Carol Editora, 2007.

_____. O encontro com a arte brasileira. In: ZEGHER, Catherine de (ed.). **Vida afora/A life line:** Anna Maria Maiolino: Vida New York: The Drawing Center, 2002.

_____. **Artista é destaque na Documenta em 2012.** Entrevista concedida a Carlos Albuquerque. Documenta, 17 jun. 2012. Notícias. Disponível em <http://www.dw.com/pt-br/artista-brasileira-%C3%A9-destaque-na-documenta-em-2012/a-16032053>. Acesso em 26 de setembro, 2018.

_____. Banquete antropofágico. In: TATAY, Helena (org.). **Anna Maria Maiolino.** São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 93-94.

_____. Sine die: diário de bordo. In: LINS, Daniel. **A pele de Anna: Anna Maria Maiolino.**

São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 214.

_____. **Na casa de Anna Maria.** Entrevista de Mariana Shirai. O Valor, São Paulo, 08 agosto. 2012. Disponível em <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/06/08/na-casa-de-anna-maria.ghtml>. Acesso em 17 de março, 2021.

_____. **Brasileira expõe na mais importante mostra de arte contemporânea.** Entrevista de Camila Molina. Estadão, São Paulo, 06 de junho. 2012. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,brasileira-expoe-na-mais-importante-mostra-de-arte-contemporanea-imp-,882961>. Acesso em 17 de março, 2021.

_____.; BARTHOLOMEU, Cezar.; TAVORA, Maria. L.; PEQUENO, Fernanda; FERNANDES, Chico.; VECHI, André.; ARAUJO, Inês.; LINNEMANN, Ana.; FLORES, Livia.; QUINDERE, Natália.; SANTOS, Vanessa. Tudo começa pela boca. **Arte & Ensaios** (UFRJ), n. 29, 2015.

_____. **Exposição food:** entrevista Anna Maria Maiolino. Sesc Pinheiros, 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=__iVnIRo9LA. Acesso em: 17 de março, 2021

MARTINS, Sérgio Bruno. **Anna Maria Maiolino:** estilo tardio às avessas. MASP, 2017.

MONT'ALVERNEE, Rosana. **João e Maria** [recurso eletrônico] / organizado por Ministério da Educação – MEC; coordenado por Secretaria de Alfabetização – Sealf. – Brasília, DF : MEC/Sealf, 2020. Disponível em: http://alfabetizacao.mec.gov.br/images/conta-para-mim/livros/versao_digital/joao_e_maria_versao_digital.pdf.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GjAExH-cHzY>. Acesso em 17 de março, 2021.

MERGULIES, Ivone. Filminhos, primeiro plano. In: TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**, Cosac Naify, 2012.

MESQUITA, Ivo. In: CYPRIANO, Fabio. **Anna Maria Maiolino abre duas mostras em NY e prepara outra para SP.** Entrevista à Folha de São Paulo, São Paulo, 9 janeiro. 2002. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20378.shtml>. Acesso em: 24 junho, 2019.

MORIN, Edgar. **O método 4:** as idéias. habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre, Sulinas, 1. Ed 1998; 2011.

_____. **A inteligência da complexidade.** São Paulo: Peirópolis, 2000.

OLIVEIRA, Mirtes Marins. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: Fabio Cypriano; Mirtes Marins de Oliveira. (Org.). **Histórias das exposições:** casos exemplares. 2ed. São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 2016, v. 1, p. 17-23.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. In: Amaral, Aracy (org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975a, p. 237-240.

PEQUENO, Fernanda. **Ovos e excrementos**: Anna Maria Maiolino. In: 24º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015, Santa Maria. 24º Encontro da ANPAP – Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Santa Maria e Porto Alegre: ANPAP; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. v. 1. p. 207-222.

POLLOCK, Griselda. Ser, fazer, pensar: encontros na arte como vida. In: TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**, 2012.

_____. Vidas paralelas. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/Life line**: Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.

ROLNIK, Suely. Flowerings of reality. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/Life line**. Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002, v., p. 107-112.

_____. Florações da Realidade. **Núcleo de estudos da subjetividade**, São Paulo. p. 01-12, maio, 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em 29 outubro, 2019.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. **ARS**, São Paulo, v. 7, p. 131-151, 2009.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento, sonora, visual, verbal**: aplicações na hipermídia. São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 2001.

_____. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo, Paulus, 2003.

_____. **Temas e dilemas do pós-digital**: a voz da política. São Paulo, Paulus, 2016.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Introdução à semiótica**. 1. Ed. São Paulo, 2017.

SALLES, Cecília. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo, Editora Intermeios, 2014.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo, Editora Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. São Paulo, Editora Horizonte, 2010.

_____. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. EDUC, São Paulo, 2008.

_____. **Crítica de processos criativos.** In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Dinâmicas epistemológicas em artes visuais, 2007, Florianópolis. 16º Encontro Nacional Anpap: Dinâmicas epistemológicas em artes visuais. Florianópolis: Anpap, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. Com os Olhos na Mão/With Eyes in her Hands. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/A Life Line:** Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002.

SCOVINO, Felipe. O dentro é o fora. In: _____. **Lygia Clark: uma retrospectiva.** São Paulo, Itaú Cultural, 2014.

SILEO, Diego (org). **Anna Maria Maiolino: o amor se faz revolucionário.** Itália: Silvana Editoriale, 2019.

SIMÃO, Luciano. V. **Fotoperformance:** passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: 23º Encontro da Associação nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2014, Belo Horizonte. Ecossistemas Artísticos: Anais do 23º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-Graduação em Artes – UFMG, 2014. v. 1, p. 2881-2885.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino.** Cosac Naify, 2012.

ZEGHER, de Catherine. **Vida afora/A Life line:** Anna Maria Maiolino. Nova York: The Drawing Center, 2002.

_____ “Ciao Bella”: uma migrante por dentro e por fora/“Ciao bella”: the ins and outs of a migrant. In: ZEGHER, Catherine De (Org.). **Vida afora/A life line.** Nova York: The Drawing Center, 2002.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 48, 2005, p. 117-123.

APÊNDICE

[Projeto da instalação Here and there (Aqui & Lá) em forma de auto-entrevista]

AQUI & LÁ [Here & There] de Anna Maria Maiolino (auto-entrevista), em julho de 2011

1. Porque deu o título AQUI & LÁ?

Nomeio o trabalho instalado em dois espaços: o interior de uma casa e o jardim – o fora, com dois advérbios de lugar. São apropriados para nomear um trabalho de arte instalado em diferentes espaços. AQUI & LÁ ocupa três pavimentos de uma casa, o dentro e o fora que faz eco com o bosque adjacente ao jardim.

2. O que se articula com o símbolo desta casa, habitat por excelência?

Ocupando uma casa com um trabalho de arte, com seu significado de moradia e de lugar próprio do indivíduo e da família, o símbolo de vivenda permanece imanente na sua base, a estrutura. As experiências do viver servem como fundamentos e promovem algumas das metáforas apresentadas, sem serem as únicas, já que este trabalho de arte se constrói sobre múltiplos interesses, num exercício experimental de liberdade. (1) A obra se edifica sobre cinco pressupostos determinados pelos espaços:

1. O térreo – lugar do ente operante.
2. O porão – lugar do corpo ausente.
3. O sótão – lugar da memória encontrada.
4. O fora da casa – lugar da escuta no ar.
5. A escrita – lugar de recolha do signo perdido.

3. O que é o ente operante?

Refiro-me ao sujeito do trabalho, questão já evidente na instalação de argila da série Terra Modelada. Pelo piso térreo entramos na casa e nos deparamos com o obsessivo acúmulo de formas básicas produzidas em argila, modeladas pelas ações primeiras das mãos: à medida do homem, iguais e singulares, repetição e

diferença. Entropia, registro de fadiga, de energia investida aguardam o espectador e é então que o sujeito – o ente operante – atinge a máxima potência.

4. Seria a apresentação de um rito?

Porque o processo se fundamenta nos primeiros gestos da mão, estamos diante de uma verdade original, que revela à argila as possibilidades de formas. Sob um regime de acúmulo de formas básicas iguais e diferentes repetidas, a matéria cosmogônica por excelência remete a rituais, a comemorações, ao convívio coletivo. É justamente apostando no regozijo do convívio que entrego ao espectador o resultado do processo prazeroso com a argila. Diante da fadiga, do trabalho, ele identificará a obra como sua e resgatará seu fazer do dia a dia. Aqueles gestos esquecidos, mesmo os do fazer banal, passam a ser celebrados como vitais ao sustento. Na identificação, artista e espectador são co-autores dos sentidos da obra. O ente operante é um e o outro. As mãos que trabalham sabem. A percepção é ativa. A imaginação nutre a percepção ativa. O corpo cogitante, sentiente, desejante é o que realiza a obra. Sem o corpo estamos em um campo de falta.

5. De que forma o mito se associa às instalações de Terra Modelada?

Os gestos originários das mãos que realizam a obra são a repetição de gestos paradigmáticos, feitos desde a origem pelo homem, mas agora re-atualizados em estado de devir. A réplica do tempo primordial da criação do mundo associa o mito ao rito e o trabalho adquire magia que explica a vida, a realidade e os fenômenos da natureza. Portanto, AQUI & LÁ se fundamenta na origem e no princípio do trabalho – o humano labor – com o signo material.

6. Nas formas elaboradas pela “mão que faz” há associação com o preparo do alimento?

AQUI & LÁ é um espaço real, não ilusório. É o que é apesar das associações possíveis. O significante modela-se em formas básicas e essenciais de argila. O corpus de Terra Modelada assenta-se na plasticidade de determinadas formas básicas da civilização da cerâmica (bolinhas e rolinhos), mas isto não reitera um sentido qualquer. Cada instalação é única e a mesma.

Entretanto o espectador, simetricamente, poderá imaginar pasta, dejetos, fezes. Seu labor é construir significados. Contudo, se a analogia não está no propósito, admito que todas as massas úmidas apresentem similaridades na elaboração e que facilitem essa correlação com as atividades do organismo humano, seu valor simbólico na formação de cada um. É o reconhecimento corpóreo pelo sujeito, a identificação da “obra física primal” e a adesão ao projeto estético. É o espectador que ressignifica a coisa fenomenológica dada.

O trabalho “das mãos que fazem” é do mesmo esforço que através dos tempos vem edificando a cultura. Ele expressa a “paciência sagrada” da repetição em qualquer faze. A “presença” da prazerosa fadiga conspira contra a produção massificante e mercantilista do trabalho da nossa sociedade industrial e de consumo.

7. O que acontecerá com a argila ao longo da apresentação da instalação?

Tudo aqui é efêmero e reciclável. A argila-terra não cozida utilizada cumprirá seu devir natural: desidrata, passa pela petrificação transitória, a decomposição dos volumes e retorna à condição de pó fértil. Voltar ao estado de pó não alude à morte, mas confirma a realização plena de seu projeto ecosófico. No entanto, se acrescentarmos água, teremos uma excelente massa para reiniciar trabalho.

8. A argila é lúdica? O processo de repetição esgarça os sentidos?

Argila em cinco cores diferentes de terra modela as formas. Uma multiplicidade de bolinhas e rolinhos recobre obsessivamente toda a mobília: a cama, o sofá, poltronas, mesas, armários da cozinha e a sala de jantar. A argila é o corpo tornam-se UNO na intimidade da obra. Eu sou argila.

O significante é composto de signos reiterados. O ato de trabalhar vale por si mesmo. Esse trabalho das mãos estará sempre retornando ao princípio como uma cantilena, um “ritornello”. No processo de repetição, na volta ao princípio aparentemente sem propósito é que o trabalho se aproxima das brincadeiras infantis e dos ritos das civilizações primeiras. Compartilham uma linguagem arcaica e concreta que enfatiza as relações abstratas através de analogias e a

correspondência de imagens. Linguagens que se constroem em presença das afeições do corpo, como a criança que experimenta a fenomenologia sensorial do jogo e que volta repetidamente ao seu início. A repetição leva à re-experimentação de um estado de plenitude à criança, “a mão que faz” e ao homem com seus ritos.

9. Em que consiste a ocupação do porão?

O porão é o lugar do corpo ausente. É o lugar não-lugar. Longe da vista, ocupa a região mais profunda da casa. Guarda os alicerces fincados nas entranhas da terra. O porão é vital para a casa como arrimo de sua estrutura física, como o corpo é nosso sustento do cotidiano.

Diz-se que, onde há corpo há voz. Aqui, no porão inabitado, há voz. Uma arquitetura sonora do sujeito ocupa os espaços úmidos e misteriosos da casa. A voz do corpo ausente compõe uma topologia de primitivos sons pré-verbais até os gritos de prazer – gozo, pranto e gemidos, risos, suspiros e intervalos de silêncios ativos que tocam o indizível. Outros sons provenientes de outras partes do corpo revelam que o corpo é música.

10. Como ocupas o último pavimento?

É o lugar da memória encontrada: o cheiro. O sótão ocupa a parte alta da casa perto do céu. Reencontro o perfume do pinho do jardim da minha infância. O projeto coincide com o mundo dos afetos. O cheiro possui uma verdade intrínseca, primitiva, louca e, sobretudo mágica, porque é rizomática, liga tudo com tudo. Aqui as linguagens do inconsciente e da inter-subjetividade enunciam o etéreo no espaço. Potencializam a memória e superam a razão histórica dos fatos recordados. No sótão o cheiro conduz a experiência entre teias de aranhas e o pó que redesenham o espaço e evidenciam o abandono e os tempos do passado. A poética do olfato sempre me fora a mais difícil.

Ao fim da escada que leva ao sótão, o patamar dá para quatro portas, cujos vãos estão tomados por uma camada espessa de galhos de alfazema. Essas paredes vegetais impedem a entrada nos quatro recintos e remetem a uma mata cerrada.

O cheiro de alfazema impregna o ambiente, muda com o tempo ou mesmo se dissipa como a própria memória. No quarto interdito, guardo vestígios de minha mais cara memória pessoal de perda. Estou presente.

11. Em que consiste o trabalho do bosque?

A paisagem de Kassel é ordenada, verde e tranqüila e diria quase monótona na sua beleza. Não se esqueçam nunca que eu venho dos trópicos. Na paisagem silenciosa até os pássaros piam baixinho, tão diferente da vida estridente da mata exuberante do Brasil. AQUI & LÁ traz esta sonoridade ao bosque de Kassel.

12. Como assim?

Instrumentos não convencionais, artesanais que imitam vozes de pássaros e bichos da mata brasileira habitam a paisagem de Kassel. Cantos indígenas celebrarão a natureza da paisagem romântica alemã. Instrumentos sagrados de grupos indígenas ritualizam o lugar. A wora, flauta de bambu que emite o rugido do jaguar. Outras ecoam o canto do tucano ou o grito do bugio preto.

No Brasil os pios imitativos de canto de pássaros eram instrumentos populares de caça. Surgiram como um saber técnico sensível, mas que terminou a serviço de uma indiscriminada expropriação da natureza. Hoje, esse mesmo saber técnico foi revertido por ornitólogos para o conhecimento e a preservação da fauna. Também são usados como instrumentos terapêuticos (musicoterapia). A arte trata dessa inversão de um movimento entrópico. Esses pios, como o dos índios, celebram a vida na documenta.

13. Existe uma relação sonora entre o som do bosque e o do porão?

O som do corpo ausente sai pelas janelas do porão que dão para o jardim para dialogar com a paisagem de sons do bosque. Um arranjo entre pausas e os sons formando um todo. A harmonia é o valor da música no convívio entre culturas e do homem com a natureza.

14. Em que consiste o escrito em AQUI & LÁ?

No Caderno Poético intitulado: Eu sou Eu, recolho imagens e textos ao quais dou agora um novo corpo poético para a extensão, de modo oblíquo e transversal, do espaço simbólico. Essa pequena publicação será vendida na livraria de DOCUMENTA (13).

Aqui & Lá (Here and There), projeto de Anna Maria Maiolino para a Documenta13. **Canal Contemporâneo**. São Paulo, 13 de Junho, 2012. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/004859.html>. Acesso em: 13 de Janeiro, 2020

ANNA MARIA MAIOLINO

COLEÇÃO

PROCESSOS DE CRIAÇÃO

