

O Eterno Nascimento da Forma Fotopoemações de Anna Maria Maiolino

Bárbara Bergamaschi¹

Resumo: A série fotográfica intitulada *Fotopoemação* (1973 a 2011) da artista Anna Maria Maiolino é inspirada em seus poemas autorais e resultado de registros de suas performances. Híbridas como a artista são obras que transparecem uma constelação de *leitmotifs* que atravessam sua trajetória. Através de diferentes camadas de leituras, como Georges Bataille, Roland Barthes, Jacques Rancière, entre outros, sintetizamos em uma narrativa a tensão que atravessa o conjunto de suas obras, sem, no entanto, apaziguar as questões que suscitam. A análise opera dentro do gênero da crítica genética onde considera-se o processo como parte constitutiva da obra.

Palavras chave: Cena Expandida, Fotografia, Arte Contemporânea, Arte e Gênero, Literatura Comparada.

The Eternal Birth of the Form Anna Maria Maiolino's "Fotopoemações"

Abstract: The Anna Maria Maiolino's photographic serie entitled "Photomoeaction", that begun on 1973 and lasted until 2011, was created inspired by her poems and as part of the *making of* process of her perfromances. As the artist, these are hibrid works of art in which we can glimpse the leitmotifs that crosses her artistic trajectory. Under a "genetical critics" emphasis, we attempt to "read" her photographs through several authors such as Roland Barthes, Georges Bataille, Clarice Lispector and Jacques Rancière.

Key Words: Gender Studies, Photography, Contemporary Art, Expanded Scene, Comparative Literature.

¹ Bárbara Bergamaschi Novaes é doutoranda pelo PPGCOM-ECO/UFRJ e PPGLCC-LETRAS/ PUC-RIO. É mestre em Artes da Cena (PPGAC/ECO-UFRJ) dentro da linha de pesquisa Poéticas da Cena: Teoria e Crítica. Formada em Comunicação Social (2014) pela ECO-UFRJ com habilitação em Rádio e TV. Em 2012 participou do programa de intercâmbio Acadêmico na Universidade de Paris 8 onde estudou Cinema durante 1 ano letivo. Tem certificado em Fundamentação em Artes (2010) pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Atualmente é pesquisadora-bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa, no departamento de Filologia, coordenador por Flora Sússekind e Tânia Dias.



Anna Maria Maiolino é artista plástica de origem italiana, nascida em 1942, natural de Scalea, na região da Calábria. Em 1954, aos doze anos, emigra para a Venezuela onde se forma em Belas Artes. Em 1960, Maiolino desembarca em terras brasileiras no ápice do projeto de construção de um país moderno, momento histórico imantado pelas utopias modernistas e projetos de esquerda que mobilizavam os debates nacionais. Sua chegada ao Brasil coincide com a data de nascimento da nova capital do país, Brasília. No Rio de Janeiro, se matricula na Escola Nacional de Belas Artes como aluna ouvinte do renomado gravurista Oswaldo Goeldi (1895-1961). Durante o curso, se une ao grupo de jovens artistas composto por Antonio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. O grupo busca uma ruptura em relação ao neo-concretismo de Ferreira Gullar, vendo o mundo pelos olhos de uma “nova figuração”, chamado também de “neo-pósconcretismo”. Em 1966-1967 participa das exposições *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os textos de Hélio Oiticica² e Waldemar Cordeiro no catálogo sobre a exposição conferem reconhecimento ao grupo.

Eterna nômade desterritorializada, seu trabalho aborda os temas do deslocamento, da imigração, da fome, da falta, da incomunicabilidade humana, e, em especial, a busca de um sentido de pertencimento. Neste artigo analisamos a série fotográfica intitulada *Fotopoemação*, da artista Anna Maria Maiolino, trabalhos do campo ampliado³ que se iniciaram em 1973 e se estenderam até 2011. Estas obras não se limitam a uma temática, e nem privilegiam um suporte, apresentação, ou técnica fotográfica específica. Inspiradas em poemas autorais da artista, as imagens são também resultado de registros *makings ofs* de suas performances. São obras

² *Esquema geral da Nova Objetividade*. Originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967); republicado em *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986) e, mais recentemente no livro *Escritos de Artistas* organizado por Gloria Ferreira publicado pela Editora Zahar.

³ Conceituado de diferentes maneiras ao longo das décadas, o campo de atuação do artista pós-moderno foi primeiramente definido pelo termo “Campo Ampliado” cunhado por Rosalind Krauss em seu livro *Escultura no Campo Ampliado* (1969). “No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — 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. (...). A lógica do espaço das *práxis* pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.” (Krauss, pág. 136, 1984)



híbridas como a artista - filha de pai italiano calabrês e mãe equatoriana - que já nascem contaminadas⁴. Cada *Fotopoemação* é um desdobramento inventivo de outros trabalhos de Maiolino, artista polimorfa que transita pelas práticas do vídeo, da fotografia, da performance, da instalação, da pintura, da escultura e da poesia. Sua poética é uma espécie de palimpsesto dinâmico, um cruzamento de variadas linguagens contemporâneas que conjugam uma constelação de *leitmotifs* que atravessam toda a sua trajetória artística.

Neste artigo não se deseja retomar ou reforçar um discurso ontológico, nostálgico, romântico ou essencialista em relação ao meio fotográfico. Debates que colocam os processos analógicos e o digitais em posições dicotômicas, não são o foco desta exegese. Hoje mais do que entrar em debates em torno da especificidade dos meios, da ontologia, ou da veracidade das imagens, procuramos pensar a imagem não como representação, cópia, semelhança, documento ou ponto de vista capaz de interpretar o mundo - e através de uma hermenêutica revelar uma verdade teológica e metafísica- mas sim uma como formas de experiência afetiva, corporal e sensorial.

Para Márcio Doctors (2012), as imagens de Anna Maria Maiolino seriam "resultado de um conjunto de pulsões que a artista é o epicentro de linhas de força, que vão desde sua história pessoal, passando pela história sociocultural e envolvendo percepção da relação da forma, da matéria e do conteúdo como uma unidade plástica". Dessa forma, tomamos a liberdade de realizar uma análise expandida das *Fotopoemações* de Maiolino, não nos detendo apenas na materialidade e imanência das obras em si, mas considerando, em igual hierarquia, todo o universo circundante sensível que propiciou sua criação: os escritos e anotações da artista, suas entrevistas, os episódios familiares, históricos e políticos.

⁴ Esta imagem da contaminação e da sujeira é recorrente na retórica da artista. Em entrevista com Helena Tatay, Anna Maria Maiolino afirma: "Há algo mais contaminado que o nascimento de uma criança? No sul da Itália, para expressar que alguém teve sorte, dizem que 'nasceu cagado'. E também a semente apodrece antes de germinar. Felizmente, a natureza não se passa a limpo." (Maiolino, 2012, p. 38)



Assim, produzimos, portanto, uma análise dentro do gênero “crítica genética”, como proposto por Jean Claude Bernardet⁵ que considera o processo como parte constitutiva da obra. A obra não seria o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação. As imagens fotográficas da série *Fotopoemações* convocam uma relação íntima e aproximada com sua produção escrita. Consideramos indispensável apresentar os poemas ao lado das obras em questão. A nosso ver, através das diferentes camadas de leituras, inclusive de outros autores que a atravessam, mesmo que indiretamente - como por exemplo, Georges Bataille, Roland Barthes e Clarice Lispector - seria possível traçar uma “narrativa”, que sintetiza, em tese, a tensão que atravessa o conjunto de suas obras sem, no entanto, apaziguar ou encerrar as questões que suscitam.

Gritos e Sussurros Antropófagos

(Fotopoemação *In-Out Antropofagia*)

O primeiro trabalho com fotografia de Anna Maria Maiolino é resultado do processo de filmagem do filme *super 8: In-Out (Antropofagia)* de 1973. No filme de oito minutos e quatorze segundos, vemos duas bocas, uma de um homem e outra de uma mulher, filmadas com uma câmera fixa, em plano fechado close up. A boca da mulher está pintada de um vermelho carmim, enquanto a boca de homem está pintada de preto. As bocas se alteram em um frenesi: sorrisos agradáveis subitamente se tornam dentes agressivos, bocas feéricas que mastigam, rosnam e esbravejam logo em seguida se acalmam e nos seduzem. A cada momento uma nova cena apresenta diferentes performances das bocas. As cenas montadas sem causalidade ou narrativa linear aparente, parecem justapostas ao acaso, como um jogo de linguagem passível de diversas re-combinações. Estamos em uma montagem de

⁵ Nos referimos ao artigo: *O PROCESSO COMO OBRA* de Jean-Claude Bernardet publicado na Folha de São Paulo em 13 de julho de 2003. Pode ser acessado em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>



tempo circular e diacrônico, uma característica constante no trabalho de Maiolino: “não sou uma artista linear no processo, sou uma artista que anda em espiral”.⁶

O trabalho fotográfico da *Fotopoemação* homônimo (figura 1), é desdobramento da performance filmada em *Super 8*. Nele Maiolino opta por escolher apenas seis cenas do filme: uma boca raivosa mostrando os dentes, uma boca que expelle um ovo, uma boca com uma linha saindo do seu interior, uma boca aberta gritando, uma boca com fumaça, e uma boca com várias linhas escorrendo como em uma baba ou vômito visceral (o que nos remete à proposição “Baba Antropofágica” de Lygia Clark, datada do mesmo ano de 1973). Boca, ovos e linhas, são objetos que Maiolino nomeia “signos interiores”, elementos recorrentes em diversas de suas obras.

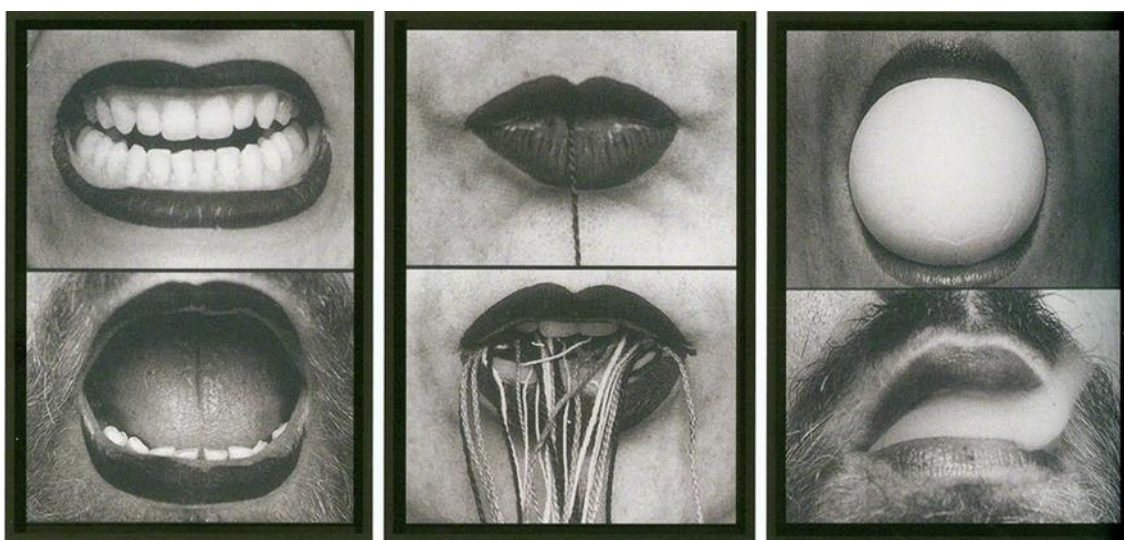


Figura 1 - Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)* Série “Fotopoemação”, 1973, fotografia analógica em branco e preto, 25x 38cm (cada), tiragem de 5. Col. particular. Foto: Max Nauenberg.

Na poesia datada de 1971 - ano chave quando a artista decide se separar de Rubens Gerchman e voltar para o Brasil - a expressão *in-out* já aparece premonitória. Sua poesia de 1971 já está prenhe de suas obras ulteriores.

⁶ Em depoimento disponível no primeiro volume da série de livros *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2018).



In-Out (Antropofagia)

AJJJJJJJJJ
HAAAAAAAAAA
in
out
vivo
AJJJJJJJJ
HAAAAAAAAAA
ar
respiro
vida-corpo
expiro
atravesso a janela do mundo
AJJJJJJJJ
HAAAAAAAAAA
aspiro
respiro
ritmo
sopro vital
AJJJJJJJJ
aspiro
sobrevém a escuridão
o silêncio.
(1971)

O poema orgásmico⁷ de 1971 de Ana possui todos os elementos que aparecem em suas *Fotopoemações* seguintes: a boca, os sons primitivos, o movimento circular de ida e vinda, a relação homem e mulher (*in-out* não seriam os movimentos da cópula?), a passagem do dentro para o fora, a dissolução do eu, o orgasmo como morte (em francês: *petit mort*), o desejo de totalidade no outro, a completude no vazio, o limite entre a vida e a morte, a ambiguidade e indiferenciação que se produz

⁷ Para Maiolino enquanto o gozo masculino é reto e ascendente, como uma linha, o gozo feminino se realizaria em círculos. "(...) esse discurso em espiral feminino tem muito a ver com a maneira que a mulher goza. É um gozo em espiral, e não em linha reta, ela se desdobra.". Em depoimento disponível no primeiro volume da série de livros *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2018).



no encontro de dois seres, que buscam preencher suas faltas um no outro, sempre falhando, e um “eu” em constante processo de formação. É pela boca que se come e que se grita por socorro, é a mesma boca que libera os sons do prazer produz os sons da dor. Pela boca nos comunicamos e nos silenciemos. A boca é a passagem que limita e separa o dentro e o fora. A mesma boca que beija e ama, morde e rasga, dilacera, em suma, violenta. “Da boca ao ânus vivamos e morremos. Parece-me difícil não falar, não poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais e vitais. Por sorte, no campo das artes todos os aspectos altos e baixos da existência são suscetíveis a transformação.” (Maiolino, 2012, p. 38).

Em *In-Out (Antropofagia)* a temática da incomunicabilidade humana, em especial entre mulher e homem, está latente. Bataille constrói seu pensamento acerca do Erotismo, justamente na beira desse abismo de Maiolino: “Entre um ser e o outro, ha um abismo, há uma descontinuidade (...) não há possibilidade de superação dessa diferença primeira. Esse abismo é profundo e não podemos suprimi-lo. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.” (BATAILLE, 2013, p. 37). Para Bataille, a reprodução da vida não é estranha a morte e é nesse sentido paradoxal que o filósofo traça a íntima relação entre erotismo, morte e violência. O erotismo seria este local de experiência sagrada, onde se oscila entre os sentimentos de continuidade e descontinuidade de ser e estar no mundo, em sua máxima, “o erotismo é aprovação da vida até na morte”.

A primeira cena do filme *Super 8* da boca feminina asfixiada e sufocada com esparadrapo é geralmente associada à denuncia da violência e censura que ocorriam durante Ditadura Militar no Brasil, como analisa Paulo Herkenhoff⁸, entretanto, o filme de Maiolino consegue transbordar para além do contingente histórico, abarcando questões existências e, principalmente de gênero. Aqui, cotejamos a obra com episódios biográficos da artista durante o exílio⁹:

⁸ Artigo *A trajetória de Maiolino. Uma Negociação de Diferenças* de Paulo Herkenhoff disponível no site oficial da artista: <https://annamariamaiolino.com/pt/textos/a-trajetoria-de-maiolino.pdf>

⁹ Em 1968, curiosamente no ano em que finalmente obtém a nacionalidade brasileira, seu marido, Rubens Gerchman, recebe uma bolsa de estudos para ir morar em Nova York. Assim ambos os artistas



“Foram dois anos e meio difíceis. Cheguei sem saber falar inglês, com duas crianças, uma tinha dois anos e a outra quatro. Falava espanhol, a língua dos imigrantes e dos desqualificados, e italiano quando ia a Little Italy fazer compras (...) em 1970, um jornal do Brasil, não me lembro qual, fez uma reportagem sobre os artistas brasileiros que estavam vivendo em Nova York. Estavam Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Freitas, Roberto Delamonica, claro, meu próprio marido, Rubens Gerchman. Ninguém me convidou para participar da reportagem e me coube passar a bandeja com café.... Imagine meu estado de ânimo. De nada me havia valido participar das exposições Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira em 1967. A culpa seria minha? Era evidente que meus colegas e meu marido me viam como uma estrangeira. E tinha uma parcela de razão. Só me restava seguir adiante com projeto de me construir como pessoa e como artista.” (MAIOLINO, 2012, p.41)

Apesar de italiana, fora do Brasil, sente-se brasileira, e apesar de brasileira, quando no Brasil, Anna sente-se estrangeira. É interessante pensar a condição de Maiolino sob a perspectiva dos escritos de Boaventura dos Santos (2009), quando este conceitua as “epistemologias do Sul”. Para o autor, o Sul seria uma figura metafórica e não uma localização geográfica, representaria todas as regiões do mundo submetidas ao colonialismo europeu e que ainda não atingiram níveis de desenvolvimento econômico. Boaventura (2009) nos chama atenção para o fato de que o Sul e o Norte nunca são homogêneos, há sempre grupos de imigrantes, indígenas, e outras minorias que transitam, migram e ocupam os territórios hegemônicos, assim como “pequenas Europas”, ilhas de influência nas colônias, representadas pelas elites locais, que até hoje se beneficiam da dominação colonial capitalista. O capitalismo chega nestes países não apenas com um modelo de domínio político e econômica macro-estrutural, mas também na ordem micro, colonizando a episteme local. Maiolino, devido a sua mutabilidade, de acordo com a circunstância e o local era, por vezes, lida como pertencente ao Sul e em outros contextos interpretada como natural do Norte. Esta indefinição identitária a coloca

partem para o “auto-exílio” nos Estados Unidos com seus dois filhos, Veronica e Micael, de 2 e 4 anos, respectivamente. O fenômeno do “Auto-exilamento” ocorre, segundo Paulo Herkenoff, devido ao que Foucault identificou como essencial à estrutura de funcionamento do Panóptico: quando os sujeitos passam a interiorizar a vigilância e a censura, que se torna subjetiva, e por isso, constante e sufocante. Nas palavras de Maiolino: “havia muitos artistas latino-americanos vivendo ali e a maioria éramos autoexilados, não porque estivéssemos sendo perseguidos pela ditadura, mas por que era muito difícil produzir arte no estado de repressão que nos encontrávamos na América Latina. (...) Em depoimento disponível no primeiro volume da série de livros *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2018).



em uma indeterminação epistemológica que a submete a apagamentos múltiplos. Maiolino, se deparou, durante o exílio, com sua dupla condição minoritária: a de mulher e imigrante, veremos que este lugar limiar é o que norteia toda a poética de seus trabalhos artísticos.

Mesmo antes do exílio Maiolino já se debatia com sua própria língua. Em diversas entrevistas¹⁰ a artista sempre se desculpa pelo seu sotaque estranho, uma fala com sonoridade ítala-hispânica-portuguesa, que parece não pertencer a nenhuma região do mundo. Hélio Oiticica, costumava dizer para consolá-la quando se queixavam do seu português: “James Joyce renovou a língua inglesa porque era irlandês”. Esta anedota nos remete ao processo criativo de Samuel Beckett, que, em 1947, passa a escrever seus livros primeiro em francês, língua que não dominava completamente, para, em seguida traduzi-los para sua língua materna. Dessa maneira ele evitaria “vícios de linguagem”, retirando a língua de seu lugar de conforto, não mais “pacificada” ou “domesticada”, a língua se torna nua, crua, desnudada de artifícios, sempre em estado potencial de criação.

O trabalho *In-Out (Antropofagia)* de Maiolino nos remete também, de forma bastante instantânea, ao filme de Beckett, *Not I (1979)*, realizado, curiosamente, como peça teatral no ano anterior, de 1972¹¹. É de se perguntar se a artista viu a peça do escritor, ou se trata de uma “afinidade eletiva”, *stimmung*¹² dos debates que atravessaram a classe artística de sua época. No filme de Beckett vemos apenas a

¹⁰ Em entrevista para o Sesc TV no programa *Museu Vivo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZJ1bF1p8Yk&t=1131s>

¹¹ Estreia inaugural da peça ocorreu em 22 de novembro de 1972 no Forum Theatre, do Lincoln Center, em Nova Iorque dirigida por Alan Schneider, com Jessica Tandy como atriz. Foi então reencenada no ano seguinte em 1973 no Royal Court Theatre de Londres com Billie Whitelaw no papel principal. Em 1977a BBC2, realizou a filmagem das peças de Beckett na série “*The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett*”, em que a Billie Whitelaw reencena para as câmeras seu papel da boca de 1973.

¹² Há várias traduções possíveis para *Stimmung*. Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em a alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *Stimmen*. A primeira significa ‘voz’; a segunda ‘afinar um instrumento musical’; por extensão, *stimmen* significa também ‘estar correto’. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum* como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (GUMBRECHT, 2014, p. 12).



boca da atriz Billie Whitelaw, que ocupa todo quadro e *close-up*. A boca desencarnada do corpo, solta no espaço em um fundo infinito negro, derrama verborragicamente um texto caudaloso, sem espaço para respiro ou reflexão, como um jorro de consciência desenfreado. Um texto difícil de ser apreendido de forma inteligível, que logo se torna “rumor da língua”¹³, aparição da linguagem concreta em sua materialidade, língua sem sujeito que se torna objeto se encerrando em si mesma.

Como Beckett, há em Anna Maria Maiolino, tanto no conteúdo como na forma, uma tentativa de construir uma fala “não-articulada”, uma literatura da despalavra, uma fala “desprogramada”, em que um sujeito assujeitado primordial fala sem “ter”, sem “ser”, sem verbo, sem nominativo. Um “eu” que busca vertiginosamente se dar forma, numa vã tentativa que se verifica irrealizável, uma repetição *ad eternum* de dissolução, de falhas e recomeços, há em ambos uma experiência da falta, da escassez, de uma força transformadora da desfiguração que abre uma fenda na própria representação, enfim, um devir em constante agenciamento.

O espectador que assiste *In-Out (Antropofagia)* busca a todo instante uma palavra, um som, algo para se “apegar” que dê sentido a experiência fílmica. Se assistido com calma e repetidas vezes é possível “pescar” algumas das palavras mudas. Uma leitura labial permite ler os sussurros da boca: “an-tro-po-fa-gia”, “Anna”, “eu”. As bocas de Maiolino e Beckett parecem advindas da pré-história da linguagem, que se comunicam através de balbucios e gunhidos, em uma vã tentativa de estabelecer uma espécie de diálogo gutural que nunca se estabelece plenamente.¹⁴ Como no grau zero da escrita de Barthes, estamos diante de uma linguagem nua, habitando territórios neutros, uma fala em estado seminal.

¹³ “(...) é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar.)” (Barthes, 1988, p. 66)

¹⁴ Como diria Philip Roth: “Viver é entender as pessoas errado, entendê-las errado, errado e errado, para depois, reconsiderando tudo cuidadosamente, entender mais uma vez as pessoas errado. É assim que sabemos que continuamos vivos: estando errados.” (Pastoral Americana, Companhia das Letras, 1998, tradução: Rubens Figueiredo)



Finalmente, a artista vê no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade uma saída para a indefinição da própria língua e a falta de contornos de identidade e culturais em que sempre se encontrou. No texto *Banquete Antropofágico* (2009) Maiolino afirma:

“Logo ao desembarcar no Rio de Janeiro, fui tragada pela beleza da paisagem fulgurante: água, céu azul, sol e montanhas. Entreguei-me feliz à boca aberta da Bahia de Guanabara¹⁵. Fui comida como um ‘inimigo sacro’ digerida e expelida eu mesma, uma antropófaga. 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.” (MAIOLINO, 2012, p. 93)

Maiolino, antropófaga da antropofagia, digere então Oswald à sua maneira se tornando “calabra-tupi-guarani”, livre das gramáticas que a amarravam à uma língua ou à uma cultura específica e a qualquer movimento artístico. Maiolino absorveu também o neo-concretismo e a nova figuração à sua maneira, no canibal polimorfo e no constante “exercício experimental da liberdade” de Mario Pedrosa. Na artista não há, portanto nada puro que sobreviva, tudo se torna híbrido, contaminado, sujo. Leitora de Bataille, Maiolino (2012, p.38) o parafraseia: “Amo a pureza até o ponto de amar a impureza, sem a qual não conheceríamos a impureza.”

Retrato de uma Artista Enquanto Coisa - Feminino como Dissenso

(Fotopoemações *De...Para..., É o que Sobra e X,II*)

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

(1970)

¹⁵ Neste trecho nos perguntamos se esta seria uma citação do relato do antropólogo francês, Levy-Strauss, quando este, ao chegar no Rio de Janeiro, afirma que a Baía de Guanabara parecia uma “boca banguela”, registrado em seu livro autobiográfico *Tristes Trópicos*.



A série *Fotopoemação* se inicia logo após a separação de Maiolino em 1971. A experiência de exílio de três anos morando em Nova York seria traumática para a artista, colocando seu casamento em crise e inaugurando um compromisso íntimo com uma busca de realização profissional¹⁶. A formação de subjetividade e individualidade do sujeito: se dá através da linguagem e da sua relação com o outro. A verificação da impossibilidade de completude no outro são o cerne das *Fotopoemações* de 1974: *De...Para..., É o que Sobra e X,II*. Segundo Márcio Doctors, os trabalhos de Maiolino não seriam uma dialética da negação e posituação, mas uma dinâmica que se constitui no espaço que o outro não ocupa: no vazio do outro. A falta de origem permitiria exorbitar os limites e buscar o “sempre outro”. Nestes autorretratos em preto e branco, predominam as questões da reconstrução da identidade, a busca do “eu” que parece descentrado, oscilante, bem como ressurgem com força a condição oprimida do gênero feminino.

Em *De.... Para...* (figura 4) a série de cinco fotografias a artista realiza um autorretrato com uma fita que sai de dentro de sua boca, que nas imagens seguintes, vai se enrolando em sua cabeça até se transformar em um laço decorativo. Estruturado como uma narrativa de história em quadrinhos, ou em um filme de *animação stop motion*, a cabeça é aos poucos “embalada” pela fita, para ao fim se tornar um produto que poderia ser disposto em uma prateleira em uma loja de souvenirs, aguardando para ser adquirida. Uma imagem que ironiza a ideia da mulher como um “presente”, objeto a ser usufruído e manipulado. Ideia associada a uma condição feminina tradicional que vê a mulher como sujeito passivo, doméstico, que deve suprir a subsistência do marido e dos filhos, ser agradável e belo, se “doar” e se sacrificar em prol da família.

¹⁶ Sobre o exílio, Maiolino declarou em entrevistas para Helena Tatay (2012 p. 41): “Eu me sentia desconfortável, porque era como tentar comer a migalhas da mesa dos ricos, e da mesa de um país que estava apoiado as ditaduras em nosso continente.” Neste período, sua produção artística entra em um período de estagnação, já que não lhe restava muito tempo para o trabalho artístico, pois se via sempre ocupada com afazeres domésticos e o cuidado dos filhos. Maiolino compreende, neste momento, que seria de extrema importância conquistar uma independência econômica de seu marido, pois “se você é dependente economicamente, instala-se uma ruptura interna que mina qualquer propósito.” Ela passa a trabalhar como uma imigrante ilegal na indústria de tecidos e produção de estampas, durante as horas em que seus filhos estavam na creche e na escola.



Em *É o que Sobra* (figura 2) e *X, II* (figura 3), munida de uma afiada tesoura metálica, a artista posiciona as lâminas em seu nariz, língua e olhos, em um gesto que nos lembra a cena de abertura do filme surrealista de Luis Buñuel, *O cão Andaluz* (1929). Tirando seus sentidos: visão, olfato, e paladar, o que sobra? Haveria ainda algo de humano? O título das duas obras, longe de serem esquemáticos, ou meras muletas explicativas da imagem, expandem o próprio significante já presente nelas, são títulos que vem para adicionar sentido, e não o interpretar, fogem da "aparência" para fazer surgir a "aparição", em outras palavras, se relacionam com a imagem não de forma epidérmica, mas sim com sua proposição conceitual. A letra 'X' por exemplo remete a forma da tesoura aberta, e 'II', (em inglês "I, I" poderia ser traduzido como "eu, eu") ideia de corte que divide algo em dois. Nestes dois trabalhos a ideia da "separação" é materializada. Realizado pela artista na própria carne, vemos o corte simbólico que nos sugere uma ruptura com o passado. O que antes era um (o casal) se converte em dois, agora seres individuais.



Figura 2 - Anna Maria Maiolino, *É O Que Sobra*, Série "Fotopoemação", 1974, fotografia analógica em branco e preto, 28,5 x 40cm, tiragem de 3. Col. particular.

Foto: Max Nauenberg

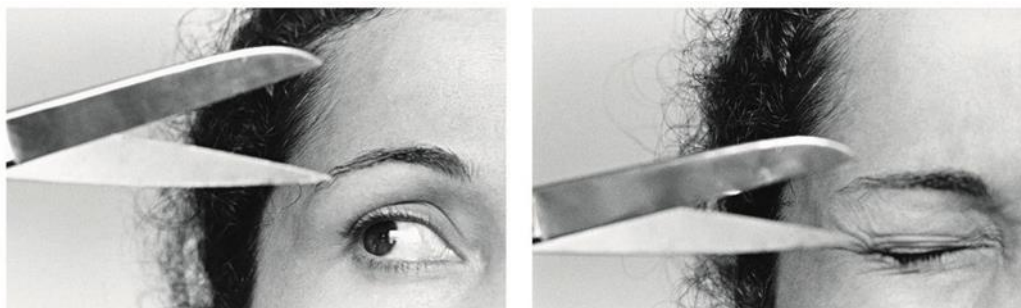


Figura 3 - Anna Maria Maiolino, *X, II*, Série "Fotopoemação", 1974, fotografia analógica em branco e preto, 35 x 57,5cm, tiragem de 3. Col. particular. Foto: Max Nauenberg



Figura 4 - Anna Maria Maiolino, *De... Para...* Série "Fotopoemação", 1974, fotografia analógica em branco e preto, 63,5 x 48cm, tiragem de 3. Col. Michael M. Herschmann. Foto: Max Nauenberg

Nestas *Fotopoemações* de 1974 o corpo da artista aparece fragmentado, nele pressentimos um desejo pulsante de reconstrução um rosto, que se anuncia a todo instante, prestes a vir à tona. Maiolino se desmonta como uma boneca que pode ter sua identidade remodelada, como a argila que passará a utilizar como matéria prima no futuro. Tirados o nariz, olhos e língua, os traços particulares se apagam, a mulher se converte uma cabeça, em outras palavras em qualquer mulher: a mulher universal. Não há mais rosto, apenas buracos, aguardando serem preenchidos, *yeux sans visage*, máscara, esfinge, ou mesmo a própria morte. A ideia de máscara pode ser associada à noção do neutro, já que funda uma relação dialética onde quem olha a máscara projeta nela suas próprias emoções. Além disso, o rosto para Deleuze seria o lugar prioritário da imagens-afecções¹⁷, portas abertas para o

¹⁷ Deleuze afirma que a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto..." (DELEUZE, 1985, p. 114). Deleuze coloca então o rosto como algo que pode ser construído permitindo



atravessamento de *afectos* e *perceptos*, potências afetivas que dotam os objetos/paisagens de rostidade, que nos coloca diante do aberto da linguagem. O branco e o neutro surgem também como metáfora para renovação, começar do “zero”. Nas palavras de Maiolino:

“Decidi me separar de Rubens e regressar ao Brasil. (...) Regressei ao Brasil e ao trabalho. E em tudo tinha que começar do zero: retomar minha carreira, conseguir me manter financeiramente, sem um companheiro ao lado que me representasse, porque ainda era uma sociedade na qual o homem representava a mulher, estou falando do início dos anos 1970 (e, na verdade, não sei se mudou tanto).” (MAIOLINO, 2012, p.43)

Em *A Partilha do Sensível*, Rancière (2009) retira seu conceito de Estético da noção Kantiana de “formas de sensibilidade a priori”, que não se referem de gosto ou à uma discussão do campo das artes, mas se tratam, acima de tudo, de uma questão divisão do tempo e do espaço. Rancière identifica três modalidades de regimes de representação nas artes que são definidos em termos do que o regime permite ver e ouvir, uma configuração conceitual do sensível, que permite que algo seja reconhecido como “real” ou não.

Um novo regime se inicia quando surge um dissenso no modelo paradigmático anterior. Em outras palavras, quando há uma reconfiguração de uma partilha do sensível e de experiências “comuns”. Isso envolve um processo de “desidentificação” que funda uma nova relação dos sujeitos com os discursos e visibilidade que antes não eram ouvidos ou vistos. Para Rancière (2009), quando surge uma nova cosmologia ficcional ou literária esta também seria resultado de uma nova narrativa social e discursiva. Dessa maneira a experiência estética nunca estaria desvinculada da experiência política, com efeito, o político estaria imbricado no estético, um refletindo o outro, necessariamente. A estetização da política não

assim que qualquer objeto seja dotado de “rostidade”, qualquer lugar passível de ser rostificado, “o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38). O afeto para Deleuze ocorre quando há a combinação de dois elementos reflexivos: a imobilidade e uma expressividade intensa, quando há a descoberta destes dois pólos em uma imagem pode-se considerar que a imagem foi “rostificada”, ou seja está repleta de uma densa afetação. Assim surge a imagem-afecção que com sua “rostidade” nos olha e nos afeta sensorialmente.



seria vista por Rancière (2009) como alienação e forma de dominação do capital, mas sim espelho de novas formas de partilhar o espaço e os lugares no tecido social.

Ainda, para Rancière (2009), o nascimento do regime estético é o que marca o início da era dita “moderna”, quando caem por terra os temas e gêneros superiores e inferiores, quando há o fim da divisão entre alta e baixa cultura, fim da superioridade aristotélica da ação sobre a vida e do esquema racionalista ficcional em termos de fins, causas e efeitos. Momento em que se clama pela autonomia das artes - temática que perpassa todos os manifestos modernos da vanguarda histórica. Muitos desses manifestos, imantados por projeções utópicas do futuro, se apoiavam em uma “opacidade da linguagem” e em uma auto-referencialidade hermética que se opunham à lógica do entretenimento, da comunicação de massa e se colocavam em atrito e tensão com o mercado.

Rejeitando a transparência e afirmando sua diferença na dificuldade e na ilegibilidade, neste momento, segundo Sianne Ngai (2012), a arte e discurso se tornam *paraegornai*” - em outras palavras, a divisão entre retórica e prática se tornam indiscerníveis. O trabalho (*ergon*) artístico se torna dependente de sua elaboração teórica (*parergon*) para se considerado internamente integro. A capacidade de conceitualizar o próprio trabalho artístico se torna um elemento determinante para a feitura, a disseminação e a recepção das obras. Neste momento as fronteiras que separavam imagem e palavra entram, cada vez mais, em curto-circuito. Para Rancière (2009, p. 140), estes episódios seriam definidos como experiências dissensuais, e para o filósofo o dissenso seria o âmago do regime estético, noção central para uma conexão entre arte e política. O regime estético seria marcado por diversas “experiência de emancipação” quando as vanguardas passam a pensar a arte e vida de forma intimamente ligadas e onde ocorreria uma fusão entre produção e criação.

Depois de muito tempo silenciada, surge, nos anos 1970, uma produção feminina de resistência, que vai abordar o corpo de diferentes formas. Ana Mendieta, em Cuba, Martha Rosler, nos Estados Unidos, e um grupo de mulheres formado por Lygia Pape, Lygia Clark, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger e a própria Maiolino no Brasil.



Esta nova geração de artistas refletia em suas obras o surgimento dos debates de emancipação feministas bem como os movimentos de contra-cultura de sua época, sendo responsáveis por fundar, assim, uma nova harmonia na distribuição de corpos, palavras, modos de ser e ver. Anna Maria Maiolino traz à tona nestas três *Fotopoemação*, bem como em diversas outras de suas obras, as temáticas do feminino como: a maternidade, o trabalho doméstico, a condição passiva da espera, a fertilidade, a reprodução, a tradição, os trabalhos manuais, o apagamento aos quais as mulheres estiveram sempre sujeitas, refletindo dessa forma, nas palavras de Rancière, “uma metapolítica” de um programa mais amplo que estava sendo engendrado na sociedade como um todo. Segundo Paulo Venâncio (2013), a experiência e o pensamentos das obras de Maiolino não comportam uma cultura específica localizada, e por isso exprimem valores comuns e cotidianos. É no cume do particular de Maiolino que desabrocha o universal.

Além disso, Anna Maria Maiolino fez parte de diversos movimentos artísticos das novas vanguardas brasileiras, passando pela Nova Figuração e o Neoconcretismo. Veremos no sub-capítulo a seguir como suas obras apostam na ilegibilidade, na opacidade da arte, através das questões suscitadas pelo Manifesto Neoconcretista e a Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar. Como herdeira das vanguardas históricas Maiolino participa ativamente dos debates da autonomia das artes, operando dentro da lógica e das problemáticas suscitadas pelo regime estético.

Cura pela Linguagem

(Fotopoemações Aos Poucos e Por um Fio)

Após um período dolorosos de cegueira e silenciamento, a identidade da artista parece aos poucos (como o título) ir se restaurado e se consolidado nas *Fotopoemações* de 1976. A *Fotopoemação Aos Poucos* (figura 5), consiste em uma série de quatro fotos em preto e branco, dispostas de forma vertical, em que retratam a artista com uma venda preta que cobre seus olhos. A venda vai lentamente caindo, passa pelo nariz, olhos e boca até revelar seu rosto. Além de remeter, novamente a ideia da censura e da tortura do período da ditadura militar,



aqui o rosto surge finalmente em sua totalidade. A artista não está mais desfigurada, nem fragmentada em pedaços de corpo, é enfim, literal e simbolicamente “desvendada”. A revolta submersa nas imagens anteriores se apazigua, menos violenta Maiolino se liberta das temáticas que pautavam as *Fotopoemações* anteriores. Para a artista (2012, p.40): “a busca da linguagem foi também um processo de cura para mim. O trabalho de arte me facilitou situar no mundo meus sentimentos, o invisível e transformar a ‘falta’ em compensação por meio do constante processo de elaboração de signos e metáforas.”



Figura 5 - Anna Maria Maiolino, *Aos Poucos*, Série “Fotopoemação”, 1976, fotografia analógica em branco e preto, 40 x 44cm (cada), tiragem de 5. Col. particular. Foto:Max Nauenberg.

Já na *Fotopoemação Por um Fio* (1976) (figura 6) encontramos a artista restituída em sua inteireza, da cintura para cima, ao menos, sua identidade parece, em parte, reestabelecida. Agora a artista se voltar para o passado, em busca de suas origens. Na fotografia vemos a artista ao centro, do lado esquerdo sua mãe e do lado direito sua filha adolescente, Verônica. Elas estão sentadas olhando frontalmente para a

objetiva da câmera, como em um retrato de álbum de família. As três mulheres estão conectadas por um fio de barbante que sai de suas bocas. Os conceitos de linhagem, herança e da tradição oral são as primeiras associações que nos assaltam.



Figura 6 - Anna Maria Maiolino, *Por um Fio* Série “Fotopoemação”, 1976., fotografia analógica em branco e preto, 52x79cm, tiragem de 5, col. particular Foto: Regina Vater

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes (1973) relembra que o texto pode assumir a forma de tecido. A palavra ‘texto’ possui mesma etimologia que origina as palavras: trama e enredo. Para Barthes, um texto seria uma tecitura de vários fios difusos que envolvem leitor e autor em um enlace único, envolvendo o sujeito em sua teia. Uma relação que envolve necessariamente dois corpos: o *corpus* da escrita e corpo do leitor, que é afetado neste encontro proporcionado pela prática da leitura. Esta seria uma dinâmica erótica e lúdica do texto, onde a obra só se completaria, finalmente, no leitor. Walter Benjamin (2010), ao analisar a obra de Proust, também cria uma relação entre o trabalho do escritor e o da tessitura, ao lembrar a personagem de Penélope na *Ilíada* de Homero.¹⁸ As operações da memória, da rememoração e da

¹⁸ (...) não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? ” (Benjamin, 2010, p. 37).



reminiscência estariam intimamente associadas ao gesto da costura. Para Benjamin, Proust não escreve sobre o que se lembra ao acaso passivamente, mas, pelo contrário, por meio de processo de criação, ativo e laborioso. Nesse sentido, o escritor rememora a partir de sua memória voluntária e involuntária, costurando, diz Benjamin, um texto que se constrói ameaçado a todo instante pelo signo do esquecimento.

O gesto de Penélope que desfia de noite o que teceu durante o dia para ganhar tempo e aguardar a chegada de Ulisses é a mesma de *Mil e Uma Noites*, em que a protagonista, Sherazade, escapa do seu destino mortal ao tecer uma eterna tessitura de novas narrativas à cada noite. Essas duas mulheres, através do gesto do desfilar e fiar, buscam fugir do violento poder de dominação sob seus corpos e desejos, em última instância subvertem e dobram a lei dos homens. Elas traçam seus caminhos de forma autônoma, burlando as leis vigentes por meio da narração e da tradição oral, assim seduzem e enredam os homens em suas tramas. Curiosamente, tanto Proust, Sherazade, quanto Penélope, invertem a lógica do dia e da noite, pois trabalham durante horário do sono, momento a princípio reservado ao esquecimento. Além disso, as três mulheres da *Fotopoemação Por Um Fio* nos remetem à mitologia greco-romana das Parcas ou Moiras: *Nona (Cloto)*, *Décima (Láquesis)* e *Morta (Átropos)*, três divindades femininas, também ligadas pela linhagem de sangue, que seriam responsáveis por controlar o destino dos homens mortais.

Na alegoria, as três irmãs são consideradas filhas da noite, fruto da relação amorosa entre Zeus e Témis. Eram divindades responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o “fio da vida”. Durante seu trabalho, as Moiras faziam uso da Roda da Fortuna, um tear utilizado para tecer os fios da vida de cada indivíduo. *Cloto* (*Κλωθώ; klothó*) segurava o fuso e tecia o fio, atuava como deusa dos nascimentos e dos partos. A palavra Cloto em grego significaria “fiar”. Já *Láquesis* (*Λάχαισις; láchesis*) em grego significaria “sortear”. Era a irmã responsável por puxar e enrolar o fio tecido, determinando assim, a extensão e a direção dos “caminhos” tomados pelos mortais. *Láquesis* estipulava o quinhão de sorte e de revés de cada um, ao longo do percurso de suas vidas. Por fim, *Átropos* (*Ἄτροπος; átropos*) que em grego



significaria “afastar”, era a irmã responsável por cortar o fio. *Átropos*, juntamente a *Tânato*, determinava o momento da morte, o fim da vida. Assim essas três mulheres controlavam o destino e determinavam o curso da vida humana. São também designadas pelo nome *fates*, que viria a dar origem ao termo “fatalidade”, *fate* em inglês também poderia ser traduzido como: “destino” ou ‘fardo’.

Assim o fio está se associa ao universo feminino, ao fardo de preservação da linhagem, seja através da narrativa e das tradições orais, seja devido às condições biológicas e reprodutivas do gênero feminino. Ainda o título *Por Um Fio* nos remete à fragilidade da vida, já que a expressão coloquial popular diz respeito a uma situação de perigo, quando se escapa da iminência da morte “por um fio”. O símbolo do fio, da linha, e o trabalho da costura está presente com frequência em outros trabalhos de Maiolino, em especial na série de livros/objetos *Ponto a ponto* e *Percursos*, também datados de 1976.

A Aparição da Visão

(Fotopoemações *Vida Afora e Entrevistas*)

Cogito que
se Leonardo 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 de inteireza
mesmo aberto na frigideira

...
reverencio a galinha e a invejo
(2007)



Na séries de *Fotopoemações* de 1981, *Vida Afora* (figura 7) e *Entrevidas* (figura 8) diversos ovos são fotografados em situações insólitas. Na beira do abismo de uma escada, no vão de uma porta semi-aberta, dispostos sobre uma cadeira gasta e velha, sob a cama, entre as pernas na virilha de uma garota. Em todos esses acontecimentos o ovo parece estar diante da iminência de sua destruição, no limite de sua existência, prestes a cair, se quebrar, e ser esmagado em duras superfícies. Ao mesmo tempo, o ovo parece dotado de interioridade, possui uma disposição ativa, pronto a caminhar e explorar o espaço. Novamente estamos diante dos *leitmotifs* limiares de Maiolino: o dentro e o fora, no espaço do “entre”, limite frágil entre a vida e a morte.



Figura 7 - Anna Maria Maiolino, *Sem Título, Série Fotopoemação Vida Afora*, 1981, fotografia analógica em preto e branco, 40x 27 cm, tiragem de 5, col. particular.
Foto: Henri Virgil Sthal



Figura 8 - Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, Série “Fotopoemação”, 1981, fotografia analógica em preto e branco, 105x64,5 cm (cada) , tiragem de 3, col. Eliane e Álvaro Pereira Novis. Foto: Henri Virgil Sthal

A performance *Entrevidas*, também feita com ovos denota esse perigoso território limiar. A proposta da performance, que depois viria a se transformar em instalação e *Fotopoemação* em formato de tríptico, consistia na travessia de um caminho repleto de ovos galados (ou seja, fertilizados), espalhados pelo chão. O pé, ao mesmo tempo que seria uma ameaça para a vida dos embriões dentro dos ovos, era ao mesmo tempo ameaçado por eles. Nas palavras da artista: “Para mim (a performance) é uma preposição de como você quer atravessar a vida. Quais são os seus propósitos?” Além disso, o início dos anos 1980 foi marcado pelo processo abertura política, quando a ditadura no Brasil se abrandava. Nas palavras de Maiolino, neste momento-chave para os rumos do país todos se sentiam a beira de uma situação delicada e perigosa, literalmente: “pisando em ovos”.

Barthes (2018) ao analisar o romance de Bataille, *A História do Olho*, afirma que a narrativa surrealista do autor se move a dentro de uma lógica da imaginação poética, desvinculada de qualquer compromisso com o real. Para o filósofo, o livro se trata de uma composição metafórica, ou poética, de um único termo: o Olho. Na narrativa erótica de Bataille, por meio do procedimento surrealista da livre associação, o Olho passa por variações de um certo número de objetos substitutivos, que mantêm com

ele a relação estreita de objetos afins e, contudo, dessemelhantes. Como um verbo o Olho perde sua condição de substantivo e é declinado em “substitutivos” diversos. “Citado como formas flexionais de uma mesma palavra; revelados como estados de uma mesma identidade; estendidos como momentos sucessivos de uma mesma história. (...)”. O Olho, portanto, assemelharia-se, à matriz de um percurso de objetos que seriam como diferentes ‘estações’ da metáfora ocular.

Para Barthes (2018), a primeira variação de olho (*oiel*) seria justamente a do ovo (*oeuf*). Uma variação dupla tanto de forma quanto de conteúdo - já que as duas palavras têm um som comum e um som diferente, e ainda que absolutamente distantes, os dois objetos são globulares e brancos. Assim, suas características plásticas e formais, como a brancura e a rotundidade, permitem novas extensões metafóricas, e desdobramentos em novas imagens análogas, como por exemplo: o leite, a boca, os buracos circulares, o sol, e assim sucessivamente. De forma semelhante, a aproximação de Anna Maria Maiolino com o objetos que ela nomeia “signos interiores” parecem obedecer a mesma lógica essencialmente poética de Bataille. Elementos como o ovo, os olhos, o útero, a vulva, o intestino, a linha, a espiral, em suma diferentes formas de aparição de orifícios, desenhos orgânicos e formas circulares, atravessam toda sua trajetória e conjugam uma espécie de vocabulário na “gramática visual” de Maiolino.

Ainda refletindo acerca da forma-ovo, relembremos que as premissas neoconcretas foram os pilares fundadores de Anna Maria Maiolino enquanto artista. O manifesto da “Teoria do Não-objeto” de Ferreira Gullar é baseado nos conceitos de fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, bem como na tese de Mário Pedrosa acerca da Gestalt. Nele, segundo Márcio Doctors (2012, p. 161), Maliévich é lembrado como exemplo “do esforço que o artista faz para liberta-se do quadro convencional da cultural, para reencontra aquele 'deserto'(...) onde obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento (...). O Deserto de Malevich corresponderia ao momento em que a imagem cria sua aparição e está livre de qualquer outra implicação que não de sua própria imanência. É o momento em que a imagem se permite ver em sua



transparência, deixando de lado qualquer outra implicação que não ela própria e abandonando qualquer opacidade. (...) Onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja seu próprio aparecimento.

Neste caso, não se trataria da autonomia da arte pela pura arte, voltada sobre si mesma independente do mundo exterior, e sim de um conceito que busca surpreender o momento da aparição da imagem em que ela é parte da realidade do mundo enquanto tradução direta e transparente do "espírito subterrâneo da realidade". O quadrado preto de Malievich apesar de fruto da capacidade de abstração não seria símbolo de nada: não remete a nenhuma outra coisa nem está no lugar de nenhuma outra coisa. Ele é apenas um quadrado. Portanto, não necessita interpretações." Aqui invocamos Clarice Lispector e Murilo Mendes:

"O ovo é uma coisa suspensa. (...). Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito." (LISPECTOR, 1975)

"O ovo é um monumento fechado, automonumento; plano-piloto, realizado agora, do germe inicial da criação." (...) " (MENDES, 1994, p. 995)

Estas duas citações dos escritores modernistas nos remetem a teoria neo-concreta de Gullar. Não seria a forma do ovo, portanto, a mesma experiência imanente do quadrado de Malievich, o deserto buscado pelas vanguardas concreta, onde a pura aparição fechada e completa em si mesma, que não exige sentido ou explicação, poderia vir à tona? A forma do ovo, não é pura em si, abstrata, se encerra em si mesma, a linguagem em si? O ovo não remeteria àquela do rosto sem face, pura imagem-afecção de Deleuze, devir em potencial, abertura total de uma linguagem porvir? Nas palavras da artista: "Quem não tem o ovo na cabeça? É nosso imaginário, é o embrião. Todos temos em comum a questão do ovo."

Uma das últimas *Fotopoemação* que Maiolino vai produzir será a intitulada *Leonardo Engenho* (2007) agora produzida em suporte digital (o que demonstra que a questão da técnica e processo fotográficos específica não são o determinante



nestes trabalhos). Nela uma mão articulada de boneco anatômico - própria para estudo do desenho- segura um ovo. Aqui o ovo 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. Os trabalhos de Maiolino atuais denotam, cada vez mais, seu compromisso com uma arte fenomenológica, na corrente da contra- interpretação de Susan Sontag da “erótica da arte”¹⁹.

Em sua *Fotopoemação*, mais recente, *A Flor da Pele* (2009) (figura 9) a artista fotografa suas próprias mãos tocando a fotografia de um homem com rosto e cabeça repletos de tatuagens. Fotografia da foto, nesta obra a artista invoca sentidos outros, para além da visão e razão cartesiana, ela busca as sensibilidades hápticas, táteis e corporais, realizando um comentário acerca da predominância dada a percepções retinianas e da ilusão da profundidade realista privilegiadas ao longo de toda a história da arte ocidental.

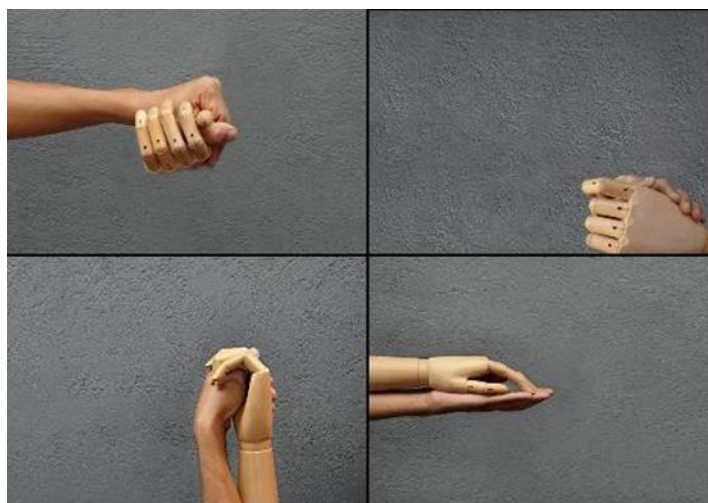


Figura 9 - Anna Maria Maiolino, *Sem Título*, série "Leonardo Engenho - Fotopoemação", 2007, fotografia digital, 35x50cm (cada) , tiragem de 5, col. particular. Foto da artista.

¹⁹ Susan Sontag (1987), na esteira de pensamento de Merleau-Ponty, expressa a máxima “No lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte” em seu texto original *Against Interpretation*, a autora busca recuperar uma interpretação que invoca “sentidos outros”, propondo assim um vocabulário mais descritivo que prescritivo e uma maior atenção à forma. Para Sontag, os “sentidos outros” - como por exemplo: tato, olfato e audição- estariam sendo relegados à segundo plano em favor de um modelo cognitivo-cartesiano que se fundamentou prioritariamente na **visão** como forma privilegiada para interpretar o mundo. Sontag, portanto manifesta-se contra a interpretação assente única e exclusivamente no conteúdo da obra.



Hoje a artista produz majoritariamente esculturas seriais em argila, que para o crítico de arte aulo Paulo Venâncio Filho (2013): “retomam as práticas arcaicas e elementares”, em uma associação direta com à primeira metáfora da criação - o mito sagrado bíblico que afirma que o homem veio do barro. Por mais que hoje as obras da artista aparentem caminhar no movimento contrário das velocidades tecnológicas, seus gestos não contradizem o mundo contemporâneo e sim inauguram mais um dos seus capítulos de uma longa narrativa ‘ato antropológico experimental’. Buscamos, neste artigo, nos aproximar dessa narrativa autoral de Maiolino, que conjuga a pré-história, o nascimento e a superação da forma, em constante agenciamento e em eterno processo de porvir.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1a Ed. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2014.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BERNADET, Jean-Claude. **O Processo Como Obra**. publicado na Folha de São Paulo em 13 de julho de 2003. Pode ser acessado em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Percepto, Afeto e Conceito**. In: **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DOCTORS, Márcio. **Nervuras do Devir**, disponível em: https://annamariamaiolino.com/pt/textos/as_nervuras_do_devir.pdf
- LISPECTOR, Clarice. **O Ovo e Galinha in Felicidade Clandestina**. Editora Rocco, São Paulo, 1971.
- GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera Ambiente Stimmung - Sobre um Potencial oculto na Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.
- HERKENHOFF, Paulo. **A trajetória de Maiolino. Uma Negociação de Diferenças** disponível em: https://annamariamaiolino.com/pt/textos/a_trajetoria_de_maiolino.pdf



MENDES, Murilo. O OVO in, **Poliedro, Poesia Completa** e Prosa, Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

RANCIÉRE, **Jacques A Partilha do Sensível**, estética e política. 2ª Ed. São Paulo. EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **Espectador Emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. 2a Ed. São Paulo. Martins Fontes , 2014

_____ - **“The Aesthetic Revolution and Its Outcome”**, NLR 14, Mar/Apr 2002.

NGAi, Sianne. – **Our Aesthetic Categories**. Harvard University Press, assachusetts, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Editora Almedina S.A, Coimbra, Portugal. 2009.

SONTAG, S. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.) **Cultura Brasileira Hoje: Diálogos**. Vol.1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino. Catálogo**. São Paulo, Cosac Naif, 2012.

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

Filmografia: **Not I** (1977) de Samuel Beckett

O Cão Andaluz (1929) de Luis Buñuel.

