

O mar é uma pergunta

Entrevista Katia Maciel^I realizada pela plataforma Zoom em 20 de julho de 2021.

Entrevistadores: Analu Cunha^{II}, André “Sheik” Fernandes Leite da Luz^{III}, Inês de Araujo^{IV}, Livia Flores^V, Nathan Braga^{VI}

Transcrita pelos entrevistadores.

Resumo: Ao passar por momentos pontuais da trajetória da artista e pesquisadora Katia Maciel, a entrevista aborda temas e processos dos seus vídeos, instalações e performances: a relação amorosa, a cidade, a floresta e o mar são deflagradores de situações e associações entre meios e campos diversos. O interesse da artista por temporalidades simultâneas e situações sensoriais perturbadoras não deixa de reverberar uma indagação sobre o que pode ser o cinema e a poesia, sempre em diálogo com sua reflexão teórica sobre a videoarte e a questão da participação do espectador na arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave: *Cinema. Poesia. Videoarte. Videoinstalações.*

The Sea is a Question

Abstract: Going through specific moments in the trajectory of the artist and researcher Katia Maciel, the interview addresses themes and processes of her videos, installations and performances: the love relationship, the city, the forest and the sea are triggers of situations and associations between different media and fields. The artist's interest in simultaneous temporalities and disturbing sensorial situations reverberates an enquiry into what cinema and poetry can be, always in dialogue with her theoretical reflections on video art and the question of the spectator's participation in contemporary Brazilian art.

Keywords: *Cinema. Poetry. Video art. Video installations..*

I Artista, poeta e professora titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Avenida Pasteur 250, 22290-240. E-mail: kmacieltolledo@gmail.com.br. ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-4776-9530> . Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/4353600155371115> . Rio de Janeiro, Brasil.

II Artista, curadora e professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/IART) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail analucunha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4955-8067>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9561161596749588> . Rio de Janeiro, Brasil.

III Doutorando em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: sheik@sheik.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5962-3243>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7756052773142235>. Rio de Janeiro, Brasil.

IV Artista, pesquisadora e professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/IART) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: ines.arj@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7056-1386>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2689541605877857> . Rio de Janeiro, Brasil.

V Artista e professora associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Avenida Pasteur 250, 22290-240. E-mail: livia.lopes@eco.ufrj.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2408-9591>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/1100476364702021>. Rio de Janeiro, Brasil.

VI Mestrando em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: nathan.braaga@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-1332-9529. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/5770573335799873> . Porto Alegre, Brasil.



Figura 1
Katia Maciel
Autobiografia, 2014
Videoinstalação em 1
canal, sem duração,
loop. Frame

Analú Cunha: Queria começar agradecendo à Katia, em nome da revista *Concinnitas*, por ter aceitado participar desta entrevista. No ano passado, tive a alegria de recebê-la no curso *Imagens a esmo*¹, em aula que nunca esquecemos. Habitualmente, começamos pedindo ao artista para falar de sua trajetória, mas vou fazer isso resgatando uma frase que você falou nesse encontro: “O mar é uma pergunta”. Dito isso, gostaria que começasse a falar de seu trabalho a partir dessa pergunta, ou seja, a partir do mar. Por exemplo, você conta que a videoinstalação *Ondas: um dia de nuvens*

1 Série de encontros com artistas do audiovisual iniciada em 2020 e coordenada por Analú Cunha: João Modê, Katia Maciel, Anna Costa e Silva, Darks Miranda/Luisa Marques, Lorrán Dias e Louise Botkay.

listradas vindas do mar [2006-2014]², foi concebida a partir do encontro de uma experiência de mar na infância com uma frase de James Joyce. Você disse que nunca pensou em ser artista, mas acho que certas imagens que criamos na infância persistem e nos levam a determinados lugares, ainda que, na ocasião, não saibamos quais sejam. Nesse mesmo dia, você também falou: “todo dia eu sonho com o mar”. Lembrei-me do *La jetée*³, daquele personagem fantástico que é escolhido para os experimentos distópicos no filme do Chris Marker porque “é dotado de imagens mentais muito fortes” do seu passado. Pois é, a partir da força dessa imagem de infância com o mar, dessa pergunta primordial do mar, ou dessa imagem de mar, gostaria que você desse um passeio pelos acontecimentos que levaram você a ser artista, cineasta, documentarista, escritora, professora etc.

Inês de Araujo: E poeta!

AC: Sim, claro!

Katia Maciel: Adorei a pergunta. Bem, voltando à infância, eu nasci na Tijuca e, desde que eu me lembro, nos finais de semana, meu pai nos levava, meu irmão, minha mãe e eu, à praia. Para chegar, subíamos e descíamos o Alto da Boa Vista. Era um caminho que se repetia, tinha uma narrativa, tinha um desejo, era um momento de lazer, de encontro. A Barra da Tijuca era um lugar quase selvagem, eu passava horas ali na praia, com adultos. Eu me lembro da fabulação, de brincar com areia, de ir para o mar com medo, porque os pais assustam as crianças em relação ao mar: cuidado! O mar carrega, o mar leva, há correntes... e, realmente, na Barra da Tijuca é assim: você entra aqui e, às vezes, só sai quando o mar deixa você sair.

Mas a origem do “me tornar artista” ocorre na relação com o cinema. Apesar de sempre ter lido muito romance e poesia, e ter tido uma relação com arte devido à minha mãe ter estudado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, eu não ligava muito para tudo aquilo quando tinha doze, treze anos. Tudo começa, para mim, na forma de filme. Lembro-me da primeira vez que filmei com Super-8, quando eu tinha 18 anos. Lembro de filmar minhas

2 Disponível em: <https://katiamaciel.net/ondas-um-dia-de-nuvens-listradas-vindas-do-mar>

3 Chris Marker, *La jetée* [1962].

amigas para um trabalho da universidade e de como gostei daquela máquina, do dispositivo todo. Mas eu não pensava, naquele momento, em me tornar cineasta ou artista. É preciso muita coragem para essas escolhas, para ser artista ou para escrever. Há uma situação de imensa exposição.

Na verdade, foi em Paris, onde vivi três anos, durante o mestrado em Cinema e História, na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, que começo a pensar em fazer filmes e procuro cursos para aprender roteiro e som no cinema. Eu tive muito humor para aprender coisas. Eu sabia que não sabia nada daquilo, que meu roteiro era ruim, e quando o professor falava “o roteiro está com muitos clichês”, eu acreditava que ele apontaria os problemas e me divertia com as críticas.

Quando voltei para o Brasil, em 1990, pensei em fazer um longa-metragem. Tinha uma ideia, um roteiro, e o filme quase aconteceu, o que teria me levado para outro caminho, o que não ocorreu porque me aproximei da videoarte e descobri que seria mais simples realizar meus projetos experimentais em vídeo. Eu fiz curtas, estava no cinema, mas logo passei para o vídeo. O que não quer dizer que nunca mais tenha feito filmes.

Eu estou sempre me tornando artista, tornando-me poeta, professora. E a tecnologia para cada coisa é sempre uma aprendizagem. Então, o mar. É verdade que quase todos os dias sonho com o mar. Agora está acontecendo uma coisa incrível: quando eu sonho com o mar, presto atenção no sonho durante o sonho e penso que preciso lembrar ao acordar. Comecei a escrever esses sonhos com a ideia de fazer uma instalação com imagens de arquivo e com esses sonhos do mar. Estou fazendo o registro, dentro do sonho, do que eu estou sonhando. É uma viagem, é um modo de responder o mar. Faz-me lembrar o projeto do Paulo Bruscky, *Projeto de uma máquina de filmar sonhos com Filmes*, de 1977.

IA: Você vai dormir e vai para o set...

KM: Isso, Inês, vou para o set. O mar arrasta, é uma onda, leva, traz... nos coloca em uma situação sensorial que me interessa muito e espero fazer ainda vários trabalhos a partir de fabulações com esse movimento.

AC: Então você não tem medo de entrar no mar?

KM: Até um certo ponto... eu me sinto um pouco ameaçada quando estou

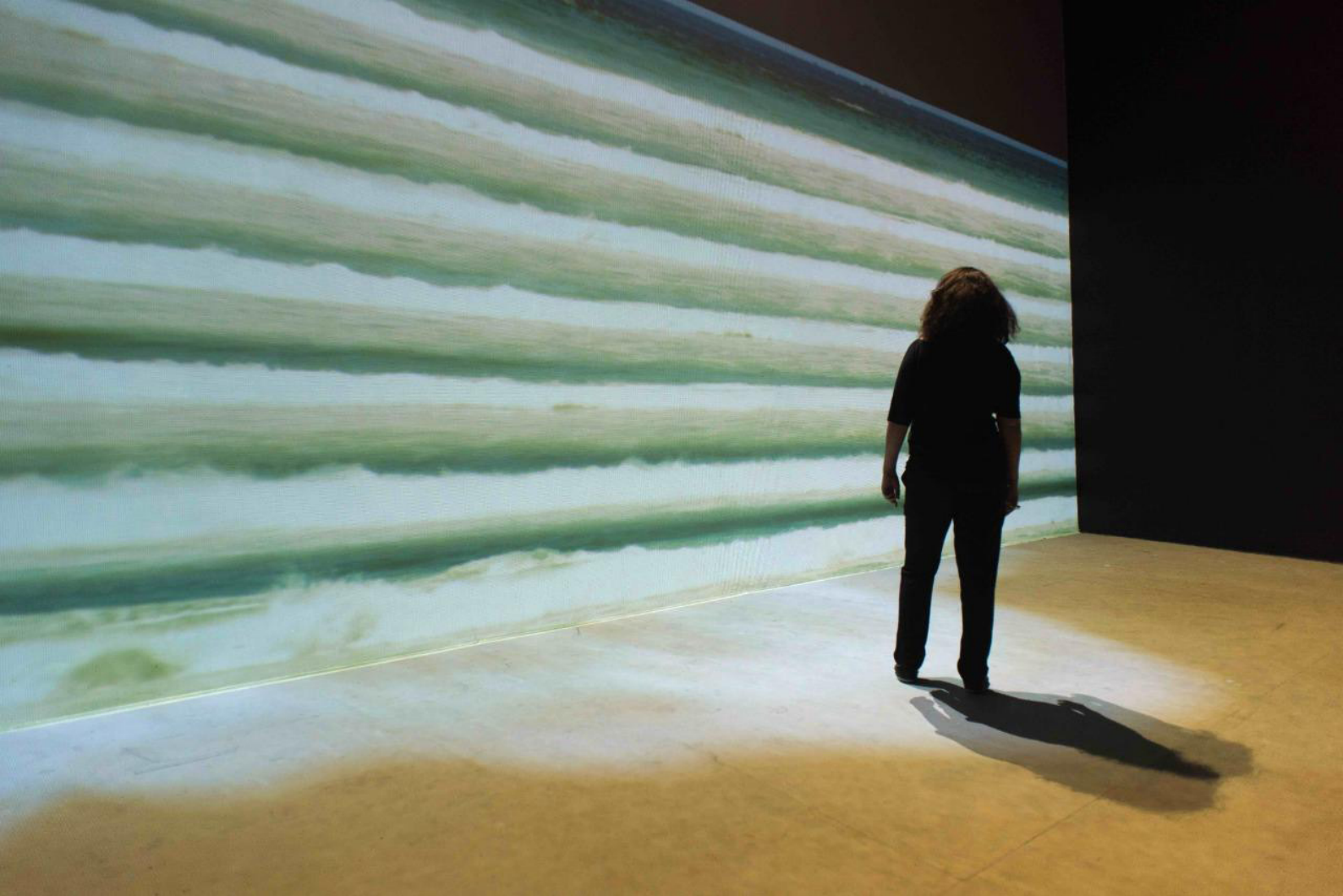


Figura 2
Katia Maciel.
Ondas: um dia de
nuvens listradas vindas
do mar, 2006 – 2017
Instalação intera-
tiva, loop. Centro
Cultural Banco do
Brasil, Rio de Janeiro

no mar sem a possibilidade de ir para a terra imediatamente. Quando eu começo a perder o pé, no fundo, vem a onda, e uma sensação de perda de controle que assusta. De vez em quando, eu penso em fazer um curso de surfe, ou seguir grupos que têm se formado, em Ipanema, para nadar no mar. O que eu ainda não gosto é de pensar em acordar às cinco horas da manhã. [risos]

IA: Katia, eu fiquei pensando uma coisa enquanto você estava falando. Você estudou e trabalhou muito sobre os artistas seminais da arte contemporânea brasileira, sobre um momento, na sua pesquisa mais teórica, dessa relação da imagem com a participação do espectador. Isso acontece mais ou menos na época em que você vai para o mestrado? Ou esse estudo é posterior? Eu fiquei me perguntando sobre como a sua passagem do cinema para a videoarte está relacionada com essa discussão.

KM: Quando ingressei na universidade, iniciei uma pesquisa, como professora de pós-graduação, relacionada à minha tese de doutorado, na área de cinema e literatura. Também comecei a participar de um grupo de pesquisa de Arte e Tecnologia da Imagem (ECO-UFRJ), criado pelos professores André

Parente e Rogério Luz. O problema mais geral era o pensamento da imagem e das novas tecnologias na produção de subjetividade. Pesquisei muito, nessa época, a ideia de participação do espectador no campo da arte brasileira. Tenho uma relação muito forte com a cultura brasileira. Especializei-me em História do Brasil durante o meu curso de Graduação em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), como auxiliar da pesquisa do Professor Ilmar Rohloff de Mattos sobre a relação do fim do tráfico negreiro com a criação da lei de terras de 1850. Com a bolsa de aperfeiçoamento para o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, fiz uma pesquisa sobre o Teatro de Revista no Brasil nos anos 1920, com arquivos, recuperando imagens, os textos das peças. No mestrado, estudei as relações entre cinema e cidade. Mas, no doutorado, a minha pesquisa foi sobre cinema brasileiro. No início da minha pesquisa sobre arte e tecnologia, refleti a respeito de como essa questão vinha sendo tratada no campo da arte. Comecei, então, a pesquisar a obra de Hélio Oiticica, com a ideia de gerar uma documentação, um documentário com uma estrutura de navegação multimídia. Durante três anos, pesquisei os arquivos do artista e acompanhei e registrei a retrospectiva de sua obra com curadoria de Luciano Figueiredo na abertura do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Reuni o material filmado e pesquisado no CD-ROM chamado *H.O Suprasensorial*. A pesquisa sobre Hélio me levou a ampliar a pesquisa para os neoconcretos, sobre a qual fiz um outro documentário. Sem dúvida, a pesquisa sobre HO e a documentação de outras obras de artistas me aproximaram da ideia de me tornar artista. E foi uma artista, Anna Maria Maiolino que um dia, enquanto trabalhávamos juntas em um vídeo sobre ela me disse – eu acho que você é artista.

IA: Foi por volta dos anos 1990, que você faz esses trabalhos?

KM: O CD-ROM do Hélio é de 1998, Neoconcretos, de 2001. Esses artistas nos mostram como saímos de estruturas mais formais, mais racionais e caminhamos para o pensamento sensível, para o corpo. Para mim, ter estudado esses artistas foi fundante do que eu faço hoje. Sou muito grata por esses encontros, porque eles não param de existir.

IA: Que bacana! E você, seu trabalho também já começa entre lugares muito diferentes, não é? Ele começa entre cinema e arte contemporânea, ele já começa expandido, digamos assim. Desde essa época, pelo que andei vendo, já é uma instalação desde o início, enfim...

KM: Sim...

IA: Traz questões do lugar onde ele está, ou da suspensão, outro assunto enorme. Há uma ação de colocar lugares em suspenso.

KM: Trabalhar dentro da ideia de cinema expandido significa, para mim, reunir a participação na obra à espacialização das imagens. O que não caberia na forma canônica do cinema, com a tela na frente, a poltrona com o espectador sentado no meio e o projetor atrás. Essa forma não resolveria o caminho que eu desejava para meu trabalho. E, tem uma dimensão, que não é exclusiva do meu trabalho, mas dos artistas em geral de vídeo e de cinema, que é a questão do tempo, da duração, da construção, do que você quer construir como duração, que é muito diferente se você coloca a questão da interrupção. O que significa interromper uma imagem, parar uma imagem? Isso me interessava muito. Quando surgiu o vídeo, era possível pausar um filme, eu quase não acreditava naquilo, achava maravilhoso poder interromper e voltar. Porque, antes, como eu trabalhava com pesquisa de cinema, tinha que ir à sala de projeção, escrever o diálogo dos personagens, voltar para casa e, se tivesse perdido alguma coisa, eu tinha que ir ao cinema novamente.

Figura 3

Katia Maciel
Na estrada, 1993
Curta-metragem,
16mm, 8'31". Video-
instalação em 3 canais.
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro



Outra coisa que lembro da infância. Eu tinha muita aflição quando via uma cena a qual eu apenas recebia passivamente da televisão, sem poder interferir. Eu tinha muita vontade de esclarecer a história, entrar e falar: não é nada disso que está acontecendo. Assisti a uma novela que me traumatizou. A menina ficava de joelho no caroço de feijão, e eu não podia fazer nada. Então, esse desejo de interromper, de me comunicar, é uma coisa infantil, mas que me motiva, o modo de estar ali no meio das imagens e poder transformá-las para que elas possam responder. Com a tecnologia dos sensores, pude construir uma outra temporalização e interagir com as imagens. Por exemplo, dirigi o curta *Na estrada* [1993]⁴, que mostra um casal em três situações clichês: romance, crise, briga. Eu queria que tudo acontecesse ao mesmo tempo, e, no cinema, a montagem apresenta limites para a simultaneidade. Na instalação, projetei as três imagens ao mesmo tempo e em movimento. Ao se aproximar de uma delas, você ativa o som e a cor da imagem, antes sem som e sem cor.

IA: Era exatamente esse o trabalho que eu estava pensando, que bom que você está falando dele...

KM: Eu considero a instalação muito mais resolvida, digamos assim, do que o filme, do ponto de vista do que eu queria fazer. Porque a relação amorosa, pelo sim ou pelo não, não se dá dessa forma: é bom, é ruim, acabou. Não: é ruim, depois é bom, depois é bom com ruim, depois acabou, depois voltou... Há uma aleatoriedade do tempo, uma profusão de tempos coexistentes.

Livia Flores: Como é, para você, a relação entre cinema e poesia? Porque talvez agora você tenha estabelecido um trânsito muito fluido entre um e outro, como espectadora de filmes que alimentam a imaginação poética e não sei se inversamente também. Fiquei olhando seus trabalhos e essa relação me pareceu mais evidente. Se puder falar sobre isso.

KM: Sim, essa pergunta é muito importante, porque é algo que estava no trabalho e eu não tinha me dado conta e, agora, quando vou rever os trabalhos, penso que alguns funcionam como poemas. Estou seguindo um curso sobre métricas na poesia, com Sérgio Maciel e André Capilé, e eles fizeram

4 Disponível em: <https://katiamaciel.net/na-estrada-1993>

uma análise do meu vídeo *Desarvorando* [2006-2015]⁵ como um soneto. Ou seja, viram uma estrutura versificada como a de um soneto. Mas não se trata apenas de uma questão de forma, existe toda uma composição rítmica entre as imagens, que operam na formação de uma linguagem movente no interior da língua.



Figura 4
Katia Maciel
Meio cheio, meio vazio,
2009. Videoinstalação em 1 canal. Oi
Futuro de Ipanema.

Fiquei feliz, porque, na verdade, o mundo dos poetas e dos artistas, relacionam-se muito pouco. É raro um poeta visitar exposições, e artistas lerem um livro de poemas. Não é tão frequente. Alguns dos meus vídeos se estruturam como a linguagem de um poema. Em *Meio Cheio, Meio Vazio* [2009], a imagem é a expressão de uma metáfora e ainda cria uma passagem entre a imagem fixa e em movimento, porque o copo permanece sempre pela metade, embora a água não pare de ser despejada. O vídeo poderia ser uma fotografia, pois é uma imagem fixa em movimento, ela está em movimento,

5 Disponível em: <https://katiamaciel.net/desarvorando>



Figura 5
Katia Maciel.
O banho, 1993
Vídeo, 5'58"
Frame

mas ela fixa um acontecimento. Tenho feito vídeos curtos, com a introdução de uns versos que se relacionam com o que está acontecendo na imagem, de algum modo. E, às vezes, começam como uma imagem e, outras vezes, começam por um poema.

LF: *O banho* [1993]⁶ explora o limiar entre pintura e vídeo de forma bem explícita.

KM: É exatamente sobre isso. *O banho* é meu primeiro trabalho em vídeo que foi exposto. Tudo começou com uma queda. Eu estava grávida do meu filho mais jovem, o Vinícius, em Paris. Estava casada com um obstetra, e a irmã dele estava em Nova Iorque, também grávida, e fomos para lá ajudar minha cunhada. O fato é que eu levei um tombo cinematográfico na neve. Eu estava indo para o Metropolitan com meu cunhado de ônibus. E o meu

⁶ Disponível em: <https://katiamaciel.net/o-banho>

cunhado disse: “— Katia, vamos voltar para casa.” Eu não quis voltar e fui para o Metropolitan, mas eu mal conseguia me mexer. Resolvi sentar em um corredor e fiquei vendo reproduções dos trabalhos em pastel, com cenas de banho, do pintor francês Edgar Degas [1834-1917]. Foi uma experiência de duração incrível. Pensei em fazer um vídeo sobre esses pastéis, mas invertendo o que vemos. Em um dos pastéis, por exemplo, vemos uma mulher com a perna suspensa entrando na banheira. No vídeo, a mulher começa imóvel, como em uma fotografia, e quando se movimenta, entrando na banheira, figura a pintura. O diretor de arte, Óscar Ramos, pintou os fundos, ou seja, ele é o Degas do vídeo. Esse vídeo é realmente um trabalho sobre pintura, sobre a relação entre pintura e fotografia. O Degas também foi fotógrafo, ele fotografava para pintar. Sempre me interessei muito por artistas que transitam entre meios. Pode ser um artista contemporâneo ou o Degas, ou o Rembrandt, que discute a duração nos autorretratos dele.

Sheik: Gostaria de colocar algumas questões a partir de coisas que vocês disseram. Em seu livro de 2013, com Renato Resende, *Poesia e videoarte*, vocês analisam a videoarte como poesia. E o seu primeiro livro de poesias é anterior a esse com o Resende. Olhando alguns trabalhos seus em vídeo, pensei em relações com poesia, pois há alguns com palavras e conexões com literatura em títulos. Você falou um pouco dessa separação dos grupos, poetas e videoartistas, o que não se dá em sua produção, uma vez que você utiliza os dois meios. Também falou do estudo antes de produzir. Você primeiro estudou cinema, antes de fazer filmes. A mesma coisa com a poesia, você fez e faz cursos para aprimorar a escrita dos poemas. Estuda primeiro e não sai fazendo antes, direto. Fiquei com a impressão de que, em relação à videoarte, foi diferente. Então, como você vê essa relação do estudo para fazer os trabalhos; como foi o processo de fazer videoarte sem ter feito um curso específico (diferentemente das demais produções); e como é que você relaciona seus trabalhos de poesia com os trabalhos de arte (que é um pouco o que a Lívia falou)?

KM: Estudei cinema, na teoria e na prática. Do ponto de vista do conhecimento da tecnologia de uso, se alguém experimentou a feitura de um filme, fazer um vídeo é algo muito mais simples. Antes, eu tinha que entender da câmera para filmar com película, e das operações de montagem e de finalização. A câmera de vídeo já surge com a praticidade da portabilidade, entre muitas outras simplificações de ordem técnica. O que precisei estudar foram trabalhos de outros videoartistas, mas, para fazer meus vídeos, eu já conhecia os meios de produção.

A poesia é outra coisa. Eu já escrevia, mas quando eu comecei a pensar em publicar, precisei conhecer melhor a história da poesia no Brasil e no mundo. E o estudo se deu de forma diferente, eu não fui fazer uma formação, como eu fiz em cinema, escrevendo uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado. Eu escolhi as questões que me interessavam, procurei os cursos nas universidades e pedia ao professor para seguir o curso como ouvinte. A minha formação era sempre no sentido da minha própria escrita, e não estava aprendendo para ensinar, o que é bem diferente. O que ocorreu foi que eu fui me envolvendo mais, não só com a minha escrita, mas também com a história da poesia no Brasil e, depois, com a poesia americana. Quando veio a pandemia, eu mergulhei na poesia grega e na romana. Não há como ser escritora sem uma intensidade de leitura, então, essas leituras me movimentam em direção à minha própria escrita. Talvez, Sheik, a diferença de como eu me relaciono com a poesia, em contraposição à minha relação com meus trabalhos em vídeo, esteja no fato de eu não ter um projeto de seguir pela teoria literária, fazer crítica, escrever sobre os poetas. O estudo da poesia é somente para a minha própria escrita, é diferente do que ocorreu no caso do cinema e do vídeo. Como professora na área de comunicação e arte, trato da videoarte brasileira, do cinema brasileiro, de arte contemporânea brasileira. Nos meus cursos, sempre me movo em relação à cidade do Rio de Janeiro. Procuro saber quem é o artista que está sendo exposto, levo os alunos às exposições e convido o artista para falar. Meu mais recente livro, *A ideia na arte contemporânea brasileira* [Editora Circuito, 2020], foi baseado nas visitas que eu fiz com os alunos às exposições dos artistas. Acho que esse livro reúne o pensamento e a realização de uma série de artistas sobre a relação entre cinema e arte, uma questão presente na arte no mundo todo.

AS: Perguntei também porque a palavra começou a estar mais presente nos trabalhos, naqueles seus objetos poemas, nos vídeos, depois você começou a estudar poesia, então, assim, há uma interferência da palavra em si, escrita, posterior ao estudo da poesia. Até fiquei curioso, porque, no seu *site*, há uma parte que é “poesia *performance*”, e lá tem, por exemplo, os trabalhos *Espreita* [2013]⁷, *Espera* [2013]⁸ e *Plantio* [2018]⁹, que são imagens sem palavras.

7 Disponível em: <https://katiamaciel.net/espreita>

8 Disponível em: <https://katiamaciel.net/espera>

9 Disponível em: <https://katiamaciel.net/plantio>



Figura 6
Katia Maciel.
Espreita, 2013
Fotografia: Leandro Pimentel

KM: Você tem toda razão. No vídeo *Repetir é esquecer o esquecimento* [2015]¹⁰, essa frase não para de passar: *repetir é esquecer o esquecimento*. Chega ao branco e volta, que é uma entrada da palavra como matéria no trabalho. Eu diria que *repetir é esquecer o esquecimento* reúne tudo: vídeo, poesia, cinema, porque sempre caminha para a tela branca.

Espreita [2013] e *Espera* [2013], são fotografias, e fazem parte de uma série que nomeei *Suspense*, na qual os títulos variam em uma sucessão analógica, ou seja, pelo campo semântico da palavra “suspense” e no que cabe dentro desse gênero cinematográfico. Na exposição, havia cartazes, fotografias e

¹⁰ Disponível em: <https://katiamaciel.net/repetir-e-esquecer-o-esquecimento>

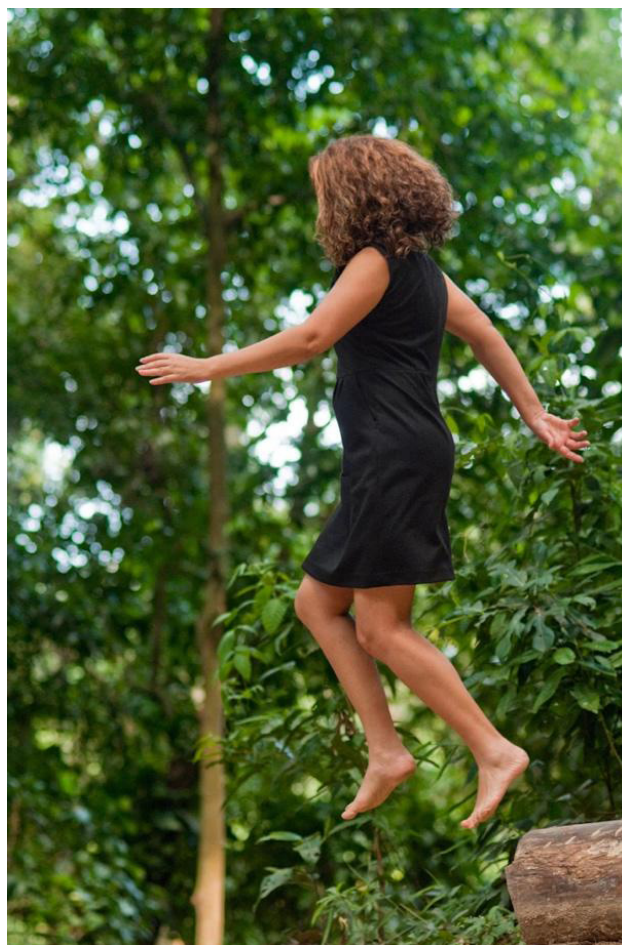


Figura 7
Katia Maciel.
Espera, 2013
Fotografia: Leandro Pimentel

vídeos, como se fossem fragmentos de um filme. Foram duas exposições girando em torno das narrativas das palavras. A primeira, na galeria Zipper, em São Paulo, e a segunda, nas Cavalariças do Parque Lage. A ideia era ir somando obras a cada exposição. No Parque Lage, fiz uma instalação a partir de uma árvore do parque, *Pista* [2015]¹¹. Um tronco se move lentamente como se fosse um caminho. *Pista* estava dentro da semântica do *Suspense*, pista de um crime, por exemplo, mas também pode ser pista como trilha.

AS: Pista sonora, também do cinema.

11 Disponível em: <https://katiamaciel.net/pista>



Figura 8
Katia Maciel.
Pista, 2015
Vídeoinstalação
1 canal, 4'50"
Frame

KM: Pista sonora, sim, esse trabalho se instala no movimento do sentido entre as palavras.

AS: A página de abertura do seu *site* é com os trabalhos em vídeo, há uma espécie de hierarquia, entra-se no *site* por aí. Quais critérios você usou para classificar alguns trabalhos como vídeo ou como poesia *performance*?

KM: É muito difícil fazer o próprio *site*. Como classificar? Como seriar? Quando fui fazer meu livro, fiz uma imensa pesquisa pelo livro de outros artistas, que se organizam de modo conceitual, o cronológico, mas achei complicado escolher um caminho. Então comecei pensando em reunir todos os trabalhos com o mar. Já é uma forma poética. No *site*, misturo mais as *performances* poemas com os vídeos. Estou muito interessada, hoje, na mistura entre poetas e artistas. Já reuni muitos poetas e artistas no Parque Lage para leituras, depois também no MAR [Museu de Arte do Rio]¹². Estava querendo aproximar o que já está próximo e não se vê. As pessoas não se conhecem, não transitam entre o campo das artes visuais e o da poesia. Muitas vezes, uma mesma questão está sendo trabalhada por um poeta e um artista, que não se conhecem.

IA: É interessante você falar dessa escolha de uma estrutura que é tanto

12 Argonautas [2019]. Disponível em: <https://katiamaciel.net/argonautas>

para organizar os trabalhos quanto as relações entre os campos, porque, realmente, olhando seu *site* e um ou outro livro, ela se torna cada vez mais uma estrutura poética. Trazendo problemas quase como de uma partitura, que é uma coisa muito complexa também. Fiquei pensando em um trabalho que você faz com muitos poetas, o *Ebulição* [2018], que é quase um coro, e que envolve uma situação multimídia complexa, mas ela tem a ver com essas relações de estrutura que lhe interessam no seu trabalho, porque você as retoma e vai transformando, seja com o mar, seja com a polifonia da poesia, que vão sempre abrindo para outras associações.

KM: Você está falando das associações, combinações, isso me interessa muito. Tenho estudado um pouco de poesia antiga. Todos admiram a poesia concreta, mas o poeta grego Simias de Rodes, em 200 a.C, já experimentava escrever na forma de uma taça. Eu gosto muito das perturbações cronológicas. A relação com a tecnologia, sem dúvida, favorece a relação que você está considerando complexa ou associativa. A *performance* de leitura expandida *Ebulição* [2018]¹³, foi pensada na menor formação do coro grego, de Ésquilo, com dezesseis vozes. Escrevi um poema sobre Safo, e esse poema foi lido, então, na abertura, por um coro de mulheres. No dia seguinte, na instalação, ouviam-se as vozes gravadas quando nos aproximávamos dos microfones, programados para reagir à presença com a emissão dos versos. A ideia de uma presença que dispara imagens e sons sempre fez parte do meu trabalho. Em geral, os visitantes chegam um após o outro em uma exposição, sem se darem conta que tudo muda a partir das presenças. Eu me interesso em gerar um rumor a partir disso. Na instalação as várias presenças sobrepõem os sons e as imagens levando a imagem final da ebulição das águas. Imagina, vem você, vem Analu e depois o Sheik, e o volume do som na sala sobe. Na poesia, a repetição é tudo. Um poema que é lido uma vez, só ele, quase que não existe, ele precisa ser lido, relido, apropriado, cantado. Homero surgiu antes da escrita, Homero foi escrito dois séculos depois de cantados por aedos a partir da sua própria repetição. São antecessores do cinema em sua infinita reprodutibilidade. Não deixa de ser uma arte da reprodução e do tempo. Calímaco escrevia epigramas, poemas curtos, que os viajantes iam lendo enquanto entravam em Roma. Nas lápides, os epigramas contavam vidas. Quem tinha mais dinheiro pagava um poema melhor. Todos entra-

13 Disponível em: <https://katiamaciel.net/copy-of-ebulicao-2018>

vam em Roma com poemas em movimento, isso também é cinema. Então, a minha visão do que é cinema é muito ampla.

LF: Você fez cinema mesmo? Eu estou entendendo mesmo por um conjunto de particularidades, entre eles a película.

KM: Em película, eu fiz três filmes, Livia, três curtas-metragem. *A fila* [1993]¹⁴, o *Na estrada* [1993] e o *De sentinela* [1993]¹⁵, e depois, como filme, também fiz o *Casa construção* [2010]¹⁶, com o edital Rumos, do Itaú Cultural. Então, foram quatro curtas. Longa-metragem, apenas os documentários *Neoconcretos* [2001] e *O presente é um momento infinitamente curto* [2001], com o Artur Barrio, a partir da montagem da instalação dele no Paço das Artes, em São Paulo. Ainda fiz uma longa entrevista com o Cildo Meireles. E documentei obras de Sonia Andrade e de Anna Maria Maiolino. Dediquei-me bastante a esses documentários, depois, o trabalho com a minha própria obra foi se avolumando, e não tive mais tempo.

AS: Voltando ao *Na estrada*, que é de 1993, que é em película, ele é um filme e é um diálogo sem palavras, então já tem essa tensão aí. O cinema nacional, até há bem pouco tempo, acho que nessa época, ainda era bem caracterizado pelo diálogo. Diálogo que costumava se sobrepor à imagem no cinema nacional. Como é que você vê esse filme nesse período, se você já está com esse pensamento na videoarte?

KM: *Na estrada*, como uma série de outros trabalhos que eu viria a fazer, problematiza a já problemática relação amorosa. Nesse filme, penso o simultâneo do tempo na relação amorosa e na ausência de diálogo. Meu amigo, Jacques Cheuiche, que fez a fotografia de todos os meus curtas, diz que eu gosto muito de plano fixo, o que já é um complicador a menos, e que não me importo tanto com o som direto. Então, é o crime perfeito (risos), porque fotógrafos rivalizam com o som o tempo inteiro durante a filmagem. *Na estrada* não precisa da palavra, eu queria fazer um filme mudo. Dada a situação, não precisa da fala. Eu aprendi com o Michel Chion que não deve-

14 Disponível em: <https://katiamaciel.net/a-fila>

15 Disponível em: <https://katiamaciel.net/de-sentinela>

16 Disponível em: <https://katiamaciel.net/casa-construcao>

mos falar filme mudo, e sim falar filme surdo, porque não ouvimos, mas os personagens falam. A relação amorosa parece com isso. No meu filme *Na estrada*, há uma briga dentro do carro e, mas não a ouvimos, só escutamos o som do rádio, porque eles ficam trocando a estação.

Sempre sou movida pelo que estou lendo, e alguns livros me marcaram profundamente, em função das coisas que eu fiz. Um deles foi *A invenção de Morel* [Adolfo Bioy Casares], e o outro foi o *Um, nenhum e cem mil*, do Luigi Pirandello. Quando li esse livro, eu gostei muito e resolvi fazer um trabalho¹⁷, e esse foi o tema do meu pós-doutorado. Eu fui para Londres para ser orientada pelo Roy Ascott, um artista importante na história da arte e da tecnologia. A ideia era a seguinte: dez personagens, dez homens, dez mulheres, falando trinta frases cada um, trinta frases clichês da relação amorosa, por exemplo, “Eu amo você”, “Você sempre fala a mesma coisa”, “Vamos conversar”. Gravei e fiz primeiro um CD-ROM, depois, uma instalação, na qual o espectador escolhe dois rostos, e o sistema combina, aleatoriamente, os rostos em campo e contracampo, um fala e depois o outro responde até que se clique em outros personagens. Esse trabalho teve uma repercussão imensa, pelo número de exposições e de versões que ele teve. Ele existiu primeiro em inglês, depois um curador o levou para França, em francês, e depois em espanhol e em português. O trabalho existe em quatro línguas, e a cada língua eu tive que refazer o trabalho, porque as pessoas tinham que falar naquela língua. A ideia é que um clichê somado a outro clichê não gera uma situação clichê, mas ao contrário, gera-se uma perturbação na linguagem amorosa.

AC: Outros clichês, já que cada língua tem os seus clichês.

KM: Exatamente, cada língua tem seus clichês. Então eu tinha que pesquisar os clichês de cada língua, fazer as frases e chamar as pessoas para gravarem. Eu acredito que esse foi o primeiro trabalho de arte e tecnologia que entrou para a coleção do Gilberto Chateaubriand. Esse meu primeiro pós-doutorado é de 2001. Sheik, para voltar à sua questão do diálogo, esse trabalho é só diálogo. Mas é um diálogo que não precisa ter sentido para fazer sentido,

17 *Um, nenhum e cem mil* [1994]. Disponível em: <https://katiamaciel.net/um-nenhum-e-100-mil>

do mesmo modo que as relações amorosas. Porque os diálogos amorosos, são assim, um diz: “Ah, eu estou morrendo de saudades de você”, o outro: “Ahh vamos jantar”, e não há atrito entre os sentidos.

AS: Igual à vida real!

KM: Igualzinho! (risos) Também apresentei esse trabalho no contexto acadêmico, na Suíça e no Canadá. As pessoas riram muito, porque as combinações dos diálogos são muito engraçadas. Um trabalho que surpreende a mim mesma, porque é aleatório, então, cada vez que eu clico em duas pessoas, elas trocam frases que não necessariamente trocaram antes.

LF: Quando o seu professor de francês criticou o clichê no seu roteiro, mal sabia ele que estava acertando em cheio em uma questão que parece estar sempre retornando em seu trabalho, seja em que linguagem for.

KM: Você tem toda razão. Eu gosto muito de trabalhar também os clichês em poesia. O que não é o artista, se não aquele que esgarça os clichês? E como fazer isso com um certo humor?

IA: É bacana lidar com o dispositivo técnico, que, em si, é uma coisa muito difícil, muito pesada, pelo uso social que recebe. Então, conseguir entrar nessa linguagem, talvez o clichê lhe dê aridez suficiente para conseguir, de fato, intervir nessa linguagem, sem ser capturada por ela. Porque tem uma dimensão política muito grande em toda essa ação que as instalações provocam, isso é muito interessante.

KM: Sim, há uma dimensão política. O que vivemos agora é trágico e tem uma linguagem. Há uma apropriação e distorções da linguagem. Estamos em um momento de combate. Todos, e nós artistas, em particular, precisamos experimentar essa linguagem. E não aqueles que a estão dominando. E não é à toa que o governo está atacando as universidades e os artistas. É uma questão do controle do imaginário. Pela educação, pela cultura. Trata-se de um momento importante, não podemos deixar a linguagem como refém de um projeto de destruição.

AC: Eu queria aproveitar essa sua fala e puxar para umas pautas contemporâneas. Eu acho que, nos seus trabalhos, sempre fica muito claro de onde você está falando. Você é mulher, professora, poeta, enfim. No livro *Transcinemas* (Editora Contra Capa, 2009), dedica o livro a todas as suas antepassadas,











até à sua tataravó! Então, há todas essas mulheres a quem você presta homenagem na dedicatória. Tem o *Na estrada*, tem o *Um, nenhum e cem mil*, que trata das relações amorosas que, historicamente, seriam assuntos reservados às mulheres. Tem o *Matemática 2* – que é um nome genial – que aborda a relação entre você e André [Parente], seu companheiro. O *Colar* é dedicado à Sonia Andrade e à Letícia Parente, e tem aquele vídeo que você mostrou no Museu de Arte Moderna do Rio, com seus dois filhos. Gostaria que você falasse um pouco dessa mulher que, com mil tarefas, que a gente sabe muito bem...

IA: Sem tempo.

AC: Como é que foi isso para você?

KM: Eu conheci até a minha tataravó. Ela morreu quando eu tinha uns seis anos, depois, perdi a minha bisavó quando eu tinha treze. Posteriormente, o que foi mais dramático, uma perda realmente imensa para mim, foi a morte da minha avó quando eu tinha 17, que era quase minha mãe, porque a minha mãe é muito jovem. Ela teve uma presença imensa na minha vida, ela era bilheteira de cinema, do cinema Palácio, na Tijuca [bairro do Rio de Janeiro]. Minha mãe conta que, como não tinha televisão, quando ela estava grávida de mim, ia todos os dias ao cinema com meu pai. Eu cresci na Tijuca, um bairro bem tradicional e conservador, sendo que os meus pais eram bem diferentes. A minha mãe, como eu já disse, foi para o Parque Lage, voava de asa-delta. Meu pai era cabeleireiro. Então eu tive uma vida divertida, entre o cinema, um salão de cabeleireiro e a praia.

Considero-me feminista, uma vez que defendo os direitos das mulheres, sobretudo em um momento violento como o que estamos vivendo. Outro dia, eu estava assistindo a uma entrevista com Lydia Davis, que é uma escritora que eu gosto muito, e ela define como feministas aquelas que são ativistas ou que apresentam a questão das mulheres no próprio trabalho. Nesse sentido, não acredito que o meu trabalho seja feminista, ele se expande por vários campos inteligíveis e sensíveis para além da questão da mulher. No entanto, o fato de eu ser professora, artista e poeta em ambientes historicamente tão masculinos, já é em si um ato político. Eu era muito militante durante a época em que cursei História na PUC-Rio. Como historiadora, ajudei a criar um centro acadêmico, de forma que eu sempre fui muito atenta, em todos os lugares por onde passei, às formas políticas. E, como professora na universidade, o universo é político.

Figura 9-12
Katia Maciel.
Desarvorando,
2006-2015
Vídeoinstalação
1 canal, 5'55"
Frames

Alguém que esteja pensando nas construções da linguagem é um ser da política. No meu trabalho, as torções da linguagem aparecem de várias maneiras, falo das relações amorosas, como elas tentam criar processos de subjetivação, de dependência. Desagrego um pouco essas funções. A questão da Natureza, o que é essa Natureza, como ela se manifesta, sobretudo nas cidades. No *Inútil paisagem* [2005]¹⁸, há o problema do gradeamento dos jardins na cidade. *Uma árvore* [2009]¹⁹, o *Pista* [2015], *Vulto* [2013]²⁰ estou pendurada na floresta, vestida de cidade. Estou lá pendurada com um vestido. Como se amarrar a essa floresta? Precisamos nos amarrar na floresta. Vivo no, Rio de Janeiro, no meio da maior floresta urbana do mundo. Eu vivi de um lado, que é a Tijuca, e agora, vivo exatamente do outro lado, na Gávea, dentro da mesma floresta. Sou muito habitada por essa floresta.

AC: Uma outra questão que eu acho que está bem dentro da pauta é se você percebeu, na sua trajetória, algum tipo de impedimento ou problema pelo fato de ser mulher. Na trajetória acadêmica, por exemplo.

KM: A Escola de Comunicação foi criada por homens, a partir do pensamento de filósofos homens. Mas havia, quando entrei, um grupo de pesquisa, o CIEC [Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos], liderado pela Heloísa Buarque de Hollanda, bastante importante no campo dos estudos culturais e das minorias. Ou seja, havia já ali um certo embate e uma predominância do universo masculino que mudou bastante com o tempo.

IA: Eu estava tentando fazer um comentário ligado a isso, sobre como o seu filme *Inútil paisagem*, vai trazer uma questão da Natureza, desse espaço, numa cidade. Há uma Natureza que traz uma visão cultural da paisagem, seja pela referência da música ou também pela referência da violência de seu gradeamento. É curioso porque, quando a gente olha em relação ao momento em que foi feito, você diz que voltou para o Brasil e, de repente, estava tudo gradeado, e aí a violência... Tem toda essa dimensão da violência, que é muito forte no Rio de Janeiro, e agora, no Brasil, mas se a gente olha numa perspectiva mais próxima, ela também traz outros conteúdos

18 Disponível em: <https://katiamaciel.net/inutil-paisagem>

19 Disponível em: <https://katiamaciel.net/uma-arvore>

20 Disponível em: <https://katiamaciel.net/vulto>

de mundo. Ela traz uma coisa muito forte, dessa outra violência nesse lugar, que é muito importante pela destruição que está sofrendo. Não que se trate diretamente disso, mas, não sei, acho que isso vem, quer queira quer não. Não tem como a gente não falar sobre isso. É uma Natureza, que traz uma questão histórica e cultural também.



Figura 14
Katia Maciel.
Arvorar, 2012
Videoinstalação
interativa
Caixa Cultural Brasília

IA: E os outros filmes que trazem a Natureza, eles também trazem essa guerra contra a cidade, essa relação de desvios entre sistemas. Fiquei pensando no *Arvorar* [2012]²¹, que é muito sutil, mas é uma grande instalação.

KM: O *Arvorar*, opera com uma coisa que eu faço em alguns trabalhos, que é o retorno da percepção a sua origem. Há uma imagem fixa de uma floresta e, quando sopramos o microfone suspenso, a floresta se movimenta. O corpo humano enviando vida às plantas. *Arvorar* é a inversão de uma informação sensível. A planta passa a respirar a partir disso. Também há uma passagem

21 Disponível em: <https://katiamaciel.net/arvorar>

entre a imagem fixa e a imagem em movimento. Uma imagem anímica.

IA: A Lívia está escrevendo que a Katia faz mágica com o tempo.

KM: É muita coisa

AC: Tenho mais uma pergunta, mas queria saber se o Nathan preparou alguma coisa. Nathan você tem alguma questão?

NB: Eu estava pensando justamente sobre essa ideia da natureza gradeada, que a Katia acabou de falar, porque eu estava olhando os vídeos e as instalações no *site* e me parece que a natureza está sempre domada mesmo. Fiquei pensando especificamente no mar, porque parece que tem sempre uma visão, que a linha do horizonte você tem sempre para terra. Sejam as ilhas em algum trabalho que eu vi, seja nesse último da homenagem a Baudrillard, que está de dentro do mar, olhando para Nova Iorque, então você está chegando, em algum momento, espera-se, a essa terra. E aí, lá no início, você até falou que não conseguia pensar na ideia de entrar no mar sem cogitar que, em algum momento, o pé fosse tocar o chão de novo. De ter essa terra ali firme para pisar novamente. A partir daí, eu fiquei pensando isso relacionado a uma notícia, que eu li outro dia, de que os cientistas, pesquisadores, confirmaram a criação de um novo mar, que é o quinto mar, Mar Antártico, se não me engano. O nome, justamente por conta do degelo, as mudanças climáticas inteiras, só que eles lançam essa notícia como se ela fosse positiva. A criação de um quinto mar, olha que coisa bonita. Só que ela denuncia uma tragédia, que você está dizendo sobre essa linguagem das tragédias que estão sendo anunciadas. Não sei, fiquei conectando tudo isso e pensando: qual é o sintoma específico? Existe uma tragédia que essa sua ligação com o mar anuncia? Ou de que forma esse mar aparece para você como um sintoma de algo para além da infância em que você ia na Barra da Tijuca com seus pais, com a sua família tomar banho de mar ou ir à praia?

KM: É, o mar como sintoma também é uma questão. Quer dizer, o mar ocupando tudo, todas as coisas. Esses sonhos que eu falei trazem sempre um avanço do mar, é sempre esse o sentido. O mar avança de modos distintos. Eu tenho um sonho no qual eu olho pela minha janela aqui, que é na Gávea, e vejo o mar [o que não é possível, pois o mar está distante]. Mas, por exemplo, eu fiz anotações, lendo a *Ilíada*, da quantidade de vezes em que aparece a palavra mar. Eu vi que, só no canto 22 da *Ilíada*, não existe a

palavra mar. Em todos os outros cantos, existe, o mar existe. Na verdade, só não está presente no canto da morte do herói, Heitor, morto por Aquiles. Não me parece acaso. Então, só diante da morte absoluta não haveria o mar. Enquanto há algum modo de conflito, sempre o mar movimenta o canto épico, a estrutura épica. No Brasil, diz a profecia de Antônio Conselheiro, o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar. Essa relação entre o mar e a terra é estruturante de mundos. Assim, isso que você observou, eu perder o pé, de me afligir por não dar pé, é exatamente a sensação de que tudo é mar, de que você não pode, de que só o mar ganha existência. São muitas questões, do ponto de vista sensível, de algumas sensações corpóreas, que me levam a figurações de mares muitos distintos. Sempre busco uma forma orgânica e coloco uma certa geometria, uma geometria que não existe no mar. Então, como entrar no mar sem entendê-lo? Porque, na verdade, nada é controlável no mar.

AC: Queria aproveitar esse gancho aí do “não controlável” e falar da escala do trabalho. No seu *site*, em grande parte das videoinstalações, é o seu corpo que está dando a escala do trabalho: a mulher diante da imensidão do mar, por exemplo. Naquela conversa que tivemos no *Imagens a esmo*, você falou da relação do romântico com a paisagem e com essa coisa absolutamente sublime e incalculável que é o mundo, da fragilidade do corpo humano, de dar conta disso tudo. Você falou também que a escala do seu trabalho era a escala do cinema. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

KM: O trabalho *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* [2006-2014]²², possui uma escala bem cinematográfica, porque eu queria que o público tivesse essa sensação da imensidão do mar em relação ao corpo, guardando a sensação que se tem diante do próprio mar. Para o trabalho funcionar, ele não pode ser pequeno. E o cinema, o cinema é mar, para mim o cinema e o mar são parentes muito próximos, principalmente na relação com um corpo. Vejam bem, com todos esses meus aparatos, eu estou tentando controlar essa máquina. Mas é impossível. Estou colocando interrupções, diálogos... porque ela não é uma máquina que dialoga. Eu adoraria poder trabalhar mais com escala, sabe, Analu? Para construir essa relação entre esse corpo e essa imagem. Não é todo trabalho que pede

22 Disponível em: <https://katiamaciel.net/ondas-um-dia-de-nuvens-listradas-vindas-do-mar>

isso, mas alguns trabalhos, com a floresta, com o mar, por exemplo, ficam muito mais poderosos dentro de uma escala cinematográfica. Não é todo trabalho. *A linda rosa juvenil* [2008]²³, em que eu canto filmando a rosa, isso pode ser visto numa tela pequenininha. E é ótimo, porque há algo mais intimista com a imagem. Mas há a paisagem do romantismo, de um herói na paisagem, aquela paisagem é tudo, são as filmagens do *Barry Lyndon*, do [Stanley] Kubrick, dois homens em um duelo numa paisagem imensa. Essa espécie de perda de sentido me interessa muito. Perda de sentido em dois homens no encontro com a morte no meio dessa floresta. A floresta não se importa. Toda a exuberância dos homens se matando, atirando no outro. O romântico entre a vida e o absoluto da morte. Eu gosto muito de conversar com essa escala.

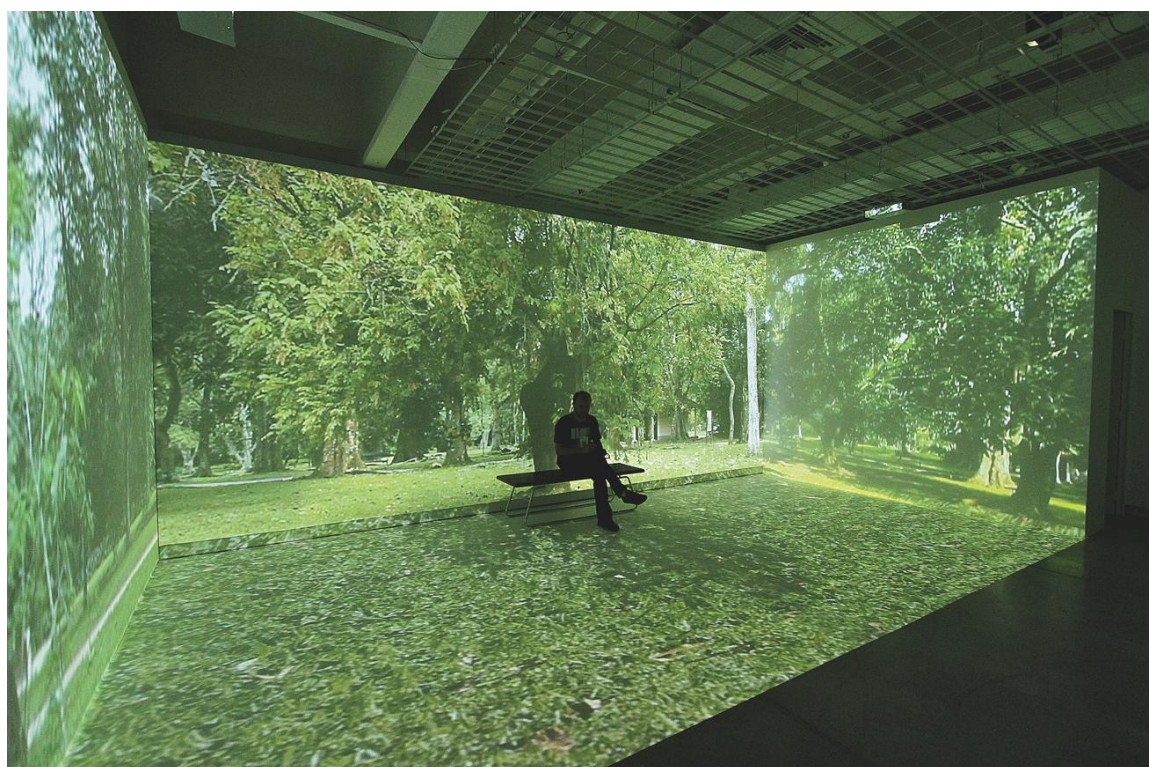


Figura 15
Katia Maciel.
A sombra, 2011
Instalação interativa
Museu da Imagem e
do Som de São Paulo

LF: Não sei se é uma questão de escala ou da criação de um ambiente de imersão que aparece frequentemente nas suas videoinstalações.

23 Disponível em: <https://katiamaciel.net/linda-rosa-juvenil>

KM: Livia, a melhor coisa é quando eu consigo exemplificar com o próprio trabalho. O trabalho *A sombra* [2011]²⁴, no qual o público se senta no banco e a sombra da árvore, que está atrás, avança por cima tem quatro projeções. Há natureza por toda a volta, e só um banco. Esse trabalho só faz sentido na imersão. Se não tivesse escala, pareceria um *gadget*, um videogame, uma coisa assim. A escala traz o cinema. Estar dentro de uma instalação, é estar dentro de um filme. Produz-se uma imagem que responde às imagens pré-existent, no caso, a poética da imagem: é essa sombra que se desloca na direção do corpo. Mais uma inversão da percepção, porque, normalmente, é o corpo que vai para a sombra, e não a sombra que vem para o corpo. Então, funciona um pouco dentro da lógica do *Arvorar*.

IA: Tem um poema muito bonito, um trabalho seu que é... o horizonte... talvez eu esteja falando errado...

KM: *O horizonte de perto é longe* [2017]²⁵.

IA: Fala muito sobre isso, não é?

KM: Sim, do paradoxo da distância e da imagem que contém essa distância.

AC: Katia, você quer falar alguma coisa para finalizar?

KM: Estou feliz em conseguir relacionar no meu trabalho cinema, videoarte, poesia, *performance*. Pensar como o corpo reage sobre outras imagens em movimento. A ideia da imagem como um *entre* o que o idealista chamaria de representação e o realista a coisa, esta zona de indeterminação no cinema se expande da imagem projetada para o corpo do espectador.

Tenho também considerado importante poder usar o trabalho para pensar o próprio trabalho, para refazer, para propor a partir do próprio trabalho. Na minha última exposição na *Zipper*, mostrei objetos-poema, os espelhos com versos, a pessoa se via no espelho junto com as palavras. E no, *Oi Futuro*, a instalação *Ebulição* [2018], também misturando som, imagem, poema, *performance*. Atualmente participo do coletivo de poesia Anáguas,

24 Disponível em: <https://katiamaciel.net/a-sombra>

25 Disponível em: <https://katiamaciel.net/o-horizonte-de-perto-e-longe>



Figura 15
Katia Maciel.
*O horizonte de perto
é longe*, 2017
Objeto poema,
50 x 90 cm
Fotografia: Lean-
dro Pimentel

do qual aqui a querida Flores também é parte. Nos encontramos uma vez por semana, lemos juntos, escrevemos separados e conversamos sobre o que escrevemos. Pensamos estruturas de apresentação, fizemos um *podcast*, apresentações *on-line*. O que eu fui aprendendo é que, se você está fazendo coisas relacionadas, o tempo vai se somando e não se dividindo. Então, se estou lendo um livro de poesia antes de dormir, isso se relaciona com o que eu estou escrevendo, com o que eu posso desenvolver em um curso. Eu vou somando. Vivi um pouco isso no início da vida acadêmica, porque eu entendia que a vida na universidade era uma coisa e a de artista era outra, mas logo fui juntando as coisas. Hoje, minhas aulas são sobre o campo em que estou trabalhando, o tempo rende, para usar uma frase da minha avó. O tempo rende, tem que fazer render o tempo. Render para usar da coisa, render, renderar. Estar tecendo um tempo.

AC: Renderizar...

KM: Renderizar! Exatamente.

LF: Katia, além de tudo, é uma grande diretora de arte e de cena.



Figura 16
Katia Maciel.
Infinito fim, 2008
Videoinstalação
interativa
Fundación Telefónica
Buenos Aires

KM: [risadas] Ah... adoro.

AC: Super obrigada, Katia, foi um prazer.

IA: Maravilhoso.

KM: Eu que agradeço, fiquei feliz em conversar com vocês. Obrigada, gente

Artigo recebido em 28 de setembro de 2021 e aceito em 01 de novembro de 2021.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

