



“TUDO COMEÇA PELA BOCA”

Anna Maria Maiolino

*Entrevista de Anna Maria Maiolino a Arte & Ensaios – com participação de Ana Linne-
mann, André Vechi, Chico Fernandes, Cezar Bartholomeu, Fernanda Pequeno, Inês de
Araújo, Livia Bertuzzi (assistente de Anna), Livia Flores, Maria Luisa Tavora, Natália Quinde-
ré, Vanessa Santos – no Galpão de Linguagens Visuais (UFRJ), em 2 de dezembro de 2014.*

Maria Luisa Tavora *Anna, temos interesse em saber como foi sua experiência na Escola de Belas Artes e sua chegada no Rio de Janeiro.*

Anna Maria Maiolino Primeiro, obrigada por me trazerem de volta à Escola de Belas Artes. Quando cheguei no Rio de Janeiro, com 18 anos, a Escola se encontrava na avenida Rio Branco. Eu tinha cursado dois anos da Escola de Belas Artes Cristobal Rojas, em Caracas (Venezuela), um liceu artístico. Estava muito decidida na minha vocação. Antes mesmo de entrar na Escola, aliás, eu já sabia que só poderia existir através da arte. Quando cheguei aqui só falava espanhol, vinha da Venezuela, embora tenha nascido na Itália. No Rio, queria logo me inserir, porque, na escola de arte da Venezuela, tinha tido experiências incríveis de descobertas no âmbito da arte e como pessoa, e achei que frequentar a escola do Rio poderia ser um bom começo. Vou dizer uma coisa que, para vocês, professores, pode soar uma heresia: não acredito que arte se ensine. A escola de arte dá possibilidades de encontros. Então, no Brasil, procurei um lugar para me apoiar. A Escola de Belas Artes foi minha primeira escolha. Naquela época havia algo maravilhoso, “o ouvinte”, que logo a seguir a ditadura eliminou. A Escola de Belas Artes, naquele momento, era o lugar para onde ia todo jovem artista, mesmo que não fosse aluno. Era um lugar em que os artistas se encontravam, um fogo ativo de pensamentos e propostas, pelo menos assim parecia para a jovem ansiosa por experiência que eu era. Fui uma das últimas ouvintes da Escola, possivelmente. Era uma criança muito fechada, com 18 anos. Digo criança porque, naquela época, era-se criança aos 18 anos. Entrei primeiro como ouvinte em escultura, mas eu não tinha preparo técnico para realizar sozinha aquela disciplina. O curso estava meio largado. O professor não aparecia. Eu era ouvinte, mas não falava português. Então, passei para as aulas do professor Henrique Cavalleiro, de pintura. Engraçado, eu não entendia nada do que esse homem falava, mas me senti acolhida. Ser acolhido é importante. Você se sente muito melhor porque o outro mostra afeto. E eu sentia que Cavalleiro acreditava em mim. Fiquei pouco tempo ali. Também Goeldi dava aulas na Escola, embora já estivesse doente. Ao mesmo tempo, eu começara a frequentar as aulas de Apreciação Estética do Ivan Serpa no Museu (MAM-Rio). Levava para

Da esquerda para direita: *In-Out (Antropofagia)*, 1973/74, duração 8'27"; *Quaquaraquaa*, 1999/2009, duração 5'04"; *João & Maria*, 2009/2015, duração 4'08"; *Verso/Inversus (Direito/Avesso)*, 1979/2005; duração 2'57"; *+ & - (mais e menos)*, 1999, duração 6'05".

ele uns desenhos de observação da realidade muito expressionistas, porque executados com traços fortes do pincel mergulhado na tinta. Ele disse que aquilo era expressionismo alemão. E eu pensei: estranho, o que tenho a ver com aqueles moços? Então decidi fazer xilogravura, acreditando que o corte poderia segurar toda a minha energia e aquela fúria. Também na época existia entre nós, os jovens, a necessidade de olhar a arte popular e buscar raízes. Na biblioteca da Escola conheci a xilogravura de cordel. A gravura de cordel é crítica. Era justamente o que estávamos querendo ser então – críticos do momento que estávamos vivendo. Fiz uma série de xilogravuras e, na Escola, conheci pessoas que depois vieram a fazer o movimento da Nova Figuração. Casei com uma dessas pessoas, Rubens Gerchman (com quem tive dois filhos e quatro netos). Rubens cursou a Escola até o segundo ano. Também nos organizávamos. Não sei se hoje em dia os jovens se organizam para fazer uma exposição, para discutir o destino coletivo. Naquele momento, tudo isso era muito presente, era necessária nossa participação.

Cezar Bartholomeu *Você começou a falar sobre Goeldi, fiquei curioso. Gostaria de saber um pouco mais sobre essa história.*

AMM Não o conheci. Uma vez eu o vi passando pela Escola. Ele dava aula de xilogravura, e o Adir Botelho era seu assistente. Decidi ir para a Escola também por causa do Goeldi, que é um mestre. Ele estava doente e faleceu logo depois que entrei. Fiquei com Adir um ano, acho. Depois tinha meu projeto de mulher: casei, tive filho, viajei. Cheguei a fazer uma exposição de gravura na Galeria Goeldi, com um texto de Clarival do Prado Valladares. Obtive a nacionalidade brasileira em 1968 e fui para os Estados Unidos como artista brasileira, sem falar português.

Inês de Araújo *Seu trabalho com a gravura é muito conceitual, já possui relações com a linguagem. Nele, aparecem os primeiros escritos, os nomes, as palavras. Engraçado, pois é muito expressivo.*

AMM Nunca pensei em fazer “a grande obra”. Nem passou pela minha cabeça ser uma artista revolucionária. Sempre tive, porém, vontade de fazer uma arte que fosse um reflexo do momento em que vivo. Isso era uma coisa importante para mim e ainda o é. Por outro lado, o artista é o resultado de muitas influências. Eu estava trabalhando no momento em que o trabalho conceitual estava pipocando. Che-

Sem título, da série *Vida Afora*, 1981, (ambas as imagens), fotografia analógica
Foto Henri Virgil Sthan

Sem título, da série *Vida Afora*, 2006, fotografia digital
Foto: Anna Maria Maiolino



guei ao Brasil, um país tão diferente da Venezuela... muito menos formal. Caí num grupo que era mais transgressor com a forma. Você imagina os países latino-americanos herdeiros dos espanhóis com todo aquele peso da tradição da pintura espanhola de Goya, por exemplo. O povo do Brasil é muito afortunado, porque ele começa com o barroco, que já é modernidade. Meus professores, na Venezuela, me diziam: "Você vai encontrar um país muito especial". A poesia concreta e a arte do corpo só poderiam ter prosperado aqui. O Brasil tem a sorte de poder se expressar com o mínimo. Quando me apontam como artista europeia, eu chio. Na minha arte, devo tudo ao Brasil.

Ana Linnemann *Sempre ouço você se referir a duas condições muito claras: de mulher e de estrangeira. Essa condição de estrangeira é ambígua. Aliás, li uma coisa muito simpática, outro dia. No livro da Catherine de Zegher, você declara que, quando está fora do Brasil e lhe perguntam de onde você é, esse é o único momento em que você não hesita em dizer que é brasileira. Ao mesmo tempo existe outro aspecto de sua condição de estrangeira. Parece que seu reconhecimento como artista veio de fora, antes de ter vindo daqui. Houve um grande reconhecimento, um grande aval.*

AMM Mas não porque eu era estrangeira.

AL *Também acho que não. Coloco a questão para entender como você vê isso.*

AMM Porque sou as duas coisas, não é? Este ano, estive na Calábria, onde nasci, com meus filhos, que têm 50 e 48 anos. E minha filha me disse uma coisa muito incrível: "Mamãe, você sempre será estrangeira em qualquer lugar". É o sentimento do estrangeiro do Camus. Acho que muitos artistas possuem a identidade do estrangeiro. Por mais que o homem, o artista busque identidade, ou a tenha porque não saiu do lugar, sempre será um estrangeiro, já que a identidade nunca se cristaliza, ela está sempre em processo constante de transformação. Sinto que em arte você tem que ter as duas coisas. Tem que pertencer a algo para se sentir pertencente. Fazer parte da expressão de um povo, de uma cultura. E, ao mesmo tempo, tem que estar sempre com o espírito do nômade, a alma pronta para ser um imigrante, um andarilho – senão você fica preso e é consumido pelas suas próprias raízes. Sem dúvida me coloco como uma artista brasileira. A partir de 1960, desenvolvi um trabalho aqui e tenho me alimentado do trabalho de outros, os artistas brasileiros. Acho mesmo que somos antropófagos, sim. Quando o artista tem a ambição e a jogada de dizer "eu fiz tudo sozinho", é uma grande mentira. Nós somos produtores de obras que são produtos sociais, históricos e de memórias. Meu percurso é dentro de uma memória brasileira, sem renegar minha parte italiana. Não estou negando isso, mas tenho muito pouco contato com artistas italianos. Estou há quatro anos na galeria Raffaella Cortese, em Milão. Me sinto totalmente estrangeira lá. Sou italiana que fala um italiano caduco. Não vivo naquele país. Eu sou uma artista, mulher latino-americana, sim. Sobre o reconhecimento que tive lá fora, vejo por outros artistas que há dois fatores: oportunidade e amadurecimento da obra. Em um dado momento a obra amadurece, fala mais alto, e você tem a sorte de ter um curador que dá relevância a sua obra. Escrevi agora, na *Folha*,¹ sobre a visita que Catherine de Zegher fez, com Catherine David, ao meu ateliê, trazida por Esther Emílio Carlos. Esther é uma crítica para quem todo mundo torceu o nariz. Mas foi uma crítica com incrível habilidade de ver onde estavam os bons e novos artistas. Nos prendemos a certos esquemas e preconceitos – "Ah, ela era uma dondoca, morava no Morro da Viúva, prima do Maluf" –, mas, ao mesmo tempo, Hélio

era amigo dela. Esther sempre deu apoio aos artistas jovens que depois vieram a ser (não sei se bem ou mal) reconhecidos. Então veja se não é o acaso. Essa mulher me traz Catherine de Zegher e Catherine David, num dia escaldante. Eu não tinha fôlego. Acabei praticamente não mostrando nada, porque tinha saído de uma operação de câncer. Estava muito mal, psicologicamente. Catherine David não se mexeu, não me dirigiu a palavra, e Catherine de Zegher me disse ao sair: “Você vai ouvir falar de mim”. E foi quem me convidou para a mostra internacional *America: bride of the sun – 500 years of latin america and the low countries* (1991). Ela não viu meu trabalho. Entendem quando digo que tem uma coisa mágica com a arte? Tem coisa que não dá para descrever. Como o fato de essa senhora ter apostado em mim, assim como Cavalleiro ter-me acolhido. Como não falava inglês e era inviável conversar com Catherine de Zegher, comecei a escrever e a refletir sobre meu trabalho para poder me comunicar com ela. Olha que maravilha! Foi um passo gigante para mim e para minha obra quando comecei a pensar sobre meu trabalho. Tinha que escrever em português e mandar traduzir. Com isso tive outra vantagem, acabei aprendendo um pouco de inglês, por causa dessa dinâmica. Minha origem italiana me sugere a analogia do bom crítico com o artista, como a tomada pela mão, como fez Virgílio com Dante, guiando-o na descida ao Inferno na *Divina Comédia*. Quando um curador, um professor consegue fazer isso, é a glória. Eles estão colocando em evidência para o próprio artista a parte mais bonita e mais vital da obra. Esse encontro com Catherine de Zegher foi incrível. Ela me proporcionou, em janeiro de 2001, o primeiro livro sobre minha obra: *Vida Afora/A Life Line*.

Aqui & lá (Here & There), 2012,
dOCUMENTA (13) de Kassel, Alemanha
Foto Elzbieta Bialkowska





Aqui & lá (Here & There), 2012,
dOCUMENTA (13) de Kassel, Alemanha
Foto Elzbieta Bialkowska

IA *Acho que seu trabalho é o mesmo quando observamos todos juntos. Isso me impressiona. As coisas lá dos anos 60 são as mesmas que estão aqui. Tem esse aspecto do seu trabalho, ele fala a mesma língua em tempos diferentes.*

AMM Mas também minha obra tem muitas vozes, como um coral que em uníssono canta uma só canção. Vivi em vários lugares, sou curiosíssima desde pequena. Claro que vou fazer gravura em madeira, depois faço um desenho depois paro em Nova York. E parei mesmo. Fiquei dois anos e meio cuidando de duas crianças – uma de dois, outra de quatro anos, sem ajuda nenhuma. O projeto de começar a ganhar meu dinheiro era também importantíssimo. Tinha que ganhar meu sustento. Não podia ir a lugar algum porque tinha que pedir dinheiro a meu marido: “quero comprar tinta e papel”. Não dava. Então havia tantos projetos. O indivíduo não é só um projeto da arte. O indivíduo tem muitos desejos, é um monte de projetos. Por isso digo em meus escritos que me fui construindo como pessoa. Eu tinha que ter casa, filhos... ser dona de casa. Acho que sou muito voraz por ser composta de muitos desejos. Catherine de Zegher me fez ver: tudo começa pela boca – e isso é evidente nas gravuras *Anna* (1967), *Glu... glu... glu...* (1966). Essa voracidade que se manifestava o tempo inteiro em meu trabalho, retorna de tempos em tempos. Minha obra vai-se construindo ciclicamente. Ela volta sempre a certos pontos de interesse,

de que ela se alimenta. Quem me diz que não há um lado psicológico na arte? Não acredito. Você desenvolve seu interesse mental, conceitual, a partir daquilo que seu interior está pedindo. Há algo que nos movimenta em uma direção. Você busca preencher esses vazios se realimentando e voltando a esses pontos imutáveis de interesses como seu próprio “alimento”, trabalhando em cima dessas questões.

Fernanda Pequeno *Anna, quando estava nos Estados Unidos, você recebeu uma bolsa do Instituto Gráfico. De que maneira o Instituto teve relação com sua formação, com o próprio trabalho de gravura?*

AMM Minha formação foi *suis generis*. Pela vida peregrina que tenho tido, não pude desenvolver meus estudos de maneira regular. Meu marido, Gerchman, tinha ganho uma bolsa de estudos como prêmio do Salão Nacional, que, naquela época, era uma viagem ao exterior. Então fomos para Nova York. Tínhamos 27 anos, e Nova York, naquele momento, era um centro de excelência e de efervescência. Muitos artistas latino-americanos lá estavam refugiados devido às ditaduras dos nossos países. Não dava para trabalhar nos países latino-americanos – Argentina, Chile e Brasil. De tempos em tempos, Gerchman entrava em crise porque era eu que estava com os filhos; e ele era o artista. Ele me estimava como artista. Eu nem sequer queria que ele falasse que eu era artista. Havia também um complexo meu: o de me sentir estrangeira, estar fora do contexto. Foram muitas rupturas em minha vida: com 12 anos deixei a Itália; com 18 deixei a Venezuela, quando já começava a criar raízes. Esse desenraizamento não é fácil. A necessidade de saber quem eu sou me afligia profundamente. Rubens mostrou meu trabalho para Luis Camnitzer, um artista uruguaio, que estava em Nova York. Camnitzer, que também era professor, disse: “mas essa mulher é artista, o que ela está fazendo?”. E ele foi o culpado. Porque quando voltei a trabalhar, fiz duas gravuras que até hoje acho belíssimas. E ao mesmo tempo que me lembram como a arte, para mim, tem aspectos subjetivos, é sempre um trabalho a partir de minhas necessidades. Faço o *Escape angle* (1971) e o *Escape point* (1971) que são exatamente pontos de escape. Eu queria sair daquela situação. Trabalhava o tempo inteiro para o sustento da casa. Comecei a frequentar *workshops* à noite no International Graphic Center, na Pratt University, em Nova York. Era louco porque também trabalhava num estúdio como designer de tecido para poder ganhar meu dinheiro. Dormia quatro horas por noite. Quando voltei ao trabalho, para o ateliê, diante do papel, da chapa, a artista falou mais alto: “vou embora para o Brasil”. Queria mais era que alguém me desse um colo, me agasalhasse, me papari-casse, me desse comidinha. Estava esgotada, a relação matrimonial também, porque ninguém aguenta. Na verdade, fiz essas duas gravuras lá.

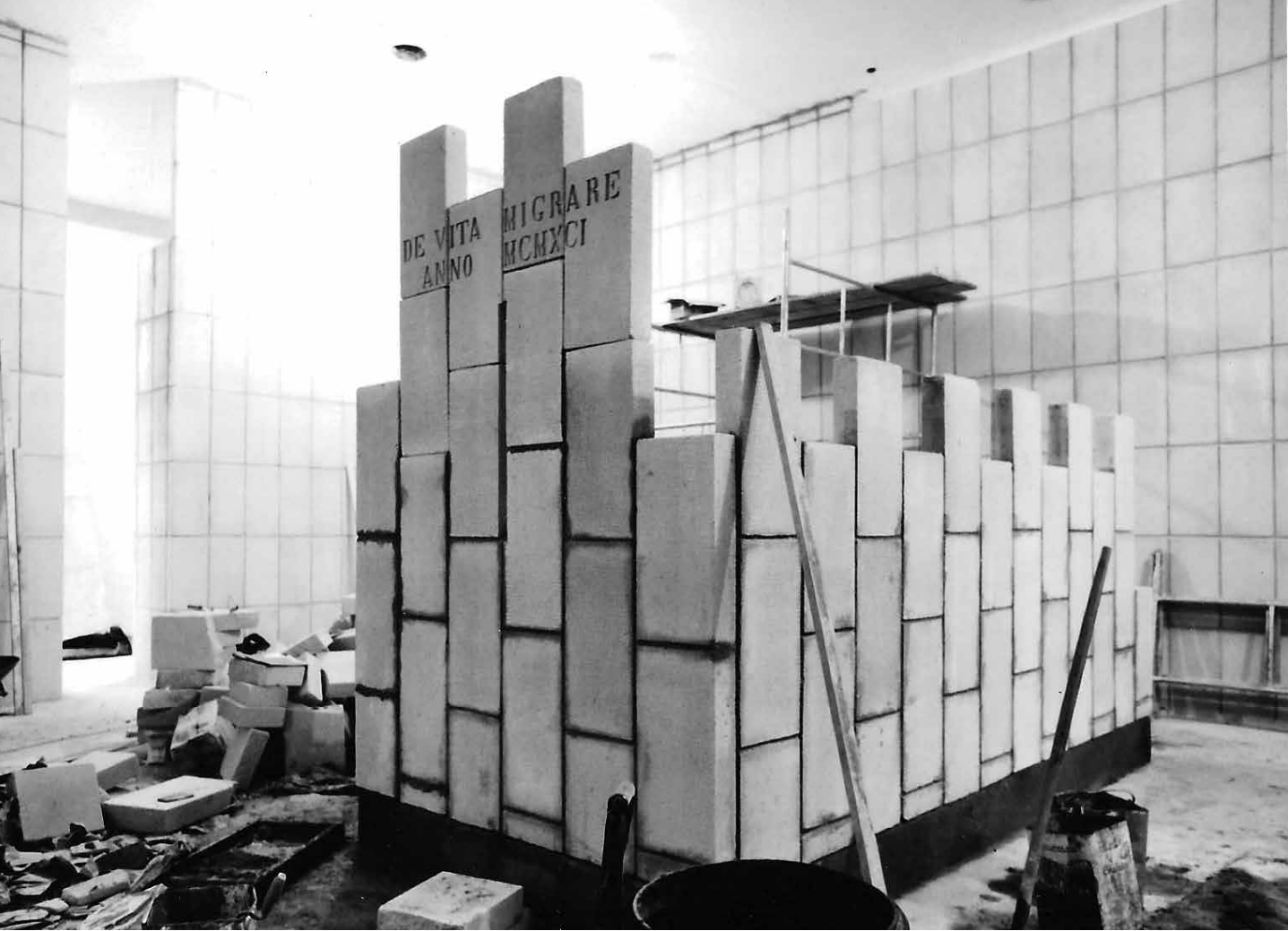
IA *E os mapas, não?*

AMM Não, os mapas começaram no Brasil. Quando voltei, continuei a fazer gravura em metal no ateliê que existia no MAM do Rio. É perigoso falar isso numa Escola de Belas Artes, mas eu detestava a cozinha da gravura. Sempre reinventava a cozinha, porque detestava aquela coisa de ficar presa às receitas, ao manual, à gramática. E, agora, vamos a outro extremo: com a câmera digital, qualquer um é rei. É diferente com o trabalho da argila e com o desenho, eles são meios que lhe permitem mais possibilidades de ação, cada um pode inventar os recursos e modos de execução. A argila em si mesma carrega a possibilidade de executar múltiplas formas. O trabalho com ela é extremamente sensual e sensorial. Sempre fui uma rebelde da técnica. Acho que por isso jamais terminei uma escola. Por exemplo, alguém me chama

para dar um curso de gravura e a única coisa que posso ensinar é gravura em madeira, porque é a técnica mais simples que existe. É só cavar, entintar e tirar a prova... É curioso falar que tenho dificuldades com as técnicas quando antropofagicamente me alimentei delas, e os processos delas foram incorporados a parte do meu vocabulário. Quando comecei a imprimir gravura em metal, também comecei a imprimir o avesso do papel. Era sempre uma necessidade de inventar em cima da técnica. Se você me perguntar como se faz uma água-forte, uma água-tinta, não vai dar certo, não saberia responder. A mesma coisa acontece com os vídeos. Filmo umas dez vezes porque não sei que luz tem que ser – a luz do dia, do meio-dia, de noite e por aí vai. Depois, meus trabalhos ficam por tempos no purgatório esperando ser terminados! Não sou uma profissional no sentido tecnológico. Outros fariam “ah, não, você é uma profissional!” Mas também trabalho com a precariedade, eu a incorporo, no sentido de me sentir cômoda com as imperfeições técnicas que ela provoca.

Livia Flores *O que me chama atenção na pergunta da Ana Linnemann, um dia sentindo-se estrangeira, outro dia sentindo-se pertencendo a algum lugar, e ao mesmo tempo olho seu trabalho e existe toda a questão da diferença e da repetição, de um mesmo gesto, de uma mesma forma que se repete. Hoje, ao olhar novamente as imagens de seu trabalho em Kassel [Documenta de 2012], me impressiona muito aquela casa que você faz, porque ficou muito claro, ali, a questão do comum. Ela ultrapassa qualquer diferença, qualquer particularidade de lugar, porque tem essa questão humana, como você diz, de uma matéria, de uma obra sendo produzida diariamente. A matéria virulenta que de alguma maneira a argila traz e, como você diz, o “ente operante”... Essa casa ocupada pela produção diária de um “ente operante”. Também quando olho para seus filmes, vejo que existe em alguns a rapidez de um pensamento, e outros que demoram muito tempo para se completar. Então, me passou pela cabeça a existência como uma questão do seu trabalho.*

AMM Sim, a questão do humano dada pelo primeiro gesto (e sua repetição) de modelar a argila na casa ultrapassa qualquer diferença. Por ser a criança da casa de uma família grande, ter nascido durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial e ter passado pelo pós-guerra na Itália, eu era uma criança adulta e, aos cinco anos, sabia que seria artista. Tinha certeza absoluta, porque era no imaginário que eu encontrava a felicidade. Nasci em 1942, em 48, me mudei da Calábria para Bari. Tinha seis anos. Os trânsitos acabam escrevendo na nossa pele, na nossa mente, na nossa alma, traços importantes de escarificação, mesmo que terríveis. O que quero com a repetição? É apanhar esses instantes de vida, de trabalho, essa demonstração da repetição do trabalho, o trabalho em si mesmo é o conceito das instalações de argila. Todos nós nos repetimos milhares de vezes ao dia em ações que são esquecidas; o espectador, o homem diante do acúmulo de energia gasta para a execução das instalações encontra a si mesmo, sua parte humana no trabalho executado. Claro, uma vez que você trabalha na argila, essas ações básicas estão evidentes. Comecei primeiro com escultura moldada, usando molde. Foi aí que me encontrei com a argila. Tenho vários trabalhos de Esculturas/Instalações que estão em aberto, à espera de um novo segmento para adicionar à obra, isso faz parte do conceito dessas obras. Só que algumas estão há um certo tempo a minha espera, pois fundamentalmente o trabalho é realizado por mim com um ajudante. Estou ficando velha, cansada, e minha curiosidade me leva para outros caminhos. Imagina, eu fiz 60 roscas de gesso branco: cada uma realizada com um molde único. É repetir muito. Claro, o projeto é



Construção do espaço da instalação *De Vita Migrare, Anno MCMXCI*

lindo. Já fiquei pensando em como ficariam na sala, no chão. E a ideia é que, cada vez que saia uma do forno, seja preciso fazer outra. É exatamente o que faz um padeiro. Por isso, digamos que essa questão do banal, do cotidiano, trabalho que é tão humano, está presente na casinha... Por que escolhi aquela casa e não quis uma casa pré-fabricada? A curadora Carolyn Christov-Bakargiev me levou por Kassel. Queria que eu fizesse algo num lugar que agora é um manicômio e no qual a Gestapo fazia triagem para os campos de extermínio. Enfim, uma coisa de morte. Esse lugar foi também um colégio corretivo para meninas... Quero falar de vida! Não quero falar de morte nem da dor, mesmo que a dor seja vida. Me mostraram depois as casinhas pré-fabricadas, mas nem morta. Quero memória! Quero uma casa velha, quero uma casa sem limpar. E, aí, achei aquela casinha. No dia da inauguração, para facilitar a circulação da Documenta 13, eles fecharam a entrada para o jardim da casa, que era algo incrível. Em nosso giro por Kassel, passando em frente a uma casa, a curadora me disse: "aqui moravam os irmãos Grimm".



*De Vita Migrare, Anno MCMXCI, 1991, instalação,
XXI Bienal de São Paulo, São Paulo*

Aqueles terríveis, cujas histórias impediam as crianças de dormir. Ah, não, não! A minha casa vai ser de alegria, de vida. Mas está bem, quero essa casa abandonada de três andares, no parque; a casinha era a casa do chefe dos jardineiros. Ela queria uma instalação de argila, porque os curadores, vocês me desculpem, querem sempre ir ao seguro e querem trabalhos já históricos. O trabalho com argila já foi feito em outros lugares, não dá para errar. Eu pensei: vou fazer sua casinha com uma instalação de argila, mas também quero me divertir. Quero o porão, o sótão...

CB *Ah, e o jardim!*

AMM E o jardim! Perguntaram se eu queria que pintassem a casa. “Não toquem na casa”, pedi. Tiramos algumas teias de aranha que estavam em cima da gente [risos], mas o resto deixamos como estava. Gosto de trabalhar. Quando me perguntam “você é artista?”, respondo: eu trabalho. Porque, se não tem



Exposição CIOè – individual de Anna Maria Maiolino,
galleria Raffaella Cortese, Milão, Itália, abr. 2015 Foto Lorenzo Palmieri

trabalho, você não tem experiência. Sem experiência, não pode ter arte, a obra. Minha primeira visita a Kassel foi no inverno. Senti falta do Brasil, do calor. Ah, vou levar uma coisa que me lembra o Brasil. Então, convidei Sandra Lessa e Tania Piffer para realizar sons com instrumentos artesanais que emitem pios dos pássaros do Brasil. Fizeram uns pássaros maravilhosos e uns cantos incríveis. Na parte de cima, resolvi fechar as portas com vegetação que exalava perfume de jardim. Então, na verdade, o interior era o exterior. Havia uma ambivalência espacial. E tinha cantos de pássaros lá dentro, junto com um canto improvisado pelas duas artistas, que descia pela casa toda. O trabalho do modelado da argila era feito por mim e por vários ajudantes. O trabalho coletivo sempre nos remete a um ritual, a uma festa. Havia um clima de festa entre todos nós trabalhando. No porão, ouvia-se minha voz recitando o poema “Eu sou Eu”, iniciado com um pedaço da fala de Stela do Patrocínio (paciente do Engenho de Dentro) e um trecho de *O alienista*, de Machado de Assis.

FP Ah, você poderia falar um pouquinho do texto?

AMM Então, eu botei todo o meu imaginário poético de dor e esperança ali. Falei em português, bem baixo, mas era projetado na parede em inglês e alemão. Para escrever o projeto me recolhi e me isolei. Sabia que a Documenta me sacralizaria ou me liquidaria. É comum bons artistas, quando convidados a fazer um trabalho muito especial, não conseguirem. Eu estava preocupada: o que vou fazer na Documenta? Disse para mim: olhe, seja sincera, e o que vier veio. Tentei ao máximo ser sincera. No primeiro dia em que os montadores colocaram o som para funcionar, os pios dos pássaros brasileiros

despertaram os pássaros de Kassel. Foi um happening de pássaros lá fora no parque e no bosque adjacente, respondendo com cantos aos sons dos pios da instalação. As pessoas me diziam que quando perguntavam “onde está o trabalho da Maiolino?” respondiam: sigam os pássaros. Dei o título de *Here & There* (Aqui e lá) porque falava de múltiplos espaços. Já tinha trabalhado sobre múltiplos espaços em *De Vita Migrare Anno MCMXCI* (1991), uma instalação sobre imigração e morte.

André Vecchi *Anna, gostaria de saber um pouco mais de sua relação com a linguagem, com a palavra. Você também escreve poemas, e no começo de seu trabalho, nos Mapas Mentais, a palavra está bem presente.*

AMM A palavra tem poder. É muito difícil utilizar a palavra, digo na escrita. É muito mais fácil num desenho. As palavras em alguns desenhos da série Mapas Mentais são os reais significantes do desenho; em outros, utilizo as palavras como signos indicadores – afinal, estamos falando de mapas. Na década de 1970 há uma volta ao mapa, ao território. Quando estou perdida e em crise faço o caminho de volta, e o mapa como território significa se localizar. Com o mapa e as palavras tive a possibilidade de elaborar uma década tão tumultuosa na vida do país e de certa forma na minha vida privada. A escrita como tal é uma atividade cíclica, e escrevo para organizar meu pensamento, dando origem aos poemas, e estes acabam, por sua vez, dando vida a vídeos e instalações. São atividades interligadas.

AV *Percebo que tem o trabalho com o poema, mas também da palavra enquanto imagem ou até do livro...*

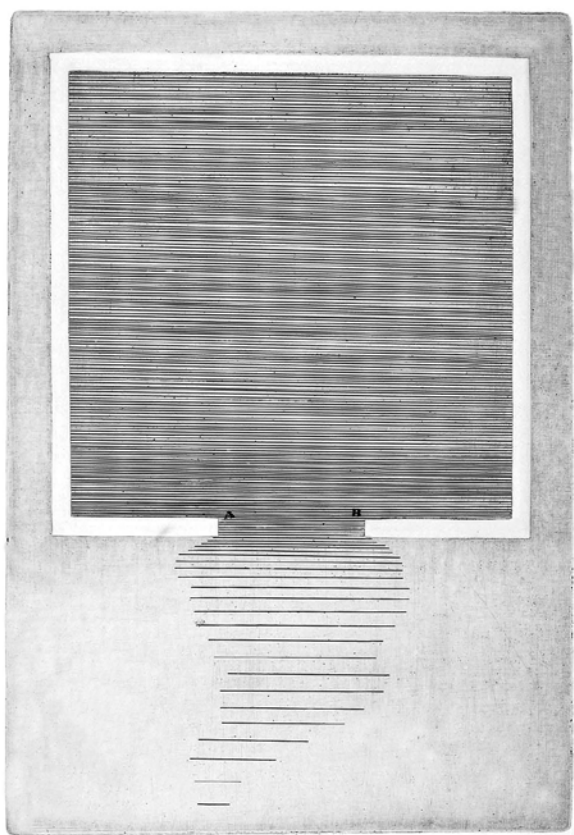
AMM Mas, veja, eu também faço uso de toda a história da arte moderna e contemporânea. Não sou hipócrita. Me dou a liberdade de essas influências estarem em mim e se manifestarem. Quando Helena Tatay me perguntou sobre a ligação com Fontana... Não vivi na Itália para dizer que conheço bem toda a obra italiana. Mas você acha que eu vou dizer que não conheço Fontana? É ridículo! Você escuta falar. Eu ouvia falar de Fontana, sabia dos cortes. Não dá para dizer: “ah, não, nunca vi”. E mesmo que não visse, acredito que tem uma coisa no ar. Acredito na energia. A arte, aliás, é pura energia. Então, se alguém fez, já se imagina uma informação sutil de alguma coisa que se criou naquele lugar. Enquanto Fontana fala do zero, *La fine di Dio* (o fim de Deus), eu falo do zero como “a hora do nada”. São extremos que se encontram.

LF *Anna Maria, fiquei curiosa com uma associação que me veio entre as formas de argila que você produz e o processo de fazer macarrão, de fazer a pasta.*

AMM Sim, e com a defecação. As obras com argila elaborada ao natural sem ir ao forno estão no campo do real. Aquilo não é imaginário. É argila modelada. As metáforas são realizadas pelo espectador. Se os segmentos de argila estão sobre a mesa nos recordam o alimento. *A pasta fatta in casa*, à mesa, realizada por toda a família aos domingos na Itália. Se os rolinhos e as bolinhas de argila estão no chão nos recordam os dejetos, ou a defecação. Um crítico disse diante de minha instalação de argila na Kanaal Art Fondation em Kortrijk, na Bélgica: “This is shit!”. Catherine de Zegher olhou para mim e disse: “Você ouviu o que ele falou?”. E eu lhe respondi: “Não tenho problema com isso” [risos de todos].

IA *Associe a argila à massa de pão.*

AMM Todas as massas úmidas como a massa de pão, a dos dejetos... têm a mesma substância, tudo é



Escape Point, 1971,
gravura em metal

muito parecido. Se você zerou o trabalho a um rolinho, a uma bolinha, realizados pelo primeiro gesto, pelas primeiras ações da mão, você está no início ancestral, o de antes da nossa cultura. Portanto, é como começar de novo, tentando criar uma linguagem. Tenho essa coisa de voltar ao princípio porque é ali que me alimento. Me alimento, ganho força e posso continuar. Na instalação havia um anseio de buscar a totalidade. Contudo, com a rapidez desenfreada da vida contemporânea e da tecnologia, a totalidade é inalcançável, e vivemos em fragmentos. Só a ação do trabalho em si mesma não é fragmentada. Você está inteira quando trabalha. Vejo a ação do trabalho como uma situação plena e prazerosa. A primeira instalação foi na Kanaal Art Foundation, em 1994. As outras instalações de argila que realizei depois são sempre a mesma, a primeira. Muda só o espaço; o princípio e o método do trabalho são sempre os mesmos. A instalação é uma obra em aberto, sem terminar. Então, ela se mantém e pode ser mantida por outros. Com as instalações de terra modelada, eu estava buscando o cansaço da matéria; nesse cansaço da matéria, se cansou o meu corpo, a minha matéria. Forçosamente, me vi obrigada a utilizar mais pessoas que me ajudassem.

É como você perguntar ao padeiro se o pão é fresco, quando ele é igual ao pão de ontem. Na verdade, o mais importante é relevar o processo do trabalho. O desejo de permanência com o processo do trabalho também acontece com o desenho. O encontro sensorial com a argila modificou meu desenho. Em 1995, inicio a série Codificações Matéricas. Mantenho o tamanho e a técnica, e o que configura o desenho é a gota pingada sobre a superfície, porque eu mexo o papel, não desenho sobre o papel, é a gota que faz o percurso movida pelas minhas pulsões e a força da gravidade. Também o último desenho da série já anuncia a promessa do próximo que iria fazer.

AL *Seu trabalho assume um nível processual de forma, mas também de conceito. Você lida conceitualmente com a linha, com a estrutura, que vai completando as coisas. Eles têm essa imensa totalidade...*

AMM Sim, você tem razão. Quando digo que a linha é uma visão originária é porque ela está presente nas coisas do mundo e na arte. Ela é a grande intérprete do desenho. Está presente nos meus processos de trabalho. Elaborei com ela vídeos, fotografias e os desenhos...

IA *Anna, você acabou de falar sobre o desenho. O desenho quem faz é a folha...*

AMM Não, o desenho das séries Codificações Matéricas e Marca da Gota são realizados em conjunto com as qualidades da superfície do papel, a força da gravidade, a rugosidade do papel e as minhas pulsões.

IA *Seria o corpo?*

AMM Sim, o corpo e suas pulsões. Ele está sempre presente. Ele é o suporte do “ente operante” do trabalho. Agora o conceito de matéria já estava demonstrado em *Glu... glu... glu...*, tinha um destino, tinha sido realizado com grande intuição como todos os trabalhos de 1960. A partir dos anos 90, passei a ter consciência dos processos do trabalho. Para nosso olhar, a linha é visível nas coisas do mundo, é parte da natureza. Quando ela é invisível, se manifesta através da nossa energia e vibra os impulsos vitais em nosso corpo. São essas linhas ocultas que o desenho faz visíveis. Também percebi outra coisa que não está apenas no meu trabalho: há uma parte performática em grande parte da arte contemporânea. Quando Ana [Linnemann] corta os objetos, há uma performance anterior ao objeto apresentado, mas que, não obstante, se evidencia na obra e que dá vida ao conceito, mesmo que o ato não seja visto pelo espectador.

CB *Quando vejo você desenhando, e o enfrentamento de certo modo é o mesmo que estava lá na xilogravura, existe uma consciência dirigindo essa pulsão que é muito informada. Talvez não use a palavra conceitual, mas certamente é a mesma consciência que produz seus poemas e o canto de pássaros. Seu trabalho tem camadas de informação.*

AMM Sim, afinal fazer arte não é alienação, pois a consciência do que fazemos está sempre presente. Sinto que não dou tanta ênfase ao meu lado conceitual. Não quero separar a cabeça das mãos. No momento em que separo é só a cabeça que me dirige. Meu trabalho fica chato, empobrecido. Quero que meu trabalho seja pulsante, sincero e que nele participem as emoções e “afecções”, e que o acaso seja incorporado. A cabeça quase sempre está julgando. Uma coisa é consciência, outra é julgamento. Toda vez que me vejo julgando um trabalho por antecipação, fico mais pobre. Não quero que a cabeça mande em mim. Quero fugir dela.

CB *Penso, por exemplo, em Beuys [Joseph], um artista cujo trabalho tem uma dimensão escatológica. Esse Beuys, que é extremamente forte, recorre à linguagem de maneira muito cuidadosa. A linguagem se materializa como resto. Ela vira uma aura, mas é uma forma de aura na qual a linguagem não se expõe, se expõe com linguagem. De certo modo, quando você fala sobre “o canto dos pássaros” me soa como um contraponto perfeito ao trabalho da Documenta exposto no porão. Também tem uma linguagem nesse “canto de pássaros”. Visitei a instalação com o Fernando, e conversamos muito a respeito do trabalho, sobre o uso da linguagem e como ele era ímpar em relação a todo o resto da Documenta. Essa materialidade da linguagem pode ser uma experiência que, talvez, você não a materialize ou opte por materializar de outros modos, justamente porque esse dado conceitual não é o que a interessa?*

AMM Veja, acho que sou como sou. Uma artista cuja intuição abriu vários caminhos de produção na obra. A mesma intuição que guiou nossos ancestrais a caminho da cultura. Tenho lacunas enormes. Falo várias línguas de maneira errada. Nunca terminei os estudos. Sou autodidata, mas faço acertos. Se

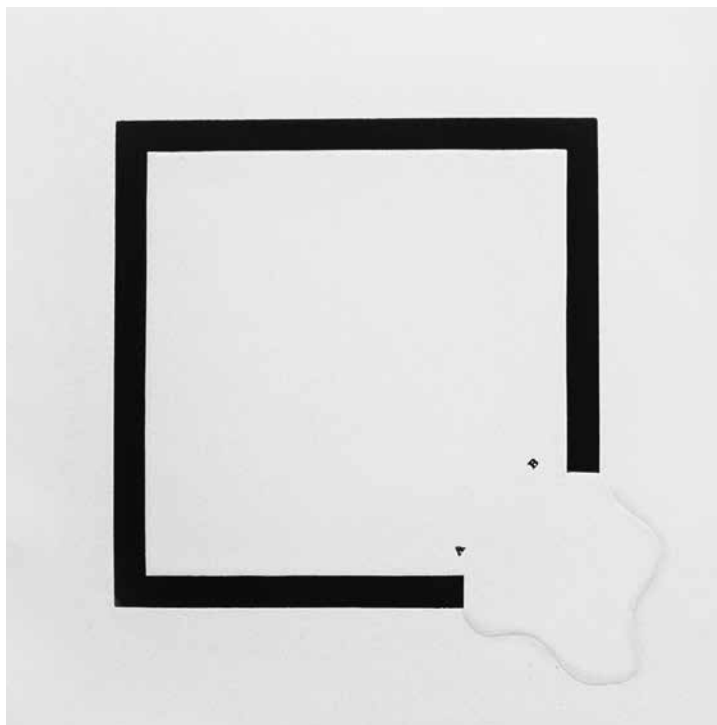
ficasse burilando a linguagem e fugisse da poesia, seria insincera? Quando comecei a escrever, Hélio me disse: “se joga!”. Eu me queixava de que não sabia escrever português. “Você escreve, não se importa. Não é a forma. Joyce revolucionou o inglês, porque não era inglês. Era irlandês”. Olha, o parâmetro do Hélio! Quando uso o meu alfabeto não fico muito preocupada com a forma. No desenho e na escultura é muito direto. É quase visceral. Digo mais, é como preparar um prato de espaguete, me faço guiar por um saber anterior, aquele que sempre existiu e que está incorporado a minha pessoa, a meu existir. No início, com meu trabalho de arte, tinha consciência de que estava procurando uma linguagem, e que a busca dependia da continuidade do fazer. Mas não saberia dizer especificamente o que penso quando crio, já que estou ligada holisticamente com os materiais que utilizo, meus sentimentos e o destino específico final do trabalho. Só sei trabalhar, trabalhar, trabalhar, trabalhar. Ciclicamente volto à escrita, mas quando fico muito tempo sem escrever, é como se não soubesse nem o alfabeto. É um exagero, mas de fato acho que um componente disléxico que tenho me atrapalha, e com isso volto sempre ao início, assim como faço com as outras disciplinas de arte que utilizo: perseverante, começo tudo de novo.

Natália Quinderé *Ana perguntou sobre a linha enquanto estrutura. Por um fio (1976) esteve exposto na Artevida, agora, na Casa França-Brasil, em uma sala repleta de trabalhos com linhas, fios. Mas seu trabalho saltava à vista do restante porque tem, ali, uma construção de memória, de história, a partir das relações afetivas.*

AMM Sim, *Por um fio* é uma obra em que é evidente a afeição com a vida. Olhe, não é à toa que chamei a exposição do Masp de Afecções. Uma pessoa me disse que afecções em português significa doença. Disse: “Não, não é por aí”. Está mais ligado à felicidade, são as afecções boas e desagradáveis que nos afetam que proporcionam a arte. Minha obra é um produto dessas afecções. Tem um momento no meu trabalho, quando amadureci e parei de me queixar da vida, que comecei a ver a minha relação de artista com afeto, com as afecções. Então me propus que a arte deveria me dar alegria e afeto. Quando você movimenta o afeto, o afeto se multiplica. O afeto está em um rolinho de argila amassado. O afeto está também em um som que você pega de um pássaro brasileiro que encanta. Mesmo quando faço um trabalho sobre a violência, o afeto me move. Tenho uns 15 vídeos executados na minha casa, executados de forma “caseira”, sem utilizar uma grande produção. Os trabalhos todos foram motivados, cutucados por alguma coisa que respondi com afeto. Se pegar o primeiro vídeo da antropofagia [*In Out (Antropofagia)*, 1973-74], feito durante a ditadura militar, ele é sobre a impossibilidade da fala. Dizer aquilo que é indizível. Para nós, os artistas de minha geração, os anos 70 foram importantes porque só se podia responder ao inimigo com esses trabalhos, de resistência. Precisa ter muito afeto pela vida para conseguir seguir nessa direção.

FP *Anna, Natália falou de afeto, e você o tempo inteiro falou sobre a importância do outro. Na verdade, quero fazer um link a partir da questão da antropofagia. Primeiro, queria saber quem eram seus interlocutores? Você falou do Hélio Oiticica. Queria também que você falasse um pouco de sua visão sobre a antropofagia. Pensar nos trabalhos de vídeo como o Antropofagia em relação ao escatológico, o que entra e o que sai do corpo, aquilo que é retido, que influências vão ser ou não absorvidas, o que vai ser rejeitado. Você tem um texto sobre essas questões, mas queria que você falasse um pouco mais.*

AMM Sem dúvida, toda arte é produto de processos antropofágicos: o que nos alimenta se transforma em criações; o que entra sai. Conheci muita gente. Hélio ficou hospedado em Nova York no nosso *loft*. No entanto, Lygia é a pessoa que mais lembro quanto à fala. Ela ia usualmente jantar lá em casa. Lygia Clark tinha uma grande necessidade de falar sobre os devaneios dela, e, para mim e Gerchman, era um prato feito. Foi a primeira vez em que ouvi falar da nostalgia do corpo, da imanência. É claro que o fato de estar casada com Rubens foi importante. Não sei se por um bloqueio meu, mas sobre as outras pessoas realmente não lembro de algo relevante. Quando cheguei da Venezuela estava muito traumatizada. Era uma jovem doente devido às imigrações. Doente pelas mudanças. Depois, no Rio de Janeiro, minha casa vivia sempre cheia de gente, mas eu não consegui fazer amizades profundas com a maioria dos artistas. Conhecia todos, mas o diálogo, para mim, era muito difícil. Eu ouvia, estava sempre muito atenta. Acho que me autocensurava, achava que eu era vista sempre como agressiva e italiana. Nunca achei que fosse agressiva, mas os italianos são estourados, se expressam com veemência. Então eu tentava não falar, porque, caso contrário, os espantaria. Sempre fui muito direta, e isso, para muita gente, é agressão. Como quando o Museu de Arte Moderna do Rio pegou fogo, todo mundo foi para a reunião do Parque Lage. Todos sentaram naquele bendito palco de teatro. Havia quatro gatos pingados lá embaixo, na plateia. E no palco, onde sentavam Mário Pedrosa e o Gerchman, que dirigia a escola, havia mais gente do que na plateia. Todos tinham que ser os salvadores da pátria. Virei para o Mário Pedrosa e disse, quase sem me dar conta: “Manda descer todo mundo, Mário!” Um grande interlocutor é Paulo Herkenhoff. Eu o conheci em 74 e tive muita troca com ele. Paulo ainda está presente nos momentos mais importantes da minha aventura de artista. Tive uma excelente amizade com a artista Amelia Toledo, durante o período em que ela vivia no Rio de Janeiro. Não posso esquecer como foi rica minha convivência com o artista argentino Victor Grippo. Entre 1984 e 1989, tínhamos o hábito de ler juntos. Eu lia para ele em voz alta, e a seguir discutíamos sobre a obra e o autor. Também é rica minha amizade com os críticos Marcio Doctors, Rina Carvajal, Helena Tatay e Catherine de Zegher. São amigos queridos com os quais me banqueteio antropofagicamente.



Escape Angle, 1971,
gravura em metal

FP *Por exemplo, o texto Brasil Diarreia, do Hélio, foi uma referência? Como as ideias circulavam?*

AMM Apesar de ele estar hospedado no nosso *loft*, conversei pouco com ele, em Nova York. Hélio era um transgressor nato. Eu tinha família, e ela me absorvia. Na verdade, me fatigava estar totalmente inteira e atenta aos acontecimentos artísticos. Eu, com minhas múltiplas ocupações, me sentia sempre deslocada, fora do contexto. Poderia dizer, como Santa Teresa, que eu vivia sem viver em mim. Certamente sei de que trata esse texto do Hélio, o quão político é. Absorvia tudo por contato indireto.

IA *Anna, você falou muito sobre essa vontade de ser direta e sincera com seu trabalho, o que é um rigor. O trabalho que a leva para uma surpresa. Ao mesmo tempo você trata de uma dimensão política, da condição de mulher. Num primeiro momento talvez a relação nem fosse tão consciente, mas acho que ela não parou de crescer. Uma política feminista, mas, assim, feminista antes do tempo. Como eram essas relações para você? Deve tê-la surpreendido muito o quão atual são as coisas que você estava questionando e tratando há tanto tempo.*

AMM Eu queria estar no mundo e, para estar no mundo, só podia estar como mulher. Antes de casar com o Gerchman, ganhei um prêmio de gravura, em 63. Chegou na véspera do casamento. Foi de um salão em Curitiba. Não posso negar que minha obra nasceu com múltiplos interesses, mas não tratava do feminismo estrito. O problema é reunir e dar espaços a todos os interesses: viver com um homem, que era um artista brasileiro importante, querer ter filhos. Para mim, todos os interesses, eram um só projeto. Não poderia ter feito metade de minha obra como se não tivesse passado pela experiência da mulher, de parir. Não queria abrir mão de nada, queria levar adiante tudo, e acho que é aí que entra o lado político: não ser sectária com o viver. Queria levar a vida como mulher, mãe, esposa e artista. Não abrir mão dos meus interesses. Isso foi um ato político, de resistência mesmo. Quando expus na galeria Goeldi, teve um crítico que falou que eu estava trabalhando com argumentos óbvios do cotidiano e de mulher. Então fui no dicionário ver o que era a palavra óbvio. Obviar vem do latim e um dos seus significados é resistir. Em português significa o que está diante dos olhos; que salta à vista; manifesto, claro, patente. Detestava quando me diziam: “é tão forte que o trabalho parece ser de um homem”. Ficava P da vida. Para ter um trabalho bom, tinha que ser homem ou ter o modelo masculino de fazer arte. Quando faço *Por um fio*,

Exposição Ponto a Ponto – individual Anna Maria Maiolino,
galeria Luisa Strina, São Paulo, out. 2014 Foto Edouard Fraïnpont



também aponto para minhas necessidades filosóficas, sobre a questão do infinito, que a partir de mim, que apareço no centro, vem do passado, minha mãe, e vai para o futuro com a imagem de Veronica, minha filha. Os dois movimentos apontam para o infinito, na continuidade da vida. Tenho participado de várias exposições curadas por mulheres, sobre a produção feminista. E como meu trabalho não tem caráter de uma artista feminista autêntica, acho que elas tiveram uma certa dificuldade em que seção o colocar. Minha obra não exclui o homem, mesmo quando utilizo a ironia como na obra fotográfica *De... Para*, de 1976. Se você exclui o outro, exclui uma condição maravilhosa que a vida pode oferecer através do outro. Olha que maravilha! Não teria nem tido filhos se eu tivesse excluído o outro.

CB *Ao mesmo tempo uma parte do seu trabalho lida com a desterritorialização, então você junta o problema do colonialismo e do feminismo. É muito engraçado porque de certo modo seu trabalho responde a algumas dessas questões muito contemporâneas.*

AMM Para mim, violência sobre as mulheres e sobre os homens é a mesma violência. É histórica a questão do domínio sobre a mulher na sociedade e nisso de tabela se junta o colonialismo. Não dá para fugir dessas questões se você é artista e, portanto, um ser político. Acho que o feminismo histórico, com suas reivindicações, foi importante, e nós, artistas mulheres, nos beneficiamos como toda mulher. Mas algumas mulheres atuam com as mesmas atitudes discriminatórias e redutivas masculinas. Acho que através da arte teríamos outras possibilidades de respostas.

NQ *Agora que você retomou Por um fio. Lembrei que existe ali um jogo com a tradição...*

AMM A tradição a levamos dentro. Você guarda certas tradições. No entanto, mesmo com ela, você pode fazer coisas incríveis apontando novos caminhos de renovação. Sim, porque na tradição, naquilo que o homem já conhece, ele está mais confortável. Contudo, *Por um Fio* fala de sentimentos permanentes no tempo. Todo mundo tem uma mãe, uma avó, uma filha. Todo mundo sabe como a vida se reproduz. Então, se aquele trabalho não tivesse o fio, seria simplesmente um retrato de família. O fio torna única aquela fotografia e a torna arte.

AV *Queria saber sobre a série Fotopoemação, da qual justamente Por um fio faz parte, porque ela é uma série que atravessa décadas de seu trabalho, sempre tomando outras configurações, de certa maneira, como um desdobramento de performances e vídeos, mas também com autonomia, comportando pequenas séries dentro dela. Então, para mim, parece que se torna muito mais um modo de pensamento, a partir da fotografia.*

AMM Você disse tudo, é uma forma de pensamento. É uma forma de pensar. Olha, eu tive a sorte, primeiro, de usar fotógrafos amigos maravilhosos. Não sabia nada da técnica fotográfica. Os amigos eram solidários. Éramos livres, sem a questão do mercado, do valor. As pessoas trabalhavam e se juntavam pelo prazer de fazer arte. Fotopoemação é uma consequência dos escritos e dos filmes super-8. O próprio título nos diz que se trata de uma ação poética que se faz visível através da fotografia. Agora sou eu que filmo e fotografo com câmeras digitais.

Vanessa Santos *Falamos de afeto e sobre a série Fotopoemação. Há trabalhos dessa série e muitos outros em que as mãos aparecem como protagonistas. Queria saber se você vê a mão como um aspecto importante do seu trabalho.*

AMM Sim, é; e o é para todos nós. Neste momento, você está falando e gesticulando o tempo inteiro. A mão foi a primeira ferramenta do homem e ainda é a mais importante. Meu imaginário com ela sempre foi muito forte. Para o vídeo + & – (1999), pedi a Vania Dantas Leite para fazer sua trilha sonora. É muito intrigante, porque, através da trilha dela, demos ao vídeo uma leitura extremamente erótica. Babenco viu o filme e falou para Marli Matsumoto: “Não sabia que essa senhora tão recatada tinha ideias tão pecaminosas”. Ele se referia a mim. Tenho vários trabalhos realizados com as mãos: poesias, vídeos e fotografias, como a série À flor da pele, 2009. Também há a ênfase dada “à mão que faz” no prazeroso e lúdico trabalho com a argila.

FP *Anna, o trabalho com argila resiste muito à comercialização. É mais processual, tem fragilidade. Como você lida com essa diferenciação entre trabalhos institucionais e trabalhos mais objetivos? ou não faz distinção?*

AMM Além de tudo, quero me divertir, ter prazer. Quando falo me divertir, não significa que a angústia não existe. Ela está junto, existe uma dualidade. Trabalho com a diversidade e nela você encontra o trabalho processual e obras perecíveis e recicláveis como são as instalações de argila. O mercado veio. Veio o mercado, a galeria, mas viver de seu próprio trabalho é bom. O mercado nunca esteve adiante do trabalho; com o tempo, foi uma consequência. Me assustam os preços. Então sou muito afortunada. Não sei se respondi a sua pergunta.

FP *E o processo de produção como é? É diário? A partir de ideias anotadas em um caderno?*

AMM Tudo isso. Sou uma trabalhadora, e só existo se trabalho. Para mim, trabalhar implica dar um sentido a minha vida. Não me vejo fazendo outra coisa.

LF *Anna, você começa a fazer gravura e, não sei se quase junto, mas muito próximo, você também trabalha com vídeo e fotografia. Queria saber se isso está ligado também às relações com os artistas da época? Você faz vídeo aqui, no Rio de Janeiro, e estava muito ligada a um núcleo de artistas.*

AMM Mas não éramos um grupo de artistas que faziam vídeo. Éramos curiosos. Os anos 70 foram de experimentação, e temos Antonio Manoel, Lygia Pape e não sei mais quantos artistas fazendo super-8.

MLT *Anna Bella Geiger...*

AMM Sim, também, Anna Bella. Era um momento em que os artistas pesquisavam a linguagem, nas mais variadas mídias. Era um momento de inquietação compartilhada. Mas nunca fui amiga da Anna Bella porque fazia vídeo, nem de Antonio Manuel. Compartilhávamos nosso interesse porque, na verdade, ninguém era especialista em nada. Íamos levando as coisas.

CB *E esses equipamentos não estavam disponíveis assim, então precisava...*

AMM Ganhei uma máquina super-8 de minha mãe. E foi um grande presente. Um amigo acabou com ela, porque eu sempre a emprestava. Máquina não se empresta. Mas as pessoas emprestavam. Eu e Maria do Carmo Secco tínhamos comprado uma moviola juntas. Aliás, ela morreu, e eu não sei onde está minha moviola. Um dos filmes das mãos, que fiz em Nova York, foi *Ad Hoc* (1982). Nele, Paulo Bruscky foi o ator, e Regina Vater filmou. Participamos de uma exposição juntos, Millenium Braziliam Super-8 – Film Workshop, e compramos o líquido para limpar os vários negativos. Nós dividíamos as despesas.

Éramos muito pobres, não tinha como. Havia uma troca.

LF *Existem, aliás, muitos vídeos de artistas mulheres Anna Bella, Sonia Andrade, Letícia Parente...*

AMM Porque nos permitia expressar o feminino. É tão engraçado. Não era uma área muito dominada, no Brasil, pelo masculino. Era uma área ainda virgem. Primeiro, já causava uma certa estranheza o uso do super-8. Depois, ninguém ia dizer: “esse trabalho é muito bom, parece de homem”. Era uma área transversal, considerada “coisa de artista” [risos].

LF *Queria que você falasse um pouquinho sobre o filme Verso/inversus (1979), dos barcos...*

AMM Ah, o dos barquinhos! Há várias questões de interesse que retornam ciclicamente na minha obra. Interesses que não são só meus, como o dentro e o fora, o direito e o avesso, o infinito, essas indagações sempre existiram na arte. Acho muito engraçado quando os artistas querem se apropriar dessa terminologia, como se o grande caminho fosse agora descoberto. Filmei *Verso/inversus* e me deu muito trabalho, porque a câmera tremia. Realmente, vou de enxada, vou porque sou curiosa, porque quero fazer e acho que posso. O artista tem essa qualidade, faz porque acha que pode. Eu mesma fazia a montagem. Ainda hoje adoro a edição, porque é quando você decide o filme, o vídeo. Botei de cabeça para baixo o barco na montagem e pensei: olha só, posso falar do verso e reverso também com o super-8. Era uma questão que estava perseguindo desde as minhas gravuras, nos anos 70. Quando passei a imprimir o avesso do papel e depois com cortes e dobras o avesso passa a trabalhar na gravura, dando origem à série Gravuras/Objetos. E, sei lá, os vídeos são pequenos poemas. A meu ver, há obras que persistem. O super-8 transcrito em vídeo. Por exemplo, *In Out (Antropofagia)* todo mundo quer. São aqueles trabalhos seminais como foi *Anna* (1987), a xilogravura. Falaram pouco de *De Vita Migrare*, mas, agora, estão resgatando. Na época não se entendeu muito bem. Paulo Venancio queria colocar na minha retrospectiva de 2005, na Pinacoteca, mas foi impossível. Era muito grande e muito caro. Foi uma coisa incrível poder montar aquela instalação. Tinha água, fogo, pedra. Era uma paisagem e falava de territorialidade e desterritorialidade. Com o vídeo, o filme lhe dá a capacidade de reduzir o discurso, assim como o poema pode dizer tudo com quatro palavras. Além de permitir uma coisa incrível: a dramatização. Acho que a arte contemporânea necessita de drama. Esquentar o trabalho com uma carga emocional. Às vezes entro em exposições que quero morrer.

NQ *Por quê?*

AMM Porque saio igual como entrei.

Transcrição *Lilian Soares, André Vecchi e Raquel Gandra*

Cotejamento e primeiro corte *Natália Quinderé*

NOTAS

1 Maiolino, Anna Maria. Arquivo aberto: duas Catherines e o calor. Texto publicado em *Ilustríssima, Folha de S. Paulo*, 2 nov. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1540875-arquivo-aberto---duas-catherines-e-o-calor.s.html>. Acesso em 24 mar. 2015.

2 Maiolino, Anna Maria. Banquete antropofágico. In Tatay, Helena (Org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.