

Anna Maria Maiolino: entrevistas, vida afora


Anna Maria Maiolino – amongst lives, throughout life

Michael Asbury

 0000-0002-2205-0063
m.asbury@chelsea.arts.ac.uk

Tradução de

Felipe Scovino

 0000-0003-3308-9382
felipescovino@eba.ufrj.br

Resumo

Entrevistas (1981) é um tríptico fotográfico de Anna Maria Maiolino, pertencente à série Fotopoemação.¹ Registra uma performance em que a artista caminha sobre paralelepípedos em meio aos quais foram intercalados ovos crus. O cuidado e a atenção necessários para não pisar nenhum deles são sutilmente sugeridos pelos passos delicados de Maiolino. Cada fotografia retrata aproximadamente o mesmo espaço e, quando colocadas lado a lado, as imagens reunidas registram o movimento de um corpo ao longo do espaço e do tempo. Além dessa inegável qualidade cinematográfica, este ensaio elabora relações entre a obra e o tempo em um sentido mais amplo, a saber: sua relação com seu próprio tempo, com a vida da artista e como esses aspectos se entrelaçam com o tempo da história da arte. O ensaio foi originalmente publicado em catálogo editado pelo museu MAXXI, de Roma, em decorrência da exposição *Senzamargine Passages in Italian Art at the Turn of the Millennium*, ali realizada em 2020.

Palavras-chave

Anna Maria Maiolino. Fotopoemação.
Temporalidade. Fotografia.

¹ Iniciada por volta de 1973, a série Fotopoemação teve suas primeiras obras produzidas em paralelo aos filmes de 16mm e Super 8. Não se trata de fotogramas retirados diretamente do filme, mas sim de fotografias do *set* de filmagem com a artista presente, realizados entre ou após as tomadas. *Entrevistas*, uma adição relativamente tardia, foi gravada em vídeo em vez de película, distinguindo-se mais enfaticamente de sua versão Fotopoemação.

Abstract

Entrevidas (1981) is a photographic triptic belonging to Anna Maria Maiolino's Fotopoemação (Photopoemaction) series.² It records a performance where the artist walks across cobblestones onto which raw eggs have been laid out and interspersed. The care and attention demanded so as not to tread on any is subtly suggested by the delicate steps of the figure. Each photograph depicts approximately the same space and, when placed side-by-side, the assembled images record the movement of a body across space and over time. Beyond this undeniable cinematic quality, in this essay I would like to elaborate upon the work's relations to time in a broader sense, namely: its relation to its own time, to the artist's lifetime and how these become entangled within the time of art history. The essay was published in a catalog edited by the MAXXI museum, in Rome, as a result of the exhibition Senzamargine Passages in Italian Art at the Turn of the Millennium, held in 2020 at the aforementioned Italian museum.

Keywords

*Anna Maria Maiolino. Photopoemaction.
Temporality. Photography.*

² Initiated around 1973, the early works in the Photopoemaction series were produced in parallel to 16mm and Super-8 films. They are not stills taken directly from the film, but photographs of the film set with the artist, between or following takes. A relatively late addition, *Entrevidas* was recorded on video rather than film, distinguishing more emphatically its Photopoemaction version.

Uma década após ter produzido *Entrevidas*, Maiolino falou sobre a obra em relação a um momento histórico específico. Ela se lembra de tê-la concebido durante o período de abertura, a dissolução gradual da ditadura militar brasileira, após o golpe de Estado de 1964. Naquela ocasião, Maiolino sugeriu que a obra evocava a expressão “pisar em ovos”, pois capturava um momento em que uma abertura para a democracia, embora ainda incerta, começava a ser percebida.³

Tendo deixado a Calábria ainda criança e passado seis anos em Caracas, Maiolino chegou ao Rio de Janeiro em 1960, aos 18 anos. Os direitos democráticos restritos, a repressão e a censura impostas pelo regime militar no Brasil marcaram, portanto, grande parte de sua vida adulta. A série Fotopoemação respondia portanto à atmosfera política da época. Nela, uma crítica à censura e à repressão era entrelaçada com referências poéticas, subjetivas e à história da arte.

Parece natural, portanto, que a artista, ao rever sua produção artística anos mais tarde, se lembre de *Entrevidas* à luz de suas obras antecedentes, inserindo-a em seu respectivo contexto político. Suspeita-se, contudo, que haja mais nesse tríptico do que uma mera reflexão sobre a época em que foi criada. Se assim for, outras genealogias podem ser propostas ao se pensar em *Entrevidas*. Por exemplo, um ovo aparece como um dos vários objetos segurados pela boca feminina em seu curta-metragem experimental (e fotopoema) de 1973, *In/Out Antropofagia*. Mais tarde, um ovo aparece em *+ - = -* de 1976, em que dois homens jogam em uma mesa, sobre a qual o ovo é arremessado de um lado para o outro. Os jogadores (interpretados por Bruno Taut e Paulo Herkenhoff) parecem estar envolvidos em um duelo sério, colocando cuidadosamente luvas protetoras de borracha, baixando os olhos até o nível da mesa como se estivessem calculando o ângulo de ataque correto.

Ambos os filmes estabelecem relações dialógicas entre seus personagens. Em *In/Out Antropofagia*, isso se apresenta na forma de uma conversa silenciosa, por meio de *closes* nas bocas da mulher e do homem. Em *+ - = -*, o ovo substitui a própria linguagem, sendo arremessado de um lado para o outro, maltratado, abusado, mas também protegido em um jogo cujas regras nunca são reveladas. Apesar das estratégias de ataque e das precauções encenadas pelos atores, é no significado ambivalente do ovo que a artista se concentra ao recontar a cena:

³ Maiolino afirmou isso em uma entrevista com Holly Block, levando muitos críticos subsequentes a assumir esse como o limite semântico da obra. In: De Zegher, Catherine (org.) *Vida Afora/A Life Line*. New York: The Drawing Centre, 2002, p.352 (catálogo da exposição).

“O filme não sugere o vencedor [do jogo], na verdade, ficamos com o enigma diante da aparente fragilidade e resistência do ovo”.⁴

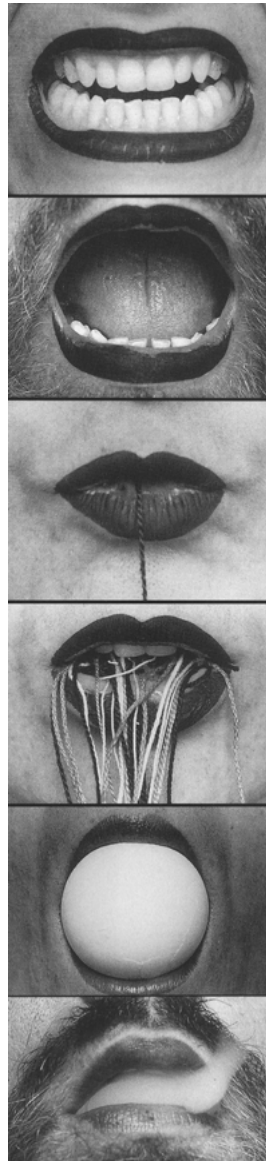


Figura 1
In-Out (Antropofagia), da
série Fotopoemação, 1973
Fotografia analógica em
branco e preto, 25 x 38 cm
(cada), tiragem de 5.
Col. particular.
Foto: Max Nauenberg

⁴ Depoimento de Maiolino. In: Asbury, Michael (ed.) *Anna Maria Maiolino: order and subjectivity*. Nicosia: Pharos Centre for Contemporary Art, 2009, p.130.



Figuras 2 e 3

+ - - -, filme super 8, 1976

Roteiro/Direção/Montagem:

Anna Maria Maiolino

Fotografia: Maria do Carmo

Secco

Participação Especial: Paulo

Herkenhoff e Bruno Tautz

Duração: 3'23''

A historiadora de arte Fernanda Pequeno faz referência a *A história do olho*, de Bataille, em sua análise do uso recorrente do ovo na obra de Maiolino.⁵ A escrita de Bataille, impulsionada por um fascínio surrealista pelo sexo, pela violência e pelo inconsciente, explorava a semelhança formal entre o ovo, o olho e o testículo. Sua narrativa chocante ridiculariza a tradição, tal como defendida pela família, pela Igreja e talvez até mesmo pelo hospital psiquiátrico.⁶ Maiolino, por outro lado, adota o ovo como metáfora de uma totalidade. Em sua opinião, “[Diante] do ovo, nos deparamos com o nada e com o tudo; o vazio e a plenitude; o começo como passado, o fim e o infinito”.⁷

Tomar Bataille como referência pode ser uma forma útil de destacar certos aspectos da obra de Maiolino, mas também é importante ter em mente as distinções. Por exemplo, a violência (sexual) na narrativa de Bataille pode ser comparada a algumas das obras anteriores de Maiolino da série Fotopoemação. Em *X*, de 1974, uma tesoura é posicionada como se estivesse prestes a perfurar um olho.⁸ Na versão cinematográfica, a câmera corta para o chão, onde gotas de sangue se acumulam. Há aqui uma ambivalência entre a ameaça de violência e o ato masoquista de automutilação que a imagem também evoca. Enquanto Bataille brinca com a semelhança entre o olho e o ovo, em Maiolino a relação é mais simbólica. A referência às associações isomórficas de Bataille pode ser útil para destacar a totalidade atribuída por Maiolino ao ovo, na violência perpetrada pelo Estado contra seus cidadãos, por meio da imagem de um único ato. Tal associação, no entanto, também cria uma perigosa extemporalidade, que remete a certos tropos interpretativos em relação à arte latino-americana.⁹

⁵ V. Pequeno, Fernanda. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino. In: Santos, Nara Cristina; De Carvalho, Ana Maria Albani; Ramos, Paula et al. Compartilhamentos na arte: redes e conexões. In: 24º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, *Anais...* Santa Maria: Anpap, 2015, p.207-222. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/fernanda_pequeno.pdf. Acesso em 3 nov. 2025.

⁶ V. Bataille, Georges. *L'histoire de l'oeil*. Paris: Éditions Pauvert, 1928.

⁷ Maiolino, 2009, p.90.

⁸ Curiosamente, essa obra é classificada (na lista de obras dessa exposição) como pertencente à série *Vida afora*, em oposição a *É o que sobra*, de 1974, que não o é, apesar de ter temática semelhante (com a exceção de não apresentar olhos nem ovos). O fato de *X* se concentrar no olho sugere que a própria Maiolino pode ter evocado Bataille nessa atribuição subsequente.

⁹ A exposição *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, 1987), por exemplo, associou o continente ao realismo mágico e a uma vaga noção de sensibilidade surrealista, o que levou a críticas por sua visão exotizante do tema. Em uma crítica a sua mais recente exposição retrospectiva na Whitechapel Gallery, em Londres, a obra de Maiolino foi descrita como a de uma “surrealista espirituosa”, evocando mais uma vez tais associações. Ver: Jones, Jonathan. Anna Maria Maiolino Review – roll up for a witty surrealist sausage party. *The Guardian*, London, 25 sep. 2019.

Essas associações correm o risco de exilar a obra de seu próprio tempo e lugar, minando a evolução das representações simbólicas específicas da trajetória da artista. Isso é especialmente significativo porque, na década de 1970 e no início da seguinte, ocorreu um reposicionamento crítico na prática de Maiolino. Em suas obras iniciais, o corpo da artista representa todos os corpos, e a violência perpetrada contra o indivíduo é potencialmente representativa ou simbólica daquela sofrida pelo coletivo.¹⁰ Nas obras posteriores, isso não é mais explícito, uma vez que o potencial metafórico se torna mais poético, abstrato. Em outras palavras, o sentido de totalidade passa do coletivo para o do próprio tempo, projetando seu potencial político de uma crítica ao evento específico para um plano ontológico mais amplo.

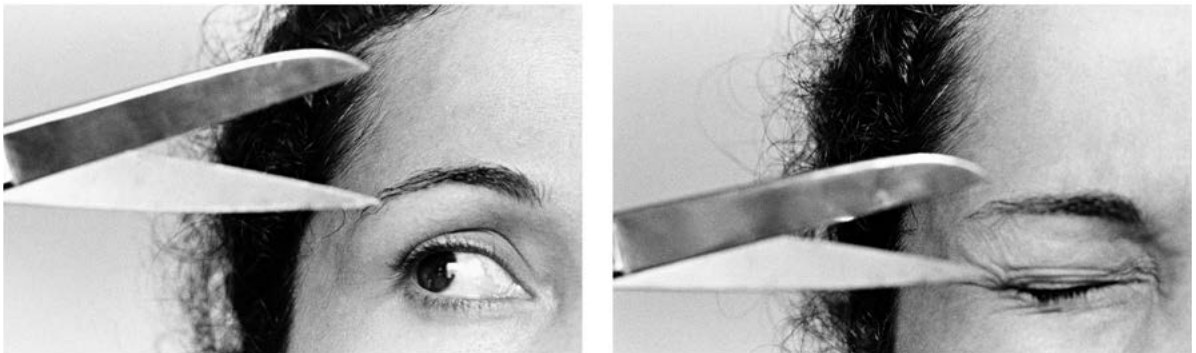


Figura 4
XII, da série Fotopoemação,
1974, Anna Maria Maiolino,
fotografia analógica em
branco e preto, 35 x 57,5cm,
tiragem de 3. Col. particular.
Foto: Max Nauenberg

O título *Entrevidas* reflete certa ambivalência poética implícita tanto nos objetos fotográficos quanto na performance que denomina. A palavra “entre”, nesse contexto, pode significar tanto “entre” quanto “no meio”. Trata-se de uma distinção sutil, porém significativa, na qual o “Eu” se questiona entre os “Outros”. A obra, assim como seu título, revela, portanto, uma reflexão autobiográfica, uma constatação de que se vive a vida ao longo (tanto entre quanto no meio) de um caminho traçado pelo tempo, aberto ou restringido por outros. Embora tal observação seja enganosamente simples, as imagens que documentam a performance homônima aspiram a algo mais profundo: uma avaliação de como a vida é vivida num fluxo algures entre o “início e o fim”.

¹⁰ Maiolino (2009, p.100) afirmou: “Utilizei meu próprio corpo naquele momento específico, não como mera metáfora, mas como verdade, algo que pertencia ao domínio do real. Pois, num momento de repressão e tortura, todos os corpos se tornam um só na dor”.



Figura 5
É o Que Sobra, da série
Fotopoeimação, 1974
Fotografia analógica em
branco e preto, 28,5 x 40 cm,
tiragem de 3. Col. particular.
Foto: Max Nauenberg

O título, portanto, poderia ser espelhado, enunciado no singular, “entrevida”. Dessa forma, interiorizado ou voltado para si mesmo, o título agora transforma aqueles eventos externos, o advento da “abertura”, por exemplo, como pertinentes à trajetória da artista, marcando assim um certo ponto na sua vida. Considerar *Entrevidas* puramente em relação ao contexto político local contemporâneo parece, porém, um tanto reduutivo, já que a obra adota uma percepção de tempo que incorpora também um aspecto ontológico. Compreendida dessa forma, como uma reflexão sobre sua própria vida, sua trajetória, alegrias e infortúnios, a obra sugere um emaranhado de relações emotivas entre o eu e os outros, sejam elas afetivas, sociais ou políticas.

Talvez o mais marcante nas diferentes abordagens do ovo na obra de Maiolino seja seu enquadramento no que passou a ser celebrado como a sua expressão de subjetividade feminina. Também aqui, contudo, *Entrevidas* chega a um ponto crucial na trajetória da artista, sinalizando uma mudança em relação aos temas da fragilidade, censura, repressão, deslocamento e laços familiares, em direção a um posicionamento muito mais assertivo e determinado. Como mencionei em outro ensaio, esse momento marca a transição em sua obra da “iconografia para a imanência”.¹¹

O ovo, como símbolo arquetípico da vida, mas também de sua fragilidade, aparece em várias outras obras contemporâneas da artista, particularmente por volta do início da década de 1980, sugerindo que suas invocações semânticas são

¹¹ Asbury, Michael. Anna Maria Maiolino: articulations and translations of and in anthropophagy. In: Yee, Lydia; Fombella, Trinidad; Costa, Inês (eds.). *Making love revolutionary*. London/Milano: Whitechapel Gallery/Padiglione d’Arte Contemporanea, 2019.

de fato significativas. É o caso de uma série de trabalhos fotográficos, também de 1981, sob o título bilíngue *Vida afora/A Life Line*.¹² *Vida afora* sugere uma vida errante, entregue ao acaso, à imprevisibilidade dos desafios da vida. Curiosamente, o título foi traduzido para o inglês como *A Life-Line* (Uma linha de vida), título que evoca a salvação, o socorro, talvez aludindo ao papel que a arte desempenhou para Maiolino, como repetidamente ela afirmou.

Em 1976, Maiolino produziu o fotopoema *Por um fio*, um retrato de família em sua linhagem matrilineal. Na fotografia, Vitalia, a mãe artista, Anna e sua filha, Verônica, estão ligadas por um fio que pende entre suas bocas. A tradução para o inglês, dessa vez, é literal, mas *By a thread* não contém o significado completo sugerido pelo título em português. “Por um fio” é, afinal, uma expressão coloquial que descreve uma fuga por um triz, algo semelhante à expressão inglesa *by the skin of their teeth*. É como se a artista estivesse afirmando que sua vida foi marcada por uma vitória sofrida, porém “verdadeira” (uma “vero vitoria”), sobre as dificuldades da vida (*vita*). É uma declaração de reconhecimento, talvez, que admite que suas conquistas foram possíveis apesar, mas também por causa de seus laços familiares. Encontramos na intimidade dessa obra temas semelhantes aos que surgiriam cinco anos depois em *Entrevidas*. Esta última obra evoca tanto a condição frágil e aleatória do ser quanto a responsabilidade que se tem ao trilhar tal caminho com cuidado, caminhando pela vida por um fio: pisando em ovos para proteger os outros tanto quanto a si mesmo.

Por um fio elucida qual pode ter sido esse caminho. Demarca uma série de migrações transatlânticas: uma mãe equatoriana, sua filha italiana e sua neta brasileira. É uma espécie de cartografia, um retrato momentâneo de deslocamentos intergeracionais. Segundo Anna, “Sempre que me perco, penso em território. Território é uma forma de reconhecer onde estou”.¹³

Suas primeiras obras são um testemunho claro dessa afirmação, uma manifestação de paisagens emocionais povoadas por expressões de deslocamentos afetivos. Da mesma forma, *Entrevidas*, *Vida afora* e *Por um fio* são

¹² Catherine de Zegher (2002) organizou *Vida Afora/A Life Line*, a primeira retrospectiva internacional de Maiolino, no Drawing Center, em Nova York, e adotou o título dessa obra em particular como o título da exposição.

¹³ A conversation between Anna Maria Maiolino and Helena Tatay. In: *Anna Maria Maiolino*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/CGAC/Malmö Konsthall, 2010, p.53 (catálogo de exposição).

complementares, não apenas pela revelação de sua intraduzibilidade – em relação ao significado que permanece no processo de transposição para outro idioma – mas também por sua temática, seus respectivos períodos de produção e relações com a trajetória da artista. Nessas obras, a questão do pertencimento parece estar sempre presente.

Piccolo Mondo é um fotopoema de 1982 no qual um barquinho de papel, em origami, feito de um material que parece um folheto impresso, flutua na água dentro da concha formada pelas mãos. As mãos só conseguem reter a água temporariamente, e à medida que o líquido escorre, a obra nos lembra que o tempo está se esgotando lentamente e que o barco logo encalhará. Assim, a obra revisita o tema do deslocamento, agora carregado com o reconhecimento de que o tempo, eventualmente, eliminará a possibilidade de retorno.

Figura 6

Por um Fio, da série Fotopoe-
mação, 1976

Fotografia analógica em
branco e preto, 52 x 79cm,
tiragem de 5. Col. particular.

Foto: Regina Vater





Figura 7
Piccolo Mondo, da série
Fotopoemação, 1982
Fotografia analógica em
preto e branco, 37,5 x 47cm.
Col da artista.
Foto: Bernardo Magalhães

Embora *Piccolo Mondo* tenha sido produzido pouco depois de *Entrevidas*, parece um mundo à parte. Nessa época, Maiolino decidiu deixar o Rio de Janeiro para embarcar em uma jornada de um ano. É significativo que ela tenha passado a maior parte desse ano na Itália, vivendo em Roma sozinha em um apartamento sem mobília, abatida e inativa, sufocada por um estado de depressão. Durante esse isolamento, no entanto, surgiu uma importante constatação. Em vez de um retorno a suas origens, aquela viagem passou a simbolizar uma tentativa de compreender o sentido de sua própria identidade, sua condição de estar no mundo.

Eu precisava de uma pausa para poder seguir em frente. [...] Viajei para a Itália, Nova York e Caracas, lugares onde morei antes. Buscava algo que não existia mais. A Anna do passado estava morta; ela só vivia na minha memória. [...] Finalmente, percebi a importância do Brasil para mim e consegui encontrar meu próprio território. Sou uma artista brasileira.¹⁴

¹⁴ Maiolino em conversa com Helena Tatay, 2010, p.52.

A história da arte brasileira está intimamente ligada à da Itália. Desde as primeiras manifestações do Modernismo e sua retórica futurista, passando pelos fundamentos institucionais da arte moderna, com figuras influentes como Ciccillo Matarazzo, Pietro e Lina Bo Bardi, a presença italiana nas artes brasileiras tem sido, no mínimo, impactante. Some-se a isso os escritos influentes de Giancarlo Argan, a presença de um grande número de artistas de ascendência italiana e as controversas alianças políticas de alguns dos protagonistas do modernismo na década de 1930, e chegamos a uma relação inquestionável, ainda que por vezes problemática, entre a arte de ambos os países. São Paulo, mais do que outros, é o estado mais ligado a essa relação transnacional.¹⁵

A ligação de Maiolino com a Itália, por outro lado, permaneceu em um nível pessoal, fosse por meio de suas evocações de memórias das paisagens de sua infância na Calábria ou de sua complexa história familiar de migração. Seu sotaque italiano ainda proeminente, talvez contaminado com nuances de espanhol, parece à primeira vista antagônico aos legados do modernismo brasileiro e das neovanguardas dos anos 1960, particularmente as do Rio de Janeiro, com as quais ela mais se identifica.

Sua geração havia rompido com as certezas proporcionadas pelas tendências abstratas da década de 1950 para explorar a iconografia da cultura popular brasileira. Embora tais referências fossem estranhas a Maiolino, foi por meio da xilogravura que ela encontrou uma linguagem para articular seu complexo senso de pertencimento. A xilogravura era associada à imprensa popular e às tradições folclóricas, como a literatura de cordel. Com a xilogravura, Maiolino não buscou evocar a tradição geométrica de seus predecessores nem as referências à cultura popular de seus contemporâneos. Em vez disso, ela se concentrou em seu mundo interior, em sua experiência subjetiva de deslocamento, fosse por meio de seus laços familiares ou ao explorar temas específicos da história da arte brasileira, como o da antropofagia. A revitalização do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, de 1928, ganhou, assim, uma nova ênfase na obra de Maiolino: a de uma artista recém-chegada ao Brasil, assimilando a cultura local e a transformando em expressões de sua própria paisagem psicológica.

¹⁵ Entre as exceções a essa regra geral está Antonio Dias, colega de Maiolino no grupo Nova Figuração, do Rio de Janeiro. Dias viveu vários anos na Itália durante a década de 1970, estabelecendo relações duradouras no mundo da arte italiana.

Foi também por meio dessas referências aos legados da primeira geração do modernismo brasileiro que Maiolino se aproximou da geração que a precedeu, cujo interesse pelo trabalho geométrico havia se transformado, no final da década de 1960, em um engajamento com o potencial participativo das práticas artísticas experimentais. Sob essas influências, a maneira rudimentar com que paisagens interiores figuravam na obra de Maiolino gradualmente cede lugar a expressões ontológicas mais sutis, imanentes.

Entrevidas chega em um ponto crítico dessa transição, que precedeu imediatamente uma “mudança sísmica” no tempo da história da arte: a chegada da *Transvanguardia* à Itália e outras manifestações internacionais celebrando o retorno à pintura figurativa expressiva, muitas vezes bastante crua.¹⁶ No Brasil, esse retorno se dá de forma efervescente consolidando-se no Rio de Janeiro com a exposição *Como vai você, Geração 80?*, em 1984, e em São Paulo com a atuação de grupos de artistas como o da Casa 7. Para Maiolino, uma artista muito consciente de seu tempo, que iniciou sua carreira com o advento da Nova Figuração, que por sua vez trouxe um retorno à arte figurativa após as tendências dominantes da abstração geométrica e informal, essa mudança no mundo da arte deve ter provocado um impasse.

Maiolino fala sobre um breve retorno à pintura durante a década de 1980, utilizando a tela como suporte após tantos anos envolvida com mídias menos tradicionais. Esse retorno, no entanto, foi tudo menos celebratório. O quadro, escuro, preto, monocromático, mostra uma figura de um zero, talvez evocando o ovo, surgindo das sombras.

Eu pintava a forma de um zero, 0, o óvulo, ou melhor, sugeria-o, porque dificilmente seria visto. [...] Terminei pouquíssimas pinturas, mas esse trabalho com o ‘nada’, que poderia ter me parecido alienante, expandiu minha consciência. Deixei essa atividade pictórica com uma sensação de renovação. Só quando comecei a trabalhar com argila, um ano depois [em 1989], percebi o quão importante esse trabalho pictórico havia sido para mim.¹⁷

¹⁶ Com a expressão “tempo da história da arte”, refiro-me ao período específico contemplado pela história da arte consensual. Trata-se de um tempo que se fundamenta em sua constituição, estabelecido em retrospectiva, não necessariamente de modo cronológico, e imbuído dos preconceitos decorrentes de seu consenso. Não coincide, portanto, necessariamente com os períodos específicos da artista, de sua obra ou daqueles que a cercam, dentro das genealogias ainda não consensuais da arte brasileira.

¹⁷ Maiolino em conversa com Helena Tatay, 2010, p. 52-53.

A partir daqui, ocorre uma espécie de transfiguração. O ovo, ou talvez o zero, torna-se uma forma genérica – primordial, termo preferido por Maiolino – que se repete, em concreto, gesso e, mais tarde, em argila, *ad infinitum*. O vazio presente em suas formas escultóricas, como em *É o que falta* e, sobretudo, na série *Pequenos ausentes*, ambas de meados da década de 1990, parece confirmar essa suposição.

Embora *Um, nenhum, cem, mil* tenha sido concluída em 1993 e sendo hoje considerada sua primeira obra a abordar claramente a questão da repetição e da diferença, eu argumentaria que *Entrevidas* e a série *Vida afora* foram precursoras nesse aspecto. Mediante a figura do ovo, elas anunciam uma abordagem processual ainda por vir, na qual a obra nunca está finalizada, seu término sempre adiado. Podemos pensar em seu trabalho com argila dessa maneira, em que a busca pelas formas mais primordiais, sempre repetida, nunca é alcançada. Alternativamente, seu trabalho gráfico em papel, como a série *Marcas da gota*, aponta que a repetição de simples marcas de tinta sugere uma busca pelo primeiro signo, aquele que precede a própria linguagem, que evoca um grau zero de escrita.

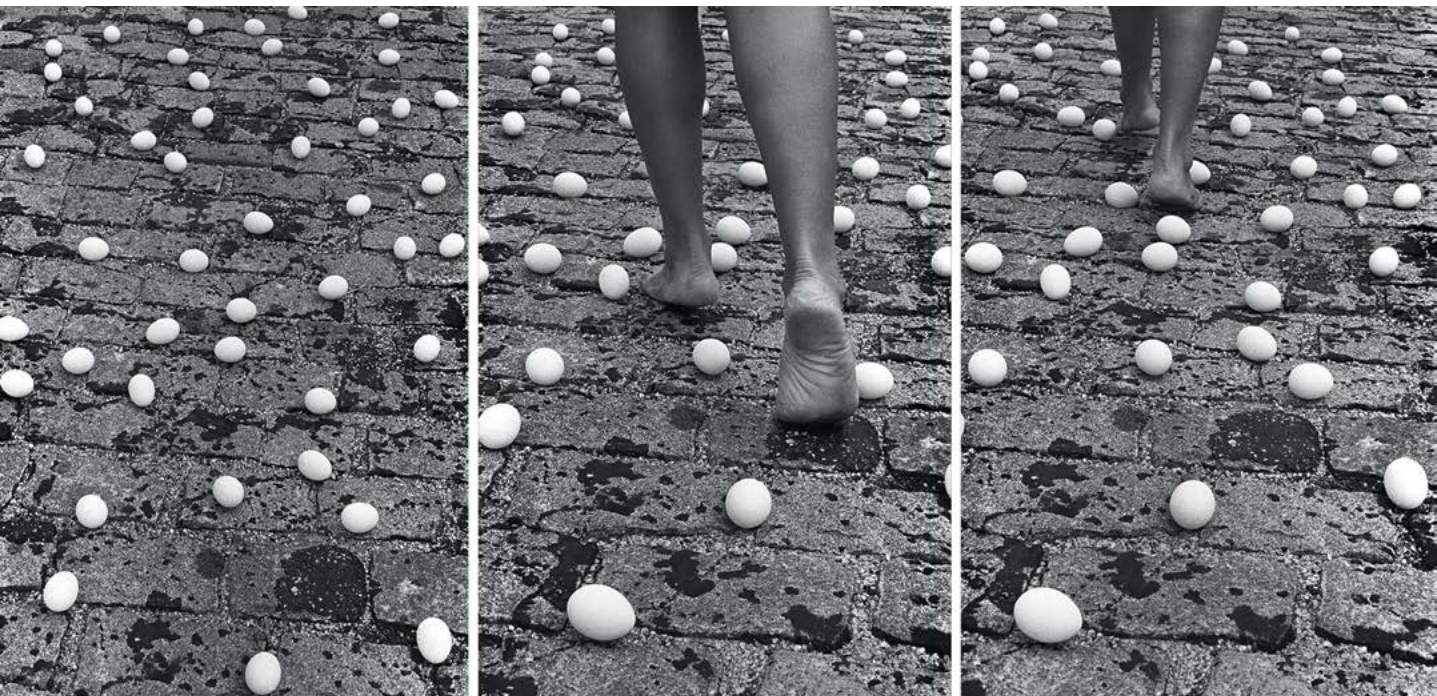
Considerada estrangeira no Brasil, mas talvez não estrangeira o suficiente, Maiolino foi “descoberta” pela curadora Catherine de Zegher, que a projetou internacionalmente. *Entrevidas* ganhou, assim, vida própria, transcendendo a especificidade de seu contexto local e adentrando o tempo da história da arte. Ao figurar na capa do catálogo da celebrada exposição *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the female*, *Entrevidas* passou a ser associada a subjetividades femininas e/ou sensibilidades feministas nas artes plásticas. Tais perspectivas, é claro, já eram centrais na prática de Maiolino desde o início, mas talvez não tenham recebido a devida atenção até então. O distanciamento de *Entrevidas* em relação ao seu próprio tempo e contexto específico, em vez de a alienar, ajudou a revelar o sentido latente e o potencial crítico, talvez ainda mais verdadeiro, da obra. Ao desvendar suas camadas de significação, seus significados mais íntimos, subjetivos e poéticos puderam assim finalmente emergir. Tal observação poderia estar associada tanto à recepção crítica de sua obra quanto a sua própria percepção de sua condição como artista, como mulher no mundo. Como Maiolino afirmou,

Minha dedicação à formação de uma linguagem exigiu muito tempo, paciência e trabalho. No início da minha trajetória como artista, eu acreditava que a formação de uma linguagem só ocorreria por meio da organização da minha sensibilidade. Levei anos para descobrir que, além da sensibilidade, a base de uma linguagem também resulta de uma prática de inter-relação com as coisas do mundo.¹⁸

Traduzindo, ou inter-relacionando essas obras uma com a outra, chego a mais uma interpretação, *Sem título*, de 2015, que na ocasião ocupava sozinha uma parede inteira no Museu MAXXI em Roma. A obra, uma composição de três peças em cerâmica vidrada Raku, assemelha-se a um parêntese que contém uma terceira forma, primordial, separada, por assim dizer, do resto do mundo. É somente por essa separação que seu significado pode ser revelado, que sua imanência é percebida no intervalo das coisas.¹⁹

Figura 8

Entrevidas, da série
Fotopoemação, 1981
Fotografia analógica em
preto e branco, 105 x 64,5cm
(cada), tiragem de 3. Col.
Eliane e Álvaro Pereira Novis.
Foto: Henri Virgil Sthal



¹⁸ Maiolino apud Griselda Pollock, em Anna Maria Maiolino, 2010, p.206. Depoimento original em De Zegher, 2002, p. 281.

¹⁹ Nota do tradutor: no original *It is only through that separation that its significance is able to be revealed, its immanence perceived amongst/between.*

Michael Asbury é curador, crítico e historiador da arte. Professor titular na Chelsea College of Arts, University of the Arts London, onde atua como vice-diretor do centro de pesquisa Transnacional, Art, Identity and Nation (TrAIN). É autor do livro *Today is always yesterday: contemporary Brazilian art (Reaktion 2023)* e co-curador (com Sonia Boyce e Gilane Tawadros) da exposição *Lygia Clark: the I and the You*, na Whitechapel Gallery em Londres (2024-2025).

Felipe Scovino é professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É editor da revista Arte & Ensaios.

Tradução recebida em agosto de 2025 e aprovada em novembro de 2025.

Como citar:

ASBURY, Michael. Anna Maria Maiolino: entrevistas, vida afora. Tradução de Felipe Scovino. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 419-434, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n50.29>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>