

## Florações da Realidade

*Reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas diretamente como florações da Realidade.*

*Fernando Pessoa<sup>1</sup>*

“Quando me perguntam ‘de onde você é?’ demoro a responder, pois precisaria folhear e ler todas as capas que envolvem meu inconsciente. Respondo com uma curta inverdade, ou relato as andanças peregrinas de minha vida para me desculpar; e um mal estar se estabelece de imediato. Somente fora do Brasil respondo prontamente: ‘sou brasileira’.”<sup>2</sup>

O que Maiolino aqui descreve a respeito de si mesma é sua subjetividade geológica, feita de camadas e mais camadas de universos que vão sendo incorporadas, misturando-se às já existentes, as quais com elas se compõem ou se dissolvem, formando novas configurações. Um modo de constituição de si no qual não cabe pensar em termos de identidade ou de origem fundadora. Mas não será, na verdade, geológico o princípio que rege a formação de toda e qualquer subjetividade? Sem dúvida é assim. No entanto muitas são as políticas de relação com esse princípio de constituição de si, que variam de sua afirmação à sua mais completa negação, em nome da suposta estabilidade de uma imagem de si e do mundo. O destino desta artista a terá levado a encarnar a condição geológica, afirmá-la obstinadamente por sua vida afora. Atitude quase heróica em tempos nos quais o outro não passa de um objeto externo que se consome para agregar valor narcísico à tal imagem de si supostamente estável, sem que nada saia do lugar e tudo se conserve e se reproduza. A distância entre estes dois modos de subjetivação explicaria o mal estar do diálogo truncado evocado pela artista.

A vida de Maiolino tem início na híbrida Calábria: infância rochosa molhada de Mediterrâneo e perfumada de oliveiras, na ponta da ponta de um sul europeu que, de tão

sul, é quase África. Vestígios gregos, árabes e pré-históricos misturam-se sob a mirada atenta de castelos medievais no alto das montanhas, a lembrar a defesa contra bárbaros e piratas. Entre essas tão díspares camadas de mundo, insinua-se outra, já no início, mais estrangeira ainda: a América Latina que ressoa na voz da mãe, nascida de imigrantes italianos no Equador. E o materno latino-americano da infância, desdobrado numa puberdade venezuelana e uma adolescência brasileira, irá impor-se e ganhará a cena.

Um fio costura esse nomadismo vida afora: a arte. O início oficial se dá numa escola de belas artes na puberdade latino-americana, mas de fato a arte já está presente desde a infância nos conselhos da mãe pontuados por versos de Dante e numa Itália impregnada de Renascimento, do qual aliás a menina calabresa nunca gostou, em contraste com seu encanto pelo antigo e o medieval.

Habitante de um entre-mundos, nunca totalmente aderida a nenhum deles, Maiolino desde cedo será lançada no limiar entre o mapa de sentidos de um mundo já incorporado e a invisível e indizível vivência de um mundo larvar nascido de uma nova mistura. A arte será para ela uma necessidade, seu operador de travessia entre as configurações da realidade e suas secretas germinações. Destino difícil e solitário em uma cultura permeada pela lógica identitária que privilegia o visível, atribuindo valor absoluto às formas vigentes, e que pouco ou nada frequenta o invisível e as forças que aí se agitam pedindo passagem. Uma cultura que nega o inexorável paradoxo entre esses dois modos de apreensão da realidade – em sua visibilidade de forma constituída ou em sua invisibilidade de como campo de forças em processo –, o paradoxo desencadeador do movimento de criação que reconfigura a paisagem de si e do mundo. A artista terá diante de si uma delicada tarefa: resistir a esse ambiente adverso para instalar-se exatamente no ponto de tensão entre o visível e o invisível e deixar-se aí impregnar pelas florações da realidade, criando obra e recriando-se a cada vez. Em suas palavras: “um refletir fazendo, procurando fazer desse ato de liberdade poética uma resistência ao que é estabelecido e imposto.”<sup>3</sup> A tarefa por certo não a desencoraja; como ela mesma escreve: “A indignação diante da impossibilidade de soluções foi a tônica de minha juventude. No entanto serviu para não me render aos impasses.”<sup>4</sup>

Chegada ao Brasil aos dezoito anos, Maiolino encontrará um ambiente diferente daqueles que ela havia conhecido, nos quais imperava a lógica identitária. No novo país, as

indagações geradas por seu confronto com o hibridismo que a levaram a enveredar pela arte passam a fazer sentido; ela encontra aí um meio propício para acompanhá-la no desafio que ela se coloca como artista. Ser brasileira, para ela, talvez tenha significado simplesmente o nome dessa possibilidade; nada a ver com identidade e muito menos nacional, mas muito pelo contrário, com sentir-se autorizada em seu inexorável hibridismo que encontrou em seu novo território fortes ressonâncias.

Esta sintonia tem a ver com a própria formação do Brasil, tão híbrida quanto a vida da artista, hibridismo que começou na fundação do país e nunca mais parou. Este aspecto marcante da cultura brasileira foi circunscrito pela primeira vez pelo movimento cultural dos anos 1920 que lhe deu o nome de Antropofagia<sup>5</sup>. Para o que aqui nos interessa, pode-se dizer que a antropofagia consiste numa forma de produção de subjetividade e cultura, em tudo distante da lógica identitária. Ela se caracteriza pela inexistência de uma identificação absoluta e estável com qualquer repertório ou de obediência cega às regras estabelecidas, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias – e tudo isso levado com um jeito lúdico e descontraído. A ação contundente do movimento antropofágico, teve como efeito a tomada de consciência desta singularidade cultural que pode assim ser afirmada, a contrapelo da idealização da cultura européia, herança colonial fortemente impregnada na *intelligentzia* do país. Desde então, parte da produção artística e teórica do país traz a marca deste legado, geração após geração.

No entanto, tendências oscilam na determinação dos rumos da cena cultural brasileira. Além do atrito entre a tradição colonial e a tradição antropofágica, esta última também oscila entre vetores distintos e até antagônicos. É que muitas podem ser as estratégias de produção de sentido numa experiência multicultural – a Antropofagia é apenas uma forma que pode ser investida segundo diferentes políticas de desejo, das mais criticamente éticas às mais alienadamente anti-éticas, o que já Oswald de Andrade apontava, designando estas últimas de “baixa antropofagia”.<sup>6</sup> O que as distingue é basicamente o lugar atribuído ao outro: a Antropofagia em seu sentido ético consiste em outorgar-se a liberdade de criar sentido para as mutações da sensibilidade provocadas pela presença viva do outro, mutações invisíveis mas não menos reais. Ora, ser sensível a tais mutações implica desaderir das formas vigentes, mas sobretudo ultrapassar o limiar do

visível em direção ao invisível, onde pulsam as ondas da presença viva do outro a tensionar o mapa de representações vigente. É em torno da expressão artística destas mutações e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que tais produções vão abrindo *possíveis* na existência individual e coletiva. Já para a baixa antropofagia é como se a alteridade fosse apenas uma idéia metafísica, distituída de qualquer realidade corporal e, sobretudo, esvaziada de seu poder de contágio e seus efeitos transformadores.

Ora não é um momento qualquer aquele em que Maiolino instala-se no Brasil, mas o início dos anos 1960, um período privilegiado no qual se reativa a Antropofagia em sua mais crítica tradição em todas as áreas da cultura, relegando ao segundo plano tanto o superego bacharelesco da intelectualidade colonizada, quanto a antropofagia em seu sentido anti-ético. Um olhar mais apurado verá que é neste ambiente que Maiolino terá encontrado a verdadeira sintonia que a levou a instalar-se no país, e não na simples presença de uma multiculturalidade difusa. Não por acaso Maiolino chamou de *In-Out (Antropofagia)* seu primeiro filme super 8, que ela realiza em 1973, exatamente no mesmo ano da *Baba Antropofágica* de Lygia Clark. A Antropofagia em sua faceta mais criadora estava no ar, e é nesta tradição que se inscreve a obra de Maiolino.

Especificamente nas artes plásticas, a década de 1960 é agitada por um movimento febril de renovação que, de tão forte, prossegue por alguns anos ainda, inclusive após 1964, quando se instala a ditadura militar no país e mesmo após 1968, quando é promulgado o Ato Institucional nº5<sup>7</sup>, restringindo a liberdade de expressão mais violentamente ainda. O Rio de Janeiro, cidade na qual Maiolino irá fixar residência, é uma das principais sedes do movimento. A artista aí chega em 1960, exatamente no momento da eclosão do *Neoconcretismo*<sup>8</sup>. O movimento é seguido pela *Nova Figuração* e as exposições *Opinião 1965*, *Opinião 1966* e *Nova Objetividade* (nome cunhado por Hélio Oiticica), as quais aconteceram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, respectivamente em 1965, 1966 e 1967. Isto para citar apenas alguns entre os inúmeros acontecimentos da época que marcaram a história da arte no Brasil e dos quais Maiolino participará ativamente.

A artista não poderia ter encontrado melhor companhia para seus dezoito anos necessitados de encarar o inexorável hibridismo formador de sua subjetividade geológica e de se outorgar liberdade para usar o que necessário fosse para elaborá-lo de modo a construir territórios de sentido. Como ela mesma escreve: “A procura de linguagem – desde

o início – seria o grande desafio e ficaria ancorada à minha angústia existencial por anos. Afinal como compor um vocabulário de signos aos dezoito anos? Por onde começar? Intuía que para ter direito à fala – à linguagem – necessitava construir um direito ao meu existir. Esforço de Hércules seria compor significados somente através da memória do passado.”<sup>9</sup>.

É desde sua chegada no Brasil, que a artista irá integrar-se à vida artística e cultural do país, freqüentando ateliês de pintura e xilogravura, cursando a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, um dos focos do movimento artístico que então fervilhava naquela cidade. Apenas três anos depois, em 1963, a artista recebe seu primeiro prêmio<sup>10</sup>, seguido de uma série de outros prêmios importantes<sup>11</sup>; em 1966, sua obra já terá participado de algumas das importantes mostras do período, tais como *Opinião 1966* e *Nova Objetividade*, previamente mencionadas, quando é escolhida para a IX<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo.

O feliz encontro com o Brasil se complementar-se-á poucos anos depois com o encontro igualmente oportuno com Nova York pós 1968, onde Maiolino instala-se de 1968 a 1971 com seu então marido, o artista plástico Rubens Gerchman, e os dois filhos do casal. Os Estados Unidos são naquele período o principal celeiro do movimento contracultural que se encontra então em seu apogeu. Para além da contracultura, Nova York é o foco por excelência de uma ampla liberdade de experimentação que tomou conta do cenário artístico, introduzindo uma fecunda variação de suportes, meios e procedimentos e colocando toda uma série de novas questões. Uma delas, especialmente marcante para Maiolino, consistiu em enfatizar a experiência que se dá no processo artístico e deixar de restringir a investigação a seu produto, o objeto. Para a artista, “as obras são tentativas de transformar em consciência aquilo que vivemos, num movimento operacional poético e moral”; “quando a experiência é plenamente vivida ela nos coloca no início do ato poético”.<sup>12</sup> A arte para Maiolino é uma forma poética de conhecimento, por meio da qual o artista elabora os signos do mundo que agitam sua sensibilidade e colocam em crise suas referências. Esta postura encontra uma possibilidade de diálogo com as investigações artísticas que estavam sendo realizadas em Nova York nos anos 1960, principalmente entre os artistas latino americanos, exilados oficial ou voluntariamente naquela cidade, fugidos das ditaduras militares que comandavam então seus países de origem. O apartamento do casal era uma espécie de embaixada extra-oficial para brasileiros e latino americanos que

passavam por Nova York. Inclusive muitos artistas se instalavam em sua casa por breves períodos, como é o caso de Lygia Clark. O convívio de Maiolino com esta movimentação era portanto intensa e diária. Apesar das condições adversas de sua vida em Nova York, com filhos pequenos e recursos escassos, esse estado de coisas a terá certamente impregnado.

Assim, a disparidade entre visível e invisível encontra na obra de Maiolino condições para deixar de ser vivida como abismo, falta a ser preenchida, ou contradição a ser resolvida através de uma subserviente aceitação da hierarquia perversa que coloniza o invisível para submetê-lo a uma configuração de realidade tida como absoluta, identidade fictícia, completude alucinada. Pelo contrário, a artista sabe fisicamente que por trás da conformação de um território, há outra e depois outra e mais outra, como as camadas geológicas de seus *Buracos Negros*<sup>13</sup>, reveladas pelo oco que a artista cava no espaço/corpo de sua escultura-objeto, rasgando os papéis superpostos que o compõem, e que nos permite sondar seu interior e atravessar sua profundidade. Nesses objetos, como na própria vida, nunca se chega a qualquer espécie de essência, origem ou identidade última que estaria no fundo; também é um empreendimento em vão tentar encontrar algo dessa ordem na superfície: os rasgos situam a pele como uma simples camada entre outras, jamais a conformação final mas apenas a mais próxima, provisoriamente última. Se há nos buracos negros de Maiolino um fundo escuro e indecifrável, ele nada tem de misterioso: é o fundo sem fundo invisível da matéria intensiva, onde se engendram os embriões de novas paisagens.

Sustentada pela sintonia com o movimento coletivo da época, a artista sabe que a pretensão de tamponar a inexorável disparidade entre configurações estáveis e germinações desestabilizadoras, ou mesmo de hierarquizá-las, na vã tentativa de controle, pode ser fatal porque seca a nascente das formas de realidade, aquelas camadas de diferentes tempos e densidades que vão se sobrepondo infinitamente. Como ela escreve: “A forma limita a força da vida, a aprisiona, mas não obstante, lhe permite organizar-se. No entanto a forma, disciplina da força, é também início da morte”.<sup>14</sup> A obra da artista será a prova teimosa de que é precisamente da tensão irresolúvel entre esses dois modos de abordar a realidade que se produz energia vital de invenção. A arte será para ela o ritual iniciático, onde se refaz a cada vez o gesto originário da criação – prova de que a vida vinga, de novo e de novo.

Uma segunda tensão pulsa nessa obra: a vizinhança entre o mais rude e o mais refinado. Também nesse aspecto é fácil identificar ressonâncias com as propostas da arte brasileira a partir do *Neoconcretismo*, bem como da arte norte-americana dos anos 1960-70, movimentos que freqüentemente utilizaram materiais banais, extraídos do cotidiano para com eles criar objetos complexos que revelam sua densidade viva, oculta para o olhar distraído que tende a naturalizá-los no dia a dia. A obra de Maiolino inscreve-se nesse horizonte histórico inventando procedimentos singulares para operar a vizinhança paradoxal entre forma e força: por exemplo, com materiais simples, como o barro, gestos primordiais e formas rudimentares ela inventa um mundo – como a série de esculturas-objetos ou objetos escultóricos moldados, situados na fronteira entre a escultura e a instalação, que ela desenvolve a partir de 1993<sup>15</sup>. O mesmo se aplica à série de trabalhos que estão mais próximos do terreno das instalações que ela começa a desenvolver um pouco depois, a partir de 1995. Pertencem a essa série trabalhos em cimento modulado<sup>16</sup> e também trabalhos em argila modelada<sup>17</sup>.

Nestes trabalhos, as florações dependem de uma escuta fina da vibração vital da matéria para realizar-se numa configuração que se sustente, senão elas não se completam – não há floração e a vida se torna estéril. Como diz a própria artista: “é a argila que indica sua maneira de existir, seu caminho para tomar forma; senão é o desmoronamento”.<sup>18</sup> Será necessária uma visão não retiniana para alcançar esse roteiro invisível e uma especial habilidade do gesto para acompanhá-lo e trazê-lo para o visível. Sem isso não há obra, nem de arte nem de existência.

De fato, “no que você começa a elaborar muito, a argila perde sua potência de ser multiforme”, nos alerta Maiolino. Podemos acrescentar que quando isso acontece também a artista perde a potência vital de variação em sua própria existência, pois entregue ao fascínio da forma, corre o risco de permanecer enredada no visível e deixar de ser tocada pela vibração do mundo que a forçaria a estar criando e se recriando. Daí optar por esculpir formas rudimentares, que apenas esboçadas deverão ser deixadas de lado para que o gesto de criação possa recomeçar. Daí também a repetição dos rolinhos, rosquinhas, bolinhas ou cobrinhas, segundo a artista, formas ancestrais do trabalho com a argila, moldadas com os mesmos gestos que fizeram os utensílios primitivos desde os tempos imemoriais, porque são precisamente esses e não outros, os gestos que a argila impõe à mão.<sup>19</sup> Como se ao

repetir infindavelmente o gesto que cria forma, seguindo a trilha da vibração da argila, a artista buscasse obstinadamente perseverar nessa intimidade com a matéria viva do mundo, afirmar sua inelutável processualidade. Sua obra é exatamente essa perseverança da própria vida: é no movimento de repetição que obra em seu sentido pleno se realiza. Repetição infinita da criação de formas finitas, necessariamente distintas uma das outras. É que singular é o encontro que se dá em cada composição da matéria-argila e da matéria-mundo, mas também entre a composição geológica da subjetividade da artista expressa em seu gesto e os ares do tempo que o impregnam e o convocam em cada contexto em que a obra se faz. As séries em Maiolino, que se desenrolam através do tempo a partir dos anos 1990, são portadoras desta vontade de afirmar “a energia que pulsa” ao ritmo repetição da diferença. Como escreve a própria artista, “aí há vida”.<sup>20</sup>

Inútil e equivocado equiparar as séries de Maiolino às propostas pelo *Minimalismo*. Se de fato a série é um elemento que os aproxima, bem como as dimensões do trabalho “que fazem a obra relacionar-se com o espaço ocupado e com o nosso próprio corpo e, com isso, instigam o espectador para uma percepção existencial da obra e de si mesmo”, como o descreve Maiolino<sup>21</sup>, por outro lado é também incontestável a diferença daquilo que move a produção destes dois tipos de séries. Em Donald Judd, por exemplo, prevalece uma vontade de imposição de ordem às turbulências do vivido, por meio de uma repetição em que os módulos não se diferenciam, no contexto de uma pesquisa estritamente formal. Não por acaso, de um lado, é a mão que age e produz repetição e, do outro, a mão é eliminada e o procedimento é industrial. Duas políticas da repetição inteiramente distintas e até opostas.

A instalação em Maiolino é uma decorrência natural da estratégia das séries tal como elaborado pela artista. O novo procedimento é produto do movimento de repetição que, como descreve a própria artista, começa com uma célula e pode terminar com milhares<sup>22</sup>. O movimento recomeça a cada espaço a ser ocupado e segue as nervuras da vibração vital, também nesse âmbito. A argila é modelada no próprio espaço, ao natural, sem ser queimada, o que a torna frágil e perecível. Como observa a artista: “a argila cumprirá seu devir natural, desidratando, petrificando-se e podendo inclusive voltar a ser pó. Ao pó, se for acrescentada água, teremos novamente uma excelente massa elástica para seguir trabalhando”.<sup>23</sup> O mesmo destino de suas esculturas-objetos, as quais, sempre segundo Maiolino, são “trabalhos em processo, obras não concluídas que crescem por

tempo indeterminando, sem previsão para a conclusão. À semelhança da ameba, o corpo da obra poderá ser desmembrado com a retirada de um ou mais segmentos sem com isso afetar-lhe a estrutura. Pois a diminuição de tamanho e o voltar a crescer, recompor seu corpo adicionando segmentos, faz parte da concepção do trabalho, que se afirma na demonstração de sua potência”.<sup>24</sup>

É a potência de diferenciação da matéria viva, impulso de proliferação da diversidade, que se revela através dessas fornadas de objetos. E a revelação corre o risco de contaminar tudo: as coisas tendem a sair da amnésia que as separa do campo de forças de cujo embate elas se originam e também se transfiguram; uma amnésia que as torna petrificadas e inertes como se sempre tivessem estado ali. Na obra de Maiolino, as coisas se desvelam em sua condição de elementos de uma entre as infinitas fornadas de um mundo em processo. Também nós somos levados a sair da anestesia que nos separa dos meios em que vivemos, convocados a desertar nossa petrificada individualidade, sair da inércia e participar ativamente da criação do mundo, através de uma inserção viva<sup>25</sup> nos diferentes meios em que nos encontramos imersos. É precisamente nossa subjetividade geológica que é chamada a sair do esquecimento pela contundência da ação artística de Maiolino. Não seria isso o que define a *experiência estética* no sentido pleno?

Se a precisão formal ainda assim tem seu valor neste tipo de proposta artística – e indubitavelmente o tem –, é porque dela depende seu poder de ação. Nada a ver com uma vontade de harmonização que serve ao contrário para aplacar a virulência do processo vital – esta preciosa virulência própria da natureza trágica da vida, seu impulso de destruir as formas que sufocam e convocar a criação de outras tantas que lhe facultam voltar a respirar. Se pudermos falar ainda em *beleza* neta obra, ela teria a ver com a ação desta virulência da vida que nela se expressa, dando-lhe o poder de contaminação do ambiente onde ela se insere. Estamos diante da graça e da elegância de uma encarnação vital: ao comunicá-la estas obras nos afetam, abrindo um novo espaço em nossa sensibilidade. Definitivamente, o que se entende aqui por forma se encontra a léguas de distância de belos e bem compostos adornos.

*Aqui estão*<sup>26</sup> é o ponto culminante das séries, evidentemente até que uma próxima proposta vá mais longe ou em outra direção. São quinhentos e cinquenta unidades, de forma regular; cilindros maciços de extremidades arredondadas, feitos de madeira torneada de

diferentes procedências, contendo portanto uma rica variação de cores, matizes e nuances. Eles são ligados por um fio de metal que passa por um orifício perfurado numa de suas pontas e que os amarra em torno do tronco de uma árvore ancestral que evolui em seu habitat natural na floresta. Um processo de composição viva entre o tronco natural e esse manto exuberante de frutos artificiais é desencadeado pela obra. Na intimidade desse convívio, as madeiras da obra humana evoluem com as transformações da obra da natureza que trabalha a madeira do tronco. Expostas ao mesmo meio, a floresta tropical, elas voltam a cobrir-se de musgos e a ganhar texturas e cores que vão variando, como as madeiras da árvore de onde se originam, antes que a mão do homem as tenha daí extraído. Um duplo devir desencadeia-se em seu encontro, que não coincide, e tampouco se soma para formar uma nova totalidade, numa idílica alucinação de harmonia. A idéia aqui é mais poderosa: descobrimos que não há distinção entre obra da natureza e obra do homem. São apenas diferentes produções de realidade: tudo nesse mundo é fruto de composições de forças heterogêneas da matéria viva, ou seja tudo é obra do tempo. No encontro com a natureza, o problema que dá origem a essa série encontra o meio mais apropriado para revelar-se em toda sua complexidade: a instalação agora envolve a própria paisagem e a obra propriamente dita é o trabalho do tempo refazendo suas configurações, sejam elas produções da natureza ou do homem, que aqui já não mais se distinguem.

A artista nos explica que “esticar o tempo da obra é permanecer no tempo e na obra”.<sup>27</sup> É precisamente para essa permanência na obra do mundo e na temporalidade própria desse mundo em obra que o trabalho de Anna Maria Maiolino generosamente nos convida a descobrir. Se aceitarmos o convite, nos estará sendo dada uma chance rara para “reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas diretamente como florações da realidade”.

A história da arte – tal como estabelecida [escrita] na Europa Ocidental e, a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos – só tem a ganhar se aceitar o convite que lhe é acenado por esta e tantas outras obras da arte produzidas no Brasil e, mais amplamente, na América Latina. Estes trabalhos problematizam, alargam e reconfiguram a paisagem dominante no mundo da arte. Infelizmente, ao invés da vontade de descobrir o que nos é dado desenvolver por meio destas obras, o que prevalece, inclusive nos próprios países onde elas são produzidas é, ao contrário, uma vontade de ignorar sua singularidade de modo a reduzir

seu impacto. Nestes países de passado colonial e longos períodos de ditadura há uma espécie de vergonha de existir que leva a forçar a mão para engavetar estas propostas artísticas nas categorias da história oficial da arte, na esperança de vê-las – e se ver a si mesmo – enfim admitidos nos idealizados salões europeus e norte-americanos, cuja figura transformou-se na contemporaneidade ganhando o nome de “mercado da arte”.

Suely Rolnik

São Paulo, outubro de 2001

revisto em maio de 2006

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego/ por Bernardo Soares*, Vol I. Lisboa: Ática, 1992, no 87; p. 93

<sup>2</sup> Manuscrito inédito de Anna Maria Maiolino. Rio de Janeiro, 29 de julho de 1984.

<sup>3</sup> Manuscrito inédito de Anna Maria Maiolino. Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1998.

<sup>4</sup> Manuscrito inédito de Anna Maria Maiolino. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 2000.

<sup>5</sup> O Movimento Antropofágico, importante tendência do Modernismo no Brasil, compunha-se de uma matriz dadaísta e uma prática construtivista inteiramente transfiguradas, produzindo uma diferença no cenário internacional do Modernismo, mesmo que permaneça pouco conhecido fora do país. Entre seus criadores destaca-se a figura de Oswald de Andrade, autor no Manifesto Antropofágico.

<sup>6</sup> Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago” [1928]. In: *A Utopia Antropofágica*, Obras Completas de Oswald de Andrade. Globo, São Paulo, 1990.

<sup>7</sup> O AI5, promulgado em dezembro de 1968, suspendeu o direito à defesa e significou um recrudescimento do regime militar no poder no Brasil deste 1964.

<sup>8</sup> A *Exposição Nacional de Arte Concreta* aconteceu em 1956; a primeira *Exposição Neoconcreta* acontece em 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, seguida pela *Exposição Neoconcreta* no Museu de Arte de São Paulo, em 1961.

<sup>9</sup> Manuscrito inédito de Anna Maria Maiolino. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 2000 [ou 16 de janeiro de 1998?].

<sup>10</sup> Primeiro prêmio de xilogravura no XX Salão Paranaense de Belas Artes, no Paraná em 1963.

<sup>11</sup> “Referência Especial” no III Salão de Arte Moderna no Distrito Federal de Brasília e o prêmio “Cidade”, no III Salão Municipal de Arte Contemporânea de Campinas.

<sup>12</sup> Conversa com Holly Block, realizada em 1991. Publicada com o título: “Conversação de Holly Block com Anna Maria Maiolino”. In *Vida afora / Line life* (Catherine de Zegher Edit), New York: The Drawing Center, 2002.

<sup>13</sup> *Buraco Negro* pertence à série de “Desenhos/Objetos” que Anna Maria Maiolino desenvolve entre 1972 e 1976. Eles são feitos de camadas de papéis superpostos numa caixa de madeira com vidro, próxima à escultura. Os papéis, todos de igual medida, são separados por folhas de isopor não aparentes. Eles sofrem interferências como cortes que depois são costurados, ou rasgos que formam um buraco no conjunto das camadas.

<sup>14</sup> Cf. “Conversação de Holly Block com Anna Maria Maiolino”, op.cit.

<sup>15</sup> Alguns exemplos disso são: *Segmentada nº 1* (1993), *São...* (série: 1993-99), *Sombra do Outro I* (série: 1993-99), *Um & Outro I* (série: 1993-2000), *É o que falta* (série: 1995-99), *Nove segmentos* (1998), *Um & Outro II* (série: 2000), *Codicilli* (série: 2000).

---

<sup>16</sup> Algumas destas séries: *Um nenhum, cem mil* (Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, SP, 1993 e Centro Cultural Banco do Brasil, RJ, 1994) e *Mais de Cem* (1993).

<sup>17</sup> Algumas destas séries: *São cobras* (1993), *Mais cobras, Essa, Outra, Aquela, Twist, São Nove, Sete + 1, Segmentada, Muitos* (todas de *Inside the Visible*, Begin the Beguine in Flandres, Kannal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, 1995), *Muitos II* (Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, SP, 1995), *Mais de cem (Inside the Visible: an elliptical traverse of 20<sup>th</sup> century art in, of, and from the feminine* (The Institute of Contemporary Art, Boston, 1995); *Mais estes* (MAM, SP, 1996), *Ainda mais estes* (Whitechapel Art Gallery, Londres, 1996), *Mais de mil* (1996), *São dois, Poderiam ser dois, Poderiam ser mais que estes (In Site 97*, San Diego), *São dezoito* (1997), *São estes* (1998, XXIV Bienal Internacional de SP), *Mais do que mil* (Miami Art Central, 2006), *Aqui estão* (Museu do Açude, Rio Janeiro, 1999), etc.

<sup>18</sup> Extraído de uma conversa com a artista em seu apartamento no Rio de Janeiro, em março de 2001.

<sup>19</sup> Montagem de textos de duas fontes: uma conversa com a artista realizada em seu apartamento no Rio de Janeiro em março de 2001 e um manuscrito inédito escrito em 1<sup>o</sup> de março de 1997.

<sup>20</sup> Extraído de um e-mail de Anna Maria Maiolino em maio de 2006.

<sup>21</sup> Cf. “Conversação de Holly Block com Anna Maria Maiolino”, op.cit.

<sup>22</sup> Extraído de uma conversa com a artista realizada em seu apartamento no Rio de Janeiro, em março de 2001.

<sup>23</sup> Cf. “Conversação de Holly Block com Anna Maria Maiolino”, op.cit.

<sup>24</sup> *Trabalhos em processo*, manuscrito de 1<sup>o</sup> de março de 1997.

<sup>25</sup> A noção de “inserção viva” me foi sugerida pelo psicanalista Cláudio Rossi para definir a saúde psíquica, em detrimento de uma inserção adaptativa às regras vigentes. Esse é, aliás, o tipo de inserção que deveria visar todo e qualquer trabalho clínico com a subjetividade.

<sup>26</sup> Projeto *A forma na Floresta – Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude*. Rio de Janeiro, 1999.

<sup>27</sup> Extraído de uma conversa com a artista realizada em seu apartamento no Rio de Janeiro, em março de 2001.