

A ARTE ENGAJADA DE ANNA MARIA MAIOLINO: O CORPO FEMININO EM AÇÃO E A IRONIA À REALIDADE BRASILEIRA

Almerinda da Silva Lopes¹

Tamara Silva Chagas²

Resumo: A obra de Anna Maria Maiolino emerge na década de 1960, em um contexto sócio-político complexo, marcado pela ditadura civil-militar, pelo surgimento de novas formas de viver, pensar e agir, e por mudanças no processo de criação. O processo artístico passa a se apropriar de elementos da realidade e a incorporar uma gama ampla de linguagens, não sendo mais possível distinguir arte e não arte, pelo critério formalista. O corpo humano na obra de algumas artistas mulheres passa a ser usado como instrumento de resistência e crítica. Com respaldo no pensamento de teóricos contemporâneos, a reflexão deste texto, de caráter teórico, centra-se em duas obras: *Arroz e Feijão* (1979) e *Entrevidas* (1981), que fazem referência à realidade sociopolítica brasileira daquela época.

Palavras-chave: arte conceitual; artes; arte contemporânea.

THE ENGAGED ART OF ANNA MARIA MAIOLINO: THE FEMALE BODY IN ACTION AND THE IRONY AGAINST THE BRAZILIAN REALITY

Abstract: Anna Maria Maiolino's artwork emerged in the 1960s, within a complex socio-political context marked by the Civil-Military Dictatorship, the emergence of new ways of living, thinking, and acting, and changes in the creative process. The artistic process began to appropriate elements of reality and incorporate a wide range of languages, making it no longer possible to distinguish between art and non-art due to formalist criteria. The human body in the work of some women artists began to be used as an instrument of resistance and critique. Based on the thought of contemporary theorists, this theoretical reflection focuses on two works: *Arroz e Feijão* (1979) and *Entrevidas* (1981), which refer to the Brazilian socio-political reality of that time.

Keywords: conceptual art; arts; contemporary art.

¹ Professora Titular no PPGA/UFES e no PPGHis/UFES. E-mail: aslopes@npd.ufes.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9256851494366703>

² Pós-doutoranda em História da Arte no PPGA da Universidade Federal do Espírito Santo e bolsista FAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES). E-mail: tamara.chagas1@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9378-3969>.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8198769201837838>

Introdução

O final dos anos 1960 e o início da década seguinte foram marcados por uma série de mudanças sociais, econômicas, científicas, culturais e políticas, que impactaram os modos de vida, o pensamento e o comportamento da humanidade. No Brasil, desde 31 de março de 1964, vivia-se a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), que cerceou a liberdade artística e de expressão, perseguiu opositores políticos e oprimiu a população brasileira. A partir de 13 de dezembro de 1968, a perseguição política aumentou com a publicação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que legitimou a repressão, perseguição e violência dos órgãos de controle às vozes dissidentes. A promulgação desse ato instituiu o período mais sombrio da ditadura no Brasil e o terrorismo de Estado, como tentativas de reprimir as críticas e o aumento da oposição ao governo em manifestações públicas organizadas pelo movimento estudantil, e de conter a luta armada. Se a coação e o medo aterrorizavam os indivíduos, também acarretaram forte resistência à ditadura, orquestrada pelos estudantes secundaristas e universitários, que se radicalizou no final de março de 1968, após a invasão brutal da polícia no Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, que deixou um saldo de feridos e dois jovens estudantes mortos. Esse episódio – que antecedeu o movimento estudantil de Maio de 1968, em Paris – acirrou os ânimos e a adesão maciça de sindicatos, intelectuais, artistas, e até de setores mais progressistas da Igreja Católica, nas manifestações realizadas nas ruas, o que gerou confrontos violentos com a polícia, sem precedentes na história do País. Durante o longo período de vigência do AI-5 (1968-1978), também chamado de “anos de chumbo”, a arte e a cultura também foram fortemente atingidas, com a interferência dos órgãos de repressão que ameaçavam, perseguiram, prendiam e torturavam artistas, censuravam obras e exposições, impedindo que circulassem no país e no exterior.

Para não nos estendermos no assunto, limitamo-nos a citar aqui um exemplo, que não foi, obviamente, o único, nem caso isolado: o encerramento compulsório da exposição de obras pré-selecionadas para representar o Brasil na Bienal de Jovens de Paris (1969), poucas horas antes de sua abertura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os militares, não satisfeitos com a truculenta invasão ao museu, impediram que a mostra fosse liberada ao público e que as obras saíssem do País; ameaçaram de prisão os dirigentes da instituição e o próprio júri de seleção das obras, que participariam desse

evento internacional. O episódio teve grande repercussão local e internacional, e culminou com o emblemático boicote à X Bienal de São Paulo (1969), articulado por artistas e críticos de arte brasileiros e estrangeiros.

Foi importante o confronto com os antigos valores sociais a partir da penetração, mesmo que lenta no País, das reivindicações do movimento feminista, cujas pautas propunham avanços e perspectivas significativas de mudança das condições da mulher na sociedade contemporânea. A construção social e patriarcal que colocava a mulher na condição de sexo frágil, subalterno e dependente da proteção masculina, como meio de justificar e naturalizar essa construção social arcaica, era cada vez mais questionada e debatida. Mas, se a dura experiência dos regimes ditatoriais no Brasil e em vários outros países da América Latina atrasou a divulgação das pautas feministas, que reivindicavam maior acesso à escolaridade e ao trabalho, liberdade do jugo paterno e do marido, punição à violência doméstica contra a mulher e igualdade de gênero, isso não impediu que as lutas das mulheres ganhassem força e que um número cada vez mais expressivo se identificassem com o movimento feminista, mesmo que nem todas as mulheres se declarassem abertamente feministas. Até porque as palavras “feminista” e “feminismo” possuíam conotação pejorativa e preconceituosa no Brasil daquela época, sendo que “para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, (feminista) tinha uma conotação antifeminina” (Sarti, 2004, p. 40).

Na mesma década houve também um aumento gradativo do número de mulheres de outros países latino-americanos que se engajaram nos movimentos feministas e em movimentos sociais também liderados por mulheres de diferentes estratos sociais. Todavia, apenas nas últimas décadas, no bojo dos estudos desconstrucionistas e pós-colonialistas, é que questões como subalternidade, igualdade, opressão e identidade de gênero, machismo estrutural e feminicídio angariaram maior alcance sociopolítico-crítico, passando a ser amplamente discutidas. Todavia, esses problemas estão longe de serem solucionados, bastando atentar para o fato de que cerca de 50% das mulheres na América Latina continuam sendo vítimas de algum tipo de violência.

Embora a artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino não se declare explicitamente feminista, e afirme não ter tido contato com feministas, no período vivido em Nova York, em seus posicionamentos e atitudes libertárias tomadas ao longo

de sua trajetória de mulher, mãe, esposa e artista não se mostraria impermeável às proposições feministas. Se na época e no contexto em que tomou algumas dessas atitudes, estas não eram comuns à grande maioria das mulheres de sua geração, não fez disso um discurso panfletário. A obra da artista é fruto de uma necessidade ética e poética, que se situa em uma espécie de confluência entre a pesquisa autobiográfica e o olhar atento lançado sobre o contexto sociopolítico em que vive e atua.

A emergência concomitante de Maiolino e de outras artistas mulheres engajadas

Durante o período ditatorial, a repressão realizou ameaças cada vez mais acirradas à prisão daquelas pessoas que desafiavam as imposições do poder instituído. Isso fez com que muitos artistas seguissem para o exílio no exterior, ali permanecendo, por períodos mais ou menos longos. No caso mais específico das mulheres, foco central deste texto, o exílio em países desenvolvidos iria lhes propiciar o contato com novas “experiências de vida, com uma organização doméstica distinta dos tradicionais padrões patriarcais da sociedade brasileira” (Sarti, 2004, p. 41), mas também com novas linguagens artísticas e com os movimentos feministas que se fortaleciam na Europa e nos Estados Unidos, a partir do final dos anos 1960. Foi nesse contexto que se deu a emergência de artistas mulheres no âmbito internacional e nacional, em consonância com o revigoramento dos movimentos de liberação feminina, que lutavam pelos direitos das mulheres e pela libertação de seus corpos da violência e da dominação masculina, em um cenário social em que imperava o machismo e o patriarcalismo.

No Brasil, se o ambiente político não se mostrava propício à discussão das pautas feministas como citado, nem ao desenvolvimento de uma arte engajada, produzida de modo especial por mulheres, a repressão e o medo não conseguiram impedir que algumas destemidas e ousadas artistas, mesmo sem se declarar feministas, criassem um naipe variado de propostas artísticas de conotação crítica à condição feminina ou à realidade, mas que não receberam na época a devida atenção. Entre outras, vale citar: Letícia Parente, Regina Vater, Anna Bella Geiger e Anna Maria Maiolino.

Nascida em Scalea, Itália, em 1942, Maiolino mudou-se com a família para a Venezuela aos doze anos, e em 1960, radicou-se no Brasil, sendo que, nesse ínterim, realizou viagens e viveu alguns anos nos Estados Unidos e na Argentina. Esse périplo fez com que a artista se sentisse uma *outsider* nos diferentes lugares onde viveu. Ainda nessa década, aproximou-se da nova geração de artistas cariocas, participando com eles da emblemática exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com pinturas e objetos tridimensionais. De maneira corajosa, a artista se fez presente na mostra com duas obras que pareciam preconizar o clima aterrorizante que seria instaurado no País pouco depois. Uma dessas foi *O Herói* (1966-2000), que mostra um busto masculino, sendo a cabeça de caveira – símbolo de morte ou de perigo – e o tronco coberto por farda e gravata. Na cabeça enverga um capacete militar e tem o peito repleto de condecorações, sendo que a maioria dessas honrarias estão presas por fitas nas cores da bandeira brasileira, além de uma delas possuir estampado um mapa do Brasil em relevo. A pintura identifica-se com a estética figurativa e possui as cores gritantes da nova objetividade, mas, intrigantemente, o tronco da figura exhibe também uma faixa, similar à que os presidentes de um País posam para a foto oficial, mas no caso, a faixa ao invés de ser verde e amarela, é vermelha. Mesmo que na época a ação da censura ainda se mostrasse dissimulada se comparada ao período pós AI-5, causa estranheza o fato de a obra não ter sido censurada e retirada da mostra. Teria a artista recorrido, estrategicamente, a fontes diversas para compor os elementos visuais e as cores da pintura para suscitar a dúvida se tratar-se-ia ou não de ironia aos militares brasileiros de alta patente, que se instalaram no poder após o Golpe Militar de 1964? Ou seria a faixa vermelha um artifício dissimulador para fazer crer que se tratava de hipotético ditador latino-americano? Mesmo não sendo possível afirmar ter sido essa a intenção da artista, a imagem permite estabelecer alguma relação com os retratos oficiais do presidente Alfredo Stroessner, ditador corrupto e sanguinário do Paraguai, que circularam na imprensa, em material de propaganda e em selos, durante a inauguração da Ponte da Amizade sobre o rio Paraná, ligando os dois países (1965), ditador esse que, durante o longo período em que esteve no poder, fortaleceu o “seu laço político com o Brasil” (Uchôa, 2014, p. 103).

Maiolino participou da mostra *Nova Objetividade Brasileira* também com outro gênero de trabalho, mas igualmente de sentido político. Tratava-se de um objeto

denominado *Psiiuuu!* (1967), que a artista descreveu como tendo cerca de “68 cm de altura, moldada em papel machê e estofada com tecido em tom rosado” (Maiolino, In: Miyada, 2018). A obra remetia à escuta ou à vigilância da polícia sobre os indivíduos, mas também ao estado de tensão em que estes viviam, medindo as palavras ditas a meia voz, temendo serem ouvidos e presos. *Psiiuuu* fazia parte de uma série de objetos criados pela artista, em que recorreu igualmente a tecido estofado, para destacar partes do aparelho digestivo – estômago e intestinos (tema que replicou também em gravuras), atribuindo-lhes um título onomatopáico: *Glu, Glu Glu* (1966).

Foi com essa experiência artística que se deu a ida de Anna Maria Maiolino para Nova York, na companhia dos dois filhos pequenos e do marido, o artista Rubens Gerchman, que conquistara o *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro*, no Salão Nacional (1968). Embora ela já desfrutasse na época de reconhecimento e respeito no circuito carioca, ao chegar aos Estados Unidos, o cuidado dos filhos e da casa a absorviam integralmente, exigindo que abdicasse do próprio trabalho artístico e de frequentar o ambiente artístico local. Se por um lado, a artista mencionou algumas vezes que o marido a incentivava e admirava seu trabalho, por outro, tornava patente que o artista era ele, em nada colaborando para aliviar o peso de sua sobrecarga, nem para prestigiar seu valor artístico no círculo de artistas do sexo masculino, conforme Maiolino relatou algumas vezes em depoimentos. Não era convidada para participar de reuniões de artistas brasileiros exilados naquela cidade, nem para entrevista que ocorreria em sua casa, sendo chamada apenas para servir café aos participantes (Drumond, 2022). A situação foi se tornando insuportável, até que decidiu trabalhar em um estúdio de tecidos para ganhar seu próprio dinheiro, e frequentar alguns cursos e *workshops* à noite. Nas raras horas vagas, desenhava, fazia anotações e esboços de projetos criativos em cadernos, mas a vontade de passar a produzir mais efetivamente em seu próprio ateliê a fez tomar a decisão de terminar o casamento e voltar ao Brasil com os filhos (1971), atitude que se por um lado fora bastante ousada para a época, por outro lado, essa atitude seria decisiva para o rumo que empreenderia a sua carreira e para a consagração nacional e internacional da artista.

O retorno de Maiolino ao País deu-se no período mais conturbado da Ditadura Civil-Militar, com o acirramento da repressão e do medo. Mas depois de cerca de três anos vivendo em um País desenvolvido e democrático, em contato com uma nova

realidade social e doméstica, Maiolino se tornou mais consciente de sua condição de mulher subalterna e periférica. Em depoimentos, a artista costuma afirmar que isso a ajudou a refletir sobre os diferentes papéis que desempenhava, o que lhe deu a certeza de que todos a completavam e faziam parte de sua natureza de mulher, por isso não abria mão de nenhum deles.

Maiolino insurgia-se, assim, contra a dominação masculina, ao perceber naquele momento que a sociedade ocidental ainda não havia abandonado o pensamento arcaico em que foi estruturada: a “socialização do biológico” e a “biologização do social”, processos esses utilizados para inculcar os papéis do feminino e do masculino nas mentes e nos corpos das pessoas (Bourdieu, 2012, p. 9). Desse modo, as relações de dominação entre os sexos são incorporadas pelos indivíduos desde o nascimento, o que faz com que as pessoas tomem como natural a ordem das coisas. Nesse ínterim, o trabalho de inculcação das estruturas sociais desiguais funciona como meio de garantia de que não haverá contestação contra o *status quo* (Bourdieu, 2012).

O mundo é regido por um sistema de oposições binárias calcadas na suposta diferença entre o masculino e o feminino, tais como: alto/baixo, direita/esquerda e público/privado. São sistemas de pensamento pretensamente universais a contribuir para a naturalização das relações de oposição entre os gêneros (Bourdieu, 2012). De tal forma, a divisão desigual entre os sexos torna-se algo incorporado ao *habitus* das pessoas, ou seja, rege os esquemas de pensamento, ação e percepção que influenciam todas as suas atitudes e modos de interação com a realidade (Bourdieu, 2012). Tais esquemas tornam desnecessária a justificação da dominação masculina dentro da estrutura social, pois que esta está naturalizada, não sendo necessária a construção de discursos legitimadores. A perspectiva de mundo androcêntrica impõe-se como neutra por meio do trabalho de inculcação dos valores masculinos, fazendo com que não haja contestações. Nesse sentido, diferenças tomadas como naturais e que determinam a divisão do trabalho e as estruturas espaciais – com a mulher tendo de ocupar o âmbito do privado e o homem, o espaço público –, por exemplo, são vistas como normais e incontestes (Bourdieu, 2012, p. 18).

Se, como supracitado, ao seguir para os Estados Unidos, a artista era uma das signatárias da *Nova Figuração*, ao participar da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (1967), já estava começando a experimentar outras mídias, suportes, processos e

materiais, em cujas propostas a ideia prevalecia sobre o resultado, na década de 1970, ao retornar ao Brasil confirmaria essa vocação experimental. Realiza instalações (então chamadas de ambientes), performances, filmes e outras proposições em que o corpo ganhava destaque, tornando-se objeto, sujeito e meio da práxis artística (Glusberg, 2013, p. 43). O fato de essas novas linguagens intermídia não serem familiares aos agentes dos órgãos de repressão, contribui para entender a carga irônica à realidade sociopolítica do País que a artista passou a atribuir a tais proposições, e que, no entanto, acabaram passando incólumes à censura. O corpo e sua expressividade cênica tornaram-se, então, matéria-prima de algumas de suas mais emblemáticas práticas criativas, em um movimento afinado com as transformações pelas quais passava o campo das artes visuais. O foco na autonomia artística e na pureza dos meios, características do período moderno, cediam espaço à hibridização e à desmaterialização da arte.

Nos trabalhos multimídia, Maiolino diversificou processos e linguagens, elaborando propostas performáticas, fotografias, poemas, instalações, esculturas e filmes em Super 8, para desenvolver temas que falavam de si, da realidade sociopolítica do País, e de problemas universais, como a fome, por exemplo. Na série denominada *Mapas Mentais*, traduziu muito bem o processo de autorreflexão e de consciência de si, referindo-se à sua genealogia familiar e a um inventário de subjetividades, que representam os obstáculos que ela precisou enfrentar e superar ao longo da existência: miséria, fome, guerra, violência, medo, angústia, inquietação, solidão...

A partir do ano de 1973, Maiolino criou várias séries de obras em diversas mídias, reunidas com a mesma rubrica *Fotopoemação*, nas quais hibridiza performance, fotografia e signos verbais, sendo que alguns desses trabalhos derivam de proposições anteriores por ela realizadas (Bergamaschi, 2018). Em um conjunto de autorretratos fotográficos, *O que resta* (1974) (medindo 24 x 29 cm, cada um), a artista, num gesto agressivo e perturbador, empunha em uma das mãos uma tesoura aberta, com a qual simula cortar a própria língua, o nariz, o supercílio, numa alusão à violência e à tortura a que eram submetidos os indivíduos que ousavam desafiar as imposições da ditadura, mas também muitas mulheres violentadas pelos companheiros no ambiente doméstico.

Se, como citado, desde a segunda metade dos anos de 1960, Anna Maria Maiolino produziu obras que atestam seu engajamento político, colocando-se como

emblemas da resistência à opressão e à violência da Ditadura Civil-Militar, na década de 1970 e no início da década seguinte, passou a criar obras conceitualistas que hibridizam instalação e performance, com as quais a artista angariou reconhecimento nacional e internacional. Entre a vasta produção da artista e na impossibilidade de abordarmos um número maior de trabalhos em um mesmo texto, selecionamos duas proposições poéticas: *Arroz e Feijão* (1979) e *Entrevidas* (1981), com as quais a autora faz alusão à fome, mas também à solidariedade, à alteridade e ao sentido da vida. Imprime às obras tamanha força poética que elas tocam não somente os sentidos, mas penetram profundamente em nossa sensibilidade e subjetividade.

Dois estudos de caso: *Arroz e Feijão* e *Entrevidas*

Maiolino apresentou a primeira versão da instalação *Arroz e Feijão* (1978) no evento performático *Mitos Vadios*, organizado por Hélio Oiticica e Ivald Granato, e realizado ao longo de um único dia daquele ano, na badalada rua Augusta, em São Paulo. A instalação consistiu em uma mesa quadrada, coberta por uma toalha de tecido preto, no centro da qual posicionou dois sacos de grãos: um de arroz e outro de feijão, amarrados por uma fita também preta, numa referência à base alimentar do povo brasileiro. A cor preta remetia à tristeza e à desilusão gerada pela realidade política; os dois sacos de cereais posicionados friamente sobre a mesa preta faziam alusão ao luto e à indignação pela morte prematura de muitas pessoas que passam fome no Brasil e no mundo. A artista vivenciou o problema da fome ao longo de sua vida, razão pela qual sempre se mostrou sensibilizada com o problema que afeta milhões de pessoas, justamente em um País de dimensões continentais e com muita terra ociosa, que na década de 1970, graças ao uso de tecnologias e de sementes selecionadas, ia se tornando uma das grandes potências exportadoras do agronegócio. Mas, contraditoriamente, as pesquisas mostravam que enquanto um terço da população comia excessivamente, os outros dois terços não conseguiam ingerir a quantidade de alimentos recomendados, e sentiam na pele os efeitos da desnutrição alimentar, sendo que, pela mesma razão, milhares de crianças morriam de fome, principalmente no Nordeste brasileiro.

As promessas da Ditadura Civil-Militar de acabar com a fome no País se mostravam meros engodos, pois arrocharam os salários, retiraram parte dos “direitos trabalhistas e sociais”, promoveram a “internacionalização da economia e a concentração de renda, poder e propriedade nas mãos de corporações internacionais, monopólios estatais e grandes latifundiários” (Lara & Silva, 2015, p. 278), ampliando a dependência do País ao capital estrangeiro. A miséria e a fome se alastravam, aumentando cada vez mais a distância entre ricos e pobres, o que punha em xeque a propaganda de que superaríamos nossa condição de País periférico e subdesenvolvido. Se o chamado “Milagre Econômico”, por volta de 1974 dava sinais evidentes de sua derrocada, como última cartada o governo ditatorial tentava camuflar o problema, proibindo a imprensa de mostrar imagens de famintos e até mesmo de utilizar a palavra “fome” em suas reportagens (Garcia, 2022).

Confirmando seu engajamento político e realizando um projeto poético não pautado na ideia de continuidade, mas que abarca também a descontinuidade, ao receber o convite para realizar a primeira mostra individual na galeria da Aliança Francesa, no Rio de Janeiro, poucos meses depois de ter participado de *Mitos Vadios*, Maiolino optou por reeditar a instalação *Arroz e Feijão*, em um formato ampliado e mais sofisticado, seja na quantidade e diversidade de objetos, seja na sua concepção simbólica. A obra se transforma em um misto de instalação e performance, sem perder sua essência, nem o propósito de fazer dela um monumento de resistência à morte, mas também de indignação contra a violência da fome.

Na remontagem da obra, a artista modificou as dimensões e o formato da mesa de madeira, que além de maior passa a ser retangular, bem como a tolha de tecido preto que a cobria. Distribuiu em toda a superfície da mesa pratos de louça branca, exatamente iguais, que dão à instalação um toque requintado e solene. Os pratos continham terra úmida e grãos germinados de arroz e feijão, que com o passar do tempo cresciam na posição ascendente, transmutando-se e modificando constantemente o visual do ambiente, o que a colocava como “obra em processo”, em clara sintonia com a vida. A mesa foi rodeada de cadeiras também pretas, todas vazias, como se simbólica e hipoteticamente os convidados aguardassem que os vegetais atinssem a maturidade e dessem frutos, para nelas se sentarem para o “banquete universal”, que saciaria a fome do mundo. Ladeando a mesa, a artista instalou mesas menores, quadradas, e quatro

cadeiras ao redor de cada uma, além de colocar sobre cada mesa os respectivos pratos e talheres. Os participantes interativos sentavam-se e aguardavam a artista lhes servir arroz e feijão que ela mesma cozinhava, colocando-se assim na posição da mulher e da mãe que alimenta, protege, acolhe e sacia a fome dos filhos. Embora não tenhamos encontrado nenhuma referência de Maiolino à mitologia, parece-nos possível estabelecer aqui conexão entre a posição assumida pela artista nessa performance com a figura mitológica de Ceres (palavra que significa brotar, e faz referência à raiz das plantas) ou Deméter, a Grande Mãe ou a deusa dos cereais. Na mitologia grega, é aquela que detém o poder de remover as entranhas da terra para que se possa cultivar e gerar bons frutos para alimentar a humanidade. Diz a lenda que foi Ceres que ensinou aos homens as artes de arar a terra, plantar e colher, e às mulheres ensinou a moer os grãos e a fazer o pão para saciar a fome (Grimal, 2005, p. 114-115).

Na parede oposta às mesas, a artista instalou um vídeo, em que se via uma boca, contornada por batom vermelho, mastigando compulsivamente, em referência àquelas pessoas que consomem a maior parte dos alimentos produzidos, enquanto a maioria da população desfavorecida não tem o que comer. Assim, como os glutões endinheirados ignoram ou não se sensibilizam com os que nada têm para matar a fome, o vídeo passava praticamente despercebido ao público que se sentava às mesas para comer, ou que adentrava o espaço e tinha o olhar fisgado pelo visual exuberante dos objetos que ocupam o espaço, e pela elegância dos vegetais verdes empreendendo um exercício ascensional, contrastando com a brancura luminosa da louça. A referência a Erisícton será mera coincidência?³

A instalação/performance *Entrevidas* (1981), foi realizada na rua Cardoso Júnior, no tradicional bairro de Laranjeiras, na Zona Sul do Rio de Janeiro, em frente ao antigo ateliê da artista, e consistiu no caminhar cuidadoso de Maiolino e de outros participantes com os pés descalços, entre centenas de ovos de galinha fertilizados. Os ovos foram cuidadosamente espalhados pela artista sobre o calçamento de paralelepípedos, com intervalos irregulares entre eles, o que exigia atenção redobrada do caminhante, remetendo assim à metáfora “pisando em ovos” (Bergamaschi, 2018, p. 232). A escolha desse cenário não foi aleatória, considerando que nesse bairro de classe

³ Segundo a mitologia romana, Erisícton foi castigado por Ceres e condenado à fome insaciável por ter cortado o carvalho sagrado. Assim, quanto mais comia mais fome sentia (Grimal, 2005).

média residiam, na época, destacados políticos, intelectuais, literatos e artistas. Ali estavam instaladas a sede do governo do Estado do Rio de Janeiro (Palácio Guanabara) e a residência oficial do mesmo governo (Palácio Laranjeiras, cenário escolhido pelo presidente Costa e Silva para anunciar a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968), além da IV Região Administrativa da Prefeitura do Rio de Janeiro, as sedes do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (BOPE) e a administração da Força Nacional de Segurança (Lucena, 2018).

Assim, durante os tempos mais sombrios da Ditadura Civil-Militar, os moradores do bairro, ao mesmo tempo que acreditavam estar protegidos, também se sentiam vigiados, o que gerava um estado de apreensão, tensão e dúvida entre as pessoas que lá residiam. Até porque encontros de pessoas para trocar ideias ou para se manifestar nas ruas, praças, cafés, bares, eram logo debelados pela polícia, por suspeita de que podiam estar tramando algo contra a ditadura. Assim, ocupar o espaço público sem autorização, instalando sobre o calçamento da rua dúzias de ovos fertilizados e caminhar titubeante no meio deles, assumia uma conotação política. Se invadir a rua equivalia a resgatar simbólica e imaginariamente o “espaço de liberdade” e promover a “reconciliação com a vida” (Gucht, 2014, p. 97), caminhar lenta e cautelosamente para não pisar nos ovos aludia à fragilidade e à vulnerabilidade dos indivíduos diante das atrocidades ditatoriais, que puniam severamente aquelas pessoas que se manifestavam nas ruas contra a repressão e a falta de liberdade. Inertes sobre as pedras da rua, os delicados ovos fertilizados e brancos formavam uma constelação contrastante com o piso irregular e bruto, aludindo a uma multidão desorientada e calada, que vai tateando para vencer os obstáculos para não pisar em falso e quebrar os ovos, destruindo a vida embrionária que potencialmente eles contêm.

Quando a artista concebeu a obra, a ditadura, instaurada em 1964, ainda estava em vigor, embora revelasse sinais de enfraquecimento e alguma possibilidade de abertura, sendo que os/as artistas, assim como o restante da população brasileira, continuavam atentos e cautelosos, “pois qualquer desatenção podia ser a gota d’água” ou o “desfecho da festa”⁴, naquele tão esperado momento de transitoriedade com o processo de abertura política em curso no País, depois de aterrorizantes e intermináveis

⁴ Chico Buarque de Holanda, Gota d’água (1975).

tempos de repressão. Se o ovo remete à origem e ao mistério da vida, o ovo fertilizado representava, na performance de Maiolino, a esperança de uma nova vida, de um novo dia, de uma nova realidade.

Caminhar entre ovos fecundados equivale a caminhar entre vidas (como sugere o título da instalação/performance), o que exige segurança e autonomia do corpo em deslocamento, para não pisar em falso e matar a vida embrionária, o que não deixa de remeter ao tema do aborto. Pisar em ovos fecundados, seria uma alusão à descriminalização do aborto, assunto discutido e pleiteado desde a década de 1970 pelas feministas? É possível que o propósito da artista não tenha sido abordar tal questão nessa obra em específico, porém, é difícil não pensarmos nesse problema dada a ênfase na ideia de que se tratava de ovos fertilizados, os utilizados na performance. Segundo Bergamaschi (2018, p. 232), o pé da artista coloca-se ao mesmo tempo como agressor e vítima, pois, para se desviar dos ovos deve pisar no calçamento de pedras irregulares sobre as quais eles foram instalados. *Entrevistas* não deixa de trazer à tona a fragilidade da vida, não só da *performer*, que pode a qualquer instante cortar ou machucar os pés descalços em alguma pedra e assim acabar por se desviar e atingir os ovos fecundados, que contêm a vida em potencial, mas que pode ser interrompida por uma força exterior a eles. Até porque, mesmo com todo o cuidado, é sempre possível pisar em um ou outro ovo: isso é inerente ao próprio devir. Ademais, o futuro de tais ovos é condenado ou posto em risco no momento em que são escolhidos e retirados do ninho, pois o embrião não se desenvolve sem o calor emanado pelo elemento materno. O pisar sobre eles é apenas uma ação que vai decretar, por fim, a interrupção da possibilidade de ser. A artista não pisa sobre eles por querer; sua ação destruidora não está sob seu controle. Simbolicamente, para viver, ela própria deve percorrer seu caminho, reto ou tortuoso, mas repleto de possibilidades de encontros e de vida.

Como o grande fascínio da arte é sua abertura a várias interpretações, parece-nos possível perceber em *Entrevistas* também uma crítica à dominação do masculino sobre o corpo feminino. A partir da obra, pensamos a realidade da mulher em um mundo cujas estruturas são estabelecidas por meio da dominação do homem sobre o feminino, e como a arte pode se posicionar como uma ferramenta de contestação diante de uma realidade permeada pela opressão do patriarcalismo. A diferença biológica entre os sexos, existente em nossa sociedade e pretensamente justificada pela diferença

entre os órgãos sexuais do homem e da mulher, é, assim, fruto de construção social, e funciona como meio de legitimação da relação de dominação do masculino frente ao feminino (Bourdieu, 2012, p. 20). No entanto, Bourdieu (2012, p. 20) também ressalta que é antes a visão social que constrói a distinção entre os corpos, e não o contrário. O trabalho de diferenciação do masculino e do feminino por meio da distinção entre seus órgãos sexuais realiza-se por intermédio da acentuação de determinadas diferenças e do esquecimento de algumas semelhanças (Bourdieu, 2012, p. 20).

O corpo da mulher, tradicionalmente recluso ao âmbito do privado e da passividade, é chamado à ação na performance de Maiolino. Instâncias como Família, Escola, Igreja e Estado, como visto em Bourdieu (2012), inculcam na mulher modos corretos de se utilizar de seu próprio corpo, sempre em sinal de submissão ante o homem, e adotar posturas limitadoras de seu agir. O espaço público é, assim, proibido às mulheres, que devem resguardar seus corpos apenas para deleite de seus maridos.

A performance de Anna Maria Maiolino parece transitar em sentido contrário: empreende um movimento de libertação do corpo feminino, pois, ao atuar no espaço público, torna-se agente de sua história e protagonista no âmbito da arte. A artista subverte a dominação masculina por meio da inclusão de seu corpo no ato criador. Apesar de não implodir as estruturas da sociedade patriarcal, a obra *Entrevistas* nos mostra que é, sim, possível romper o pacto de dominação, configurando-se como exemplo de tática a ser adotada pelo oprimido na busca pela libertação de seu corpo e de sua mente dos esquemas de dominação a que foi imposto desde seu nascimento. O trabalho de construção social da função da mulher que impõe a ela um papel passivo encontra aí um instrumento a desvelar seu caráter artificial, posto que, na performance, é a mulher quem toma a iniciativa: ela é o elemento ativo a percorrer um trajeto. Quando a artista pisa nos ovos fecundados, é impossível não pensar na vulnerabilidade do sujeito, mulher ou homem, que caminha pela estrada da vida, como a própria artista sublinha. As pedras do caminho sempre existirão, e a pessoa necessita aprender a lidar com as adversidades. Os ovos, nesse ínterim, podem representar as dificuldades que são parte inerente à vida de todos, o elemento do acaso, que pode ferir o corpo e a alma do sujeito errante. Assim, é preciso estar preparado para enfrentar as adversidades, com coragem e espontaneidade. É o que o pé descalço e vulnerável da artista parece nos indicar. Maiolino cruza a trajetória repleta de ovos com atenção, mas também aceita os

percalços e atua sobre sua realidade com integridade e valentia, apesar da fragilidade do elemento humano diante das intempéries do devir.

De tal modo, a artista e os ovos estabelecem, na performance, uma relação dialógica. Ambos estão no caminho um do outro e não há como evitar o choque entre essas duas realidades. Talvez, nesse sentido, seja possível entrever uma espécie de referência à tragicidade da vida, presa vulnerável do tempo-espço, sob a forma de destino inevitável. Pois, mesmo que a performance seja um fragmento de vida, um recorte dela no qual, com muita atenção e cuidado, seja possível evitar o choque dos pés contra os ovos, no viver, como um todo, é impossível esquivar-se, em todos os momentos, das adversidades. Assim, ovos e corpo serão sempre elementos indissociáveis a compartilhar um destino em comum, que, embora seja definitivo para os primeiros, ainda pode ser superado pelo segundo. Todavia, não se pode entender o ovo como elemento alienígena ao feminino. Ele é desdobramento do corpo da mulher: sua origem está nela, de tal forma que uma agressão ao ovo é, inevitavelmente, uma agressão ao próprio corpo feminino. A artista, nesse sentido, parece trazer à tona a fragilidade da relação entre a mulher, sua vida, seu corpo e sua prole, ao mesmo tempo em que ela, enchendo-se de coragem e altivez, opta por viver a vida ativamente, mesmo com a consciência da inevitabilidade do sofrimento e da perda.

Se pensarmos que o ovo é uma célula, cujo núcleo corresponde ao disco germinativo, onde se forma o embrião de uma nova vida, salvaguardadas as devidas especificidades e naturezas de ambas as espécies, parece possível estabelecer algum tipo de relação entre as obras *Entrevistas e Arroz e Feijão*, no sentido de que ambas tratam de fecundação e de germinação de seres diferentes (animais e vegetais), a serem oferecidos como alimentos que saciarão a fome, para preservar a vida. *Entrevistas* foi posteriormente transformada pela artista em *Fotopoemação*, linguagem intermediática em que reuniu impressões analógicas de imagens fotográficas em preto e branco da performance e poemas. É como se as obras da artista permanecessem sempre em movimento ou em processo, renovando-se e ressignificando-se, de diferentes maneiras.

Conclusão

Nas obras aqui estudadas, parece evidente a crítica à conjuntura sociopolítica do Brasil nos anos de ditadura. A própria artista interpreta suas performances e instalações como quadros sintomáticos da situação de instabilidade vivenciada em um período de busca por abertura política do Estado brasileiro. Nesse sentido, era preciso cuidado e atenção para não cair em erros que poderiam frear esse processo de abertura política, e que poderiam pôr tudo a perder, ou seja, colaborar para a permanência dos militares no poder. As obras *Entrevidas* e *Arroz e Feijão*, de Anna Maria Maiolino, são, portanto, passíveis de muitas interpretações. No contexto deste artigo, desvelamos o modo como o corpo feminino é tornado agente da criação e superação do estado de passividade ao qual é submetido pela sociedade androcentricamente estruturada. A artista tratou dos problemas da fome, da opressão, da violência e do patriarcalismo, que ditavam a ordem das coisas em um mundo androcentricamente orientado. De tal modo, fez uso de seu próprio corpo como instrumento de contestação contra a realidade vigente. Esse se transforma em instrumento de afirmação da vida, apesar de todas as intempéries intrínsecas a ela. Maiolino aponta, portanto, uma possibilidade de libertação do corpo feminino das estruturas de dominação às quais está submetido e o coloca, por fim, como instrumento contestatório sociopolítico.

Referências

BERGAMASCHI, Bárbara. O eterno nascimento da forma: Fotopoemações de Anna Maria Maiolino. **Concinnitas**, ano 19, n. 33, p. 210-237, dez. 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/40229/28142>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

GARCIA, Maria Fernanda, Ditadura Militar proibia imprensa de mostrar fome no País. **Observatório do Terceiro Setor**, 2022. Disponível em: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/ditadura-militar-proibia-imprensa-de-mostrar-fome-no-pais/>>. Acesso em: 25 out. 2022.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES, Karina S. A. A Franqueza e o compromisso de ético de Anna Maria Maiolino. **NeoFeed Blogspot**, 2022. Disponível em: <<https://neofeed.com.br/blog/home-a-franqueza-e-o-cmpromisso-ético-de-anna-maria-maiolino/>>. Acesso em 25 out. 2022.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUCHT, Daniel V. **E'Expérience Politique de l'Art**: retour sur da définition de l'art engagé. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2014.

JONES, Amelia. Corps failles. In: WARR, Tracey (Org.). **Le Corps de l'artiste**. Paris: Phaidon, 2011.

LARA, Ricardo; SILVA, Mauri A. A ditadura civil-militar de 1964: os impactos de longa duração nos direitos trabalhistas e sociais no Brasil. **Serv. Soc. Soc.**, n. 122, p. 275-293, 2025. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/sssoc/a/NGwM4fhVhW4rhdnTNXZhpmm/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 25 out. 2022.

LUCENA, Felipe. **Breve história do bairro de Laranjeiras, RJ**. Disponível em: <<https://diariodorio.com/breve-historia-do-bairro-de-laranjeiras>>. Acesso em: 25 out. 2022.

MACHADO, Sandra. Trajetória Shakespeariana marca Palácio das Laranjeiras. **Cidade/Arquitetura e Urbanismo**. Série Palácios da Cidade, 21 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.multirio.rio.tj.gov.br/index.php/retortagens/11813-trajetória-shakespeariana-marca-palácio-das-laramjeiras>. Acesso em 25.19.2022>. Acesso em: 25 dez. 2022.

MIYADA, Paulo. O Sopro interminável. Políticas do ser na obra de Anna Maria Maiolino. In: P. Miyada. **O Amor se faz revolucionário**. PAC/Silvana Editoria/Witchapel Gallery, 2019. Disponível em: <<https://annamariamaiolino.com/textos-amm.html>>. Acesso em: 25 out. 2022.

Report of the World Conference of the International Women's Year. United Nations. 1976. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2015/03/relatorio_conferencia_mexico.pdf>. Acesso em 25 out. 2022.

SARTI, Cynthia Andersen. O Feminismo brasileiros desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, v. 12, n. 8, p. 35-50, 2024. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/QVnKzsbHFngG9MbWCFFPPCv/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 25 out. 2025.

UCHÔA, Graziano. Resistência Armada no Paraguai e a luta contra a ditadura de Alfredo Stroessner. **Revista Sures**, v. 4, 102-115, 2014. Disponível em: <<https://ojs.unila.edu.br/ojs/index>>. Acesso em: 25 out. 2022.

Recebido em 20/12/2025

Aceito em 19/05/2026