

# CINEMA/ARTE, PESQUISA/PRÁTICA, IMAGEM/POESIA:

## ENTRELAÇAMENTOS NA TRAJETÓRIA DE KATIA MACIEL

NINA VELASCO<sup>1</sup>

RODRIGO GONTIJO<sup>2</sup>

A trajetória de Katia Maciel possui importância inquestionável para o campo expandido de experiências do audiovisual, sobre o qual este dossiê se debruça. Pesquisadora, professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), cineasta, artista visual e poeta, além de ter coordenado e organizado diversos projetos, publicações e exposições referenciais para a reflexão desse campo, pode-se afirmar que Katia Maciel encarna um pouco da história desse campo no Brasil.

Com uma formação pouco ortodoxa, tendo sido formada em História, feito o mestrado em Cinema na França e o doutorado em Comunicação na UFRJ, o caminho que a levou para a carreira acadêmica e para sua inserção no circuito brasileiro de arte contemporânea é o ponto de partida para esta entrevista. O resultado da conversa com Nina Velasco (com quem trabalhou no final da década de 1990 até o início dos anos 2000) acabou por se parecer com um memorial resumido, em que personagens e conceitos importantes no panorama nacional e internacional do nosso campo surgem naturalmente, entrelaçados com os interesses e vivências de Katia.

<sup>1</sup> Nina Velasco e Cruz é formada em jornalismo pela UFRJ e possui mestrado e doutorado em Comunicação pela UFRJ. É professora associada da Universidade Federal de Pernambuco, atuando no curso de Cinema e Audiovisual e na Pós-Graduação em Comunicação (Linha de Estética e Cultura da Imagem e do Som).

<sup>2</sup> Rodrigo Gontijo é artista, pesquisador e professor na Universidade Estadual de Maringá. É doutor e mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP.

**NINA VELASCO** Katia, você poderia contar um pouco como foi o início de sua carreira? Como você ingressou nesse campo híbrido entre cinema, arte e comunicação?

**KATIA MACIEL** Me formei em História na PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 1984 e fui fazer um mestrado em cinema e história em Paris, na École des Hautes Etudes com Marc Ferro. Meu interesse naquele momento era pensar o cinema como fonte primária, como documento para a história. Até então, apenas o texto era considerado como fonte.

Em Paris segui cursos de cinema — roteiro, som, com Michel Chion e assistia muitos filmes. Já havia o video-cassete, mas era uma coisa limitada, não estavam disponíveis os filmes mais antigos. No mestrado fui orientada por Jean Baudrillard, que havia conhecido no Rio antes de ir para Paris. Depois do mestrado voltei para o Brasil. Eu precisava retornar ao Brasil e Baudrillard me sugeriu ir para a Escola de Comunicação da UFRJ (ECO), onde tinha uma relação estabelecida com alguns professores e poderia me orientar no doutorado. Ele se tornou muito importante para mim, não apenas como intelectual, mas como amigo.

A coordenação da pós-graduação me sugere escolher um orientador na ECO. André Parente assume minha orientação junto com o Baudrillard e em seguida é substituído pelo Rogério Luz. Meu doutorado foi sobre o pensamento de cinema no Brasil. Em paralelo, me dedico a realizar alguns filmes. Faço três curtas-metragens, começo a dar aula e a fazer pesquisa. Nesse momento, começo a pesquisa sobre Hélio Oiticica, da qual você já participa, Nina, sendo minha orientanda de iniciação científica, e depois, mestrado e doutorado.

**NINA VELASCO** Sim, nesse momento você tinha sido recém-contratada como professora na ECO e fazia muitos projetos no Núcleo de Imagem e Tecnologia (N-Imagen). Trabalhamos durante anos com o acervo do Hélio Oiticica...

**KATIA MACIEL** Trabalhamos num modo muito guerreiro nesse projeto. A Nina (Velasco) xerocando os arquivos, porque os arquivos não estavam organizados. O Luciano Figueiredo, que era o curador da obra, abriu todo o arquivo para trabalharmos. E começamos a fazer um resgate dos textos de Hélio Oiticica, de seu pensamento, das imagens, de tudo. Naquele momento não havia essa profusão de textos sobre o Hélio disponíveis, como temos hoje. A gente tinha o catálogo produzido para a abertura do Centro Hélio Oiticica, que hoje é histórico, e era tudo.

A ideia do projeto era criar um mapa conceitual da obra respeitando as próprias premissas do artista. A partir dos próprios textos do Hélio, construímos um diagrama, pensando como ele pensou cada obra, como cada obra se relacionava com outra obra, como havia sobreposições. Era um hipertexto. Fizemos um CD-ROM, essa mídia hoje desaparecida, com uma estrutura de navegação da obra do Hélio. Isso não havia sido feito, nem aqui, nem fora daqui. A única pessoa que estava pensando e fazendo uma coisa próxima, com outros artistas, era a Anne-Marie Duguet, em Paris, com quem me encontrei um pouco depois e de quem me tornei muito amiga, porque nos demos conta de que estávamos pensando coisas próximas.

E por que me interessei pelo Hélio Oiticica? Porque naquele momento, coordenava com o André [Parente] o Núcleo de Tecnologia da Imagem que reunia professores e orientandos em torno do pensamento das novas relações estéticas, subjetivas, históricas, entre a arte e a tecnologia. E o Hélio era um ponto, quase um elo perdido, entre um universo construtivista da arte brasileira, nos anos 1950 e a arte contemporânea com seus experimentos participativos.

O Hélio introduziu a ideia da participação na obra de arte, esse corpo implicado do espectador, expandindo os processos da pintura. A pintura vai para o espaço, e o corpo vai ganhando uma autonomia em relação a esses processos. Para mim, interessava pensar esse corpo, como era a situação de presença na obra do Hélio, o que ele tinha proposto, e pensar a passagem entre a ideia de participação, que está colocada pelos neoconcretos, e a ideia de interação, que, depois, ocorre em função do surgimento do computador, de interfaces interativas. Então, acabei criando uma grande proximidade com a obra de Hélio: fizemos um documentário a partir da primeira exposição retrospectiva dele aqui no Rio. E logo em seguida fui chamada para fazer um documentário sobre a artista Anna Maria Maiolino.

Passo a conhecer e me aproximar mais dos artistas. Começo a pensar, a partir dessas proposições dos artistas de vídeo, situações mais instalativas, e a pensar a questão do filme dentro desse processo. É quando começo a produzir meus vídeos.

*O Banho* (1993) foi o primeiro. É um vídeo que discute a relação entre a imagem fixa e a imagem-movimento. A partir dos pasteis de Degas, monto um set de filmagem com uma atriz encenando a modelo das telas. Quando a modelo se movimenta estou citando a pintura, quando a modelo não se movimenta estou citando a fotografia. É um jogo com a ideia de movimento na obra do Degas.



*O Banho* (1993).

Um pouco depois, em 2001, ganhei uma bolsa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) para o pós-doutorado em Londres com Roy Ascott, que é um pioneiro da arte e da tecnologia e passo a fazer parte de um grupo de pesquisa coordenado por ele que na época se chamava CAiiA-STAR, depois passa a se chamar Planetarium Collegium. Permaneço ligada a esse grupo por alguns anos. Organizo um seminário internacional que acontece em Fortaleza, junto com o André Parente e com a Cristiana Parente. Em Londres havia desenvolvido uma obra interativa *Um, Nenhum e Cem Mil* (2002).

Havia lido o romance de Luigi Pirandello *Um, Nenhum e Cem Mil*. A leitura desse livro me impressionou muito por tratar da multiplicidade de cada um na sua relação com o outro, como as relações se constituem longe das respostas de um ao outro e como se formam os diálogos como clichês. Os clichês amorosos são tratados em alguns dos meus trabalhos. Primeiro pesquisei: quais eram as frases que se repetem na relação amorosa? A partir das respostas criei uma lista de perguntas e gravei dez pessoas escolhidas por mim, de várias nacionalidades, que aceitaram participar do trabalho, falando essas frases. Gravei aproximadamente 20 a 30 frases de cada participante, em primeiríssimo plano, e depois esses filmes foram separados, ficando disponíveis em uma interface interativa, e o público escolhia dois rostos que começam a trocar essas frases. Na troca de frases se constitui um diálogo amoroso. E o que foi incrível para mim é que quando você junta um clichê com outro clichê, o que se forma é uma terceira coisa, não é mais um clichê. Se uma pessoa diz para outra: “Eu amo você.”; e a outra diz “Você diz sempre a mesma coisa.”, já há algo inesperado. E na verdade até hoje eu não sei o que vão dizer um para o outro, porque uma fala pode responder a outra ou não, é puro acaso, um fica falando com o outro e às vezes o diálogo se faz, às vezes, é totalmente disjuntivo... e sempre faz sentido, porque a relação amorosa é assim, você não controla o que o outro diz, você tem uma expectativa, mas você não sabe como o outro vai responder.

Esse trabalho que eu fiz em Londres foi o que primeiro exibi em muitos museus. Ele foi primeiro para o Paço das Artes em São Paulo, a convite da curadora Daniela Bousso. Ela viu esse trabalho e me convidou para pensar na minha primeira exposição individual. Foi um momento importante, em que comecei a me pensar como artista. Uma experiência similar a ser um poeta que vai fazer o primeiro livro. Você está escrevendo aqui, de maneira solta, e aí, o que você vai colocar no livro?

Essa exposição foi bastante importante para o trabalho. A partir do meu filme *Na Estrada* (1993) fiz uma instalação (2004). Uma variação, uma discussão dentro das situações de exibição. Esse filme também era sobre os clichês amorosos, era um conflito, uma situação apaixonada, uma de conflito e outra de ruptura. Eram sequênc-

cias sobrepostas em que o mesmo casal, passava por ele mesmo, numa estrada, nessas três situações – ruptura, conflito e paixão – e eu dividi essas sequências do filme em três momentos e exibi em três projeções diferentes. As imagens estão em preto e branco e as cores são ativadas em função da presença do corpo diante daquela cena. Se você se afasta, fica em preto e branco e mudo, se você se aproxima, fica em cores e com som.

**NINA VELASCO** Só para esclarecer e situar, em que ano foi isso?

**KATIA MACIEL** Foi em 2004. Fiz também outro trabalho, para a mesma exposição, o filme *Ciclovia* (2004), com o qual havia sido contemplada em um edital da Petrobras, em que o meu filho está aprendendo a andar de bicicleta na ciclovia. Para a instalação gravei meu outro filho correndo na Lagoa e coloco os dois numa fricção, um de um lado, o outro do outro e o espectador fica no meio.

Ainda fiz o *Mantenha Distância* (2004), que é um trabalho que eu gosto bastante, muito simples e que tem muito senso de humor. É um caminhão, numa estrada, que eu filmo bem de perto, com a placa “Mantenha a distância”. É interativo, um caminhão projetado vem na sua direção quando você se aproxima. Então é o paradoxo da relação amorosa, você só vê que precisa de uma determinada distância quando ultrapassa a distância.

Eram esses trabalhos na exposição, instalações de grande formato, depois uma curadora inglesa me chama para uma exposição em Bristol e eu faço o trabalho *Inútil Paisagem* (2005), que é um trabalho bastante importante nesse percurso. O que eu chamo de bastante importante? São trabalhos que são muito vistos e que criam outras possibilidades para o próprio trabalho.

*Inútil Paisagem* é um conjunto de mais de cem fotos que fiz com o fotógrafo e amigo Leandro Pimentel, ali de Ipanema, dos prédios, com a grade, então você tem um *traveling*. Eu queria fazer em *traveling*, vi que não ia funcionar, fizemos em fotografia e depois montei isso tudo no computador, junto com o Rodrigo Brazão, que trabalhava lá no N-Imagen como pesquisador. Juntamos as imagens, de maneira a parecer um *traveling* que quando retorna retira todas as grades. Quase como se a gente as arrancasse, porque as imagens que ficam atrás das grades ficam um pouco desfiguradas. E é um *traveling*, é um *loop* que mostra o jardim do prédio com a grade, sem a grade, com a grade, sem a grade. Foi um trabalho que fiz assim que eu voltei de Londres, quando percebi o gradeamento da cidade. A cidade tinha sido modificada, entre 2000 e 2001, após uma série de situações violentas, e isso foi muito visível quando eu voltei.



Mantenha Distância (2004).

**NINA VELASCO** Você pode falar um pouco sobre as suas referências brasileiras e internacionais neste início? Acho que essa você já falou de algumas: Roy Ascott, Hélio Oiticica. Mas não sei se você quer falar de mais pessoas.

**KATIA MACIEL** É interessante pensar a relação que teve no trabalho, essas minhas saídas do Brasil. E o Hélio Oiticica, num primeiro momento, foi importante porque o CD-ROM foi lançado em Londres. E quando foi lançado em Londres Guy Brett se interessou.

Guy Brett foi muito importante para o Hélio Oiticica, foi quem viabilizou a exposição do Hélio na Whitechapel em 1969. Chris Dercon veio para a abertura, o Guy Brett veio. Então, o lançamento do Hélio, do CD do Hélio, foi importante em Londres, entre pesquisadores, amigos e curadores interessados no Hélio.

Esse convite do Michael Asbury para fazer esse lançamento foi muito importante e ter conhecido o Guy Brett teve muitas implicações no que vem depois. Eu organizei em parceria com ele um livro reunindo a maioria dos textos que ele escreveu sobre artistas brasileiros.

A minha relação com a França também foi muito importante porque eu tive uma relação muito próxima com Raymond Bellour, com Anne-Marie Duguet, entre outros pesquisadores, curadores e artistas. Anne-Marie Duguet foi muito importante, do ponto de vista do pensamento, de pensar o próprio trabalho e o trabalho dos outros artistas.

E o Baudrillard, embora nunca tenha sido um pensador de arte e tecnologia, mas sim um pensador de todas as coisas. O entendimento do que é teoria da imagem, do que é teoria, desde que nos conhecemos até a morte dele, nunca paramos de conversar. Foi uma pessoa importantíssima na minha vida.

**NINA VELASCO** Eu acho que isso tem um pouco a ver até com uma pergunta que eu tinha pensado, que era essa relação entre teoria e prática. Para você essas duas faces foram sempre muito imbricadas. Uma coisa não existe sem a outra, praticamente, né? E aí, então, como você tem as referências tanto de artistas quanto de teóricos e como que seu trabalho, como um todo, reflete isso, né? Sua carreira não é só acadêmica, nem só prática, elas andam juntas.

**KATIA MACIEL** Eu custei a entender isso. Por exemplo, eu lembro que eu trabalhava na graduação com autores como [Roland] Barthes, [Walter] Benjamin e [Jean] Baudrillard... Era muito voltada para os textos da teoria da

comunicação. E eu acho que a existência do Núcleo (N-Imagen), de a gente ter feito isso junto, o André [Parente], eu, o Rogério [Luz], esse núcleo inicial que é muito importante, e todos os orientandos e os outros professores que vieram depois. Foi ali um espaço para discutirmos isso. Trocávamos muito em nossas reuniões. A minha particularidade foi sempre estar pensando a arte brasileira.

Sempre, desde o início, desde que me formei em história, até agora. Se uma coisa ficou do lado historiador, foi pensar o Brasil. E ao pensar o Brasil, fui me deslocando para pensar o Brasil a partir dos artistas brasileiros. Mas, a questão teórica para mim, progressivamente, foi se expandindo para as obras. E o Hélio também ajudou muito nisso. Porque o Hélio fez isso. Ele criou uma estrutura para pensar a teoria da arte naquele momento. Pensou como é que a obra dele se relaciona com aquele momento.

E eu vi que isso era possível. Mas houve muita resistência. Porque, no início, a minha produção artística não era nem considerada no currículo acadêmico. Só a parte teórica e publicada era relevante. Então, no início, era bem difícil, porque eu fazia um monte de coisa que não entrava para a produção.

E ainda faço... Estou sempre pensando como estar dentro e fora ao mesmo tempo. Como esgarçar um pouco os limites da academia, que foram ficando cada vez mais claustrofóbicos. Com as suas regras que, muitas vezes, são absurdas, são regras de outras áreas que são implantadas na nossa área. Mas, para mim, foi acontecendo, eu fui dando um jeito. Fui escrevendo sobre o próprio trabalho, relacionando isso que eu estava fazendo com o trabalho de outros artistas. A dinâmica entre os próprios artistas contemporâneos. O que é ser contemporâneo? É um pouco a pergunta para os artistas.

**NINA VELASCO** Eu tinha feito uma pergunta aqui, eu vou até reformular, porque, acho que você falou já um pouco do N-Imagen, mas queria que você reforçasse a importância do N-Imagen, a divulgação, também, dessa discussão, da relação entre comunicação e arte, novas tecnologias, como espaço de pesquisa e divulgação. Vocês trouxeram muita gente para o Brasil, né? O Baudrillard fez minicurso, o Pierre Lévy, o Raymond Bellour, a Anne-Marie Duguet, todos eles vieram a convite de vocês ao Rio. Então, eu acho que isso teve uma importância muito grande para área, de uma forma geral.

**KATIA MACIEL** É verdade, André e eu fizemos muitas coisas e foi um esforço enorme. Tínhamos que conseguir passagem, tínhamos que viabilizar os cursos... Então, a gente trouxe, realmente, muita gente para falar, para dar

curso e, além de trazer as pessoas, a gente tinha grupos, o grupo se reunia com muita assiduidade para discutir não só esses pensamentos da teoria da imagem naquele momento, mas também os trabalhos que cada um estava fazendo. Era da maior importância, o doutorando apresentava o seu projeto ali, naquele quadro, junto com os outros orientandos. E havia muito entusiasmo.

Então, isso que você está falando, Nina, da divulgação, vai acontecendo porque as pessoas vão se formando ali, vão falando nos congressos, vão publicando. E aí tudo vai se refazendo.

**NINA VELASCO** E vocês também publicaram muita coisa, né?

**KATIA MACIEL** A gente publicou muito. Sei lá, outro dia eu estava contando tudo. Livros de poemas, de teoria, livros que são meus, livros que são organizados, dava uns 20 livros, é muita coisa.

**NINA VELASCO** E vocês também trouxeram textos, traduziram textos, tinha alguns livros que eram coletâneas. Coletâneas de artista, de pensador.

**KATIA MACIEL** Sim, eram coletâneas, isso! Todo mundo traduzia junto. E a gente teve uma coleção de livros durante um pequeno período editado pela Contra-capa. Em alguns anos publicamos livros importantes como *A arte da desaparição*, que organizei com os textos de arte do Jean Baudrillard, *A arte contemporânea brasileira*, organizado pelo Ricardo Basbaum, *Filme e subjetividade*, do Rogério Luz e vários outros.

**NINA VELASCO** E a importância do livro *Transcinemas*, o que você acha? Para mim é um divisor de águas, porque é um livro que colocou a questão da relação do cinema com outras linguagens de forma muito sistemática. Alguns textos são fundamentais e são referências até hoje para quem pensa essa relação do cinema com as outras artes.

**KATIA MACIEL** A concepção do *Transcinemas* também se relaciona com a minha experiência em Londres, foi a pesquisa que eu fiz durante meu pós-doutorado. Eu estava investigando como as pessoas estavam pensando a ideia de cinema e participação em vários grupos de pesquisa, em vários países e fui viajando. Viajei até a Finlândia, que tinha um grupo que pensava cinema de terror e participação, por exemplo.

O livro se divide em duas partes. Uma parte são textos teóricos de André Parente, Arlindo Machado, Consuelo Lins, Phillippe Dubois, Raymond Bellour, Anne-Marie Duguet, Jeffrey Shaw e vários outros. E a outra parte reúne textos sobre artistas como Lucas Bambozzi, Zoe Beloff, Guto Nóbrega, entre outros.

É um livro grande, foi super trabalhoso, o editor demorou anos para liberar e acabei lançando outro livro na frente, que foi o *Cinema Sim*. Eu tinha sido convidada pelo Itaú Cultural para organizar um seminário e produzi esse seminário junto com as pessoas que estavam pensando isso. E convidou Raymond Bellour, Dominique Païni, Anthony McCall e lanço o *Cinema Sim* um ano antes do *Transcinemas*.

Mas realmente não tem nada parecido com o *Transcinemas*, porque é resultado de uma pesquisa longa. Eu fiquei dois anos organizando o livro, pensando quem eram os artistas a serem convidados, inclusive brasileiros. Pesquisei artistas que nunca cheguei a conhecer pessoalmente, como a Zoe Beloff. Tem um retrato do que era a minha pesquisa naquele momento, é essa ideia do transcinemas, esse além do cinema, com todas as suas relações.

Então, é seguramente um dos livros, se não é o mais importante, é um dos mais importantes que eu fiz. E que ainda tem uma relação mais acadêmica, porque depois eu acho que os livros vão ficando mais soltos. Esse livro, por exemplo, que *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*, reúne uma série de formatos de escrita desvinculados da escrita acadêmica.

**NINA VELASCO** Você também já citou o André Parente aqui algumas vezes, acho que você podia falar também um pouco sobre essa parceria que vocês fizeram, também como artistas, né? Como teóricos e artistas.

**KATIA MACIEL** O André eu encontro quando eu volto ao Brasil, do mestrado, na verdade entrando para o doutorado. Sou apresentada já nesse contexto da minha orientação. Ele havia sido orientado pelo Gilles Deleuze. A gente se conhece e começa a trabalhar, ele me chama como assistente para formar esse grupo. E nossa parceria tem muita força. Essa parceria gera esse processo de interlocução entre teoria e experiência. E, bom, a gente se apaixona, a gente se casa e a gente realiza muita coisa. Encontros internacionais, cursos, duas coleções de livros e exposições. É uma coisa muito intensa de produção.

Ele deixa de ser meu orientador, eu passo a ser orientada pelo Rogério Luz. Bom, ele é um teórico espetacular, tem uma produção incrível. Antes disso, antes da gente se conhecer, quando ele era muito jovem, 17, 18 anos,

ele trabalhava com a mãe, a Letícia Parente, na produção dos trabalhos dela e chegou a fazer uma exposição dele também. Mas depois, quando ele vai para a França fazer doutorado, não está mais produzindo artisticamente, mas é algo que ele tinha começado bem jovem.

Ele volta também a fazer trabalhos artísticos. A nossa produção é muito relacionada, mas é diferente e separada, mas fizemos juntos alguns vídeos sempre problematizando a questão amorosa.

Fizemos uma exposição bem importante em Brasília, chamada *Dois* (2012), que reúne os trabalhos dele, meus e os trabalhos que fizemos juntos. Tem esse percurso também das exposições, porque, embora os trabalhos não fossem os mesmos, como o problema muitas vezes era o mesmo, dos transcinemas, desse transbordamento da linguagem cinematográfica, de pensar em situações de exposição, fizemos exposições juntos. E isso foi muito importante para ele e para mim.

A primeira que fizemos foi no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), a *Situação Cinema* (2007), ocupamos todo um andar do Museu de Arte Moderna. Foi muito importante, nunca tinha tido no próprio museu uma situação daquelas. Havia os trabalhos de vídeo, trabalhos de cinema, que tínhamos feito antes em película e trabalhos interativos.

60

Também houve uma exposição na Argentina, chamada *Infinito Paisaje* (2011), na Telefônica, e uma outra, *Noche és dia*, em Cali, na Colômbia, em que a abrimos um espaço novo, A Casa Obeso. Fizemos quatro exposições grandes juntas.

Essa dinâmica favoreceu a circulação dos nossos trabalhos e uma vida de interlocução, de contribuições e também de conflitos. Tudo isso alimenta a produção, tanto a produção teórica como a produção artística. São coisas muito entrelaçadas, porque foram 30 anos de parceria. Nós formamos alunos, tivemos o Núcleo, muita coisa. Então é muito estruturante e estrutural na produção de cada um de nós.

**NINA VELASCO** E agora? Quer falar um pouco do seu trabalho atual? Parece que o seu trabalho está muito mais voltado para o sujeito, para as questões subjetivas. E a própria poesia agora está tomando cada vez mais o seu trabalho.

**KATIA MACIEL** O artista observa as coisas que se repetem, como qualquer outra pessoa que vai repetindo os seus padrões, os seus hábitos, as suas manias. Então, o meu trabalho tem algumas obsessões que surgem como visões de uma imagem que pensa a si mesma nos clichês amorosos, em paisagens que existem a partir do que eu vejo. Nunca há uma ideia de representação, o mar está invertido, o ritmo muda, a montagem é outra, é uma outra geometria da paisagem.

E há mais de dez anos passei a publicar os poemas, a fazer livros de poesia. Foi acontecendo em paralelo, publicava o livro e continuava fazendo meus trabalhos. Recentemente, de uns cinco anos para cá, eu fui misturando essas duas formas em filmes e poemas objetos. O que não quer dizer que todo poema que eu faça vire vídeo, ou que todo vídeo vire poema.

Não é isso, tem algumas confluências e a primeira coisa é que, antes mesmo dos poemas, já havia a presença da literatura. No título do primeiro trabalho, *Um, Nenhum e Cem Mil* (2002), o Pirandello.

**NINA VELASCO** A sua tese de doutorado era sobre literatura e cinema.

**KATIA MACIEL** O título da minha tese de doutorado é *Poeta, Herói, Idiota*, sobre a relação de três livros e três filmes.

A instalação que eu monto pela primeira vez no ZKM, museu de arte e tecnologia em Karlsruhe, *Ondas: Um Dia de Nuvens Listradas Vindas do Mar* (2006-2014), tem como subtítulo a frase do James Joyce.

*Mareando* (2007), é pensado a partir de *A invenção de Morel*, de Biyo Casares.

E os poemas, isso foi um movimento inesperado. O que houve foi que eu publiquei o primeiro livro de poemas, *ZUN* (2012), também ligado à imagem, porque trata dos animais em zoológicos, como é que eles eram vistos, como é que eles nos viam. Era uma questão do olhar animal. Depois que publiquei esse livro passei a estudar muito a poesia contemporânea.

Passo a frequentar a PUC como ouvinte do poeta Paulo Henriques Britto. Nas aulas, acompanho a leitura das obras dos poetas contemporâneos, dos modernos. Faço cursos de tradução de poemas. Depois estudo poesia antiga durante a pandemia.



*Via* (2014).

Realmente, no momento, é o que eu mais leio. Livros de poemas ou livros sobre os poetas. Em 2018 sou contemplada pelo edital do Oi Futuro para fazer uma exposição individual e realizo a instalação interativa *Ebulição* (2018).

*Ebulição* é uma instalação que apresenta uma grande projeção de uma água em ebulação com oito microfones. Na abertura convido 16 mulheres poetas que leem junto comigo, num coro, o poema *Ebulição* e a leitura ativa os sensores transformando a imagem do fundo. São dezesseis mulheres, porque é o número do menor coro de Ésquilo. Depois da abertura, o público se aproxima dos microfones e a voz daquelas mulheres é acionada levando a água à ebulação. É um trabalho que conjuga poesia, vídeo e performance.

A performance está ligada à leitura de poesia. Nos cursos do Paulo, há sempre leitura, você lê todos os poemas. Fui me ligando progressivamente à questão da leitura de poemas com o Paulo Henriques e também com o Chacal no CEP 20.000, que há 20 anos promove um encontro mensal de poetas, no Rio. Eu fiquei ligada a essa questão de leitura e, quando eu vi, estava fazendo performance.

A minha produção agora está muito marcada pela minha estadia em Nova York, muito. Eu fui para Nova Iorque para realizar outro pós-doutorado em 2019 e comecei a fazer performance. Eu estava sozinha em uma neve danada. Comecei a fazer performance com cartazes e pequenos vídeos, fazendo intervenção no metrô, parques, supermercados até fazer a exposição na *Emily Harvey Foundation*, o último espaço FLUXUS. Paro a Broadway, com cartazes e incluo a leitura dos meus poemas e a leitura dos poemas que foram feitos para a exposição, que se chamou *Duas Árvores* (2002).

Foram duas exposições. Uma com meu vídeo *Uma árvore*, em que a árvore respira no ritmo da minha ressonância. E a segunda com outro que se chama *Pista*, que é um longo tronco que desliza lentamente. Os dois trabalhos foram anteriormente exibidos na minha exposição individual nas Cavalariças do Parque Lage, no Rio de Janeiro, chamada *Suspense* (2015). Nas duas exposições em Nova Iorque, houve leituras dos poemas, na primeira com vários poetas e na segunda eu leio todos os poemas em uma performance com um músico, que cria intervenções na leitura.

Agora, acabei de fazer uma intervenção na Mesa, que é um espaço bem alternativo aqui no Rio, que durou apenas um dia. Eu escrevi um texto, chamado *A Esfera Eu*, e interrompo a minha leitura com danças. Foi a coisa

mais divertida que eu já fiz. Cada vez eu chamo uma pessoa que dança comigo e a pessoa vai ficando até que, no final, tem um monte de gente dançando. Então, tem a ver com a leitura, com o texto, com a dança.

E tem a ver com esse problema dos eus, que é um problema, para mim, teórico. Eu fico estudando como é que isso se constitui, desde sempre, desde o Egito antigo, no hieróglifo, o que significa “eu”? Tem uma pesquisa que é histórica, tem uma pesquisa que é da filosofia, tem uma pesquisa que é da literatura. Tudo isso imbricado e eu formo um texto. A investigação sobre um pronome que é um pouco uma provocação numa época em que você tem que se definir por um pronome. Então, eu faço a discussão do eu como esse pronome mais inclusivo que existe, porque todo mundo é um “eu”. E o “eu” é, ao mesmo tempo, a coisa mais interior e mais exterior.

*Coleção de eus* é a exposição que eu faço quando volto de Nova Iorque, é uma exposição que já coloca em questão a performatividade e a imagem das palavras. Uma exposição que eu faço com poemas-objetos e o único filme da exposição, é o filme da abertura com a performance.

Agora, daqui a 20 dias, no dia 17 de agosto, eu vou abrir uma exposição, no Rio, num espaço que se chama Pinakothek, que é um espaço muito clássico, que expõe artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ele vai abrir um espaço em cima de exposição para mulheres, e vou fazer essa primeira exposição que se chama *O Quarto de Mar* (2024). Tem uma relação com o fato de que quase todo dia que eu lembro do sonho, que é um sonho com o mar, então, eu fui escrevendo esses sonhos e fiz um filme, *E todos os dias eu sonho com o mar*, com 26 partes a partir das 26 letras do título, cada uma é um sonho.

Essa exposição, por exemplo, apresenta o filme e os poemas-objetos, que são obras em espelho e uma maquete do próprio espaço dentro do espaço. Essa exposição reúne toda nossa conversa. Tem o filme, tem os poemas-objetos, tem uma situação instalativa... essa situação imersiva no trabalho, para mim, tem a ver, claro, com as possibilidades da tecnologia, mas tem origem no cinema. O cinema tem, desde sempre, essa capacidade imersiva, enquanto subjetividade, enquanto formação da subjetividade e da sensorialidade. Tudo volta para o cinema.