

Entre o lugar em que um acaba e antes que um outro comece

[Sobre o trabalho de Ana Luiza Dias Batista]

Carlos Eduardo Riccioppo

No final de 2009, Ana Luiza Dias Batista realizou uma exposição chamada *Programa*¹. Embora retomasse trabalhos realizados há algum tempo, não se tratava exatamente de uma retrospectiva, mas de uma exposição em que trabalhos de diferentes momentos surgiam amarrados, independentemente de quando foram produzidos.

Embora eu já conhecesse alguns dos trabalhos expostos, algo me soava familiar mesmo nos trabalhos que eu não tinha visto. Familiar, e no entanto dotado de um caráter um tanto estranho: o número de trabalhos era pequeno, havia uma larga distância entre um e outro e a sala parecia muito grande, em escala, com relação às obras.

O convite da exposição era um cartão que trazia uma espécie de autorretrato que um senhor mostrava-se a tirar de si mesmo, dentro do próprio elevador que dava acesso à sala destinada à mostra. Ele posicionava a câmera de frente para o espelho do elevador, sustentada por um tripé, e segurava o disparador da máquina em sua mão.

Ao chegarmos ao elevador, reparávamos que lá era projetado um vídeo em que aquele mesmo senhor caminhava pelo perímetro da sala da exposição – à qual logo teríamos acesso – quando ela ainda estava vazia, como se estivesse a medir, com passadas largas, a extensão do local. O título do vídeo era *O gigante*, o que se explicava assim que se chegava à sala de exposição: a sala parecia menor no vídeo do elevador, efeito do tamanho daquele senhor que por ela caminhava².

A antecipação de algo que ocorrerá a seguir funciona, em *Programa*, como um elemento que estrutura o trabalho. A exposição, desde o seu convite, baseia-se na espera do aparecimento de um novo elemento, e esta espera é estimulada ao passo que cada trabalho vai, aos poucos, demonstrando certa continuidade em relação ao trabalho anteriormente visto.

O vídeo *O gigante* possuía certa estranheza até o momento em que, já passado quase um mês desde a abertura da exposição da artista, um novo evento viria lançar novas luzes sobre ele: tratava-se do aparecimento de um jabuti de verdade em plena exposição. O animal era colocado no

¹ A exposição foi realizada na Estação Pinacoteca, em São Paulo, entre os dias 28/11/2009 e 07/02/2010, e foi organizada conjuntamente pela artista e pelo crítico José Augusto Ribeiro.

² Ana Luiza comenta que o fato de que o pé direito da sala fosse muito baixo foi um dos estopins do trabalho.

meio da sala, exatamente no lugar em que ficava um outro trabalho, chamado *Casco*³ – uma placa transparente, quadrada e rente ao chão, que trazia, mais ou menos em seu centro e em posição diagonal, o molde de um jabuti.

O jabuti fazia um aparecimento especial na exposição (ele compareceu uma única vez, e foi muito bem anunciado)⁴, o que atizava ainda mais a impressão de que ali coisas poderiam acontecer inesperadamente, como se se tratasse de um lugar dotado de uma coerência própria, algo próximo à estrutura narrativa de uma história – ou, quem sabe, à estrutura narrativa das fábulas ou algo parecido.

O aparecimento do jabuti parecia explicar algo do vídeo do elevador. A associação dos dois trabalhos estava dada de antemão na semelhança da composição de seus títulos, que repetia a estrutura "artigo + nome" (*O jabuti* e *O gigante*). Mas os trabalhos tinham em comum, sobretudo, o fato de que ambos os "protagonistas" dos episódios evocavam diferentes menções a relações de espaço e tempo do que aquela que esperávamos encontrar na exposição. O jabuti, que de fato não convinha ao local, que de fato era estranho ao ambiente, fazia com que se atentasse para o quanto era estranho também o “gigante”: desfazia-se o mal-entendido de que o “gigante” poderia ser uma pessoa qualquer filmada no espaço da exposição e atentava-se para o fato de que ele também era um aparecimento na exposição, um personagem criado pelo trabalho, para o que cooperava o fato de que fora filmado não na sala montada, mas na sala ainda vazia, como se tivesse presenciado um outro tempo qualquer, decerto anterior àquele em que nos encontrávamos.

A exposição define um tipo de estranhamento que parece estar desde sempre presente nos trabalhos de Ana Luiza. Em *Programa*, ele é semelhante à pontuação causada pelo aparecimento repentino de personagens, coisas e situações na trajetória de um protagonista de uma história; é semelhante, talvez, aos lugares, com suas características próprias, que uma Alice vai descortinando no País das Maravilhas.

Todavia, muito por conta da extensão, do tamanho de cada um dos “episódios” que encontramos na exposição – e porque cada um deles possui uma duração muito bem determinada –, em momento algum tratava-se da composição de lugares ou eventos “fantásticos”. Ao contrário, o estranhamento que a exposição causava não levava para outro tempo ou espaço, mas atuava *neste* espaço e *neste* tempo. Porque os elementos estranhos da exposição eram todos possíveis, exatamente do mesmo modo como seria possível um homem muito mais alto do que a média aparecer ali, ou alguém colocar ali um jabuti.

A ideia de que *O gigante* e *O jabuti* constituíssem “episódios” dentro da exposição me

³ A partir dali, o bicho teria liberdade para circular em toda a sala, de acordo com uma única regra: caso ele acabasse saindo dos limites do espaço expositivo, ele seria recolocado exatamente no mesmo ponto, correspondente ao local onde ficava o trabalho *Casco*.

⁴ O aparecimento do animal na exposição ocorreu no dia 12/12/2009.

levava a desconfiar de que talvez algo semelhante ocorresse nos demais trabalhos ali presentes. Talvez todos eles atinassem, em algum sentido, para o seu próprio “aparecimento” ou “surgimento”.

Crocante, um outro trabalho presente na exposição, era uma forma retangular que como que “surgia” na parede, feito da mesma cor que o restante dela, mas elevando-se dali por meio de uma textura mais agressiva – o chapisco. A área da interferência era retangular e se localizava entre duas janelas, que se estendiam do chão da sala até mais ou menos metade da parede. O retângulo como que “cortava” essas janelas, e, nas áreas internas a ele, também o vidro das janelas era substituído por lâminas menos transparentes e mais irregulares. Era como se a artista projetasse, sobre uma determinada área daquela parede, uma espécie de “filtro”, que a tornava mais rugosa, mas que o fazia um tanto sutilmente (sobretudo porque não chamava a atenção de todos os pontos do espaço expositivo, uma vez que sua área era pequena em relação ao tamanho da sala e que os materiais de era feito camuflavam-se no espaço). *Crocante* era um trabalho que demorava a ser percebido, e um trabalho que parecia ser apenas algo que ocorria na parede, no momento mesmo em que nos aproximávamos dela.

Algo semelhante ocorria com *Casco* – o trabalho que cedeu lugar ao jabuti de verdade naquela ocasião que se comentou há pouco. *Casco* também parecia pequeno dentro da sala, e o fato de que fosse feito de material transparente também o camuflava no piso.

As superfícies pareciam ser os lugares exatos em que ocorriam os trabalhos de Ana Luiza, naquela ocasião. *Queimada* não fugia à regra. Feito de um material semelhante ao dos papéis de parede, o trabalho cobria toda a extensão de uma das paredes da sala, uma que não possuía janelas nem portas, e continuava depois de suas duas quinas. Esse último aspecto era decisivo para o trabalho: se por alguns instantes um visitante desatento tivesse a impressão de que a artista cobrira com listras a parede e que pendurara, então, uma série de pinturas, ali – esta era, afinal, a imagem impressa na superfície do trabalho –, logo que reparasse nos últimos quadros pendurados nas extremidades direita e esquerda, veria que eles simplesmente se interrompiam bruscamente. E ao passo que se aproximasse para conferir a situação, veria que a imagem seguia acompanhando a dobra da parede, ao mesmo tempo em que a impressão de tridimensionalidade se ia desfazendo. Talvez nesse mesmo momento ele fosse capaz de reparar que, além das listras e das pinturas reproduzidas, também interruptores ou tomadas elétricas figuravam ali, e que, além do fato de que tudo isso estava impresso sobre a superfície, não se tratava de uma fotografia de uma parede sendo reproduzida em tamanho natural, mas de uma montagem de imagens (o papel de parede listrado, as tomadas, as molduras, as pinturas, o rodapé e as sombras) – e o caráter de montagem reforçava-se ainda mais no fato de que os grupos de “pinturas” repetiam-se algumas vezes ao longo da superfície, como módulos.

Tanto o papel de parede quanto as tomadas, as molduras e o rodapé eram imagens de cores

bastante claras ou neutras – ou, ao menos, sintetizadas o suficiente para que não chamassem mais atenção do que o colorido das pinturas. Estas consistiam em um tríptico que se repetia, e a imagem que aparecia ali era a de uma floresta pegando fogo, como seria possível prever a partir do título do trabalho, *Queimada*. Era possível notar que a imagem presente naquele tríptico continuava de um quadro para outro, como se estivéssemos diante de três janelas que davam para uma mesma cena⁵ – quem sabe, mais um episódio que confrontávamos dentro dessa espécie de “história” que a exposição não cessava de sugerir.

O único trabalho da exposição que carregava um texto escrito – em letras de tamanho grande, cada palavra em uma linha, preto sobre fundo branco – era um cartaz. Ele trazia a frase “uma língua morta”, o que qualificava, em certo sentido, a experiência que se poderia ter diante daqueles trabalhos, que insistiam em oferecer as coisas do mundo tal como elas são (nada ali era, afinal, impossível), mas por meio de suposições de pequenas alterações delas. Tratava-se de trabalhos que insistiam em se dar como pequenos lugares que se abriam ao pensamento, que estimulavam pequenas impressões de que se estaria diante de um outro tempo – a impressão de um tempo anterior, em que a sala era habitada por aquele “gigante”; a impressão de um espaço enorme a ser percorrido, na lentidão do jabuti. A língua morta, aquilo que o trabalho identificava em desuso, era, quem sabe, o exercício de supor outros tempos e outros lugares.

Mas é preciso reconhecer que esses trabalhos eram decisivamente delimitados, encerrados em si mesmos, como se disse, o que fazia com que esses estímulos de abstração não retivessem o visitante por muito tempo (ou que não o fizessem cair num mundo imaginativo de uma vez por todas). Porque talvez esses estímulos não estivessem de fato em cada trabalho, mas na articulação deles ao longo do espaço.

A artista colocava, ainda, em um outro canto da sala, um aparelho de televisão de tubo sobre uma pequena mesa e, diante dela, um banco. Na televisão, passava, em *looping*, o vídeo *Programa*, que era composto por pequenos esquetes. Em uma delas, aparecia um jabuti, agora visto de cima e de perto⁶; em outra, uma maquete de uma casa, que ficava girando, como se assistíssemos o vídeo atravessar de um cômodo para outro⁷.

⁵ As três pinturas que são reproduzidas no trabalho foram uma encomenda da artista ao pintor Nilton Bueno. Pinturas como essas poderiam ter sido facilmente encontradas em feiras populares, possível local de onde Ana Luiza tomou inspiração para incluí-las no trabalho. Mas o fato de que a artista as tenha encomendado ao pintor revelava uma vontade de que as pinturas evitassem carregar qualquer caráter excessivamente “já pronto”, excessivamente *kitsch*. De qualquer modo, a continuidade entre as três pinturas se dava porque em uma era possível ver a floresta devastada, a floresta queimando, em outra, e a fumaça na terceira; além do fato de que havia uma inclinação de todos os elementos da floresta da primeira, à esquerda, para a terceira, à direita, como se um vento forte batesse nessa direção.

⁶ Ao passo que o jabuti caminhava e ia escapando do enquadramento da câmera, o *zoom* ia sendo retirado, para que o bicho continuasse na imagem. O esquete terminava quando não havia mais possibilidade de distanciamento do *zoom* e o animal por fim desaparecia.

⁷ A maquete era construída sobre uma planta circular, e as paredes eram erigidas a partir de alguns traçados diametrais nessa planta. Não tratarei aqui de prolongar os comentários acerca do vídeo, mas é preciso notar que ele era composto por ainda mais três esquetes e que possuía som.

Parece importante que o vídeo *Programa* tenha sido mostrado em uma televisão de tubo e que esta estivesse sobre uma mesa e de frente para um banco. Era como se o conjunto todo formasse algo como uma saleta, como se reivindicasse seu encerramento em si mesmo, ao que a presença de fones de ouvido presos ao banco também induzia. Talvez se tratasse de mais um lugar dentro da exposição em que algo ocorreria, e não simplesmente de um modo de apresentar o vídeo ali...

Quanto ao jabuti, não é preciso dizer que o seu aparecimento no vídeo operava sobre o seu aparecimento real e sobre a sua suposição no molde do *Casco*; e sobretudo o fato de que no vídeo o animal caminhasse sobre um solo branco, diferente do piso da sala de exposição, fazia atentar, novamente, para a sua existência em um outro lugar.

Se a exposição era capaz de atinar tantas vezes com essas espécies de “outros lugares”, era porque ali estava prevista uma sucessão de acontecimentos (embora não houvesse uma ordem exata posta para tal sucessão) que deveriam ser remetidos uns aos outros. E isso implicava uma impressão de transcender o tempo, ou, talvez, de que um tempo teria sido transcrito como que sozinho, sem que precisasse de minha presença para calculá-lo, para contá-lo – isto mesmo que talvez definisse esses acontecimentos como aparecimentos repentinos, surpreendentes. Mas o mais importante é que somente era possível compreender essa sucessão *a posteriori*, após se ter passado de um trabalho para outro, após se ter percorrido, rodado a sala em que esses trabalhos estavam.

Essa espécie de giro, de eclipse – de resto, algo que era também anunciado em trabalhos como o vídeo *O Gigante* e o esquete do vídeo *Programa* em que a maquete de casa ficava girando – aparecia de modo muito evidente na exposição, fazendo desconfiar de que a produção de Ana Luiza viesse há muito se ocupando com ela. Talvez isso estivesse presente já em trabalhos que a artista realizou no começo dos anos 2000, como era o caso de *Esteira*⁸, exposição em que a artista fazia com que uma faixa de esteira de metal percorresse o chão, o teto e as paredes de uma sala e, em determinado ponto de uma dessas paredes, perfurasse-a e invadisse a sala ao lado para contorná-la do mesmo modo, até que ela tornasse à sala anterior, fechando-se sobre si mesma, em uma espécie de “circuito”.

Era esse também o caso de um ensaio gráfico que a artista realizou ocupando seis páginas de uma revista⁹. Na primeira, a artista desenhava (bastante esquematicamente, com um traçado reto, linear) uma vista frontal de uma cozinha, sem o uso de recursos perspécticos que indicassem uma

⁸ O trabalho, exposto em 2001, na Galeria Adriana Penteado, era feito de alumínio corrugado e dobradiças; Em 2002, a esteira apareceu em nova configuração, dentro da exposição *Três tridimensionais*, na mesma galeria, na qual estavam presentes trabalhos de Débora Bolsoni e de João Loureiro. Nessa segunda ocasião, a esteira deixava de percorrer as paredes todas das duas salas e se colocava apenas na parede que as separava, percorrendo apenas o espaço entre os rasgos que se havia feito ali na primeira exposição; a esteira, então, entrava por um rasgo, ia até o outro, entrava por ele, atravessando a parede, e subia em direção ao primeiro, fechando-se de modo circular.

⁹ DIAS BATISTA, Ana Luiza. In: *ARS*, vol. 4, n. 8 (2. Semestre 2006), - São Paulo: O Departamento, 2006, p. 53-60.

espacialidade tridimensional, como se tivesse achatado todo o seu mobiliário contra a superfície de uma parede. Na segunda página, contígua à primeira, os mesmos elementos daquela cozinha (geladeira, exaustor, bancada, mesa com cadeiras) apareciam vistos de lado, mas igualmente achatados em uma superfície; o único elemento novo era uma porta. Virava-se a página e a mesma porta era vista com a maçaneta ao contrário – o que indicava que a tínhamos atravessado. A imagem agora era a de uma sala vista de lado, com seu mobiliário próprio, e, na página contígua, a mesma sala, só que vista de frente, novamente com uma porta, que, repetindo-se na página seguinte, abria-se para um quarto visto de lado, que se repetia em vista frontal na página contígua – esta que não possuía porta alguma e que encerrava o ensaio.

O mesmo “giro” estava presente em *Continuação*¹⁰, exposição que consistia na colocação, a partir da escada que dava acesso à sala que a artista deveria ocupar, de uma espécie de sinalização, muito comum às salas de projeção de filmes ou espetáculos, feita de uma mangueira de luzinhas vermelhas; a mangueira subia as escadas acompanhando seus degraus e seguia grudada ao rodapé do corredor que levava até a porta da sala, adentrando-a e percorrendo-a pelo seu perímetro, contornando-o inteiramente, até que chegava novamente à porta da sala (mas do lado oposto àquele pelo qual a tinha adentrado), e subia através de sua moldura, escorando-se, para que, acima daquela porta, fosse articulada para formar a palavra “saída”.

A mangueira de luz aparecia também em um dos esquetes do vídeo *Programa*, comentado há pouco. Ali, a artista a dispunha de modo que ela coincidisse com a extensão da borda da área filmada, o que fazia com que ela parecesse contornar internamente a moldura do aparelho de televisão em que aparecia, deixando branca a área interna a ela¹¹ – assim como *Continuação* não intervinha na sala expositiva, para além do fato de que a contornava e de que assinalava, nela, o momento de deixá-la.

O trabalho de Ana Luiza parece ser um pouco avesso ao espaço de trânsito, ao espaço que o visitante ocupa objetivamente em uma exposição – e aí parece residir um traço radical dessa obra. A artista não cessa de atentar para as bordas, para as margens dos lugares em que instala seus trabalhos, deixando à deriva (ou, quem sabe, preservando), em muitos deles, exatamente seu “miolo”.

Em uma série de trabalhos chamada *Blocos margeados*, de 2002-2005, a artista atuava, inclusive, diretamente sobre as margens das folhas de alguns papéis. Ela criou oito blocos de papel distintos, a partir de alterações diversas sobre as margens de uma folha específica para desenhos técnicos – a artista subtraía linhas, em um, adicionava linhas, em outro, e assim por diante, mas

¹⁰ A exposição ocorreu em 2008, no Sebo Arquipélago e na Galeria Cinesol, localizada no andar de cima do estabelecimento.

¹¹ A duração do esquete coincidia intuitivamente com o tempo que a mangueira de luz demorava para piscar sequencialmente ao longo do contorno da imagem, impressão que ficava, ao passo que as luzinhas acendiam intercaladas, uma sim, outra não.

sempre operando sobre as margens e indicações das folhas e preservando, portanto, suas grandes áreas em branco, destinadas aos supostos desenhos e projetos que ali deveriam ser realizados. Mas é claro que operar sobre as margens ou sobre as superfícies dos lugares implica, invariavelmente, operar sobre o seu centro, sobre suas áreas internas.

É curioso pensar sobre isso olhando para o ensaio gráfico comentado há pouco. Cada um daqueles pares de páginas ofereciam duas visões de determinado cômodo, uma frontal e uma lateral, e virar a página significava juntar os dois pontos de vista – como se o trabalho tivesse codificado sua existência tridimensional. Mas o que parecia mais interessante era que isso se dava na antecipação que o trabalho fazia do momento mesmo dessa virada de página, quando aquilo que víamos correspondia tanto à transformação daqueles planos concretos em dois eixos cartesianos, que seria inevitável supor um momento em que uma realizaria um ângulo de 90° sobre a outra. Mas a questão é que exatamente os desenhos impeliam a uma projeção de espaço que não se cumpria. O parente mais próximo desse trabalho na cultura visual cotidiana talvez fosse aquele tipo de cartão que, fechado, se parece com uma página dobrada, mas que, uma vez aberto, revela, por meio de uma série de dobras e recortes, a construção engenhosa de cenários tridimensionais; mas, à diferença desses cartões, o ensaio da artista afasta cada uma das vistas o máximo possível em direção à superfície do papel, subtraindo qualquer indicação perspéctica que não passe pela necessidade da virada objetiva da página (ou, pelo menos, que não conte com o fato exato de que percebamos que ali está não uma construção virtualmente tridimensional, mas um código que a indica e que não a cumpre).

O trabalho de Ana Luiza não parece simplesmente operar por meio do estímulo de abstrações; antes, ele parece olhar para as coisas supondo que as abstrações serão inevitáveis. De algum modo, a atenção das obras da artista às superfícies dos lugares em que se instalam volta-se para essa espécie de “inevitável suposição” de que, diante dessas superfícies, estejamos em espaços estranhamente esvaziados, espaços cuidadosamente delimitados para a projeção do pensamento. Mas o que exatamente esses trabalhos fazem é solicitar que estejamos nesses lugares, que os percorramos, que os testemos, porque esses lances do pensamento só são possíveis ao passo que identifiquemos o quanto eles são ali mesmo estranhos, forjados. Basta voltar ao *Crocante* e reparar que tudo o que ele faz sobre a parede e sobre as janelas em que é aplicado é supor que poderia ser indiferente a elas, que poderia ocorrer apesar delas; mas, em todo caso, sendo nada mais do que uma possibilidade real de suas formas de aparecimento no mundo – o vidro mais opaco, a parede mais irregular, com texturas – contraposta (por conta do seu tamanho reduzido) a uma outra (lisa, transparente), esta, sim, marcada por uma inevitável tendência ao esquecimento, à sua abstração, em prol do que sobre ela possa ocorrer.

Trata-se de trabalhos que a todo tempo solicitam que passemos por eles para apreendê-los,

mas que sejamos incapazes de fazê-lo sem antecipar o seu final, sem prever o seu encerramento em sua materialidade objetiva, em seu aparecimento, que só pode se dar como que por oposição àquele “miolo”, meio ou área interna, reivindicando-a, assinalando-a, contornando-a.

Ao chegar na exposição *Rodagem*¹², o que se via era uma sala que possuía uma abertura que dava origem a uma sala menor, como se, da parede do fundo da primeira, tivesse sido puxado, como uma gaveta, o espaço da segunda. Na sala maior, à direita, um carrinho – dotado de um sistema semelhante ao dos carrinhos de controle remoto – ficava como que engastado contra a parede, com as suas rodas girando. Ocupando parte da parede da esquerda e continuando alguns centímetros no teto da sala (ou vice-versa), havia uma pintura decorativa de um céu azul, com nuvens, cuja área era retangular e bem delimitada. Na sala contígua, os mesmos elementos estavam presentes, dispostos do mesmo modo, mas em escala reduzida, proporcional à diferença de tamanho que essa sala possuía em relação à maior.

O trabalho insinuava que teria, sozinho, tanto percorrido aquele espaço na direção de sua profundidade, quanto esgueirado a superfície de suas paredes, abrindo à visitaç o um ambiente preenchido com muito poucos elementos, ademais repetidos, de modo que impunha um tipo de apreens o marcado pela tend ncia a relacionar esses elementos, a proporcion -los. Os carrinhos rodavam em falso diante das paredes, e as pinturas estavam desenquadradas, quer fosse para cima, quer fosse para baixo. *Rodagem* incitava   conclus o de que o movimento dos carrinhos deveria ter algo a ver com a sensa o de deslocamento das pinturas, e o mais intrigante era perceber que essa opera o de imagina o estimulada pelo trabalho n o pararia de ser disparada enquanto os carrinhos n o fossem desligados, as pinturas n o passassem a ocupar somente uma das duas  reas e a mesma constru o n o deixasse de se repetir.

Talvez esse fosse o trabalho de Ana Luiza que mais exigisse a suposi o de uma reviravolta das balizas do lugar em que eu me encontrava para v -lo (quem sabe, em algum momento dessa suposi o, o teto pintado de c u chegaria a passar pelo ch o); mas, por isso mesmo, talvez esse fosse o momento mais evidente da reivindica o de uma estadia, de uma experi ncia no espa o que seja mirada por sua dimens o de interven o, de mudan a – dimens o que o trabalho toca n o por meio do exemplo, n o pela demonstra o, mas que localiza num processo singular e interior (individual?) de forma o de hip teses ou de fabula es.

¹² A exposi o ocorreu na Galeria Mendes Wood, entre os dias 12/08 e 11/09 de 2010.