

Conversa com Ana Luiza Dias Batista
[18 de janeiro de 2011, São Paulo.]¹

Carlos Eduardo Riccioppo

Tem uma coisa que eu estava pensando a respeito da exposição *Programa*, ainda com relação àquela ideia de que os trabalhos eram muito aderidos ou à parede ou ao chão, que eles não ocupavam o meio dos lugares, ou, então, que a sala era muito grande, de modo que você ia vendo um trabalho após o outro, percorrendo a sala. Fiquei pensando que os seus trabalhos têm essa característica de percorrer o lugar, de rodar o lugar em que são instalados. Lembro de *Continuação*, de *Rodagem*...

Ana Luiza Dias Batista

É, em alguns deles o visitante é obrigado a certo percurso pelo trabalho. É aquilo que a gente conversava sobre o *Continuação*: o trabalho “ordena”, no sentido de ordem, organização, mas também no sentido de mandamento, imposição. Talvez esses dois sentidos sejam um só – para esse trabalho, pelo menos. *Continuação* se dirige ao visitante de um jeito mais explícito que outros trabalhos meus; ele se apropria dessa mangueira, que é algo que orienta a circulação em outros lugares – cinemas, teatros. O fato de o trabalho ditar um percurso pro visitante está dado na existência ordinária do material no mundo. Já no caso do *Rodagem*, é o próprio trabalho, e só o trabalho, que percorre o espaço. Em vários casos, o movimento, seja ele feito apenas pelo trabalho, seja sugerido ou imposto por ele ao espectador, corresponde a uma apreensão do espaço em planta-baixa. No caso do *Rodagem*, o movimento é vertical, acontece ao longo de duas paredes, piso e teto.

C

Você estava mostrando um trabalho mais antigo, que era uma esteira...

A

É. *Esteira* tem o mesmo movimento do *Rodagem*. Na exposição *Programa*, o movimento que será sugerido ao espectador é antecipado pelo gigante – logo que você entra no elevador da Estação Pinacoteca, você vê um vídeo [*O gigante*] com um homem muito alto percorrendo, a passadas exageradamente largas, o perímetro da sala onde acontece a exposição, ainda vazio. Sugere-se que ele esteja medindo o espaço.

C

Dentro do vídeo *Programa*, que integrava essa mesma exposição, tem uma maquete de casa que também roda; e no ensaio gráfico que você fez para a revista ARS tem aquele trabalho que também roda, de algum modo...

A

Sim, esse trabalho vem do esquete com a maquete. Eu estava até pensando em alguma coisa que talvez vire um outro vídeo relacionado ao esquete da maquete e a esse trabalho da ARS. A ideia seria construir uma grande plataforma circular giratória, com mais ou menos cinco metros de diâmetro, dividir esse espaço em três, construir paredes e instalar portas nas paredes, ligando as três

¹ Esta entrevista foi realizada no âmbito do projeto “Cinco artistas diante da cidade contemporânea: Ana Luiza Dias Batista, Beatriz Toledo, Débora Bolsoni, João Loureiro e Wallace Masuko”, contemplado pelo edital Bolsa FUNARTE de Estímulo à Criação Crítica em Artes Visuais.

fatias. Uma pessoa ficaria em cima dessa plataforma cumprindo um programa regular, que talvez seja simplesmente andar, atravessando as portas, ou talvez envolva algum tipo de atividade em cada um dos ambientes, à medida que a plataforma gira. Não sei se seriam ambientes domésticos, se teria mesmo algum tipo de “ambientação” ou estratégia que os diferenciasse. Eu pensei nesses ambientes preto-e-brancos, com alguns objetos coloridos (os objetos implicados nas tais atividades?). Mas o importante é que a pessoa iria atravessando essas portas na mesma velocidade em que a plataforma gira, mas em sentido contrário, de modo que, para quem vê de fora, ela estivesse sempre no mesmo lugar. Achei que isso poderia ser filmado de cima. Tem algo que está presente também no esqueleto do jabuti. A pessoa tem que compreender o movimento, e talvez seja mais interessante que exista algo a ser feito, alguma tensão nesse esforço de acompanhar o ritmo da plataforma. A pessoa vai oscilar, sair um pouco do lugar, mas tentando sempre se manter no mesmo ponto. Esse trabalho teria, obviamente, o tal do movimento giratório. O *Hipódromo* também tem.

C

O *Hipódromo*, sim, e você tinha aquele outro projeto, de uma sala com sofás...

A

Ah, sim, eu dei o nome provisório de... *Giro!* Seriam três salas contíguas, com o mesmo número de objetos: um tapete redondo, um sofá de três lugares, duas poltronas, uma mesa, um pufe e uma pequena pintura equestre. As salas seriam idênticas e suas divisórias construídas com painéis, à maneira de *stands*. O espectador caminharia fora desses *stands* e os veria em sequência, reconhecendo que se trata dos mesmos objetos, arranjados do mesmo modo. O tapete está no meio e todos os outros objetos o tangenciam, “girando” em sentido horário em relação a ele, de modo que na primeira sala você tem o sofá à sua esquerda, poltronas à direita etc.; na segunda, o sofá está na parede do fundo, as poltronas à frente, e assim por diante. A pintura mede algo como 15 x 25 cm. Retrata um cavalo fazendo aqueles exercícios em que ele fica preso por uma corda e trota ao redor do treinador, percorrendo um determinado perímetro. As pinturas são o único elemento que varia entre as três salas, porque o cavalo está em posições diferentes em cada uma delas. As pinturas em si manterão sua relação com os demais objetos, variando de posição junto com eles. O que fica sugerido é que o movimento do cavalo puxa a sala toda – ou vice-versa.

C

Você também tinha me contado sobre aquele projeto em que você alugaria duas salas comerciais contíguas no Minhocão e ocuparia uma delas com objetos, fazendo-os, depois, migrar aos poucos para a outra sala...

A

Eu alugaria dois conjuntos comerciais contíguos num prédio com a fachada toda de vidro. No Minhocão, invariavelmente você fica espreitando o que acontece dentro dos prédios. Pensando que as mesmas pessoas passam por ali nos mesmos horários, criei essa pequena narrativa: um conjunto comercial completamente montado, que vai aos poucos migrando para o conjunto ao lado, literalmente se deslocando no espaço. Se eu fosse ficar com esses conjuntos por um mês, eu dividiria a distância do deslocamento total pelos 30 dias, e a cada dia os objetos se deslocariam, digamos, 60 cm de um conjunto pro outro... Para que o deslocamento fosse exato, seria preciso, de repente, cortar ao meio uma cadeira, uma mesa. E então a sala resultante, no trigésimo dia, no conjunto “2”, é uma sala toda remendada, porque os objetos foram sendo cortados e depois reunidos.

C

Seria um trabalho bem bonito, Ana...

A

É, seria bonito... Na verdade, esse projeto veio de um outro, que pensei a convite da Fernanda Pita. O SESC Paulista seria reformado e chamaram a Fernanda para trabalhar com um artista, que ela escolhesse, num último projeto a ser realizado no velho prédio. Esse projeto deveria envolver algum tipo de arquivo; eles queriam um trabalho que pudesse preservar a “memória” do espaço – que deixaria de ser tal como era, pois seria reformado. Quando a Fernanda fez o convite, achei difícil aceitar. Achei que o lugar da arte, ali, estava determinado demais: a arte cumpriria um papel funcional, positivo, de preservação de uma suposta “memória”, que, sabe-se lá por quê, deveria ser organizada e protegida. Por um trabalho de arte. Mas depois pensei num projeto que me interessou, que obviamente não tinha nada a ver com arquivo e aconteceria no momento da desocupação do prédio. Todos os móveis e objetos seriam removidos, com exceção dos de uma última sala, no último andar. Os objetos dessa sala seriam deslocados gradualmente, ao longo de doze dias (o mesmo número de andares do prédio). Todos os objetos desceriam, andar por andar, dia a dia, e seriam remontados na posição exata, em planta, que ocupavam no último andar, antes de, no 13º dia, deixarem o prédio. Como as divisórias do prédio do SESC Paulista são diferentes – tem andar que é teatro, tem andar que é administração etc. –, também os objetos deste trabalho seriam cortados ou adaptados para ocupar sempre a mesma posição que ocupavam na sala original. Talvez ocorresse, assim, que, em um determinado andar, eles aparecessem metade em uma sala e metade na outra; em outro, eles talvez tivessem que ser cortados em faixas para acompanhar a arquivancada do teatro. A sala seria desmontada e remontada durante a noite. Tem um pouco de *reality show* de televisão, uma banalidade (em oposição à grandiloquência do arquivo). Eu não sei se esse trabalho seria aberto à visita. Não sei também como isso seria documentado, como isso se tornaria público. Acabou não acontecendo. Foi desse trabalho que veio a ideia do trabalho do Minhocão. Mas, sobre esse negócio de percorrer o espaço, teríamos que fazer mais do que simplesmente notar que isso acontece...

C

Essa visão de cima, em planta-baixa, também está presente em outros trabalhos seus, que não tratam de espaços, especificamente. Acho que em *Situações com carrinhos* isso é muito evidente...

A

Os carrinhos são carrinhos para maquete, e há uma grade impressa no papelão; o trabalho promete, sim, que ali se possa tratar de espaço, projetivamente. Quer dizer, há uma oscilação entre um espaço projetivo (modelo para a ocupação de um espaço real) e a identificação daquilo como produto – os carrinhos de chumbo são produtos, e ali eles estão plastificados a vácuo, encartados como produtos. Acho que são dois dados desse trabalho que têm que se equilibrar. Ou talvez não sejam dois dados, mas um só, porque essas estratégias projetivas são incorporadas pelos produtos. É muito normal você ver, inclusive, carrinhos organizados nas embalagens de acordo com uma cena.

C

Uma outra coisa que parece estar presente na maioria dos trabalhos é o fato de que o modo como você apresenta esteja previsto nos próprios materiais utilizados. Seu trabalho faz pequenos arranjos com os materiais. Não sei se o raciocínio se aplicaria bem a *Rodagem*, mas os carrinhos ligados, engastados contra a parede, rodando, é uma imagem muito comum do carrinho de controle remoto.

A

Sim, ele bate na parede e você demora um pouco para atinar, continua acelerando. A pintura de céu, o outro elemento desse trabalho, também tem uma história, um comportamento no mundo. O único desvio que ela sofre é um desvio literal, um deslocamento real, em superfície.

C

E isso também acontece em *Queimada*, ainda que em outro sentido. Ali, é como se uma parede real, com coisas penduradas nela, também fosse trazida, achatada na superfície de um papel de parede. Depois, essa parede teria sido deslocada – a parede do papel de parede é maior do que a parede em que ele é aplicado, e por isso o papel de parede dobra as quinas e continua para as laterais. *Crocante* também parece ter desviado em algum sentido – ele não está centralizado entre as duas janelas, pendendo mais para o lado direito do que para o esquerdo.

A

Isso porque o *Crocante* tinha que ser indiferente às janelas, indiferente aos acidentes da superfície que ia cobrir. É um retângulo que ficou crocante; há necessariamente uma arbitrariedade. No *Queimada*, era preciso que não houvesse coincidência entre o que está “dentro” do trabalho e o espaço real, entre a parede representada no papel de parede e as paredes reais, revestidas por esse papel. Essa não coincidência está também no plano do “conteúdo” (e acho que nesse trabalho não é tão leviano fazer essa distinção, porque conter é uma operação central...): a parede representada é de um ambiente doméstico, e a parede real é uma parede de museu.

C

Quando eu penso no *Crocante*, penso que é como se ele fosse um filtro aplicado à parede, ao espaço todo, indiferente ao que está atrás.

A

O que ele promete é que tudo o que estivesse naquela área, dentro daquele retângulo, se comportaria daquele modo, se tornaria crocante. Se tivesse uma tomada, por exemplo... Mas nunca poderia ter uma tomada ali, porque “crocante” é um atributo do chapisco e do vidro texturizado, que existem no mundo, e não foram “inventados” pelo trabalho. Os materiais são apenas arranjados, como você disse antes.

C

Eu acho que essa idéia de giro ou de percorrer tem outro sentido, relativo ao modo como você coloca o trabalho nos lugares. Eles têm uma característica de percorrer a parede, no espaço em que vão se colocar, e não somente quando, como no caso de *Rodagem*, o trabalho insinua diretamente que a parede subiu ou desceu. Os trabalhos insistem em dizer que eles estão deslocados em relação à parede, que estão superficialmente colocados nela, ou que estão colocados paralelamente a ela. Os trabalhos são todos posicionados rebatidos à parede – eles raramente ocupam o meio das salas...

A

No caso da exposição *Programa*, apenas o *Casco* está no chão...

C

Mas ainda assim ele é transparente, ele está camuflado no chão.

A

Se o *Casco* não tivesse tanta superfície lisa em contato com o chão, a gente poderia considerar que ele se insinua como objeto. Mas eu tomei o cuidado de fazê-lo grande o suficiente para que, proporcionalmente (ao tamanho do jabuti, se não ao espaço), ele fosse quase um relevo, e não um objeto tridimensional. Tem uma camada do chão que se repete no trabalho, assim como uma camada da parede se repete no *Crocante*, no *Queimada* ou na pintura do *Rodagem*.

C

Ou na linha feita de mangueira de luz, que percorre todo o espaço em *Continuação*. Parece que há algo nesses trabalhos como uma ideia de testar o espaço, e isso no sentido específico de dominar o tamanho do espaço, a medida do espaço... Por isso eu associo, a esse teste do espaço, a recorrência do uso de plantas-baixas no seu trabalho. A exposição *Programa* faz isso muitas vezes. Ela se constitui muito nas elipses entre um trabalho e outro. O convite é uma imagem do elevador; no elevador, o vídeo mostra a sala. Um trabalho vai induzindo ao outro de algum modo e isso faz com que se crie uma espécie de encaminhamento, de indução através da exposição. Quando você está dentro da sala, *O gigante* já antecipou que você vai percorrer a sala, que essa sala é percorrível.

A

A disposição dos trabalhos te obrigará a andar pelos cantos, a rodear a sala. O *Queimada* vai te obrigar a percorrê-lo também. Mas, quanto ao *Crocante*, talvez seja possível se posicionar em relação a ele.

C

Se posicionar, sim, mas ele também fica um tanto camuflado na parede, por ser branco como ela, de modo que é difícil vê-lo de longe...

A

É. Você pode ter um posicionamento fixo em relação a ele e vê-lo por inteiro, mas será difícil vê-lo. E o formato, a posição na parede e as dimensões da área retangular em relação às da sala garantem uma característica modular, você pode ir multiplicando o retângulo e preenchendo virtualmente o espaço todo.

C

Eu acho que o *Queimada* tem um pouco disso também, dessa camuflagem. Se você estiver desavisado, você o vê de longe e tudo é muito cinza claro, branco, com exceção das pinturas coloridas. É concomitante você reparar que isso é um papel de parede e notar que não se trata de uma fotografia de uma sala, mas, sim, de uma montagem – a ideia de montagem está presente no fato de que as pinturas se repetem, no fato de que não se tem rebatimento de sombra entre quadro e o papel de parede.

A

Na verdade, as sombras estão lá. Elas tinham que estar.

C

Sim, caso contrário não teria de forma alguma a impressão tridimensional. Elas estão, mas muito codificadas – elas são iguais para todos os elementos.

A

Não sei se se trata da ilusão tridimensional. A sombra é mais um elemento. Tem rodapé, tem tomada, três pinturas, três molduras e tem três sombras sob essas molduras. Eu não sei bem o que pensar sobre isso, mas a sombra não é um recurso adicional para garantir a ilusão, mas um elemento da parede que não podia ser subtraído...

C

Mas o trabalho depende dessa ilusão, porque sem ela as pinturas não se projetam como uma janela para trás da parede. Não?

A

Talvez.

C

Muito embora eu possa fazer isso via código, que é o fato de que as pinturas são de fato continuadas entre si. Tem duas informações que se desfazem ao mesmo tempo, no trabalho: a informação de que aquilo não é tridimensional e a informação de que aquilo é uma montagem. São duas coisas diferentes. Mas isso é para dizer que penso que essa exposição sugere, sim, um percorrer do espaço para ver os trabalhos. Acho que o trecho do vídeo *Programa* em que aparece um jabuti também faz isso, em algum sentido. A câmera vai acompanhando o jabuti, que está andando e sempre querendo sair do enquadramento. A câmera, então, vai tirando o zoom sobre o bicho para poder fazer com que ele caiba dentro do quadro. Acho que isso, em algum sentido, também é uma indicação de um modo de acompanhar o espaço.

Em todo caso, essa obrigatoriedade desse giro pelos trabalhos também ocorre num outro plano, que é o anúncio de uma coisa que vai acontecer de modo parecido com a anterior. É a coincidência entre o aparecimento próprio do jabuti, dentro da sala, e o fato de que o gigante já esteve na sala antes. Acho que o modo do aparecimento dos trabalhos é uma questão importante. Eles também são um teste daquela sala, em algum sentido, um teste daquele espaço. Eu não queria chegar tão rápido na ideia de narratividade, mas às vezes esse teste se dá por meio da exposição do espaço em tempos e situações distintas (a sala vazia, a sala percorrida pelo homem muito alto com passos largos, a sala percorrida pelo bicho...).

A

Eu pensava num certo poder demonstrativo dos trabalhos dessa exposição, cada um deles uma pequena sentença, que parece provar algo, mas não é verificável. Eles tinham uma qualidade axiomática. Os esquetes do vídeo parecem mesmo pequenos experimentos, embora não seja clara qual é a hipótese, ou quais as consequências.

C

Isso me parece bom para pensar o trabalho todo – a ideia de um caráter de demonstração. Talvez isso venha muito por conta, em alguns casos, do fato de o trabalho trazer elementos já previstos nos materiais que você utiliza. O fato de que os trabalhos não deixem de demonstrar um uso ou uma característica própria desses materiais. O *Crocante* poderia ser um teste de textura de parede – isso se vê em lojas de tinta, pintura, decoração.

A

Sabe, acho que tem ainda outra coisa no trabalho, que é certa ideia de abstração do espaço. E é engraçado que isso ocorra, porque o trabalho é arredo a qualquer tipo de esquecimento, tem uma franqueza.

C

Eu entendo o que você diz. De fato, quando eu olho o *Crocante*, jamais perco de vista a sala.

A

Você jamais perde de vista a sala mas o trabalho promete revesti-la, cobri-la. Ele encena uma abstração do entorno, mas se resume sempre a um módulo, uma amostra. Isso acontece naquele trabalho da construção.

C

Como era o nome desse trabalho? “Homens trabalhando”?

A

Não tem nome. “Homens trabalhando” era o nome da exposição, uma coletiva que aconteceu num prédio em construção em São Paulo. O prédio estava com colunas, vigas e tijolos aparentes, e a exposição celebrava um caráter inacabado, de “processo”. Eu determinei uma área de 4x4m, no centro de um andar. Essa área foi determinada sem fazer nenhum tipo de relação com as características do espaço – eu não levava em consideração se tinha uma janela aqui, uma viga correndo. Como no *Crocante*. Nesse espaço de 4x4m coloquei materiais de acabamento – piso de porcelanato, forro de gesso e uma coluna de madeira, que não envolvia uma coluna real, mas estava lá. Esse trabalho encenava uma abstração do entorno. Eu pensava, na época, nos lançamentos imobiliários, quando se tem o apartamento decorado que te projeta pra um momento do futuro.

C

Penso que o trabalho tem sempre relações de tempo, e penso isso sobretudo depois de ver a exposição *Programa*. Não se tratava, ali, de abstrair o espaço. Quando vejo *O gigante*, aquele homem na sala vazia, penso que a sala continua sendo a mesma em que estou. Eu a reconheço, não a perco de vista de modo algum. Mas o trabalho fala que essa sala poderia ter sido outra coisa, ou foi outra coisa, ou já esteve de outro modo, em outro tempo. Talvez seja mais uma abstração de tempo do que abstração do lugar. Ou quando você coloca as três pinturas no *Queimada*, eu não tenho como não vê-las como três janelas que se abrem para uma cena só, uma floresta só. Aquilo não é completamente uma abstração do espaço. Tem uma relação temporal.

A

Tem um dado de abstração que é encenado lá, e o visitante deve fazer o exercício de abstração. É

um momento do trabalho. Você tem que fazer um exercício de abstrair, por exemplo, o papel de parede, e ver continuidade nas pinturas, mas sem esquecer que se trata de uma encenação.

C

O fato de não serem pinturas, mas reproduções de pinturas... Você faz uma série de mediações para que isso não se dê inteiramente...

A

É. Mas o trabalho pede que você abstraia – abstraia que é um papel de parede, que é impresso, abstraia que entre as pinturas há um espaço e enxergue aquilo lá atrás como uma única imagem. Mas você deve voltar rápido. Se não, você vai acompanhando o papel de parede e de repente a pintura se dobra na quina da parede. Essa abstração tem que ser feita conscientemente. Você escolhe abstrair, mas você não pode se esquecer.

C

Eu acho que o trabalho tem abstração, mas acho que o que o trabalho tem dessa abstração não é uma abstração mesma, não é a abstração em si. Eu acho que ele lida com o fato de que a abstração, no caso, é um código dado também pelo trabalho. O que me faz abstrair e ver uma pintura qualquer como uma janela é o fato de que a pintura está na minha frente e que ela é muito boa. Então eu fico pensando: “parece tão real...”. Mas o trabalho é uma reprodução.

A

O papel de parede reproduzido no papel de parede que é o trabalho é listrado, tem uma ideia de grade, como no papelão das *Situações com carrinhos*.

C

Tem aquela sua foto dos *Estabelecimentos*, a foto dos carrinhos estacionados. Eles são muito claramente carrinhos de brinquedo. Tem até a luz refletindo na parte metálica dos carros, que é como a gente vê comumente os carros em feiras, estacionamentos. Mas eles são, claramente, carrinhos de brinquedo. Talvez o trabalho não lide com a possibilidade de projeção, exatamente. Ele lida com o fato de que, invariavelmente, haverá uma projeção.

A

É. Certamente haverá uma projeção e o trabalho vai acolher e regular isso. Eu acho que os trabalhos anteriores, os primeiros que eu te mostrei, talvez tivessem uma insistência tola no “aqui e agora”...

C

Bom, eu só fui reconhecer essa ideia de abstração no *Programa*. Ela está no *Continuação*, em algum sentido. Mas eu a reconheci em *Programa*, talvez porque ali houvesse uma série de outros tempos associados entre si. Aquilo me colocava na posição de alguém que está, de repente, vendo várias coisas acontecerem, não num sentido fantástico, mas de um modo predito. Desde que você chega no elevador, tendo recebido aquele convite com a foto do homem no elevador, você começa a supor que coisas podem acontecer. Coisas...

A

... sobrenaturais?!

C

Mas não são sobrenaturais... O jabuti aparecia de fato ali...

A

E o gigante não é uma deformação de Photoshop, é um homem...

C

... um homem alto. Eu achava que tinha algo das histórias, algo das fábulas...

A

É. Eu pensei nisso na época.

C

Mas essa impressão está nesses lapsos temporais. Essas abstrações são conduzidas como lapsos temporais. Não são conduzidas na minha experiência imediata com o espaço.

A

Pensar sobre tempo nesses moldes, no *Queimada*, é mais difícil pra mim, porque as pinturas prometem uma sequência temporal linear: antes, durante e depois de um incêndio. Há uma série de movimentos no *Queimada*: além do deslocamento do visitante, há os módulos idênticos se repetindo, a sequência temporal entre as três pinturas (da direita para a esquerda) e o movimento das chamas, no plano daquela única imagem da floresta sendo incendiada.

C

Com a indicação de que a imagem vai da esquerda pra direita, mesmo porque os elementos (árvores, o fogo, a fumaça) são inclinados nessa direção.

A

É a direção do vento.

C

Acho que tem algo disso em quase todos os trabalhos. Parece uma operação importante e não deve ser só coincidência que ela aconteça tantas vezes...

A

Sim, e precisamos pensar qual é a consequência disso. Não importa a causa, é preciso saber o que isso indica...

C

A Liliane Benetti falava que seu trabalho tinha algo de uma exaustão. Talvez seja importante tentar entender, ali, uma exaustão. Fico me perguntando se, no fim das contas, a exaustão presente ali é uma que faz aflorar um dado expressivo muito forte no final. Eu não sei. Acho que não há um dado expressivo de fato. Não sei se se trata de uma exaustão cujos movimentos liberam um gesto expressivo...

A

Mas você não acha que tem certo drama? Eu acho que tem. Talvez o drama seja este mesmo, não poder esquecer... É o que eu dizia a respeito da diferença entre os trabalhos iniciais e os mais recentes. O trabalho talvez tenha tido, antes, a pretensão de trazer tudo para a consciência, imediatamente. Depois foi tendo que lidar com o fato de que as projeções aconteciam, quer ele quisesse, quer não, e que as abstrações do espaço aconteciam (insisto que existe uma abstração do espaço, embora ela tenha uma vigência temporalmente restrita na experiência do trabalho). Com o passar do tempo, em vez de ficar se debatendo contra os assédios da vida, pretendendo ser um intervalo entre esses assédios, um acontecimento mais inteiro para o visitante, o trabalho passou a internalizar as abstrações e a lidar com elas. E talvez a manipular o visitante.

C

Mas sempre codificando esses momentos de abstração. Me parece mesmo que nos trabalhos mais recentes ocorre algo muito diferente daquilo que ocorria no seu trabalho do Centro Cultural de 2001, por exemplo. Lá, você exigia que o espaço fosse despido de seu caráter todo, e o que sobrava não dizia respeito a mim – aquilo era uma característica do espaço, com o qual eu passava a ter contato. Eu, como todos os outros visitantes. Era algo que se dava no espaço. As projeções desses trabalhos mais novos talvez lidem com uma instância quase privada. Não sei se privada ou íntima... Fato é que se trata de uma projeção que ocorre comigo – e não com todo mundo que está comigo, e não no espaço. Em *Rodagem*, eu penso: “eu tenho que fazer uma operação mental de deslocamento da parede porque o carrinho não a está puxando de fato”. É claro que é um trabalho que me estimula a isso, que me leva a isso. Mas isso é uma sugestão muito possível daquele espaço, embora seja algo “cenográfico”, talvez. É a imagem daquilo que é muito possível. E você me dá a imagem de que o carrinho rodando, com a rodinha na parede, fez com que o teto tenha se movido. A imagem me vem imediatamente, e ela é só minha. Não sei se eu me faço entender. Uma das coisas de que gosto muito na exposição *Programa* é o fato de que estou num lugar comparável com a Alice, lá no País das Maravilhas – embora, novamente, não ache que tenha nada de maravilhoso e nem de fantástico ali –, onde existe a experiência de que eu vou encontrar coisas, acontecimentos que me levem para outros lugares. E isso ocorre porque o trabalho me estimula imagens. As abstrações são absolutamente pessoais. Isso eu acho bom, acho pouco manipulado, acho o contrário da manipulação. Você me dá as operações e as mediações, talvez, mas as imagens são minhas...

C

A gente estava, em um outro momento, falando que a ideia de testar o espaço é um procedimento que está presente em vários trabalhos. Em alguns, no uso que você faz da planta-baixa. Os *Blocos margeados*, por exemplo. Não tem como não pensar naquilo como um desenho de um espaço em planta. Você me disse que ele era, de fato, um espaço, mas que tinha um procedimento...

A

Eu tinha a ambição de fazer um desenho que fosse um espaço para acolher um desenho. Aparecia ali a ideia de abstração, porque uma folha qualquer de papel já é, em si, um espaço de abstração, projeção, um espaço separado do espaço real. Num papel margeado esse dado é reiterado, porque além da condição obtida pela folha de papel, pelo seu recorte em relação às outras coisas do mundo, existem as margens. O papel margeado comum para desenho técnico tem duas margens, uma dentro da outra, com uma distância entre elas, que, curiosamente, é maior embaixo, como nos aparelhos de televisão. A linha que contorna a margem externa é mais espessa que a da margem interna; acontece uma progressão em direção ao espaço abstrato. Uma única linha vertical, na espessura da margem interna, atravessa essa distância entre as margens, unindo as duas, com a função de indicar o centro do papel. O papel margeado toma todas as precauções para criar um espaço perfeitamente abstrato, perfeitamente separado do espaço real – um espaço projetivo perfeito, todo codificado. Eu produzi oito modelos de blocos, e eu cheguei a esses modelos trabalhando com gilete e caneta de nanquim sobre folhas de papel vegetal margeadas. Eu podia apagar as linhas com a gilete e produzir novas linhas com a caneta. A partir disso eu fiz os fotolitos, e com esses fotolitos foram impressas as cem folhas de cada um dos blocos – cem folhas idênticas. Pensando sobre a ideia de codificação, a operação, aqui, é alterar a própria grade, o suposto elemento neutro a partir do qual se pode codificar o mundo. Os desenhos (gosto de pensá-los como desenhos, desenhos para conter desenhos, como disse antes) modificam o campo do papel, induzindo a uma ordenação das projeções, a uma hierarquização do próprio espaço abstrato.

C

Sim, o fato de que em alguns blocos você tenha áreas maiores e áreas menores indica que, se você projetar algo ali, na área menor, as coisas terão que acontecer de outro modo na área maior...

A

Sim. Alguns dos blocos fatiam ostensivamente o campo central, criando divisões de espaço que lembram as de bandeiras. Um deles toma a distância entre a margem externa e a margem interna na parte de cima e forma, com a linha da margem interna, uma pequena gota, um vazamento para dentro do campo, mantendo, na largura, exatamente aquela distância. É um vazamento mínimo, como se a margem se insinuasse em direção ao centro. Tem outro em que se configura, no canto, algo como uma escada.

C

Eu me lembro desse. É como se o campo fosse carcomido por essa escadinha...

A

É. Parece a *Esteira*. Nos dois casos, o que ocorre é que o espaço entre margens pressiona o espaço neutro do centro. Num terceiro modelo, eu repito a linha vertical que demarca o centro, deslocando-a para a direita e adotando a espessura da margem externa, de modo que, agora, você tem duas linhas paralelas de espessuras diferentes e a sua percepção do centro será necessariamente modificada. O centro passa a ser apreendido como um lugar entre as duas linhas. Você poderá desenhar naquele papel, mas seu desenho vai ser, necessariamente, “descentralizado”.

C

É. Você atua sobre a própria grade, o pano de fundo, do qual a gente não costuma ter consciência.

Não é à toa que, normalmente, a partir do desenho feito ali, se extraia um desenho limpo com o papel vegetal, um desenho que não vai ter margem, nem demarcação de centro, nem nada.

A

Ou você utiliza aquele desenho para projetar um objeto tridimensional, que será, mais tarde, construído, e aí as mediações como a indicação do centro e a indicação da escala são fundamentais. Eu acho que a operação dos blocos é um pouco diferente da das *Situações com carrinhos*, mas é semelhante à do *1,2,3*. Nesse trabalho, também se trata de alterar o próprio campo. *1,2,3* aparecia no contexto da *Vistosa*, uma exposição que fiz junto com a Laura Andreato e o João Loureiro, num galpãozinho na Barra Funda, em 2008. Construímos uma grande vitrine, com uma configuração comum às vitrines de lojas de rua: há uma diagonal a partir dos cantos que leva você para dentro do espaço, sem que você se dê conta de que atravessou um limite entre interior e exterior. *1,2,3* é montado nessa parede diagonal. São três caixas-vitrines, uma pequena, uma média e uma grande...

C

E parece que você puxa a menor e a média de dentro da grande, como se fossem gavetas, embora o espaço dentro delas não possua divisórias, seja vazio. Ocorre algo como uma progressão.

A

Sim, e o próprio título do trabalho traz essa ideia. As vitrines são revestidas de eucatex perfurado. Na menor, montada mais perto da rua, eu uso o eucatex perfurado que se produz industrialmente, e se vê nas lojas. Na média e na maior, uso chapas de eucatex perfuradas sob medida. O diâmetro e o espaçamento entre os furos, nelas, crescem proporcionalmente à diferença de tamanho entre as três. Essa diferença de tamanho, por sua vez, é dada por uma sugestão de objetos a serem expostos nas vitrines: joias ou relógios, na menor; objetos de decoração, na média, e roupas, na maior.

C

Essa relação entre as três é algo que você percebe intuitivamente, ainda que você não saiba qual é a regra que a determina.

A

Às vezes o trabalho enuncia claramente essa regra. Às vezes, não. Se formos pensar em progressão, a regra corresponde ao “fator” dessa progressão. No *Programa*, seguindo aquele seu raciocínio, também aparece progressão: você primeiro recebe o convite e vê, ali, a foto do gigante no elevador. Você chega ao elevador e vê o gigante na sala. Aí você chega à sala – você está lá e a percorre à maneira do gigante.

C

Tem uma série de outras coisas, dentro de *Programa*, que são progressivas: você tem o vídeo do jabuti, você tem o *Casco* – que é o molde do jabuti, embora não seja o molde do mesmo jabuti – e você tem o bicho jabuti na exposição. Acho que tem uma série de coisas que levam a um encadeamento progressivo. Aliás, me parece melhor falar em algo “progressivo” do que falar em algo “narrativo”.

A

Sim. Tomando cuidado com o sentido de evolução, ou com qualquer grandiloquência ligada à idéia de progresso... Não acho que exista teleologia nos movimentos do trabalho.

C

Sim, progressivo não no sentido de desfecho, mas de desenrolar. Mas a ideia de progressão aparece no *Rodagem* muito imediatamente.

A

Sim. O *Rodagem* tem, exatamente, a situação de derivação de espaços do *1,2,3*. O trabalho se dá em duas salas de tamanhos diferentes mas medidas proporcionais, e a menor sai de dentro da outra como uma gaveta. *Rodagem* e *1,2,3* são dois trabalhos que lidam claramente com a escala.

C

Acho que todos os trabalhos, se não lidam com a escala, lidam, pelo menos, com o tamanho. O *1,2,3*, quando eu vou entrando, entro via vitrine pequena, depois ela fica um pouco maior, e depois do tamanho do meu corpo.

A

Qualquer um de nós conhece o diâmetro dos furos e os espaços entre os furos do eucatex industrial. Quando você vê, do outro lado do vidro, os furos e o espaçamento maiores nas vitrines subsequentes, na ausência de um terceiro elemento para comparar, você não tem como saber se você se aproximou ou se aquilo cresceu. Tem algo de *zoom*, mesmo. Eu queria que o *1,2,3* fizesse uma transição entre os espaços da rua e do interior da vitrine da Vistosa – onde as coisas, certamente, não se comportariam do mesmo modo, e não poderiam ser entendidas em relação à mesma grade.

C

Sim, essa operação é cognitiva, não é meramente sensorial.

A

O *1,2,3* não se dava a ver imediatamente. A diferença entre o tamanho dos furos era sutil. Esse trabalho oferecia certa dificuldade de apreensão, e podia passar despercebido, assim como o *Crocante*. Eu poderia ter usado outra regra e feito com que na segunda vitrine houvesse furos decisivamente maiores, e ainda maiores na terceira. Se eu tivesse feito furos muito grandes, aí talvez a apreensão sensorial, por ser mais fácil, se desse com mais rapidez, e o visitante fosse instado a se distanciar e esquematizar racionalmente o acontecimento. Algo como: “ah, então é isso, os furos vão crescendo”. Mas é justamente esse esquadrinhamento racional que o trabalho pretende modificar. Então a apreensão sensorial ali era difícil e lenta.

Mas, pensando no *Crocante*, um precursor dele apareceu numa exposição no Centro Universitário Maria Antonia, em 2004. Lá, eu fiz o chapisco em duas colunas da sala, que era um tipo de saguão, no primeiro piso. Eu tinha pensado numa exposição com três peças relativamente autônomas, três peças com plantas, que são elementos próprios aos saguões. Os três trabalhos poderiam tranquilamente coabitar o mesmo espaço, não fosse uma diferença de gosto, pois a pessoa que gosta do vaso de plástico, não gosta do vidro fumê ou da jardineira de concreto; e quem gosta da costela-de-adão, não gosta do buxinho topiado, ou daquela roxinha que nasce, que pega em qualquer lugar. Os três trabalhos poderiam estar no mesmo espaço, mas o que fazia com que eles não se

“harmonizassem” – ou seja, o que fazia com que você os associasse a três lugares diferentes do mundo – era o fato de que eles propunham certas associações bastante fechadas entre estilos de arquitetura e tipos de jardins. Aparecia uma ideia de “variedade”, embora dentro de um gosto médio. Eram três peças autônomas, três esculturas, e eu achei que precisava ter um dado que mostrasse que o trabalho tinha consciência do espaço. Só que eu não poderia fazer isso com uma solução ambiental, que reunisse as peças num tipo de instalação. Tinha apenas que indicar consciência do espaço, porque afinal a autonomia das peças era um partido importante. Então, o que eu fiz foi usar o chapisco, mas só em volta das colunas. Em vez de forçar as peças com plantas a uma relação integrada, entre si e com o espaço da sala, fiz o movimento inverso: transformei as colunas, que pertenciam ao espaço original, em peças autônomas. Para o visitante, acho que as colunas chapiscadas traziam uma informação de muro, de rua, sem que ele precisasse nomeá-la, necessariamente. Ele não precisava “entender” a operação. Muita gente não via o chapisco, assim como muita gente não viu progressão nos furos do 1,2,3, e ainda assim algo da informação do muro, aqui, ou da transição, ali, se comunicava.

C

Acho que sim, mas acho que não são dados meramente sensoriais. Eles são tratados como códigos, mesmo, mas não têm necessariamente que ser percebidos como códigos...

A

Eles estão postos como códigos, mas você pode não percebê-los, e aí voltamos para a questão de manipular ou não o visitante.

C

O trabalho manipula, sim – afinal de contas, ele usa uma série de coisas às quais eu estou acostumado e se utiliza do fato de que eu esteja acostumado a ver tal coisa em tal lugar. Mas ele tira a coisa um pouquinho desse lugar. No geral, seus trabalhos fazem isso. No caso dos trabalhos do Maria Antonia, as peças com plantas têm a dimensão projetiva garantida simplesmente pelo fato de que são portáteis. Mas pensando em “tirar as coisas do lugar”, *Rodagem*, de novo, é o exemplo mais claro. Não é que eu não pudesse ver aquela pintura de céu ali onde eu a via (uma parte no teto e outra parte na parede). Mas o trabalho instiga que eu a veja em um deslocamento com relação aos dois lugares.

A

Sim. O deslocamento ocorre em relação ao teto. As duas pinturas têm o tamanho e o formato do teto, mas dois terços delas ocupam a parede.

C

A ideia de rearranjo se apresenta muito claramente em alguns trabalhos – em *Situações com carrinhos*, por exemplo –, mas algo dela também descreve trabalhos como *Crocante*, ou, ainda, descreve esses trabalhos em que os materiais que você utiliza aparecem como eu poderia vê-los na vida comum. Mas no seu trabalho o rearranjo das coisas ou esse “tirar as coisas *um pouquinho* do lugar” a que eu me referia não tem nada a ver com abduzi-las do mundo real e colocá-las numa situação completamente diferente (num museu, por exemplo), ou, então, com dotá-las de um sentido diferente. Acho que não é isso o que acontece. Elas são, em suas exposições, aquilo lá que elas são mesmo cotidianamente. O trabalho, quando causa essas abstrações, ele as causa não porque faz com que o material seja outra coisa.

A

De fato, o material não costuma ser modificado. Mas tenho dúvidas em relação a essa ideia de rearranjo. O “re” prometeria que o momento do arranjo é o momento de invenção do trabalho. Não sei. Acho que talvez os arranjos também já estejam dados...

C

Talvez. Mas não acho que os trabalhos se dêem aí, isoladamente. Boa parte dele se dá nos encadeamentos, entre um trabalho e outro, entre um elemento e outro do trabalho. Como na exposição *Programa*, em que um trabalho antecipava o próximo. No *Rodagem*, o fato de que existam poucos elementos também estimula essa impressão – são apenas dois carrinhos e duas pinturas de céu, proporcionais entre si. A inteligência do trabalho talvez esteja sim no modo como ele rearranja os elementos, na associação entre um e outro, e não neles em si. Eles, em si, talvez sejam mesmo comuns.

A

Gosto de pensar que quando existe deslocamento no trabalho, é um deslocamento literal, em superfície, como esse do céu em *Rodagem*.

C

Sim, porque o papel de parede de *Queimada* ou a pintura do céu de *Rodagem* poderia ter sido feita daquele modo no mundo – tanto que foram. Esses deslocamentos do seu trabalho podem ser imprevisíveis, mas não são de modo algum impossíveis, não são fantásticos. O jabuti pode estar na exposição – tanto que ele esteve. O trabalho não fala de um mundo fantástico, ele faz alguma coisa estranha com o espaço imediato. Ou não?

A

Acho que sim.

C

Agora, desviando um pouco, mas não muito. A quantidade de trabalhos e de espaços vazios que os trabalhos demandam são coisas que eu acho muito recorrentes. Ou a pequena quantidade de informação, de cor. Acho que todos os trabalhos têm isso... Não sei se é austeridade, porque tem carrinhos de brinquedo, pinturas de queimadas, céus. Mas são sempre poucos elementos e, quando não são poucos, são muito camuflados no espaço. Fora isso, eu gostaria de retomar a ideia de superfície, de que os seus trabalhos se coloquem muito em superfície.

A

Os trabalhos se dão mesmo na superfície, embora isso não seja programático. É possível que isso tenha a ver com não deixar nenhum obstáculo para esses movimentos de que falamos: o giro, que talvez possamos chamar de “rodagem”, e também a progressão.

C

Não só isso, mas eles tratam as superfícies como se elas fossem absolutamente lisas, como se não

tivessem impedimento. O caso do *Crocante* é o mais claro. Não importa que tenha janelas ali – o trabalho vai tratar a superfície como uma superfície lisa.

A

E ele próprio será o contrário do liso, ou seja, rugoso, crocante. Voltamos à história da abstração, pois ele acusa que o espaço não é liso, tratando-o como se fosse. É por isso que a abstração do entorno está posta para ele. É como se ele não conhecesse o entorno, não conhecesse a disposição das janelas na Estação Pinacoteca, não conhecesse o fato de que essas janelas vão até o chão e o atravessam até o andar de baixo, ou o fato de que exista ali uma fresta. Ele não solicitou de você que fizesse um esforço de abstração do entorno, ele próprio o fez.

C

E, portanto, você jamais abstrai o entorno, de fato, porque ele já fez isso... Talvez dê, também, uma impressão de deslocamento. O não enquadramento do trabalho no centro da parede, ou, com relação à janela...

A

Não. Ele é no centro da parede. Praticamente no centro da parede. É o centro teórico, conceitual da parede. De uma parede lisa, para usar a sua palavra. Como se nada estivesse ali. Mas ele só existe porque tem matéria ali, matérias diferentes, e porque pode passar de uma matéria para a outra, de uma superfície para a outra. Mas, antes, você estava dizendo dessa história de os trabalhos não ocuparem tridimensionalmente o espaço. A rodagem, o movimento circular, só pode se fazer em superfície. E nessa superfície, que os trabalhos tratam como lisa, eles próprios constituirão acidentes, ou melhor, “crocâncias”, rugosidades. Você pode ter o relevo do *Casco* no chão, mas você não poderá ter nada que não esteja na condição de um acidente em superfície.

C

Sim. E mesmo as plantas do Maria Antonia, acho, têm isso... no fato de serem portáteis.

A

Não sei se as plantas têm isso. Talvez até porque elas não tivessem isso eu tenha tido que fazer o chapisco nas colunas. Elas propõem um movimento de circulação bem definido, visível, mas têm uma ocupação tridimensional, sim. Apesar de que a jardineira de concreto está rente à parede, e ela reproduz a parede, assim como o *Casco*.

C

E uma outra está encostada à porta...

A

Não, eu não diria isso. Eu diria que a outra – as duas outras – insinua que o piso se elevou. Para baixo da terra é para baixo do chão. Acima do chão estão os buxinhos topiados ou as folhas da costela-de-adão. Os vasos estão ocupando um espaço tridimensional, mas estão suspensos, como se tivessem duplicado ou elevado o nível do chão. No caso da costela-de-adão, a ideia de nível está totalmente posta. Os vasos estão alinhados pelas bocas (na altura) e as sobras são ocupadas por pés de metal. Mas isso não faz com que ele aconteça na superfície. Esse talvez não seja um bom

trabalho para falar sobre superfície... Mas também a gente não tem que concluir que essa regra se aplica ao trabalho inteiro. Ali, existe uma ideia de percorrer, sim. Percorrer os três pontos – eles estão dispostos no espaço de certo modo – e percorrer as colunas, o que o chapisco faz de fato, com um movimento muito curto e autocontido.

C

Sim. Se a gente fosse querer levar o raciocínio para todo o trabalho, a ideia da superfície teria que dizer respeito não à superfície em si, mas ao fato de que os trabalhos se colocam superficialmente com relação aos espaços em que eles se inserem – ou seja, ao fato de que são facilmente removíveis... Mas o que eu gosto dessa ideia de superfície é que se trata de superfície mesmo – da superfície física. Os trabalhos acontecem na superfície da parede e do chão, e a compreensão da ideia de superfície mais interessante no seu trabalho, a meu ver, é esta da superfície física, e não aquela ideia de superfície que pressupõe um trabalho que se dê muito rapidamente, que preze pelo fugidio ou algo assim. É superficial porque fisicamente ele é superficial – as obras têm pouca espessura e tratam a superfície.

A

Tenho também aqueles desenhos com insulfilm nas janelas dos carros... Os próprios desenhos passeiam, são mediadores para a vista, se você está dentro de um dos carros. Esse trabalho tem uma coisa boa. Houve algumas decisões erradas, no entanto. Eram desenhos nos próprios carros e esse é o melhor momento do trabalho. Mas eu achei que esses carros não poderiam ser expostos, porque isso implicaria tirá-los da sua condição de circulação, e os desenhos contavam com essa condição. Também achei que não poderia, por outro lado, deslocar o espaço expositivo e mostrá-los, por exemplo, num estacionamento. Primeiro, porque isso implicaria que os carros estivessem parados, e então a ideia de circulação seria perdida. Um deles depende totalmente do fato de que ali se sugere um nível, como se o carro estivesse cheio d'água. Esse carro vai subir ladeira, descer ladeira e esse nível, dado pela faixa de filme azul, está quebrado, fixo. Enfim, o problema era como expor, como tornar público o trabalho. O que eu decidi fazer foram pôsteres – porque aí também a instância da documentação não poderia ser uma instância neutra, ela também seria um material do trabalho –, pôsteres como os pôsteres de carros que se vêem. Mas esse rigor nos desdobramentos foi equivocado, nesse caso. Os pôsteres não dão a ver os desenhos da melhor forma e eles trazem um elemento de cultura de massa, uma ironia. Mas o que interessava eram os desenhos feitos com filme e talvez eu pudesse simplesmente ter fotografado esses carros. Teve ainda um terceiro desdobramento, que foi o anúncio dos três carros numa revista de classificados automobilísticos. Havia ali algo da ideia de progressão nesses desdobramentos. Mas eu acho que compliquei demais o trabalho, um trabalho que era bom... É um risco que se põe para mim.