

Linhas, desvios, gente

Tania Rivera

Arte é cruzamento de pessoas, imagens e objetos no mundo. Súbita centelha entre uma dada situação e algum acontecimento que ali tem lugar. Corte, parada, movimento no espaço e, então, corpo que (se) encontra (em) uma arquitetura.

A exposição *imannam* consiste no encontro entre as artistas Anna Maria Maiolino, Ana Linnemann e Laura Lima, esta curadora e o espaço do Pivô. Ela aposta na troca afetiva entre quatro mulheres, ao longo de muitos meses, como matéria constitutiva de uma outra arquitetura, a se conectar e revirar na topologia desse espaço expositivo. Uma arquitetura do desejo, talvez.

Ao longo do tempo, essa arquitetura desejante foi tomando forma e imagens no vocabulário de cada uma das artistas, de modo intenso e aberto. Traçaram-se circuitos entre ideias e vivências, olhos e mãos, um lugar singular e o espaço solto da vida. Desenharam-se no espaço linhas infinitas, que não se bastam e buscam um outro – outra linha, outra imagem, alguém – para definir a si mesmas. E foi-se concretizando, incerto, um trajeto político do desejo: plural e múltiplo, frágil e potente, sempre incluindo e refazendo o outro, através da arte.

* * *

Quando Ana Linnemann procurou-me para falar da ideia de uma exposição que ela estava gestando com Anna Maria Maiolino para o Pivô, contou-me do desejo despertado nelas pela singularidade arquitetônica desse espaço encravado em um dos ícones de nosso modernismo, o edifício Copan, e da eventual inclusão de outras artistas em uma mostra que trouxesse um gesto renovado a respeito da produção feminina na arte brasileira.

Aceitei com alegria o convite para acompanhar, como curadora, o projeto, que convergia com a reflexão que vinha tentando realizar sobre a posição da mulher na cultura como potência política de subversão dos modelos representativos vigentes e, mais especificamente, sobre a explicitação de estratégias particulares pelas quais tal potência se materializa na arte contemporânea. Propus às duas artistas a inclusão de apenas uma artista: Laura Lima.

Desde nossas primeiras conversas, estava clara a recusa de qualquer caracterização prévia do “feminino” que encaminhasse o projeto na direção de clichês de gênero, tais como delicadeza, autorreferência em chave intimista, uso

do próprio corpo, presença de materiais e técnicas ligados à costura ou ao bordado etc. Em vez de partir de uma definição prévia (e sempre arbitrária) quanto à ação de mulheres artistas, pensamos que o projeto deveria tratar tal ação de modo performativo, consistindo simplesmente no encontro de algumas mulheres artistas e na incitação à troca entre elas, na fronteira permeável – e afetiva – entre arte e vida.

Fomos nos encontrando em um tempo estendido que durou quase dois anos – não obedecíamos a cronogramas prévios –, aproveitando vindas de Anna Maiolino ao Rio de Janeiro e trocando, eventualmente, mensagens em grupo do *WhatsApp*. O tema da exposição mesclava-se a conversas variadas, desenhando palavras e formas cambiantes que só se cristalizaram nos meses que antecederam a data fixada pelo Pivô, entrelaçando de forma sutil a obra das três artistas em suas trajetórias e vocabulários próprios, que não se relacionam de modo simples. Elas não compartilham o mesmo contexto de formação (que seria, aproximadamente aquele dos anos 1960 para Maiolino, entraria na década de 1980, para Linnemann, e no início dos anos 1990, para Laura), tampouco privilegiam as mesmas linguagens. No entanto, algo ressoava de suas obras de modo complexo, algo que me parece uma potência poética de reviramento da cena do mundo.

Mais do que consistir no lugar que simplesmente acolheria tal proposta, o Pivô parecia encarnar arquitetonicamente tal torção, como indica seu nome, com o qual brincávamos, às vezes, falando de “pivotamentos” e qualificando-nos como “pivotantes”. Em seu desenho incomum, conjugando curvas e retas abruptas, no movimento de suas rampas, fazendo variar de modo imprevisível a altura das paredes, nos vãos que se marcam como espaços negativos, o espaço do Pivô é quase topológico: ele foge às noções geométricas e topográficas que costumam nos orientar dentro de uma construção arquitetônica. Sua planta não parece representá-lo fielmente; algo escapa e destoa do protocolo da arquitetura modernista, de seu racionalismo utópico, de suas formas elegantes e enxutas encurvadas por Oscar Niemeyer. O Pivô são as vísceras do Copan, seus recônditos – seu inconsciente, talvez: aquilo que sustenta o prédio, mas que deveria permanecer escondido. Nesse sentido, sua transformação em lugar para a arte parece-me um gesto político e estético importante, não apenas por

consistir em uma recusa radical do tradicional “cubo branco”, mas também por explicitar e inscrever na *Pólis* o avesso da pretensa solidez do projeto de modernização de nosso país, pondo seus meandros obscuros a ressoar as contradições e a violência social que marcam nossa História.

A reversão de que falamos aqui ecoa aquela buscada por Lygia Clark e Hélio Oiticica nos anos 1960 com o uso da figura topológica da fita de Moebius, objeto que contraria a delimitação convencional entre “dentro” e “fora” existente nas chamadas fitas biláteras. Construída pelo giro de uma das pontas de uma faixa de papel ou outro material antes que ela seja atada à outra extremidade, a fita moebiana é unilátera: nela, nosso dedo passa da superfície interior à exterior de forma contínua, realizando o gesto semelhante ao número oito invertido, que simboliza o infinito. Em seu *Caminhando* (1963), Clark propõe que se corte longitudinalmente, com uma tesoura, a fita unilátera em papel, em um ato alongado no tempo, no qual se repete o gesto de passagem “dentro/fora”. “Através do Caminhando perco a autoria”, constata a artista, “incorporo o ato como conceito de existência”¹. Desmaterializar a obra, apresentando-a como proposição a ser realizada por alguém fora do espaço institucional (isto é, na vida), é perder a autoria em prol da presença de um outro indeterminado, múltiplo, a se encarnar no mundo em cada ato-caminhante.

Por sua vez, Oiticica, em seus *Parangolés*, muitas vezes torceu faixas de tecido de modo moebiano, como a materializar e ativar o “espaço intercorporal”² que se desdobra entre aquele que veste a obra e dança e aquele que o vê mover-se no mundo. Trata-se de uma “transmutação espacial”, nos termos do artista, correlata ao estabelecimento efêmero de um circuito com o outro; ou melhor, com os outros, plurais, em uma construção coletiva para a qual a escola de samba é o modelo ideal, em sua evolução na avenida e também na ginga requerida do dia a dia das quebradas do morro, na topografia da exclusão socioeconômica.

Entre Lygia e Hélio, como a materializar as trocas entre eles, há também uma fita de Moebius, dessa vez em elástico, na qual se encaixam e se movimentam seus corpos, suas mãos (no conhecido *Diálogo de mãos*, de 1966).

Anna Maria Maiolino, Ana Linnemann e Laura Lima conjugaram-se e se moveram também em mãos e corpos, disseminando no Pivô (essa espécie de fita de moebius

arquitetônica) gestos plurais de reversão. Ao entrarmos, subindo as escadas, vozes (de mulheres) nos cercam em fragmentos melódicos, grunhidos e pios, como a inverter o mecanismo da informação e da comunicação – do significado – para torná-lo veículo de um corpo vivo, pulsante, a atingir-nos de todas as partes – fazendo do lugar uma arquitetura do corpo – rebaixa-se um teto, de repente, transformando o espaço e nossa posição corporal, como sob o peso do concreto armado. Ao nos reerguermos, nos deparamos com uma parede que serve de suporte para tomadas e interruptores que, às vezes, giram, pondo em potencial movimento o mundo à sua volta. O outro lado dessa mesma parede desdobra-se em uma mesa que se mescla a pequenas máquinas e objetos que desvelam os pequenos gestos do fazer artístico, transtornando as coisas cotidianas com certo humor elegante. Logo surge um cômodo como que tombado do andar de cima, fazendo surgir um escritório no qual se entrevê, por uma fenda na parede, funcionários da instituição em seu trabalho diário. Cadeiras contêm e acentuam uma curva na parede (uma delas sustenta um conjunto de ovos). Imagens e vozes habitam paredes, uma mesa e vários monitores de vídeo que são como janelas através das quais vemos pedaços de vida recortados e pontuados de poesia e denúncia da violência reinante. Uma parede sobe e, nela, palavras de T. S. Eliot traçam o horizonte (humano, belo, mas terrível) que conduz a nosso doloroso encarceramento.

Entre o trabalho de uma, outra e logo mais outra artista, linhas nos vão conduzindo por lugares incertos, caminhando pelo mundo – transtornado e, enfim, revelado –, de modo a talvez transformá-lo, ao mesmo tempo em que também nos transformamos um pouco.

Por algum tempo, em nossas conversas, nomeamos *Reverso* esta exposição. Na diversidade das obras, o termo pontuaria a tentativa comum, apesar de realizada de modo próprio por cada artista, de subversão do espaço arquitetônico e do mundo como lugar comum entre o eu e o outro, em busca de outras lógicas de relação e de construção da vida. Em acontecimentos mínimos e singulares, uma potência heterogênea aos modos de representação dominantes se manifestaria de modo sempre singular e parcial, sem a pretensão de tornar-se hegemônica, lançando linhas, caminhos que podemos ou não escolher seguir. Talvez essa potência seja “feminina”, se entendermos

a palavra de modo complexo e não identitário, indefinível em termos gerais, porém encarnada em cada gesto, em cada acontecimento que se dá nessa exposição, querendo com ela ganhar seu fora, a rua, o mundo, a vida.

Mas ter *Reverso* como título parece indicar que a exposição partia de um conceito prévio e eventualmente proposto pela curadoria, o que não seria fiel ao processo aqui descrito. Seu gesto fundamental, como já disse, foi a aposta na vivência de cada uma e de todas, construindo um “comum” afetivo – no compartilhamento e cruzamento de singularidades (de nomes próprios). Escolhemos, portanto, nomear a exposição a partir do jogo, da brincadeira com a assonância surpreendente dos nomes das artistas – com os fonemas que neles se repetem, insistentes – que desde o início apareceu em nossas vozes e às vezes, parecia um trava-língua a nos fazer gaguejar ou trocar nomes. Uma vez tomada em conjunto essa decisão, por um tempo brinquei de poesia concreta, experimentando combinações diversas. A eloquência enxuta de *imannam* me veio certa manhã subitamente, confesso, no exato instante em que despertava. Só depois percebi que ela é quase um palíndromo, como se o caminho de suas letras fosse o vaivém de nossos olhos na fita de Moebius.

No final do processo, surgiu a ideia de convidar o artista Bernardo Ortiz (ou melhor, Estanisláo Jiménez) para conceber o projeto gráfico da parede de abertura e do cartaz da exposição – como um escape, talvez, uma súbita fresta aberta em nosso grupo de mulheres, ou uma prova de que todo o processo implicava uma busca do outro, de outros. Parece-me engraçado, agora, que a importância dada aos nomes das artistas (ainda que entrecruzados e reduzidos a só uma palavra) seja contrabalçada pelo fato de Bernardo assinar seus trabalhos gráficos com um pseudônimo. Mas em *imannam*, o nome próprio, uma vez tornado grupo de fonemas e combinado com outros nomes, talvez se torne também algo como um pseudônimo coletivo, um outro nome plural, uma palavra enigmática e sem significado, e que pode, portanto, ser de todos, ecoando encontros imateriais e talvez disseminando-os por aí, no mundo.

1. CLARK, Lygia. “Da Supressão do Objeto (Anotações)” (1975). *Lygia Clark*. Catálogo da exposição realizada na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, no Paço Imperial, Rio de Janeiro, e outros museus, 1997/99, p. 265.
2. OITICICA, Hélio. “Anotações sobre o Parangolé”. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 71.