

COMO FAZER O MUNDO RODAR

| TANIA RIVERA

Carmela Gross multiplica o olhar, corta o espaço, suspende o lugar e a significação de imagens e objetos.

Concebida especialmente para o Farol Santander de Porto Alegre, a instalação RODA GIGANTE é particularmente reveladora das complexas operações poéticas que a artista vem modulando, em meios e de modos variados, ao longo de mais de 50 anos. No átrio do prédio que outrora foi uma agência bancária, temos um conjunto de objetos diversos, como rodas de carro, botijões de gás, pilhas de livros e jornais, malas e sacolas diversas, correntes de ferro, caixas de madeira e isopor, pacotes, um saco de boxe e pesos, muitos pesos de ferro. Uma televisão, uma máquina de escrever, um troféu, painéis, três anões, uma Branca de Neve e animais em cimento poderiam remeter à ideia de entulho ou sucata. Porém a disposição é meticulosa e tudo está em bom estado, mesmo quando um pouco desgastado ou enferrujado. Não se trata de acumular dejetos, mas de realizar uma estranha operação de construção, como atestam baldes, tijolos, carrinhos, blocos e cilindros de ferro, sacos de brita e cimento e algumas latas de tinta.

O conjunto não destoa de nossa paisagem urbana cotidiana, que mistura com frequência edificação e ruína, material e restos de construção. A rua, o exterior, toma o interior do prédio, e a cidade parece invadir a imponente arquitetura eclética do centro cultural. Mas isso não basta: RODA GIGANTE ataca, com cordas de cores variadas e complexos nós de marinheiro, cada um dos objetos a um ponto do guarda-corpo ou das colunas do mezanino que os circunda, desenhando no espaço um emaranhado de traços que partem em muitas direções. Cada elemento pesa e se impõe no tensionamento com a arquitetura, enquanto meu olhar, pulando de um a outro, revira - faz rodar - o prédio, ao sabor da simplicidade de cada elemento comum, pondo em questão a relação entre nós, os lugares e as coisas - entre mim, cada lugar, cada coisa.

Na edificação imponente, cheia de curvas e ornatos, o traçado suspenso de linhas retas constrói entrecruzamentos que reverberam o X da obra de 1989, presente na galeria que circunda o átrio. Os raios-esculturas em ferro dessa obra, pregados na parede, aludem ao signo gráfico que habitualmente representa uma explosão. Os xis dos cruzamentos das cordas de RODA GIGANTE talvez também se expandissem de repente, com uma força que lançaria aos ares a arquitetura e os objetos em seu interior. Ou, talvez, o peso de cada objeto fosse capaz de puxar violentamente as colunas e o guarda-corpo, pondo abaixo paredes e teto, demolindo, assim, toda a construção.

Em meio a essa profunda, porém exata, desconstrução, à movimentação e singularização que ela impinge ao meu olhar nessa espécie de *desarquitetura*, algo se destaca, subitamente, ao fundo: uma pequena escada. É como se ela desse uma piscadela para o espectador familiarizado com sua presença em diversas obras de Carmela, desde o desenho de ESCADA (1968) sobre um barranco, situado na periferia de São Paulo, cujo relevo, provavelmente talhado por máquinas pesadas, já formava degraus em ascensão. Nesse trabalho do início da carreira da artista, a escada se marcava, soberana, como uma espécie de arquitetura mínima a se construir entre natureza e representação, entre coisa e linguagem.

Tensionando esses dois polos, talvez toda a obra da artista consista em um gesto semiótico, preciso e sutil, que realiza a façanha de pôr em questão a representação, para suspendê-la em poesia. Transitando entre objeto e signo, a poética de Carmela é assim capaz de transformar o que já está lá – relevo, traço, objeto – em coisa de arte, ao mesmo tempo em que o mantém no mundo.

Para melhor explicitar esse ponto, voltemos à RODA GIGANTE. De repente, vemos tomar forma e se isolar do conjunto, tão subitamente quanto a escada, um elemento pouco frequente em nossa vida cotidiana, mas icônico na história da arte: um secador de garrafas que lembra um ouriço, com suas hastes de metal voltadas para cima (formando traços que não deixam de dialogar com as cordas da instalação, diga-se de passagem). A artista se apropria, assim, de um dos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp, o Porta-Garrafas, de 1914, para retomar, à sua maneira, o gesto de fazer de um objeto qualquer uma obra de arte, ao designá-lo como tal. Porém Gross age a contrapelo de tal elevação, fazendo o *ready-made* voltar a ser um mero secador de garrafas em meio a tantos outros objetos prosaicos dessa instalação. A operação é notável e poderia denominar-se contra *ready-made*. Ou, talvez, forçando a expressão inglesa a aceitar um neologismo, *ready-dismade*. Mas ela vai além: não apenas critica e desfaz o lugar do objeto de arte, como ataca o estatuto de qualquer objeto. Arte ou utensílio doméstico, em si mesmo ele não é grande coisa, se não se ligar – com cordas explícitas ou por linhas invisíveis, linhas de linguagem – a outros elementos da arquitetura do mundo, e, assim, tomar lugar em uma cena complexa e prestes a se pôr em movimento, como uma roda gigante.

O dispositivo que aqui tento destrinchar, a duras penas e sem dúvida de maneira insuficiente, é absolutamente vertiginoso e, no entanto, mantém uma elegância ímpar. De seu vigor conceitual podemos tentar extrair algumas lições, parciais e fragmentadas, pessoais e provisórias. Tentarei esboçar algumas delas.

1. O olhar, assim como o desenho, consiste em um conjunto de traços.

A *perspectiva artificialis* já o demonstrava, sistematizando a ordem da representação de modo a revelar que o mundo nunca corresponde à natureza empírica, mas é sempre fato de linguagem, artifício. Cada olhar segue traçados já dados, porém

pode, em sua singularidade, redesenhá-los, transformando a cena do mundo e alterando os protocolos de significação convencionais. Convocado pelos agenciamentos semióticos da artista, meu olhar pode tornar-se um motor que a faz girar.

Um dos modos possíveis de agenciamento consiste em fazer com que o traço negue a neutralidade da superfície (como em ESCADA) para se dar diretamente na cena do mundo, transitando e mantendo uma tensão entre ambos. Em uma operação análoga, também uma palavra pode tornar-se, ao mesmo tempo, signo e objeto a se inscrever na cidade, negando a parede de museu na qual se encontra. Ou, ainda, retas de elástico tensionado na parede formando desenhos geométricos (que talvez declinem a arquitetura mínima da escada) podem saltar da superfície para se tornarem MONUMENTOS (2001) - emergindo para a tridimensionalidade e o mundo cultural por força desse título, mas também do fato de que desafiam a escala humana, sendo maiores do que o tamanho que me permitiria vê-las integralmente dispostas na parede, em perspectiva.

Na vigorosa exploração das próprias condições de construção de toda representação realizada por Carmela, pode-se ainda destruir a mimese, revelando que cada imagem não se faz sobre uma *tabula rasa*, mas provém de outras imagens já dadas (como as ilustrações presentes em enciclopédias, por exemplo), que se podem manipular até que seja aniquilada sua relação com o referente. De meio de reprodução, a gravura torna-se, assim, nos QUASARES (1983) de Gross, formas poéticas abertas, nas quais pulsa a "pura" potência de significação, digamos.

Ao retomar, criticar e explorar de maneiras diversas as condições básicas da construção de signos e da cena na qual eles se apresentam, Carmela talvez refaça, a cada obra, o gesto preciso pelo qual os/as artistas pré-históricos faziam suas pinturas - sempre em jogo com as cores e o relevo das paredes das cavernas, assimilando-as ao que lá já estava (assim como a ESCADA de 1968, para insistir nesse ponto). Do traço ao mundo e do mundo ao traço, desenhos, objetos, esculturas e instalações da artista são sempre *inscrições*, no sentido forte do termo. Inscrições com as quais nos deparamos como uma pintura rupestre, como algo que nos é endereçado e nos incita a rever mundo e linguagem, que nos convida a reconstruí-los poeticamente, como promete, por exemplo, o belo PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU, de 1981. (Devemos, talvez, olhar para cima e subir, convidados pelas escadas de Carmela. E, para tal ascensão, provavelmente, precisaremos de pelo menos uma ASA, 1995. Ou, talvez, já tenhamos caído, e a ASA seja uma espécie de monumento dessa queda, na medida em que a leveza de seu tecido é desfeita pelo betume que o reveste.)

2. Não existe superfície.

Ou: diante de uma superfície, trata-se de torná-la viva.

O X (1989) traçado com ferro sobre a parede, ao qual já me referi como alusão ao signo gráfico de explosão, também poderia ser tomado como gesto básico de ins-

crição, de marcação de um lugar, como aquele em que eu me encontro, diante de um mapa do local. Ou poderia servir de referência para que se iniciem os trabalhos de representação ou cartografia, estabelecendo o ponto de fuga da perspectiva e da posição do olho que lhe corresponderia, fora do quadro. Carmela, porém, espaça e enviesa seus raios, de modo a desestabilizar seu trajeto e salientar o vazio central de onde partem. Em vez de servir de ponto de origem para o estabelecimento de um espaço imaginário da representação - da janela aberta sobre o mundo que a perspectiva mimetizaria -, o traço multiplica-se e expande-se, a empurrar para o mundo traço e letra, escultura e objeto. Ele rompe a parede para criar espaço, fazendo surgir uma cena mínima, digamos, nada além de um gérmen de cena. O que ela apresenta e me lança como convite é nada menos que a própria potência bruta de linguagem e construção de mundo.

Ou melhor seria dizer, talvez, que se trata da letra X - que também denota uma incógnita e um signo de indeterminação, é bom lembrar -, e de movimentá-la e instabilizá-la como conjunto de traços. Ela pode, então, tornar-se gente, como os 13 PASSANTES da animação de 2016. Desenhados com simples traços de fita isolante, seus personagens tomam vida em um gestual preciso, que os caracteriza a caminhar, cada um, em absoluta singularidade. Um deles tropeça e se ergue novamente; outro é capaz de derrubar um grande traço, triunfante. Com tais gestos simples, porém belos, como coreografias cotidianas, tomam a dianteira da cena do mundo os FIGURANTES - como aqueles nomeados por Marx como degenerados, vagabundos, traficantes, prostitutas, tocadores de realejo etc., retomados por Carmela em obra do mesmo ano, em painel de LED que os inscreve letra a letra, fazendo a eles se dobrar o próprio alfabeto, a linguagem e, sobretudo, nossa leitura.

Nessa linha de reflexão, podemos também considerar cada escrita em neon ou grandes letras que parodiam a linguagem publicitária como um x, uma inscrição instauradora que Gross realiza na cidade de modo a marcar nela seu lugar, ao mesmo tempo em que torna o espaço urbano uma superfície infinita, uma volumosa caverna na qual se misturam coisas, língua e gente. As inscrições em neon AURORA (2003), LUZIA (2004) e EU SOU DOLORES (2002) trazem nomes de mulheres que também são verbos ou substantivos (no caso da última, mulher e dor confundem-se, em espanhol). Algumas delas estão no interior de uma arquitetura, mas podem ser vistas de fora, ao menos parcialmente. Essas mulheres não são exatamente pessoas, mas acontecimentos humanos, palavras e imagens que quebram as paredes e gritam - ao modo da estratégia de marketing e, eventualmente, empregando a intensidade da luz e da cor vermelha.

Entretanto, essas mulheres-acontecimentos gritam outra coisa que não a mercadoria a ser consumida. Afinal, "pessoas reais são perigosas", como afirma no mezanino do Farol Santander, em inglês, a obra projetada em 2008, que não pôde ser plenamente montada na ocasião, pois as duas últimas palavras foram interditas pela organização do evento que teve lugar na Nova Zelândia, em episódio que confirma

a força do trabalho em fazer das letras, pessoas (e perigosas!). Elas poderiam aqui gritar, eventualmente, a palavra SUL (de 2002, na versão em gravuras), em afirmação geopolítica. E na confusa cena da pólis - na modernidade periférica, deslocada, que tem seu "norte" em um "sul" sempre inacabado, que é promessa ou tarefa sempre a se construir -, de repente, em meio a tudo isso, à violência que sempre espreita, ao fogo que sempre pode subitamente queimar (como revela LUZ DEL FUEGO II, 2018), poderia também passar uma NEGRA (1997) sem rosto, de formas vaporosas e deslizantes, em seu tule preto e sua escala que, pouco acima da nossa, faz dela um estranho monumento, apesar das rodinhas e do suporte que poderiam nos convidar a levá-la a passear pela cidade.

3. Para terminar: a cena nunca está lá.

Ela se faz em agenciamentos poéticos muito precisos, com signos, objetos e gente; com inscrições, luz e gestos, na cidade, nos prédios; dentro ou fora, ou melhor, passando do interior ao exterior, do espaço institucional à cidade, da arte à vida e vice-versa. Por isso, ela é tão exata quanto incomensurável - pois se alastra para fora de si mesma, relacionando-se de forma muito complexa com o mundo e a história, e se reconstrói a cada olhar, diante de traços, objetos ou imagens que a capturem e ponham em movimento.

Ela é um acontecimento.

Além disso, e fundamentalmente, é necessário assinalar que algo nela se oculta. Como em A CARGA, de 1968, algo fica por debaixo dos panos, construindo uma espécie de dobra na cena. Nela pulsa uma tragédia que não cessa de se repetir, resistindo a qualquer representação - no entanto, ao mesmo tempo, ela não passa de sua superfície, mera lona de caminhão, com cesuras que são como belos bordados.

Cabe à arte tornar material tal pulsação - e nos chamar, diante dela, hoje, a tomar posição.