

NEW HORIZONS, A CABEÇA NA LUA  
CARLOS EDUARDO RICCIOPPO

Paisagens, pedras, estalactites, vulcões, conchas – os trabalhos de Flora Leite prometem ativar uma espécie de temporalidade da escala das Eras, tão longínqua ou tão superior ao breve período da situação humana quanto somente um estado de contemplação poderia abarcar.

Tal contemplação, no entanto, insinua-se em trabalhos que ficam às voltas com dezenas de materiais *kitsch*, como paisagens prontas, compradas para servirem de fundos para aquários (e também aquários eles mesmos), pedras vulcânicas, estalactites falsificadamente feitas de açúcar, vinagre e sal; para não mencionar, recentemente, o ostensivo ato de colecionar *souvenirs*, engrenagens e cacarecos de uma engenharia qualquer, e o desabuso pseudocientífico com que a artista alimenta séries de desenhos de astros, meteoros, formações rochosas.

De certo modo, os trabalhos recentes de Flora vão se distanciando de algumas de suas primeiras obras, em que ela elegia objetos carregados de evidente história social - como eram os casos dos azulejos e dos toldos, que se viam revirados, transtornados, refeitos, redimensionados pela artista. Vêm à mente alguns dos primeiros trabalhos de Flora, cujos títulos eram por certo aderidos com *non sense* a determinados objetos construídos por ela, como *Sobre intimidade* (2008-2009) e *Sobre o amor* (2009), respectivamente, uma montagem de azulejos azuis, semelhantes àqueles que forram piscinas, e um móvel de fórmica em cuja parte superior encaixa-se uma vitrine iluminada, como aquelas que exibem salgados em lanchonetes.

Em trabalhos mais antigos, era já possível adivinhar o ingresso de um dado de ficção: de repente (2010), uma pequena lona de toldo como que “desmaiava” na queda de uma das laterais de suas bambinelas; ou, então, numa outra obra (2010), um toldo, ao invés de se estender para frente, girava sobre si mesmo, formando um rolo.

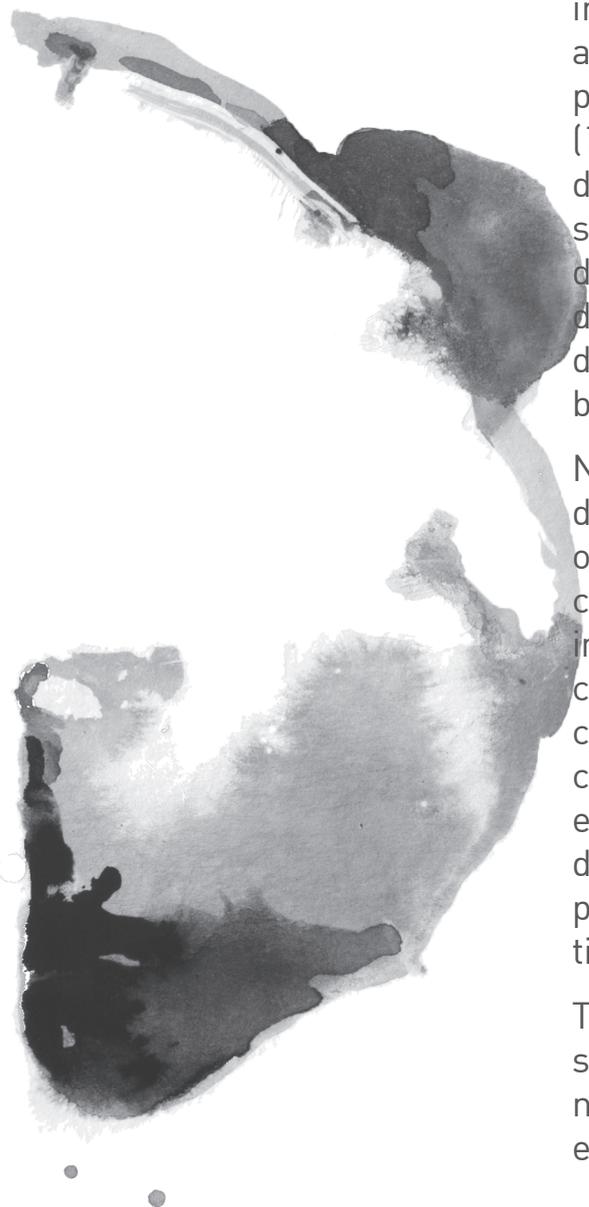
O apelo recente da artista a coisas cujo estatuto de objeto tende a se desfazer continuamente parece, contudo, parece implicar de maneira mais decisiva uma abertura a narrativas

inescapavelmente genéricas, como aquelas que se deixam pulverizar entre colunas de astrologia e explicações científico-filosóficas de botequim.

Aos poucos, Flora vai conferindo nitidez a certo caráter meditativo de seus trabalhos, na contramão mesma da velocidade iconográfica dos muitos materiais que eles empregam. Isso talvez começasse a se insinuar em obras como *Tempo livre* (2011), um adesivo fotográfico de paisagem, destinado a servir de fundo para aquários, contendo uma diversidade de algas, pedras e plantas multicolor, que, colado sobre uma parede móvel de exposição, possuía perfurações, por onde escorriam pequenos feixes de água, disparados por uma instalação hidráulica embutida na mesma parede. *Tempo livre* descrevia bem as horas dedicadas à prática da decoração de aquários, de onde a artista resgatava o adesivo, *hobby* que requer minúcia e em que o gosto se vê naturalmente implicado. Mas, decerto, descrevia também a espécie de retardo que captura um passeio pelos jardins botânicos ou por algum aquário (*Tempo livre* aparecia pela primeira vez ao lado de *Buffet colonial*, um móvel, como o título sugere, no qual a artista instalava três aquários de mesmas dimensões e com o mesmo número de peixes dourados, embora de espécies distintas, que podiam ser admirados de um banco posicionado diante do trabalho).

Não restam dúvidas acerca do caráter banal, descartável desses elementos que povoam as obras da artista; eles determinam, ali, atmosferas carregadas das sandices e das sujeiras da cultura, inescapáveis determinações de gosto médio, cuja impureza não cessa de manchar o viés classicizante, porque atemporal, contemplativo, como se disse, das operações de Flora. Mas, são esses mesmos elementos os responsáveis pela dessacralização necessária para que se resista à permanente vontade de ascese implicada nesse tipo de experiência estética.

Todavia, o fato é que, em Flora, a pergunta sobre esse tempo livre ia ingressando já necessariamente abatida, porque vinha na esteira do barateamento das horas de descuido







ou desinteresse em formas tão repletas de consequência, finalidade ou solução quanto as paisagens adesivas, “já-prontas” dos aquários: o movimento sem tempo dos peixes ou o fluxo contínuo das fontes já convertidos em sandices da cultura, ou, quando muito, extravagâncias da decoração de interiores. De onde deriva, certamente, a maldade desses trabalhos, autoconscientes das promessas mal-cumpridas dos objetos e das atividades de que se aproveitam; mas, também, de onde deriva sua franqueza – a sem cerimônia ou irreverência com que acatam a sujeira das coisas para testar até que ponto não se pode conviver com elas, dizer alguma coisa com elas, apesar delas (sobre intimidade, sobre o amor, ou, parafraseando coisas como essas, sobre contemplação).

O que importa é que os trabalhos de Flora vinham tomando para si esses problemas ao passo que disparavam seu raciocínio a partir da eleição de objetos desse tipo. Era o caso de *Desenho n1* (2013), um pôster que continha o desenho de uma pedra, abaixo do qual a artista escrevia a palavra “pedra”, dispendo ao lado desse pôster, uma pedra de mesmo tipo daquela do desenho. Tratava-se de um exemplar de “pedra vulcânica”, como assim é chamado comercialmente o objeto, e, no pôster, embaixo e à direita, a artista transcrevia o código do produto, tal como é reconhecido no mercado. Para além do fato de que aquele objeto fosse mais um “signo-pedra” que uma pedra de fato, exercício “conceitual” de que o trabalho se apropriava, a contraposição entre a aquarela da artista (um desenho bastante pequeno) e o exemplar da pedra a seu lado estimulava olhar de perto para a superfície do material, aproximar-se para vê-la traduzida no desenho, voltar a ela novamente.

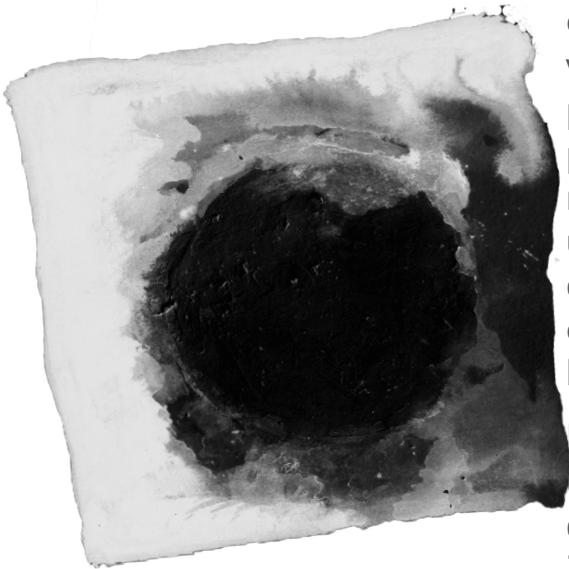
Assim como ocorria em *Tempo livre*, o material *kitsch* surgia de modo franco, os procedimentos todos do trabalho respondendo a ele, girando sobre ele, e chama a atenção, a partir desse momento, o uso que a artista vá passando a fazer de desenhos. Flora emprega aguadas e aquarelas, formações diluídas de imagens, resultados da decantação de pigmentos após a





secagem da água, para descrever objetos eles mesmos resultantes de processos similares: a pedra vulcânica resguarda o caminho das bolhas de ar da secagem da lava que a produziu, assim como as estalactites, que passaram recentemente a ser motivo de pesquisa do trabalho, são recriações, em espaços quaisquer, de “efeitos portáteis” de decantação, cristalização e precipitação de sais e materiais que, na natureza, formam aquelas “figuras” geológicas que habitam tão decisivamente os ambientes mais, por assim dizer, “originários” da imaginação humana, as cavernas.

Não é que Flora venha aos poucos abandonando as iconografias escandalosas ou o comprometimento social dos elementos que compõem seus trabalhos. Ao contrário, o que parece ocorrer de uns tempos para cá é que os elementos dos trabalhos vêm se tornando menos diretos, mais procedimentais do que icônicos – aos azulejos e toldos subseguem-se formas de interesse científico, geológico, mas, nem por isso, menos visitadas pelo “gosto doméstico” do turismo e dos produtos que dele decorrem. Vem à mente um projeto da artista para a realização de um trabalho na ilha francesa de Reunião, no Índico, onde há um vulcão em atividade; em meio à descrição das obras a serem realizadas ali, aparecia um item de coleção, vendido em uma daquelas embalagens blister, chamado “Pocket volcano”.



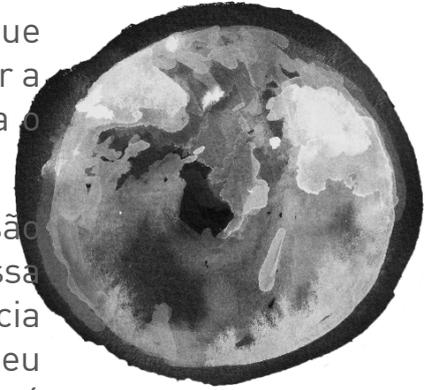
Do máximo de proximidade que podia chegar a um vulcão de verdade, a artista decerto antevia qualquer coisa de “muito movimento”, de “muita força”, que solicitava um olhar curioso, investigativo, desbravador, e, por isso mesmo, sempre encantado. Do mesmo modo que só se explica com uma boa dose literária, de aventura, romance e ficção científica, a passagem da *New Horizons* por Plutão na série de documentários acerca do assunto que vem sendo produzida nos últimos meses. Diante da proximidade do momento em que a sonda, que viaja já há alguns anos, passaria pelo planeta-anão, o assunto parece ter imantado um interesse súbito nos responsáveis pela conquista; essas pessoas são, então, convidadas a testemunhar

suas ansiedades frente ao feito, de modo que se acaba por traficar, nesses sentimentos, um motivo, um porquê da invenção científica em questão. Como se ela pudesse ser em qualquer medida resumível ao processo ou à inteligência dos envolvidos, e não o contrário - afinal, somente porque foi bem-sucedido é que o feito reclamou seus autores e as peripécias por que passaram, como o risco de a sonda não chegar a seu destino, de passar por Plutão virada para o lado errado ou coisas assim.

Eventualmente as ficções científicas são perpassadas por histórias de amor; sem essa parcela demasiado humana, a desumana ciência inventada às vezes não é capaz de explicar seu motivo. Por isso mesmo, a história de amor é fraqueza a da ficção: insinua que a invenção tenha um porquê, oferecendo-se como o plano conservador da vida que ela, a invenção, vem modificar; é o dado de temporalidade que falta à ficção, ocupando os lugares que faltam para que a ficção não pareça ser aquilo mesmo que ela é: uma coisa sem sentido, especializada, autônoma. Se a ficção científica é um delírio da ciência, a história de amor talvez seja um delírio próprio da ficção (aliás, não espantaria se esses dois gêneros de folhetim tivessem uma origem comum).

*Fly me*, o filme de ficção científica que Flora apresenta agora, possui tudo o que se poderia esperar do gênero científico-literário: é rodado à noite, envolve sensações climáticas extremas, salpica efeitos especiais, lança mão de um vocabulário especializado, de investigação, invenção e descoberta, e, além de tudo isso, encampa uma história de amor.

Mas, o que chama a atenção é que cada um desses elementos surja de modo plenamente autônomo no filme: não se justifica a ciência pelo romance, o som pela imagem, a imagem pela cena, a cena pela narrativa. Ao contrário, a artista procede por uma cuidadosa aversão ao eixo comum em torno do qual tais elementos se justificariam. Tudo é externo em *Fly me*: as imagens, embora belas, são externas ao som que as acompanha; a voz, sempre em off, é externa às personagens; as personagens são externas às cenas – surgem





indo para cá e para lá, sempre entre cortes do qual não fazem parte. A narrativa, enfim, é externa às imagens, capturadas sem que sigam seu roteiro, que vai aparecendo apenas conforme o filme é montado. Daí o porquê de a montagem ser a coisa mais evidente no filme.

Flora autonomiza cada um dos elementos da ficção, o que gera uma instância de verdade, um momento em que cada coisa é aquilo mesmo que ela é: a narrativa é somente a narrativa, som é som, bela imagem é bela imagem, cada um desses elementos exibindo um certo caráter *non sense*, por certo derivado da falta da explicitação de sua conformidade aos demais e impedindo que a ficção se estabeleça sozinha, como parece ser sua tendência maior. O que parece ser mais crucial em *Fly me* é sua capacidade de se deter sobre o campo dos afetos – diferentemente do que faz com os demais elementos que compõem a ficção, cada um deles tomados separadamente, a artista não admite afetos sem consequência, de modo que tudo o que possa sobrar de afetivo, de justificativa fundada no sentimento (da beleza da paisagem à compreensão intuitiva do cosmos, à volição que leva ao esforço e aos motivos que subjazem à investigação científica), transforma-se em história de amor. É isto que vai aos poucos drenando para si todos os suspenses, os quase-símbolos, as paisagens idílicas, solitárias, as contemplações dos astros. A história do casal, sem ser contada aos beijos tórridos, vai se formando na somatória dos excessos místicos, cosmológicos que se depreendem das sequências; vai, enfim, emprestando as adjetivações de cada cena para forjar uma narrativa própria, todavia feita de uma miríade de lugares-comuns ostensivamente repetidos, franqueados, no auge, dando a ver a conversão do filme em um clipe de *Unchained Melody* disparado por um walkie-talkie de batatas.

