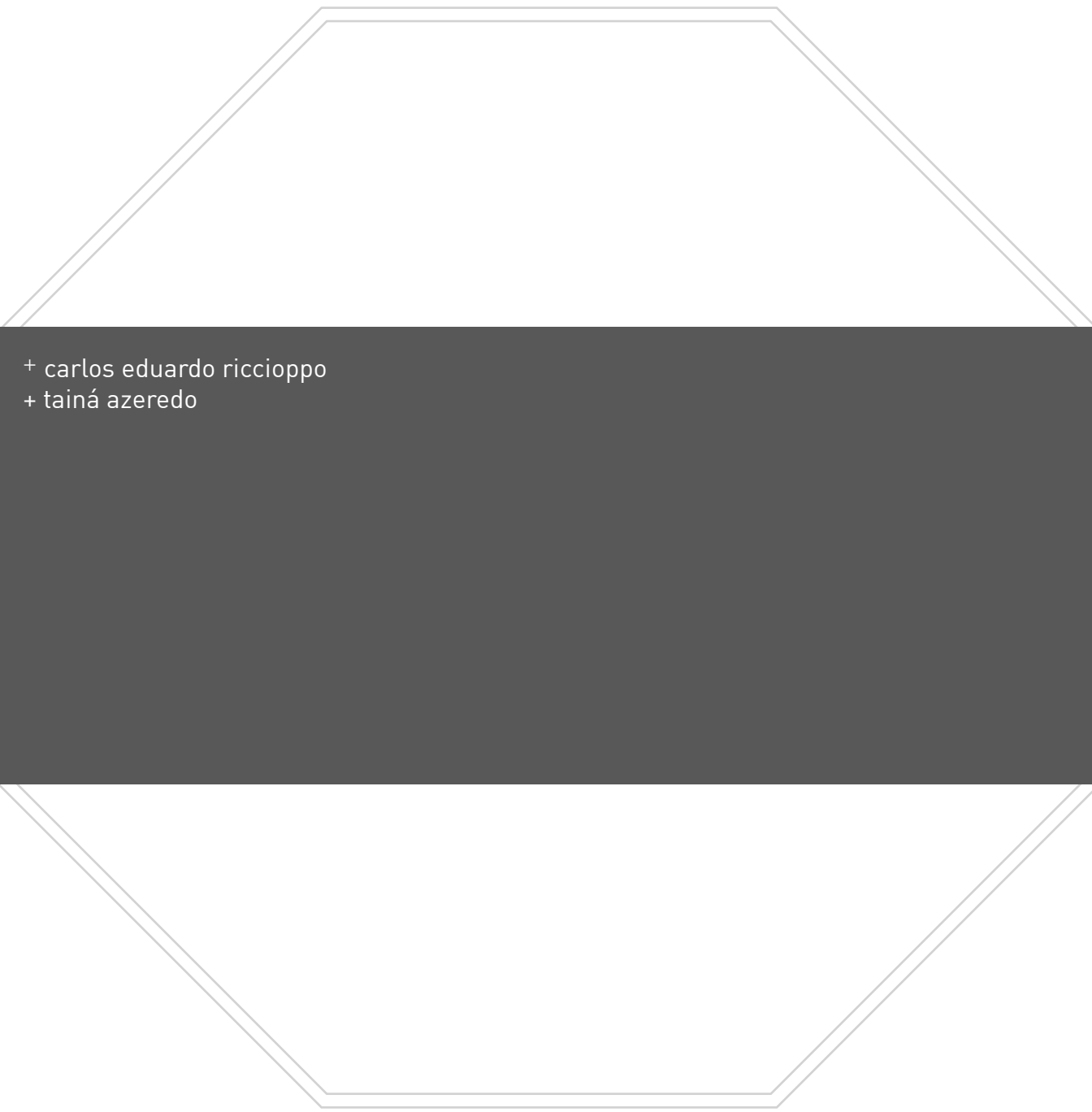


The image features a minimalist design on a white background. A dark gray square is positioned on the right side. To its left, a white geometric shape, resembling a stylized 'C' or a corner, is defined by two parallel lines that meet at a point. The text 'CONSTRUIR UM FAROL E LEVÁ-LO À MONTANHA' is centered within the dark gray square in a bold, white, sans-serif font.

**CONSTRUIR UM FAROL
E LEVÁ-LO À MONTANHA**



+ carlos eduardo riccioppo
+ tainá azeredo

RONDA PARTE I

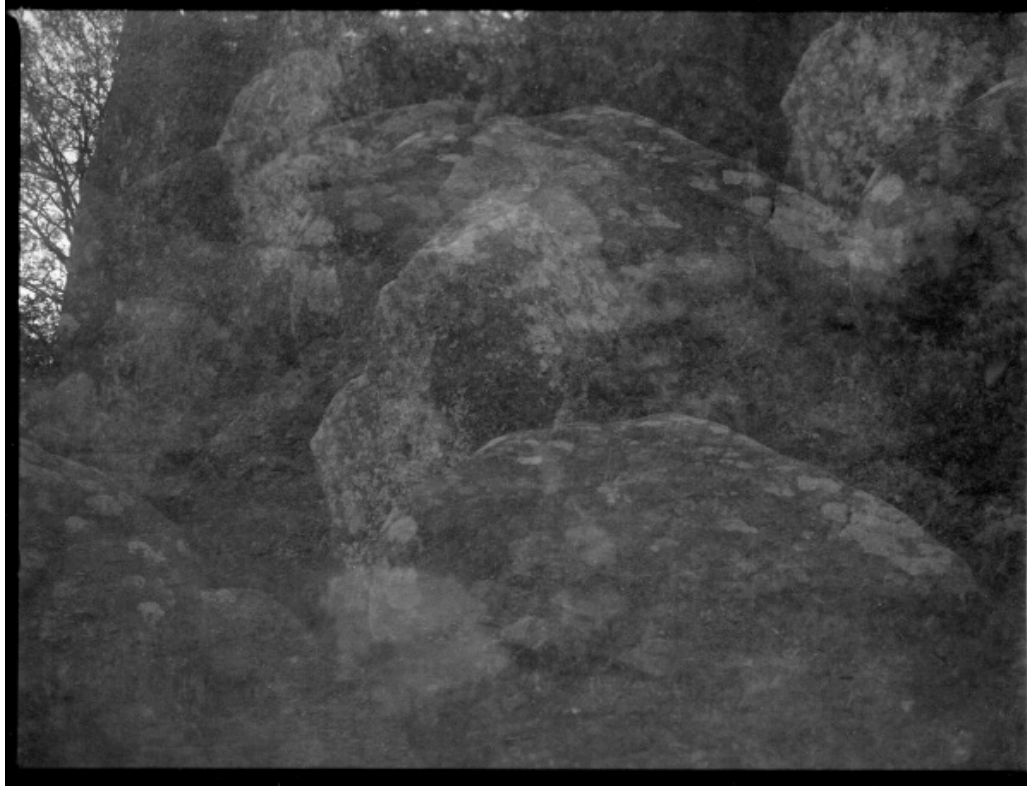
FLORA LEITE
MAURA GRIMALDI

ENGENHO, ENGENHARIA, ENGENHOCAS

CARLOS EDUARDO RICCIOPPO

2. ENGENHO, ENGENHARIA, ENGENHOCAS

2. Não se sabe por que se usa a faculdade do engenho; pensa-se que ela responda a uma necessidade, mas ela responde a ela mesma. Transcorre sem atrito do mais místico ao mais lógico, porque governada pela imaginação e porque ciência que se sabe fictícia, projeção daquilo que não existe, de fato, mas que existe enquanto se prova possível. Daí o porquê de o engenho ser insuportavelmente impertinente: insiste em se descrever pela narrativa de como ele surge (é sempre invenção, projeto, possibilidade), depende de ser explicado, de ser inventado a cada vez, pela suposição de um uso, depois de outro uso, e ainda de mais outro uso; opera somente em seu rebatimento a coisas que já operam (afinal, não opera por si mesmo), mas prometendo sempre uma outra coisa, que permanece indisponível.



SOBRE AS LONGAS HORAS ATÉ O OLHO ACOSTUMAR TAINÁ AZEREDO

1

(Transcrevo aqui unidades quase tópicas que constroem intenções topográficas² entremeadas por declarações não científicas. Diálogos essencialmente impossíveis mas honestamente verossímeis)

O sol se põe em uma hora. *Num plano elevado, depois da terceira grande curva, a subida é cortada por um córrego. Vê-se do lado direito uma pedra que serve de apoio para sentar, descansar o peso das mochilas e encher a concha da mão de água. Do lado esquerdo, preso entre duas pedras, um Y, resto de um tronco caído, posicionado de modo que sinala, no ponto de união das três arestas, a cidade abaixo da montanha. Estamos no meio do caminho.*³

Δ 300 metros acima da linha de partida, quase 700 metros de trilha percorrida numa inclinação média de 40 graus Δ

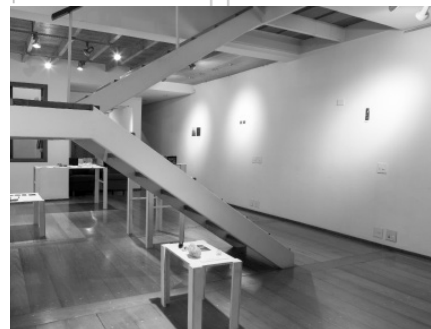
A base da montanha guarda o pedaço do trajeto mais escuro, mesmo durante o dia.⁴ A foto instantânea mal enquadrada, tirada no acesso à subida, se revela subexposta pela falta de luz nesse trecho. *Vê-se na foto seis pessoas lado a lado, carregando mochilas, mantas e garrafa térmicas, tripés, lanternas penduradas e uma grande caixa de isopor octogonal. Vestem roupas mais quentes que a temperatura local. É impossível prever a qualidade do tempo no destino final.*

Δ 1555 metros acima da linha do mar, 1 metro de trilha caminhada, inclinação inicial desconhecida Δ

1. Manifestação topográfica do tempo – por *Casa Tomada*

2. Se declaramos a topografia de um lugar como a representação em um papel da configuração de um terreno com seus acidentes em relação à superfície, é igualmente topográfico pensar na realização de uma exposição que traduzisse no espaço da Casa Tomada os longos meses de trabalho de RONDA.

3. A chegada à exposição se dá pela altura da rua e o visitante deve decidir com um mapa na mão a ordem do percurso. Este é o meio do caminho.



Fotografias, organizações, objetos e desenhos revelam diversos trabalhos que giram em torno de um mesmo projeto. Trabalhos que se aproximam pelas relações entre si e não por seus tamanhos e dimensões. O visitante se encontra um andar acima das salas de projeção, um andar abaixo das outras vistas de um mesmo farol.

4. Dois vídeos que conduziram todo o projeto são apresentados no subsolo da casa. Enquanto um aponta para a monumentalidade de aparato, que como em um monólogo ordenado comunica solitário, o outro traz a imersão no claro-sombra do farol que, em voltas contínuas, serve de projetor da própria paisagem. Também ali uma, câmera posicionada em um laboratório de fotografia, serve de projetor e ao mesmo tempo volta a capturar no vidro superior a mesma imagem de um farol que da as costas para o aparato iluminando a montanha à frente.

Melhor que tivesse neblina, mas parece que vai chover. Seguimos em direção ao topo.⁵ *O grupo se desfaz, uma pessoa segue na frente a fim de alcançar o dia que termina do outro lado da trilha, os outros seguem caminhando em velocidades diferentes, formando um espaço mínimo entre eles no qual não se enxerga ninguém à frente, ninguém atrás. Apenas os dois últimos seguem caminhando juntos, carregando a bagagem octogonal.* São espaços elásticos os que se estabelecem entre as pessoas na caminhada ao apertar ou diminuir o passo. A mata fechada nos permite isolar e agrupar com poucos metros de distância.

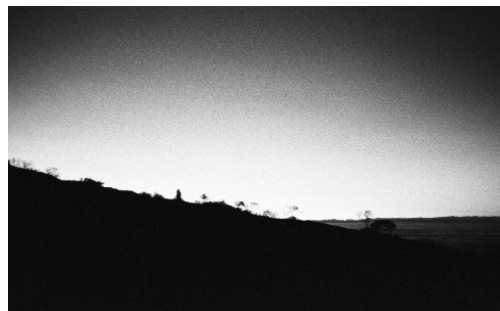
Δ 227 metros acima do ponto Y, 800 metros mais de trilha percorrida numa inclinação média de 29 graus Δ

A chegada ao platô⁶ para montar a base já é escura. Sem céu aberto não tem pôr do sol e o dia acaba branco em nuvem. *Ao longe vê-se o grupo reunido por poucos minutos que depois divide-se em dois. Duas pessoas ficam na base superior organizando um acampamento enquanto as outras quatro descem para a base inferior com equipamentos de filmagem e o isopor.* Daqui da base de cima o sol já caiu e no lugar dele sobe, sobre um tripé, um farol, de formato octogonal que permanece cego até a chegada da noite.

Δ 90 metros dividem as bases que também mantém entre elas uma diferença de 4 metros de altitude Δ

Sem lua e sem lanterna que permaneça acesa, o espaço que separa as bases se torna uma procura simultânea entre pontos de ancoragem e naufrágio. Por fim ancore numa pedra que posiciona o farol apagado na altura exata do meu horizonte. *De costas vê-se uma pessoa que opera uma câmera⁷ e é iluminada pelo visor, as outras todas aparecem e desaparecem em pontos diversos no breu, apagando e acendendo lanternas vermelhas.* Já se passaram algumas horas desde que cheguei e agora

5.



6.



No último andar da Casa Tomada chega-se ao mapa da região percorrida em RONDA. Quase invisível, o cartaz pendurado ao lado da mesa de jantar, se confunde com detalhes da própria casa, enquanto numa TV na sala é possível assistir à ficção científica e a um relato em imagens dos seis meses de trabalho de campo.

7.



começo a ver a montanha recortada ao fundo, relatando uma paisagem previsível.⁸ *Ouve-se uma conversa entre rádios, mas as vozes estão tão próximas que quase podem ser ouvidas sem o aparelho. Uma nova movimentação de lanternas. Silêncio nos rádios.*

O olho, que já se acostumava a distinguir os fantasmas na penumbra, pela temperatura das coisas ou pela proximidade dos gestos, recebe o clarão do farol tencionando os opostos. *O perfil da montanha que antes se via de costas pelo contraste com o céu tem sua face iluminada.* Nesse jogo de oposição o que brilha também cega e cria improváveis relações de naturezas díspares e dissonantes.

Se até agora eu ainda percebia as coisas dentro dos limites do existente e do possível, não poderia compreender nada aqui. Nessa escuridão intervalada por luz estamos fora desses limites.

E quando tudo se apaga de novo, o olho que deveria se acostumar mais uma vez, perdeu a lucidez, e de nítido sobrou o rastro da ronda do farol.

9

10

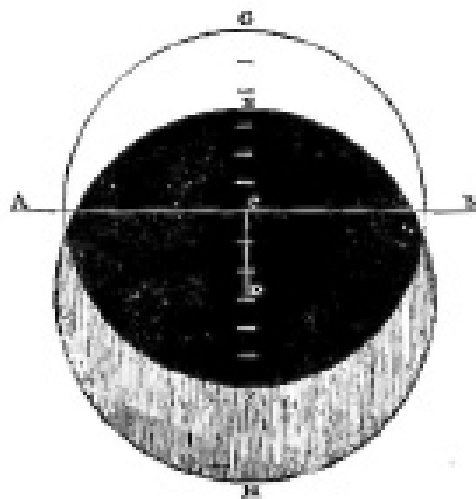
“Talvez, lá em baixo, haja alguém que acredite estar vivendo a nossa vida; mas não é verdade. Nenhum de nós está no corpo em que o outro vê: aparência em meio a aparências (...) Um corpo é a morte: trevas e pedra. Pobre de quem se vê em seu corpo e em seu nome. Nós fazemos os fantasmas. Todos os que passam pela nossa cabeça.” *Os Gigantes da Montanha*, Pirandello

8. “(...) quatro montanhas distintas parecem formar uma única cadeia, como se fossem de quatro fotogramas tirados na sequência, acompanhando um giro panorâmico diante do horizonte(...) A montanha que se prova contínua entre as quatro imagens é um dado externo, uma linha que se deixa derivar do acerto entre as margens de uma imagem e outra. No entanto, não é um horizonte capturado em seções contíguas de um único panorama, pode ser, ainda assim, o mesmo horizonte, todavia capturado de diferentes patamares, na sequência da subida de uma única montanha, a mesma que se mostra de longe, por baixo, de cima, por trás.” Carlos Eduardo Riccioppo

9.



10. “Os fantasmas ... não é preciso procurá-los muito longe: basta fazer com que surjam de nós mesmos. Você se diz sombra do que foi um dia?” *Os Gigantes da Montanha*, Pirandello



Tenho um dado que pode servir aos leitores deste informe para conhecerem a data da segunda aparição dos intrusos: as duas luas e os dois sóis foram vistos no dia seguinte. Poderia se tratar de uma aparição local; entretanto me parece mais provável que seja um fenômeno de espelhismo feito através da lua ou do sol, do mar e do ar, visível, claramente, desde Rabaul e toda a zona. Notei que este segundo sol – talvez imagem de outro – é muito mais intenso. Me parece que entre ontem e anteontem houve um aumento infernal de temperatura. É como se o novo sol tivesse trazido um verão extremo à primavera. As noites são muito brancas: há uma espécie de reflexo polar vagando pelo ar. Mas imagino que as duas luas e os dois sóis não interessem tanto: devem ter chegado a toda a parte, ou pelo céu ou em informações mais cultas e completas. Não os registro por atribuir um valor de poesia ou de curiosidade, senão para que meus leitores, que recebem periódicos e fazem aniversários, datem essas páginas.

MONTANHA, REBATIMENTO, MONTANHA CARLOS EDUARDO RICCIOPPO

As montanhas compartilham com os montes de areia de um deserto a mesma dificuldade de escala; seus perfis delineiam-se a qualquer distância, entrecortando-se diante do horizonte com a mesma desenvoltura, tanto faz se a rocha cabe na mão ou se desfila em cordilheira. Daí uma evidência inescapável a que constantemente retornam os trabalhos de Maura.

Em um arranjo, a artista justapõe quatro fotografias de montanha que parecem disparar um panorama. A extremidade direita do perfil da primeira montanha alinha-se com a extremidade esquerda do perfil da segunda; a extremidade direita da segunda alinha-se com a esquerda da terceira; a direita da terceira com a esquerda da quarta. Forma-se, desse modo, uma única cadeia, um único perfil, como se fossem quatro fotogramas tirados em sequência e acompanhando um giro do corpo diante do horizonte.

No entanto, a variação de ponto de vista é demasiado descontínua entre uma imagem e outra. A primeira montanha parece indefinidamente distante; a segunda, talvez montanha, talvez pequeno morro, debate sua escala com a presença de figuras; a terceira parece um topo ou esbarrancado, adivinhado numa estrada repentinamente encerrada. A última imagem volta a ser montanha, iluminada por um farol. A montanha que atravessa as quatro imagens revela-se dado externo, linha derivada do acerto entre as margens de uma imagem e outra.

De fato, a descontinuidade dessa vista que se oferece no alinhamento lateral das imagens embaralha demais as posições travadas entre o

corpo e o objeto de captura de imagens, não permite que as coisas vistas desfilem em linha reta na altura do olho e não dizem de um olho que para diante daquilo que vê. Contudo, nada disso é suficiente para impedir que a figura da montanha se reintegre nas imagens.

Talvez seja isto o que leve essas fotografias de Maura a perseguirem uma pergunta sobre o porquê de as paisagens readquirirem tão rapidamente o estatuto de panoramas; pergunta, em todo caso, que não pretende ser exatamente formulada no reexame dos usos sociais que foram sendo historicamente aderidos a esses dispositivos de amplidão e vertigem, mas, antes, na especulação das *formas*, dos rastros materiais que a paisagem decanta quando confrontada.

Pode ser que a sequência daquelas quatro imagens não faça desfilar um horizonte capturado em seções contíguas de um único perfil desdobrado no negativo, como primeiro se poderia supor ao ver as bordas de cada uma das imagens alinhando-se às bordas das demais. Mas, nem por isso, o filme deixa de contar uma verdade a respeito da sequência com que a artista confrontou a paisagem. Em vez de segmentos colhidos no giro do corpo sobre seu próprio eixo, o negativo pode ter acumulado visões de um mesmo horizonte, todavia capturadas degrau a degrau, na sequência da subida da mesma montanha. Uma única montanha, de longe, por baixo, de cima, por trás.

As imagens colocam em jogo o desencontro entre o movimento ortogonal do corpo e a presumível passagem lateral do filme pela abertura da câmera; o quadro que vem depois de um primeiro pode colher a imagem do passo acima, em vez de registrar a seção ao lado. No que diz respeito à dimensão da experiência, aliás, a seção ao lado é uma incorreção, uma falácia: à primeira captura, segue-se um passo adiante na subida da montanha, de modo que o que estava à direita ou à esquerda já mudou. Para que o negativo traduza alguma verdade da experiência, ele deve, então, ser exposto àquilo que não muda, ou seja, o horizonte à frente e acima; a tira do filme se deita sobre o movimento do corpo.

Não admira que a disputa de gabarito entre corpo e câmera migre da captura da imagem para sua ampliação, aparecendo em sequências de duas ou três montanhas verticalmente justapostas, uma acima da outra; ou, então, que se comprove no abandono sobre mesas de luz das próprias tiras dos filmes, cujos quadros podem às vezes seguir a lateralidade ordinária da leitura, ou, de repente, estarem orientados,

pág. 16. Montagem gráfica de Maura Grimaldi:
Imagem retirada de BARLÉU, Gaspar. 1584-1648. *O Brasil holandês sob o Conde de Nassau (...)*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.
Texto retirado de CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*.
Tradução Maura Grimaldi e Tainá Azeredo
pág. 23. Trecho de filme fotográfico 120 mm a partir de RONDA - Parte 1.

como em “modo retrato”, um acima do outro¹. O rebatimento contínuo da artista entre a montanha mesma e os dispositivos com os quais ela é capturada é expediente necessário para saber como se constrói a imagem da montanha, e daí o estudo minucioso dos modos de captura dessa imagem: a câmera reta, depois deitada; o filme positivo, depois negativo; a exposição do mesmo quadro à montanha uma vez, outra vez, ainda outra, e uma vez mais. Várias exposições da mesma montanha escura sobre o mesmo horizonte claro, ou, giradas, ao contrário, várias exposições da mesma montanha clara sobre o horizonte escuro.

Importa notar que todas essas operações, das mais simples às mais engenhosas, orbitam em torno da formação da imagem da montanha, mas jamais almejam mudar a forma da montanha em si mesma. Elas parecem saber de antemão que, sem o corte que separa uma área de outra numa imagem, tanto faz se trêmulo, anguloso ou maciamente ondulado, não há montanha, não se faz montanha. Deve ser por isso que, no limite dos experimentos com a captura de suas imagens, a artista devolva sempre à montanha seu perfil, ainda que de modo fantasmático, obscurecido, multiplicado ou reconstituído.

Resulta disso, de qualquer maneira, que as montanhas de Maura possam aparecer estridentes, às vezes *kitsch*, laranjas demais, irrealmente ensolaradas, borradas,

estouradas. Reside aí reside um traço forte desses trabalhos. A artista não parece optar pela montanha mais classicizante, mais imponderável; isto corresponderia a buscar a melhor imagem da montanha. Antes, como se disse, trata-se de indagar, na formação mesma das imagens do acidente topográfico, os traços materiais por meio dos quais ele se restitui, tais traços podendo ser a cor que estoura primeiro na revelação do filme, a textura excessivamente áspera da reflexão da luz sobre suas paredes, a massa pesada de sombra com que se oferece contra o sol. Menos do que efeitos buscados pelos trabalhos, esses elementos parecem ser os pontos de partida das fotografias da artista, e devem, a cada vez, ser inquiridos exatamente na estranheza que impõem à imagem, pelo simples fato de que, não importa o quanto se abstraíam em superfície ou se autonomizem da figura, eles ainda assim restituirão sua forma.

Quem sabe, seria esse o motivo que leva a artista a voltar, de novo e de novo, ao mesmo local de onde capturou a imagem de um monte qualquer e, decerto com a fotografia resultante em mãos, tentar

1. É o caso das três montanhas aqui reproduzidas, e, também, de um trabalho apresentado pela artista no laboratório fotográfico da Casa Tomada, durante a exposição *Ronda – parte I*, em 2015, em que Maura dispunha, sobre uma mesa de luz e ao lado de uma lupa, dois filmes positivos revelados. O primeiro, 120 mm, mantinham seu formato original, exibindo os quadros fotografados em orientação não horizontal, mas, sim, um abaixo do outro. O segundo, 35 mm, era recortado pela artista, de modo que os fotogramas embaralhavam-se sobre a mesa de luz.

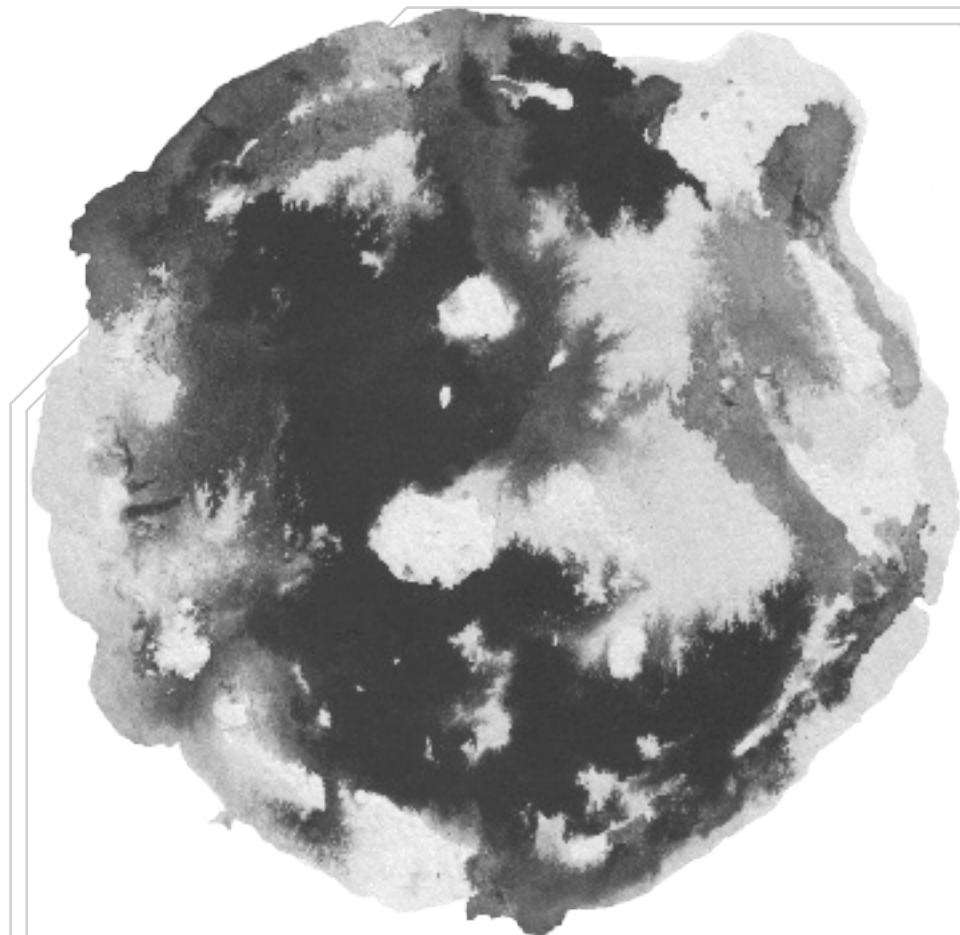
refazer a mesma imagem uma vez e mais outra²; que a faça fotografar uma imagem de montanha já fotografada quantas vezes for possível, até vê-la no limite de se mostrar ainda operante³; ou, enfim, que a estimule a projetar ininterruptamente e até que a luz a subtraia do acetato uma única montanha na parede⁴.

2. Trata-se de 04/2011:07/2011:03/2013, um trabalho composto por três imagens da mesma montanha. A primeira era tirada em um determinado momento; as duas outras, tiradas tempos depois, buscavam repetir os acontecimentos da primeira com a maior exatidão possível.

3. O procedimento aparece algumas vezes nos trabalhos de Maura, estando presente em fotografias que são o resultado de refotografar imagens anteriores; ou, também, na duplicação de negativos, que consiste em enrolar, dentro da máquina fotográfica, um filme virgem sobre um filme já revelado e o expor à luz (o que resulta em que este mesmo filme virgem registre em si as imagens do filme já revelado).

4. Maura instalou, em uma exposição, um projetor de slides que permanecia parado, exibindo apenas um único cromo contra a parede; a mesma luz que projetava a imagem tendia a descolori-la e corrompê-la. O mesmo procedimento reaparece em *Ronda – parte I*.





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”, dispondo 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



JUPITER ECLIPSANDO 10.2

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”.

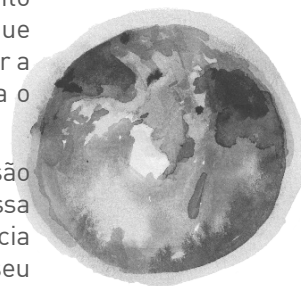
Do máximo de proximidade que podia chegar a um vulcão de verdade, a artista decerto antevia qualquer coisa de “muito movimento”, de “muita força”, que solicitava um olhar curioso, investigativo, desbravador, e, por isso mesmo, sempre encantado. Do mesmo modo que só se explica com uma boa dose literária, 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).

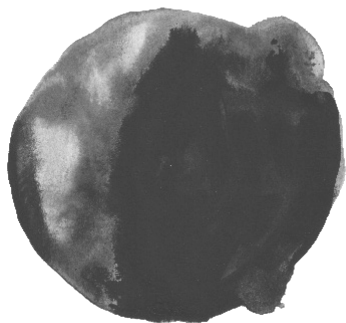
Fly me, o filme de ficção científica que Flora apresenta agora, possui tudo o que se poderia esperar do gênero científico-literário: é rodado à noite, envolve sensações climáticas extremas, salpica efeitos especiais, lança mão de um vocabulário especializado, de investigação, invenção e descoberta, e,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

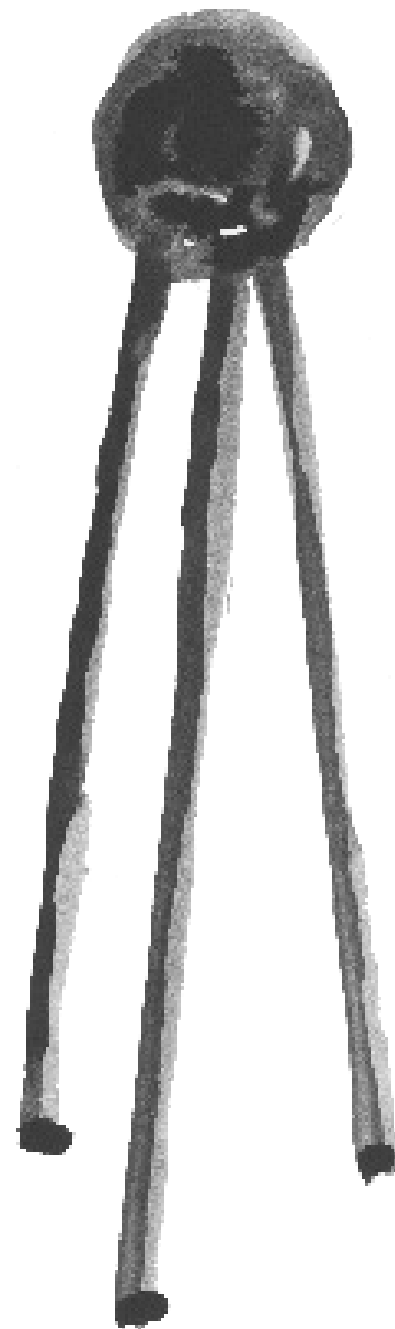


indo para cá e para lá, sempre entre cortes do qual não fazem parte. A narrativa, enfim, é externa às imagens, capturadas sem que sigam seu roteiro, que vai aparecendo apenas conforme o filme é montado. Daí o porquê de a montagem ser a coisa mais evidente no filme.

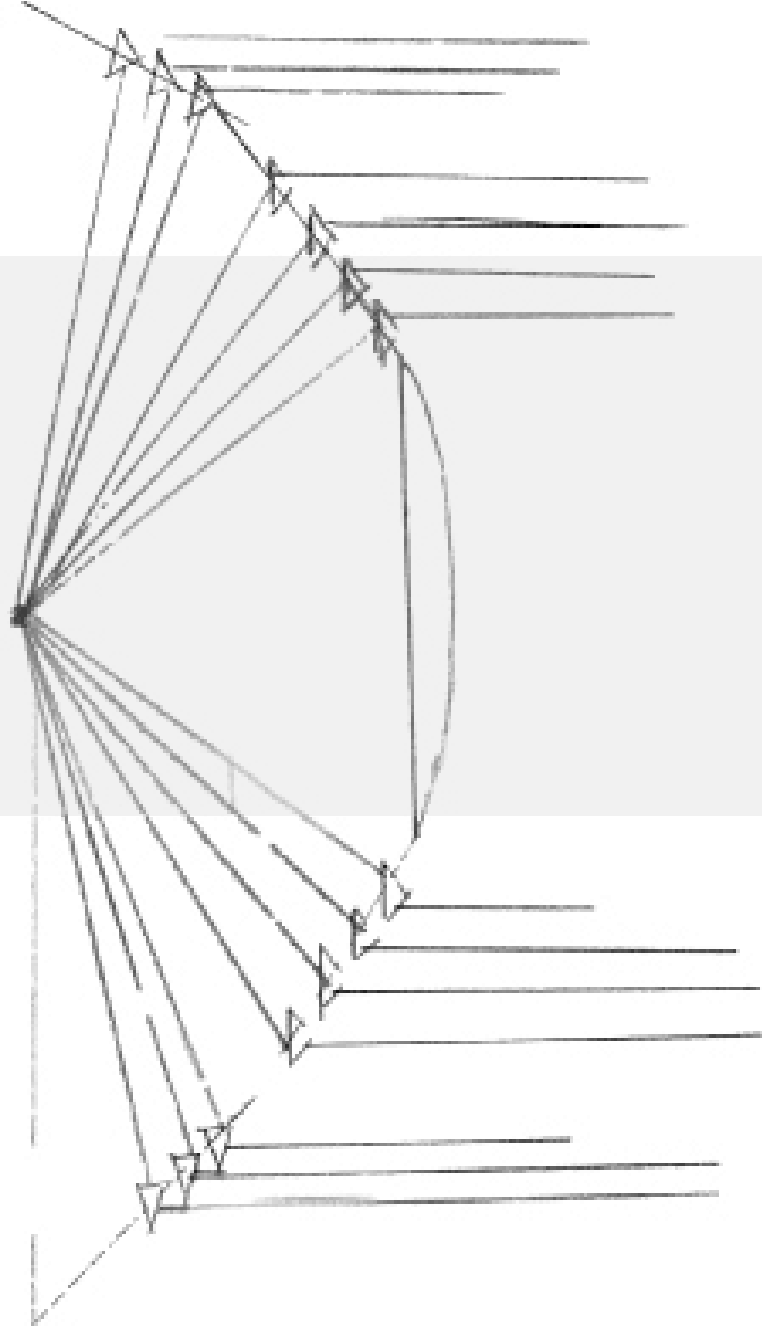
Flora autonomiza cada um dos elementos da ficção, o que gera uma instância de verdade, um momento em que cada coisa é aquilo mesmo que ela é: a narrativa é somente a narrativa, som é som, bela imagem é bela imagem, cada um desses elementos exibindo um certo caráter *non sense*, por certo derivado da 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.



PLUMA DA ERUPÇÃO VULCÂNICA EMIO



FAROL COMETINHA



2013

ABRIL

Caderno comum. Surge a primeira imagem do farol ¹.

SETEMBRO

Primeiras conversas sobre o farol. Diálogos à distância.

OUTUBRO

Início da elaboração do projeto de adaptação de um farol em um navio para Recife. Da orla ao mar.

NOVEMBRO

Aparições do farol.

DEZEMBRO

Levantamento dos faróis da costa brasileira.

Visita à montanha. Decide-se realizar o teste na montanha ².

2014

JANEIRO

Flora traz um farol para Maura.

FEVEREIRO - ABRIL

Decide-se que a montanha integrará a primeira parte do trabalho.
Início dos estudos sobre energia elétrica.
Materiais de referência bibliográfica.

1. Julho, 2013: Primeiro trabalho em conjunto. Calendário Lunar.

2. Equipe: Flora Leite, Maura Grimaldi, Deyson Gilbert, Gabriele Petenazzi Tome, Maíra Dietrich, Marcílio Antonio Bueno, Mariana Grimaldi, Vítor Stella.

MARÇO

O trabalho ganha nome: RONDA.

ABRIL

Primeira versão do projeto Ronda. Construir um farol e levá-lo à montanha.

08 DE JUNHO

Primeiro modelo do farol.

21 E 22 DE JUNHO

Primeiras projeções com o farol na montanha.

JULHO

Elaboração do projeto RONDA Parte 1.

OUTUBRO

Aprovação do projeto.

3. Equipe: Alexandre Wahraftig, Flora Leite, Maura Grimaldi, Pedro Ishikawa.
4. 08 de fevereiro: Reunião com Nathan Rabinovitch (arduino e automação).
- 13 de fevereiro: Reunião de montagem e edição com Lia Kulakauskas.
- 20 de fevereiro: Reunião de produção Chico Toledo.
- 22 de fevereiro: Reunião com o crítico pesquisador Cadu Riccioppo.
- 23 de fevereiro: Reunião Chico, Leco, Maura e Flora.
- 25 de fevereiro: Reunião com a Casa Tomada.
- 26 de fevereiro: Reunião com o engenheiro Erick Vermot.
- 27 de fevereiro: Reunião com Matheus Leston (concepção sonora).
5. Equipe: Alexandre Wahraftig, Flora Leite, Maura Grimaldi, Pedro Ishikawa, Chico Toledo.
6. Equipe: Alexandre Wahraftig, Flora Leite, Maura Grimaldi, Pedro Ishikawa, Chico Toledo e Tainá Azeredo.
7. 06 de maio: Reunião com Mina Warchavchik (desenho executivo).
8. Equipe: Alexandre Wahraftig, Flora Leite, Maura Grimaldi, Pedro Ishikawa, Chico Toledo. Assitência de um carregador.
9. Equipe: Alexandre Wahraftig, Flora Leite, Maura Grimaldi, Pedro Ishikawa, Chico Toledo, Tainá Azeredo. Assitência de um carregador.
10. 13 a 17 de julho: Montagem exposição.
- 18 de julho: Abertura da exposição RONDA -

Parte I na Casa Tomada.

01 de agosto: Sessão dos filmes *Fly me* e

Trabalho de Ronda.

22 de agosto: Encerramento da exposição com lançamento da publicação.

2015

JANEIRO

Visita técnica e coleta de mapas - IBGE.

30 DE JANEIRO - 02 DE FEVEREIRO

Expedição #01. Protótipo 01.

Cavalos foram vistos ³.

Lua cheia.

Raios nas proximidades.

FEVEREIRO

Desenho e aprimoramento do farol ⁴.

14 - 17 DE MARÇO

Expedição #02. Protótipo 02⁵.

MARÇO - ABRIL

Finalização do Protótipo 03

Engrenagem

Motor

Automação

Sistema de espelhos octogonais.

Estrutura de armazenamento concluída

24 - 27 DE ABRIL

Expedição #03. Protótipo 03.

Tempestade de neblina.

Primeiro acampamento ⁶.

Danos conjunturais do farol.

Cavalos foram vistos.

MAIO

Aprimoramento Protótipo 04⁷.

Refação da engrenagem menor.

22 - 25 DE MAIO

Expedição #04. Protótipo 03.

Segundo acampamento ⁸.

Falhas no arduíno.

JUNHO

Aprimoramento Protótipo 04.

Corte a laser do sistema octogonal de espelhos.

Manutenção do controle remoto.

21 - 24 DE JUNHO

Expedição #05. Protótipo #04

Terceiro acampamento ⁹.

Pouca neblina.

Danos conjunturais ao farol.

Flora cai da montanha.

25 DE JUNHO - 22 DE AGOSTO

Finalização do Projeto *RONDA Parte 1* ¹⁰.

CONSTRUIR UM FAROL E LEVÁ-LO À MONTANHA

ENGENHO, ENGENHARIA, ENGENHOCAS
CARLOS EDUARDO RICCIOPPO
PÁGINA 04

SORE AS LONGAS HORAS ATÉ O OLHO ACOSTUMAR
TAINÁ AZEREDO
PÁGINA 08

MONTANHA, REBATIMENTO, MONTANHA
CARLOS EDUARDO RICCIOPPO
PÁGINA 14

NEW HORIZONS, A CABEÇA NA LUA
CARLOS EDUARDO RICCIOPPO
PÁGINA 22

CRONOLOGIA
PÁGINA 36

PROJETO GRÁFICO
gisele nogueira

IMAGENS
flora leite: páginas 7, 22, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 42
maura grimaldi: página 6 14, 21 34, 35

EQUIPE DE RONDA
alexandre wahrhaftig, chico toledo, erick vermot, flora leite, francisco orlandi neto, lia kulakauskas, matheus leston, maura grimaldi, mina warchavchik hugerth, nathan tafla rabinovitch, pedro henrique ishikawa

EXPOSIÇÃO - RONDA PARTE 1 flora leite & maura grimaldi

PRODUÇÃO EXECUTIVA
chico toledo

ACOMPANHAMENTO CRÍTICO
carlos eduardo riccioppo

MONTAGEM
zangui & zagatti

COMIDINHAS
ana beatriz elorza

ÁUDIO/VÍDEO
fusion audio

AGRADECIMENTOS
ana cristina porto castanheira, ana maria porto castanheira, ana silvia carvalho, angelo ravazi, associação de turismo de monte verde/mg - zelito, batman & zeca, beatriz himmelstein moreira leite, caio antunes, danilo medeiros, deuzulmira de paula, deyson gilbert, francis girard, gabriel barrella, gabriele petenazzi tome, gibo pinheiro, heloísa baldin, isabella rjeille, jasmin tenucci, laura himmelstein capelhuchnik, laurent refalo, maíra dietrich, maira himmelstein, manóel marcílio sanches, marcia toledo, marcílio antônio bueno jr., maria josé porto castanheira, mariana grimaldi, moira soares, naná lopes, nina kopko, nelson jimenez, pedro luiz grimaldi, pierre yves refalo, pingado-prés, rafael falanga, raul arthuso, regina célia porto castanheira, vitor stella e a todos os membros da equipe.

Para todos aqueles que gostaríamos que estivessem conosco e também

para Nat ★

CASA TOMADA

DIREÇÃO
tainá azeredo

ASSISTÊNCIA GERAL
habacuque lima

ASSISTÊNCIA DE PROJETO
diandra sanches

APRESENTA

cl casa tomada cl

PRODUÇÃO



APOIO

massa REAL

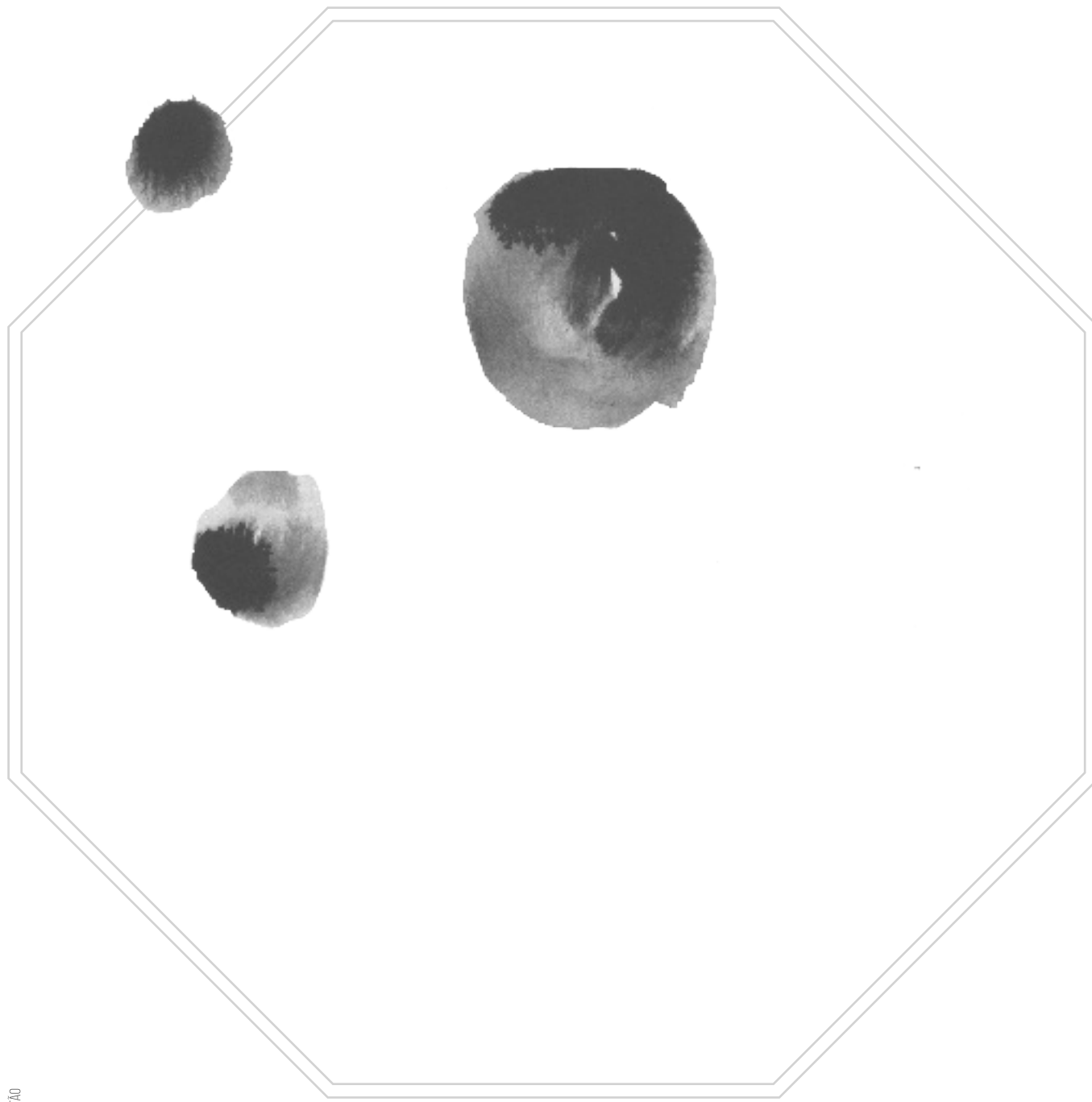
REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA | PROIBIDA A VENDA



**CONSTRUIR UM FAROL
E LEVÁ-LO À MONTANHA**



RONDA PARTE I