

A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger

Mauro Trindade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A exposição *Gavetas de memórias*, de Anna Bella Geiger, condensa quatro décadas de pesquisas e aproxima arte e cartografia, em trabalhos geopolíticos e geopoéticos com ressonâncias na história da arte, em processos artísticos e na pesquisa de materiais. A cartografia política e o mapeamento conceitual e existencial de sua obra suscitam novas mediações entre território e sujeito, dentro de contranarrativas políticas que exigem novas visualidades.

Palavras-chave: Arte contemporânea, política, cartografia

L'exposition *Tiroirs de la mémoire*, d'Anna Bella Geiger, condense quatre décennies de recherches et établit un dialogue entre art et cartographie, avec des oeuvres géopolitiques et géopoétiques aux résonances dans l'histoire de l'art, dans des procédés artistiques et dans la recherche des matériaux. La cartographie politique et le relevé conceptuel et existentiel de son oeuvre suscitent de nouvelles médiations entre territoire et sujet, dans des contre-récits à exiger de nouvelles visualités.

Mots-clés: Art contemporain; politique, cartographie

"En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia"

Jorge Luís Borges, *El Hacedor*

"Sou muitas vezes conhecida como aquela artista que faz mapas"¹, comenta com certa ironia Anna Bella Geiger a respeito de avaliações precipitadas sobre sua obra. A maneira circular de sua produção poética confunde quem espera trabalhos realizados de forma padronizada, com atividades ordenadas em cronogramas fechados que, uma vez realizados, se extinguem para a realização de uma nova fase, em submissão à produção em série e às necessidades de consumo e obsolescência do produto. Os projetos e realizações dentro da obra de Anna Bella Geiger costumam surgir em camadas, que não encerram em definitivo as pesquisas anteriores e permanecem em "jazidas estéticas"², na expressão do crítico Adolfo Montejo Navas. "Às vezes (os trabalhos) ficam como os ossos de Ezequiel sem eu poder lhes dar um sopro"³, comenta a artista.

No catálogo de *Constelações*, exposição de 1996 realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o crítico Fernando Cocchiari já observava o caráter aglutinante da obra da artista, que, se podia ser compreendida em quatro momentos – as gravuras "viscerais" (1965-1968), a reflexão sobre a natureza da obra de arte (1973), a pintura nos anos 1980 e a produção de objetos em cera e metal –, precipitavam-se na última "fase", quando tais objetos podiam ser entendidos como "uma espécie de síntese constelar de seus diversos tempos e territórios"⁴. Ao tempo linear medido em intervalos regulares e controláveis, é sugerida a circularidade dos desejos, das ações e da memória, com dilatações e condensações do tempo psíquico.

Há 40 anos, imagens com evocações cartográficas estão presentes em suas obras, desde o final dos anos 1960 até as *Gavetas de Memórias*, seu mais recente trabalho que nos últimos dois anos tem apresentado em exposições pelo Brasil e no exterior. Antes mesmo da célebre exposição *Situações-limite*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1975, a artista já realizava desenhos com inspiração cartográfica, cuja genealogia mais remota pode ser encontrada em trabalhos que realizou como ilustradora em publicações geográficas. O longo casamento com o geógrafo Paulo Geiger a ajudou a ampliar seus interesses pelas questões de mapeamento, num período em que o abstracionismo deixou de ser central para a

¹ GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista concedida a TRINDADE, Mauro, 05/07/2016.

² MONTEJO NAVAS, Adolfo. Anna Bella Geiger – uma poética em arquipélagos (aproximações), in Anna Bella Geiger – Territórios, Passagens, Situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p.16.

³ GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista concedida a TRINDADE, Mauro, 05/07/2016. A citação refere-se a uma passagem do Livro de Ezequiel, capítulo 37, quando Deus ordena a Ezequiel que profetize aos ossos de mortos em um vale, que ganham carne, tendões e se põem em pé, mas sem vida. Finalmente o profeta convoca o espírito para vir pelos ventos e dar vida aos mortos.

⁴ COCCHIARALE, Fernando. O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger. In: COCCHIARALE, Fernando (Curador). Anna Bella Geiger: Constelações. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p.9-15.

artista, quando passou a refletir obsessivamente sobre o papel do artista no mundo. Por volta de 1969, Paulo Geiger lhe havia apresentado às novas representações cartográficas geradas por computador, no IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística –, onde trabalhava. Poucos anos depois, chegou a conseguir, com colegas de Paulo, duas fotografias de satélite do Rio Amazonas e passou a estudar com um cartógrafo colega do marido por cerca de três meses, para compreender as demandas do mapa geográfico, um interesse que permaneceu latente por alguns anos, até irromper nas *Situações-Limite*.

É exatamente nesse período que alguns críticos identificam uma inflexão em sua obra, com uma transformação da pesquisa artística, da temática e dos meios com os quais trabalhava. Para Tadeu Chiarelli,

É justamente na década de 1970 que a artista estabelece um corte importante em sua trajetória, então no início, a partir da superação do conceito de arte como expressão do seu eu mais profundo, para assumir uma postura crítica em relação à arte, sua natureza e suas conexões com o espaço sociopolítico brasileiro e internacional. Porém, mesmo nesse período em que a artista passa a operar num corte de viés conceitual, percebe-se que, ao pensar a arte como sistema inserido no âmbito do capitalismo internacional, ela não abdica de refletir sobre si mesma e sobre a sua circunstância, agora dentro de um recorte crítico que leva em conta a sua situação de brasileira de primeira geração, vivendo em um país repleto de contradições políticas e sociais, sob um regime de exceção.⁵

Por volta de 1975, entre outras obras, ela preparava caderno de artistas, como *O Novo Atlas 1* e *O Novo Atlas 2*. Para Anna Bella, esses trabalhos atendiam às suas necessidades de refletir conceitualmente à atividade artística, na qual não interessava mais o suporte, mas as ideias que ele continha. A abordagem conceitual da arte e a utilização de materiais do dia a dia já eram recorrentes em sua labuta. Nas naturezas-mortas, costumava usava café ou chá com nanquim, pois a beirada da borra lhe interessava, com suas manchas aleatórias. Depois aproximou-se da fotografia, do vídeo e do super-8, sem jamais transformá-los em ofício. "Isso seria um maneirismo. A ideologia não pode ser da técnica"⁶, comenta. Ao longo de sua longa carreira, ao lado de suportes e técnicas tradicionais, como tela, papel, gravura e acrílica, utilizou-se de terra, conchas, metais variados, arames, molas, veludo, papelão, saibro, plástico, cal e tijolos, conscientemente decidida a não se tornar tributária da materialidade.

Não inventei isso, que vem do dada, de antes. É engraçado pensar em novas tecnologias quando elas são de 40 anos atrás. A atitude experimental é a única na arte, o que não exijo de

⁵ CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. Revista ARS (São Paulo), vol.5, no.10, São Paulo, 2007.

⁶ GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista concedida a TRINDADE, Mauro, 05/07/2016.

ninguém, apenas de mim. E é nesse sentido que a gente se aproxima dessas novidades. O super-8, por exemplo, comprei em 1969 nos Estados Unidos, para uso doméstico mesmo. E só depois iria usá-lo na arte, primeiro gravando aulas e depois como suporte. Naquela mesma época surgiu no Brasil o que era chamado de plástico cristal, que é esse plástico transparente. Ele também era uma nova tecnologia para Lygia Clark, que o usava. E a máquina de projetar slides também aparece em 71, 72 e era uma coisa deslumbrante, por que permitia ao artista projetar e ampliar seus trabalhos.⁷

Assim, a utilização de suportes novos ou antigos passa a atender fundamentalmente o conceito em seus trabalhos, a ponto de renegar qualquer interesse específico no vídeo-tape no catálogo de uma mostra de 1975 de vídeo-arte. Para a artista, não existem razões para determinar *a priori* o uso desta ou daquela técnica. "Acredito que princípios e procedimentos estritos só têm significação artística se inseridos na totalidade das questões da arte"⁸, escreve.

Em seus *Atlas*, utilizava-se de máquina de escrever e grafite para construir projeções do globo terrestre em *Correntes culturais*, entre outras técnicas, nos quais se passa a perceber um sistema cartográfico que, para a artista, nada mais é que uma abstração regulada do mundo.

"Isso tudo foi povoando a minha ideia gráfica, e passei a trazer para meus trabalhos, de forma crítica, esses todos elementos do mapa. Isso alimentou a minha cartografia geopóetica, em desenhos, gravuras e tal. Em 1975, fiz uma exposição no mezanino do MAM/Rio, que chamei de *Situações-Limite*, com vários trabalhos ligados aos meus sentimentos em relação à situação política. E, ao mesmo tempo, eram obras que utilizavam meios que não eram considerados da arte. Mas isso não é uma ruptura apenas minha, pessoal, mas muito maior, do mundo ocidental e da cultura hegemônica, de muitos artistas que procuravam questões históricas e geográficas em arquétipos, monumentos. A aparência da América Latina, muito parecida com a do Brasil, já me trouxe indagações sobre forma e ideia e que nossa ruptura tinha características diferentes. Mostrei coisas assim, com caderninhos, fotos, vídeos."⁹

Na época a artista já tinha a necessidade de levar a esses mapas bidimensionais a questões da tridimensionalidade sem, entretanto, torná-los de fato tridimensionais. Não se tratava, portanto, de uma tentativa de ilusionismo, mas de uma reflexão a

⁷ Idem.

⁸ MONTEJO NAVAS, Adolfo. (op.cit), p. 136.

⁹ GEIGER, A. B, 2016 (op. cit.).

respeito de volume e ocupação. “Também não eram esculturas”¹⁰, previne. Talvez por uma lembrança do pai, que fazia formas de biscoito com o metal de latas de aveia, Anna Bella começou a recortar com alicate latas de petit-pois, para as gravuras da série *Viscerais*. Logo passaria a recortá-las em forma de mapa da América do Sul e do Brasil. Acabou levando as forminhas para a *Situações-Limite*, onde ficavam sobre uma mesa dentro de uma cabine. Durante alguns dias, carregou para o MAM massa de farinha de biscoito, que abria sobre um tabuleiro para as pessoas usarem os mapas de metal como forminhas que calcavam na massa. Depois Anna Bella assava a massa e, dia seguinte, o público ia saborear os biscoitinhos. Por três dias, os visitantes do MAM comeram o Brasil e a América Latina.

A deglutição em grandes banquetes traz consigo o exagero e o transbordamento da celebração, de maneira sempre hiperbólica e associada ao grotesco, no qual o mundo é comido pelo homem, que o engole e “faz dele uma parte de si”¹¹. O corpo despedaça e devora o mundo, sua boca o destrói e cresce às custas de sua matéria. O triunfo do corpo sobre o mundo sucumbe as ideias, destronadas para o plano material. A imagem vitoriosa das forças do grotesco e da conquista dos territórios que acabara de dominar ganhava claras conotações políticas no Brasil da década de 1970, submetido por uma ditadura brutal que torturava, matava e desaparecia com os opositores do regime. Dentro do ritual do banquete, a encenação de Anna Bella Geiger parodiava com burla e blasfêmia o terror coercitivo do regime militar.

O crítico Fernando Cocchiarale, que já trabalhava com a artista, ficava muito preocupado com o trabalho e temia que a amiga pudesse sofrer alguma represália, numa época de grande repressão. “Ele me alertava: – Anna, toma cuidado que vão entender de alguma maneira. Claro que eu tomava, não estava provocando as pessoas. Conversei com o pessoal do museu e depois parei de fazer isso”¹².

Os mapas continuaram a povoar o imaginário de Anna Bella Geiger. Um de seus trabalhos, de 1976, foi criado a partir de um mapa-múndi com projeção mercator, obra que não considera experimental, até feia. “Não era para ser estético”¹³, comenta. Mais tarde passa a desenvolver mapas-múndi a partir da produção do petróleo. E depois de um mundo escalonado entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos.

Ao mesmo tempo, Anna Bella Geiger continuou por muito tempo a construir em casa as forminhas de países e continentes a partir de latas. Como davam muito trabalho para cortar, passou a comprar folhas de cobre já em tiras nas quais aplicava com alicate as dobras e desenhos desejados. Mas a artista pressentia a necessidade de uma forma de conter e apresentar esses trabalhos. Primeiro pensou em mandar fazer um *container*, uma caixa de metal capaz de enquadrá-los, mas a ideia do metal novo não a agradava. Depois tentou pôr os mapinhas num tabuleiro de cozinha. Por várias

¹⁰ Idem.

¹¹ Bakhtin, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, pp. 245.

¹² GEIGER, A. B, 2016 (op. cit.).

¹³ Idem.

vezes, derramou mel no tabuleiro para cercá-los, mas tudo ficava boiando e a sua casa respingada e grudenta.

A resina não a interessava, como quaisquer outros produtos industriais, porque para ela era o trabalho tinha um sentido claramente anti-industrial. Foi quando pensou na encáustica, realizada com cera de abelha. Na época, passou a ler a respeito na Biblioteca Nacional e conseguiu, com a ajuda de colaboradores, mais informações. Descobriu mais tarde que a encáustica tinha sido muito usada da Idade Média até Leonardo Da Vinci, que chegou a misturar o pigmento à cera de abelha em *A Última Ceia*, como forma de deter a secagem rápida do afresco, com péssimos resultados para a conservação da obra. Aquilo a interessou não porque fosse do Leonardo, mas porque tipa certas características desmaterializantes. Para ela, a cera é tão vulnerável e efêmera que se aproximava da desmaterialização do objeto, por sua ameaçadora precariedade. “E aí começou todo o mistério do material. Você sabe quanto tempo durou entre fazer as forminhas, em 1975, e eu sacar que era a cera? Só fui sacar em 1990 e poucos. Eu não podia procurar o que eu não sabia o que era.”¹⁴

O aprendizado com a nova matéria foi igualmente complexo, por sua diversidade de origem. Alguns de seus alunos traziam cera de Petrópolis, mas eram muito impuras, o que obrigava a artista a derreter e coar a 100 graus centígrados, com o cuidado de não passar do ponto, senão a cera começava a cozinhar. Terminou misturando a cera com parafinas da Química Herzog, entre outras, que conferiam um brilho tênue à combinação.

A encáustica, com suas camadas de cera derretida sob a superfície sólida que, por vezes, irrompem e formam o que a artista chama de “vulcões”, torna-se veículo para imagens que parece saídas de satélites, com simulações de ventos, correntes marinhas.

“Eu mesma fui reparando que meu trabalho com cartografia é uma análise vista do céu, uma percepção de sobrevoo. É uma bobagem, mas sabe quando você sonha que está voando? Então você tem a possibilidade de sobrevoar territórios. O trabalho pode me trazer alguns resultados matéricos que são imprevisíveis, enquanto outros são controláveis. Então é um trabalho muito calculado e com intuição ao mesmo tempo. Tenho de esperar, às vezes horas, para calcar as placas e, como acontecia antes, evitar que o vulcão suba e exploda numa ponta da gaveta. Como é que eu vou trazer as manchas? E elas passaram a fazer parte do trabalho e confundem o que é o mapa e o que é uma mancha. E antes de ficar completamente dura, a cera aceita os clichês que eu tenho de mapas.”¹⁵

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

Depois de desistir dos tabuleiros de bolo, encontrou a solução para o enquadramento em suas muitas caminhadas pela cidade, nas quais pesquisava em lojas e brechós. Numa das ruas do Centro, aos pés do Morro da Conceição, se deparou com uma gaveta de arquivo velha, toda enferrujada, dentro de um depósito de objetos usados. Como o flâneur benjaminiano, que recolhe as visões da cidade em sua “botânica do asfalto”¹⁶, a artista procurava detritos da sociedade industrial, com objetos cujo uso social estava extinto. Sem demanda e sem valor de uso, as gavetas esgotam sua função ao deixar de guardar e ordenar outros objetos em seu interior. Sua única qualidade remanescente é o efeito da ação do tempo, que as enferrujou e amassou, conferindo-lhes uma historicidade resgatada na nova vida que a artista ofereceu. De forma distinta da transitoriedade dos momentos presentes e da concepção de modernidade que foram tema de Walter Benjamin, a poética das gavetas realiza uma dupla operação semântica, na quais a passagem do tempo por elas dialoga com a era de mapas e descobrimentos, em paródias da cartografia tradicional de conteúdo ideológico estático e, portanto, conservador. São memórias sem “determinação histórica”¹⁷, sem contexto definido e nos limites entre lembranças e esquecimentos. Em texto escrito para a recente exposição *Gavetas de Memórias* no Espaço Cultural Sérgio Porto, Anna Bella Geiger explicita o caráter ambíguo dessas gavetas ao denominá-las *Fronteiriços*, “Também no sentido psíquico. Borderline”¹⁸, palavra em Língua inglesa que tanto significa fronteira ou fronteiro quando duvidoso.

Além de todo o caráter político e ideológico vastamente discutido a respeito da cartografia, mapas indicam um estar no mundo, nossa localização e os espaços contíguos para os quais podemos nos deslocar. Se, por um lado, se o mapa estabelece as divisões territoriais e impõe fronteiras, por outro a necessidade de sua permanente redução de escala limita o desejo de totalidade que contém e ordena o próprio mundo, descrito por Borges em *Museo*.

Coube a Lev Semenovitch Vygotsky (1896-1934) observar que nenhuma das linhas de psicologia de seu tempo dava conta de “uma teoria unificada dos processos psicológicos humanos”¹⁹, e passou a desenvolver uma teoria psicológica que iria associar de forma permanente as relações entre a mente humana e o espaço social. Possivelmente foi o primeiro cientista a aventar como a cultura – em seu sentido mais amplo – passa a fazer parte da “natureza” do sujeito. Em *A formação social da mente*, após analisar, sob uma concepção materialista a ação transformadora do homem sobre a natureza através da mão e de instrumentos que ele mesmo fabrica, Vygotsky expande essa relação entre o ser humano e o meio ambiente ao uso de signos, no qual o desenvolvimento da criança ao adulto se fundamenta exatamente na sociedade e na cultura. Entre os aspectos que o autor analisa, está o processo de internalização, uma “reconstrução interna, intrassubjetiva, de uma operação externa com objetos que o

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 34.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. (op.cit.), p. 105.

¹⁸ Gavetas de Memórias. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal do Rio de Janeiro, 2016, 2P. Catálogo de exposição.

¹⁹ COLÉ, Michael; SCRIBNER, Sylvia. Introdução. In Vygotski, L. S. A formação social da mente. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991, p. 9.

homem entra em interação"²⁰. O mundo como representação opõe-se à concepção de um mundo feito de coisas, um puro dado imediato que não dá contas das relações sociais e psíquicas dos signos. O mapa, nesse sentido, deixa de ser o mapa ideológico difundido pela educação tradicional e exige uma nova configuração capaz de dar conta tanto das demandas políticas, quanto estéticas e pessoais. Na dialética das imagens em tensão direta com as narrativas hegemônicas de centralidade e globalidade, as *Gavetas de Memórias* oferecem outros nortes e outras lembranças.

Referências Bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- CANCELA, H. G.. *Sobre o Rigor na Ciência*. Disponível em: <http://contramundumcritica.blogspot.com.br/2010/03/jorge-luis-borges-sobre-o-rigor-na.html>. Acesso em 10/06/2016.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CAVALCANTI, L.S. *Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos: Uma contribuição de Vygotsky ao ensino da geografia*, Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 66, p. 185-207, maio/ago. 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra*. Revista ARS (São Paulo), vol.5, no.10, São Paulo, 2007.
- GEIGER, Anna Bella. *Anna Bella Geiger – Territórios, Passagens, Situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- IVIC, Ivan. *Lev Semionovich Vygostsky*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.
- VYGOTSKI, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991.

²⁰ Cavalcanti, L.S. *Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos: Uma contribuição de Vygotsky ao ensino da geografia*, Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 66, p. 185-207, maio/ago. 2005.