

Arte Sobreumana **Humor em São Paulo**

Por Fernando Lemos

Morar nesta cidade, que é dez vezes maior que a própria capital do país, é ser vizinho das classes formadoras de opinião, pensantes e intelectualizadas que criam cotidianamente obrigações, em que nenhum limite se coloca para o exercício da crítica, mas em que o germe produtor da participação criativa é constante, tal a urgência e a sua abrangência. É que aqui os agentes culturais desobedecem, por exemplo, a critérios «municipais» de pensamento administrativo ou mesmo aos «estaduais» que lhes estariam mais adequados na tabela geografada e na partilha das conveniências políticas. Está pois na cabeça de todos esses agentes a obrigatoriedade de se pensar tudo à escala de um modelo «federal» - equivale dizer - que o projeto e a idéia ou tudo o que dela imana sempre deverão, por vias do enorme centro superurbano, no mapa demográfico, assumir a postura definitiva nacional. E em referência maior que a nacionalista. Um evento de proporções modestamente bairristas terá de salvar, de saída e no mínimo, o país, tal um decreto em desassombro de distribuição ministerial. É a visão intimista prospectiva, no código universal. Ou, até uma piada não terá a menor graça!

O humor no Brasil, da espécie crítica e quase que integralmente marcado pela insinuação política, tem como fonte e objetivo obrigatórios o poder central e faz como centro da política o poder, ainda quando trata de figuras acidentalmente regionais, secundárias e coadjuvantes. O alcance na pontaria exigida nasce generalizado e faz-se entender, no trato, amiudado para efeitos de circunstância, em compreensão popularesca mas com objetividade.

A permanência artesanal

Húgo Maia / Os breguetes

Como acontece nas figuras de barro do artesanato popular, coisa mais rural? Reduzem-se aos arquétipos maneirados pela aceitação implícita de conviências religiosas, já se vê, e raramente se deslocam desse eixo sem ruptura para inscrições mais afoita - como a charge ou a ilustração desairosa e incomoda. E quando o humor se projeta na doçura inocente, passivo, à distância de qualquer luta de classes, não conhece alusões fora dos códigos que a classe dominante lhe institui e avaliza. Por isso esse humor tridimensionalizado, quando passa à categoria de «objetos», ganha um espaço novo instalado, mais vivo como expressão, comprometido na definição política, explícita como acontece com os Breguetes de Hugo Maia. E por onde anda mais ou menos a caricatura e por onde o bicho político se vê no seu dia-a-dia, do ângulo inevitável pousado sobre a urbanidade. Sobreurbano.

O homem paulistano vive na fantasia de pensar-se parte maior que a soma do todo, de um país vertical e farto, dentro de outro horizontal e carente, desconcentrado, que precisa ser imaginado e inventado todos os dias - um eldorado. Aqui pode ver-se o perfil elitista da instalação política que, mesmo enclausurada como cidade-capital,

distante do todo, obrigou-se recentemente a abrir as portas do dique democrático. Agora, a vida urbana já não é tão desproporcionada e diferente da rural. A velocidade da televisão (círculo sem centro) acabou com a idéia de segredo e fez com a realidade o simplismo do cotidiano. E, mais veloz que o sobreurbano, é difícil escutá-lo. Mas os humoristas da cidade atentos a esse sobreurbano modelam a sua crítica, tal como antes, quando o tempo se abria paciente ao artesão longínquo, isolado da civilização. Trabalho não era muito mais que operação de obra barata e lenta.

Humor de autoria e autocrítica

Hugo Maia com os seus Breguetes (coisas insignificantes) usa de uma referência imediatamente nacional. Dirige-se claramente ao conhecimento dos habituais leitores da Imprensa falada, escrita, televisiva, que reconhecem a chave respectiva de cada repertório. A informação contemporânea que faz no corpo da história o tecido político. E os componentes que utiliza para armação das instalações estabelecem por base a compreensão também de que até a fotografia hoje supera a estatura de qualquer configuração tridimensional, como «foto-gráfica». Esses componentes são da maior trivialidade, recolhidos por afastamento momentâneo do seu cotidiano, porém, sem a menor mutilação. Eles podem a qualquer momento desinstalar-se e regressar à sua anterior função ou inutilidade. Não são ícones sígnicos nem repassam sonhos especulativos. Estão algumas vezes despojados da provável nobreza que lhes possa ter sido conferida, ou então já como detritos a caminho formal do lixo especializado. Pouco importa, porém, desde que sua ativa instalação socializante coopere obediente nas mãos do animador cultural, caricaturista, chargista, crítico social, político, sobreurbano.

Hugo Maia age em tempo de ocupação sedentária, nessa espécie de artesão tradicional, mas na cidade matriz de suas observações, da rotina que, se preciso, reconstitui à qualquer instante. Do seu esconderijo intimista ele está ao alcance de todos os objetos de estimação que capta e vai expondo na participação da montagem para a caricatura, a cena urbana e, logo, nacional, como por via satélite, mas encenação aviltadora de proposta revoltada, de raiva paciente, magoada, em tom grave de lamentação. É o anti ex-voto.

Os atores ou personagens aqui giram em diferentes materiais e escalas, poderão ficar irremediavelmente comprometidos na sua eterna farsa de Breguetes, renegando seu passado. Assim, nesta transformação, sem mácula, anunciam ainda um segundo dado objetual, que é a sua própria caricatura, ao deixarem de ser e não guardarem mais nenhuma semelhança com a antiga idennidade. Malícia perpetuada, arte conceitual e objecto do reino-familiar-doméstico que nos faz lembrar Raphael Bórdalo Pinheiro. Na arte de Hugo Maia o movimento discursivo é na direção do dentro para fora, extroverte-se, na elaboração do detalhe para o universal, arte-final da crítica. Como uma notícia, um gesto sobre-o-urbano, codificado como fotografia reportada ao real. Só assim, como arte, pulveriza, vive e age no eixo de um contexto que se legitima de imediato como evento e, tão logo, no seu próprio registro.

No fundo, o caricaturista tem de ironizar-se como um urbano que ainda por cima é desse cotidiano, um tributário. Só na cidade consegue avistar-se próximo das coisas em sua verdade e na duração capaz para apreendê-las. E também organizar o manual do repertório que afinal não lhe é tão impessoal e alheio. É como se o seu arsenal iconográfico não fosse além do próprio equipamento que usa e consome, e sobre o

qual ainda paga impostos como contribuinte. É o primeiro a enfiar a carapuça, como cidadão responsável pelo grotesco primário da sociedade em que vive. Com todos os meandros políticos manifestados na vida da cidade grande, Hugo Maia faz a relação histórica, longitudinal.

Guto Lacaz / A invenção da imagem

Ele não é exatamente um reciclador nem caricaturista.

A sua observação da sociedade urbana faz-se em alta velocidade. Ou, melhor, em altas frequências, cujo comando rítmico de «performances» é eletrônico. Pode até caracterizar-se a sua atuação como designer em permanente flutuação, fazendo da aparelhagem industrial e/ou de automação, a energia condutora e paralela. Articulação desenfreada na ruptura dessa cadência sem discurso, pois às vezes a semelhança visual entre objetos padronizados é uma permanente e gratuita coincidência do universo industrialista consumível. Uma fita isolante, por ex., cabe dentro da tampa de um frasco, etc. A falta de sentido nessa evidência dá-lhe então o sinal enigmático importante, em razão dos próprios ritos de usinagem. O uso ou uma nova proposta de aplicação, postos em questão explícita, não fazem por si só coincidir, como acontece na semelhança física apontada. E o humor pode nascer e ficar por aí, tal qual duas pessoas se verem iguais mas sem nenhum parentesco e não deixarem de esboçar um sorriso na revelação do fenômeno. Na verdade, quantos objetos modernos não são ridículos em sua semelhança fatal com outros de natureza e função totalmente diferenciadas? E até de procedências estranhas.

Na linguagem de Guto Lacaz, na sua gramática manual para entendimento público, existe a contínua relação do espontâneo com a imediata comunicação. Esse repente inevitável com o outro faz a listagem de produtos inesperados e escolhidos do universo consumista. E na maioria das vezes em estado original, novo. Para quê? Porque a Guto Lacaz interessa a passagem dessa virgindade para o gesto arrebatado e conquistador do lançamento no mercado e, logo então concomitantemente, para o charme saudável do sucateamento. Nesse grande jogo permanente de revelações descortinam-se mecanismos acionados na secura da obsolescência. Quase um psicodrama de materiais vivenciados em quinquilharia de massa. Nos Breguetes de Hugo Maia as situações vivem ocultas mas insinuadas pela sua evidente e particular realidade. A menção dos fatos compromete-nos irremediavelmente na compreensão crítica do social em que estamos compartilhados. Mas Guto Lacaz é o protagonista, jogador do drama e das forças transformativas que nos desperta para a acção como usufruidores e alienados. Essas forças fecham em si a dramatização que incorpora o passado ao presente executado, materializado, fabricado. O compromisso surge-nos apenas refletido. Podemos estar presentes, analistas sem capitular de nossa relação pessoal com a cena. Entre nós e o outro não há anjos artísticos escondidos no anonimato, como aconteceria, por exemplo, numa pintura.

Unitário em cada performance / Transversal

Um rádio receptor usa sua antena para pescar talvez outras ondas (em nossas sintonias?) peixes que não desistimos de sonhar, ou pôr a uso da mentira, por vias exageradas do laser. A catarse procede a ação, o objeto ou acessório muda o seu lugar de agente

provocador e aciona nossa alteração visual sobre a mesma imagem. Passamos da angústia, do desgaste, do vazio, como uma bateria inútil e desativada, à apoteose felicitária de uma nova aquisição no mercado, sem aquele transe humilhante comum ao usuário ativista quando se descobre consumidor enganado. Trata-se da passagem delirante do novo, reconhecível agora como que abrilhantado pelo show de uma nova utilidade, ainda que fictícia. É o humor da fantasia, o objeto original também pode ser isso: o signo orgulhoso de quem gosta de saber-se enganado como uma primeira virgem.

Guto Lacaz é o ator que desfralda na ação o drama ao vivo, na escala da interpretação, que assistimos já incluídos não apenas como espectadores e fregueses, pois é a substância em movimento que responde por essa constante inauguração da eficácia feita matéria dura. Ficamos ajustados ao aparato agenciador do absurdo. Relação também efetiva com o outro. E presente o diálogo como interação na mais fina consistência.

Há nas intenções meio operísticas de Guto sempre o movimento aberto, a deslocação, o fascínio infantilizado pela manipulação dos brinquedos. A ação, portanto, ainda quando dá partida na chegada, nada mais resolve como acontecimento ou acidente. Retirar da inércia qualquer exercício, como, por ex., um ruído de uma afinação lírica sem prejuízo nem ruptura aparentes, é para Guto questão de simples happening surrealista. Às vezes, respeitando a organização visual exigida na apresentação de produtos para a encenação pública e comercial, é feito um jogo dramatizado, indispensável para a descrição do formalismo rigoroso, ordenado, na aparência, mas onde a essência pode manifestar-se em non sense, talo jogo dos irmãos Marx.

Nesta Ordem onde os pequenos objetos, todos sensíveis e medíocres, são de utilidade atestadamente universal. O palito, o clipe, o fósforo. Todos seres desanimados no caminho comercial e animados pela banalização, serão iguais antes e depois do uso. E ainda merecedores ironicamente do nivelamento e hierarquia, agora acondicionados. Numa glorificação atrativa dentro da grande ciência manipuladora de signos do conforto de vida. Não são mais simples acessórios operativos, como um prego na sua pequenez ou um quebradiço palito, mas um exemplo de ergonomia exata que um designer perfeccionista lhes concedeu. Eis o miniproduto carinhoso, trabalho de inseto multiplicado artificialmente. Onde tudo se multiplica e nada se transforma.

Quando o «design» é responsável por uma resposta a um «ambiente de sala para auditório dedicado a questões delicadas», a performance explicita-se ao vivo e cruamente na explanação da própria sala, com as cadeiras flutuantes. Esta estação flutuante não põe em dúvida nenhum dos itens de sua proposta. No entanto, a idéia de que possamos ali nos sentarmos e ainda por cima articular alguma conversa, isso já coloca não só algumas dúvidas, como a polêmica. Só nos cabe decidir a escolha, afinal, idiota. Um auditório que não existe mas enigmatiza a questão, quanto a ser ou não possível fazer delicada alguma conversa. Esse o segredo do evento, onde tudo o mais parece normalíssimo. Guto tem aqui o seu número principal de mágico.

Há ainda neste enorme elenco de propostas um sentido de pedagogia a serviço da confusão, do embaralhamento e da memória, onde jamais se pode claramente esquecer ou excluir e muito menos reprimir, pôr em diferenciamentos tudo aquilo que um dia já foi matéria e teve seu ativo assinalado. Mas a multiplicação do instrumento tecnicista, o recurso à repetição em tempo de surpresas, acrescenta em todos os objetos atores, atos e

gestos a multiplicidade que faz o discurso e a manutenção perseverante da confusão que se anima sem espalhafatos. Guto é então o inventor de imagens, não como a parte essencial delas figurada, mas dos movimentos que de sua proveniência as podem destruir, ironizar, inverter-lhe o significado e equalizar-lhes o sinal na direção da imortalidade. Jogo lúdico, é certo, mas codificado logo depois de animado. As bolas de ping-pong e os aspiradores! Por isso o trabalho se desenvolve didaticamente no próprio físico do produto usado, que nunca se altera, embora mude seu destino sgnico. Ao contrário dos Breguetes de Hugo Maia, que posam e repousam mas a qualquer instante podem retornar à sua matriz genética. Em Guto todos os produtos usados, reusados e mesmo recusados, mais ou menos obsoletizados, entram em devaneio performático no universo da vertigem, derradeira lógica de sobrevivência. Porque a desarrumação ou desvairamento tecnológico, nesta constante rotatividade assumida, faz a criatividade às avessas. Tanto por sua manipulação insinuada de objeto novo-em-folha mas em estágio de pós-moda, desativado e opondo-lhe um novo desígnio, quanto porque ainda pode parecer fatalidade da arte em seu tempo de vivência, estabelecer códigos e espaços para a preservação entrópica, caótica, perfilando-lhe todos os limites.

Tempo novo sistemas de computador: a eletrônica. E também, bem sei... é o caos! Muito prazer em conhecê-lo, parafraseando Raphael Bordalo Pinheiro em 1904, no disfarce do seu espanto urbano, sobreurbano.

ELETRO ESFERO ESPAÇO

/ Instalacion

C'est une salle fermée, peint en noir, avec une entrée et une sorti e cornme une "ante chambre", dans laquelle se trouve 26 (vingt six) aspirateurs disposés en deux queues avec le appareies, ayant au milieu (c'est à dire, entre les deux queues) un tapis rouge sur lequel les visiteurs vont passer.

Les aspirateurs sont montés de façon a libérer de l'air sous preession, et ils permettront que les boules legeres de 10 centimetres de diametre se flottent dans l'espace.

Dans l'entrée, le visi teur reçoit le walkman avec une "sond track" pour être écoutée pendant la promenade.

Il s'agit d'un fragment de la Thanhauser de Richard Wagner enregistrée en " looping" (c'est-a-dire, le même morceau enregistré plusi eurs fois de suite).

Avec trois personnes au maximum à chaque fois, c'est plus chouette. Les deux assistants restent à l'entrée pour orienter les visiteurs. Encore à l'entrée, se trouve un long banc pour que les visiteurs puissent attendre confortablement leur tour et deux appareils de télévision qui présenteront une vidéo avec d'autres travaux de l' artiste.

L'équipement elétrique de cette salle doit être eteint pendant quinze minutes entre chaque heure de fonctionnement.