

**Livro: Textos do Trópico de Capricórnio (artigos e ensaios
1980-2005) Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**
Editora 34
Págs. 215-220
Aracy A. Amaral

Guto Lacaz: entre o urbano, a memória e a “Aerobrás”

(1992)

Após a expansão da arte no século XX em direção ao tridimensional, sem forçosamente se configurar como "escultura", no sentido tradicional; depois que a idéia, o conceito, assumido pelo artista, passou a identificar uma obra de arte ou a conferir artisticidade a um projeto realizado, a invenção tornou-se palavra-chave na produção das vanguardas dos meios artísticos. Evidentemente que há nestas realizações, em vários níveis, maior ou menor criatividade. Ou a mediocridade de uma onda que imita as vanguardas. Mas o tempo as varrerá de cena, quando inexister o valor real. O artista como personagem, como obra viva, por sua excentricidade, modo de vestir ou viver, é outro dado de nosso tempo, seja ele um genial dandy, como o foi de certa forma Andy Warhol, ou forme uma dupla, como Gilbert e George, em toda a chatice de sua banalidade melancólica. Ou na radicalidade violentamente agressiva de um Hélio Oiticica.

No Brasil, país aberto como poucos à informação externa, o meio artístico é pouco atento à sua própria cultura, diluída entre tantas miscigenações, enquanto esta heterogeneidade étnico-cultural é nossa qualificação. O preço está, contudo, na ausência de densidade cultural, se formos comparados ao México, país de cultura forte e marcada.

Daí porque é difícil encontrar entre nós artistas pessoais em sua obra, ou não-atrelados à pura informação externa, se fizermos uma análise proporcional ao número de artistas que se apresentam regularmente em salões, Bienais e galerias.

Considero Guto Lacaz uma exceção nesse contexto. E em seu caso, já se percebe a obra através de sua pessoa, fisicamente, em seu estilo de vestir peculiar, aparentemente displicente e convencional, seus óculos professorais, sua seriedade bem-humorada, onde um meio-sorriso aflora ao descrever um trabalho. Os gestos são comedidos, como partindo de quem não ignora que uma engrenagem só pode funcionar corretamente se montadas com atenção suas peças mais delicadas. Aos que eventualmente possam duvidar da qualidade estética de sua obra, gostaria de lembrar que por estesia se compreende o prazer dos sentidos que emana de seus trabalhos, além do aroma que estimula a inteligência, implícito em suas invenções.

Há já em São Paulo uma tradição em processos de arte vinculados à indústria. E não poderia ser de outra maneira, pelo meio industrial e tecnológico intenso do estado. Se nos anos 60, Nelson Leirner foi um dos primeiros a expressar-se artisticamente a partir de sua vivência como industrial, incorporando zipers e tecidos a suas propostas do período pop brasileiro, já na década anterior a experiência do Concretismo suíço tivera entusiasmada acolhida em São Paulo por designers, publicitários, arquitetos e artistas, que abraçaram o Abstracionismo geométrico de Max Bill,

aplicando-o, como no caso de Waldemar Cordeiro, também ao paisagismo. Essa tendência se caracterizaria em São Paulo pelo cerebralismo, que no Rio de Janeiro cederia lugar ao sensorial e à intuição, em vez de privilegiar exclusivamente a racionalidade. Mas é o mesmo perfil vinculado à indústria e à publicidade, facilmente perceptível em outro artista de São Paulo, como Marcelo Cipis, não por acaso oriundo da Faculdade de Arquitetura e perfeccionista na elaboração de suas participações. Ao mesmo tempo, certas propostas de Artur Lescher poderiam, também, estar vinculadas a certas "invenções" /realizações implícitas num artista de um meio industrial de elevada concentração.

Guto Lacaz pertence a essa linhagem urbana tipicamente de São Paulo, embora de sua formação em eletrônica e arquitetura e de sua geração em plena era televisiva compareçam outros componentes que ampliam o raio de alcance de suas criações. É distinto da assepsia gélida de um Jeff Koons, de meados dos anos 80, que encerra bolas desportivas ou enceradeiras em vitrines de acrílico, assim, como das assemblages realizadas por Jorge Barrão, muito mais próximo da pintura a partir da interferência em objetos-detrítos da sociedade industrial.

Entrar com Guto Lacaz em seu ateliê é penetrar na caverna de Lascaux acompanhada de um de seus habitantes-deseñistas. É a morada-laboratório do professor Pardal: a ordenação domina o ambiente acumulado de instrumentos/elementos, idéias latentes como potencial para suas proposições: Poopular mechanics em coleção completa, objetos montados, pequeno helicóptero, aviões empilhados, de sua última instalação, vidros enfileirados como soldados, cheios de parafusos, ferramentas de pequeno porte, tomadas elétricas por todo canto, toca-discos, livros, revistas, universo, enfim, de onde ele engendra as situações que só têm razão de ser quando apresentadas para a fruição do público.

Se em Guto Lacaz é importante notar a facilidade na abordagem da organização do espaço - em objetos tridimensionais, seja em pseudo-designs ou designs, onde o Concretismo parece imperar como concepção, na linha trabalhada sobre a parede-suporte -, vemos que, mesmo nestas criações, ele parece realizar "comentários", freqüentemente humorosos, sobre arquitetura e desenho industrial. Não se pode esquecer aqui sua ligação com o trocadilho, jeux de mots, utilizado pelos poetas concretos paulistas.

O que o caracteriza é, sobretudo, seu perfil "Professor Pardal", na invenção de peças utilizando-se de engenhos ou engrenagens de objetos industriais. Seus "pequenos objetos", verdadeiras vinhetas aparentemente sem pretensões de permanência, efêmeras por sua fragilidade física, obedecem, no entanto, a um rigoroso desenho e análise com positiva, seja no caso dos Talheres/Sem título (cal. Adolpho Leirner), ou de Filósovo, Hightegg, Catavento e Régua elétrica (esta última a aproximá-Ia, quem sabe, das propostas de Jack Vanarsky, argentino residente em Paris).

São tantas as inspirações e invenções, o vocabulário e o repertório de Guto Lacaz que, para contato com sua obra, seria necessária uma publicação, devidamente ilustrada, em ordem alfabética, parecida com os dois catálogos, de iniciativa do próprio artista. É o caso das Naves, onde a concepção do projeto, precisa em sua fisicalidade, se une à fragilidade da realização. Daí a razão do deslocamento cuidadoso do artista, seus gestos controlados, ao colocar em funcionamento suas peças, como em performances, que realiza para se expor ou para apresentação desses trabalhos, como se estivesse a caminhar sobre ovos.

Em suas performances, de elaborada execução - como um projeto arquitetônico ou um aparelho eletrônico, para cujo uso por vezes um manual de instruções é preparado para sua devida fruição (ver o Catálogo/manual da Eletro performance) -, Guto se nos aparece como um verdadeiro descendente dos dadaístas, em função da parafernália de materiais e engenhos que rodeia suas apresentações. Há, contudo, uma ordem essencial, fundamento da manipulação de cada um dos quadros que ele nos faz compartilhar. Foi o caso de sua sala na Bienal de São Paulo de 1985, quando pessoalmente acompanhava o funcionamento de cada proposta, como a espreitar o espectador.

O intrigante do conjunto de obras de Guto é sua mescla do urbano com o freqüentador apaixonado da loja "Aerobrás" (casa onde se vendem há décadas peças para aerodelismo), aliada à invenção do concretista/projetista vinculado à memória. Memória entendida no sentido de repertório cultural, por suas freqüentes referências à arte contemporânea, ao cinema, à música popular, ao teatro etc. a próprio artista reconhece que em Eletro performance trabalha "além da realidade", ao interligar "vinhetas de rádio, cinema, vídeo, poesia e climas óticos". Esse dado de articulação de vários media torna-se bem claro em Máquinas e motores na sociedade (1992), com doze performances em seqüência, nas quais o timing flui sem vazios, a poética se articula com a ação, e as idéias do artista se comunicam com a platéia em empatia invejável. O "programa", neste trabalho, é como um impresso que nas feiras industriais se oferece ao visitante como um lembrete de seu stand, eventual cliente de sua produção: "artístico-científico-patafísico/ TEATRO infantil ADULTO/ divertido instrutivo emocionante/ super legal/ moderno/ lazer para todas as idades".

Reaparece assim, em Guto Lacaz, uma característica já vista em outros artistas que emergem nos anos 80: a permanência do universo infantil (Leda Catunda, Zerbini, Barrão, Matuck). Entretanto, seu trabalho também assinala uma sensibilidade/empatia por uma cultura popular típica de nosso meio social: a música de Noel Rosa, e mesmo a incorporação do kitsch sentimental que arrastou multidões aos teatros de todo Brasil, como ocorreu com "As mãos de Eurídice", de Pedro Bloch.

Um dos pontos altos de suas primeiras apresentações foi a instalação apresentada na "Trama do Gosto", na Fundação Bienal de São Paulo, em 1987, na qual transfigura de forma magistral duas dezenas de aspiradores de pó, formados de maneira marcial a ladear um longo tapete vermelho, e realiza malabarismos com bolas de pingue-pongue (posteriormente apresentada, com êxito, no MAM de Paris, na exposição sobre arte brasileira, "Modernidade", em 1987), sob épico fundo musical.

Foi conceitual e quase magritiana em seu perfeccionismo de concepção sua proposta para um Auditório para questões delicadas, apresentada no lago do Ibirapuera, na Bienal de 1987 - um auditório impossível, com as cadeiras enfileiradas "flutuando" sobre a água.

Em todas as suas performances (Estranha descoberta acidental, Eletro performance e Máquinas e motores na sociedade, além da performance realizada para a empresa Securit no Museu da Imagem e do Som de São Paulo), assim como em seus trabalhos realizados sobretudo ao longo da década de 80, e apresentados em diversas exposições coletivas e individuais, o que Guto Lacaz parece apresentar são teoremas, decodificáveis como comunicação para os que possuem um repertório comum, no plano cultural, ao mesmo tempo em que realiza nexos impulsionando à reflexão.

Como sobrevive um artista que apresenta propostas insólitas como as de Guto Lacaz? Este criador-inventor é um exemplo da tentativa de integração da arte/cultura com a vida, tão corrente na segunda metade do século XX. Neste sentido assemelha-se aos artistas pop norte-americanos: Guto Lacaz já esteve presente como designer de luminárias, participa de projetos gráficos para periódicos, contribui com ilustrações para jornais, é solicitado, como no caso mencionado da Securit, para um trabalho a partir desses produtos, pode ser visto na televisão com um programa no qual não faz concessões a seu estilo de criação, no qual solicita a atenção do espectador, perplexo com suas proposições tão distantes do consumismo ou do noticiário usualmente vistos na TV. É claro que aí comparece, igualmente, não apenas a verve do artista, como sua capacidade carismática de sedução de um auditório que ocorre de fato em suas melhores performances e faz com que o criador cultive seu público.

Existe, ao mesmo tempo, por trás dos pequenos objetos ou de suas performances, uma postura que pode ser dadaísta - pela apropriação de objetos encontrados já descartados pela sociedade industrializada -, porém, tem muito a ver com seu domínio do tempo na realização dos trabalhos. O tempo, como escreveu já Juan Acha, é um elemento novo nas artes visuais, até o século XX dominadas pelo espaço. Se Guto consegue um resultado positivo do "tempo" - o que os primeiros artistas plásticos que trabalharam com vídeo não conseguiram na década de 70, tanto que hoje os videomakers são criadores que já se formam como videomakers, independentes de uma outra atividade artística -, é com desenvoltura que ele trabalha este dado, tão fundamental, além da luz e outros elementos de que lança mão para sua expressão. Racional sim, na medida em que a inteligência está na base de suas propostas, porém tocando com sutileza a emoção, ao recorrer à memória, nela implícita também a nostalgia, no seu humor cortês e envolvente.