

SOBRE AS ESCULTURAS RECENTES

Por Tadeu Chiarelli, 2003

Desde os anos 60, 70, quando o espaço real passou a ser um elemento preponderante na constituição da obra de arte, a escultura, entendida como forma autônoma no espaço, entrou em crise.

Na verdade, a crise é um pouco mais antiga, remontando, de início, à poética de Rodin e, na seqüência, às experiências objetuais cubistas, futuristas e dadas. No entanto, seu território parece mesmo ter sido sublevado em definitivo quando, contra a manutenção de seus pressupostos quase absolutos de autonomia, passaram a imperar, em sua concepção, não apenas a consciente dependência de todos os elementos que compõem o espaço físico onde ela se insere, como também a dependência da percepção e/ou participação do espectador.

No Brasil, a melhor escultura de tradição moderna soube, desde o princípio, relacionar-se com os estímulos do entorno, sem nunca, porém, perder sua autonomia. A obra escultórica de Amilcar de Castro, por exemplo, tão generosa em sua imersão no fluxo do tempo e do espaço reais, conseguiu preservar-se muito bem da completa submissão a eles. Durante todo o processo de sua manifestação, manteve-se íntegra, autônoma mesmo, como que guardando em si um certo voluntarismo de índole moderna, não privado de razão, diga-se.

Essa autonomia tão generosa, que se impõe ao entorno sem nele dissolver-se, não encontrou ecos profundos na escultura que imediatamente “sucede” aquela de Amilcar. Tanto as peças de Waltercio Caldas — produzidas nos anos 80 e 90 — como aquelas de José Resende e Carlos Alberto Fajardo do mesmo período, são resultantes de demandas outras do campo da forma, demandas que, justamente, trazem, para o âmbito da concepção/constituição de cada peça, reverberações tanto do tempo e do espaço reais como aqueles vinculados à memória.

Embora para uma mais nova geração a obra de Amilcar de Castro seja ainda uma importante referência, aquela sua capacidade de estruturar-se dentro do entorno — mas sem nele dissolver-se — parece ter se esgotado por completo.

As esculturas de artistas como Ester Grinspun e Paulo Monteiro, por exemplo, parecem não conseguir aderir a um embate positivo com o entorno. Por uma espécie de consciência da impossibilidade de se estruturarem como manifestações do esforço moderno, nos dias atuais, e, com um simples e decisivo gesto, assumir a capacidade de transformar o real, as esculturas desses artistas pulsam como índices de pura negatividade.

Elas decididamente não respondem a nenhum projeto utópico de transformação e produzem tensão no real porque, da mesma maneira que se negam a se desenvolver no espaço e no tempo, com eles não dialogam. São formas ostensivamente mudas, espécies de máculas afrontando o que parece restar de nossas verdades positivas, e é aqui que residem toda sua importância e interesse.

A produção de Claudio Cretti, entranhada nesse mesmo contexto de impossibilidades, também parece alheia a qualquer imperativo projetivo, a qualquer veleidade de transformação imediata e irremediável da realidade. Funcionam da mesma maneira como máculas dentro do real.

Vindas do desenho e de pinturas, suas esculturas atuais parecem resgatar os invólucros que guardam as formas quando dentro de desenhos ou pinturas.

Ou seja: se na escultura convencional a forma tende a se expandir solitária no espaço (este último se transformando em seu “fundo”), as peças atuais de Cretti, produzidas em granito ou mármore, surgem como que guardadas em espécies de casulos do mesmo material que — embora também funcionem como formas no espaço real — atuam como fundo ou como cenários para as formas que contêm.

É como se, operando no tridimensional, Cretti remontasse à proteção que a forma possui no desenho e na pintura. O artista, renegando na prática a escultura como instauradora/motivadora de transformações do espaço real, viabiliza um lugar protegido para que suas formas tridimensionais possam existir.

No início de seu trabalho escultórico, Cretti não operava dessa maneira. Naquele momento, suas esculturas tendiam a repisar formas geométricas quase sempre aparentando paralelepípedos com delicadas (e tímidas) curvas que rompiam a rigidez original da forma. Eram peças que repropunham a autonomia formal da escultura, ao mesmo tempo que atestavam a impossibilidade de tal projeto nos dias de hoje ou seu caráter gratuito, meramente formal.

Para sair desse verdadeiro impasse — que consistia no fato de sua realização escultórica não dar conta da complexidade de seu raciocínio —, Cretti parece inconscientemente retornar a uma série de desenhos por ele realizada nos anos 80, batizada de “tarsilianas”[1]. Nesses desenhos, ele repetia/expandia certas soluções formais encontradas há tantos anos por Tarsila do Amaral.

As formas derivadas de Tarsila assumiam posturas e proporções improváveis, deixando muito claro como o suporte de papel funcionava como invólucro para os volumes generosos e sensuais.

Não se trata de afirmar que suas esculturas atuais sejam transcrições, para o espaço tridimensional, daqueles desenhos. Muita pedra rolou na trajetória do artista entre uma série e outra, e se, na produção atual, é possível perceber reverberações daqueles desenhos e da visualidade de Tarsila do Amaral, não é menos verdade que nelas estão presentes comentários e ampliações de problemas levantados pelas obras de outros artistas e tornados igualmente problemas da escultura de Claudio Cretti.

Confluência e reorientação de vários discursos da forma, a escultura de Cretti, como aquela de Sergio Camargo, parece respeitar a pedra em sua integridade de elemento que ora reflete, ora absorve a luz. Modalidade com precaríssima tradição no país, a escultura de pedra contou com raros praticantes na arte brasileira do século XX. No segundo pós-guerra, apenas Sergio Camargo conseguiu cultivá-la plenamente, trazendo para o ambiente da arte brasileira (de forma um pouco tardia, talvez?) uma aplicada correção formal, síntese possível entre a experiência brancusiana e aquela construtiva (local e internacional).

Da escultura de Camargo, Cretti parece ter guardado, justamente, o fascínio pela nobreza impessoal da pedra polida. Porém, a esse fascínio a evocar transcendências e idealizações de absoluta autonomia formal, Cretti, em alguns casos, contrapõe a materialidade da pedra bruta, como para não perder o caráter de “aqui e agora” que a matéria possui.

...E também contrapõe, à sedução fria e anônima da pedra polida, o caráter profundamente íntimo e subjetivo encontrados nos objetos relacionais de Lygia Clark. Sem dúvida suas esculturas não buscam forjar-se como descendência direta das proposições da artista[2]. Pelo contrário. Parecem mesmo como que comentários de alguma forma

irônicos dos pressupostos românticos que dominam a obra daquela artista.

As esculturas de Cretti guardam dos objetos relacionais de Lygia Clark a possibilidade de contato entre o espectador e o objeto proposto pelo artista, sem que esse objeto se perca na realidade do contato. Ali dispostos em seus espaços côncavos, em seus invólucros também de pedra, as formas criadas por Cretti guardam a possibilidade quase que apenas “teórica” de manipulação, de contato sensual, sem nunca se renderem de fato a essa potencialidade. Eles apenas atraem e seduzem, mas não se dão e não se transformam.

Como o trabalho de alguns de seus contemporâneos aqui citados, as esculturas de Cretti criam e habitam um espaço em negativo, que se alimenta do exterior (“exterior” aqui entendido não apenas como o espaço real que as circundam, mas incluindo o próprio espectador por elas seduzido) sem nunca se deixar envolver ou ser envolvido por ele. E com tal comportamento reafirmam a existência de uma sensibilidade que, consciente da impossibilidade de continuar desenvolvendo os pressupostos modernos da escultura, recusam-se a se transformar em espetáculo.

[1] “Inconscientemente” porque só após a realização de algumas esculturas da fase atual é que se pôde perceber as visíveis conexões entre suas novas esculturas e aqueles desenhos. Em tempo: a série das “tarsilianas” é inédita e foi realizada por Cretti em cadernos de desenho.

[2] Tão ao gosto de certas interpretações que tendem a pensar a arte brasileira atual como espelho e consequência do que fizeram Clark e Hélio Oiticica, e ao gosto também de certos artistas que se prestam sem culpa a essa facilidade.

2003- texto publicado no catalogo da exposição realizada na Galeria Marília Razuk-SP