



apagador

Carlito Carvalhosa

O Edital Arte e Patrimônio foi lançado em 2007 com o objetivo de criar uma linha de financiamento a projetos que estabeleçam diálogos entre as artes visuais contemporâneas e o patrimônio artístico e histórico nacional. Por um lado, trabalhos artísticos e processos estéticos atuais e, por outro, os acervos, as tradições, as culturas e os sítios que estabelecem a memória do País. Essa sugestão de interações múltiplas é um modo de celebrar os 70 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Formada por Afonso Luz, Carlos Zílio, Cristiana Tejo, Fernanda Barbará, Lauro Cavalcanti, Lorenzo Mammì, Marisa Morkarzel, a comissão julgadora se reuniu em outubro passado para selecionar, entre os 138 projetos recebidos de todo o Brasil, 12 propostas que priorizavam a inter-relação entre as artes visuais contemporâneas e os patrimônios brasileiros escolhidos. Foram selecionados dois projetos que propõem uma leitura histórica das artes visuais e dez projetos que difundem a temática da interação entre as artes visuais e o patrimônio cultural brasileiro.

Nesta primeira edição do Edital foram selecionados projetos que fazem interações entre São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão, Paraná e Rio Grande do Sul e entre as regiões Sul e Nordeste. A relação de todos os projetos selecionados está disponível no site www.artepatrimonio.org.br.



◀ A instalação “Apagador” de Carlito Carvalhosa foi selecionada na categoria de interações para proporcionar um intercâmbio cultural entre o Rio de Janeiro, cidade adotada pelo artista e este valioso patrimônio histórico que é a Capela de N.S. da Conceição no Solar do Unhão. ▶

O Edital Arte e Patrimônio é uma iniciativa do Ministério da Cultura e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, por meio do Paço Imperial, com patrocínio da Petrobras.



À esquerda, a Capela N. S. da Conceição. Acima, vista do Solar do Unhão com a Capela ao fundo



Testes da instalação realizados no atelier (acima) e no Solar do Unhão



Apagador foi pensado para a Capela de N.S. da Conceição no Solar do Unhão. A princípio quis fazer uma peça muito grande e pesada, mas logo notei que deveria tentar o caminho oposto. Tenho no meu atelier um rolo de papel translúcido que uso há 15 anos, tão fino que nunca acaba. Percebi que esse material infinito seria perfeito. Imaginei grandes peças de papel suspensas nos diversos espaços da capela.

Cada peça tem o formato de uma caixa transparente, aberta em baixo, muito leve e grande, ocupando quase todo o espaço das salas. O mínimo de peso com o máximo de volume. A primeira impressão é de que o espaço está bloqueado, mas depois nota-se que é possível tangenciar as peças, passando muito perto das paredes, e mesmo entrar dentro delas. O espaço da Capela é dissolvido pelo trabalho, e se mostra sempre apenas por partes: um pedaço de parede, um balaustre, a paisagem na janela etc. O lugar torna-se um labirinto que se revela aos poucos, um outro lugar. Por dentro das peças, o espaço é separado do edifício – o que se “vê” é o vazio e a luz projetada no vazio.

A obra está sempre em transformação:

1. O vento e a passagem das pessoas movem as peças lentamente.
2. A luz acende conforme a posição e o número de visitantes. É um sistema sem combinação pré determinada, muda conforme o uso.
3. O som da noite é reproduzido de dia - como um eco.

Esse movimento discreto e assimétrico das peças, do som e da luz faz o visitante perceber aos poucos que é a sua presença que transforma sua relação com o lugar – mas a forma como isso acontece não é controlada por ele. Trata-se de um Apagador que desfaz a relação do visitante com o prédio e a paisagem que sempre estiveram ali. Um trabalho invisível, feito de vento, luz e movimento, transforma o edifício: o que sobra são partes reunidas pelo percurso do visitante. O prédio é tomado pelo ar dentro dele. A obra é um apagador de partes que desloca o que ainda é visível. Passa-se muito mais perto da parede, da janela só se vê a paisagem, a luz do sol rebate janelas e portas na peça, ouve-se perto demais o som de um outro lugar. Um outro edifício, uma outra paisagem. Obra e edifício só existem na presença do visitante. A igreja transformada em museu é dissolvida pelo espaço dentro dela.

Carlito Carvalhosa



Carlito Carvalhosa Apagador

Fernando Cocchiarale

Concebido para a Capela de N. S. da Conceição, no Solar do Unhão, o Apagador de Carlito Carvalhosa abre, pela neutralização de sua arquitetura interna, outras possibilidades de percepção sensível e de renovação simbólica desse espaço ainda marcado por sua antiga função religiosa. Panos de TNT, pendentes dos tetos até uns 40 cm do chão e afastados em igual distância das paredes internas dos principais espaços do velho templo, criam frágeis salas dentro das naves, torres e demais espaços, que separam suas áreas daquelas criadas pelo artista, repetindo, em escala um pouco menor, os volumes originais.

Ao instalar nos espaços desnudos da capela dez cubos de grande escala, Carlito bloqueia fisicamente portas, janelas e escadas. Apaga a circulação direta do espectador através do edifício. Toda circulação agora se faz por meio dos estreitos intervalos deixados pelo artista entre o piso e os panos translúcidos que pendem dos tetos (que obrigam o visitante a abaixar-se para penetrar nas imaculadas entranhas da instalação) e o intervalo contínuo entre estes e as pesadas paredes de taipa que a contém.

Estes intervalos, que fragmentam a articulação funcional do conjunto arquitetônico da capela, são vitais para o sentido poético do trabalho, já que reconstroem de outro modo as diversas áreas que a compõem. São intervalos destinados somente à circulação e ao devaneio poéticos. As paredes de pano branco e translúcido instaladas, reduzem, temporariamente, a planta original a um âmago luminoso e movente, outrora invisível, ocupado pelo público que ali está para ver. Luzes, sombras, leveza, peso, transparência, opacidade, movimento, repouso, em variações sutis provocadas pelo vento, pelos corpos visitantes e pelas oscilações da luminosidade externa, envolvem o espectador.

Entre o Apagador e a capela é possível estabelecer relações de outro tipo, distantes de uma apreensão formal estrita. Não devemos ignorar o sentido semântico que resulta da etérea tensão entre a história do espaço e seu apagamento efetivado por Carlito Carvalhosa. Há, portanto, também, um intervalo que se dá na inversão do sentido sagrado do edifício para o sentido profano da arte. Intervalo que preserva, contudo, a possibilidade de vivenciarmos a transcendência no mundo laico, por meio da











Espelhos graxos

Paulo Venancio Filho

Ainda não tínhamos visto uma galeria de espelhos como esta. Espelhos que, caso os encontrássemos por aí, diríamos defeituosos ou imperfeitos. Pois só um defeito qualquer de fabricação poderia fazer com que o reflexo que sempre esperamos de volta seja obstruído por um empastado ou borrão, que lá de dentro, preso e imobilizado, aparece diante da nossa cara. De modo que vemos a nós mesmos, mas não identificamos exatamente aquilo que ali se intrometeu, nem se está lá para ser visto ou para dificultar que nos vejamos.

Um espelho não é uma superfície qualquer, inevitavelmente atrai nosso impulso narcisista. Não há como resistir à força que leva nosso olhar inapelavelmente para a superfície que ele é, e nela nos vemos duplamente: na pintura e no espelho. E aquilo que se intrometeu, está na 'pintura', fica entre nós e nossa imagem refletida, e dele temos que nos desviar para nos ver. O defeito é então efeito? O "espelho, espelho meu" está ocupado por outro alguém sem que entendamos muito bem como foi parar ali dentro. Por onde terá entrado? Obra que a viscosa matéria graxa é capaz de fazer e infiltrando-se, se alojou - meio indesejada? - lá dentro e incomodamente também na nossa frente. Da horizontalidade passou à verticalidade, como uma poça jogada na nossa cara; o chão veio para a parede e na graxa se imprimiu a violência visual totalizante de hoje, que, ao menos, é dada aqui pela matéria ela própria, sem manipulações.

Estas pinturas que colocam nossa presença dentro delas são também espelhos. Estamos lá dentro quando as vemos e nos vemos vendo. Mas, na superfície também está algo que não sabemos bem o que é habitando lá. Uma imagem um tanto sem morada foi parar exatamente ali, onde qualquer um passa, se olha e segue adiante, mas não fica e permanece. O espelho tornou-se uma viscosa vitrine roubada ao nosso uso próprio e na qual a imagem que aparece meio pegajosa tem uma feição cafona glitter de um apelo dúbio, que o falso charme da graxa faz uso, e constitui um visual que intriga.

Por meio disso que ocorre no espelho, Carlito Carvalhosa, penso eu, dá continuidade ao impulso da forma, próprio à pintura, mas que vai habitar de agora em diante o oscilante e o ambivalente, o íntegro e o suspeito, o vulgar e o sofisticado, transferindo assim a autonomia da forma para o comportamento singular de um material ordinário, a graxa. O princípio vigente da plasticidade total que se expressa nas manchas e borrões graxentos, a superfície do espelho procura repelir, já que manifestam o desagradável desfoque, contrário à nitidez especular inequívoca - assim a experiência visual que se apresenta sugere todo um conjunto de referências disparatadas e externas à forma tomada isoladamente.

Se percebe; o trabalho deixou a anterior organização fechada para se expor à contaminação externa ampliada e arriscada. A forma anterior, orgânica e dominada pela organicidade, circunscrita pela monocromia e pela coesão própria de uma matéria única, parece ter circulado por ambientes unsuspeitos, ou francamente suspeitos, dos quais o espelho é testemunha. Essas imagens andaram por aí, experimentaram do reflexo em excesso das vitrines popularescas enjoativas ao brilho vulgar glitter, o realce dúbio da desclassificação cultural que a indiferenciação põe em evidência e rebaixa tudo. O império do narcisismo viscoso e disforme que parece superficial, especular, mas não é. Portanto, reverter à experiência da forma uma degradação marcada pelo consumo apelativo comercial dela própria se torna um desafio interessante. Estamos ainda em algum ponto além daquele processo que Andy Warhol acompanhou de perto, dissolvido agora numa emulsão pós-kitsch do hiper pop glamurizado; etapas da feroz degradação que a arte acompanhou. Retirar desta feição grotescamente auto-satisfeita alguma expressão de beleza é como um trabalho de descontaminação. Para tanto é preciso suspender no vazio o fascínio que esse brilho exerce inapelavelmente e reverter a fatuidade que dele emana e encanta. Um pouco deste movimento do trabalho de Carlito tem algo da arquitetura contemporânea que também procura dar expressão plástica à saturação tecnológica e articula livremente o efeito da imagem às possibilidades do material e vice versa; como as curvas de titânio de Frank Ghery, para dar um exemplo.

É razoável que o espelho venha após o gesso, do qual é o oposto. Como se um absorvesse e capturasse o outro visualmente; pares que se negam mutuamente, um procurando ocupar o lugar do outro. E, ambos, simultaneamente, demonstram essa disfuncionalidade da totalização da imagem que o trabalho de Carlito Carvalhosa buscou acentuar e que manifesta um estado de coisas atual: o muito que se oferece ao olhar e o pouco que exige o ver.



Corredor, 2008, pintura e espelhos, Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ceras Perdidas

Alberto Tassinari

Certa visão de uma dessas esculturas pode mesmo provocar o asco. Uma outra visão da mesma escultura nos porá em face de algo como uma asa leve e inesperada. E tudo se faz sem muito barulho. Passa-se continuamente de uma coisa a outra. Feias entranhas começam pelo contorno de uma linha ondulada com graça. Ou então é um rasgo áspero que nos leva para dentro de uma luminosidade envolvente. Feitas de opostos – mas que convivem sem traumas –, as esculturas de Carlito Carvalhosa são como o ovo de Colombo. O princípio que as pôs de pé ainda se deixa ver em sua simplicidade: o escorrimo de uma superfície cilíndrica de cera em direção ao chão [pp. 80-93]. Se muito esfriada, a cera originaria um cilindro. Tirá-la da fôrma antes do tempo poria tudo a perder. Com a cera no ponto, ou a procura deste, o artista controla a sua queda. Como velas no fim, suas esculturas mostram um resquício da forma original, enquanto o restante opera um pequeno milagre de solidificação da chama. Pois é algo da incessante mudança de aspectos que nos cativa ao olhar o fogo que elas exibem. Sólidas mas vazias, opacas mas translúcidas, abstratas mas com fisionomias animais que se insinuam, o jogo entre opostos não pára. Fatigadas, quase desastradas, elas tendem para o chão mais com desajeito que com jeito. Que não sejam apenas catástrofes, ou o malsucedido é o que importa. Desafiam o insucesso, desfiguram uma forma, mas sem apagar de todo a lembrança de uma ordem anterior. Há nisso uma maneira de comunicar o mundo. Algo do “viver é perigoso”, algo das “impurezas do branco” e de tantas outras imagens de nossa língua, obrigada a falar de uma terra onde vida e sobrevida em geral se confundem, onde vidas e obras que soçobram ainda são, mesmo assim, vidas e obras. Mas é no modo como conjugam o conflito que melhor individualizam um sentimento do mundo. Com suavidade, sem nenhum sinal de furor criativo, jogam tranqüilas com a forma e com o disforme. Não falam do conflito com alarde, mas, ao mesmo tempo, como inevitável e a evitar. Por isso são frias, distanciadas. Os momentos serenos então prevalecem. Se são obras que se deixam arruinar, fazem-no para salvar fragmentos de calma beleza que resistiram à queda ou ao apagamento, ou, talvez mais correto, que se formaram com eles. Fragmentos que não são de todo comensuráveis com as obras e que por elas divagam. Soltam-se delas como se pertencessem a outros lugares. E, se é verdade que o incomensurável em geral aspira à grandeza, nas obras de cera de Carlito Carvalhosa tal não ocorre. Tanto nas esculturas como nas pinturas o desmedido existe em razão do menor, não do maior. São pontos de apoio que lutam contra um desastre total. São obras, assim, que nada têm de sublime, de épico, de barroco ou de outras maneiras da grandiloquência. Por mais dobras e manchas que possuam, privilegiam e guardam o pequeno momento lírico. A desmedida, então, não é elogio do trágico ou do conflito, mas meio de esfriá-los e de extrair da ruína as partes que salvam. Partes sem um lugar certo – manchas e superfícies à deriva –, mas que não nos faltam, se, nelas detidos, com elas nos deixamos desprender.

Óleo sobre água

Rodrigo Naves

— O que é, o que é? Tem escama e não é peixe. Tem coroa e não é rei.

Não fossem tão singelas, charadas como essa descreveriam seres bem estranhos. Mas a infância tem mesmo dessas coisas. Trocar o lugar e a função dos objetos – fazer revólver de um chinelo, cavalgar garbosamente um cabo de vassoura, tornar um galho qualquer numa espada invencível. E então um simples abacaxi pode mostrar-se um híbrido de peixe e majestade, vivendo entre a água e o trono, insólito como o “encontro acidental de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de autópsia”, de que falava Lautréamont e que fez a alegria dos surrealistas. Mas essa estranheza dura bem pouco. Apenas o tempo necessário para matarmos a charada e recolocarmos as coisas no lugar. Aos poucos as metáforas vão aderindo aos elementos a que se referem, até que ambos se recobrem com perfeição e tudo volta ao seu sentido corriqueiro: coroas são apenas braqueteas – as folhas do abacaxi –, e as escamas não passam das flores dessa bromeliácea.

Os trabalhos mais recentes de Carlito Carvalhosa parecem ter a forma dessas charadas. Tomemos por exemplo as esculturas de porcelana, expostas em 1997 no Gabinete de Arte Raquel Arnaud [pp. 28–41]. Foram maleáveis ao nascer, ao queimar se enrijeceram e voltaram a amolecer quando iluminadas. E poderíamos ir mais longe, pois os paradoxos apresentados por essas peças parecem não ter fim. Talvez venha justamente daí a absoluta falta de empatia desses trabalhos, pois eles reúnem qualidades plásticas que não deveriam conviver entre si, e que por estarem juntas põem nossa percepção numa situação difícil, já que é praticamente impossível acomodá-las num mesmo objeto.

As esculturas de porcelana têm um aspecto orgânico indiscutível. A irregularidade de sua superfície e de seus contornos indica que em seu interior ocorrem certos metabolismos, dos quais elas são apenas expressão. Pelos orifícios das peças vemos que elas contêm uma face oculta, que sem dúvida guarda uma vida ativa e misteriosa. De algum modo, interior e exterior se comunicam, embora não saibamos bem como. Mas tão logo nossa vista se detém mais demoradamente sobre essas superfícies, vemos que nada disso faz muito sentido. O esmalte que as recobre adquiriu uma aparência vítrea ao ser aquecido, que impede supor aí qualquer permeabilidade. Assim, aquelas regiões porosas, vitais, revelam-se puramente ilusórias, e passa a prevalecer a rigidez unívoca de um material asséptico, extremamente artificial. E então interior e exterior perdem o contato, tornam-se regiões autônomas, indiferentes ao destino um do outro. O que se mostrava vivo adquire a aparência de um produto industrializado: algo entre uma pia e um vaso sanitário. Talvez um bibelô de louça que um Oldenburg mais perverso resolvesse deformar. E aqueles orifícios que punham em contato dentro e fora se assemelham agora mais aos olhos de um peixe morto. Morto, mas ainda peixe

– porque também não conseguimos nos desvencilhar completamente daqueles seres orgânicos que deslizavam à nossa frente, por mais que eles insistam em exibir sua superfície esmaltada.

Essa separação entre interior e exterior nos conduz a ver as esculturas como coisas feitas, e não mais como organismos que se desenvolvessem por si mesmos. Assim orientada, a percepção se detém na expressividade da mão que trabalhou os materiais – argila, gesso ou cera, que serviram como molde para a peça que será finalmente modelada em cerâmica –, deixando gravadas neles suas certezas e vacilações. Aos poucos, volumes vão se constituindo a partir desses gestos, e também suas formas reproduzem aquele fazer renitente, que quer retirar dos materiais alguma expressão. Vem daí o aspecto tortuoso e indeciso dos volumes, que insistem em não perder de vista a maleabilidade dos materiais de que partiram, ainda que venham a ser traduzidos numa outra substância.

Novamente porém outros elementos vêm conspirar contra a afirmação dessa tendência expressiva. A camada branca que recobre uniformemente as peças se interpõe entre os gestos e a determinação dos volumes. Nada é branco e brilhante impunemente. Os pequenos toques, as manipulações detidas perdem contato com a forma total dos corpos, pois uma unidade mais forte os domina: o branco frio da porcelana, com sua luz crua, hospitalar.

E os paradoxos não param por aí. Pois logo a luz incide sobre as superfícies rígidas, empoça em suas concavidades e dá aos trabalhos uma feição úmida. Em lugar de simplesmente escorrer sobre os volumes e revelar sua impenetrabilidade – algo que em boa medida marcou toda a tradição escultórica –, a luz é refletida irregularmente pelas camadas esmaltadas, voltando a proporcionar-lhes uma consistência mais plástica, como se as esculturas tivessem sido retiradas da água naquele preciso instante, perdendo assim parte de sua solidez. E o que dizer dos tubos regulares que se justapõem meio pateticamente às obras, buscando dar direção a coisas que se recusam a ser orientadas?

Como se vê, boa parte do interesse – e, por que não dizer, do incômodo – dessas esculturas de Carlito Carvalhosa reside numa espécie de convívio cindido entre aspectos formais que deveriam se apresentar unificados. Interior e exterior, gesto e volume, luz e consistência, direção e dispersão sobressaem alternadamente, sem que cheguem a uma unidade relativamente harmônica. E é essa dissociação dos objetos que os diferencia de trabalhos como o de Paulo Monteiro, Laura Vinci e Marcia Pastore, que à sua maneira lidam com formas semelhantes, embora resolvendo-as de maneira diversa.

Diante dessas discrepâncias, o observador se vê forçado a deslocar constantemente sua atenção, na tentativa de encontrar um modo de dispor a percepção mais adequadamente, aproximando as facetas apropriadas das peças. Entre bicho e bibelô industrial, as obras fogem continuamente de foco. E quando fixamos uma certa qualidade – digamos, a rigidez –, lá vem um outro elemento desvirtuá-la, por exemplo aquela luz

que amolece as superfícies, embora também revele a sua textura artificial e enrijecida. Portanto, diferentemente das charadas, a discriminação dos vários aspectos formais das esculturas não encontra solução possível. Elas não fecham. Seria o mesmo que imaginar um trabalho com o vitalismo de Arp, mais o brilho de certas peças de Brancusi, além do gesto errante das esculturas de Giacometti. Tudo junto, e orquestrado por uma Eva Hesse ainda menos minimalista. E no entanto não há o menor vestígio de pós-modernismo nos trabalhos de Carlito Carvalhosa. O aspecto individualizado dos diversos elementos formais – volume, interior, luz, solidez etc. – está muito distante das citações pós-modernas, seja de traços de outras obras de arte, seja de aspectos arquitetônicos de épocas desconhecidas. Aqui, a própria forma tem uma natureza cindida, ao contrário do que ocorre com as narrativas de parte da arte contemporânea.

Mas foi aos poucos que Carlito Carvalhosa chegou a essas configurações. Antes seu trabalho procurava um vínculo mais direto entre matéria e forma, indo de uma maior ênfase na construção a uma dimensão expressiva da matéria. Os quadros pintados com cera, sem pigmento, realizados entre 1985 e 1987 [pp. 110–121], tiravam um partido meio construtivo da maleabilidade e da translucidez do material¹. Algumas áreas das obras – sempre regulares – recebiam mais camadas de cera do que outras. Com isso se obtinham regiões que reagiam diferentemente à ação da luz, organizando-se conforme o maior ou o menor grau de transparência. Mas mesmo nessas obras a estruturação dos espaços não era unívoca. As superfícies de cera possuíam uma constituição pouco homogênea. Aqui e ali se formavam pequenos grumos, as sobreposições de camadas criavam zonas mais opacas – e esses acidentes desviavam o olhar das definições mais regulares, detendo-no no que ocorria nas superfícies. O rebaixamento dos contrastes – forçando a percepção a identificar minuciosamente os processos construtivos que as produziram – acentuava a presença dos quadros enquanto textura e fatura, ao mesmo tempo em que precisava evitar qualquer movimento expressivo mais forte. Contudo, a indefinição entre construção e fatura, dada a necessidade de manter os quadros nos limites da diferenciação – o que sem dúvida derivava da influência do minimalismo –, fazia com que esses trabalhos aparecessem antes como um comentário à pintura do que como uma tentativa de levá-la adiante, o que, a meu ver, reduzia seu alcance estético.

Posteriormente, Carlito Carvalhosa decidiu tirar maior proveito da expressividade da cera e da parafina. Entre os anos de 1990 e 1994, esses materiais ganharam um aspecto decididamente orgânico [pp. 94–109 e 134–145]. Um corpo dúbio – movendo-se entre prazer e dor, lascívia e culpa – insinuava-se a todo momento entre as camadas dos quadros. As superfícies macias, sensuais, falavam de lugares indefinidos, prontos a se entregar a deslocamentos de temperatura, e aptos a ser conformados pelo toque das mãos. A espessura das camadas de cera apontava a densidade de algo que recusava qualquer identidade imediata, já que

supunha uma constituição complexa, em que aparição e ocultamento trocavam de posição sem cessar. Tudo portanto apontava para uma disponibilidade praticamente sem limites, aberta a todas as aventuras. Mas tão logo surgiam algumas definições, assim que certas áreas se distinguíam nas extensões de cera, tudo mudava de figura: manchas arroxeadas, estrias de dor mostravam-se aqui e ali, como se toda particularização daqueles corpos supusesse uma violência que maculasse o que antes era pura densidade. Ou então pequenas protuberâncias despontavam para além das superfícies, num movimento vago que as impedia de se transformar em coisas mais delineadas. Assim interrompidos, aqueles volumes adquiriam um ar meio doentio, de algo que não pôde chegar a ser plenamente, pois teve seu desenvolvimento truncado. Nesses trabalhos, o corpo se revelava uma paixão inútil, pois sempre que se limitava – ou seja, sempre que passava de uma sensualidade difusa para uma sexualidade mais definida – misturava-se a sentimentos de dor e deformação.

As “Ceras perdidas” de 1994-95 [pp. 80–93] procuravam encontrar um meio-termo entre a dimensão construtiva dos primeiros trabalhos de cera e a natureza aversiva das obras que os sucederam. E Alberto Tassinari mostrou isso com precisão: “Certa visão de uma dessas esculturas pode mesmo provocar o asco. Uma outra visão da mesma escultura nos porá em face de algo como uma asa leve e inesperada. E tudo se faz sem muito barulho. Passa-se continuamente de uma coisa a outra. Feias entranhas começam pelo contorno de uma linha ondulada com graça. Ou então é um rasgo áspero que nos leva para dentro de uma luminosidade envolvente. Feitas de opostos – mas que convivem sem traumas –, as esculturas de Carlito Carvalhosa são como o ovo de Colombo”². Nesses trabalhos ainda era possível a convivência de aspectos contrapostos, que se alternavam sem grandes problemas. A plasticidade da cera garantia ao mesmo tempo a evidência do processo construtivo – a lembrança dos cilindros que a moldaram – e de sua impossibilidade enquanto processo totalizante.

No entanto, as peças mais recentes do artista – os trabalhos de porcelana e as obras de gesso expostas pela primeira vez na V Semana de Arte de Londrina, em 1998 – tornaram aquela convivência algo realmente impossível, sem compromisso [pp. 42–51]. Não estou afirmando que Carlito Carvalhosa tenha conduzido sua produção com a clareza que a sumária descrição feita anteriormente pode sugerir. O movimento que conduz de um vínculo direto entre forma e matéria – seja ele mais construtivo ou mais expressivo – à sua dissociação irremediável também incorpora muito dos percalços por que vem passando a forma contemporânea. E penso que observar a sua trajetória a partir dos últimos e mais bem-sucedidos trabalhos – e não cronologicamente – ajuda a entender melhor as dificuldades enfrentadas pelo artista e a relevância alcançada pelo seu modo de ordenar as coisas.

Parece-me plausível afirmar que o domínio tecnológico sobre a natureza vem em parte da capacidade de isolar e tirar proveito de algumas qualidades dos materiais,

colocando-as a serviço de objetivos produtivos: produzir vergalhões a partir da resistência do ferro, criar toda sorte de plásticos tendo como base o fracionamento do petróleo, obter celulose a partir de certas árvores, extraindo homoganeamente suas fibras. Minério de ferro, petróleo e árvores certamente podem servir para outras coisas ou, então, apresentarem-se apenas como são, e terão aparências diversas. Mas por intermédio daqueles processos adquirem uma feição homogênea que mal permite remeter aos materiais de origem.

O que Carlito Carvalhosa conquistou nas esculturas mais recentes foi a possibilidade de reunir de maneira descontraída e tensa características de um mesmo material. E não penso que haja aí apenas um protesto ecológico, uma denúncia bem-sucedida contra a instrumentalização da natureza e as monstruosidades que produz. Suas formas cindidas põem antes em xeque a ilusão de harmonia e plasticidade que deriva dessa suposta capacidade de transformar tudo em tudo, chegando a considerar assim as próprias relações sociais. Suas esculturas então irão operar com elementos altamente discretos – qualidades como dureza, capacidade de refletir a luz, cor etc. –, mas com o intuito de torná-los avessos uns aos outros. E portanto inaptos a um manuseio harmonizante.

Mas para que essa operação alcançasse êxito também foi necessária uma habilidade duchampiana para lidar com as qualidades adquiridas pelos materiais. Isso já ocorria claramente com as porcelanas, que tinham seu aspecto doméstico e utilitário arresado pelo uso peculiar que o artista fazia delas. Com os trabalhos de gesso esse procedimento se acentua ainda mais. Gesso, para nós, converteu-se naquilo que é maleável, preliminar ou falso por excelência. Maleável porque misturado à água adquire qualquer forma; preliminar porque quase sempre, e não apenas na arte, o gesso fornece apenas um estágio intermediário, servindo de molde para se fazerem outras peças; e falso porque sua plasticidade permite que com ele forjemos aparências de toda sorte – tetos, sancas, capitéis –, sem falar que sua função de intermediário também reforça a característica de falsidade, pois ele nunca é o que ele próprio indica.

Ora, o que Carlito Carvalhosa faz interessa justamente por problematizar essas qualidades. A primeira operação é a mais simples: expor o gesso tal e qual e portanto retirá-lo da situação de simples mediador. A outra operação, ao contrário, já exige movimentos bem mais complexos. Para desfazer a impressão de maleabilidade do gesso foi preciso torná-lo quebradiço, e portanto não-plástico. Vem daí a necessidade de empilhar instavelmente os vários blocos, colocando-os na iminência de se desequilibrarem e partirem. Além disso, nos momentos em que a passagem entre os diferentes blocos se realiza quase sem interrupção – um pouco à maneira de Ulrich Rückhiem –, surge a imagem de uma massa de pedra que haveria sido talhada e reaproximada. Mas para que esse segundo passo possa ser dado cumpre reafirmar – e não negar – uma terceira característica: a falsidade. Pois apenas pela capacidade de se mostrar como aquilo que não é torna-se

possível apresentar o gesso como um elemento sólido e não moldável. No entanto, tão logo reafirmamos o ar postiço do gesso fica difícil continuar observando-o como uma coisa não intermediária, como gesso exposto, pois rapidamente uma feição rochosa se insinua em sua aparência. E assim alternadamente.

A dinâmica fendida que Carlito Carvalhosa obtinha mais formalmente nas cerâmicas aqui se alcança por um deslocamento permanente das qualidades adquiridas por um determinado material – embora essas mudanças de ênfase venham a contaminar todas as relações formais, que se vêem obrigadas a exibir novamente dualidades problemáticas: aspecto orgânico e moldagem; fazer e crescimento; uma tensão entre unidade e partes etc. etc. Surgem então essas obras agressivas por sua precariedade e por seu desequilíbrio, mas que podem se tornar meigas porque foram moldadas; que se deixam enlaçar pelo espaço que as desenha, para logo depois se estilhaçarem numa revolta contra qualquer tipo de conformação; que são próximas, pois vieram da mão, e distantes em sua marcada suficiência.

Esse tipo de presença tende, sem dúvida, a reverter aquele movimento harmonizante que a dinâmica tecnológica impõe ao mundo contemporâneo. As peças são limpas, higiênicas – ladrilhos não são esmaltados à toa –, unitárias, feitas de um só material... e no entanto separadas como água e óleo. E isso torna as cisões que presidem as esculturas ainda mais aversivas. Houvesse aí um descasamento ou oposição entre materiais de qualidades diversas – chumbo e madeira, por exemplo –, o resultado obtido seria menos contundente. Porque se afastaria da aparência homogênea e pacífica dos objetos e materiais produzidos industrialmente. Como nos desenhos obtidos pela prensagem de gesso líquido por duas lâminas de vidro, tudo aqui está perfeitamente ajustado e sem uma maior interação. A ânsia de intervir sobre os elementos e convertê-los em outra coisa se vê assim apresentada em sua agressividade: formas altamente unitárias e partidas de alto a baixo.

Mas, se essa dimensão das obras lhes dá um alcance universal – ao reverter a seu modo um processo de harmonização e conformação que ocorre em quase todos os cantos do mundo –, há nelas também um aspecto altamente particular. Inegavelmente os trabalhos mais recentes de Carlito Carvalhosa lidam calculadamente com um certo mau gosto – ainda que não tenham nada de kitsch, de busca de efeito. Por um lado, esse mau gosto decorre do uso popularesco do gesso e da cerâmica e de toda a sorte de produtos feitos com eles. São ambos falsos, baratos, indiscretos. Por outro, ele resulta da incompatibilidade entre os vários aspectos dos trabalhos, como se diz de alguém que não sabe combinar as roupas.

Ora, nada mais nacional – embora certamente não seja propriedade nossa – do que essa junção de coisas díspares e de natureza aparentemente diversa que permeia todas as classes sociais: na decoração ostensiva e pitoresca das casas ricas, na alimentação, nas letras de música, no nome dos filhos, nos interiores de bares e padarias, no modo de se vestir, de casar, de morrer etc. etc. E não deixa de despertar simpatia aquele capricho – no duplo sentido do termo, de “arbitrio” e de “zelo” – que leva a juntar num mesmo ambiente espelhos, alumínio, fôrmica e ladrilhos; ou os nomes dos pais nos filhos (donde Ednilton, Lucimara, Ednéia etc.); registros de linguagem desencontrados (“e hoje em homenagem ao meu fim / não fale dessa mulher perto de mim”); macarrão com arroz e feijão; móveis Luís XV e cadeiras da Bauhaus. Ou que leva a gerar essas brancaranas bundudas de peitos pequenos que são nossa perdição⁴. E são simpáticos justamente porque falam de falta de hierarquia e aproximação, seja de culturas, raças ou gostos. E porque supõem ausência de preconceito e liberdade.

Mas de um instante para o outro tudo se reconstrói, e o que era proximidade e zelo se transforma em tutela ou mandonismo, traços de uma sociedade plástica mas extremamente hierarquizada. Ao problematizar o domínio harmonioso do homem sobre a natureza, os trabalhos de Carlito Carvalhosa problematizam também uma suposta harmonia social. Basta querermos passar a mão na cabeça desses seres híbridos e eles arreganham desafiadoramente os dentes – o que era maleável enrijece; o que estava próximo recua. E isso, é bom lembrar, também faz parte da vida nacional.



Sem título (Arte/Cidade), 1997
Massa asfáltica, 6 peças, dimensões variadas, São Paulo



Gilbraltar, 2000
gesso, 600x500x350 cm, CAPC Bordeaux, França



Favor não tocar, 2005,
Gesso, 170 x 650 x 400 cm, CEU Maria Antônia, São Paulo



Já estava assim quando eu cheguei, 2007
Gesso, madeira, fitas de carga, 600x420x320 cm, MAM, Rio de Janeiro

Curriculum Vitae

Nome:

Luiz Carlos Cintra Gordinho de Carvalho

Nome Artístico:

Carlito Carvalho

1961 Nasce em São Paulo
1980/82 Gravura em metal com Sérgio Fingermann
1980/84 Gradua-se em Arquitetura e Urbanismo pela
Universidade de São Paulo
1982 Forma o atelier Casa 7
1989/92 Kunstakademie Düsseldorf, Alemanha

Exposições Coletivas

1982 V Mostra de Gravura Cidade de Curitiba
1983 16º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba
1984 47th Salão de Belas Artes de São Paulo
1984 Pinturas, com Sérgio Fingermann e Atelier Casa 7,
Centro Cultural São Paulo
1984 Arte na Rua II, São Paulo
1984 VI Mostra de Gravura de Curitiba – Panamericana
1984 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea – Prêmio Aquisição
1984 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro
1985 Casa 7, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
1985 Casa 7 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
1985 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea – Prêmio Aquisição
1985 12 Artistas Paulistas, Galeria Subdistrito, São Paulo
1985 18ª Bienal Internacional de São Paulo – Representação Brasileira
1985 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro
1986 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea
1986 2ª Bienal Internacional de Havana, Cuba
1986 9º Salão Nacional de Artes Plásticas – 1º Prêmio, Viagem ao Exterior
1987 2ª Bienal Latinoamericana de Arte Sobre Papel, Buenos Aires
1987 Exposição Itinerante do 9º SNAP, várias capitais do País
1987 Bienal Internacional do Equador, Cuenca
1988 Pinturas, IAB, São Paulo
1989 Perspectivas Recentes, Centro Cultural São Paulo
1989 6 Artistas, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo
1989 Panorama Brasileiro de Arte – Pintura,
Museu de Arte Moderna de São Paulo
1991 Galeria Maeder, Berlin
1992 João Sattamini/Subdistrito, Casa das Rosas, São Paulo
1993 Espaço Namour, São Paulo
1993 2º Forum Brasília de Artes Visuais, Museu de Brasília
1994 Bienal Brasil Século XX, São Paulo
1995 Metrôpole e Periferia, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1996 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1997 ArteCidade, São Paulo
1998 Formas Transitivas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud
1998 Espelho da Bienal, Museu de Arte Contemporânea de Niterói
1999 Centro Cultural São Paulo
2000 ArtKitchen, Amsterdam, Holanda
2000 Escultura Brasileira no Jardim da Luz,
Pinacoteca do Estado de São Paulo
2001 Obra Nova, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
2001 Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 Anos,
Museu de Arte Moderna de Buenos Aires
2001 Espelho Cego – Seleções de uma Coleção Contemporânea,
Paço Imperial do Rio de Janeiro
2001 Côte à Côte, CAPC, Bordeaux, França
2001 Galeria Casa da Imagem, Curitiba
2001 3ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre
2002 Oca, São Paulo
2002 Genuis Locci, Circuito Bom Retiro, FAU Maranhão, São Paulo
2002 Arte Brasileira Contemporânea, Paço Imperial do Rio de Janeiro

2003 2080, Museu de Arte Moderna de São Paulo
2003 A Imagem do Som – Rock Pop Brasileiro,
Paço Imperial do Rio de Janeiro
2003 Heteroxia, Museu Metropolitan de Arte de Curitiba e
Memorial da América Latina, São Paulo
2004 Onde Está Você Geração 80?, Centro Cultural Banco do Brasil,
Rio de Janeiro
2004 Casa, Museu da Vale do Rio Doce, Vila Velha, Espírito Santo
2004 Casa 7, Museu de Arte Contemporânea de Niterói
2004 Arquivo Geral, Rio de Janeiro
2004 Arte Contemporânea, uma história em aberto, São Paulo
2004 2ª Bienal do Desenho Contemporâneo Brasileiro, João Pessoa
2004 Casa, uma Poética do Espaço na Arte Brasileira,
Museu da Vale, Vila Velha ES
2004 Transitoriedade, Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória ES
2005 Razão e Sensibilidade, Rio de Janeiro
2005 A imagem do Som – Dorival Caymmi. Paço Imperial, Rio de Janeiro
2006 Mam na Oca, Museu de Arte Moderna de São Paulo
2006 Paralela, São Paulo
2007 Itaú Cultural, São Paulo
2007 Da Visualidade ao Conceito, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo

Exposições Individuais

1987 Subdistrito, São Paulo
1987 Capela Sta. Luzia, Vitória
1989 Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo
1989 Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, Funarte, Rio de Janeiro
1992 Desenhos Recentes, Edifício da Bienal de São Paulo
1992 Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo
1994 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
1995 Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
1995 Centro Cultural São Paulo
1997 Gabinete de Arte Raquel Arnaud
1997 Galeria David Perez - Mac Collum, Guayaquil
1998 V Semana de Arte de Londrina
1999 Duas Águas, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo
1999 Duas Águas, Paço Imperial, Rio de Janeiro
2000 Europees Keramisch Werkcentrum, s'Hertogenbosch, Holanda
2000 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
2003 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
2004 Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte
2005 Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro
2005 Favor Não Tocar, Centro Maria Antônia, São Paulo
2006 Já Estava Assim Quando Eu Cheguei,
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
2007 Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro

Obras em coleções públicas

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

Governador
Jacques Wagner

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA

Secretário
Marcio Meirelles

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA – IPAC

Presidente
Frederico Augusto Rodrigues da Costa de Mendonça

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

Direção
Solange Farkas

Assessor da Direção
Daniel Rangel

Secretária Executiva
Carolina Câmara

Coordenação do Núcleo de Museologia
Luzia Ventura

Coordenação do Núcleo de Arte e Educação
Stella Carozzo

Coordenação do Núcleo de Projetos e Eventos
Karina Rabinovitz

Coordenação do Núcleo Administrativo
Ronaldo Junqueira Rohors

Assessoria de Imprensa
Juliana Maia

www.mam.ba.gov.br

FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

Projeto
Suzy Muniz Produções

Concepção
Carlito Carvalhosa

Direção de produção
Suzy Muniz
Carlito Carvalhosa

Desenvolvimento de projeto expográfico
Carolina Veiga

Texto crítico
Fernando Cocchiarale

Projeto de iluminação
Atelier da Luz

Assessoria de imprensa
Meio e Imagem / Ana Lígia Petrone

Confecção das peças
Carolina Veiga
Naira Medeiros

Assistente de produção
Iara Faccini

Coordenação de montagem das obras
Francisco Amaral

Montagem iluminação
José Roberto Rosas
Renato Vieira

Projeto de áudio
Joãozito

3D
Tiago Paula Souza

Contabilidade
Marcos Xavier

Secretário
Wellington Flávio

Projeto gráfico do folheto
UNIDESIGN Glauccio Campelo

Projeto



Patrocínio



Ministério
da Cultura



Realização



Produção



Apoio

