

ARPÃO BENGALA BERIMBAU CACHIMBO

Ana Avelar

Os trabalhos de Claudio Cretti articulam-se por encaixes: uma coisa liga-se à outra, que por sua vez associa-se àquela. As varetas do guarda-chuva encaixam-se na borracha retirada de outro objeto já destituído de sua finalidade original. Da mesma maneira, a verga do berimbau é anexada sucessivamente a outras partes de borracha; de uma delas despontam hastes vermelhas. Há um jogo de solucionar problemas resultando na construção de um todo por meio da junção de partes que não provêm – aparentemente – de uma mesma origem, dado que os materiais variam de natureza, espessura, forma, cor.

São curiosos, ao mesmo tempo que familiares, lembrando, às vezes, objetos ancestrais; ora possuindo características domésticas, ora, ainda, pontiagudos, evocando uma miríade de atividades humanas. É como se, guardando o fantasma de suas funções anteriores, essas *coisas* de Cretti coexistissem conosco intimamente porque conhecemos suas vidas pregressas, quando nos foram uteis.

A articulação desses objetos emula a configuração de nossa própria cultura, isto é, uma cultura que aprendemos a ler como canhestra porque fomos convencidos de que aquilo que é fragmentário e provindo de origens distintas não constitui um todo coeso. É como se o artista, compondo com essas partes familiares a nós a partir de novas perspectivas (assim criando outras formas e relações), indicasse como é necessário pensar a cultura a partir de outros pontos de partida. Parece, assim, conceber uma cultura material na e da contemporaneidade, lançando mão de partes de objetos provenientes de vários períodos históricos articulados de tal forma a sugerirem que processos fragmentários também geram narrativas (não-lineares, certamente).

A discussão que Cretti estabelece está alinhada a debates atuais sobre a possibilidade de distinção entre “obra de arte” e “artefato” – seria a obra de arte definida pelo meio artístico ou há no objeto artístico algo intrínseco que o caracteriza como tal? Seria a realocação do objeto em determinado espaço e tempo que garantiria sua “artisticidade”? Este texto não deve perseguir respostas para questões tão amplas, porém indicar como, ao produzir essas “coisas-monstros” – porque elaboradas por partes providas de todos distintos – o artista brinca com grandes discussões do sistema artístico contemporâneo, entre pontos de vista díspares, como aqueles da cultura material e da estética. Ademais, Cretti não deixa de lado um grau de humor nesses objetos que se contorcem em curvas acentuadas e começam e/ou terminam em pontas impensadas, mas conhecidas por nós.

Ainda na mesma direção, as *coisas-monstros* fazem lembrar a iconografia da fauna do Novo Mundo registrada por cronistas europeus que buscavam representar, a partir do arcaibouço de conhecimento limitado que detinham,

uma nova realidade. Frequentemente, esse arcabouço era insuficiente e as imagens, que deveriam constituir registros, adquiriam um caráter fantástico, dada a familiaridade de suas partes e a estranheza de seu todo.

Se cultura, na sua acepção mais comum e tradicional, designa tanto o trabalho manual como aquele que diz respeito ao intelecto, as *coisas* de Cretti existem tanto como produto de operações de encaixe como figuram resultados de uma *assemblage* conceitual do imaginário brasileiro. Elas evocam, às vezes, arte(fatos) indígenas associados a peças de borracha utilitárias, usadas em várias atividades sociais, como a construção civil e mesmo brincadeiras infantis. Entretanto, ao serem reunidos, sofrem uma metamorfose ímpar, transformando-se em algo que habita este mundo, é conhecido por nós, mas não é mais passível de se manipular.

A presença de articulações ou tubos de borracha é significativa nesses objetos delgados; são elas que garantem a flexibilidade do movimento. A história desse material diz muito a respeito de nós, uma vez que faz parte de nossa história cheia de conflitos, pontuada por silenciamentos. Note-se que, antes dos usos industriais da borracha, indígenas amazônicos já a utilizavam na fatura de bolas, moringas, sapatos, tigelas. Em outras palavras, o encontro, entre os vários materiais coletados, é apenas aparentemente estranho. Como coloca Raymond Williams em “A cultura é de todos”: “Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida — os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado — os processos especiais de descoberta e esforço criativo”. Na Casa Niemeyer, igualmente familiar e estranha dada sua vocação neocolonial à margem do maior projeto do arquiteto modernista brasileiro, o conjunto das *coisas* torna-se instalação. Algumas são penduradas, lembrando a disposição de objetos nas paredes de uma residência modesta onde, inteligentemente, aquilo que é de uso frequente fica à mão para o acesso rápido. Ao mesmo tempo, funcionam como elemento decorativo vivo porque são parte da organização visual do ambiente doméstico: uma rede, um saco, um cesto. Coisas encaixadas no todo fragmentado das nossas vivências.