

ARTES PRÁTICAS

Guto Lacaz
Renata Marquez
Wellington Cançado

[Artigo publicado em: HISSA, C. E. V. (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.59-77]

I

LABORATÓRIO

RENATA MARQUEZ: Conheci o seu ateliê da Rua Pamplona em 1991, e foi uma visita da qual não me esqueço. Pareceu-me um verdadeiro gabinete de curiosidades, uma coleção particular pré-taxonomia onde era difícil estabelecer a hierarquia e as classificações entre as coisas: matéria-prima, obra, ferramenta, mecanismo, objeto afetivo? Apenas a alguns metros do MASP, você oferecia uma paisagem que testemunhava o caráter de laboratório, de bastidores de museu e que estimulava o exercício de um olhar artístico possível ao cotidiano. Aquela paisagem mista, *ateliê-oficina-museu*, explicava muito o seu processo de trabalho: invenções, subversões, maquinações. Operações sobre sistemas, imaginários e mecanismos práticos. Infiltrações poéticas em situações corriqueiras. Intervenções mecânicas em objetos funcionais.

A sua obra — seja um desenho, um objeto, uma escultura, uma máquina, uma performance ou uma instalação — é freqüentemente atravessada por vários outros espaços exteriores às artes plásticas — industriais, cotidianos, científicos, literários. Como você cartografa o seu ambiente de trabalho, bem como os seus atravessamentos?

GUTO LACAZ: O meu primeiro ambiente de trabalho é a minha cabeça e um pequeno bloco que carrego no carro. Eu o chamo de meu ateliê portátil. Nele faço anotações e estudos para resolver os problemas que eu crio ou os problemas que são apresentados por meus clientes. Enquanto espero a minha filha na saída da escola, revejo as suas páginas e inicio novas.

Tenho dois ateliês propriamente ditos. O primeiro é um curioso subsolo na Rua Pamplona 857, em São Paulo, que alugo desde 1983. Meu mestre e colega Carlos Fajardo foi quem me indicou, pois ele ocupava o térreo do mesmo prédio. Infelizmente, ele deixou o imóvel há 10 anos atrás e eu perdi um ótimo vizinho, assim como a melhor biblioteca de arte que já vi. Minha filha Nina, quando criança, chamava esse lugar de ateliê do buraco. Ela cresceu e o apelido ficou, gerando muitas situações engraçadas, como:

— *O seu pai está?*
— *Não, ele está no buraco!*

Por ser um subsolo, tenho muita área e silêncio, mas não tenho luz natural. Lá, dividi o salão em alguns espaços:

1. Acervo ou coleção do artista, como se costuma dizer. Na verdade são muitos objetos que ninguém quis comprar e que agora também não quero mais vender.
2. Sala ou espaço para a montagem de novos trabalhos.
3. Escritório, onde passo a maior parte do tempo desenhando ou pilotando dois *Macs*, cercado por uma pequena biblioteca.
4. Oficina com bancada e algumas máquinas para madeira — furadeira, serras de fita e circular, lixadeira, etc. Desde os 12 anos tenho oficina, mas só depois da faculdade de arquitetura foi que conheci o conceito de ateliê.
5. Arquivo, onde ficam coisas variadas e onde entro pouco.

O segundo ateliê, construído no quintal da minha casa, reúne tudo o que eu sonhei: pé direito de 6 metros, face de vidro, portas de correr, um mezanino e uma área externa para pintar ou trabalhar com materiais tóxicos que pedem aeração.

No ano passado produzi e apresentei três espetáculos com *performances* e construí muitas novas máquinas e equipamentos. Nesse processo, acabei ocupando todo o ateliê, assim como todos os espaços da casa, incluindo a cozinha e os banheiros. Tudo virou ateliê.

II

MÁQUINA DE FAZER NADA

RENATA MARQUEZ: O conhecimento científico, consolidado a partir do século XIX como o modelo de conhecimento legítimo na cultura ocidental, constitui apenas um traço na paisagem emaranhada da produção dos saberes. *A qualidade poética da vida*¹ integra a nossa complexidade e deveria fazer parte da formação dos *sujeitos-pensantes*. Cada vez mais, precisamos — à revelia da qualidade total empresarial — de *aparelhos de ser inútil*, como escreveu o poeta Manoel de Barros;² ou da metamecânica de Jean Tinguely;³ ou da produção em série da *Do-nothing machine*, de Charles e Ray Eames. Os aparelhos “inúteis” não são congelados, estáticos e desprovidos de interação; pelo contrário, promovem uma atividade comunicativa que sugere o entendimento expansivo dos objetos e das ações. Concentram, no seu fazer mecânico, outras camadas de trabalho: um viés discursivo, indagador, crítico. Mas não se trata de uma situação de negação daquilo que é útil. Não é a apologia da irracionalidade ou do puro acaso. Em vez disso, não seria a proposta de subversão do conhecimento massificador e repetitivo através da disseminação de um conhecimento aberto, perceptivo, prospectivo?

GUTO LACAZ: Talvez seja um elogio às máquinas que não servem para nada. Mas gostaria de lembrar que todas as máquinas não servem para nada. Um automóvel sem gasolina pode vir a ser uma desconfortável cabana. Ou ser abandonado. E, por outro lado, uma máquina que não serve para nada pode ter muitas

¹ MORIN, 2002.

² BARROS, 1990.

³ Pintor e escultor suíço, Jean Tinguely (1925-1991) foi o autor de diversas máquinas-esculturas, gênero que ficou conhecido como arte cinética.

utilidades: peso para papéis, uso decorativo, reflexão acadêmica, etc. Gostaria de conhecer as *Do-nothing machines* do impressionante casal Charles e Ray Eames.

Do ponto de vista da Física, uma máquina existe para diminuir ou evitar o trabalho humano. Portanto, máquina está relacionada a trabalho. São três as máquinas simples com as quais qualquer máquina complexa é composta: a polia (com eixo e apoio), a alavanca e o plano inclinado. Mas, é claro que a palavra máquina é aplicada a aparelhos que não realizam nenhum trabalho exatamente. Brinquedos, esculturas cinéticas, etc. não servem para nada — ou servem para muitas coisas.

Quando um novo produto é lançado, a campanha publicitária explicita o uso do tal aparelho: vassoura para varrer, VHS para gravar ou assistir a filmes, automóvel para transportar com conforto cinco passageiros etc. Uma vez utilizados, esses produtos têm um tempo de vida e se faz necessário vender, trocar ou doar. Novos aparelhos você terá que comprar para substituí-los.

Caso você queira mantê-los, por apego emocional, eles poderão continuar funcionando, mas exigindo cuidados, enquanto novas tecnologias surgem a cada instante. Ou, mesmo quebrados, como documento de uma época. Mas vejamos o que um VHS pode fazer além de gravar ou reproduzir filmes:

1. Destruir ou ferir o inimigo (aqui vai a minha primeira citação – segundo Bertold Brecht: a função principal de todo objeto é destruir o inimigo).
2. Peso para papéis.
3. Cama de gato.
4. Abrir e tirar o motor ou componentes para reparo.
5. Fazer uma interferência e transformá-lo em um objeto de artes plásticas.
6. Apoio para livros etc.

Você pode comprar o DVD e nunca ligá-lo, por preguiça ou arrependimento. Ele de nada servirá, mas fica com você enquanto você decide o que fazer com ele. Máquinas que têm sua tecnologia ultrapassada, embora em bom funcionamento, são desmontadas e vendidas como sucata – de nada mais servem como máquina, apenas como matéria prima.

Reflexão paralela: Muitos alunos e profissionais tentam estabelecer a diferença entre arte e *design*. Dizem que *design* é feito para atender a uma função e que arte não tem função. Eu acho que tudo é arte. Clássicos do *design* são expostos no MoMA, como *design* é claro, mas por seu reconhecido valor estético também. Mas basta um artista ou curador trocar as peças de lugar para a discussão começar (segunda citação — o *ready made* de Marcel Duchamp). Quando se diz que arte não tem função comete-se um equívoco. Arte serviu, serve e servirá para uma infinidade de funções: rituais, registro, comunicação, contestação, ensinar, estimular o turismo, identidade e dominação cultural etc. Ou, de nada serve, se não for vista. Ou se for vista e ignorada.

RENATA MARQUEZ: Sempre esbarramos com os limites de comunicabilidade da informação e do conhecimento — inclusive na arte, não é? Tantas são as fantasias acerca da entidade chamada de “público”... Uma vez concebemos uma exposição itinerante para ser montada na estação rodoviária, na estação de metrô,

no restaurante popular, na biblioteca pública.⁴ O que aconteceu? As pessoas, público incidental da mostra, distintamente de um público pré-selecionado de museus e galerias, gostavam ou não gostavam, mas não conseguiam entrar na informação da exposição. Foi um bom experimento e uma boa lição.

GUTO LACAZ: Daí a necessidade de outra linguagem para que certas teses virem livro. Mas gosto de questões acadêmicas (aprendi com meu pai que era catedrático), quero dizer, questões que interessam apenas a um pequeno grupo que estuda um determinado assunto a fundo, munido de toda a bibliografia e orientadores disponíveis.

RENATA MARQUEZ: Um pequeno grupo, um determinado assunto a fundo: chamamos isso de especialização, herança da modernidade que compartimentou e, finalmente, segregou o conhecimento no espaço isolado da academia que não se mistura com o mundo. Mas a posição da qual você fala não é a de um especialista. Como artista, você fala na condição de um atravessador de conhecimentos especializados diversos. Estuda, recolhe e *usa o conhecimento*, transportando-o para outros campos, onde ele se transforma. Volto, então, à questão das máquinas de fazer nada. Gosto especialmente no seu trabalho — que aproximo rapidamente aos objetos de Tinguely (não formalmente, mas conceitualmente) e à escultura cinética dos Eames — da subversão que faz nos mecanismos utilitários, deslocando-os para funções estéticas ou poéticas, se preferir. Considero essa estratégia uma produção de conhecimento tão importante para a vida quanto as descobertas científicas dos próprios mecanismos. São igualmente “descobertas”, como as *Coincidências Industriais*, obra que vi em 1988, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, na exposição que se chamou, muito sugestivamente, *Idéias Modernas*. O que você pensa sobre essa noção da arte como produtora de conhecimento, mais do que de objetos estéticos?

GUTO LACAZ: Entre os trabalhos que fiz, alguns deram muito trabalho, custaram muito dinheiro e levaram muito tempo. Outros, um pouco menos de cada item, e outros, nenhum trabalho, o dinheiro apenas necessário para adquirir objetos baratos e o tempo, o tempo = c (celéritas)⁵, a velocidade da luz, o que se chama de um *insight*. Olhar, comparar, valorizar e apresentar (expor). Depois, com mais tempo, inventar um título, construir um conceito e, em linguagem acadêmica, escrever (para evidenciar a descoberta acidental).

Coincidências Industriais é um trabalho que trata das relações métricas precisas entre dois ou mais objetos produzidos com materiais diferentes, para finalidades diferentes e que, curiosamente, possuem entre si uma medida em comum — por exemplo, o diâmetro interno do rolo de fita crepe é igual ao diâmetro externo do rolo de filme super 8 Kodak.⁶ O encontro de precisão dos dois objetos gera um terceiro objeto rico em desenho e composição. Sempre que posso apresento *Coincidências Industriais* ao vivo em conferências e digo que é um trabalho coletivo, pois o fenômeno acontece com todos. Uma vez em Belo Horizonte, uma aluna me enviou sua contribuição.

⁴ Ciclo de Arquitetura e Cultura; Belo Horizonte e Ipatinga, 2004-2005. CAMPOS; TEIXEIRA; MARQUEZ; CANÇADO, 2008.

⁵ *Celeritas*, palavra latina que designa velocidade: a variável c para a velocidade da luz no vácuo (como na equação de Einstein, $E=mc^2$).

⁶ As obras e Guto Lacaz encontram-se disponíveis em: <http://www.gutolacaz.com.br>.

O que eu penso da idéia da arte como produtora de conhecimento mais do que de objetos estéticos? Entendo que tudo o que o homem faz é arte. Não há nada que não seja arte. Não há o que não seja um objeto estético. Claro que há uma escala de valor e de qualidade. Entendo que para se fazer alguma coisa seja necessário algum conhecimento e que antes, durante e depois de executada, essa peça gere novos conhecimentos para quem a realizou e para quem a observar ou utilizar. O que não sei afirmar é o grau e a unidade de medida desse fator quantitativo entre conhecimento gerado e estética resultante. Aliás, acho que são grandezas incomparáveis.

RENATA MARQUEZ: Quando digo *conhecimento* em vez de objetos estéticos, estou sugerindo que há um aprendizado na arte sobre outro jeito de lidar com o cotidiano, um aprendizado que substitui a reverência a um objeto estético, difícil, especial, aurático talvez. Os seus trabalhos desvelam a lógica de uma possibilidade peculiar para perceber os objetos, lógica que tem a qualidade da inteligência, da engenhosidade científica, da estética e da ironia. Você gera um modo de ver e de fazer que é um *comentário crítico-prático* acerca do cotidiano e da vida moderna, não? Você assume a vida moderna, encantado com os manuais e instruções de montagem (como na exposição de serigrafias *Pequenas Grandes Ações*, na Galeria Circo Bonfim, em Belo Horizonte, em 2003), mas, ao mesmo tempo, corre para fora dela, enxergando essas personagens anônimas dos manuais de montagem como *amigos do lar*. Historietas são superpostas às coisas. Claro que essa operação gera uma estética renovada que não é simplesmente medida pela quantidade de conhecimento que intenciona gerar, mas essa aplicabilidade me parece importante no seu trabalho, não? O olhar com o qual passamos a ver aqueles objetos comuns nos fazem criar “contribuições” para a grande coleção, como fez a estudante de Belo Horizonte.

As suas obras são, muitas vezes, didáticas. Entenda isso como qualidade comunicativa. Há um viés de ensino e de demonstração, uma atmosfera de laboratório, uma solenidade de descoberta — mas deslocados da ordem das coisas, conferindo humor às matemáticas exatas, aos movimentos eficazes, às combinações racionais. Um resgate do extraordinário no ordinário, através de uma re-educação visual. Penso sempre no trabalho do poeta catalão Joan Brossa, em especial nos seus poemas-objeto e nos seus poemas visuais.⁷ Para Brossa, o mundo é a mídia do poema; ele pode ser escrito/desenhado/construído de inúmeras formas. Os *poemas-objeto* e a poesia visual são uma referência para você?

GUTO LACAZ: A resposta para todas as perguntas ou afirmações é sim. É muito bom ter interlocutores tão atentos e sensíveis. Tive um primeiro encontro com a poesia na faculdade. Minha amiga Vane Felício Sanches me deu um Drummond. Tenho-o até hoje. Depois vieram Manuel Bandeira, Torquato Neto e tantos outros. No final da década de 1970, conheci os representantes da geração *Beatnik* em São Paulo: Roberto Bicelli, Roberto Piva, Raul Fiker, Cláudio Willer, Gyorgy Forrai etc. Roberto Bicelli me convidou para ilustrar *Antes que eu me esqueça*, o primeiro livro que fiz inteiro. Hoje vejo nele um trabalho amador, mas com muitas boas idéias e com o vigor da época. Embora difícil para mim, a poesia deste grupo e a

⁷ Joan Brossa nasceu em Barcelona, Espanha, em 1919 e ali faleceu em 1998.

convivência com esses poetas foi muito divertida e enriquecedora. São *personas poéticas*, vivem a poesia e a literatura no dia a dia, fazendo comentários eruditos, citando autores e referências.

Mais tarde conheci os poetas concretos, com destaque para Augusto de Campos. Foi onde me encontrei. Um poema podia ser uma palavra apenas. A palavra repetida ou decomposta conquistava o espaço. Era o poema gráfico. Poderia ser também uma imagem e uma palavra, um jogo. Vi que alguns objetos que eu havia realizado pertenciam a esse raciocínio, pois gostava de dar títulos que eram trocadilhos ou pseudo-explicações (por exemplo, *Crush fixo*). Vi que muitos artistas plásticos como Julio Paza, Tadeu Jungle, Rafael França e tantos outros faziam edições de poemas gráficos ou *poemas-objeto*. Também me aproximei destes artistas e, com cada um, aprendi algumas lições.

Há dois anos, vi uma grande exposição de Joan Brossa no Centro Maria Antônia. Gostei muito. Mais recentemente, no Jornal Folha de São Paulo, o poeta Antonio Cícero contou a árdua e recompensadora missão que foi trazer Brossa ao Rio de Janeiro tempos atrás.⁸

Em 2007, realizei no Centro Cultural São Paulo a exposição *Gráfica*, apresentando 30 anos de trabalhos gráficos — nesta oportunidade lancei o livro *Gráfica* assim como a revista de poemas gráficos *Inveja*. Outras edições de poesia são: *Poemas Minerais* (1991), escrito em Belo Horizonte em 1989, *Contas Anaclicicas* (2003) e *ERROS* (2004, com reedição de 2005).

III

ARTE, ARQUITETURA E *DESIGN*

RENATA MARQUEZ: A relação entre arte, arquitetura e *design* está fortemente presente nos seus trabalhos, que, muitas vezes, transbordam as categorias profissionais. Essa coexistência de campos e práticas provavelmente surgiu através da experiência particular do fazer, mais do que através de uma formação acadêmica.

GUTO LACAZ: Estudei arquitetura entre 1969 e 1974 e, na minha faculdade, existiam cursos de *design* de produto, comunicação visual, fotografia e cinema — além das matérias de arquitetura propriamente ditas. Dizia-se na época que essas atividades também eram atribuições do arquiteto. Só na década de 1980 é que a palavra *design* começou a ser usada e que surgiram os cursos de *design*: *design* gráfico e *design* de produto. Hoje, há uma infinidade de tipos de *design*.

Desde criança gosto de desenhar objetos. Rádios, máquinas, barcos, aviões, essas coisas. O curso de arquitetura só reforçou e instrumentalizou esse desejo. Em artes plásticas, vi que muitos artistas da tradição dadaísta utilizavam objetos industrializados como matéria prima para seus trabalhos. Vi que alguns objetos que eu havia feito durante o período escolar pertenciam a esta tradição — e me senti incluído.

⁸ CICERO, Antonio. O poeta Joan Brossa no Brasil. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. Sábado, 10 de janeiro de 2009.

WELLINGTON CANÇADO: Um dos clichês mais aceitos atualmente em escolas e escritórios de arquitetura e *design* é que *somos resolvedores de problemas*. Essa concepção utilitarista e estreita destas práticas, obviamente, não se encaixa com a sua afirmação de que tudo é arte. No seu cotidiano, você resolve problemas, os revela ou os cria?

GUTO LACAZ: Estão certos — os *designers* resolvem problemas. Esta é a questão inicial. Mas a solução para um problema resulta sempre em um objeto estético/artístico. Chamo a atenção que não só o exterior de um produto é estético, mas o interior também. Lembro que pintar a Capela Sistina era um problema apresentado pelo Papa para Michelangelo. Ou esculpir os doze profetas, um problema para Aleijadinho. A Santa Ceia de Da Vinci, etc. Boa parte da História da Arte é o resultado da resolução de problemas apresentados pela classe dominante.

A Companhia Vale do Rio Doce, por exemplo, me encomendou a solução de um problema, uma escultura para ficar no Hall do Centro de Treinamento. Tinha que ter “x” metros de altura por causa do pé direito baixo e teria que representar o conhecimento humano como a escultura genialmente criada por Stanley Kubrick no filme *2001*.

Terceira citação: meu querido mestre Luis Paulo Baravelli diz que alguns artistas plásticos têm que inventar e depois resolver o problema criado. Mas isto vale também para matemáticos, físicos etc. No meu cotidiano, resolvo problemas apresentados por clientes. É claro que os artistas plásticos têm mais liberdade que os *designers*. Invento problemas diariamente: é meu passatempo predileto.

Aqui mais uma citação — Lair Ribeiro diz que as pessoas se queixam que têm problemas. Ele diz: as pessoas têm que ter sempre problemas, mas problemas de qualidade.

WELLINGTON CANÇADO: Como arquiteto, mas muito incomodado com a subserviência dos arquitetos aos interesses mais escusos e às demandas mais imbecis, sempre quando penso na arte e no cotidiano dos artistas, vislumbro um campo de autonomia muito interessante. Quero dizer, se *a arte é o que os artistas querem que seja* como disse certa vez Maria Ivone dos Santos, cada artista, ao acordar a cada dia, tem diante de si uma agenda traçada por ele próprio do que considera arte e, portanto, o que deve fazer para realizá-la. Você diz isso quando fala que inventa problemas diariamente, mas ao mesmo tempo apresenta outra situação de trabalho sob encomenda que se aproxima muito da prestação de serviços típica da arquitetura e do *design*. Qual o limite, se há, entre a sua agenda como artista e as demandas externas que a atravessam? Como conciliar os seus interesses artísticos com os interesses de uma companhia como a Vale do Rio Doce, por exemplo?

GUTO LACAZ: Por razões de sobrevivência tive que saber separar, respeitar e agradecer o que é uma encomenda e o que é um livre projeto pessoal. Então, quando recebo uma encomenda em *design* gráfico, *design* de produto, cenografia ou artes plásticas, preciso fazer perguntas do tipo: o que se pede? Para quando é? Quanto se tem para a criação e a produção? O que se espera? Terei que trabalhar com certos limitadores,

que deixo claro, não são limitadores de imaginação. Vou então solicitar minha imaginação — a mesma que utilizo para um projeto pessoal ou para resolver essa encomenda. Com certa frequência, uma boa encomenda gera também idéias para projetos pessoais. E projetos pessoais geram conhecimento e prática para futuras encomendas. Está tudo inter-relacionado.

WELLINGTON CANÇADO: Sobre os objetos dadaístas: talvez esse seja o momento recente mais prolífico de subversão da natureza funcional dos objetos. Entretanto, a arquitetura parece ser sempre uma busca idealista pela “essência” funcional das coisas e dos espaços. Rem Koolhaas, arquiteto holandês, nos primórdios ainda realmente inventivos de seu *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), na década de 1970, se debruçou sobre o *método paranóico crítico* dos dadaístas. Vislumbra, ali, alternativas de produção de espaços mais contraditórios, inesperados e complexos que os gestados nas *burocráticas pranchetas tardo-modernas*. Você, sendo *dadaísta* por opção e arquiteto de formação, já pensou nas possibilidades de aproximação entre a estratégia dadaísta e a arquitetura? É possível uma arquitetura Dada, ou são mutuamente excludentes essas noções? A sua opção deliberada pela tradição Dada resultou na sua conseqüente exclusão da prática da arquitetura convencional?

GUTO LACAZ: Boa pergunta! Acho que não existe arquitetura Dada. Talvez exemplos mais livres, como Gaudi. Mas não conheço arquitetura suficiente para comentar outros casos. Acho possível uma arquitetura Dada. Em São Paulo, muitas casas viram loja, restaurante etc. Quer dizer, não é porque um espaço foi originalmente projetado para tal finalidade que ele não possa ter outra finalidade, outro uso. Talvez toda arquitetura seja Dada, arquitetura possível de transgressão.

Quanto a mim, sou arquiteto frustrado! Tive boas oportunidades em artes gráficas e artes plásticas e fui me distanciando da prática da arquitetura. Mas sou arquiteto bissexto — projetei minha casa na praia, reformei minha casa em São Paulo e projetei meu ateliê em casa, projetos muito elogiados. Sou observador crítico constante da arquitetura produzida em São Paulo e aprendi a compreender o espaço arquitetônico resolvendo questões apresentadas por instituições e galerias, quando me convidam para fazer exposições ou instalações. Mas quase tudo o que faço passa pelo método da projeção em arquitetura: levantamento do problema, estudos preliminares, anteprojeto, modelo em escala, apresentação para o cliente, reavaliação, projeto, construção, avaliação crítica etc.

WELLINGTON CANÇADO: Curioso, porque a sua instalação *Auditório para questões delicadas*, montada no lago do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, de agosto a dezembro de 1989, é, a meu ver, um exemplo possível dessa arquitetura Dada, uma arquitetura que não é somente re-funcionalizável, mas disfuncional por princípio. Arquitetônico, porque mesmo que não haja exatamente um edifício “auditório”, toda a espacialidade necessária para se fazer, ou para reconhecermos um auditório, está lá, de forma arquetípica inclusive. Dada, porque há uma contradição implícita nesse espaço flutuante, já que ao ser utilizado ele afunda, se desfaz, pára de funcionar. Como o ferro de passar com pregos de Man Ray, que, ao ser utilizado, destrói a roupa, contradizendo sua função utilitária inicial.

Talvez isso que estamos chamando de *arquitetura Dada* só seja possível dentro do universo da arte, como instalação, já que esta não tem mesmo um compromisso utilitário inerente, e porque a arte tende a abarcar e acolher todos os procedimentos dissidentes expulsos pelas doutrinas disciplinares específicas. Mas no caso do *Auditório para questões delicadas*, creio que estamos diante de uma forma híbrida que oscila entre a categoria da instalação e do *poema-objeto* (de escala arquitetônica).

GUTO LACAZ: Muito bem observado! Desconsidere o que afirmei anteriormente sobre arquitetura Dada. A reutilização dos espaços arquitetônicos não implica uma atitude Dada, apenas funcionalista. Como disse anteriormente, desviei-me da arquitetura e me sinto um arquiteto frustrado, mas também disse que em artes plásticas foi onde compreendi e vivenciei o espaço de uma forma mais livre e diferente dos dogmas escolares. Quando você diz que o *Auditório* é uma obra de arquitetura Dada eu fico muito, mas muito feliz! Já tinha me ocorrido que o *Auditório* é um projeto radical de arquitetura, mas não que fosse Arquitetura Dada. Lembro de outros projetos similares: *Periscópio* — Arte Cidade II, *Garoa Modernista* — Octógono Pinacoteca, *Música ao vivo* — Centro Cultural da UFMG e *Parede em Movimento* — Projeto parede MAM, trabalhos nos quais o espaço foi determinante e estimulante na criação e a solução foi plástica e arquitetônica.

Quanto ao *Auditório*, aqui cabe uma discussão acadêmica: entendo que é uma composição flutuante na forma de *Land Art*, arte na paisagem. E entendo que *instalação* seja o termo mais adequado para trabalhos que ocupam o espaço arquitetônico de forma a propiciar ao observador uma experiência sensorial completa. Uma experiência que envolva o observador. Mas esses termos não são consenso.

RENATA MARQUEZ: Não entendo o *Auditório para questões delicadas* como *Land Art* porque ele não emprega o isolamento espacial (“o isolamento é a essência da *Land Art*”, como disse Walter de Maria; ou o isolamento existente no abandono das paisagens entrópicas de Robert Smithson) — pelo contrário, é uma estratégia de “arte pública” que lida com a audiência em termos de visibilidade e comunicabilidade, num parque público bastante freqüentado.

Essa situação estabelece uma relação com o espectador típica da instalação, que, apesar de se apresentar intransitável, amplifica a condição contemplativa já presente no lago. A instalação se dá no parque e modifica temporariamente a experiência sensorial deste espaço. E porque o *Auditório* consiste em uma estrutura construída fora dali, com os flutuadores e as cadeiras, aproxima-se da arquitetura, arquitetura com possibilidades disfuncionais e críticas.

Ou talvez seja também um *site specific* que oferece um novo valor de uso, ainda que imaginário, ao espaço público e ao fórum público. Mas acho que a imprecisão quanto às categorias é justamente a grande qualidade desse trabalho.

GUTO LACAZ: Não conhecia essa definição de Walter de Maria — interessante, mas polêmica, pois é impossível o isolamento. Outro conceito que seria interessante discutirmos é o de Arte Pública. Tenho visto ele ser aplicado a trabalhos na escala urbana mas acho o termo incorreto, pois Arte Pública é a que pertence a

todos os cidadãos como as coleções dos Museus de Prefeituras, Estados e Federação. Também acho que a imprecisão quanto à categoria é o que torna certos trabalhos de arte contemporânea interessantes.

RENATA MARQUEZ: Em *Auditório para questões delicadas*, a *delicadeza* é proposta em três possibilidades: a fragilidade da flutuação das cadeiras que compõem o auditório “delicado”; a possibilidade do exercício político da conversa pública generosa; e a provocação do “auditório” como fórum aberto para a discussão de questões “delicadas”, ou seja, encobertas, discretas, para a participação de poucos. Mas a instalação propõe um enigma: tudo está prestes a afundar, a se decompor em desarmonia, prestes a pesar para além da massa precisamente calculada, se alguém de fato resolve ocupar um dos assentos flutuantes. Estamos sempre a um fio, sem conseguir alcançar a delicadeza pública?

GUTO LACAZ: O auditório foi o trabalho mais difícil de resolver tecnicamente. Encontrar os materiais corretos e os detalhes construtivos, empresas e profissionais dentro de um curto prazo. Depois de inúmeros acidentes, vergonha em público e reflexões, ele estava lá! Nem acredite! Ficou perfeito! Era uma encomenda da Secretaria Municipal de Cultura para homenagear a Declaração dos Direitos Humanos. Teria que ser uma intervenção urbana. Algo que despertasse a atenção do público. Escolhi o lago do Ibirapuera. Poderíamos dimensioná-lo para suportar 100 kg por cadeira. Claro, não era o caso. Mas, quando desmontamos o trabalho, trazendo-o para a margem, uma frequentadora do parque veio nos contar que, no domingo anterior, um monge da casa japonesa, em posição de lótus, contemplava a composição e, ao ser indagado por esta senhora, disse que via o auditório completamente ocupado por entidades espirituais.

Sobre conseguir alcançar a delicadeza pública, fazemos a nossa parte.

RENATA MARQUEZ: Você fez outras intervenções públicas? Lembro-me do periscópio no Arte/Cidade, em 1994. A relação da grande escala e da interação com um público mais amplo te trouxe novas questões? Foi a primeira vez que você irrompeu ou interrompeu o fluxo das pessoas e da cidade? Como foi trabalhar num evento como o Arte/Cidade?

GUTO LACAZ: O primeiro trabalho urbano foi em 1989 — *Auditório para questões delicadas* —, composição flutuante no Lago do Ibirapuera. Depois veio o *Periscópio* com o convite do Arte/Cidade. A idéia era também resolver um problema. Havia uma exposição no quinto andar do prédio e pensei em como a grande quantidade de pedestres que passava na calçada pudesse ver ou ser estimulada a subir até o quinto andar. A solução foi o *Periscópio*.

Cada pessoa que subia fazia sinais com as mãos para orientar quem estivesse na calçada a subir. Era muito engraçado, pois as pessoas não se conheciam e eram super descontraídas umas com as outras. Conversavam por sinais, faziam brincadeiras. Superou as expectativas. O Arte/Cidade era um ótimo projeto, mas, para variar, durou só até o III. Projetei uma intervenção para o Rio Tietê, mas não tivemos patrocinador (*Piscinas no Tietê*). Projetos na escala urbana, ainda que temporários, são raríssimos. Mas, se o trabalho foi bom, ele fica nos corações e mentes.

WELLINGTON CANÇADO: Gostaria de voltar à discussão sobre resolver ou criar problemas e sobre os limites da arte e do *design*, acrescentando um terceiro agente, além da figura do artista e do *designer*, que é a do inventor. Acho que esse terceiro personagem, praticamente em extinção, coloca essa discussão em outro plano, muito mais difuso inclusive, porque o inventor é um artista ou um cientista? Na prática do inventor, os limites hoje muito claros entre arte e ciência se entrelaçam ou até mesmo não fazem sentido algum, porque o objetivo primeiro de um inventor é inventar algo novo, algo que não existia até então, e colocá-lo no mundo real, não importando se para atingir tal objetivo tráfegará pela engenharia, a escultura, a arquitetura, a biotecnologia etc. Ao contrário dos *designers*, que se tornaram figuras reativas, que reagem a demandas externas e se dedicam orgulhosamente a resolver problemas alheios, o inventor, a meu ver, não resolve problema algum. Simplesmente porque o problema ainda nem foi colocado, não existe, portanto. O inventor inventa possibilidades novas de vida ou para a vida.

Nesse sentido, a invenção escapa ou ultrapassa os interesses do *design* contemporâneo (mais publicitário que prospectivo), mas ecoa tanto na ciência quanto na arte atuais, de formas e com objetivos distintos, obviamente. Quando penso no inventor, penso em Santos Dumont e na exposição que você concebeu e montou no Museu da Casa Brasileira e que se chamava *Santos = Dumont Designer*. Entretanto, voltando àquele momento histórico vivido por ele, de início do século XX, e retomando a minha hipótese acima, voar não era um problema a ser resolvido, mas uma possibilidade nova de vida a ser inventada. Você concorda? Porque *Santos = Dumont Designer*?

GUTO LACAZ: Não concordo — voar era um problema milenar ou um problema desde que o homem é homem. Era um problema — como fazer para voar como os pássaros? Eu também quero! Do mito de Ícaro, Leonardo da Vinci, Bartholomeu de Gusmão até os pioneiros. Como resolver este problema? Após a solução do problema, o produto avião torna-se uma possibilidade para muitos. A exposição *Santos = Dumont designer* mostra a elegância do desenho e as inovações tecnológicas em mais de 22 projetos aeronáuticos, além de uma série de objetos e arquitetura de uso pessoal. Santos Dumont, até então, era conhecido apenas como inventor (um termo correto e dignificante, mas limitado). O *Demoiselle*, sua obra prima, foi o primeiro avião a ser produzido em série (mais de 200 unidades) e a configuração que mais influenciou a aeronáutica.

Você pergunta: o inventor é um cientista ou um artista? O mundo moderno estereotipou e especializou tudo: você é isso ou aquilo. Não pode ser duas coisas — três, então, impossível! Essas divisões não existem. Ou só existem para quem as aceita. Todo inventor é um artista, pois, para resolver um problema, ele necessita desenhar novas peças, fazer composições variadas até obter sucesso. O mesmo método que um escultor utiliza. Só que por ser mais técnico, não é compreendido como uma obra de arte. O fonógrafo de Edison e o iPod de Steve Jobs são inventos mas são esculturas também. Os inventores não são espécie em extinção — talvez não os achemos mais, pois as grandes invenções são realizadas no interior da NASA ou nas grandes empresas. Mas, atualmente, um inventor independente como os que gostamos de ver está em alta. É o caso do inventor do *Seg way* (aquele patinete *high tech*). Ele vê um problema e busca uma solução. Agora é a vez da água potável: como purificar a baixo custo e com o mínimo de energia a água

contaminada da maior parte do mundo? O aparelho está pronto, segundo ele. A maioria das invenções é para resolver problemas. Algumas são acidentais e à frente de seu tempo — aguardam décadas até que outras invenções possibilitem seu uso (a pilha elétrica de Volta, por exemplo).

WELLINGTON CANÇADO: Você tem razão, os inventores hoje são invisíveis, de alguma forma, trabalham em grupo e a autoria dos inventos ou é compartilhada ou altamente difusa pela própria estrutura necessária para gerar e viabilizar os processos de inovação cada vez mais complexos, técnica e comercialmente. Mas enquanto escrevo essas linhas, penso nos textos de Walter Gropius sobre a Bauhaus, também do início do século XX, nos seus desdobramentos subseqüentes e no projeto dessa experiência pedagógica e política de centralização da invenção de novos objetos para o mundo e do desenho dos processos produtivos, na figura do *designer*. Porque afinal, o que chamamos hoje de *design*, ou as figuras que reconhecemos como *designers*, se têm muito mais visibilidade e reconhecimento público do que os inventores da NASA, por exemplo, efetivamente, têm muito menos importância real sobre a nossa vida cotidiana; sobre os produtos, os serviços e os espaços que utilizamos. Enquanto os que estamos chamando de inventores (cientistas?), sem a “aura” da “indústria criativa e cultural” trafegam com desenvoltura pela infra-estrutura científica, tecnológica e comercial contemporânea e interferem decisivamente no dia-a-dia de milhões de pessoas.

Insistindo um pouco no (falso?) dilema inventor x *designer*, arte x ciência, gostaria que você falasse um pouco mais sobre Santos Dumont, e o porquê de ser dignificante, mas limitado, o considerarmos hoje como inventor. E porque nem consideramos chamá-lo de cientista. Outro ponto é: você já pensou sobre a proximidade histórica e o distanciamento epistemológico entre o *Demoiselle* e as famosas cadeiras tubulares da Bauhaus, por exemplo?

GUTO LACAZ: No Curso de Artes Plásticas da USP, os artistas Ana Maria Tavares e Martin Grossman dão uma aula apresentando Santos Dumont com artista plástico. Quero dizer que quando o chamamos de inventor, não o apresentamos corretamente ou completamente. Também quando o chamamos de *designer*, mas foi um artifício para mostrar outro lado de Santos Dumont. Ele era tudo ao mesmo tempo (como Leonardo da Vinci): artista, inventor, cientista, *designer*, arquiteto, humanista, ecólogo etc. Certamente para inventar máquinas voadoras tinha que ser cientista — observar, intuir, construir, experimentar, arriscar, reavaliar. Em 1916, com 42 anos, Santos Dumont visita as Cataratas do Iguaçu e toma conhecimento que a área pertence a um uruguaio. Perplexo, decide ir a Curitiba pedir a desapropriação da área. Segue então, por 6 dias, a cavalo, pela linha telegráfica até Guarapuava, depois mais 8 horas de carro até Ponta Grossa e finalmente de trem até Curitiba, onde é recebido pelo povo e pelo Presidente do Estado. Meses depois, é criado o Parque Estadual do Iguaçu — primeiro Parque Estadual. Em 1939, é transformado no primeiro Parque Nacional. Esta desconhecida passagem mostra Santos Dumont como humanista e como ecólogo, um homem completo. Rotulá-lo com uma profissão ou atividade é sempre limitador.

WELLINGTON CANÇADO: Voltando à peleja entre resolver problemas e inventar possibilidades, você cita o inventor da patinete motorizada que agora se dedica a um sistema de purificação de água. Ocorre-me que,

recentemente, em visita ao Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte, me deparei com um par de policiais pilotando uma dessas engenhocas de duas rodas no entorno do museu. Minha primeira reação foi pensar quanto custa aos cofres públicos comprar equipamentos como estes e qual o motivo real (a necessidade, quero dizer) dessa aquisição. Na verdade confesso que não me esforcei muito para descobrir o preço da patinete, mas imagino ser muitas vezes superior ao de uma moto convencional cuja “função” é exatamente a mesma, além de ser mais ágil e veloz. Mas com menos esforço ainda fui capaz de imaginar vários motivos para tal “investimento”.

Insisto nisso porque me parece que, de alguma forma, o *Seg Way* e o seu inventor são, para você, muito próximos a Santos Dumont e o avião. Mas não estamos agora transitando por um período movediço dominado por formas traiçoeiras e complexas de fetiche pelo novo e pela tecnologia?

Além disso, penso que enquanto o *Demoiselle* é essencialmente prospectivo e sobre a capacidade da imaginação do futuro, um sistema de purificação de água contaminada, ao contrário, se enquadra no que chamaria de “*design regressivo*”. Ou seja, uma solução corretiva referenciada em processos anteriores de desenvolvimento e inovação que hoje consideramos predatórios. Será que no presente nos ocupamos cada vez mais de corrigir os equívocos do passado ao invés de pensar e desenhar outros futuros possíveis?

GUTO LACAZ: Na verdade, o *Seg Way* é um *gadget high tech*. Com você diz, tem custo elevado e poderia ser substituído por moto. Eu digo, poderia ser substituído por patins. Mas patins e motos são desconfortáveis para certos tipos de trabalho no interior de edificações. Bom, caro ou não, ele tem a sua utilidade. Vai ficar mais barato com o tempo. O que me impressiona é ele parar em pé! Só outro dia um *nerd* me explicou como funciona. O terreno da tecnologia é sempre movediço. Muita gente prefere ir de navio, carro ou ônibus, do que ir de avião. De que serve o avião para quem tem medo de voar? Acho que seguimos os dois caminhos: corrigir os equívocos do passado e desenhar futuros possíveis (talvez com mais cuidado e consciência de suas possíveis conseqüências).

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

CAMPOS, A.; TEIXEIRA, C.; MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. *Espaços Colaterais/Collateral Spaces*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2008.

CICERO, Antonio. O poeta Joan Brossa no Brasil. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. Sábado, 10 de janeiro de 2009.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.