

Clara Clara

Lorenzo Mammi¹

NUM FILME antigo de Totò, célebre comediante italiano (*Totò, Peppino e a malafemmina*, 1956), dois napolitanos, na véspera de ir para Milão, aprendem que lá há a neblina, que faz que “não se veja nada”. Ao descer do trem, num dia perfeitamente sereno, um dos dois exclama: “Que neblina!”. E quando o outro reclama que não está vendo nada, replica: “Justamente”. A piada é boa: se o efeito da neblina fosse tornar impossível a visão, deveria ser ela mesma invisível. Mas a neblina é bem visível e, como qualquer corpo opaco, encobre o que está atrás dela. Dizemos que não vemos nada porque não olhamos para ela, apenas através dela, e não conseguimos ver o que queríamos. Aliás, se a neblina fosse completamente opaca, se não nos promettesse mostrar os objetos que afinal esconde, não proporcionaria uma sensação tão clara de perda da visão. O que faz que na neblina não se veja nada é que nela, afinal, alguma coisa se vê.

Por outro lado, é um lugar-comum desde a filosofia antiga que a luz exerça uma dupla ação: ao mesmo tempo que torna visíveis as coisas, torna visível a si mesma. Analogamente, nossa mente torna-se perceptível não por uma imagem ou pensamento específico, mas ao produzir imagens e pensamentos de outras coisas. Haveria então um paralelismo entre pensamento e iluminação, justificado inclusive pela etimologia (o termo grego por representação mental, *phantasia*, derivaria de luz, *phós*). Mas a tese é verdadeira só se falarmos em visão num sentido muito amplo: na realidade, nunca vemos a luz em si, a não ser em

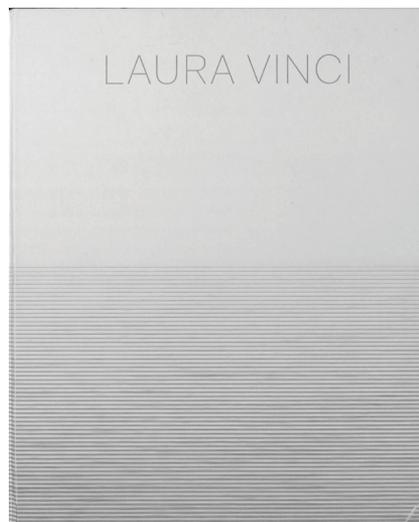
situações muito particulares, como em experimentos científicos. O que vemos são objetos iluminados e fontes luminosas. Analogamente, é raro pensarmos no pensamento. Luz e pensamento não são propriamente objetos da visão ou da representação, mas algo que acompanha necessariamente toda imagem. Não podemos dizer que os deduzimos posteriormente: dão-se de imediato. Mas também não se incorporam totalmente ao objeto: se prestarmos atenção a eles, embaralham um pouco a vista. Nesse sentido, se a luz é metáfora do pensamento como meio de representação, a neblina poderia ser metáfora do pensamento como ruído que cerca toda representação.

Até onde poderíamos levar esse raciocínio? Há uma neblina conotativa entre nós e as coisas, que borra a pureza do estímulo óptico: vemos o frio num bloco de gelo, o calor numa nuvem de vapor, o tempo numa pedra erodida, o vazio na distância entre os objetos (ou será a distância no vazio?). Aqui também, não se trata de meras inferências: a percepção visual é imediatamente fria ou quente, demorada ou instantânea, cheia ou vazia. Uma longa tradição estética nos ensinou a desconsiderar esses aspectos: o branco é branco, não interessa se neve ou linho; o vermelho, sangue ou maçã, é vermelho.

A obra de Laura Vinci, ao contrário, circula por essa terra de ninguém, onde o ato de visão ainda é íntegro, mas já começa a se decompor em qualidades. O vazio, o tempo, a atmosfera, a temperatura são questões centrais para ela. Se,

por exemplo, verdadeiras maçãs são dispostas sobre uma mesa de mármore, junto com pequenas esculturas também em mármore (*Ainda Viva*, São Paulo, Galeria Nara Roesler, 2007), não é apenas uma contraposição de vermelho e branco, redondo e poligonal, que está em jogo, mas a relação entre dois “tempos” diferentes da cor e da forma: o branco e os contornos do mármore são estáveis; o vermelho e a esfericidade das maçãs alcançam um ápice, depois murcham. Há uma tensão no vermelho e uma paz no branco, uma solidez no polígono e uma maciez na esfera, que não são mera questão de geometria e gama cromática. O mármore, na nossa cultura, está ligado ao clássico, à permanência, ao ideal; a maçã é símbolo da tentação, do sensível, do átimo que foge e deve ser colhido. E finalmente, maçãs sobre uma mesa, para todos nós, querem dizer Cézanne, ou seja: uma pintura que se refaz continuamente e nunca acaba.

Convém nos determos um pouco nisso, antes de abordar a questão que *Clara Clara* enfrenta: a luz. O mármore aparece pela primeira vez numa instalação de 2000, no Centro Universitário Maria Antonia, na dupla forma de esculturas arredondadas, que a artista chamou de *Brancusas*, e de pó amontoado, onde afundavam e que em parte as recobria. O pó, por sua vez, remete ao monte de areia da instalação sem título realizada três anos antes nas Oficinas Matarazzo, por ocasião de *Arte Cidade 3*. Esse trabalho, certamente seminal na obra de Laura Vinci, já foi muito comentado. Aqui, será suficiente salientar o contraste entre a areia amontoadada e o esqueleto do prédio em ruína. O prédio estava virando pó. A areia, por outro lado, já é pó e não mais se transforma, é um es-



VINCI, L. *Laura Vinci – Vários autores*. São Paulo: Cosac Naif; Associação para o Patronato Contemporâneo, 2013. 216p.

tádio final. De certa maneira alcançou a eternidade, só muda de lugar porque todo lugar lhe é indiferente. Os prédios, ao contrário, ruem porque são história, intenção de duração, necessariamente fadada ao fracasso. Entre os dois extremos, o fio de areia, coando para o andar de baixo, marcava o tempo.

Por sua vez, as *Brancusas* do Centro Maria Antonia, arredondadas, brancas, pareciam indestrutíveis. Poderiam se consumir, reduzindo-se imperceptivelmente, mas não serem quebradas, porque não tinham arestas. Pela remissão a Brancusi, aludiam à história da arte, como o prédio das Oficinas Matarazzo remetia à história *tout court*. Remetiam, mais precisamente, a um artista que trabalhava as pedras como o tempo as erode, alcançando inesperadamente, em plena idade moderna, um momento de conciliação entre natureza e arte. Mas esse momento só pode ser retomado se der conta de seu complemento necessá-



Intervenção que utiliza elementos de iluminação pública de forma orgânica.

rio, a matéria que foi sacrificada à conciliação. Como pedras enterradas na areia, as *Branclusas* são protegidas pelo mesmo pó em que se consomem.

Aquela obra foi a primeira alusão explícita de Laura Vinci à história da arte (as esculturas de ferro da década de 1990, por certo, deviam muito a Giacometti, mas não explicitamente). *Mona Lisa*, de 2001, foi a segunda. Retomava a ambição de Leonardo de pintar o diáfano, sobrepondo inúmeras camadas de tinta até gerar, quase literalmente, um volume de ar entre o olho e as figuras – outra tentativa de conciliação, nesse caso simbiótica, entre arte e natureza. A instalação de Laura Vinci tornava visível o ar pela evaporação de água contida em bacias de vidro e esquentada por resistências, alimentadas, por sua vez, por tubos de cobre. A descrição é tão tortuosa quanto a própria obra o era. Os tubos de cobre se espalhavam como galhos ou raízes, e as bacias, dispostas desordenadamente, pareciam ter sido arrastadas por uma enchente, de maneira que o vapor, mais do que efeito, parecia causa de um microclima tropical. Esse caráter se tornou mais evidente no ano seguinte, quando os mesmos elementos foram incluídos na instalação *Estados* (São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil). No saguão do antigo banco, o diálogo com a arquitetura foi necessariamente mais cerrado: se os tubos de cobre encontravam um parentesco imediato com os corrimãos de latão que cercam o espaço em vários níveis, as bacias de vidros se espelhavam na grande claraboia de vidro colorido que se abria acima delas. É aqui, a meu ver, nessa troca a distância de reflexos, que a pesquisa de Laura Vinci se embate finalmente com a luz.

Mas, de novo, antes de enfrentar de-

finitivamente a questão, há outros desdobramentos. Um, que me interessa especialmente, é *A máquina do mundo*, montada pela primeira vez em Siena em 2004 e remontado, com variações, na Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2005) e na Paralela de São Paulo, em 2006. Hoje integra a coleção do CAIC em Inhotim. Dessa vez, a referência não é um artista, mas um poeta, Drummond – o poema do mesmo título, incluído em *Claro enigma*. O trabalho marca um salto em relação à integração de arte e natureza que comentamos nas obras anteriores: o maquinário está à vista, com toda a deselegância de um industrialismo já antigo, e abre um buraco preto, rigidamente retangular, na montanha branca de pó de mármore. É como se a matéria inerte tivesse introjetado a geometria em ruína das Oficinas Matarazzo. A cavidade realmente, como quer o poema, “abriu-se majestosa e circumspecta”, e a matéria assumiu para si, com dignidade um tanto resignada, a tarefa de mudar de lugar, mesmo sabendo que afinal dá no mesmo. Aquele retângulo preto é um tanto assustador, sobretudo nas versões mais enxutas de Porto Alegre e São Paulo: como se não abrisse para um interior, mas para um vazio infinito. Lembra de perto um quadro antigo, e a semelhança é tanto mais instigante enquanto talvez seja involuntária (ou, em todo caso, não declarada): refiro-me ao *Enterro de Cristo* de Fra Angélico.

Angélico, além de mestre da perspectiva, era excelente orador: sabia do efeito de um recorte tão abrupto, dentro de uma simetria tão estruturada. Para ele, a morte de Cristo era o fato decisivo, o corte irreversível na ordem cíclica da natureza (repare-se que as folhas das árvores são amareladas à esquerda, verdes

à direita). Apesar de sua doçura aparente, esse pequeno painel talvez seja, junto com o *Cristo morto* de Mantegna, a mais pujante imagem da morte que o Renascimento nos deixou. Lembra também, além da *Máquina do mundo*, a caixa recoberta de borracha e piche que Joseph Beuys produziu em 1957; um espaço isolado que tudo absorve – luz, som, energia –, uma espécie de negação absoluta. Mas do buraco da *Máquina do mundo* sai uma esteira carregando matéria: ao se desfazer por dentro, a montanha pare outra montanha. O ciclo se repete impiedoso e aparentemente inútil, mas enfim: é nisso que estamos. E a instalação sugere que nesse ciclo exista um lado obscuro, uma região da morte que só se revela às vezes, e por negação.

Finalmente, a luz. *Clara Clara* foi montado pela primeira vez em Melbourne em 2006, num daqueles bicos altos e estreitos típicos das cidades anglo-saxônicas, para onde dão os fundos de velhos prédios de tijolos e por onde, nos filmes americanos, fogem os bandidos. Foi remontado agora no centro de São Paulo, numa rua também curta e estreita. É muito simples: cachos de luzes (luminárias comuns, daquelas protegidas por uma armação de ferro que se usam em espaços abertos) são recolhidos em redes suspensas às cornijas dos prédios. À noite, não há outra iluminação: tem-se a impressão de que as luminárias caíram de seus lugares costumeiros e ficaram presas aí, e, não sei em Melbourne, mas em São Paulo, onde grande parte da fiação ainda é a céu aberto e tem amiúde um aspecto de gambiarra, a situação parece quase plausível. Mas a rede sugere também a captura de seres vivos, talvez anjos ou estrelas caídas, ou uma pesca milagrosa de almas, ou vagalumes. Talvez, porém, a

instalação revele melhor seu significado de dia, possivelmente num dia nublado. As lâmpadas, então, não iluminam mais nada, a luz fica grudada nelas como uma espécie de gosma amarelada. Finalmente vemos a luz, não algo iluminado ou que ilumina, nem mesmo um raio de luz, mas uma luz-coisa, uma luz-matéria.

Entre as duas montagens de *Clara Clara*, Laura Vinci enfrentara mais uma vez a questão da luz, numa obra que se chama, justamente, *Lux* (São Paulo: Capela do Morumbi, 2008): cachos de vasos de cristal suspensos a aros circulares. Não havia iluminação especial, mas os cristais refletindo um a outro se embebiavam da luz ambiente, pareciam sugá-la e acelerá-la, como num redemoinho. Exatamente o contrário acontece em *Clara Clara*: a instalação emite luz, mas a luz para, fica presa nela. Se *Lux* remete ao jogo de reflexos das bacias de vidro de *Estados*, *Clara Clara* remonta mais atrás, às telas que Laura Vinci produzia em início de carreira. Entre elas, uma das séries mais bem-sucedidas se intitulava *O quarto* (1987). Outras telas pouco posteriores não têm título, mas repetem substancialmente a mesma estrutura. São listras finas, claras (amarelas, vermelhas, às vezes literalmente metálicas, de estanho) sobre fundo escuro, ou vice-versa. Quanto são linhas escuras no claro, parecem caixilhos ou assoalhos apenas visíveis em aposentos inundados de luz; quando são claras no escuro, frestas de luz num quarto fechado. Todos nós temos a experiência dessa luz debaixo da porta, que é bem visível, mas não consegue entrar, e fica aí, meio frouxa, com seu amarelo de ovo mexido. Ou então a luz leitosa que invade o quarto e apaga tudo como uma neblina, quando de repente abrimos uma janela.

Nos dois casos, é uma luz objetivada, que não se transmite, mas, ao contrário, veda ou estanca. O mesmo acontece em *Clara Clara*, de dia e de noite. A luz é um dado sensível cuja natureza profunda é pôr em relação duas coisas: o sujeito que olha e o objeto que é olhado. Quando ele mesmo se torna coisa, deixa de ser o que é. Vemos finalmente a luz, mas ela não ilumina. Justamente, diria Totò.

Lorenzo Mammi é professor do Departamento de Filosofia, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

@ – mammi@uol.com.br

¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil.