

ARTIGO

A BELEZA DO ACHADO

março de 2010

Para o querido amigo Ronald Kapaz. Artigo destinado à revista Cara&Coroa.

Fernando apareceu na sala no exato momento em que o irmão, Humberto, cortou uma folha de poliestireno ao meio, só até o centro, e ensaiava fazer uma fruteira. A aproximação dos lados da folha dava a forma de um cone, aberto para cima. A peça devia ficar apoiada na mesa sem nenhum suporte. Ele experimentava. Fernando se aproxima com a sugestão: “e se aumentarmos a escala e criarmos um suporte? Vai virar uma cadeira muito simples de ser fabricada!” Hoje, é a cadeira Cone, produzida na Itália, exposta no MoMA, em Nova Iorque. Quando conta esse episódio, Fernando se diverte: em seu trabalho, há sempre a possibilidade “de enxergar em outra escala, ou de cabeça para baixo”.

Fernando Campana é arquiteto, mas não gosta de desenho técnico – o professor riscava suas lições. Ele e Humberto, em alguns dos designs mais celebrados do mundo, não fazem maquete, vão direto à escala real. No supermercado, diz Humberto, a textura de frutas chinesas, ou da Indonésia, pode dar idéia a uma peça de mobiliário. Recentemente, seus estudos envolviam cadeiras de palha e bonecas plásticas queimadas e derretidas. Um pouco estranho.

Será fortuito que o design mundial, em nossos dias, comemore tão especialmente o trabalho de Fernando e Humberto Campana, entre tantas diferentes orientações e tecnologias que poderiam ser valorizadas? Esses brasileiros, será que dão vazão a alguma sensibilidade de nosso tempo?

Vamos a uma escala mais ampla, da arquitetura. O cineasta Sydney Pollack nos abre o estúdio de seu amigo Frank Gehry, autor do notável Museu Guggenheim de Bilbao, do prédio de artes do Massachusetts Institute of Technology, do formidável Millennium Park em Chicago, do Vitra Design Museum, na Alemanha. Obras em que prevalece a plasticidade, com efeitos de textura, brilho, transparência e volume surpreendentes. Esculturas de titânio ou vidro suaves aos olhos, suntuosas a ponto de marcar uma cidade como roteiro turístico, realçar ser futuro econômico e na História da cultura mundial.

Gehry comprou uma casa para morar. Faltava-lhe luz no banheiro para fazer a barba. Com um martelo, quebrou o teto e clareou o espaço. Em sua sala, uma cobertura de vidro espelhado desloca a visão dos astros. Vê-se a lua onde ela não está. Os reflexos ficam inusitados na casa “de fantasmas cubistas” – como ele mesmo graceja.

No estúdio, entre parceiros de confiança, parece brincar com as maquetes. Seu plano de preferência para a criação é o mesmo dos Campana: o alcance dos braços e das mãos, para manipulação irrestrita dos volumes. O que para os irmãos resulta em móveis em escala real, para Gehry serão miniaturas de prédios, claro – que ele faz questão de ter em três tamanhos, para comparar perspectivas. É preciso não esquecer que o objeto trabalhado é o prédio. Se houvesse uma única maquete, de tão linda, arriscaria tornar-se ela mesma o

objeto de desejo. Gehry gira, dobra, corta os materiais. Olha, pensa, volta para a casa absorto pela idéia. Seu cliente diz: “está perfeito!” Ele recomeça. Há um tempo de maturação entre gessos e plásticos e vidros e metais, de inversões e reexames, até ele ficar satisfeito.

O trabalho de Frank Gehry só se desdobra em plantas de engenharia graças a uma tecnologia muito sofisticada, que capta pontos da superfície da maquete e lança no computador, gerando os planos bidimensionais que as empreiteiras sabem ler. A tradução é problema para os rapazes de seu estúdio, não para Gehry – sua medida não é aquela controlada e previsível, milimétrica, feita com os olhos no encontro das réguas, como uma contabilidade. O rigor do escritório entra em seguida: é conhecido pela incomum virtude de cumprir orçamentos. A criação, portanto, como raramente na arquitetura, termina, para Gehry, antes da execução.

Os Campana, evidentemente, não precisam do cálculo estrutural da engenharia. Não irão ao computador. Mas sua criação também é anterior à fabricação. Se a indústria Edra precisa de instruções para reproduzir a poltrona de cordas, a Vermelha, Fernando e Humberto se chateiam com a expectativa de desenhar um projeto ou descritivo: mandam para a Itália um filme, mostrando a maneira de amarrar as cordas. O artesão entende. Um jeito de trabalhar à vontade.

Uma arquitetura que é assinatura da contemporaneidade. Um design de mesma expressão. A pergunta retorna: haverá algo de especial nesse processo criativo, que é similar entre os Campana e Gehry, e fala especialmente a nosso tempo?

Se um aspecto chama a atenção, é a permissão das formas e do movimento manual e visual. A parceria do homem com o material. É significativo que nenhum deles tenha por ponto de partida um projeto bidimensional, o desenho técnico, que depois força a matéria física a se enquadrar.

A finalidade do planejamento em papel é dar aos olhos treinados (que sabem ler as cifras) uma visão do conjunto, do todo e seus requisitos de execução – materiais, infraestrutura, seqüência de construção. O papel sintetiza o real para excluir o erro, a variação. É uma forma de controle por redução. Nem Fernando, nem Humberto, nem Frank Gehry têm necessidade disso – e ficam livres da tendência a regularidade e repetição que o projeto em papel provoca.

O processo criativo fundado na manipulação tem a virtude de permitir ao criador ir além das regras para visão do todo, e chegar ao que outros não alcançam. Em uma maquete de grande intensidade escultural, como a de Gehry, ou na prototipagem de composições variadas como a dos Campana, o criador encontra efeitos escondidos, talvez, por todo o processo, até mesmo no momento da obra pronta. É preciso dar a volta na peça, olhar e voltar a olhar, muitas vezes.

Um projeto estrito e modelar seria mais cauteloso. Atenderia às exigências do ego, como Freud as descreveu. Ele dizia, em 1917: “Para um funcionamento adequado, é necessário que a mais elevada dessas instâncias [da psique] tenha conhecimento de tudo o que está acontecendo, e que sua vontade penetre em tudo, de modo que possa exercer sua influência. E, com efeito, o ego sente-se seguro quanto à integridade e fidedignidade das informações que recebe, bem como quanto à abertura dos canais através dos quais impõe suas ordens”.

Não é de que precisam os Campana ou Gehry. É como se eles soubessem o que diz Freud quanto à ambição de controle do ego: ela falha, porque algo insiste em nos surpreender. O inconsciente sempre desponta e fala, e pode nos dizer sobre nós o oposto do que seria conveniente ouvir. Ele introduz a sombra em nossa razão – saibamos nós, ou não, desfrutar dela.

Não há vontade que em tudo penetre. Não há integridade e fidedignidade de informações. Gehry e os Campana traduzem essa sensação em design, com um sabor do nosso tempo: o surfar, a trilha, o seqüenciamento de sensações. Ajudam a entender Freud.

À diferença do design mais comum e conhecido, com eles, rompe-se a visão de conjunto, a previsibilidade da homogeneidade. Algum resultado estético sempre excede. As criações mais extremas dos Campana, como as de Gehry, precisam ser percebidas em extensão. Há sempre um lado oculto imprevisto. Dá-se a volta sem entender completamente. Dá vontade de tocar. O olho não decifra. Experimentá-las exige a presença.

Suas obras nos fazem provar com o corpo a teoria lógica de Gödel: não haverá descrição do mundo que seja bastante para engolfar o mundo. Também não há descrição definitiva do Museu de Bilbao. Pobre ego humano, já condenado a estar sempre aquém da sua tarefa de controle no amor, na educação, no trabalho, na política, com os Campana e com Gehry, fica assim também na arquitetura e no design.

Sob a vigia do ego, um fenômeno bandido qualquer sempre escapa. Como nosso olhar em Bilbao: não conseguimos nunca ver o bastante. Como nas poltronas Multidão ou Corallo, de Fernando e Humberto – uma trama de bonecas de pano, ou a dobra infinita sobre si mesmo de um cabo de aço inoxidável, como um rabisco em 3D, compõem um design inadministrável pelo pensamento.

Se é assim, nós visitantes de Gehry e Campana somos submetidos, pelo design, à experiência freudiana, uma experiência do mundo atual. O psicanalista tentou explicar tudo e foi vencido por um inconsciente irreduzível. A sombra, a dúvida, permaneciam. Ele constatava, ao final da vida, que interpretar o homem era uma tarefa infinita (1937).

Ao perceber que a intimidade é ingovernável, Freud anunciou como nosso narcisismo vinha abaixo. O início da queda foi com os estudos cosmológicos conhecidos a partir de Copérnico, quando o homem descobriu que não é o centro do Universo e nem mesmo de seu pequeno sistema planetário, que não gira em torno da Terra, mas do Sol. Em seguida, uma segunda revolução acontece com os trabalhos biológicos de Darwin. O homem já não seria nem mesmo o centro da vida em seu planeta – era apenas um resultado fortuito na História das espécies. Enfim, a descoberta freudiana desfere o terceiro e último golpe: com o inconsciente, o homem já não é nem o centro de si mesmo. O ego não é senhor em sua própria casa – diz ele, em 1917.

Em Gehry, nosso olhar deixa de ser o centro. Sempre lhe resta a descobrir. Nos Campana, o olhar e o tato, a experiência física de contato com o design, ficam desafortados. Há sempre a reexperimentar.

A psicanálise clínica aposta nessa mesma via. Como qualquer cuidado com o ser humano, ela só pode ser exata quando não está baseada no que podemos saber, mas sim no impossível. Numa análise, a pessoa terá que tentar entender o que é diferente de si, e suportar as sombras e o invisível, até ficar bem avisada do limite das suas posições. Até se dar conta de como seu limite é sua peculiaridade, sua diferença radical, seu pequeno tesouro na Humanidade. De repente, descobrimos a plenitude momentânea de cada posição que podemos assumir, como em visita ao Museu de Bilbao – e a análise se torna finita bem nesse ponto.

Então, é como se os designs de Gehry e dos Campana nos levassem inevitavelmente da psicanálise de Freud à de Lacan. Da cabeça baixa de Freud diante da tentativa de uma feitiçaria perfeita que não foi possível, chegamos a Lacan, cinqüenta anos mais tarde, para fazer uma clínica inadministrável como sua figura pessoal. Ele era impossível de deduzir. Jacques Lacan foi o psicanalista que, ao invés de apostar no benefício da explicação e do bom juízo, indicou um remédio virtuoso no equívoco, nos gestos, em qualquer pequeno traço da polêmica presença humana. Um elogio à incompletude da visão.

Trabalhava afinado com Pablo Picasso, quando o pintor disse: “Eu não procuro, eu encontro”. Sua clínica detectava achados na fala do analisando, para que ele se surpreendesse consigo mesmo até o auto-estranhamento. Não era mais um tratamento para gerir o inconsciente. Ia além de qualquer boa medida, mapa ou síntese. Se o inconsciente é ingovernável, basta encontrá-lo e aprender a virar-se com ele – com ele e os amores insistentes, planos que mudam, moralizações impossíveis, angústias. Talvez, seja disso que nos falam os designs de Gehry e dos Campana. Lacan operava o encontro.

Sem supor que a compreensão de alguém possa ser completa – ou assumindo que, se fosse, seria reducionista – Lacan sustentava a abertura à descoberta. Manteve a experiência analítica no plano de visão indefinido. Não importava se demorasse dois minutos ou duas horas, ele encontrava o ponto oportuno do discurso para ter esse efeito. Como um relevo, uma curva ou volume contra uma superfície. Em seu consultório em Paris, muitas vezes dizia, subitamente, *C’est ça!* – É isto! – e deixava cada um dar conta de seu achado pessoal.

Lacan, freudiano radical, propôs-se a lidar com o que nos atravessa, com uma convicção na beleza do achado, da posição assumida, dos afetos consumados, de cada gesto de realização ou destruição perfeita que o homem é capaz de conduzir.

A clínica do *C’est ça!* realça tudo o que, para nossa surpresa, conseguimos fazer como seres humanos – nossos altos e baixos relevos. Amar perdidamente. Destruir-nos. Andar na Lua. Negar nossas convicções. Acreditarmos piamente em nossas razões. Levamos uma análise até uma forma muito especial de felicidade ética. Desenhar como Picasso. Dançar até com a voz, como Michael Jackson. Erguer o Guggenheim de Bilbao. Chorar ao correr os olhos por ele. Enxergar em outra escala, ou de cabeça para baixo. Caminhar em direção ao estranho que está no espaço e em nós. Descobrir que cada gesto de nosso corpo faz diferença no design do mundo, imprevisivelmente.

Não somos o centro do Universo, da vida ou de nós mesmos, mas, que maravilha, como podemos dançar!