

## Limites e fronteiras: *Ronda noturna* de Paulo Klimachauska

---

CARLOS PIRES  
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

### Resumo

O presente artigo investiga a exposição de Paulo Klimachauska *Ronda noturna* realizada em 2015. Momentos centrais das narrativas sobre a modernidade e a arte brasileiras são colocados em xeque nesse conjunto de trabalhos por meio do contraste da racionalidade construtiva com a violência das metrópoles brasileiras. *Ronda Noturna* elabora, assim, nexos sociais, políticos, culturais e econômicos da realidade e da arte promovendo uma leitura complexa das relações de poder transnacionais.

### Palavras-chave

Arte contemporânea brasileira; Paulo Klimachauska; Construtivismo; Arte moderna brasileira; Modernidade.

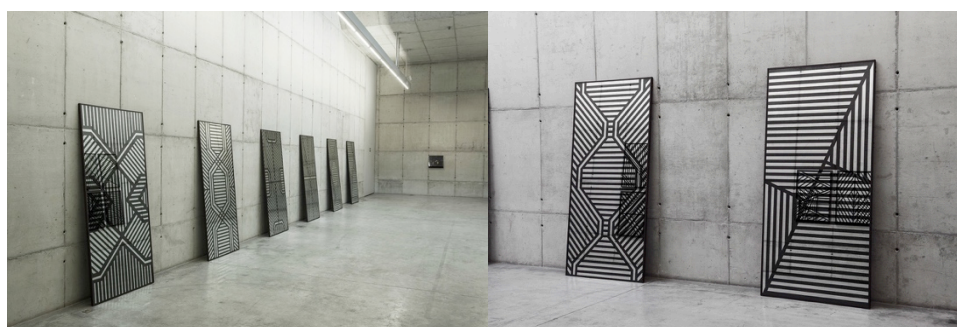
Uma das primeiras sensações que um brasileiro, e provavelmente um latino americano, tem ao andar em grandes centros urbanos europeus ou nos países mais ao norte do continente americano é de certa segurança ao perceber, entre outras coisas, que caros artefatos eletrônicos são usados à luz do dia sem, ao que parece, maiores preocupações com que sejam roubados. Seria no mínimo temerário expor publicamente um desses aparatos fora das poucas bolhas de segurança nas grandes metrópoles brasileiras. Essa diferença é ainda mais evidente nas formas como as casas e edifícios são protegidos: geralmente a parte mais rica da população está em condomínios ou cercada por complexos sistemas de vigilância, blindagem, película de segurança em seus carros etc. E fora desses condomínios, o resto se defende como pode, com grades, cacos de vidro em muros e outras soluções ao mesmo tempo criativas e assustadoras para quem não está acostumado com elas.



Figuras 1 e 2: Aparatos urbanos de segurança improvisados.

As imagens acima, familiares para moradores dessas grandes metrópoles, mostram, algumas dessas soluções: cacos de vidros, usados tanto para muros como em lugares onde é possível pular, fixados no cimento e uma grade de proteção com cadeados sobre uma porta de um prédio público. *Ronda noturna* (2015), de Paulo Climachauska, se coloca entre esses espaços urbanos e os confronta. E confronto é uma palavra chave aqui.

O primeiro grupo de trabalhos é composto por grandes placas com padronagens geométricas elaboradas dentro de um rigor construtivo estrito.



Figuras 3 e 4: Paulo Climachauska, Exposição *Ronda noturna*, 2015.

Estrito até o enrijecimento, e que acontece sintomaticamente dentro de uma racionalidade que opõe valores “positivos” e “negativos”, pretos e brancos geralmente, na superfície—algo familiar para quem está mais ou menos habituado com a tradição moderna geométrica ou com as vertentes funcionalistas da arte moderna que no Brasil ganharam força principalmente na década de 1950.

Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, o que coloca a ideia de construção, que alimentou diferentes vertentes funcionalistas de maneira mais efetiva, no debate europeu, principalmente em países ao norte do continente, foi o fim da primeira guerra mundial e o retorno dos exércitos às cidades que, muitas vezes, precisavam ser reconstruídas. E, ainda, uma necessidade de integração do operariado “consciente de ter contribuído e sofrido com o esforço bélico mais do que qualquer outra classe” (Argan 263). Essa situação, como é sabido, tinha ao fundo um outro enfoque de questões políticas, sociais e culturais que se dava principalmente pelos desdobramentos da Revolução Russa. Por outro lado, a burguesia profissional se transformava ainda mais em uma classe de técnicos dirigentes e como a cidade-fábrica não respondia mais efetivamente a essa nova realidade se colocava como questão premente uma reestruturação urbana que desse conta da tensão reposta pelos desdobramentos históricos contemporâneos.

A obra<sup>1</sup> de arte foi considerada em muitos casos obsoleta nesses contextos de vanguarda e dentro de perspectivas funcionalistas da arte moderna por carregar, segundo os que assim pensavam, vestígios da subjetividade burguesa e de um mundo burguês que não teriam espaço na nova realidade que se pretendia construir tendo como horizonte uma maior integração entre arte e vida. Walter Benjamin em seu conhecido ensaio “Experiência e pobreza” apostou, como muitos outros intelectuais e artistas na época, nesse novo e positivo conceito de barbárie (Benjamin, *Obras escolhidas* 116) que ele colocava do lado oposto aos espaços fechados protegidos da cidade, amaciados ou “de pelúcia”, em que tudo era vestígio desse indivíduo que aí mora; e acompanhou – mirando formas de autopreservação burguesa que ele enxergava expressa em diferentes espaços sociais no fim de século XIX—o estribilho de Brecht: “apaguem os rastros!”. A barbárie é contraposta, pelo que se depreende deste e de outros textos de Benjamin, à selvageria burguesa que isola o sujeito nesses espaços em que tudo é enervamento dele.

Não há nesse espaço [um quarto burguês dos anos 1880] um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. (Benjamin, *Obras escolhidas* 117)

É desse lugar contraditório, ou dessa “barbárie positiva” oriunda das classes “de baixo” contraposta à “selvageria burguesa”, que o autor tira a tensão do argumento que tem ao fundo, como dito, uma revolução operária em curso. Benjamin apostou na contradição do processo—e certamente em outra solução para ela, como seu diário escrito entre 1926 e 1927 (Benjamin, *Diário* 1989) dá mostras. Estava olhando para um país atrasado, a Rússia, que virou centro de referência em diversos campos em poucos e dolorosos anos.

No mesmo texto, “Experiência e pobreza”, discute os materiais que irão compor esse novo mundo limpo dos rastros: o vidro, um material “inimigo do mistério”, duro, em que nada se fixa, frio, sóbrio. As linguagens funcionalistas, e a ideia de construção que atravessa seu texto, também são consideradas por Benjamin a partir das criaturas da realidade futura de Scheerbard, que apresenta “sua dimensão arbitrária e construída, em contraste com a dimensão orgânica”.<sup>2</sup> É bom lembrar que isso foi antes de *Auschwitz* e da reflexão de diversos intelectuais alimentada pelo fracasso dessa experiência que aconteceu—ou, no mínimo, ficou mais visível—depois, portanto, da morte de Benjamin, em 1940. Sobre a visão de modernidade e a dinâmica histórica que o crítico alemão apresenta, T. J. Clark observa:

Todo louvor a Benjamin por trazer à luz esses fatos. Mas, curiosamente, talvez tenhamos chegado a um momento da história em que é preciso reafirmar o outro lado da dialética do século XIX: não só os desejos e as potencialidades urdidos, contra as probabilidades, pelo negativo, mas antes de tudo aquilo que as formas de lucidez e positividade mais altivas do século (suas realizações efetivas) revelaram do terror-verdadeiro *abîme* – entretecido ao sonho de liberdade da burguesia. (304)

Os dispositivos elaborados por Paulo Climachauska nesse conjunto de obras denominado *Ronda noturna* são precisos aqui, e as consequências críticas que seu trabalho desenvolve vão, assim como as de T.J. Clark, para um lugar distinto da crítica da arte moderna que se tornou um lugar comum, muitas vezes banal, nas últimas décadas—e se transformou, com efeito, em uma espécie de reserva de mercado da arte e da crítica contemporâneas.

Esses materiais que comporiam esse novo mundo, livre da “selvageria burguesa”, para usar novamente o termo de Benjamin, que constituiriam um espaço público efetivo, racional, que todos teriam acesso, são justamente os que intensificam essa mesma selvageria, causando a separação, ou a blindagem, de fato, dos “indivíduos” e dos espaços “públicos” e, ainda, dos diferentes estratos sociais urbanos em um salve-se-quem-puder que se naturalizou nas grandes cidades dos países ditos periféricos. A padronagem geométrica que seria um dado de simplificação da forma que a deixaria em tese mais reversível, mais acessível a todos, traz de maneira franca, na obra de Paulo Climachauska, o limite das propriedades: as grades que muitas vezes cercam casas e protegem janelas em moradias em bairros mais ricos e, também, em espaços mais humildes.



Figura 5: Paulo Climachauska, Exposição *Ronda noturna*, 2015.

Essa padronagem, no entanto, é constituída nos trabalhos do artista com a oposição, em um espelho blindado, de partes com películas de segurança, ou *insulfilm*, material usado em carros, guaritas etc., e partes “vazadas” que implicam imediatamente o observador nessas geometrias estranhamente familiares. O “positivo” e o “negativo” são constituídos de modo a refletir o observador nessa dualidade em que a própria qualidade dessa “reflexão” é problematizada pelo espelho e pelo onipresente *black mirror* que a película de segurança gera como “oposto”, ou “negativo”. Ou, em outros termos, esses objetos (ou, pensando com Benjamin, poderíamos dizer sujeitos) esquadrinham seus “observadores” nessa complexa malha familiar e colocam em perigo, com esses materiais de segurança, justamente nossos sólidos, ou não tão sólidos assim, limites corporais.

Essa preocupação em colocar os elementos das artes e da realidade como algo ao alcance de todos, em incluir aqueles que foram excluídos do mundo material até ali, na forma de estruturas reversíveis aparentes, manipuláveis e acessíveis, não será, no Brasil, algo determinante para os primeiros pintores “construtivistas” na década de 1950, conhecidos como concretos. Parte significativa das pinturas concretas no país, assim como essas estruturas de Climachauska, são de modo geral mais estáticas, muitas vezes a um passo de travar e sem a dinâmica acelerada das linhas que acontece em grande parte dos, por exemplo, trabalhos construtivistas soviéticos do fim da década de 1910 que perseguiam um dinamismo na composição.<sup>3</sup> Essa aceleração dos elementos soltos na superfície, muitas vezes em uma organização que faz uso da diagonal, central para pintores e escultores construtivistas do começo do século XX, não é muito frequente<sup>4</sup> na década de 1950 nas primeiras pinturas concretas brasileiras que se contrapunham muitas vezes a um abstracionismo mais “solto”, “expressivo”, não geométrico, que virou um inimigo declarado sob o rótulo “tachismo”. Sobre esse contexto e o concretismo poético, que compartilha premissas semelhantes às da pintura concreta, Arruda afirma:

A razão científica passa a informar a racionalidade da conduta, e ambas vicejam no tecido cultural da cidade de São Paulo nos anos 1950 . . . O concretismo poético afirma-se na recusa da expressão, aos temas a às dimensões estetizantes características dos anos de 1940. (Arruda 40)

A dinâmica de muitos quadros concretos brasileiros é mais travada, fundos que parecem conflitar geralmente pelas cores muito contrastadas e que estão a um passo, de fato, do acordo ou do encaixe, sugerido muitas vezes por deslizamentos horizontais.<sup>5</sup> Essa espécie de travo ou rigidez de parte da pintura concreta é em boa medida recuperada e refinada, em chave crítica, pela escultura de Amílcar de Castro com a ênfase na

resistência dos materiais (Naves 252) e com um grau de tensão distinto do das pinturas concretas.

Paradoxalmente, a reversibilidade e a inclusão do observador, só que agora de maneira efetiva, será resgatada em um viés estranhamente organicista por outros artistas neoconcretos, como é possível verificar na conhecida série de esculturas *Bichos* de Lygia Clark que, interessantemente, introduz uma dobradiça no lugar em que Amilcar de Castro enfatiza a resistência do material.<sup>6</sup> Ou, dizendo de outra maneira, a artista “resolve” a resistência do material, tensa, pesada, no caso de muitas esculturas com os cortes do artista, propondo sua “eterna” articulação, ou desarmando miticamente sua tensão. Com essa articulação, ainda, na mão do observador efetivamente, importante lembrar, não como um processo mental como acontecia na maior parte das vezes nos objetos de construção soviéticos do final da década de 1910 e começo da seguinte, segundo a cuidadosa caracterização que Briony Fer (87-169) faz dos trabalhos e exposições desse período. Hélio Oiticica, como os *Bichos*, também coloca em seus penetráveis esse aspecto reversível da forma nas mãos e no corpo dos indivíduos, enfatizando, no entanto, a dimensão sensorial das cores.

Já próximo do contexto de nascimento do termo “construtivista”, na União Soviética na passagem dos anos 1910 para os 1920, essas ideias tiveram vida curta (Hobsbawm 89). A racionalidade burguesa, de fundo industrial, que tinha sido teoricamente abolida, ou suspensa, quando se retirou em parte um dos seus esteios centrais no processo revolucionário, a produção para o mercado, retorna quando a organização e construção do país começam a entrar em foco, ou melhor, quando o que poderia promover a emancipação material do país, a industrialização, passou a organizar de maneira mais imediata aquela realidade social e cultural. O novo ar que a situação histórica cria, que é singular e não se pode perder de vista com o risco de se perder também o que existiu de particular nesse momento, esbarra na necessidade material de um país que tem como solução para seus problemas de abastecimento e sobrevivência uma racionalização industrial de tipo fordista e taylorista, modelos forjados, como é sabido, dentro do processo “selvagem”, para recuperar o termo caro a Walter Benjamin, de concorrência capitalista. Até 1921 os artistas estavam envolvidos com todo tipo de agitação política e cultural. Com a NEP (Nova Política Econômica), no entanto, todos os esforços se direcionam para a indústria e um racionalismo descarnado vai progressivamente ganhando força (Hobsbawm 89) até, como é sabido, a burocracia stalinista abafar o processo artístico anterior em nome de um realismo socialista.

Essas ideias forjadas nesses contextos históricos específicos—grosso modo, Primeira Guerra Mundial e Revolução Russa—continuam funcionando em determinadas escolas de arte, arquitetura, design e em outros lugares justamente na chave da intersecção quase imediata com a indústria e purificadas desse caráter contraditório ligado aos problemas particulares e práticos da década de 1910 e começo da seguinte. Dessa forma, principalmente quando migram para os Estados Unidos e outros pontos da Europa nas décadas de 1930 e 1940, essas ideias encontram um bom solo para afirmar uma racionalidade funcionalista específica em um caráter mais abstrato e teórico. Ronaldo Brito, para abordar a experiência concreta e neoconcreta no Brasil, apresenta as diferenças da experiência soviética em relação ao que ele nomeia como construtivismo ocidental neste termos:

O construtivismo soviético desloca a questão central das tendências construtivas ocidentais: esta passa da estética para a política, da organização estética do ambiente para a construção política e ideológica de uma nova sociedade. O sentido positivo que a Bauhaus, por exemplo, pretendia dar ao ensino da arte e à sua integração social permanecia idealista (formalista) comparado ao projeto construtivista. Não só porque para as tendências ocidentais a arte seguia confinada a uma autonomia mítica—havia sempre regras produtivas, como o esquema horizontal-vertical, que eram promovidas a paradigmas metafísicos—, mas também porque a sua projeção social ocorria . . . no terreno estético. A arte não cumpria, não se pensava, um papel de alguma forma político. Não existiam, por assim dizer, classes sociais para as tendências construtivas ocidentais, mas tão-somente a humanidade, o progresso linear da humanidade em uma civilização científica e tecnológica. (Brito 24)

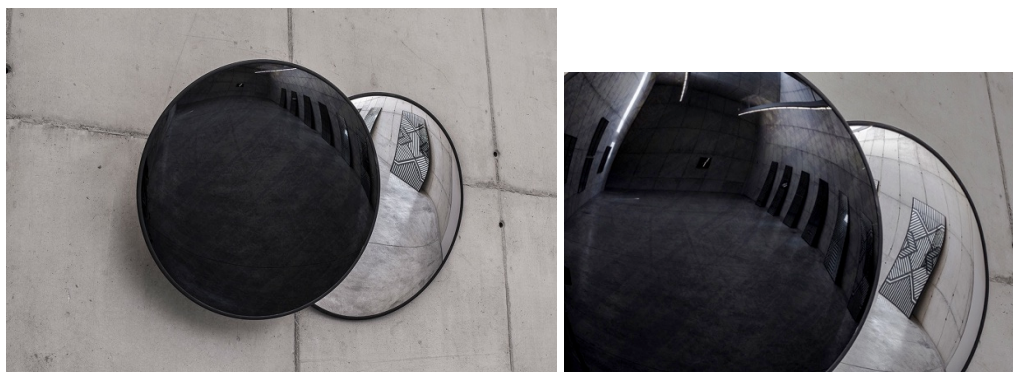
Na raiz desse problema ocorre grande parte dos debates decisivos da década de 1940 e, principalmente, 1950 no Brasil. Esses debates, vistos “por dentro”, ou da perspectiva interna, nacional, acontecem muitas vezes tendo no horizonte a meta de alcançar um nível de racionalidade, esta em boa medida problemática, semelhante às nações do centro do capitalismo—o que no plano prático significava muitas vezes alcançar um patamar mais “profissional” no plano da cultura ou da indústria, dentro de um otimismo, muitas vezes, um tanto ingênuo. Em alguns momentos se evoca a experiência socialista nos meios artísticos, mas a forma como isso acontece parece não arranhar os pressupostos que prepara o terreno para uma organização no Brasil de uma cultura de massa de tipo

industrial (Ortiz 1987) em moldes semelhantes à dos Estados Unidos. A racionalidade específica do modelo norte-americano, que ganha progressivamente um maior espaço social no país com a perda de importância de Paris como centro cultural e os rearranjos estéticos e políticos da Guerra Fria (Guilbaut 1983), desloca e neutraliza a dimensão política da experiência construtiva europeia.

Grosso modo, esse tortuoso percurso das vertentes funcionalistas encontra reverberação no Brasil em um contexto de forte institucionalização da arte moderna que se intensifica na virada da década de 1940 para a seguinte e dentro de um otimismo dado pela crença de que o avanço industrial traria a redenção nacional. Otimismo e “racionalidade”, de fundo industrial, que começam a ser criticados já no final da década de 1950 pelos artistas e críticos neoconcretos em um momento de vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, segundo Ronaldo Brito.

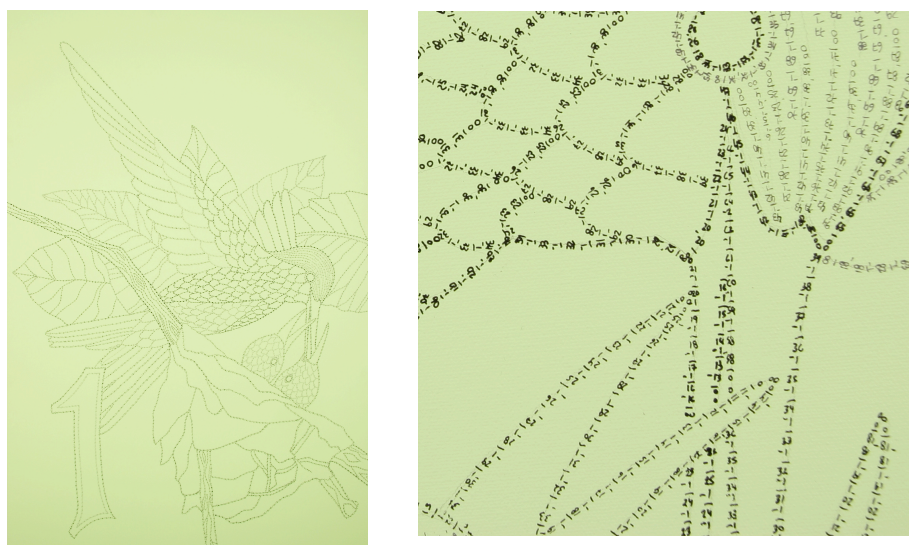
Essa conhecida, no Brasil, narrativa é em boa medida reelaborada no centro desse dispositivo que Paulo Climachauska engendra. A “rigidez” concreta—ou certo travo do abstracionismo geométrico da década de 1950—é colocada rebatendo os “corpos”, dado central da crítica que os neoconcretistas fazem aos concretistas. Corpos, que, por sua vez, são esquadrihados nas malhas dos limites da propriedade, ou no limite do público e do privado em que o “fora”, onde o observador se enxerga, é o vazio “funcional” que o próprio espaço expositivo reverbera—o prédio de concreto onde aconteceu a exposição projetado e construído na tradição modernista brasileira pelo arquiteto e urbanista Paulo Mendes da Rocha—que aparece como o deserto sem tempo do real, ou como o tempo morto, pensando com Benjamin, de um devir infinitamente vazio do mundo da produção de mercadorias<sup>7</sup> que acena friamente para seus objetos, nós, os observadores. Esse rebatimento dos limites do observador nas fronteiras da propriedade privada acontece por meio de um enraizamento social e urbano bastante particular que a padronagem das grades, amplamente conhecida, como dito, dos habitantes das cidades brasileiras, evoca.

Em outras obras do conjunto de *Ronda noturna* essa problematização do tempo morto e dos limites é intensificada. *Eclipse* nomeia duas obras aparentadas formalmente: a primeira com dois espelhos convexos utilizados comumente como artefatos de segurança, um com a película e outro sem, em que o com *black mirror* eclipsa um outro sem ele.

Figuras 6 e 7: Paulo Climachauska, *Eclipse*, 2015.

E a segunda com uma moeda de um dólar que “eclipsa” uma moeda de um real, deixando que esta última mostre apenas parte de sua aparência em uma correspondência ao câmbio de conversão, que tem, como se sabe, a outra moeda como lastro, expondo, dessa maneira, outras fronteiras e trânsitos entre centros de poder e periferias atuantes nesse jogo reflexivo, além das que evidenciam a brutal desigualdade entre ricos e pobres nas metrópoles brasileiras.

A exposição material das diferentes moedas—ou dos diferentes equivalentes gerais, para usar a denominação para dinheiro de Marx em *O Capital*—é reveladora nessa armação que indica claramente que algumas moedas são mais gerais do que outras, ou que de fato o que está em jogo é um processo hierárquico transnacional. O trabalho aciona essas diferentes posições nesse jogo global por meio da própria aparência do poder social que, como sugere Marx, os indivíduos (e as nações) trazem, ou não, no bolso. Essas questões não são novas no trabalho de Paulo Climachauska, são, na verdade, estruturais.

Figuras 8 e 9: Paulo Climachauska, *Um Real* (detalhe à direita), 2006.

O trabalho acima pertence a uma série em que o artista refez os desenhos das cédulas de real com, o que é uma marca sua, as contas de subtração que terminam em zero,<sup>8</sup> estratégia que paradoxalmente enrijece brutalmente o desenho e, ao mesmo tempo, cria certa flutuação das linhas à medida que se encurta a distância de observação. Climachauska, com efeito, possui uma longa ruminção,<sup>9</sup> com alcance histórico, sobre a aparência do dinheiro no contexto brutalmente desigual de distribuição do “bem comum” no Brasil<sup>10</sup>—e, como argumentei, explicitando uma perspectiva “global” das desigualdades nacionais nos eclipses em *Ronda noturna*.

Entre muitos outros trabalhos em que elabora essas questões, vale destacar os com chapas de refugio da Casa da Moeda do Brasil, *Fechado para Balanço* (2010), em que o “negativo” da moeda fornece ao mesmo tempo o limite e a possibilidade de se ver—e não acessar—cubos feitos por essas chapas aprisionados, ou fechados, em cubos maiores:



Figura 10: Paulo Climachauska, *Fechado para Balanço*, 2010.

No eclipse que o dólar causa no real, é colocada em relevo a própria farsa formal da liberdade, igualdade e fraternidade, ou da aparência naturalizada dela, estampada na Marianne da estátua da “liberdade” no dólar que esconde a Marianne da moeda da “república” brasileira chamada “real”—o que confere uma ironia a mais nesse jogo das aparências e dos fetichismos.



Figuras 11 e 12: Paulo Climachauska, *Eclipse*, 2015.

A plena elaboração desses materiais que Paulo Climachauska mobiliza em chave construtiva, com o processo à mostra, faz com que a crítica que o trabalho realiza aconteça no mesmo campo do que é criticado, explicitando as fronteiras daquela outra “racionalidade” construtiva que impregnou a imaginação brasileira desde a década de 1950 e, depois, com a rotinização do modernismo em diversos campos sociais, culturais e artísticos. Um desses campos em que a crítica incide<sup>11</sup> é, como aludido antes, o da arquitetura moderna brasileira que o trabalho mobiliza por meio do rebatimento do próprio espaço expositivo desenhado por Paulo Mendes da Rocha que abrigou a exposição. A correspondência entre o dólar e o sedutor *black mirror*, que, presente em celulares e telas em geral, está à frente eclipsando qualquer tentativa identitária mais imediata ou mais clara (já irônica de qualquer maneira), promove o deslocamento preciso do que de fato está em jogo aí, ou do real lugar de onde emana a violência da qual esses dispositivos de segurança tentam em vão nos proteger.

Em um outro deslocamento que a exposição realiza, a ordem natural é “restaurada” por meio de um ciclo lunar:



Figuras 13 e 14: Paulo Climachauska, *The Night Watch*, 2015.

Os diferentes estágios da lua, no entanto, aparecem marcados em espelhos convexos, como os usados no “eclipse” anterior, com a dicotomia da película de segurança promovendo a face visível e “invisível” em cada fase lunar. A economia e seus ciclos financeiros são, dessa forma, ironicamente naturalizados e curiosamente imobilizados com todas as possibilidades postas ao mesmo tempo, e com o observador mais uma vez implicado nesse tempo morto. Paulo Climachauska já havia elaborado uma construção temporal semelhante, só que relativa a um dia ou 24 horas, relacionada ao tempo histórico artístico da arte moderna brasileira:



Figura 15: Paulo Climachauska, *Tic-Tac*, 2012.

E feito, no mesmo conjunto de obras exposto em 2013, uma escultura que trazia esse tempo morto não por acaso chamada *O dia em que a Terra Parou*.



Figura 16: Paulo Climachauska, *O dia em que a Terra Parou*, 2013.

Fernando A. Q. Motta descreveu as imagens acima e analisou essa paradoxal elaboração temporal do artista:

A série *Tac-Tic* é composta por treze painéis em fórmica fosca preta e branca de 79 x 73 cm cada, representando as sombras projetadas pelo gnômon (ponteiro) do relógio de sol ao longo do dia. Paralelamente o artista desenvolveu *O dia em que a terra parou*, uma escultura de granito preto com 90 cm de diâmetro reproduzindo o objeto original, entretanto posicionada com o gnômon tocando o chão . . . impossibilitando e conseqüentemente anulando a contagem convencional do tempo . . . A estética de ambas as partes da série remete mais uma vez a conhecidos nomes da arte construtiva brasileira, os painéis em específico a Geraldo de Barros e seus trabalhos em fórmica preto e branco, enquanto a escultura compreende formas semelhantes às de Amilcar de Castro. Climachauska, por sua vez, constrói o tempo através das imitações das sombras do relógio, mas por outro lado o destrói ao inutilizar seu marcador oficial. (cit. em Saraiva 19-20)

O tempo da arte abstrata brasileira perde, nessa exposição de 2013, seu “referente”, ou seu relógio oficial, segundo Saraiva, e se mostra “abstraído” ou, melhor dizendo, sem tempo de fato, como “pura” espacialização ou, o que é uma profunda ironia em relação ao paradigma greenberguiano hegemônico na época, como “pura” superfície. Essa ironia, curiosamente, recoloca o grau de verdade desse mesmo paradigma, bastante criticado atualmente,<sup>12</sup> à medida que essa espacialização do tempo está, em alguma medida, relacionada aos brutais e complexos processos de modernização que se tornam perceptíveis efetivamente nos conflitos com outras temporalidades consideradas como “pré-modernas”–nomeadas assim a partir desse novo paradigma “moderno” que se impõe como dominante.

No Brasil, país de industrialização tardia, esse conflito entre temporalidades distintas se torna agudo, ou mais agudo, segundo estudos do sociólogo José de Souza Martins, nos anos 1950 quando formas de racionalização do processo industrial ficam mais abrangentes, ou quando existe a substituição em muitas fábricas de uma sujeição formal, em que o operário mantém no processo de produção procedimentos artesanais e um saber fazer particular, por uma sujeição real, em que ele precisa se adaptar ao tempo da produção, agora externo, ou ainda mais externo, a ele. Em outros termos, existe nesse

momento uma “desvinculação transitória entre consciência e o trabalho” (Martins 168-9), uma separação, ou, ainda, uma “abstração”,<sup>13</sup> central em boa medida para a ideia de modernidade, que em meados do século XX se coloca, ou começa a se colocar, tardiamente no Brasil<sup>14</sup> de maneira mais efetiva.

Essa problematização do tempo da arte construtiva brasileira em *Tic tac* e *O dia em que a terra parou* é reelaborada em *Ronda noturna* em contraste, agora, com a violência urbana, ou explicitando algo que é ao mesmo tempo óbvio e difícil de enxergar no claro enigma brasileiro, que tempo e arte fundem-se nos mesmos impasses, ou fazem parte de uma mesma experiência de modernidade precária.

*Ronda Noturna*, quadro de Rembrandt que dá nome ao conjunto da exposição e especificamente ao trabalho abaixo, é uma impressão de um conhecido quadro do pintor holandês coberto com um vidro que possui uma película anti-vandalismo “vandalizada” de maneira bastante particular:



Figura 17: Paulo Climachauska, *Ronda Noturna*, 2015.

O golpe dado contra esse vidro “protegido” o rompe a partir do ponto de fuga do quadro decompondo, ou destruindo, literalmente essa perspectiva ao mesmo tempo em que ela é em alguma medida preservada nessa fragmentação. Esse golpe no vidro é um dado expressivo radical, violento, que parece ser a contraface da frieza construtiva presente nos outros trabalhos do conjunto. Os ideais construtivos portavam na origem, como dito, uma promessa de lucidez e racionalidade, o artista, no entanto, reelabora esses aspectos até a revelação de seu terror, para retomar a observação de T. J. Clark.

O golpe contra mais essa aparência, ou contra o próprio limite sensível da obra, sua superfície, ironicamente protegida pela película de segurança, desencadeia, por outro lado, a quebra da sua estrutura, ou da sua ancoragem formal. Esse gesto violento e irônico atinge, do ponto de vista da história da arte, a própria crença em uma identidade

unificada e estável, que a perspectiva em certo sentido expõe já no seu nascedouro.<sup>15</sup> E isso com a ironia suplementar da segurança das fronteiras da cidade figurada no quadro de Rembrandt nessa confrontação constante que a *Ronda noturna* de Paulo Klimachauska faz entre os limites das formas—artísticas, históricas e sociais—indivíduos, propriedades, cidades e nações. As metrópoles brasileiras fornecem, assim, um ponto de fuga paradoxalmente instável em que é possível uma verificação crítica das promessas da modernidade.

Os trabalhos da série *Ronda Noturna* sustentam, com efeito, uma rara posição pessimista e exultante.<sup>16</sup> Essa dupla valência, que a destruição e preservação da perspectiva acompanham, ou essa, mais uma vez, nova perspectiva brutalmente expressiva e fria ao mesmo tempo, de fato tensiona todo o conjunto da exposição e implica o observador em uma complexa e problemática relação com seu próprio ponto de vista e seu próprio corpo e o lugar desse corpo nas relações sociais, políticas, artísticas e econômicas nacionais e transnacionais.

## Notas

<sup>1</sup> O termo “obra” foi abolido em muitos experimentos artísticos soviéticos, e é dado às exposições um estatuto científico, racional. Na terceira exposição OBMOKU, realizada em Moscou em maio de 1921, provavelmente a primeira aparição do termo “construtivista” os trabalhos foram apresentados como algo em processo que não eram para ser lidos como “arte”, eram mostrados como “formas práticas de trabalhar e de usar novos materiais” (Fer 91).

<sup>2</sup> Concepção muito próxima aos formalistas russos que naquele momento empreendiam um desencantamento da linguagem.

<sup>3</sup> Essa comparação um tanto imediata e que de fato precisaria ser mais especificada é só uma maneira de chamar a atenção para diferenças centrais nessas construções turvadas muitas vezes pelo enquadramento geral “geométrico”. E, claro, o fato desses trabalhos não enfatizarem a aceleração dos elementos na tela não os faz melhor, nem pior, do que as pinturas russas do começo do século XX, ou não se trata de um juízo de valor aqui.

<sup>4</sup> Waldermar Cordeiro é uma das exceções.

<sup>5</sup> Penso aqui em quadros conhecidos desse momento da arte brasileira como as “concreções” que Luís Sacilotto pintou em meados dos anos 1950 ou, do mesmo período, *Elevação vertical com movimento horizontal* de Hermelindo Fiaminghi.

<sup>6</sup> Nos dois casos o que está em jogo é a dobra-articulação do material, por mais “opostas” que sejam as soluções.

<sup>7</sup> Alguns críticos já pontuaram essas questões no trabalho do artista. Tales Ab’Saber sobre uma exposição de 2013 afirma: “A projeção do tempo no limite em que tudo se tornou valor, valor de troca leia-se bem, e a pressão constante, rumo ao vazio, ao falso, ou a desorientação que se produz neste limite extremo da modernidade sem qualidades que é a nossa. A valorização universal do mundo através da tábua geral de medida do dinheiro leva a lugar algum, à tempo sem órbita, ao vazio do zero, ao zero da arte. Não existem muitos artistas tão tragicamente corajosos, mesmo que sempre irônico, a ponto de incluir a crise geral de seu mundo, tido por infinito e infinitamente potente, no interior do fracasso da própria arte contemporânea em resistir a ele” (Ab’Saber).

<sup>8</sup> Philippe Van Cauteren, ao abordar esse aspecto na obra do artista, diz: “Numa entrevista até agora não divulgada que fiz com ele em julho de 2003, Climachauska manifesta-se, entre outras coisas, sobre um procedimento de redesenhar o mundo através de subtrações. As coisas não se mostram como aquilo que elas parecem ser. Por detrás da fachada de uma crença progressista, otimista, na acumulação e na adição (na arte, na política, na economia, na educação...), encontra-se uma constelação de regras e estratégias que dizem respeito à exclusão e à escamoteação”. (“Afogando em números” *In* Herkenhoff 40).

<sup>9</sup> Na exegese do projeto conceitual de Climachauska, subtrair é excluir e retirar. Todas as operações de realização material do signo são econômicas. Na voz ativa, subtrair é soma (de valores gráficos agregados na percepção gestáltica como imagem), acúmulo (de números que faz a linha) e depósito (da imagem totalizadora). No balanço, acúmulo de depósito de signos operam por exclusão. Na economia e no monopólio social da moeda, o zero de Climachauska deve ser confrontado com as notas de Zero cruzeiro e Zero dollar de Cildo Meireles. A cédula de Zero cruzeiro é ilustrada pela figura de um índio e de um interno de hospital psiquiátrico, dois segmentos da população ao qual a sociedade brasileira tradicionalmente atribui valor algum e oculta. Tomado sob esta ótica crítica, o zero de Climachauska será um número notavelmente negativo. A inscrição da crise social—o déficit por excesso de subtração—é sua metáfora para a imobilidade social, o atraso nas relações sociais e a má distribuição de renda. Com tendência histórica negativa, o Brasil tem a pior distribuição de renda da América Latina e — entre os brasileiros, os negros (Herkenhoff 102).

<sup>10</sup> Paulo Herkenhoff comenta essa preocupação já presente em um trabalho de Paulo Climachauska de 2005 chamado *Relações Cordiais* feito no principal espaço de comércio de alto luxo da cidade de São Paulo na época: “Em pleno século 21, gravuras de Debret com escravos de ganho assinalam na mais luxuosa loja de São Paulo as áreas dos funcionários: ‘Service’ e ‘Staff only’. O edifício, um pastiche neoclassicista contém loja de bom desenho como a Prada. São as contradições da sociedade brasileira em seu extremo. Desde Debret, as relações de dominação mudaram? O que talvez espanta a Climachauska no projeto *Relações cordiais* é encontrar ainda a situação em que ‘a lei e a justiça não exitam em proclamar sua necessária dissimetria de classe’, como observa Michel Foucault” (Herkenhoff 101).

<sup>11</sup> O diálogo com a arquitetura moderna brasileira é algo muito anterior a esse trabalho. Sobre uma exposição em 2004 no *Moderna Museet*, em Estocolmo, Camilla Carlberg já observava: “The subtractions are also a comment on Brazil’s dynamic modernist heritage. The wall drawings that Paulo Climachauska has

created in Brazil often depict the large modernist buildings for which the country is famous. This kind of ‘tropical modernism’, mainly by Brazil’s uncrowned king of architecture, Oscar Niemeyer (born in 1907 and still active), has put its mark on the country ever since its capital Brasília was founded in 1956, with Niemeyer as chief architect” (Carlberg).

<sup>12</sup> Para uma cuidadosa arqueologia do paradigma greenberguiano ver Caroline Jones, *Eyesight alone: Clement Greenberg’s modernism and the bureaucratization of the senses* (2005).

<sup>13</sup> Abstração vem do latim *Abstractio, de Abstrahere*: “ab” é um prefixo que traz a ideia de afastamento agregado ao radical “trahere”, que significa puxar.

<sup>14</sup> Este é, claro, um problema complexo só grosseiramente esboçado aqui em função das questões que o trabalho do artista coloca. Um interessante estudo de Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, apresenta uma extensa e bem cuidada reflexão sobre a “industrialização” da cultura, ou sobre o processo de profissionalização cultural no Brasil, que se tornou mais efetivo, segundo esse mesmo estudo, apenas na segunda metade da década de 1960.

<sup>15</sup> Como ensina Panofsky (1993) em um conhecido estudo, a palavra perspectiva tem raízes etimológicas em uma expressão do latim que significa “ver através de”.

<sup>16</sup> T. J. Clark defende que sustentar essas valências é algo particularmente difícil para uma política de esquerda (Clark 318). Reflexão que, acredito, é válida para proposições estéticas radicais.

## Bibliografia

- Ab'Saber, Tales. "Paulo Klimachauska: afinal onde estão os números". Centro Cultural São Paulo, 2013.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna, do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Companhia das Letras, 1999.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura, São Paulo no meio século XX*. Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- Benjamin, Walter. *Diário de Moscou*. Companhia das Letras, 1989.
- . "Experiência e pobreza". *Obras escolhidas*. Brasiliense, 1993.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac Naify Edições, 1999.
- Carlberg, Camilla. "The 1st at Moderna: Paulo Klimachauska". *Moderna Museet i Stockholm*, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/the-1st-at-moderna-paulo-climachauska/>. Acessado 3 de julho de 2018.
- Clark, Timothy James. *Modernismos*. Cosac Naify, 2006.
- Fer, Briony. "A linguagem da construção". Wood, Paul *et al.* *Realismo, racionalismo, surrealismo*. Cosac Naify, 1998
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. University of Chicago Press, 1983.
- Herkenhoff, Paulo. *Paulo Klimachauska: Subtrações*. Barbosa, Mussnich and Aragão, 2005.
- Hobsbawm, Eric. *História do marxismo* (vol. 9). Paz e Terra, 1987.
- Martins, José de Souza, *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. Editora 34, 2008.
- Naves, Rodrigo. *A forma difícil*. Editora Ática, 2001.
- Jones, Caroline. *Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*. University of Chicago Press, 2005.
- Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. Brasiliense, 1987.
- Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Edições 70, 1993.
- Saraiva, Alberto (org). *Paulo Klimachauska*. Coletiva Projetos Culturais Ltda. 2013.