

**Quebrada:**  
***o claro enigma de Alexandre da Cunha***

*Quebrada* (2023) compõe com coerência o que Alexandre da Cunha (Rio de Janeiro, Brasil, 1969) vem gestando como arte: uma prática permanente de captura do olhar em um primeiro momento, e um exercício de sedução para com quem a acessa. Em um só tempo, a obra, em função da escala e de sua presença enquanto corpo escultórico, nos faz ativar outros sentidos e nos pede movimento, num processo de reconhecimento espacial. Entretanto, de imediato, somos traídos pelo nosso olhar, já educado e acostumado ao pretense lugar certo dos objetos, tanto em uso como em presença.

Basta atentar para o que ocorre no pátio do espaço auroras: toldos presos e perfilados nas bordas de uma piscina vedando parcialmente a percepção da profundidade, protegendo inocuamente da água uma área originalmente molhada e criando ali, naquele novo contexto, um novo espaço compositivo. Não sem uma dose de humor, o gesto artístico, de fato, acaba por nos propor um enigma. Um enigma definido como arte. Ou melhor, um *claro enigma* em que foi sublinhada uma contradição.

Tal expressão eu tomo emprestada da já histórica obra literária de Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma* (1951), livro de 41 poemas que redefiniu a trajetória de um dos maiores poetas brasileiros. Nele se encontra, por exemplo, o basilar poema “A Máquina do mundo”. Curiosamente, foi nesse livro que Drummond retomaria uma preocupação com a forma, atento à métrica e à rima. Em certo sentido, esse apreço pela forma é elemento-chave na obra de Alexandre da Cunha. Apesar da trivialidade dos objetos da indústria reproduzidos em série, a conjugação deles e o esmero formal de suas composições, coloca o cuidado com a operação compositiva no centro da investigação do artista, uma espécie de busca por revelar algum mistério infundado que só a arte poderia guardar. Há, portanto, nesse trabalho, o rigor do pensamento escultórico de uma tradição historicamente constituída no fazer do artista, sem, no entanto, perder de vista o tempo do hoje.

Como procedimento de Da Cunha, os objetos do mundo e no mundo – no caso, os toldos que certa vez foram frontões de loja – são deslocados do sistema utilitário arquitetônico e urbano do qual faziam parte. São desse modo transferidos para um outro contexto, sendo ressignificados pelo arranjo que agora estruturam, a partir do gesto integrador da arte. Na abundância do capitalismo industrial, ele procura, seja na coleta dos refugos urbanos e/ou construtivos, seja na compra de materiais, ferramentas e peças em lojas e oficinas das mais variadas, objetos que possam intuitivamente compor e formular o que ele denomina como arte. Nessa prospecção, o artista também cria preliminarmente arquivos mentais, fotográficos e físicos desses objetos e formas que encontra. A seleção de toldos surge inclusive desse exercício cotidiano da fotografia despreziosa. Em seguida, eles são agrupados conscientemente em um trabalho.

Para entender esse procedimento artístico, basta ver, a título de exemplo, o trabalho escultórico que repousa na biblioteca do auroras. Trata-se de uma segunda presença de intervenção pontual nesse contexto expositivo. Como de hábito em sua produção recente, ele compõe uma peça com anéis de concreto, manilhas, pré-fabricados, usados em grandes obras de infraestrutura pelas cidades e que

normalmente não são vistas por estarem atuando em tubulações de serviço nos equipamentos e edifícios da cidade. A obra *Alliance V* (2022) se aproxima, portanto, da série de trabalhos designados como *Esculturas públicas*, sempre com algum signo/termo no título colocado entre parênteses e que se contrapõe à condição do anel de concreto. A escultura instalada na casa é constituída por duas manilhas de concreto, uma maior e outra menor, além de um anel, ainda menor, em latão polido. Colocados de pé e em diagonal, os três elementos (em ordem de tamanho) definem uma integração anelar em que os círculos estão tangentes e inscritos uns nos outros. Sua presença monolítica e equilibrada cria uma espécie de aura em seu entorno, o que captura a atenção de quem visita o ambiente da biblioteca. Se a visão era capturada pela lateralidade das estantes de livros, agora é seduzida pela escultura disposta ao centro e em diagonal.

Assim, essa transitoriedade que a arte de Alexandre da Cunha promove, ao deslocar elementos construtivos de sua funcionalidade, uso e reconhecimento de signo, é de certo a representação do conceito de arte que Robert Morris (1931-2018), um dos grandes artistas norte-americanos da segunda metade do século XX, costumava trazer: “tudo que é usado como arte deve ser definido como arte”. Ou seja, o deslocamento do objeto de uso industrial realizado por Duchamp nos 1910 foi sendo tomado como uma operação vital no campo da arte, o que levou os artistas a intervir e fazer uso das linhas de produção da indústria para construir objetos. Diferentemente dos Minimalistas, grupo do qual Morris fazia parte, o artista brasileiro não só designa uma nova identificação com seus deslocamentos e apropriações de artefatos ordinários, mas também realiza uma operação que é, sobretudo, semântica, no nível da linguagem. Com perspicácia, ele usufrui do que o sistema de mercado de trocas, obsolescência e descartabilidade tem a lhe oferecer.

Por isso, a partir de uma ação transitória do artista em que sentidos e signos são embaralhados, uma série de perguntas são abertas ao espectador-visitante. Os desavisados perguntariam com afobação: o que fazem toldos fixados em uma piscina? É como se constatassem uma suposta perda do valor de uso dos objetos, agora apresentados em outro contexto. Então, só podem ter relevância os objetos que possuem algum valor material de uso? Outros, entretanto, perguntariam: mas esses toldos foram coletados ou foram fabricados para essa instalação? Para melhor compreensão, é fundamental realizar uma aproximação atrás de pistas que nos deem algum valor semântico naquela representação. Ainda, adiante, perguntaríamos: há alguma relação direta com o que vemos na cidade, em nossa realidade imediata? Amplifica-se assim o sentido de enigma que o trabalho comporta enquanto se constrói algum estreitamento dessa arte com o espaço de vivência que nos cerca.

É sabido que Alexandre da Cunha vive e trabalha em Londres (Reino Unido) por mais de duas décadas, mas atua frequentemente com o olhar acurado para o contexto brasileiro. Sempre em trânsito por São Paulo, o artista traz um repertório visual e construtivo dessas duas cidades em permanentes ciclos de construção e destruição, interrupção e recomeço. Sabendo disso, é relevante atentarmos para o título da instalação.

*Quebrada* é uma palavra rica de signo na língua coloquial brasileira. Se tem ação verbal implicada, por derivar do verbo “quebrar” – sua forma nominal do particípio –, tem também um valor substantivo que pode indicar uma pequena propriedade, um espaço de serviços, uma pequena vila, um mercado em praça pública. Ao mesmo tempo, pode vir a ser também uma espécie de vertente, declive, plano inclinado, algo alusivo à natureza de um toldo. Todavia, o sentido mais alargado remete

imediatamente a uma condição específica no ambiente urbano: em São Paulo e nas demais capitais brasileiras, quebrada é um lugar mais distante, geralmente na periferia, onde há sentido de vizinhança. Além disso, pode ser um espaço de negociação onde o controle do Estado é menor, havendo espaço para uma resistência das populações menos favorecidas. É algo análogo à ideia de gueto, um lugar não só de identificação, mas também de sobrevivência.

Dessa rápida derivação de signos que trouxemos é possível realizar um deslocamento de sentido que se aproxima da valoração dada pela instalação do artista. Título e obra ganham uma combinação intrínseca. Há um embaralhamento de significante e significado, algo que começa pela apropriação e desarticulação de um objeto funcional inclinado que protege do sol e escoas as águas da chuva e que, quando instalado, cria um espaço delimitado pela sombra, um lugar transitório entre o público e o privado, e vice-versa. A própria presença dos toldos em conjunto, voltados para um espaço interior, confere um sentido de conjunto, uma condensação de espaços, só que agora sem o protagonismo de sua utilidade arquitetônica e funcional. A própria repetição da forma, lado a lado ou transversalmente, designa um determinado lugar.

Alexandre da Cunha traça inclusive um paralelo com a noção de *impluvium* (implúvio): palavra advinda do latim que identifica um dispositivo arquitetônico usado para coletar de forma central as águas da chuva em recintos e pátios internos desde as arquiteturas imemoriais dos tempos greco-romanos. Ironicamente, o ciclo de signos (significados e significantes) ensejados no trabalho retorna ao começo, ao simples toldo, objeto com mesma funcionalidade que se adquire e se adapta às platibandas da homogênea arquitetura das grandes cidades. Está dado, mais uma vez, o *claro enigma*, um exercício permanente de contradição de sentidos na obra de arte.

\* \* \*

Os trabalhos de Alexandre da Cunha alertam para outras questões de igual relevância: a acentuação da propriedade física e formal dos diversos materiais sintéticos que os compõem e, por consequência, o protagonismo das cores ali impregnadas. Assim, as formas dadas pela cor são polos de atração do olhar. As lonas de cada um dos toldos selecionados possuem cores fortes bem definidas, seja em sua forma de cor única ou nas composições bicolores, tricolores, além, evidentemente, da ação do tempo registrada nelas. O arranjo que é feito na piscina, sugerindo uma presença quase análoga ao implúvio, leva em conta a composição ritmada de faixas de cores, sobressaltando-se as cores quentes e vivas.

O olhar do observador, que antes, na rua, é de baixo para cima, quando identifica o lugar pelo letreiro adesivado ou pintado no toldo, no auras é de cima para baixo. É preciso, até mesmo, circunscrever o espaço retangular da piscina para identificar pequenos resquícios de seus letreiros originais. A aba frontal do toldo, que é geralmente o primeiro elemento de identificação, torna-se informação secundária e residual do trabalho. Ao contornar o jardim pelo lado posterior da piscina, identificamos, por exemplo, o texto “Bar e Lanches Escritório”. Há novamente uma aproximação com a ambiguidade do *claro enigma*, fator que me parece decisivo na produção poética do artista.

A força da cor como forma ganha evidência ainda maior quando chegamos à terceira obra apresentada pelo artista na exposição: uma estrutura bidimensional denominada *Quebrada I* (2023). Ela, literalmente uma parte cerrada de um toldo e depois aplainada, encontra-se instalada em um dos quartos superiores da casa, dialogando em escala com a janela daquele ambiente. Como é de hábito nas casas modernistas, os cômodos de maior privacidade são distribuídos em seção específica da edificação, normalmente em piso superior. É isso que identificamos nessa casa projetada por Gian Carlo Gasperini (1926-2020) em 1957.

A janela do quarto, voltada para o pátio interno, permite uma percepção generosa de topo da instalação *Quebrada*. Tal condição estratégica sugere uma aproximação visual objetiva entre as composições instaladas em planos e vistas distintos. O cômodo retangular tem em suas faces menores duas aberturas, uma porta de acesso e uma janela. Já suas paredes laterais são ocupadas por dois trabalhos de arte: no caso, um contato frontal entre o bidimensional do artista e uma das pinturas expandidas de Sarah Crowner, sobre a qual falamos anteriormente.

Por conseguinte, *Blues with red margin* (2022) de Crowner e *Quebrada I* (2023) formulam, em oposição, um diálogo de cor e forma, ao mesmo tempo em que, instaladas entre uma janela real, criam um tríptico de paisagem. Em sentido horário de quem chega ao recinto, vemos o amarelo margeado pelo magenta vertical da obra de Da Cunha, o horizonte margeado pelo batente da janela e os azuis margeados pelo encarnado de Crowner.

Banhadas pela luz natural, ambas as obras corroboram a ideia de que a cor ganha primazia pela sua forma. As faixas de cor nítidas das lonas emendadas de Alexandre da Cunha se colocam em contraste e oposição à tela das sinuosidades azuis de Sarah Crowner. Se na primeira há uma margem magenta vertical, na segunda é a margem horizontal vermelha que se destaca. Ainda, se daquele fragmento de toldo é ressaltada a textura homogênea e magenta da lona, nos retalhos sinuosos de tela aparecem as nuances do azul em tecido. A cor em forma – fator essencial de conexão e contraste entre as produções dos artistas – é uma primeira razão do entrelaçamento poético que ali se confirma. Trata-se, enfim, de um apuro do olhar pelas cores da arte, dos seus materiais e arranjos formais.

Diego Matos