

MUNIZ, Leandro. "Renato Pera: contra as superfícies lisas". In: PERA, Renato (Org.).

Renato Pera: Rumor. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2023.

Renato Pera: contra as superfícies lisas

Leandro Muniz

Dezembro de 2009

O chão de uma casa é parcialmente removido, gerando formas orgânicas, mas que ainda permitem a passagem. O espaço negativo é preenchido com água pigmentada em preto. O espelho escuro, algo viscoso e abstrato, talvez carregue as memórias das cheias recorrentes nos bairros de São Paulo, das águas reprimidas pela cidade ou do funcionamento do corpo urbano. Aquilo que é genérico, ao materializar-se, tensiona as especificidades do espaço, do lugar, das relações entre coisas, pessoas e fantasmas. Algo muito possível para o pensamento e a experiência em arte: borrar os limites entre líquidos e sólidos, o sangue que corre nas veias e os fluxos nas ruas, com o momento fugidio e autorreflexivo de compreensão ou elaboração de si. História e ficções se comutam, porque narrar as coisas, narrar o mundo, envolve antes de tudo a escolha das formas. Entre o mistério das coisas e seus códigos, uma ação de contato, como uma pele que recobre um novo corpo, novos corpos e depois se desfaz.

Novembro de 2022

Uma série de alto-falantes emite laudos técnicos e notícias de assassinatos violentos ocorridos na cidade. Um painel monumental mostra as luzes coloridas, fumaças e globos espelhados de uma festa vazia. O efeito ótico de difração da luz é reproduzido em aplicações de strass, desenhos ou animações digitais. Bactérias desenhadas sobre papel de planejamento semanal, papel cinza ou multiplicadas em painéis e vídeos. Placas de plástico têm protuberantes baratas, gotas ou elementos diversos, como leques e uma batata. As formas amorfas do esperma são refeitas em cerâmica e colocadas sobre a mesa. Tatuagens feitas com o tatuador vendado. Tijolos com inscrições como "carne", "osso" ou "o infinito". Papel opaco ou metalizado cobrem completamente janelas, portas e paredes. Uma estrutura vazada em formato de paralelepípedo é coberta com fitinhas metálicas. Caveiras feitas em fibra de vidro, cerâmica ou barro, pintadas ou não. Outdoors mostram o artista usando dentadura de vampiro de plástico, óculos escuros aplicados com Photoshop e gotas de sangue falso sendo derramado nesse sorriso. Uma aula de modelo vivo em que a modelo é vestida como uma personagem da Disney. Imagens de caveiras de plástico fantasiadas formando um friso. Enormes gotas de fibra de vidro brilhante são colocadas nas empenas cegas de um prédio. Desenhos digitais de janelas são reproduzidos em escala 1:1 em backlights, ou escala reduzida, como estudos, em impressões sobre MDF, ou como maquetes, em reproduções em papel. Uma pomba em pleno voo ou queda é o módulo para a criação de um padrão que recobre paredes e painéis. Uma vitrine forrada por quebra-cabeças agigantados. Tantos outros. Elencar, classificar e descrever têm sempre seus limites intrínsecos.

Setembro de 2022

Poderíamos fazer toda uma teoria sobre o liso e o poroso, assim como sobre o opaco e o brilhante. Pressionar as superfícies lisas. Perturbá-las.

Dezembro de 2020

O artista degola e explode a própria cabeça. A imagem da cabeça. Sem conexões mecânicas com as tragédias sociais, políticas, sanitárias e psicológicas do momento, mas sem ignorá-las, essas animações sintetizam as sensações mais diretas e generalizadas no período. Cabeças cheias de informação explodem. Atentar que se trata de uma cabeça oca, como a casca de uma vespa que trocasse seu esqueleto externo. Alguma dose de ironia com a própria imagem e o narcisismo intrínseco à prática artística. Mas também as diversas imagens de cabeças arrancadas ou deformadas ao longo da história. Da criação da revista *Acéphale* pelos grupos surrealistas, em crítica direta aos limites da racionalidade moderna, em um elogio radical e romântico daquilo que não passa pela razão; ao bicho devorador de homens de Tarsila do Amaral, com sua cabeça diminuta, seus pés e mãos imensos, interpretando talvez a falta de racionalidade na cultura brasileira do período, romantizando os instrumentos de trabalho do corpo, entre tantos outros sintomas da ambiguidade ideológica da elite artística da época. Há também a histriônica Rainha de Copas de *Alice no País das Maravilhas* cortando as cabeças de seus súditos. *Heads will roll on the floor*, canta a banda indie Yeah Yeah Yeahs. No caso, no infinito espaço preto das telas, com seu dado mecânico e também cósmico.

Dezembro de 2022

Decisões - esses materiais primeiros de qualquer prática artística - são tomadas em contextos e contingências de toda ordem: desejos, condições econômicas, espaço, prazos, até as possíveis relações com a dimensão social e política do momento e nossa viagem pelo tempo. Também a matéria informa a imagem por tensionamento, continuidade ou contradição. Assim, a única via possível é a multiplicidade e sua unidade percebida depois dos fatos, em um tempo também de muitas ações sobrepostas, com fantasmas, aliens, seres futuros e nossa presença contra as superfícies dos lugares. Se a tarefa de explicar as coisas é algo nula, formular as perguntas que as cercam e emular seu modo de funcionamento pode criar narrativas com algum poder de explicação e aplicação prática, para além das generalidades dos conceitos e das categorias que usamos, sim, com desconfiança e como meras ferramentas para abordar o mundo. Mas aí, já é tarde demais: as ferramentas informam os objetos, assim como a ficção diz sobre o real.

Novembro de 2017

É possível fazer com que clichês e imagens fracas tenham outra vida? Que seus corpos tragam outras perguntas e experiências para além daquelas já codificadas? Ou enfatizem seus códigos? Ou ao menos reconheçam-se enquanto códigos e nos levem a pensar o que fazer com isso? Uma caveira, no caso. Das camisetas de bandas de rock, a navios pirata de desenhos animados, da alucinação do determinismo científico ou ainda na história da arte, com o moralismo sereno (ou alívio) da lembrança da morte. Um ícone gasto. Aplicado como tatuagem. Fantasiado de demônio formando um friso decorativo. Fundido como um tijolo. Como mero suporte para uma pintura expressiva. A multiplicação de corpos para algo já tão usado talvez nos relembre da sua validade. Ou da busca por sua melhor materialidade. Ou de sua banalidade. Melhor ainda seria esquecer das dinâmicas excludentes, na tentativa de uma leitura mais forte e definitiva, e aceitar a generalidade do ícone que a cada nova formalização incorpora problemas novos, sem diferença entre o denso e o superficial.

Outubro de 2010

Preto. Rosa. A cor dos tijolos e o vermelho. O contraste orienta a relação entre as coisas. O homogêneo, na verdade, mostra aquilo que é irregular e subjaz à superfície, assim como o liso apenas enfatiza as múltiplas texturas de seu entorno. Vale perguntar ainda sobre os limites entre a presença dos corpos e aquilo que é virtual e nos habita *de outro modo*. Qual? A assepsia e a perturbação das superfícies convivem entre colunas de papel artesanal que reproduzem escamas, janelas e portas cobertas com papel monocromático e placas de plástico das quais brotam protuberâncias demarcadas pelo amolecimento do material por calor. A dicotomia entre o limpo e o impuro é posta e rapidamente desfeita, assim como tantas outras nessa prática: classificar e desclassificar, rigidez e maleabilidade, contextualização e generalidade, padronização e diferença, perfeccionismo e erro. E as múltiplas entradas de análise em uma imagem - da decisão do sujeito, às continuidades de seus interesses ou às pressões sociais que as informam - levam a um caminho em que certas perguntas talvez digam melhor sobre sua conexão do que as afirmações categóricas. Um discurso difuso, que sem origem, centro ou mistério, diz algo pelos contatos entre as superfícies.

Junho de 2021

Diferenciar as espécies de brilho. O brilho nos olhos é diferente da superfície reflexiva da água tocada pelo sol, dos cabelos hidratados ou do mármore polido. Não. Trata-se do papel barato cujo brilho laminado evoca algo de um futuro tecnológico feito a baixo custo. Ou da fibra de vidro polida, usada na indústria automobilística e nos brinquedos de parques de diversão. Há ainda a reprodução do brilho nas lentes mecânicas. O sentimento de sublime e de suspensão temporal que a imagem dos *flares* gera no cinema tem algo dessa tentativa de comunicar os estados etéreos dos dias de sol, dos encontros amorosos ou da criação do universo. Sua estrutura geométrica não poderia ser mais certa para dar conta de algo tão ambíguo - ora matéria, ora energia - quanto a luz.

Janeiro de 2018

“Dois cartazes para outdoor com a mesma imagem, tipo de impressão e de colagem produzidos por empresa especializada em mídia externa, sendo um instalado dentro do museu e o outro em espaço publicitário alugado em Ribeirão Preto/SP, pelo período comercial de 14 dias” escreve o artista em seu site. Curiosa a obsessão por uma descrição tão precisa e supostamente objetiva, posta a dinâmica algo bizarra, absurda ou irônica, de sua ação. Quais os fatores internos da produção e de pressão vivida nos dias levaram à formulação desse trabalho? Podemos especular infinitamente, mas o que importa é uma mudança ou novidade significativa: se gotas de sangue e caveiras apareciam até então como sublimadas formas icônicas, como algo que se encontra numa loja de produtos plásticos, a sublimação das imagens desses outdoors não elimina o orgânico e o escorrido. O *fake* tem algo de tragédia *real*. Claro que os diferentes códigos mobilizados pela prática (do icônico ao gestual, do projetivo ao expressivo) convivem, mas outra categoria estética-pulsional entra em jogo a partir daqui, incluindo receitas de molho pardo e toda dúvida de como formalizar a dimensão de violência, atração e repulsa do sangue, do esperma, do corte causado por uma tatuagem ou dos ossos sob a pele.

Novembro de 2020

Não é a primeira vez que vemos vampiros. Antes, o artista se fantasiou com uma dentadura e óculos escuros feitos no Photoshop e se colocou dentro e fora do museu, em outdoors que ao mesmo tempo lidavam com essas diferentes escalas, o interior institucional, que ressoa ainda sua dimensão de domesticidade de um casarão provavelmente do século 19, e a rua, a cidade. Também colocavam em questão a dimensão de montagem do próprio sujeito: sou um pouco carne, um pouco plástico, um pouco sangue de mentira e um pouco edição de imagem. O psicanalista Christian Dunker, em *Reinvenção da intimidade: Políticas do sofrimento cotidiano*, faz, em algum momento, uma história dos monstros que habitam o imaginário moderno: vampiros burgueses que se alimentam do novo e são carregados de mistério no século 19; Frankensteins e sua constituição fragmentária de vários corpos no século 20; zumbis e a subjetividade bombardeada e amortizada do 21. Resumo grosso modo, mas com seus devidos dados de informação para a prática do artista. Não à toa, recentemente ele também tem se interessado por zumbis. Em meio à assepsia e ao rigor, a linguagem dos monstros.

Março de 2020

Desenhar bactérias. Paralelamente, desenhar o efeito de difração da luz nas lentes mecânicas. Ambos fugidios, ambos mutantes.

Mai de 2015

A arte como tentativa de construção de conhecimento denuncia seus limites, metodologias e possibilidades. Classificar janelas, por exemplo. Uma tipologia média, teoricamente, apresenta uma relação geral, a partir dos diversos modelos específicos. Mesmo? Pergunta imediata quando vemos os inventários e mostruários: e tudo aquilo que não coube? Que não foi alcançado ou não ficou visível à luz do dia? E quanto aos ornitorrincos e aos monstros? As técnicas informam o que vemos. Representação é antes de tudo ficção. Com Maria Victória Gaburro De Zorzi, em sua dissertação de mestrado, *O "Dicionário" de Documents (1929-1930) e a Antropologia de Georges Bataille*, aprendemos que o impulso desclassificador do autor, também inclassificável, vem de seu treino e prática com estratégias de documentação e arquivamento. Talvez daí uma linha fina de ironia que perpassa essas obras. Algo que, no tempo, posta a pressão da vida e das contingências, retorna como violência, sempre latente até então.

Outubro de 2022

Nem sempre aquilo que é sintético é de fato encerrado em si mesmo. Vejamos essas gotas imensas em fibra de vidro - notar a escala algo alucinada desses objetos, algo como um ícone publicitário, mas menor que o corpo, mas maior do que as mãos poderiam apreender. Superfícies brilhantes, como capôs de carros ou prédios de vidro, esmaltes de unhas ou eletrodomésticos novos. Posicionadas em fachadas, empenas cegas ou paredes privilegiadas, elas incorporam, ativam ou são percebidas na relação com o espaço ao redor. E o que dizem desses espaços? Em um certo capítulo da *Poética da relação*, Edouard Glissant nos ensina que, nas culturas surgidas do processo de colonização, os ideais clássicos, com sua tendência finalista, purista e certa, não se realizam. Nossa lógica é barroca. Para além de qualquer estética dos excessos, rebuscamentos ou dramas, isso implica uma relação cheia de dobras e nuances, mas, em especial, um reconhecimento dos limites das próprias ferramentas de construção da imagem e do conhecimento. Há sempre algo que fica na sombra, fora do quadro ou turvo, mesmo nas imagens límpidas dos espelhos. Intervenções mínimas, não por que elas apontam para qualquer "essência", mas

porque fazem vibrar algo já latente no espaço, que, por algum tempo, pode ser visto em suas dimensões menos práticas e funcionais.

Março de 2017

Revestir paredes, portas e janelas com papel. Opaco ou brilhante. Se, à distância, esses blocos de cor parecem inteiros, basta se aproximar um pouco para vermos as emendas, os recortes e as falhas. Desse jogo entre proximidade e distância, a sensação ambígua de algo protuberante sob a superfície - como naquelas outras placas de plástico -, mas também de um espaço virtual, como uma montagem de computador. Não esquecer que, no fim das contas, trata-se de um lambe-lambe que não carrega informação alguma, fora seu próprio material. Imagens e espaços feitos de uma matéria tão ordinária quanto ambígua.

Agosto de 2022

Talvez, mais do que nunca até então, a tensão entre histórias, mais que histórias, tragédias específicas e sua generalização enquanto narrativa e agrupamento. Talvez mais do que nunca, também, o modo como a ficção revela o real: ouço as descrições fantasmáticas desses assassinatos e violências entoados baixo e simultaneamente, ao longo do beco, e vejo, na minha cabeça, a permanência dessas atrocidades hoje. A novidade dentro da produção é que, até então, a ideia de violência era genérica. Agora ela parte de documentos como laudos técnicos, notícias de jornal e pesquisa extensa em arquivos nas instituições da cidade - esse corpo que também modela o vocabulário da obra. E ainda que seja feito apenas de som e das cornetas que emitem essas narrativas, para mim, é cinema, implicando também outra experiência com o tempo. Da obra. Da cidade. Da memória. Sobrepostos. Em *Diante da dor dos outros*, nos lembra Susan Sontag nos lembra que representar a violência é algo nulo. Esquecê-la, mais ainda. Assim, digamos que *Rumor* é baseado em fatos reais.

Leandro Muniz (São Paulo, 1993) atua como artista e curador. Mestrando em Teoria, Crítica e História da arte pela ECA_USP, é formado em artes visuais pela mesma instituição. Entre 2019 e 2021, foi repórter na revista seLect. Em 2022, apresenta a individual 'Domingo', na Casa de Cultura do Parque e já expôs em espaços como o Museu de Arte do Rio, Espaço das Artes USP, Sesc, entre outros. Foi curador das mostras 'Sala de vídeo: Aline Motta', 'Sala de vídeo: Melanie Smith', 'Pulso', 'migalhas', 'Disfarce', entre outras.