

6.

À espreita de frestas

Agnaldo Farias

Embora sem saber quem fosse, sequer que existia, meu primeiro contato com Helmut Batista deu-se alguns anos antes de conhecê-lo pessoalmente. Naquele remoto final da década de 1980 e começo da seguinte, em que as cartas ainda não haviam sido virtualmente suprimidas pela internet, começou-me a chegar envelopes apócrifos, mas com conteúdos tão estranhos que hesitei em jogá-los fora. Meu conhecimento prévio da Arte Postal, uma das coqueluches dos anos 1970, mídia artística barata e versátil que tinha a dupla vantagem de combater a mercantilização da arte e fazer uso parasitário de um outro circuito que não o dela, fez com que abandonasse a habitual irritação com que todos reagimos às propagandas que nos são empurradas por debaixo da porta. Fui, portanto, cuidadoso. Elas chegavam e eu, depois de analisá-las, guardava.

Os envelopes variavam do padrão normal, com barra colorida nas bordas, como é comum nos envelopes aéreos, até o de cor parda, papel mais grosso, todos trazendo meu nome e endereço num padrão invariável. Um deles trazia em seu interior um cartão postal parafraseando impiedosamente os cartazes em que Olivieri Toscani cinicamente divulgava que as roupas da marca da Benetton eram democraticamente vestidas por todas as crianças, todos os credos e etnias do mundo. Desde que fossem lindas, é claro. Um outro, esse bem insólito, trazia uma miniatura de papel higiênico. Um deles, talvez o que mais tenha me surpreendido, não trazia nada dentro. Não compreendi. Meu missivista misterioso havia se enganado? Com o envelope nas mãos, acudiu-me que poderia haver algo nele, bem à mostra, tão à mostra que eu não notara (somos cegos para o que é mais evidente). Pois havia: o selo. O selo não era verdadeiro, mas havia sido minuciosamente desenhado. Tempos depois, Helmut me explicaria que essa obra em particular lhe havia criado um problema com a polícia. Na Áustria, onde viveu entre 1987 e 1993, como no resto do mundo, isso de falsificar selo é como falsificar dinheiro: dá cana!

A série de... digamos, encomendas, encerrou-se com a chegada de um livro contendo imagens de tudo aquilo que havia sido enviado. Mais uma encomenda remetida apócrifamente e, coerente com as outras, com o conteúdo apócrifo. Isto é, o livro não trazia uma palavra sequer. Juntei-o ao setor "outros" da minha biblioteca. Vai saber.

Pouco tempo depois, num boteco armado diante do Fridericianum por ocasião da IX Documenta de Kassel, em 1992, um cara alto apresentou-se a mim, declinou seu nome, Helmut, e simpaticamente perguntou se nos últimos meses havia recebido cartas sem remetente, com conteúdos variáveis. "Sim, recebi", confirmei. "Eram minhas", disse-me ele. Explicou-me que eu fazia parte de um *mailing list* de 15000 nomes espalhados pelo mundo todo. Quinze mil, como depois explicou, porque alguém lhe havia dito que era o número de uma exposição bem visitada. Quanto aos nomes, metade era de galerias do mundo todo enquanto a outra metade era composta por gente do meio artístico; gente como eu, além de todos os taxistas de Viena, grande parte dos habitantes da pequena cidade de Schwaz, no Tirol etc.

Intrigante, é claro. Naqueles tempos marcados por *Sensation*, Damien Hirst, entre tantas mostras e artistas de conteúdo e formato bombástico, auge do momento em que se perseguia o *status* de celebridade, impulso que não dá mostras de haver arrefecido, o recurso ao quase anonimato era uma novidade. Gostei daquilo, confesso. O método ultradiscreto de Helmut me agradava e a correspondência anônima que ora recebia não se configurava como uma iniciativa inédita sua: o curador Fumio Nanjo o havia convidado para a Trienal de Yokohama, de 1991, e sua participação, bem como seu nome, não foi registrada no catálogo.

Encontrei-o algumas vezes pela década adentro. Sempre de modo rápido e simpático. Em 1998, vivendo no Rio de Janeiro, convidado a assumir a curadoria geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, soube que Helmut havia voltado ao Brasil um ano antes. Embora vivendo na mesma cidade, ainda não havíamos nos encontrado. Pouco depois fiquei sabendo que ele abrira seu apartamento na Rua Paissandu, no bairro do Flamengo, para expor artistas experimentais que não encontravam espaço comercial ou mesmo institucional. Era o ponto de partida do que viria a ser o Projeto CAPACETE, nome proveniente de um seu sobrinho no dia em que descobriu a semelhança

da palavra *helmet* com Helmut. Fui até lá, gostei do que vi – exposições individuais dos artistas Ricardo Basbaum e Ana Infante – e, além disso, inteirei-me que o CAPACETE, a partir daquele momento em conversas com Basbaum, Raul Mourão e Eduardo Coimbra, envolveria, além de exposições, residências e publicações.

Tempos depois, já de volta em São Paulo, no final do ano 2000, como curador do Instituto Tomie Ohtake, soube que Helmut havia se juntado com Basbaum, além de Raul Mourão, entre outros artistas, na constituição de um espaço alternativo na Lapa – bairro situado no centro do Rio –, o Agora/CAPACETE. Associação que durou até o final de 1999.

Não sei muito o que se passou por ali. Fiz algumas visitas aos ateliês que funcionavam ali, é claro, mas não frequentei as ações – pequenas mostras, performances – que rolavam com alguma frequência. À distância, em São Paulo, recebia os ecos do ruído que o espaço deles fazia.

Em 2001, fui convidado a assumir a representação brasileira da 25ª Bienal de São Paulo, edição cuja curadoria geral era de Alfons Hug. Entrei em contato com Helmut para convidá-lo para participar da mostra. É verdade que há tempos não sabia de sua carreira artística propriamente dita, a última notícia, afora a correspondência, havia sido sua participação secreta na mostra na mostra de Yokohama, já mencionada.

Pelo que me lembro ficou um pouco surpreendido com o convite mas aceitou-o.

Sua proposta era do mais alto interesse: envolvia a construção de algo situado entre um *trailer* e uma banca de jornais. Projetado com esmero por ele mesmo, a partir de entendimentos seus com uma empresa do ramo, a construção leve de chapas de galvanizadas sobre uma estrutura de metalon era uma espécie de estação retrátil com *displays* para a exposição de objetos, poltronas para que os visitantes sentassem e tivessem acesso à internet, tela para a projeção de filmes. Tudo isso montado sobre rodas. A nota divertida era que a “banca”, como constou no catálogo, não vinha ocupado por obras suas ou de algum outro artista brasileiro, mas por trabalhos de Mari-Ange Guilleminot.

Para que se tenha uma ideia do pequeno impacto causado pela presença de uma artista francesa, é preciso que se esclareça que, como modo de evitar maiores atropelos, a representação brasileira acontecia numa área pré-determinada do imenso prédio da Bienal. Com isso, Hug, o curador-geral, ocupava-se da maior parte da exposição sem se preocupar com detalhes da representação brasileira. Não que ele ignorasse o que lá se passava. Tivemos várias conversas mas é fato que ele deixou-me com muita liberdade, além de havermos decidido que a representação brasileira teria um catálogo só para ela. Pois bem, o impacto deu-se justamente com ele, quando descobriu, um tanto tardiamente, que o artista brasileiro havia usado seu espaço em benefício de um artista estrangeiro.

Alfons Hug, irritado, reclamou da estratégia de Helmut, julgando-a incompatível com a representação brasileira. Disse-me que só faltava ele propor uma mostra subsidiária da Bienal em Paraty, pequena cidade praiana, situada entre São Paulo e Rio. Reagi dizendo que seria uma proposta das mais interessantes. O fato é que eu, naquela altura já muito crítico das representações nacionais, consciente que a prática artística contemporânea passa por cerrados intercâmbios e, sobretudo, endossando por completo o *modus operandi* de Helmut, garanti que ele, a exemplo do que vinha fazendo desde sempre, abrisse uma fresta na instituição.

Hug não deixaria sua contrariedade passar em branco. No segundo mês da mostra, Helmut, conforme plano concebido anteriormente, substituiu Marie-Ange Guilliminot pelo brasileiro Marssares. Na prática, a exposição repleta de material da artista francesa foi trocada por um único trabalho de Marssares: um para-raios, devidamente conectado à banca. Esse trabalho, diga-se de passagem, fora projetado para ficar do lado de fora da Bienal, em algum ponto do Parque do Ibirapuera, onde se localiza o prédio da Fundação Bienal. Como naquela altura, passada a abertura da Bienal, eu estava um tanto distante dela, cuidando de uma imensa residência artística no Paraná – o Faxinal das Artes, uma reunião de 100 artistas de todo país, durante duas semanas –, não soube da ação de Hug impedindo que o trabalho ficasse de fora do prédio, obrigando que fosse posicionado ao lado da banca. Pois mesmo esse gesto deselegantemente antidemocrático não impediu a eficácia da colaboração Helmut-Marssares: o para-raios conectado à banca demonstrava a conexão com o mundo daquele espaço pequeno, ágil e móvel.

Com o término da Bienal, a banca-*trailer* de Helmut, tal como nós dois planejáramos, pôs-se mundo afora. A nova fresta que Helmut abria no nosso acanhado meio de arte, ganhava maior flexibilidade, fresta móvel que era, elástica, passível de estar em qualquer parte. Não sei quanto tempo ela durou sequer qual foi seu fim, mas certamente a Banca contribuiu o seu tanto para o desenvolvimento da natureza nômade do CAPACETE, sua crítica ao sedentarismo pela via de convites para residências a gente – artistas, pensadores – de todos os quadrantes, para sua vontade de formar produtores de arte num meio incipiente como o brasileiro.

Posteriormente, já no final da década, em 2009 e 2010, como programa paralelo da 29^a. Bienal de São Paulo, eu e meu colega na curadoria geral, Moacir dos Anjos, entendemos que o CAPACETE, naquele momento situado no Edifício Copan de Oscar Niemeyer, situado no centro de São Paulo, e fazendo uso do tradicional e efervescente Teatro de Arena, de importância histórica, seria a plataforma mais adequada para pensar e desenvolver as questões que pretendíamos tematizar na nossa mostra, dedicada à relação entre arte e política. Tendo como base um grupo sólido e animado de jovens, CAPACETE, contando sempre com a coordenação de Helmut, trabalhou durante um ano realizando encontros, debates, grupo de estudos e publicações. Mas essa é uma outra história.

