

CADERNOS EAV

20
11

ENCONTROS
COM ARTISTAS

CARLOS
VERGARA

EFRAIN
ALMEIDA

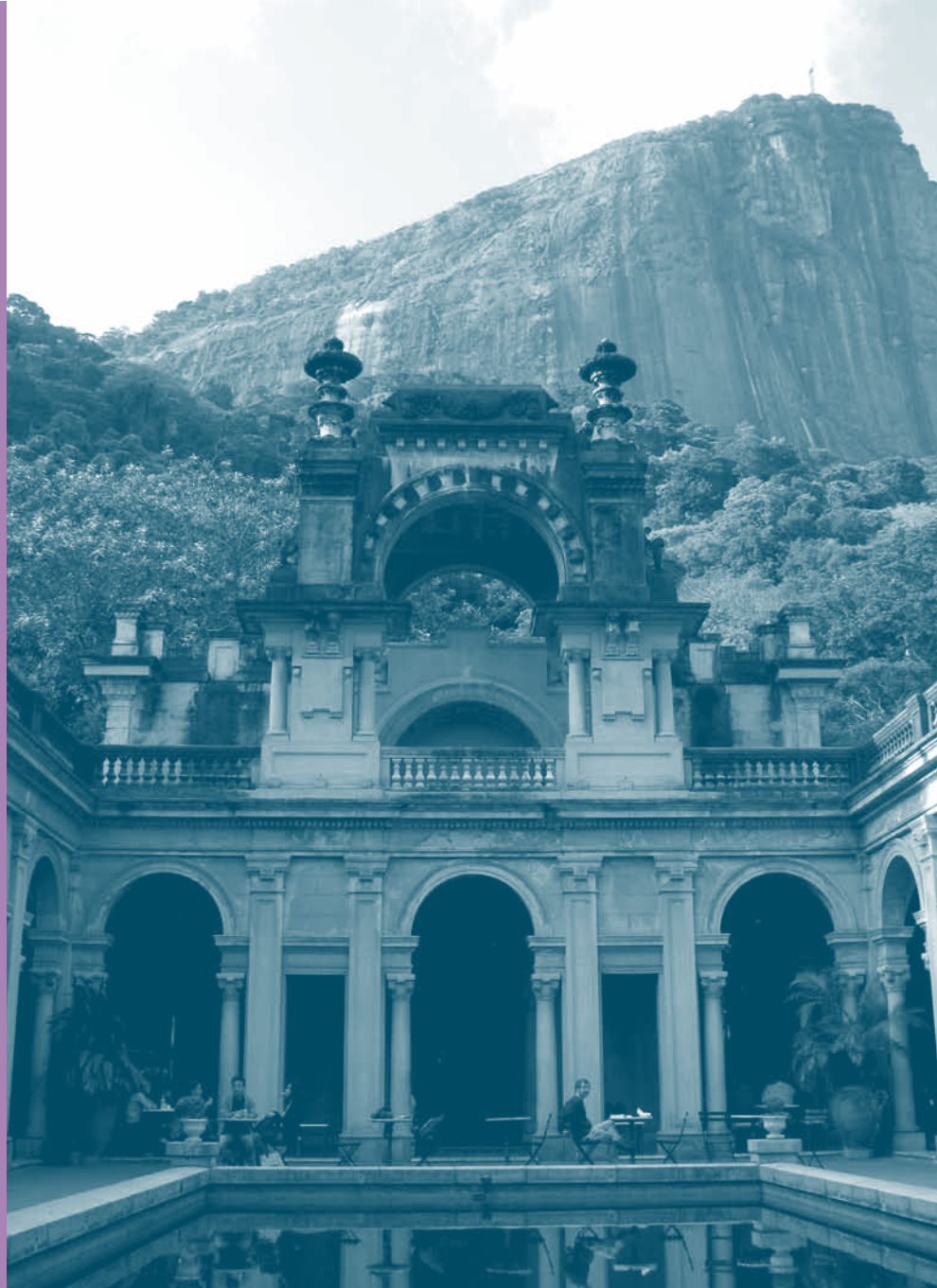
IOLE DE
FREITAS

JOSÉ
DAMASCENO

LUIZ
AQUILA

VICTOR
ARRUDA

EAV
ESCOLA
DE ARTES
VISUAIS
DO PARQUE
LAGE



GOVERNO DO RIO DE JANEIRO

GOVERNADOR
Luiz Fernando Pezão

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA
Adriana Scorzelli Rattes

SECRETÁRIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
Olga Campista

SUBSECRETÁRIO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO
Mario Cunha

SUPERINTENDENTE DE ARTES
Eva Doris Rosental

ESCOLA DE ARTES VISUAIS PARQUE LAGE

DIRETORA
Claudia Saldanha

COORDENADORA DE ENSINO
Tania Queiroz

COORDENADORA DE EXPOSIÇÕES E DEBATES
Clarisse Rivera

COORDENADOR DE EVENTOS
Vitor Zenezi

COORDENADORA DO PROGRAMA APROFUNDAMENTO | CRIAÇÃO ARTÍSTICA 2014
Anna Bella Geiger

COORDENADOR DO PROGRAMA APROFUNDAMENTO | CURADORIA 2014-15
Fernando Cocchiarale

COMISSÃO DE ENSINO
Glória Ferreira

Luiz Ernesto Moraes
Maria Tornaghi

COMISSÃO DE PROJETOS
Batman Zavareze
George Kornis
Paulo Sergio Duarte

SUPERVISORA DE ENSINO
Vanessa Rocha

SUPERVISORA DO PROGRAMA EDUCATIVO
Cristina de Pádula

SUPERVISORA DO NÚCLEO DE ARTE E TECNOLOGIA E DAS OFICINAS DE IMAGEM GRÁFICA
Tina Velho

PROGRAMA DE CAPACITAÇÃO DE MEDIADORES
Maria Tornaghi
Cristina de Pádula
Tania Queiroz

ASSESSORA DE PROJETOS ESPECIAIS
Sandra Caleffi

SUPERVISOR TÉCNICO DAS OFICINAS DE IMAGEM GRÁFICA
Roberto Tavares

BIBLIOTECÁRIAS
Danyelle Sant'Anna
Maria Fernanda Nogueira
Olga Alencar

ASSISTENTES DE ENSINO
Ana Carolina Santos
Lucas Leuzinger

ASSISTENTES DE EXPOSIÇÕES E DEBATES
Laara Hügel
Renan Lima
Sabrina Veloso

ASSISTENTE DE EVENTOS
Naldo Turf
Selma Fraiman

SECRETARIA
Gisele Oliveira
Thais Sousa
Victoria Moreno

SERVIÇOS GERAIS
SUPERVISOR
Homerio Gomes

ASSISTENTES
Janir Pereira
Iraci De Oliveira
Gerson Freitas
Roberto Nilton

ASSISTENTE DE ELETRICISTA
Marcelo Gonçalves

OCA LAGE

PRESIDENTE
Marcio Botner

VICE-PRESIDENTE
Lisette Lagnado

DIRETOR ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO
Artur E. P. Miranda

GERENTE ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO
Rosana Ribeiro

GERENTE DE EVENTOS E PROJETOS
Marcus Wagner

ASSESSORA DE COMUNICAÇÃO
Rachel Korman

SUPERVISOR ADMINISTRATIVO
Sergio Bastos

SUPERVISOR FINANCEIRO
Hércules da Costa Souza

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO
Carmen da Costa Souza

CONSELHEIROS

PRESIDENTE
Paulo Albert Weyland Vieira

VICE-PRESIDENTE
Fabio Szwarcwald

CONSELHO
Adriana de Mello Barreto
Adriana Scorzelli Rattes
Adriano Estrella Pedrosa
Antonio Alberto Gouvea Vieira
Daniel Senise
Carlos Alberto Mendes dos Santos Gomes
Eduardo Saron
Eliane Lustosa
Ernesto Neto
Eva Doris Rosental
Fernando Marques Oliveira
Guilherme Gonçalves
Luis Eduardo da Costa Carvalho
Luiz Camillo Osorio
Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho
Renato Augusto Zagallo Villela dos Santos
Ronaldo Cesar Coelho

EAV

Rua Jardim Botânico, 414
Jardim Botânico
Rio de Janeiro | RJ
22461-000
Tel | Fax: 21 3257 1800
www.eavparquelage.rj.gov.br



GOVERNO DO
Rio de
Janeiro

SECRETARIA
DE CULTURA

oca Lage

EAV
ESCOLA DE ARTES
VISUAIS
DO PARQUE
LAGE

CRÉDITOS DOS CADERNOS

ORGANIZAÇÃO

Tania Queiroz
Vanessa Rocha

PROJETO GRÁFICO,
TRATAMENTO DE IMAGEM
E PRODUÇÃO GRÁFICA
Dupla Design

FOTOGRAFIAS

Carlos Vergara, Eduardo
Ortega, Felipe Felizardo,
Miguel Rio Branco,
Sergio Araujo

REVISÃO DE TEXTO

Rosalina Gouveia

TRANSCRIÇÃO

Vanessa Rocha

GRAVAÇÃO

Bruno Marcus
TOMBA Records

IMPRESSÃO

Stamppa Gráfica

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE
LIVROS, RJ

E74

Escola de Artes Visuais do Parque Lage

Cadernos EAV 2011 : encontros com artistas / Escola
de Artes Visuais do Parque Lage ; Organização: Tania
Queiroz e Vanessa Rocha.

– Rio de Janeiro : EAV, 2014.

289 p. : il. ; 13 x 18 cm. – (Cadernos EAV)
ISBN 978-85-64192-17-1

1. Arte contemporânea - Palestra. 2. Artistas brasileiros.
3. Vergara, Carlos, 1941-. 4. Almeida, Efrain, 1964-.
5. Freitas, Iole de, 1945-. 6. Damasceno, José, 1968-.
7. Aquila, Luiz, 1943-. 8. Arruda, Victor, 1947-. I. Queiroz,
Tania. II. Rocha, Vanessa. III. Título. IV. Série.

CRB7 6590 / CRB7 0024/14

ENCONTROS COM ARTISTAS

CARLOS
VERGARA

EFRAIN
ALMEIDA

IOLE
DE FREITAS

JOSÉ
DAMASCENO

LUIZ
AQUILA

VICTOR
ARRUDA

EAV
ESCOLA
DE ARTES
VISUAIS
DO PARQUE
LAGE

APRESENTAÇÃO

Os *Cadernos EAV: Encontros com Artistas* reúnem um importante acervo de conversas entre artistas consagrados e alunos do Programa Fundamentação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Implementado pela EAV em março de 2009, com recursos da Secretaria de Estado de Cultura, o programa preparatório com disciplinas fundamentais para a formação em arte visa oferecer uma iniciação ao aluno.

Com três professores para cada grupo, o Fundamentação promove, a cada mês, encontros com artistas convidados.

Com o lançamento de mais dois volumes dos *Cadernos EAV* torna-se público o resultado desses encontros, realizados em 2011 e 2012, entre artistas brasileiros e jovens do programa de ensino.

Nos dois primeiros volumes, de 2009 e 2010, registrou-se os encontros com os artistas Anna Bella Geiger, Carlos Zílio, Ernesto Neto,

Ivens Machado, Nelson Félix, Tunga, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Eduardo Coimbra, Elizabeth Jobim, Vik Muniz e Walcélio Caldas.

Nos dois *Cadernos* de agora podemos conhecer os depoimentos de Brigida Baltar, Cadu, Carlos Vergara, Efrain Almeida, Felipe Barbosa, Fernanda Gomes, Iole de Freitas, José Damasceno, Luiz Ernesto, Luiz Aquila e Victor Arruda.

A diversidade dos processos de criação e das experiências resultantes da atividade profissional de cada artista formam um singular conjunto de idéias à respeito da vida e da arte e proporcionam depoimentos de rara riqueza e espontaneidade.

Agradecemos a todos, artistas e professores, que generosamente colaboraram com este projeto, revelando parte da sua vivência artística e profissional.

CARLOS VERGARA	10
EFRAIN ALMEIDA	58
IOLE DE FREITAS	110
JOSÉ DAMASCENO	130
LUIZ AQUILA	144
VICTOR ARRUDA	192

10

CARLOS VERGARA

Primeiro, eu queria dizer que tenho muito prazer de estar aqui na EAV; eu sinto uma vibração importante no Parque Lage. A possibilidade de troca de informações – não só entre pessoas da mesma idade, mas pessoas de outras gerações. Essa área pública que o Parque Lage tem é uma coisa muito interessante, essa possibilidade das pessoas entrarem e circularem por aqui.

A minha exposição¹ terminou domingo passado, e para mim foi uma alegria ter sido feita aqui num lugar gratuito, público, com poucas restrições, onde pode fazer piquenique; estamos precisando desse tipo de espírito. O Mário Pedrosa, que foi um grande crítico brasileiro, uma pessoa importantíssima na história da arte no Brasil, dizia uma frase que eu acho fundamental: “Fazer arte é exercitar a liberdade”. “Arte é o exercício da liberdade.”



Escombros da demolição do
Complexo Presidiário Frei Caneca

Foto: Carlos Vergara

Eu não sei, eu não preparei nada. Não preparei nada para a gente conversar. Vocês viram a exposição? Então, eu vou conversar um pouco sobre o que me moveu a fazer aquela exposição, porque eu acho que cada um que está envolvido com arte tem um motor interno, alguma coisa interior que está empurrando para esse tipo de atividade. Eu tenho a impressão que a gente está vivendo um momento muito especial. E perigoso.

A minha primeira exposição foi em 1959. Eu era um jovem desenhista, era um joalheiro, comecei fazendo joias, e desenhava. Não existia mercado de arte. O Rio de Janeiro foi uma cidade que me acolheu – eu nasci no Rio Grande do Sul, fui alfabetizado em São Paulo, e vim para cá com 13 anos – e nesta cidade aqui que me recebeu, havia três galerias; em primeiro lugar, a Galeria Relevo, de Jean Boghici, que é um estupendo *marchand*, que está vivo até hoje, e tem uma das maiores coleções do Brasil. É um romeno que aportou no Rio de Janeiro num barco vindo da Europa, aventurando-se, e começou a vida consertando televisão.

Ele era um cara que conhecia arte, desenhava muito bem, e viu que aqui era um deserto – não tinha nada. E ele começou. Tem uma curiosidade interessante: existia um programa de televisão nos anos 60 que chamava “O céu é o limite” – um programa de perguntas

e respostas. O Jean se inscreveu, respondeu sobre Van Gogh, e ganhou. Ele conhecia profundamente a vida de Van Gogh, conhecia várias coisas – vale a pena até, depois, a gente conversar sobre algumas coisas da atividade de Van Gogh.

Então, no Rio de Janeiro, tinha três galerias: a Relevo, que ele abriu; tinha uma galeria chamada Bonino, de um *marchand* que tinha galerias em Buenos Aires e em Nova York, e era casado com uma brasileira, e ele abriu a Galeria Bonino aqui na rua Barata Ribeiro; e tinha uma pequena galeria de antiguidades.

O circuito era completamente diferente do que é hoje, quando você tem um mercado fortíssimo, e uma pessoa pode pensar em viver de arte. É um absurdo, mas, nos anos 60, era quase uma aventura irresponsável. Hoje não, a pessoa pode pensar em fazer carreira em arte. E aí mora o perigo: pois afinal, o que te move para fazer o trabalho?

É um exame do mundo, um exame do real, é para tentar me entender. Eu faço arte para tentar entender o mundo, para tentar me entender. Eu faço arte para uma relação, uma discussão, eu e meu próprio umbigo: “eu, eu, eu”? Ou eu faço arte para fazer uma intervenção sólida no mundo, para dividir com as pessoas a visão que

eu tenho desse ou daquele aspecto do real? Eu faço arte para fazer pergunta? Eu faço arte para dar resposta? Ou faço arte para produzir um produto para vender?

Eu acho que, numa palestra numa escola, eu começaria com uma questão que é complicadíssima: definir a diferença entre arte e artesanato. Qual é a diferença que existe entre arte e artesanato? Porque há arte no artesanato e artesanato na arte, mas o que diferencia essas duas atividades? Não pensem que eu sou o dono da verdade, não sou – mas eu reflito sobre o que eu faço. Um cara com cabelo branco, com 70 anos, se não estiver pensando sobre aquilo que está fazendo há 50 anos, ou é um idiota, ou é um doido.

A diferença que me parece existir é que o artesanato é o território da habilidade da mão, quer dizer, eu tenho essa habilidade, e isso pode ser inclusive uma das portas de entrada no trabalho, na arte. Eu desenhava muito, quando era criança, e foi por aí que eu fui indo, fui indo.

O predomínio do artesanato é o predomínio da mão, da qualidade de execução que você pode ter, na capacidade, que você pode ter, de repetir igualzinho o que você fez ontem. Você é capaz de fazer duas vezes a mesma coisa, três vezes a mesma coisa, quatro vezes

a mesma coisa, cinco vezes a mesma coisa – e produzir uma linha manual de montagem.

O território da arte é o território do pensamento. É o território do pensamento através de um dos predicados do ser humano: eu estou falando de artes visuais, do olhar, da capacidade do olho de examinar o mundo e a capacidade do olho de ser poético, de discernir entre o que é só opaco, por isso eu vejo. Como é opaco, a luz bate, dá o perfil, aí eu vejo, entendo uma cadeira, um chão, teto, um piso – mas e o invisível do visível? O que está por trás do visível? O que está escondido no visível? O que se esconde da gente no visível?

Esse é o território da arte. Como o território da poesia: todos nós conhecemos a nossa língua, o dicionário está aí, todas as palavras estão no dicionário. O poeta é aquele que consegue pensar duas, três palavras do nosso dicionário, juntar de uma forma nova, e essas três palavras ganham uma nova qualidade; de repente elas são surpreendentes, só pela ligação que têm uma com outra, pela colocação surpreendente que foi feita. Esse é o poeta.

Colorir, por exemplo, é cobrir de cor uma área. Pintar, não. Pintar é puxar da cor aquilo que ela pode ter de eloquência – que

não seja simplesmente do amarelo ou do azul, mas um amarelo que fale sobre outras coisas – é a criação de relações. Então, a diferença entre pintar e colorir é gigantesca, como a diferença de artesanato e arte.

Não vai aí nenhum desdém, nenhum desprezo pelo artesão, pelo contrário. O artesão escolhe o limite, escolhe esse predomínio da habilidade manual de poder refletir, refazer – e o território da arte é do que não se sabe, trabalhar com o que ainda não se viu, tentar tornar visível. Esse é o esforço que eu acho que vale a pena em arte, o que eu tenho tentado.

Nem sempre a gente acerta, e esse é o risco que se tem que correr. Porque ninguém ganha diploma de artista, nem com 50 anos ou 80 anos – é uma coisa que vai sendo feita, e a resposta vem do outro. Quer dizer, não é um assunto “de mim para mim mesmo”, é um assunto que vem do outro. O outro é que me responde se o meu trabalho alcançou ou não alcançou, se saiu, simplesmente, da opacidade e virou algo que tem coisa por trás.

Eu estou falando isso porque eu suponho que vocês – pelo menos foi o que eu fui informado – estão fazendo um curso de ampliação de conhecimento ou de iniciação; então eu acho que esse

assunto é teórico, não é preciso mostrar trabalho meu. Eu acho que o assunto do conceito de arte é o mais interessante da gente conversar, não é?

Eu estava falando há pouco que eu acho que é um momento muito importante e perigoso que a gente está vivendo. Pois, por um lado, a gente tem hoje um mercado muito forte; você pode começar uma carreira, entrar num salão, arranjar uma galeria, vende alguma coisa e, de repente, você monta uma atividade – não vou dizer lucrativa – mas uma atividade que pode te prometer que você vá se sustentar com isso.

No meu caso, como eu não tinha isso, eu fiz uma escola de química. Eu tive uma sorte muito grande, pois o ginásio em que eu fui estudar, no último ano do ginásio – a 4ª série ginásial – chamava-se Colégio Brasileiro de Almeida, que era o colégio da família do Tom Jobim. Você fazia aula de manhã, estudo dirigido de tarde; você passava o dia no colégio, tinha psicólogos que te ajudavam um pouco a discernir para onde você ia.

Havia laboratórios de canto, ateliê de cerâmica, ateliê de metal; era uma escola muito especial, que hoje você não tem. O nível das escolas diminuiu muito, infelizmente, para os jovens brasileiros.

**“Eu faço arte para
tentar entender o
mundo, para tentar
me entender.”**

Você não tem o ensinamento de habilidades manuais, habilidades vocais, a questão do canto orfeônico. Hoje em dia eu só tenho essa voz horrível, mas eu tinha voz, eu cantava no coral com Roberto de Regina. O compositor Marcos Vale era meu colega de turma e cantava junto comigo – nós éramos dois dos tenores do coral.

O coral é um ensinamento muito grande, porque é um trabalho coletivo, em que se você não tem uma boa voz, não canta muito bem, canta um pouco mais baixo, e quem tem uma voz boa canta um pouco mais alto, e a soma de tudo é muito boa, e o maestro dá a soma de tudo. E essa questão do coletivo é uma coisa complicada, que hoje a gente tem poucas oportunidades de ter, em nosso crescimento, na nossa formação. Da mesma forma que não tem mais esporte nas escolas, que é outro ensinamento gigantesco.

Por exemplo, não existe o melhor artista do Brasil. Não existe o melhor artista: tem o que eu prefiro ou os que eu prefiro, porque você não tem como medir isso, isso é subjetivo – graças aos céus. Agora, tem o melhor jogador, tem o melhor boxeador, porque há forma de contar, no esporte você conta. Então aquele que chegou dez segundos na frente do outro, ganhou. Não tem problema, ganhou – palmas para ele, vamos comemorar.

Em arte não existe isso, então a competição em arte é deslocada, porque, na verdade, você aprende com o melhor do que você. Você não é humilhado por quem é melhor que você, você é *animado* por quem é melhor que você. No meu começo, por exemplo. Junto comigo, teve a exposição do Roberto Magalhães,² aqui na EAV. E o Roberto é um desenhista poderoso.

Quando eu estava com 18 anos, eu tinha medo de não poder sobreviver. Eu precisava levar a namorada para o cinema, e o meu pai não tinha muita grana. Eu fiz um concurso da Petrobras, passei – eu era técnico em química, tinha me formado naquele ano, com 19 anos – e fui técnico da Petrobras até 66. Eu tinha um salário ótimo, e com dois anos eu comprei o meu primeiro carro. Eu trabalhava em turnos – eu sou da primeira turma da refinaria Duque de Caxias, eu era analista de laboratório – e eu saía meia-noite do trabalho, e me encontrava com Roberto Magalhães, que morava numa pensão na rua Farani, e a gente ficava desenhando até de manhã, conversando, conversando sobre arte, e tal.

E o Roberto Magalhães é uma coisa impressionante; ele olha para você e faz, *pan, pan*, e lá está você: essa habilidade de transformar as três dimensões em duas é uma coisa inata, em alguns artistas. O Roberto Magalhães, o Jesuíno, vários artistas.

Hoje, a gente abre o jornal e vê o Chico Caruso – um desenhista de humor, um chargista de *O Globo*, por exemplo, é impressionante. Ele vai para as festas à noite, ele pega o caderninho dele e faz *pá, pim, pum*: em três segundos, ele desenha uma multidão. Vocês todos, ele desenhava aqui num instante, ele tem a capacidade de pegar onde é que está o traço determinante, essa é uma habilidade manual.

Daí a fazer arte é outro passo, porque uma pessoa que não desenhava nada, como Arthur Bispo do Rosário, foi capaz de produzir coisas absolutamente vertiginosas para você entrar, surpreendentes, sem nenhuma habilidade manual. Costurando coisas, cortando tecidos, juntando pedaços, chapinha. Vale tudo – é um exercício em que vale tudo.

Naquela época sobre a qual eu estava falando, eu fui arranjar um emprego para poder sobreviver, e em 66, depois de já ter participado pela primeira vez da Bienal de São Paulo, em 63, eu decidi correr o risco de abandonar tudo e ser artista profissional. Porque teve um momento em que era importante decidir, quer dizer, não dava para ficar como artista de hora vaga, só depois do trabalho ou no fim de semana, então eu fui obrigado a decidir.

O que eu acho perigoso, hoje em dia, é a carência, vamos dizer

assim. O Hélio Oiticica tem uma frase que é interessantíssima: “Da adversidade vivemos”. O “não ter”, o difícil é um motor extraordinário, o “não consigo, vou conseguir, não vou desistir” é um motor extraordinário. Prazo é um motor extraordinário: eu me comprometer a, daqui uma ou duas semanas, terminar o que eu me propus é um motor extraordinário.

O que eu acho perigoso, hoje, é um mercado muito grande. Eu não tenho nada contra os *marchands*, só tenho contra os *marchands* que fazem um trabalho errado, que é o de tentar inventar pequenos achados para jogar no mercado, porque o mercado está sempre precisando de novidade. Mas, na verdade, o mercado é uma coisa; o público é outra. O público é uma coisa além do mercado. O mercado é aquilo que compra, o público é aquele que consome, aquele que frui, que olha, que pode não ter um tostão, mas é capaz de se alimentar.

Eu fiz uma exposição alguns anos atrás na Oi Futuro – não sei se alguém aqui viu – sobre duas viagens que eu fiz à Turquia, sobre a Capadócia. As últimas exposições que eu fiz foram sobre São Miguel das Missões. Era uma vontade muito grande que eu tinha, de mergulhar no misterioso mundo das missões jesuíticas do século XVII no interior do Rio Grande do Sul. Foi uma experiência espetacular, inacreditável.

Eu tenho uma formação política muito forte de esquerda. Durante os meus anos de Petrobras, eu fui um artista organizado em partido, fui organizado em partido durante os anos cinza da ditadura, os anos negros da ditadura. Fiz o que pude – como artista e como cidadão – tenho uma formação política muito de esquerda, no sentido de encontrar uma alternativa para a sociedade que eu acho que é a pergunta que ainda está flutuando, que é uma pergunta para ser respondida: “Como viver junto?” Quer dizer: como viver junto sem diferenças – como diminuir as diferenças? Como todos podem ter prazer? Como o prazer pode ser prazer de todos? Como a felicidade pode ser um bem comum?

Essas são perguntas para serem respondidas por toda a sociedade. Então, a busca desses paradigmas, dessas respostas, é uma das coisas que me move, no trabalho. Essa é umas das razões pelas quais eu fui fazer essa investigação entre os Guaranis do interior do Rio Grande do Sul. Porque a experiência dos jesuítas com os Guaranis foi uma experiência única. Na experiência da catequese no Brasil, foi a única sem aculturamento. Os jesuítas que foram para lá eram padres de outra qualidade, eram pessoas que tinham outra formação – eram jesuítas, braço armado da igreja católica, na verdade o braço armado do papa. Só que esses jesuítas que foram para o Rio Grande do Sul foram converter os índios, salvar os infiéis, tinham outra visão.

Eram músicos, cantores de Viena, arquitetos de Florença, eram pessoas com outra visão, eram artistas-padres. A língua guarani, hoje, é a segunda língua do Paraguai por causa deles, que pegaram uma língua que só era falada e, através da fonética, eles escreveram a língua guarani – e por isso a língua guarani se manteve.

Aquilo me interessou, e eu fui para lá tentar ver se existia alguma coisa. Alguma coisa do invisível, do visível. Eu fui para as missões, para as ruínas, para tentar fazer monotípias, tentar trazer alguma coisa para o mundo daqui, para ver se a gente via alguma coisa dessa experiência.

Eu fiz outra viagem agora, há quatro ou cinco semanas. Fui para o Rio Grande do Sul, atravessei o rio Uruguai, fui para San Ignacio Miní na Argentina, atravessei o Paraná, e fui para Jesus e Trinidad, no Paraguai. É impressionante, a gente não tem, aqui no Sudeste e no Norte do Brasil, a noção de que há, no Brasil, coisas do mesmo nível dos incas, dos índios mexicanos. As construções das igrejas são construções de um nível impressionante, são monumentos feitos por índios com os espanhóis, com os portugueses e com os italianos, mas feito pelos índios – então, essa resposta de “como viver junto” é uma resposta que está para ser dada.



Sem título, 2011

Instalação

Portas gradeadas com plotagem de fotografias, material recolhido do Complexo presidiário Frei Caneca. Vista da instalação: Cavalariças - EAV Parque Lage, Rio de Janeiro 2011

A partir de São Miguel, eu resolvi ir para Turquia, para a Capadócia. Porque, em São Miguel, tinha um cristianismo primitivo solidário, terra comunitária; é a primeira república comunista cristã do mundo, chamava-se República Comunista Cristã dos Guaranis. Voltaire comenta que era interessante alguém ter coragem de montar uma república comunista no Sul do Brasil.

A outra viagem foi para a Turquia, para ver a Capadócia; porque os cristãos primitivos da Capadócia, comunistas, são cristãos da primeira hora, quer dizer, são dos primeiros anos. Quando Cristo morre, no ano 33, São João e São Paulo vão para Capadócia – e já existia uma igreja na Capadócia. Maria Madalena vai para a Capadócia, sobe pela Turquia e atravessa para a França – que é um dos caminhos de Santiago – começa pelo sul da França, é uma das chegadas em Santiago.

Interessava-me essa outra experiência comunitária dos capadócios, que viviam em cidades subterrâneas de cinco mil pessoas, com vacas debaixo da terra, quando os bárbaros atacavam. Esse tipo de experiência me interessava, então eu fui lá ver.

Parece que eu estou falando uma doideira, quando eu estou falando que o público responde. Na exposição da Oi Futuro,³ veio uma senhora

para mim: “O senhor é o Vergara?” Eu falei: “Sou eu”. “Muito obrigada, eu adorei a exposição, eu poderia fazer um pedido?” Eu falei que sim. “O senhor poderia me trazer à Grécia, no ano que vem?”

Quer dizer, ela tinha recebido a Turquia de uma forma toda doidona, mas ela tinha sentido que tinha recebido a Turquia, e pedia que eu lhe desse a Grécia. Para mim foi um dos melhores cumprimentos que eu tive, no sentido de bater numa pessoa uma experiência intensa – e eu acho que o grande pagamento é esse. A gente pode trocar por dinheiro, mas o grande pagamento do trabalho de arte eu acho que é esse: você conseguir produzir no outro um movimento numa área sutil da cabeça, que erga o olhar para o patamar da poesia.

A gente cresce, desde pequeno, usando o olho para não tropeçar nas coisas; o olhar é o menos poético dos nossos predicados. Se tocar uma música ali, agora, ela vai invadir a nossa mente imediatamente, porque fala numa língua abstrata que é capaz de mover pequenas coisas da nossa área sutil do cérebro, da área que a gente não domina, e que vai nos fazer, de repente, estar viajando. O olho não. O olho é um esforço intelectual. O olho é poético por um esforço intelectual.

O azul de Klein é um esforço intelectual de tornar um azul cobalto, que vende nas lojas, em um azul único. É um esforço intelectual, e

ele passa esse esforço intelectual para os outros. A ideia de Richard Serra é de que a escala e o peso sejam insuspeitadamente ameaçadores, e que te coloquem, te devolvam a sua noção de tamanho e poder – de tamanho pequeno, e de poder grande, dividido com ele. Ele faz aquilo, essas coisas sutis. E eu acho que essa é a área que devia ser o grande garimpo do trabalho de arte: trabalhar nessa área sutil.

Só para terminar, para depois vocês perguntarem o que quiserem: a razão de “exercitar a liberdade” é essa mesma pergunta: “Como viver juntos?” Como é que pode uma sociedade que tem uma comunidade gigantesca de prisioneiros em condições subumanas? Gente que está crescendo para ser prisioneiro; escolas que estão ensinando a ser bandido – uma sociedade que tem uma deformação, uma doença, que eu espero que não seja incurável. Mas, até agora, não apareceu uma coisa mobilizante – nem Jesus – que possa curar essa tendência “egocida”, essa tendência a caminhar para a morte, para o mal.

Eu acho que esse tipo de complicação que a nossa sociedade vive, para mim, é um assunto para as artes, sim. Quer dizer: para muita gente, não é. Eu venho de uma geração em que a gente “sujou” a arte; no sentido de usar imagens de propaganda, imagens do corriqueiro, do comum, da história em quadrinhos na boa arte, na

grande arte, na arte do museu. Porque eu acho que é importante que essa comunicação se dê de uma forma imediata, e que não precise ter curso superior, que seja, na verdade, um embate entre inteligências – e não de acúmulo cultural.

A vontade de fazer essa exposição foi para examinar esse universo sombrio do mundo prisional. Eu cheguei ao ateliê, um dia de manhã, abri o jornal, e lá estava: “Amanhã, meio-dia e quinze, vai ser implodida a prisão da Frei Caneca”.

E a Frei Caneca era uma parte da minha paisagem do ateliê. Eu via a Frei Caneca dali; o morro de São Carlos, o morro da Mineira, e a Frei Caneca. E a Frei Caneca era parte um pouco da minha história, no sentido que eu tive amigos lá dentro, amigos que ficaram lá dentro, gente importante, no Brasil, que foi presa lá.

Nise da Silveira, uma mulher gigantesca que se revolta contra a psiquiatria tradicional, e faz uma nova psiquiatria. Só um detalhe, para vocês verem – a doutora Nise da Silveira fazia atividade de terapia musical no hospital psiquiátrico da Urca. A enfermeira dos loucos que eram tratados pela doutora Nise da Silveira era dona Ivone Lara, a grande sambista da Serrinha. Ela era a enfermeira da doutora Nise da Silveira: olha a qualidade!

“A gente pode trocar por dinheiro, mas o grande pagamento do trabalho de arte eu acho que é esse: você conseguir produzir no outro um movimento numa área sutil da cabeça, que erga o olhar para o patamar da poesia.”

A doutora Nise esteve presa na Frei Caneca; Graciliano Ramos, os fundadores do Partido Comunista Brasileiro, os grandes idealistas, os primeiros anarquistas do Rio de Janeiro. Eu prefiro chamar os que ficaram presos lá, em vez de comunistas ou anarquistas, de “os idealistas”; alguém que queria achar uma saída para como viver junto.

E aquela notícia pequenininha no jornal: vão derrubar aquilo, vai sumir do mapa e não vai ter uma memória. Lá vou eu! Eu chamei algumas pessoas, filmamos de lá, e aí comecei uma loucura; foi um ano e meio em que eu fiquei envolvido com aquilo, sem saber como fazer.

No começo, para vocês terem uma ideia, eu fui ao Museu do Inconsciente olhar os desenhos dos loucos que a doutora Nise cuidou, desenhistas soberbos como Diniz, por exemplo. Artistas interessantíssimos que estão no museu de lá, e eu pensei: “Eu vou tentar fazer um retrato da doutora Nise à maneira de Diniz, vou *chupar* o traço do Diniz, e vou fazer um retrato dela como se fosse uma homenagem”.

Comecei a delirar nessa coisa de fazer retratos dos idealistas, só que, de repente, eu levei um susto e falei assim: “Espera aí, o problema é o seguinte, essas pessoas saíram de lá e têm o nome na história. E os anônimos? E os milhares de anônimos que morreram lá – de

quem ninguém se lembra, que ninguém viu?” O cara roubou uma rapadura, tinha dezoito anos, era maior de idade; foi colocado em uma cela junto com estupradores e tal, virou bandido, e nunca mais saiu daquela vida. Essas, na verdade, são as grandes vítimas.

No meio dessa história, eu comecei a procurar pessoas que tinham conhecimento sobre isso. Doutor Nilo Batista, pessoas que estavam no sistema, cuidavam do sistema prisional, a “Dona das Chaves”, que foi uma mulher incrível, uma mulher diretora do sistema prisional do Rio de Janeiro.

E a mulher do Nilo me deu um livro de presente que se chama *A história do medo no Rio de Janeiro*,⁴ e a história mostra que a Frei Caneca foi feita por causa de uma revolta dos escravos em Salvador, na Bahia. Em 1825, os escravos muçulmanos de Salvador se revoltam.

Qual é a diferença? Os escravos eram alfabetizados em árabe, sabiam ler e escrever, enquanto os donos deles eram analfabetos. E a Revolta dos Malês, como era chamada, foi uma revolta desarmada, moral. Isso criou um pânico no Império, em 1825. O imperador resolve, então, construir a primeira casa de correção, a primeira prisão no Brasil – que, no fundo, nada mais era que o primeiro lugar para prender preto e pobre.

E será que a gente venceu essa discriminação contra preto e pobre? Eu acho que a pergunta: “Como viver junto?” está aí flutuando, e eu resolvi dar um mergulho nessa história, e fazer aquela exposição para colocar a pergunta no campo da arte, no lugar onde se estuda a arte.

Não foi nada mais do que isso, e foi uma encrenca: porque é difícil para caramba você abordar um assunto desses. Como não ser óbvio? Como fazer alguma coisa que não seja simplesmente uma ilustração ou uma descrição? Como uma foto de uma coisa pode ser mais eloquente do que a própria coisa? Como ela pode te mobilizar?

Esse é o trabalho que eu acho que é animador de fazer, que eu tentei fazer com essa exposição daqui. E com isso, eu me calo. Fiz uma introdução àquilo que eu penso e ao que estou fazendo, mas eu gostaria muito que vocês sentissem que eu estou disponível a qualquer pergunta que não seja de ordem pessoal.

ALUNO: Quando você falou sobre “sujar” a arte com propaganda, no seu tempo, eu poderia entender isso como uma crítica ao Andy Warhol?

Não. De jeito nenhum. Não entendi sua pergunta direito. O que você achou que eu disse que significaria isso?

ALUNO: Você mencionou que na sua época sujaram a arte com propaganda, com a publicidade. Eu entendi, por exemplo, como uma crítica a Andy Warhol.

Não, pelo contrário. A gente trabalhou muito paralelamente. Há três movimentos, que você pode olhar nos livros: primeiro, o grupo CoBrA, na Holanda, que era um impressionismo abstrato que retomava a figura a partir de uma visão quase infantil, delirante, louca, que saía do abstrato. Impressionismo puro e simples. Na verdade, nos anos 50, era a grande hegemonia no mundo, era o *top* do mundo.

Depois, a gente considerou o grupo da nova figuração francesa, os jovens artistas da nova figuração francesa; entre eles artistas que eram espanhóis, que estavam na França, como o Genovés, grego, Gaitis. Artistas que recuperavam a figura, colocavam de novo a figura humana em discussão através dos trabalhos – mas com outra visão.

E a terceira é a *pop art* americana. Só que a *pop art* americana tinha uma questão, para nós: ela era um comentário irônico sobre uma sociedade ascendente, rica para caramba, e nós não éramos. A nossa intenção aqui era, na verdade, a recuperação da figura para colocar de novo o ser humano como ponto central da discussão da cultura: seja da música, das artes plásticas, do teatro. O ser humano, a volta

da figura, era a tentativa de colocar o ser humano como a discussão principal da cultura, das artes.

Eu não tenho nada contra – pelo contrário, aprendemos muito com eles, só que nós tínhamos uma questão completamente diferente. Eu fico um pouco incomodado, quando ouço: “Você é um dos pop dos anos 60”. Eu não sou pop porra nenhuma, nunca fui pop – pop é americano.

Eu sou da nova figuração brasileira, uma figuração que reagiu contra coisas importantíssimas, mas que estavam deslocadas para o mundo, hibernando. Por exemplo, todo o mundo neoconcreto e concreto era um delírio, em que a arte era um campo do conhecimento autônomo – eu acho que é, mas eu achava que tinha que *sujar*, com a entrada de questões que sejam questões mais prosaicas, como essa pergunta: “Como viver junto, gente?” Essa questão é que me interessava.

É evidente que eu acho que aquilo que foi desenvolvido por Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio [Oiticica]; pelos concretistas de São Paulo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos; é fundamental, importantíssimo. É importantíssimo que a arte possa ter, em algum momento, o seu campo independente, ou seja: arte é assunto da

arte? É, mas não é o único. A arte é assunto da arte; eu posso falar só de arte, ou seja, de uma coisa que só artistas ou gente iniciada entenda, porque tem informação para saber do que eu estou falando.

É claro que eu adoro Rothko, é claro que eu prefiro Rothko a Portinari. Por que eu prefiro Rothko a Portinari? Rothko me levou para uma área do sutil que Portinari não me levou, Portinari me leva para uma discussão do politicamente correto, que não é a que me interessa. Eu tenho o maior respeito por Portinari, porque ele estava lá nos anos 20-30, começando. Como eu vim depois, como tem vários jovens artistas que têm respeito por mim e discordam do meu trabalho – e isso faz parte dessa troca do bastão, de gerações irem levando o bastão para frente.

ALUNO: Você estava falando sobre como viver junto, e eu entendo que o problema é de como conviver com o *outro*, que é distanciado de você. Sobre essa questão da relação: na verdade, vivemos em uma sociedade complexa; a gente caminha a passos largos para uma sociedade cada vez mais controlada, a gente estabelece relações prisionais, estabelecemos relações com o outro através do medo. Essa é a questão: queria saber como é que você chegou – pelo que eu entendi da exposição “Liberdade” – nessa

questão, para você aprender isso de maneira estética, tanto o trabalho com os vídeos, quanto o trabalho com as telas que você fez para a exposição.

Eu não resolvi essa questão; na verdade, eu postulei que essa é uma pergunta pertinente para ser colocada em arte. Eu fiz duas exposições, uma aqui e uma que foi das aquarelas de preparação, que aconteceu em uma pequena galeria no Leblon.⁵

Essas aquarelas tinham as construções dos quadros daqui, aventuras que eu fiz voltando quase a certo comportamento dos anos 60, muito ilustrativo e tal; mas eu tinha que botar aquilo para fora para ver, para poder, inclusive, negar. Na tentativa de responder a essa pergunta difícil, o que flutua é que vivemos num mundo de luz e de sombra, e você tem que escolher a área que você está procurando. O mundo está um pouco dividido, principalmente nessa área prisional, em um mundo de luz e em um mundo de sombra. Como ver isso claramente? É tênue isso; então, as últimas telas são telas quase em preto e branco, de luz e de sombra – que eu acho que é essa coisa.

Vou dar um dado estatístico que é assustador, assustador! Nós temos, no Brasil, uma população prisional da ordem de um milhão e meio de pessoas. Na Suécia, um país de menos de cinco milhões

de habitantes, evidentemente há uma população prisional muito menor. Nós temos, no Brasil, uma qualidade prisional que todos nós conhecemos, pelas fotos de jornal; sabemos das celas para oito com trinta, das celas de quatro com dez, sabemos todas as condições das prisões no Brasil; e sabemos as condições que existem nas sociedades mais evoluídas da Europa, em relação às suas minorias.

O assustador: o percentual de pessoas que se recuperam nas prisões da Suécia é o mesmo das prisões no Brasil. Prisão não recupera. É o mesmo índice, é um índice ínfimo: tanto no Brasil, com essas condições prisionais, quanto na Suécia, onde o cara tem televisão na cela, ar condicionado se for o caso, ou aquecimento porque o inverno lá é frio, entendeu? O índice de recuperação está no mesmo nível.

Isso é assustador, porque demonstra que a salvação não está na correção. Está lá antes, em não deixar virar criminoso. Esse é um problema, eu não sei como resolver, evidentemente, mas é possível. Uma sociedade só consegue resolver problemas se conseguir postular-los, postá-los na mesa – e fazem parte da sociedade pensante todos os artistas, os músicos, os teatrólogos, os dramaturgos, os loucos, os alfabetizados: essa é a sociedade.

A sociedade é todo mundo, somos nós todos. Então, eu acho que

nós – como artistas – temos contribuições a dar. Uma delas é: não existe território proibido em arte, não existe o que se deve falar em arte, ou não: a arte não é uma coisa para *ornar*. Isso é objeto de decoração, para ornar você pode decorar.

Aliás, isso é um bom tema para discussão: decoração vem de “do coração”. Você pendura na sua casa aquilo que você ama; aquilo que significa para você, não o que combina com o sofá – do contrário, você transferiu para o gosto de outro as relações de prazer, e este é que eu acho o grande problema que nós estamos vivendo.

Uma sociedade na qual o prazer só é dado por coisa que pode ser comprada, por coisa que custa caro; o tênis bom é só o da grife. Eu fui entrevistado, deve ter saído hoje na *Veja Rio* – o cara ficou bravo comigo, porque eu não queria responder às perguntas do jeito que ele queria que eu respondesse.

Ele perguntou: qual é o atrativo turístico do Rio de Janeiro mais importante para você, nos últimos vinte anos? Qual é o ícone turístico do Rio de Janeiro? Eu falei: “A linha do horizonte – porque pertence a todo mundo. Um cara fodido, com dez, cinco *merréis* pode tomar um mate sem sandália, queimando o pé na areia, pode sentar e olhar a linha do horizonte. Ele está de costas para

o problema, fora daquilo lá, pelo menos por dez minutos. Isso é o que determina a psique do carioca.”

O carioca é o que é, por causa da linha do horizonte, gente. Se não tivesse a linha do horizonte, essa é uma afirmação que eu estou fazendo. O Lúcio Costa morava na praia do Leblon, tinha um pequeno carro Morris, velhinho – e ele saía do apartamento dele, no final do Leblon, pela praia, até a cidade, onde ele parava no estacionamento, e ia para o Gustavo Capanema trabalhar. Qual é o caminho dele? A linha do horizonte.

Qual a primeira coisa que ele fez em Brasília? Um lago. Por quê? Porque essa ideia é fundamental para o equilíbrio do ser humano, é fundamental para você não ficar condenado. Então, para mim, o grande ícone turístico do Rio de Janeiro não é o Cristo, não é o morro da Urca, não é o Parque Lage: é a linha do horizonte.

ALUNO: Você falou algumas vezes sobre essa produção de arte, sobre um monte de artistas que estão surgindo aí, o tempo inteiro, e eu estava pensando e conversando até com uns amigos esses dias: hoje, pelo menos no Rio de Janeiro que a gente está vivendo agora, há um contexto um pouco parecido com o dos anos 50 e 60.

Você não tem tanta liberdade de atuar na rua, de fazer uma performance ou de vender qualquer coisa na rua. Você é apreendido, é calado, é preso; e o que eu estou percebendo é que poucos artistas comentam o nosso contexto, o agora, o nosso cotidiano.

Vejo que a maioria quer atender ao mercado, e isso se deve – não sei se você concorda – ao grande número de artistas e ao surgimento de estudiosos, de estudantes como a gente, de milhares de adolescentes e jovens que estão surgindo aí e produzindo com autoprodução. Ou você realmente não concorda com isso, que as pessoas, estão produzindo o que está sendo visto agora?

Eu concordo com você, está surgindo; hoje você tem a possibilidade de fazer arte. A democratização dos meios de fazer arte é muito grande; a própria tecnologia da máquina digital viabiliza, com o Photoshop, aquela coisa da habilidade, por exemplo.

A habilidade que o Roberto Magalhães tinha de desenhar, mas a mim, que não desenhava como ele, isso não me impediu. Eu acho que, hoje o que acontece é que essa *horizontalização* da possibilidade de expressividade com novos equipamentos, não é ruim, é

boa; mas o mercado pode induzir você a se comportar, a produzir o que ele quer. Se você entrar nessa, problema seu.

A questão é a seguinte: toda a contravenção tem que ser assumida como uma contravenção. Foi fechada aquela exposição do trabalho que eu mostrei aqui – do empilhamento – a exposição na Galeria Relevo, na praça General Osório, mas eu fiz a exposição. A exposição foi fechada, mas eu pude mostrar de novo. De 1969 a 2011 – alguns anos depois, mas está aqui, quer dizer: eu acho que nada pode impedir essa coisa, eu acho inclusive que isso também é um motor.

ALUNO: Mesmo que seja motor, eu não vejo os artistas de hoje comentando sobre isso, sobre essa falta de liberdade que a gente tem.

Estamos aqui comentando sobre isso.

ALUNO: Mas não produzindo. Eu não vejo produção.

Veja bem, estamos aqui, produzindo sobre isso; as exceções são ótimas, estamos aqui discutindo sobre isso. Eu iniciei esta conversa de hoje falando sobre isso: eu acho que o grande motor deve ser exatamente o exercício da liberdade, e você não sucumbir a um

pedido do mercado; mas você tentar: “Como é que eu posso ser denso o suficiente para tocar o meu semelhante?”

Eu tenho um pouco de inveja de músico, porque é muito maravilhoso: o cara vai, e “Pan, pin, pan”. Não é? É maravilhoso, a gente faz um “Pa-ra-ra-ra”, Não é? Quer dizer, são as limitações das artes visuais. Eu vou contar uma história que eu acho extraordinária.

A ideia do sublime não é uma ideia ligada à religião, a ideia do sublime é uma ideia que está ligada a um grande susto que você pode ter com você mesmo, e à sua própria capacidade de sentir. O Soto, aquele artista, Jesus Rafael Soto, era um índio da Venezuela, tocador de violão, e viveu anos tocando violão no bar, em Paris, antes de viver do trabalho dele como artista plástico. A primeira vez que ele entrou no Louvre, ele desmaiou; porque eram os quadros que ele via nos livros quando pequeno, e quando ele viu pela primeira vez na escala, no real, ele teve um desmaio do encontro com o sublime.

Eu acho que a gente não deve ter vergonha dessas coisas. Por exemplo: ano passado, eu fiz uma pequena exposição em Nova York, e um amigo muito próximo meu, que é um colecionador de arte, um jovem advogado muito interessado em arte, falou assim: “Eu estou indo para Nova York e eu quero uma coisa com você”. Eu

falei: “O que é?” “Eu quero ir ao Metropolitan com você, para ver um quadro”. E eu falei: “Fechado”.

Combinamos um encontro, na porta do Metropolitan para ver um quadro, entramos e fomos direto por aqueles corredores todos, ao terceiro andar, para ver o quadro de Caravaggio, *A negação de São Pedro*.⁶

O quadro é simples; tem uma moça falando com um soldado romano, apontando para um cara, que é São Pedro. E São Pedro está com uma cara assim, “Eu?” Entendeu? A luz do quadro só bate em um lugar, nos olhos dela. Todo o quadro é iluminado como se o refletor fosse essa área aqui – é uma luz rebatida na pele, com a cor da pele dela, que vai iluminando o quadro todo. Nós ficamos um pouco em silêncio, aí, quando olhamos um para o outro, estávamos os dois aos prantos; porque era uma experiência absolutamente inacreditável, pintado por um cara que tinha matado três pessoas.

O Caravaggio foi preso, fugiu, porque tinha matado três pessoas numa briga de rua. Ele era um cara complicado para caramba, um encenqueiro danado que morreu com menos de quarenta anos, e que fez aquela coisa absolutamente inacreditável. Além de ter essa ideia de uma luz que não tem origem – que já vem lá de Tintoretto

lá atrás, era uma luz que só vinha de quem acusava, quer dizer, era barra pesada – o quadro tinha questões ali, tudo estava dito, ali, era São Pedro dizendo: “Eu? Eu não conheço esse cara não, pô”.

Eu acho que tem chance para todos. Eu acho que há jovens artistas; eu fiz uma exposição⁷ na galeria Artur Fidalgo, uns poucos anos atrás, e convidei o Thiago Rocha Pitta para fazer o texto do catálogo, um jovem artista – depois desses seis anos, já não é tão jovem, já está muito bem no circuito. Mas ele estava bem no comecinho dele, então eu falei para ele: “Eu queria muito que você fizesse o texto comigo, me entrevistando. Você tem vinte e poucos anos, e eu quero saber como é que vê esse lance.” E aí, fizemos uma conversa, que é o texto do catálogo, mas uma conversa. O título do texto é o seguinte: “Conversa entre um jovem que está chegando com um velho que não está saindo”, porque tem espaço para todo mundo, lugar para todo mundo.

O grande lance que eu acho é que, no Rio de Janeiro, nós temos um caldeirão poderoso de coisas acontecendo, uma produção intensa de coisas para ver, e você se anima com o trabalho do outro, de duas maneiras. Uma é: não posso fazer igual a isso, porque já está feito. E a outra é: e tenho que fazer melhor que isso, porque não foi feito. Esse motor eu acho que é um motor que nos anima. Eu me

ânimo muito com artistas mortos, vivos, atuantes que já pararam, e com jovens artistas também, pessoas que me ensinam a exercer a liberdade.

ALUNO: Eu fui assistir à sua exposição e isso era uma quarta-feira à tarde, e voltei a pé, pensando no que era a liberdade, e a atualidade desse tema me chamou muito a atenção, porque nós vivemos em uma sociedade que é prisional; há os presídios, as escolas, nós vivemos em lugares fechados.

Mas existem tipos de prisões que são invisíveis; que não conseguimos ver, em nossa cabeça ou nosso corpo. E uma das questões que me fez pensar na sua arte foi: o que pode o pensamento, a arte e a contravenção, contra essas forças que nos querem presos?

Perguntinha dura de responder, porque não há uma resposta imediata. Eu acho que existe um momento, e eu considero esse momento muito especial agora no seguinte sentido: quando você tem o que está acontecendo no Brasil – não quero falar de uma forma clichê sobre a questão da faxina. Aqui está insuportável, a sociedade, montada como está, está insuportável, claro, mas a única forma de suportar é quando chega o salário no fim do

mês, quando chega um abono, aí você faz: “Uh”. Parece que está sempre ligado a um tipo de relaxamento que vem de um bem estar financeiro.

Nós estamos nessa outra prisão, que é a dos paradigmas do prazer. Os paradigmas do prazer estão sendo determinados, primeiro, por uma propaganda comercial que determina para você o que é bom e não é – o que é melhor e o que é pior. São também determinados por uma televisão, por uma produção visual que induz exatamente aos mesmos paradigmas sobre os quais a sociedade está montada.

Como sair disso é o problema. Evidentemente, você sai disso frequentando bons concertos, boas exposições, olhando para a linha do horizonte – olhando o mínimo possível para esse tipo de coisa. Não aceitar esse tipo de imposição como um padrão ou um paradigma do seu prazer já é um passo.

Eu acho que esse é um momento interessante, principalmente para os artistas: porque essa ideia da corrupção é uma ideia que tem um montão de tempo, não é de agora, faz parte da história da humanidade. Se locupletar contra os outros é da história da humanidade, não é a *herança maldita* do Lula – é claro que é a *herança maldita*

do Lula, também; mas era a *herança maldita* do Collor, a *herança maldita* do Fernando Henrique e, por aí, nós vamos.

O que eu acho é que há um campo onde o público está mais sensível para um discurso que não fale só do ornamento, só de uma beleza inócua. Porque você pode ter a beleza em uma sombra, em uma coisa sombria, sinistra; esse foi o tipo de beleza que eu tentei realizar, com essa discussão – a beleza de ter uma discussão que pode ser interessante, bela no sentido que me mova.

Eu acho que sair dessa prisão – que é uma prisão abstrata, que cada um carrega – é um papel que nós temos de cumprir para mudar os paradigmas. Procurar bons paradigmas é uma coisa interessante, tanto na questão de arte quanto na questão de medicina.

Por exemplo, eu fui operado três vezes. No Sarah Kubitschek, de Brasília. A Rede Sarah, que é uma rede pública, para mim é um paradigma do Brasil, do Brasil que deu certo. Por quê? Eles conseguiram montar uma rede de hospitais em que os médicos são de dedicação absoluta, os enfermeiros são de dedicação absoluta, os fisioterapeutas são de dedicação absoluta, os cozinheiros são de dedicação absoluta, os garçons são de dedicação absoluta, os faxineiros são de dedicação absoluta. E não existe nenhum funcionário que tenha

outro emprego, nenhum médico que tenha um consultório particular, nenhum fisioterapeuta que tenha consultório particular.

Eles ensinam aos pais de paraplégicos e tetraplégicos a cuidar dos filhos e a serem terapeutas. Eu não tenho nada contra os terapeutas – eu tenho contra a corporação dos médicos, a corporação dos terapeutas, que se opõem a que o Sarah ensine aos pais, porque com isso representa menos trabalho para eles. Mas uma criança tratada pelo pai, ela se recupera 40% mais rápido, pelo cheiro, pelo tom da voz, pelo reconhecimento.

Eu vivi nesse hospital, durante as três operações, uma experiência absolutamente extraordinária. Por isso, eu acho que é um dos paradigmas do Brasil, que me ensinou demais. Por exemplo: as cirurgias neurológicas que são feitas lá, de extrema precisão, de quantidades micrométricas de injeção de medicamentos; são feitas por estudiosos, gente que dedica o tempo todo para isso, e eu fiquei lá vivendo com essas pessoas.

Gente atingida; uma menina de quatorze, quinze anos, que foi atingida por um tiro do namorado com quem brigou, que lhe deu um tiro e ela ficou paraplégica, ou um motociclista que caiu e ficou tetraplégico. Eu fiz um ateliê lá dentro, como eu fiquei muito tempo

em cadeira de rodas eu saía com eles para ver exposições. O grande lance daquele hospital, e daquela medicina do Sarah é ser uma medicina que só trata do que ainda está bom, não trata de doença, trata do que restou de bom.

A ideologia não é tratar de uma doença; é tratar do que restou de bom. Você move esse dedo: então vamos ver o que conseguimos fazer com esse dedo, então tem gente desenhando em computador fazendo coisas extraordinárias, os corredores são cheios de desenhos.

Podem visitar, tem uma sede do Sarah aqui, em Jacarepaguá, você vai ver os desenhos das crianças paraplégicas, com lesão cerebral; não se esqueça de que, em cada cem crianças que nascem, dois são lesados celebrais por falta de oxigênio, o que é uma tragédia.

Mas você tem, no Brasil, um paradigma de medicina através da Rede Sarah. Gratuita, pública, por inscrição, a faxineira não trabalha em outro lugar, só trabalha lá, todos eles só trabalham lá, é dia e noite, só pensam naquilo.

Essa dedicação absoluta é uma coisa ética; essa palavra que está sendo agora tão falada. Uma vez, indo para um debate de arte, o grande artista Waltércio, meu querido colega, falou assim: “Vergara, estamos indo

para um debate, novamente vamos debater lá, nos debater”. Bom, aí ele falou assim: “Será que, em um momento, o melhor artista profissional não é amador?” É uma pergunta séria: Será que o melhor artista profissional não é um amador, que trabalha só por amor – é possível?

É possível – se você entregar o controle do teu trabalho para outros, você está frito. Você está prisioneiro desse desejo externo a você do que é certo, do que é bom. Não tem o *melhor*, nós estamos em movimento, nós temos movimento e tem trabalho para todo mundo, dá para todo mundo meter a colher nesse panelão. Eu acho que é isso.

Eu acho que já falei para caramba, eu já tenho pouca voz. A minha mulher – que esteve aqui, e saiu – disse o seguinte, quando eu tive o primeiro problema das cordas vocais, ela disse (ela é a única que me chama de Carlos Augusto, que é o meu nome de batismo): “Carlos Augusto, você não escuta o sinal de Deus, não? Cala a boca!” Deus me tirou a metade.

ALUNO: Tem uma frase do Bertolt Brecht com Leon Trotsky que diz que “a arte não deve ser submetida a serviço do capital”. Diante dessa necessidade mercantilista de sobrevivência do artista, até que ponto essa necessidade atrapalha a democratização da arte, em sua opinião?

Eu acho que tem uma contradição; porque, por um lado, se o artista for vítima da ideologia do capital, aí sucumbiu – mas, se não for, o próprio Brecht dá exemplo disso. Brecht é representado, até hoje, em grandes teatros; paga-se entrada para ver Brecht.

A experiência da discussão de “como viver junto”, da qual o Brecht foi um dos grandes autores, está até hoje em cartaz. Eu acho que o problema é como não sucumbir à ideologia do capital. Até em algumas portarias de edifício no Rio de Janeiro tem trabalho meu, que eu fiz para portaria do edifício. E as pessoas: “Você vai fazer trabalho para portaria de edifício?” Eu falei assim: “Eu acho um dos grandes lugares”.

Acho a portaria de um prédio um grande lugar; primeiro, porque é um território entre o público e o privado; segundo, porque não é museu, não tem aquela aura cultural de museu. O sujeito quando entra na portaria de edifício, sozinho, ele “saiu da rua”, mas não entrou ainda onde ele está indo; ele está sozinho, é o lugar em que o cara bota o dedo no nariz, entendeu?

Está sozinho. E se ele tiver um trabalho que possa lhe mover e lhe tocar, ele vai estar numa situação de suspensão em que ele vai estar muito passível de ser tocado, de ser pego de surpresa através do

olho. Eu volto a dizer: o nosso olho é muito pragmático. A gente aprendeu a crescer para não tropeçar nas coisas, a medir distância, sentir com os olhos, diferenciar as pessoas. E não com um olhar poético – então eu acho que é um lugar interessante.

Eu faço trabalhos para os lugares mais inusitados, que é uma das formas que eu tenho de colocar coisas que, às vezes, não são discursos – porque seria um absurdo colocar, em uma portaria do edifício, um discurso sobre a Frei Caneca. Não vou obrigar as pessoas a viverem com aquela coisa sinistra ali.

É por um momento em que a arte é só cultura – eu acho que você faz uma questão, que é atrair o seu olho. Trabalhar com material de segunda para fazer uma obra de primeira; trabalhar com papel de jornal, com pigmento natural, terra, carvão, papel Kraft – e, com isso, produzir alguma coisa que, magicamente, ganhe um significado que ele mesmo traga. Para mim um trabalho de arte é isso: é alguma coisa que consegue criar o seu próprio significado.

Não estou aqui pregando que você vá fazer comícios, que todo o trabalho de arte agora tem que ser comício – nada disso. Eu acho que o trabalho de arte é aquele que cria o próprio significado; falando sobre arte, falando sobre cor ou falando sobre prisão. Quer dizer,

“Eu acho que o trabalho de arte é aquele que cria o próprio significado; falando sobre arte, falando sobre cor ou falando sobre prisão. Quer dizer, criar um próprio significado, ou seja, ter uma vida autônoma, não ser simplesmente tinta sobre tela.”

criar um próprio significado, ou seja, ter uma vida autônoma, não ser simplesmente tinta sobre tela. Não sei se te respondi. Mas eu acho que as questões que o capitalismo coloca são questões que não ameaçam apenas a arte, estão ameaçando tudo. Quer dizer, essa revolta na Inglaterra agora: o que é, senão uma comprovação de que ninguém aguenta ser tão humilhado, por ter tão pouco?

Num lugar onde tão poucos têm tanto, e tantos têm tão pouco, a sociedade está explodindo, mostrando isso. Se isso é assunto de arte, ou não? Para mim, é. Para mim é, não é?

Eu não sei se eu fui útil para vocês, ou apenas enfadonho.

Notas

1. Carlos Vergara. "Liberdade". Exposição individual realizada nas Cavalariças da EAV Parque Lage. Rio de Janeiro, 21 de maio a 14 de junho de 2011.
2. Roberto Magalhães. "Preto|branco – 1963|1966". Exposição realizada nas Galerias 1 e 2 da EAV Parque Lage. Rio de Janeiro, 25 de março a 22 de maio de 2011.
3. *Hüzün*, projeto de Carlos Vergara com a colaboração de Luiz Camillo Osório, Paulo Vivacqua e Gustavo Moura. Exposição realizada na Oi Futuro. Rio de Janeiro, de 9 de setembro a 2 de novembro de 2008.
4. BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003. 270 p.
5. Carlos Vergara. "Liberdade – as aquarelas". Exposição individual realizada na Galeria Multipl Espaço Arte. Rio de Janeiro, de 26 de maio a 6 de agosto de 2011.
6. CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi). *A negação de São Pedro*, 1610. Óleo sobre tela, 94x125,4 cm.
7. Carlos Vergara. "Série Gávea". Exposição individual realizada na galeria Artur Fidalgo. Rio de Janeiro, de 30 de outubro a 30 de novembro de 2007.

Saiba mais

<http://www.carlosvergara.art.br/pt/>

CARLOS Vergara. Texto de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 46 p.
(Arte brasileira contemporânea)

DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Carlos Vergara: pinturas*. Rio de Janeiro: Automática, 2011. 264 p.

OI FUTURO. *Hüzün: Carlos Vergara*. Texto de Luiz Camillo Osorio. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008. 144 p.

SANTANDER CULTURAL. Carlos Vergara. Curadoria, editora e textos Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro, 2003. 240 p.

58

EFRAIN ALMEIDA

É muito confortável estar aqui na EAV, porque grande parte da minha formação eu devo a esta escola e aos seus professores. É um prazer falar aqui e, de algum modo, dar um retorno para a Instituição que me acolheu e foi muito importante na minha trajetória.

Vou falar um pouco sobre a minha história, sobre como se construiu a minha carreira, e vou também mostrar alguns *slides*.

Nos anos 80, período em que eu iria decidir o que fazer no campo acadêmico, havia duas opções: a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e a Escola de Belas-Artes. E eu optei por fazer a EAV por causa de uma visita que eu fiz à escola, um pouco depois da agitação da Geração 80 e daquela exposição¹ histórica. Lembro-me de ter



Auto Retrato, 2009
Umburana e óleo
24 x 7 x 10 cm

Foto: Eduardo Ortega

passado de ônibus aqui em frente e o muro estava todo pintado com vários artistas da geração – era pós-geração 80. Eu desci do ônibus imediatamente e vim para a escola.

Estava em cartaz uma exposição² incrível do Victor Arruda, com trabalhos dos anos 70 e 80. Nesse momento, decidi que eu não iria mesmo fazer a Belas-Artes, iria ficar aqui porque os artistas que me interessavam, os mais atuantes, e que eram os artistas da cena do momento, em sua grande maioria, eram professores aqui na escola: Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Charles Watson, Luiz Aquila, Pizarro, Luiz Ernesto. Enfim, uma série de artistas icônicos dos anos 80.

E, então, na minha ingenuidade, resolvi fazer o curso do Luiz Aquila – que era simplesmente o curso mais procurado da época, porque o Aquila era considerado “o pai da Geração 80”. E eu, metido, vim me inscrever no curso. Quando cheguei à secretaria, me informaram: “Tudo bem, você quer fazer o curso, mas é assim: você tem que passar por uma seleção, tem que trazer uns trabalhos para apresentar, e passar por uma avaliação e uma entrevista”. Eu respondi: “Tudo bem”. Na semana seguinte, voltei com alguns trabalhos debaixo do braço, e fiz uma entrevista. Entrei, fui selecionado e comecei a fazer o Ateliê Livre, na época.

Só que quando eu comecei a estudar o Aquila teve de sair, ele fazia algumas avaliações mensais, mas não dava mais aula no ateliê, e quem coordenava o curso era Valério Rodrigues. Estudar na escola foi muito importante, primeiro pelo convívio com esses artistas mais estabelecidos, e também pelo convívio com muita gente jovem procurando ser artista; e era um momento em que a pintura estava muito em voga e, basicamente, a escola era muito voltada para a questão da pintura.

Claro que havia os cursos de gravura, de 3D, mas o curso mais forte, que as pessoas procuravam mais – até em função do mito da Geração 80 – era o curso de pintura. E eu comecei, então, fazendo pintura; eu tentava um pouco entender o que estava acontecendo, o que eu queria fazer, o que era o meu trabalho, quais eram as minhas referências, e o que as pessoas estavam fazendo naquele momento.

Eu me lembro, claramente, de que havia uma questão internacional; era a ideia do retorno à pintura, uma espécie de contrapartida à arte conceitual. As pessoas tinham toda aquela ideia da pintura pelo prazer, consideravam arte conceitual uma coisa chata e *cabeça*, que não fazia mais sentido. E, também, havia uma relação com o momento histórico que o Brasil vivia; era uma época de uma política de abertura, de anistia, tinha uma série de exilados que estavam

voltando ao Brasil. Era um momento eufórico; havia essa ideia do prazer, e a pintura vinha ao encontro disso.

Enquanto isso, havia movimentos nos Estados Unidos, na Europa. Na Alemanha, tinha os Novos Selvagens, uns caras que faziam pinturas gigantescas e tinham uma relação com a cena *punk* local. Eles eram de grupos, participavam de performances, de coisas relacionadas ao movimento *punk* alemão. Na Itália havia outro movimento, também de pintura, que tinha o Enzo Cucchi, o Clemente. Nos Estados Unidos, havia uma relação com o *graffiti*; o Kenny Scharf, o Keith Haring e outros pintores também ligados a essa ideia de uma pintura mais prazerosa, de uma pintura gigante, em escalas monumentais. Mas, também nos Estados Unidos, junto com essa cena da pintura, havia Jenny Holzer, Barbara Kruger, uma série de outros artistas também vinculados a uma questão muito mais conceitual – então, eu acho que nos Estados Unidos havia esse movimento de pintura, mas também havia um movimento paralelo conceitual.

Acho que na Europa a pintura era mais forte, e aqui no Brasil tinha um reflexo da pintura europeia nesse momento. É muito fácil vincular a pintura de Daniel Senise, de Beatriz Milhazes ou de Charles Watson, de uma série de artistas que estavam produzindo aqui – havia

um vínculo muito estreito com a pintura alemã e italiana. O próprio Leonilson que, depois, no final dos anos 80, partiu para uma questão mais autobiográfica, do trabalho como uma espécie de diário, no início, tinha uma pintura com vínculos bem claros com Mimmo Paladino, com Basquiat, uma série de referências, no início dos anos 80.

E eu, no meio disso tudo. No fundo, o meu trabalho não tem muita relação com isso. Estou contando para vocês entenderem historicamente como o trabalho foi se desenvolvendo, a partir desses dados da minha história de artista. Eu sempre tive o interesse de trabalhar com uma ideia de memória. Isso tem a ver com a minha história porque eu nasci no sertão do Ceará, numa cidade *micro* chamada Boa Viagem, e eu sempre brinco com a minha família, e digo que nasci em uma cidade que estava me desejando Boa Viagem. Que já queria que eu saísse de lá.

Primeiro, porque a minha família vivia em condições muito miseráveis e não havia condições de estudar. Na idade escolar, minha família se mudou, fomos para Fortaleza. A minha avó falava latim, lia muito, ela passava muita informação para gente. E foi ela que incentivou o meu pai a ir para Fortaleza para que tivéssemos a oportunidade de estudar, porque ela achava que era fundamental que tivéssemos uma boa educação.

Em Fortaleza, eu estudei até a adolescência, e depois a minha família se mudou para o Rio de Janeiro. Eu concluí os meus estudos aqui, e posteriormente comecei a estudar arte na EAV. Coincidentemente, os meus pais voltam, passam um período em Fortaleza, e depois decidem voltar para a cidade em que eu nasci – para a casa em que eu nasci.

Então, quando eu falo de memória, muitas pessoas questionam o meu trabalho e indagam: “Afinal de contas, quanto tempo você viveu nesse lugar, para essas memórias serem tão definitivas e importantes no seu trabalho?” Eu vivi a minha infância nesse lugar, e acho que esse é um momento em que o imaginário de qualquer pessoa começa a se formar – então, para mim, foi um momento fundamental, de descoberta do mundo, por isso essas imagens e essas vivências são tão importantes para o meu trabalho.

Obviamente, agora eu posso contar essa história e, a partir da história, vou entendendo o processo do trabalho, mas não é desse jeito que se dá, afinal, seria muito artificial se eu tivesse um discurso antes de ter um trabalho. Acho que o discurso e o trabalho vão se construindo juntos; é uma coisa paralela – agora, posso falar sobre essas histórias todas e fazer vínculos, fazer conexões de imagens, de vivências, e de determinados materiais. Acho importante que o

artista tenha um pensamento crítico em relação ao trabalho, isso é fundamental; é óbvio que eu vou também fazendo associações e juntando fragmentos de imagens, de histórias e da minha biografia para chegar a algumas conclusões.

No meio disso tudo, eu ficava tentando estabelecer vínculos com alguns artistas que tinham pensamentos próximos ao que eu achava ideal para o meu trabalho; o próprio Leonilson foi importante; muitas pessoas vinculam o meu trabalho ao dele. Ele também é do Ceará, como eu, e ele vai na fonte da *artesanía* popular, principalmente do bordado, na utilização de tecidos, que é também a fonte em que eu bebi. Então, é natural que o trabalho tenha algum tipo de vínculo, ou que, conceitualmente, os trabalhos se esbarrem em algum momento, isso é natural.

E aí, eu fui buscando referências em artistas que pensavam parecido comigo. Quando se quer ir adiante com trabalho é preciso saber o que se está fazendo; é preciso ter algum tipo de base para começar o trabalho, então eu acho que ver o trabalho de alguns artistas e conviver com eles foi fundamental para eu saber como eu me colocava diante da história da arte que estava sendo feita naquele momento.

Fui fazendo vínculos com vários artistas, vendo esses que eu tinha

afinidade. Eu sempre guardei imagens referenciais à minha história. Uma das primeiras que eu trabalhei foi o Sagrado Coração de Jesus e Maria, que é uma imagem super comum, em qualquer casa popular, não só do Sertão, mas do interior do Brasil, as pessoas colocam normalmente em cima da porta da sala. Nessa imagem, no coração de Jesus tem uma coroa de espinhos e uma chaga, e no coração de Maria tem uma coroa de flores.

É óbvio que essa dualidade de masculino e feminino – essa ideia de prazer e dor que essas imagens trazem – foi fundamental para que eu as escolhesse. Foi um dos meus primeiros trabalhos, depois de sair da escola, porque eu estava mesmo fazendo pintura; e, na pintura, eu utilizava a madeira como suporte, eu já tinha interesse em materiais que não eram tradicionais da pintura.

Minha primeira escultura foi um coração de Jesus e Maria, em que eu jogava um pouco com a materialidade, pois deixava o coração da cor da madeira – que era uma cor de pele, uma coisa em que eu trabalho até hoje. A coroa de espinhos e a coroa de flores, eu pinte com esmalte de unhas; tinha um tom furta-cor, era uma cor estranha, e muito popular, com um apelo feminino e delicado. Esse tipo de ambiguidade de material, imagem e conceito, sempre me interessou – desde esse primeiro trabalho que eu fiz em escultura.

Fui, gradativamente, passando da pintura para a escultura; mas também não foi uma decisão muito consciente, foi uma questão de que era mais interessante para o trabalho, do que era mais potente, em termos de linguagem.

Dos anos 80 para os anos 90, começou a surgir um fenômeno dos trabalhos tridimensionais, com as instalações, os objetos e esculturas, então, a escultura que tinha sido renegada nos anos 80, nos anos 90 toma força, e aí aparece uma geração imensa trabalhando com as questões da tridimensionalidade e, também, com um pouco de vídeo, já nos anos 90.

Eu fazia parte de uma geração que tinha Rosana Palazyan, Sandra Cinto, Erika Verzutti, uma série de artistas também considerados geração 90. Nos anos 90, também por uma questão histórica, com a repercussão da Aids, muitos trabalhos lidavam com a questão de sexualidade, corpo, memória. O meu trabalho já lidava com isso desde os anos 80, então, aí eu acho que encontrei um nicho, e isso também me ajudou.

Consegui estruturar o trabalho de uma forma mais potente, mais assertiva, e isso veio ao encontro, também, de um pensamento de uma nova geração, e eu tinha muitos pensamentos afins com

essa geração, é aí que o trabalho foi, realmente, tomando corpo e evoluindo.

Fui convidado, há alguns anos, para fazer um projeto no Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela – que é um *super* museu com projeto de Álvaro Siza, um dos principais arquitetos portugueses. O museu tem uma característica muito importante, fica no meio da cidade medieval de Santiago e convive com a catedral, com toda aquela arquitetura gótica e medieval do lugar, e é um museu extremamente moderno. É um imenso cubo branco, feito de pedra – tem uma sala, uma livraria e um café no piso em que a gente entra, e os pisos de exposição ficam dois andares abaixo. Ele tem essa característica. No café tem um vidro imenso e, de dentro do museu, daquele lugar absolutamente limpo, branco e hermético, você pode ver as construções medievais lá fora. O museu fica em frente ao Museu das Peregrinações, que é um espaço que conta toda a história das peregrinações para Santiago de Compostela, dos peregrinos que vão de Portugal e da França.

Eu fiquei um período lá, convidado pelo museu – e a ideia do museu era que eu ficasse na cidade, decidisse o tempo que eu queria ficar lá, e pesquisasse o que me interessasse sobre a cidade, para desenvolver um trabalho a partir dessa experiência. Isso é um tipo de

acordo que acontece em vários lugares; em várias capitais do mundo tem essas residências de artistas, esse tipo de programa em que você viaja e fica um tempo para desenvolver um trabalho a partir da experiência com a cidade. Esse tipo de experiência é muito interessante e transformador.

Eu fiquei na cidade quase três meses – na verdade, eu não ficava muito lá, passava a semana em Santiago e nos fins de semana eu ia para o Porto, que era pertíssimo, e era muito mais divertido.

Eu fiquei em um hotel medieval, ao lado da catedral e do museu, então, eu ficava com uma máquina fotográfica e um bloco de desenhos, e ia visitando a cidade e recolhendo informações, imagens e coisas que me interessavam – eu tinha acesso a muitas coisas que uma pessoa comum, um visitante, não tem.

Eu tive acesso ao teto da catedral, fui apresentado a uma pessoa que era uma estudiosa do mestre Mateus, o escultor que fez todas as obras da catedral. Ela me levou até o teto, e me mostrou uma série de coisas muito legais. Tem a catedral, toda a iconografia religiosa, e os discípulos do mestre Mateus, para passar o tempo, faziam, no meio das imagens religiosas, imagens eróticas. Em alguns pontos, você vê um cara com a bunda de fora, outro de pau duro. Essa

estudiosa mapeou isso tudo e foi uma grande experiência poder ter acesso a essas imagens e conhecer essa história.

Tem uma questão do próprio caminho de Santiago, que as pessoas sempre fazem um vínculo com religião – mas o caminho de Santiago não tem muito a ver com religião, apesar de ter transformado a vida do Paulo Coelho e feito dele o maior escritor brasileiro. Tem outro vínculo que é o do prazer e da diversão. Muita gente faz o caminho porque, durante o caminho, eles encontram com pessoas do mundo inteiro, de diversas nacionalidades. Eles fazem um caminho e dormem em pontos estratégicos e têm um passaporte. Em cada etapa do caminho, eles vão recebendo um carimbo.

Durante esse percurso, algumas pessoas realmente piram e, tipo Baby Consuelo, viram evangélicas; outras pessoas piram em outro sentido, porque é um território da liberdade e do prazer. A pessoa passa dias caminhando, e isso também leva à reflexão, é claro; algumas pessoas têm algum tipo de alucinação, porque têm visões e revelações, e por isso muitos falam das tais revelações místicas. Eu não sei se é por causa de haxixe ou coisa parecida, mas, enfim, eu fiquei muito interessado por esses aspectos de Santiago; essa coisa do sagrado e do profano, do casto e do erótico, que é uma questão no meu trabalho.

Eu fiquei esse período e desenvolvi um trabalho específico para as dependências do museu, só que, inicialmente, eu ia ocupar uma sala do museu, e depois me chamaram para ocupar um andar inteiro. Foi uma espécie de retrospectiva – eu não gosto dessa palavra porque não estou morto, portanto eu não faço retrospectiva – era um recorte do meu trabalho, que tinha trabalhos desde o final dos anos 80 até o período de então, que foi em 2001.

Esse trabalho específico – são essas sacolinhas – era uma instalação; elas tinham esses 12 suportes de madeira e essas sacolinhas ficavam todas enfileiradas. Todo santo peregrino carrega uma vieira, que é o símbolo do peregrino, e o símbolo de Santiago é uma vieira, porque ele era um peregrino. Aí eu fiz essa série, dessas sacolinhas com a vieira, que é uma concha do peregrino; porque todo mundo que faz o caminho carrega uma concha, uma vieira de Santiago na mochila.

A vieira tem um simbolismo que, ao mesmo tempo em que é uma vieira, e o símbolo de Santiago, é uma mão em uma posição que significa que o peregrino tem de ser generoso, esse gesto é um ato de doação, e isso tem esse significado para o peregrino.

Como uma das imagens super-recorrentes no meu trabalho é a mão, essa história da vieira, da mão, de ser generoso, todos esses

**“Ao tratar disso,
eu estou falando
de aspectos muito
importantes no meu
trabalho: as imagens
e a ambiguidade
dessas imagens.”**

simbolismos e conceitos sobre religião me interessam – porque têm a ver com as questões que, para mim, são fundamentais para a organização de um pensamento sobre o trabalho. Por isso, utilizo essas vieiras, por todas essas camadas de leitura da minha vivência por lá, das histórias de Santiago.

Havia outro trabalho:³ uns pés, que ficavam a uma altura de mais ou menos 30 cm, pares de pés, e do centro dos pés saíam uns fios de vidro vermelho que faziam desenhos, que, ao mesmo tempo, remetiam à cartografia, mas também podia se pensar em manchas de sangue. Para mim, interessa que o trabalho não tenha uma leitura fechada e sim possibilidades de leitura – a partir da imagem, você detona uma série de possibilidades e de camadas de leituras. Havia essa ambiguidade entre sangue e cartografia, é óbvio que era uma relação direta.

A minha experiência com a história dos peregrinos, a história de Santiago, era uma sala de 11 x 11 x 11m, no formato de um cubo, e eu pensei o trabalho especificamente para essa sala. Havia uma coluna, de 11m de altura no meio da sala, e aí ficavam esses pés, eram oito pares e os fios que iam pelo chão fazendo esse desenho de mapa ou mancha de sangue e convergiam até a coluna central.

Ao tratar disso, eu estou falando de aspectos muito importantes no meu trabalho: as imagens e a ambiguidade dessas imagens. A ambiguidade entre sagrado, profano e sexualidade, e a relação desses trabalhos com espaços positivos.

Decidi fazer um projeto, no caso de Santiago, a partir da história da cidade, da história de Santiago e da arquitetura do próprio lugar. Essas, para mim, são questões fundamentais no trabalho – porque eu sempre considero o entorno, eu considero a arquitetura. Eu considero o branco fundamental para o entendimento do trabalho, porque, assim, o trabalho se completa com o espaço, ele não é simplesmente o objeto isolado.

Uma das minhas grandes dificuldades de publicação, por exemplo, é sempre essa; o trabalho está ali, as pessoas olham, olham, olham – e dizem assim: “Um trabalho, outro trabalho, outro trabalho”, mas elas nunca têm a dimensão da ocupação espacial que eu faço com os trabalhos, e o quanto isso é fundamental. O local em que os trabalhos são expostos, o jeito que eles são expostos, a maneira que eles são colocados no espaço e como eles são ativados dentro desse espaço. E, também, a própria vivência do espectador em relação ao trabalho.

Todos eles sempre têm uma escala reduzida, e mesmo quando eu

faço instalações são sempre constituídas de pequenos objetos e precisam, também, da vivência do espectador para que o trabalho possa se potencializar. É necessário que o espectador tenha uma relação de distância e proximidade, que ele perceba o trabalho de longe e de perto.

De perto, detalhes minuciosos vão se revelando ao olhar e o trabalho tem sempre essa preocupação, estou lidando o tempo inteiro com todas essas coisas: a minha história, o lugar, a arquitetura, os materiais, todos esses são extremamente importantes e fundamentais para o entendimento da minha produção.

Em função disso, já foram feitas muitas leituras equivocadas em relação ao meu trabalho. Primeiro: a de que existe uma associação muito óbvia e fácil com o artesanato, com o *ex-voto*. Eu não sei se vocês sabem exatamente o que é *ex-voto*, mas os *ex-votos ou milagres* são imagens, são fragmentos de mãos, pés, ou órgãos do corpo, que as pessoas doam para algumas igrejas populares. Por exemplo, se uma pessoa tem um problema na mão, e ela se cura daquela doença, ela manda esculpir uma mão com a ferida e coloca na sala de milagres. São imagens votivas, imagens de agradecimento.

Durante muito tempo, a maior parte da crítica fez uma leitura rasa e superficial sobre o meu trabalho, associando imediatamente aos

ex-votos. Faço constantemente exposições no exterior, onde as pessoas não têm, como aqui no Brasil, a referência mais óbvia do artesanato popular ou do *ex-voto*. Culturalmente, para eles, isso está distante, então, quando olham o meu trabalho, falam sempre sobre questões da arte, vinculam o meu trabalho com o trabalho de outros artistas, como Jeff Koons ou Louise Bourgeois ou artistas da *pop art*, e não fazem nenhuma alusão ao artesanato popular. Eu acho isso muito interessante, porque é um jeito de entender que o trabalho consegue ultrapassar barreiras e não fica circunscrito a uma única leitura ou de aproximação com um tipo de cultura existente em um lugar.

Acho que esse é o momento em que o trabalho consegue se livrar do rótulo, e ele vai além, consegue ultrapassar os limites geográficos. E, para mim, é super importante que o trabalho tenha esse potencial, senão não faz sentido produzir. E eu não sou um *ingênuo*, eu não estou fazendo arte popular, eu tenho informação, eu tenho formação e eu conheço a produção atual desde sempre. Esse é o jeito que eu me coloco no mundo, é o jeito que eu escolhi.

São as imagens, são os materiais que eu escolhi pela minha história – mas é uma maneira de se colocar diante do cenário artístico, não é para delimitar geografia, não estou fazendo um trabalho

em que eu queira ser rotulado de “artista nordestino” ou “artista brasileiro”, na verdade esses rótulos pouco me interessam. Eu acho que a gente vive um momento em que é possível ir a qualquer fonte, não só artística – alguns artistas recorrem à ciência, à antropologia, à sociologia, para constituir uma linguagem plástica e artística.

Vivemos esse momento, e existem milhões de possibilidades das quais podemos tirar partido, sem necessariamente ser limitante ou fazer algo com um rótulo ou com uma marca muito definida.

Falei demais! Se vocês quiserem fazer alguma pergunta – porque eu saí falando que nem um doido – é legal saber o que vocês pensam, o que vocês esperam.

As imagens que mostro agora são de uma exposição⁴ que eu fiz em uma galeria de Belo Horizonte, Carminha Macedo – se é que uma galeria pode se chamar Carminha – e esse trabalho se chama *O colecionador*.⁵ É uma série de mariposas, em que eu misturo aquarela e colagem, o corpo é pintado no papel mesmo, mas as asas são recortadas, então tem volume, como o do inseto. E esse título *O colecionador* tem um pouco a ver com a ideia do colecionador de insetos.

“São as imagens, são os materiais que eu escolhi pela minha história – mas é uma maneira de se colocar diante do cenário artístico, não é para delimitar geografia...”

Outro trabalho, dessa mesma exposição, são os autorretratos, claro, e se chamam *Os melancólicos*,⁶ que davam título à exposição; eu estava diante do outro, um olhava para os olhos do outro, trabalhando com essa ideia de reflexo, uma ideia também de Narciso, e em um precipício.

Chamavam-se *Os melancólicos*, porque eu sempre gosto de pensar sobre uma determinada atmosfera ou clima e, como esse foi o primeiro trabalho que fiz para a exposição e tinha esse clima melancólico, eu intitulei a exposição de “Os melancólicos”, que obviamente tem a ver com meu estado psicológico nesse momento.

É também um pouco dessa coisa dos melancólicos, da escala muito reduzida em relação a um espaço gigantesco, a esse branco imenso, a todas essas possibilidades.

Mas só que melancolia, para mim, não é exatamente uma coisa ruim, tem a ver com reflexão, autoconhecimento e introspecção, não necessariamente tristeza. Eu batizei a exposição de “Os melancólicos”, por isso tudo que eu acabei de falar, e o trabalho, que não era o principal, mas o primeiro – quando você entrava na porta da galeria, ao fundo, você tinha esses dois autorretratos nessa situação meio de espaço vazio.

Esse outro se chamava *Assum preto*,⁷ que, óbvio, é uma referência à música. Havia esses pássaros que são pretos porque, na verdade, é o mesmo tipo de madeira que eu uso – que é uma madeira chamada umburana, e vem do Sertão, eu trago da casa dos meus pais.

Trabalhei as penas com um pirógrafo; eu ia queimando e fazendo os desenhos das penas micro; com o pirógrafo, a madeira ia ficando escura. Tem um fio de contas de vidro vermelhas, e eles seguravam pelo bico esse fio o que criava uma espécie de intercomunicação entre eles, e aí é um pouco também a ideia inicial da música, que é uma canção ao mesmo tempo linda, poética e também trágica: traz a ideia de furar os olhos do pássaro para ele cantar melhor. É uma canção popular muito conhecida no Brasil, que eu ouvi a vida inteira e para mim, mais uma vez, importante – por essa ambiguidade entre o delicado, o poético e belo e o trágico, por isso a imagem é um pouco isso, também.

É um pouco como a imagem que eu falei para vocês lá de Santiago – da mancha de sangue – para mim, eles estão todos interligados, formando uma grande mancha de sangue no chão. Ao mesmo tempo, as pessoas entravam na exposição e diziam: “Ah, que passarinhos lindos”, então, essa ambiguidade é importante, mesmo que uma parte do trabalho seja apenas motivo e que não seja óbvio

para o espectador. Ter sempre algum mistério é algo que vai além da leitura mais óbvia e mais fácil.

Nesta imagem é possível ver como era a exposição: lá no fundo *as mariposas*,⁸ *os autorretratos*⁹ e o *assum preto*. São três trabalhos em um espaço gigante, porque há sempre uma relação do trabalho com a arquitetura, do trabalho com o local em que ele é instalado, e eu acho que, nesse caso, isso fica bem claro. Outra coisa: as mariposas também são bruxas, tem gente que chama esses insetos de bruxas. Algumas delas mimetizam, no corpo, o desenho de uma caveira; portanto, elas são trágicas e, também, são de hábitos noturnos.

É assim: a borboleta é linda, colorida, diurna e poética, e a mariposa é a bruxa desgraçada da noite. É interessante escolher a mariposa por esse aspecto negativo, e aí há, também, um pouco de jogo com o espectador, que olha e fala: “Ai, que lindas as borboletas”.

É essa história, de o trabalho ter camadas e camadas de leitura. Esse é outro ângulo. O visitante entrava e via logo os autorretratos, é a primeira imagem. Depois, começava a ter contato com os assuntos. Você entra em um espaço vazio e, aos poucos, esses trabalhos vão revelando sutilezas e outros entendimentos sobre eles, sobre a exposição.

Este trabalho [apresentando *slide*] é posterior a um trabalho que fiz em Tóquio, quando fui convidado para um programa de residência e fiquei lá três meses.

Uma experiência muito constante que eu tenho é que, em parte do ano, quando posso, vou para a casa dos meus pais no interior, no Sertão, e fico fazendo uma parte do trabalho lá. E uma das coisas comuns lá, ou em grande parte do Sertão, é uma quantidade absurda de insetos que invadem a casa à noite. No final da tarde, eles vão invadindo, e uma cena muito comum é estar assistindo à novela – porque não tem TV a cabo – e aí, na cara dos personagens, tem uma mariposa, um mosquito gigante, um gafanhoto na tela da TV, porque a luz atrai os insetos.

A mariposa, por essas coisas todas que falei anteriormente, simboliza esse animal meio rejeitado, e eu comecei a fazer uma série de desenhos de mariposas em um caderno. E esse trabalho é um pouco derivado desses cadernos dos períodos em que eu fico na casa dos meus pais.

Fui para uma residência, em Tóquio – e eu queria muito fazer essas obras em madeira, porque a madeira é um material importantíssimo no meu trabalho e eu queria fazer as mariposas de madeira.



Assum preto, 2009
Umbrana, óleo, vidro e pirografia
Dimensões variáveis

Foto: Eduardo Ortega

Mas a grande questão era a delicadeza, porque eu não queria fazer uma mariposa que parecesse um monstro com asas horrorosas, queria que tivesse a espessura de asa, e eu não conseguia achar o material para fazer isso. Finalmente, quando fui para Tóquio eu encontrei. Aliás, em Tóquio você encontra qualquer coisa. Eu encontrei uma madeira extremamente fina, com a qual eu poderia fazer as asas, e na qual eu poderia, inclusive, fazer os desenhos das asas, e isso me interessava muito. Eu não queria recorrer a um recurso fácil de pintar as asas ou pintar a padronagem. Queria trabalhar com marchetaria – uma técnica que envolve mosaico, e a partir disso ir construindo os desenhos das asas.

Eu achei essa madeira incrível, que não só tinha a espessura, que era importante para mim, como era auto-adesiva – o que me permitia trabalhar muito mais rápido. Fiquei três meses lá, e fiz uma instalação de 22 mariposas. Cada uma tinha um desenho de asas diferentes, porque eu pesquisava os desenhos.

Por lá, comecei a fazer uma pesquisa sobre tatuagem, algo que também me interessava. Pensei: “Bom, vou para Tóquio e vai ser incrível – porque tem Yakuza e tem toda a tradição de tatuagem, *estou podendo*”. Fui para Tóquio, e lá a coisa mais proibida do mundo é tatuagem, porque é vinculada mesmo à Yakuza, à máfia – a tatuagem é domínio da máfia.

Então, uma simples visita a um estúdio de tatuagem vira uma verdadeira loucura. Primeiro que os caras só falam japonês, mesmo, o que já cria uma grande impossibilidade e, segundo, porque é muito secreto, você não pode simplesmente chegar num estúdio. Não é assim, pertence mesmo à Yakuza e você tem que agendar. O que aparentemente seria simples: estava tudo resolvido, queria trabalhar com tatuagem, iria para o Japão e estava tudo certo. Foi um caos, eu consegui algumas imagens e, coincidentemente, a primeira foi de uma mariposa; é um pouco essa coisa de inconsciente, do acaso, das coisas que você se interessa. E aí eu falei: “Está bom, então eu realmente vou pesquisar um jeito de fazer essa instalação das mariposas”.

Consegui a madeira, consegui uma série de imagens, fui construindo os padrões com marchetaria e fiz essa instalação, finalmente, lá no lugar em que eu estava mostrando, como residente. Porque, a ideia é: você passa três meses trabalhando. Éramos três artistas brasileiros: eu, Leda Catunda e Erika Verzutti, e três japoneses – a gente tinha estúdios e ficávamos trabalhando em dupla, sempre um brasileiro e um japonês, porque a ideia era a troca de informação, de cultura, essas coisas todas que as pessoas falam.

Esse é um projeto do Vik Muniz, que durante esse período também fez uma exposição incrível lá. Foi posterior a essa minha experiência

no Japão, e depois mostrei as mariposas de madeira na SP Arte, e em uma individual na Fortes Vilaça, que é a principal galeria com a qual eu trabalho. Fiz essa instalação das mariposas lá, e quando eu vim para o Brasil fiz essas de aquarela.¹⁰

Eu distribuí um *folder* da Bienal de São Paulo e um livreto que fiz para a Bienal de Havana. Esse livreto, eu fiz a partir de uma experiência com Marcelo Campos, um professor aqui de vocês. Marcelo tem uma série de projetos, que se chama Sertão Contemporâneo. O projeto é viajar com um artista contemporâneo pelo Sertão e desenvolver um trabalho em parceria. Ele faz a parte teórica – apresenta uma série de textos, depois a gente vai discutindo sobre o texto e, a partir da experiência com o local, você vai desenvolvendo um trabalho para depois fazer a exposição.

O *folder* e o livreto que vocês receberam são sobre um trabalho que eu apresentei, no ano passado, na 29ª Bienal de São Paulo. Tive a sorte de ficar junto com o Leonilson. Já falei para vocês, no início, da importância dele para a minha história.

Conheci o Leonilson superficialmente, eu não fui amigo dele. Trabalhei num projeto aqui na EAV, quando a escola fez 15 anos. Foram convidados alguns artistas, e cada artista escolheu 15

artistas jovens para trabalhar junto. Eu fui um dos 15 escolhidos pelo Leonilson.

Fui convidado para a Bienal, que tinha curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. O Moacir acompanha o meu trabalho há muito tempo, como a Claudia Saldanha – aliás, a minha primeira individual, na galeria do Sérgio Porto, foi a convite da Claudia, o mundo é pequeno. Então, fui convidado pelo Moacir para fazer parte dessa Bienal, que era sobre arte política. Para mim, é muito importante, porque tinha o trabalho do Leonilson, o meu trabalho.

Em outra sala tinha um trabalho de Nan Goldin; do lado oposto, havia um do Miguel Rio Branco e, atrás uma projeção de vídeo de Filipa César, uma artista portuguesa. Esse vídeo falava sobre um lugar imaginário, uma ilha onde ficavam todos os degenerados. Os drogados, os homossexuais, os pervertidos, os criminosos moravam todos nessa ilha – e o vídeo trata dessa ideia de uma ilha dos degenerados.

O trabalho de Nan Goldin era a série que lhe deu projeção como artista, *A balada da dependência sexual*,¹¹ um nome muito grande, mas consiste num trabalho de projeções de *slides*, com uma trilha sonora, em que ela mostra o cotidiano dos amigos dela; sim,

são os amigos drogados, portadores de HIV, são todos os amigos dessa cena *underground* de Nova York – é uma espécie de retrato de uma época.

Lembro que, numa das primeiras vezes em que fui para Nova York, havia uma exposição de Nan Goldin – e era exatamente esse trabalho que estava lá. Lembro-me de ter saído dessa exposição completamente mexido, porque era um momento em que isso estava muito evidente, eu tinha perdido uma série de amigos em decorrência da Aids, e eu saí da exposição muito emocionado com esse trabalho.

E aí, por coincidência, anos depois, o Moacir me chama para participar da Bienal; e esse trabalho está do lado do meu, o que para mim, emocionalmente e como artista, foi um momento muito importante. Uma dessas coincidências da história, que é um pouco acaso, mas, ao mesmo tempo, acredito muito na ideia da física quântica de sincronicidade, que é: existe um grupo de pessoas aqui, existe um grupo de pessoas na Índia, na África, nos Estados Unidos; e essas pessoas, de algum modo, entram em uma vibração, em uma sintonia, e estão pensando a mesma coisa, no mesmo momento, em pontos distintos do planeta. Acho essa ideia muito valiosa.

Na relação com pessoas ou amigos, aproximo-me por essa vibração, por essa sintonia. Esse momento na Bienal, estar ao lado de Nan Goldin e de Leonilson, simbolicamente, foi muito importante.

O trabalho que apresento na Bienal, chama-se *Efrain Almeida*.¹² Porque é óbvio que são autorretratos, são autorretratos que estão sempre em posições reflexivas. Resolvi trabalhar com essas bases, que são partes do trabalho, porque elas são propositadamente desproporcionais às esculturas; eu queria jogar um pouco com essa ideia de base e escultura, que é uma ideia clássica da escultura – mas jogar, também, com o aspecto psicológico desse espaço, criar uma atmosfera e um ambiente para ele.

Essa melancolia que falei anteriormente – talvez, quando eu coloco essa figura minúscula em relação a essa base gigantesca – vai ao encontro de alguns aspectos psicológicos que têm a ver com solidão, com melancolia, com introspecção, mas tem a ver, também, com a ideia de um estado de plenitude. Ao mesmo tempo é solidão, angústia, é melancolia, mas é plenitude.

E os corpos desse trabalho estão tatuados,¹³ na verdade, uso a mesma técnica que utilizei para produzir as asas das mariposas – de mosaico ou marchetaria – com pequenas incisões de madeira,

vou criando uma imagem sobre o corpo desses autorretratos. São imagens referentes à ideia de identidade; peguei várias imagens clichês da identidade nordestina: tem carcará, urubu, colares religiosos e alguns símbolos do cangaço, símbolos de Lampião.

Havia, também, o fato de o espectador precisar se aproximar bastante para perceber uma imagem superdelicada e tentar decifrar o significado daquela imagem; de fato, o uso dessas imagens identitárias é uma estratégia de criar uma reflexão sobre a ideia de identidade, de indivíduo, mas, mais uma vez, *tensionando* essa ideia.

Porque se podia passar, ver as figuras e não perceber os desenhos no corpo, então, isso era uma coisa que podia passar despercebida. Sei que na Bienal sempre tem o mito da escala monumental, as pessoas fazem trabalhos gigantescos, e tem, também, sempre essa espécie de compromisso com o espetáculo. Tudo que eu não queria era um trabalho espetacular, queria que fosse mais introspectivo e reflexivo e, por isso, decidi fazer esse projeto.

Uma coisa curiosa é que, em primeiro lugar, eu não tinha a dimensão da Bienal. Aquilo é uma abstração, até você participar e perceber a loucura que é. Não imaginava a quantidade de pessoas que vai lá, é

claro que dimensionava números. Mas, estando lá, participando e vendo como tudo realmente acontece, passa-se a ter outro tipo de entendimento sobre aquela experiência.

Não tinha tanta noção do público, a quantidade de fotografias, de blogueiros, de imagens do trabalho, que recebi de pessoas dos mais distintos lugares, foi impressionante. E é engraçado o jeito como as pessoas se relacionavam com o trabalho. A primeira reação é assim: “Olha, um cara pelado”, é a leitura mais óbvia e mais recorrente – e como as pessoas se chocam: “Um cara pelado!”

Para as crianças era libertador, elas adoravam, e queriam fotografar muito de perto, isso era interessante. Essa coisa de receber uma quantidade infinita de imagens foi também muito louca, de perceber a quantidade de pessoas que tiveram acesso a essa imagem. É muito estranho, até hoje não sei direito o que pensar em relação a isso. Eram cerca de sete mil pessoas por dia!

A Bienal consegue fazer parte do imaginário das pessoas. Mesmo as pessoas mais comuns, que não têm hábito de ir a exposições, galerias, museus, vão à Bienal. É um evento que faz parte de São Paulo, as pessoas vão, mesmo sem ter a menor noção ou consciência do que é aquilo, vão porque é um programa.

As pessoas que simplesmente vão ao parque passam na Bienal; elas estão no parque, vão até a Bienal, fazem o programa completo.

ALUNO: Gostaria de saber se a figura está presa na base, solta, ou colada, aparafusada.

Olha só: é Bienal, então, tem que ficar preso. O trabalho se sustenta em pé, mas havia uma questão de segurança, porque as pessoas roubam muita coisa na Bienal, não sei se vocês sabem. Tem seguro, uma série de coisas; então o trabalho realmente tinha de ficar preso, e eu não queria colar. A gente desenvolveu um negócio que é um parafuso, de baixo para cima. A princípio, era uma ideia que me incomodava um pouco, parecia um artifício. Mas o trabalho se sustenta, independentemente do parafuso, e o parafuso era só uma medida de segurança, então, no final, achei melhor ter isso.

ALUNO: Gostaria que você contasse, em primeiro lugar, o que motiva o artista a pensar uma obra sobre ele mesmo? Você fez o autorretrato, e eu fico pensando nessa relação, do artista expressar a própria personalidade.

Mas qual é o trabalho que não é um autorretrato?

ALUNO: Sim, mas o seu é bem literal...

Sim, é simplesmente mais um dado que enfatizo. Como o trabalho é autobiográfico, nada mais natural do que usar meu autorretrato. Não há, no uso do autorretrato, nenhum sentido narcísico ou exibicionista. Na verdade, é mais um modo de enfatizar a questão do autobiográfico do meu trabalho – mas, se formos pensar assim, a *grosso modo*, todo trabalho é um autorretrato.

ALUNO: Victor Arruda esteve aqui semana passada e também enfatizou bastante a questão da personalidade dele no trabalho, acho isso muito interessante, o vínculo entre o artista e a obra.

Mas o autorretrato, na história da arte, é uma categoria, não é? Temos de lembrar que, historicamente, a ideia do autorretrato é recorrente, perpassa os anos, as escolas e os gêneros artísticos.

No meu caso específico, é uma questão de enfatizar a ideia do trabalho como autobiografia – e, por isso, é óbvio o autorretrato. Tenho uma série de aquarelas que são autorretratos, enfim, no meu caso, se não for um autorretrato, vai ser o quê?

ALUNO: Gostaria de saber se você tem algum retorno, em Boa Viagem, com a população local. Ao tentar apresentar algum trabalho, como é que funciona.

Posso dizer que é traumático. Como tinha falado antes, tenho o meu ateliê aqui no Rio, mas boa parte do trabalho faço lá.

A gente fica sempre idealizando as coisas; lá não tem um centro cultural, nem cinema, teatro, sala de exibição. Tem uma biblioteca, e eu sempre doo um monte de livros, porque é uma contribuição para o lugar, acho que a informação é muito importante. Se tenho tantos livros posso doar, é minha contrapartida para aquelas pessoas e acho que vai ser importante para elas.

Já fiz algumas exposições em Fortaleza, e algumas pessoas de lá foram para exposição, mas em Boa Viagem é impossível de fazer. O que estou tentando, há um tempo, junto com um professor de história, é realizar algumas oficinas com jovens e crianças, oficinas de arte para tentar mostrar para eles algumas possibilidades de fazer arte.

Mas é um lugar de carência absoluta nesse sentido. A contrapartida de fazer uma exposição lá não é viável – só se eu fizer no quintal da casa da minha mãe, e acho que não é o caso. Mas, durante o período

em que estou lá trabalhando, é super comum a população inteira vai me visitar e todo mundo fica perguntando: “O que é isso? Para que serve isso?” O que é bem engraçado, mas, sei lá, é alguma contrapartida, pelo menos.

ALUNO: Gostaria de saber se essa área grande dos suportes tem o objetivo de potencializar esse sentido de um ser sozinho. Reparei que eles mudam de tamanho, não é? Tem um que é bem baixo.

Como falei antes, é esse jogo, porque, obviamente, tenho informação sobre arte, e sobre escultura, sobre história da arte – então, o trabalho tem um lado do jogo de escalas com a base e a escultura, com esse dado histórico da escultura.

Pode-se pensar nos minimalistas, quando olhamos esses cubos imensos; é óbvio que penso sobre essas coisas todas, mas junto com isso vêm as questões que você falou: do indivíduo, da solidão, da melancolia, da plenitude, do estar sozinho no mundo, de se sentir sozinho. É claro que é isso, é claro que quando jogo com essa escala, tem esse sentido.

ALUNO: Reparei que aquele que me pareceu mais contemplativo é justamente o que tem maior quadrado.

Ele está sentado, olhando para o horizonte em um espaço enorme, sozinho.

É preciso lembrar que esse trabalho, na verdade, sua origem, foi um pouco um trabalho¹⁴ que mostrei no Panorama da Arte Brasileira no MAM de São Paulo, que era simplesmente uma base gigantesca como essa mais baixa daí da Bienal, com um personagem sentado, um autorretrato que ficava um pouco deslocado do centro, então, também essa maneira que escolho para locar a escultura na base tem a ver com essa ênfase do vazio. Do espaço vazio.

Porque se eu centralizasse todas as imagens, neutralizaria um pouco. Não pela proporção – mas se centralizasse tudo, ficaria neutro, apesar do tamanho, ia virar uma base. Quando desloco o personagem da base, isso gera uma tensão entre o personagem e o espaço vazio. É por isso que faço esse jogo de posicionamento do personagem sobre a base escultórica.

ALUNO: Gostaria que você falasse mais desse vazio nas esculturas, que também está presente nas aquarelas, em que você escolhe um elemento e deixa todo o espaço vazio. E, também, sobre o processo de produção dos seus trabalhos, se é você mesmo que faz.

Sim. Foi legal você perceber essa questão da aquarela e dos brancos, porque – como falei anteriormente – há mesmo essa ideia em meu trabalho, do branco como potência. É assim, seja na quantidade de branco no papel em relação à figura ou no tamanho das esculturas em relação à base, nessas dos autorretratos, por exemplo. Nas esculturas de parede, a relação da escultura com o branco da parede, o jeito como são colocados na parede, as alturas, tudo isso se relaciona; o branco do papel, o branco da parede, o espaço vazio das bases das esculturas.

Eu mesmo faço os trabalhos; tive um assistente por algum tempo, que fazia coisas mecânicas que qualquer pessoa pode fazer. Meu trabalho tem muito da manualidade, tem muito de uma marca, então é impossível que outra pessoa faça o trabalho.

No meu caso, faço todas as etapas, mas determinadas coisas – como lixar, eventualmente, algo assim – acho que um assistente pode fazer. Quando tenho essa posição em relação ao trabalho, e ao fazer, é porque para o meu trabalho o fazer é muito importante e é fundamental, mas é claro que isso não é uma regra para a arte. Tem um monte de artistas que mandam fazer o trabalho, e acho ótimo – também adoraria poder ter essa opção. Mas pelo tipo de trabalho que escolhi, é importante a manualidade, e é importante que o trabalho seja realmente feito por mim.

ALUNO: Sobre a sua experiência no Japão, você poderia falar um pouco mais sobre essas trocas? Você contou que estava trabalhando com os japoneses, e que havia essas trocas. Você acha que o seu trabalho teve algum impacto no cenário artístico japonês? E também: como se dá essa relação Ocidente e Oriente, e como é esse cenário artístico no Japão?

Acho que uma das grandes experiências da minha vida foi esse tempo que fiquei em Tóquio. Porque é um projeto que é patrocinado pela prefeitura de Tóquio, o lugar se chama Tokyo Wonder Site, bem no coração da capital, em um prédio misto, comercial/residencial. Três andares: dois para os artistas residentes – um de apartamentos e outro de estúdio – e um terceiro de escritórios.

No térreo, tinha a Man TV, que chamávamos de “TV Macho”. Era super divertido, porque quando chegávamos lá, sempre tinha um programa, e eram só programas sobre homens de negócios, nos divertíamos muito com essa TV Macho.

Como era proibido fumar nas praças e na rua – lá tem lugares específicos para isso – e a maioria dos artistas residentes era fumante, a gente descia às três horas da manhã, e ficava no meio

da rua fumando escondido. Eu não – só acompanhava os fumantes, porque sou fumante passivo. A gente levava o laptop, e ficava roubando as redes dos lugares, porque a residência era do lado de uma universidade.

O mais legal de tudo é que não era só o nosso projeto que estava lá, na época, eles oferecem várias residências, acontecem três projetos simultâneos. Tinha esse projeto, que era esse projeto do Vik, participavam eu, a Leda, a Erika Verzutti, a Tomoko, a Aiko e a Miki. Ao mesmo tempo, havia outro programa, que era um *fashion designer* da Antuérpia que ia fazer um projeto nas ruas de Tóquio. Ele estava residente lá, tinha um estúdio e uma máquina de costura.

Os ateliês ficavam abertos, uma pessoa de um projeto visitava o ateliê do outro – então havia o tempo inteiro essa troca. Informalmente, inventamos uns jantares, que fazíamos uma vez por semana. Tinha a gente, os seis (os três brasileiros e três japoneses), tinha esse designer da Antuérpia, e mais um alemão, um francês, um ucraniano, um indonésio e uma iraniana.

Todos tinham um quarto com uma cozinha, mas, também, tinha uma cozinha comum, que era para socializar, para fazer uma amizade. Inventamos, então, uns jantares que eram mais ou menos

assim, cada semana um fazia o jantar com comidas típicas do seu país de origem. Um dia tinha um jantar indonésio; outro dia, um francês.

Os jantares com comidas de países diferentes eram a hora em que a gente fazia amizade com essas pessoas – e as pessoas iam para cima do fogão, para ficar fumando no exaustor, para não apitar todo o sistema de incêndio do prédio. Esse era o momento mais legal, em que as coisas realmente aconteciam; os relacionamentos, os amores, as confusões, as brigas, as raivas – porque, depois, a gente ia para o quarto e ficava tipo Big Brother, dizendo: “Aquele filho da puta daquela francesa desgraçada, você viu o que ela fez hoje?”

Havia um dia do mês, durante esses três meses, em que acontecia um *open studio*, abriam todos os estúdios para o público. Ficávamos lá desde as três horas da tarde até às sete da noite, e vinham todos aqueles japoneses, dizendo assim: “O que é isso? O que é isso? O que é isso?” É incrível, uma experiência bem louca, porque eles querem saber de tudo – absolutamente tudo – e é muito legal.

Recebemos algumas visitas ótimas; de um árabe, que era superbarbana, de umas japonesas totalmente loucas. O nosso prédio ficava em um dos quarteirões do Harajuku, o bairro de moda japonês; e

no outro quarteirão tinha Prada, Comme des Garçons, Dior, Issey Miyake, Vivienne Westwood.

A gente tinha o quarteirão mais rico, que era das *maisons*, depois o Harajuku, que era o alternativo. Tinha um templo budista, um parque, e depois o Shinjuku, aquele lugar do filme da Sofia Coppola.

A Tokyo Hands, uma loja de departamento com um conceito super-legal – a ideia é ser uma loja para pessoas criativas – é dividida em andares e cada andar é destinado a áreas específicas; um andar tem madeira e material de carpintaria; outro, coisas de plástico, um tem artigos de escritório, um tem artigo para artes, e assim sucessivamente.

Acho que perdemos a primeira semana só dentro da Tokyo Hands tentando ver materiais. Tem esse tipo de possibilidade em Tóquio que eu acho que nenhum lugar do mundo tem capacidade de oferecer. Fora o fato de que os japoneses são extremamente delicados e recebem as pessoas muito bem.

Noventa e nove por cento dos japoneses não falam inglês. Mas se você está perdido no meio da rua, procurando o endereço, tem sempre um japonês que te pega pela a mão e leva você. É muito

fácil se perder em Tóquio, pois as ruas não têm números, não têm nomes, é por região, bairro, e o número do local. É difícil andar por lá, só mesmo os japoneses entendem como aquilo funciona, então, o tempo inteiro, você anda com mapa para os lugares que você vai. Se você está perdido, tem um japonês que te pega pela a mão, leva você e o coloca em frente do endereço.

Um das coisas que também achei incrível é o karaokê, uma tradição japonesa, e para eles é muito importante. Estando lá, você entende perfeitamente como funciona aquilo. É o lugar onde todas as coisas são resolvidas, por que é no final de tudo – depois de jantar, de tudo, as pessoas vão para o karaokê – e há prédios só de karaokê, onde cada sala é uma sala temática. Você vai numa, é Barbie, na outra e é Hello Kitty, você vai na outra, e é *heavy metal*. Na outra eram os monges cantando karaokê. No karaokê, as pessoas estão bêbadas, porque elas bebem muito saquê, e aí é um momento que as pessoas se relacionam – do escritório, do Tokyo Wonder Site, por exemplo.

O japonês respeita as hierarquias, tem a coisa de cumprimentar, que, se um cara for mais importante que o outro, então o menos importante tem que ficar mais abaixo do que o que é mais importante. Tem uma série de códigos culturais, e eles têm uma hierarquia muito marcada. No karaokê, eu acho que essa hierarquia se dissolve

um pouco, é onde as coisas se resolvem um pouco. Onde as pessoas conseguem se aproximar. Quando eles cantam juntos, quando o empregado canta junto com o patrão, é um pouco para dissolver a hierarquia, é um jeito de ter um contato mais íntimo.

As pessoas saem do karaokê completamente bêbadas – homens e mulheres. É muito comum você sair de manhã cedo, tipo oito horas da manhã, e encontrar uma pessoa jogada no meio da rua, bêbada; isso é super comum para eles, e ninguém está aí para nada, deixa lá a pessoa bêbada, e está certo.

O Vik Muniz, num desses karaokês, tomou um porre inacreditável, e caiu no meio da rua. Ele tinha um cartão no bolso, e um cara pegou o cartão com endereço dele, pegou o dinheiro do táxi, o colocou num táxi, deu o cartão para o taxista com o endereço do hotel, e deixou um bilhete: “Eu sou Fulano de Tal, eu encontrei você, eu peguei tanto de dinheiro na sua carteira, paguei o taxista, e esse é o meu telefone.”

Outra coisa: as pessoas perdem muitas coisas; então elas perdem casaco, cachecol – porque, na época que eu estava lá, era muito frio – e as pessoas vão perdendo e você vai pela rua e você vê um cachecol, um guarda-chuva, um casaco. Ninguém toca, porque a ideia é que a pessoa depois vai lembrar, vai voltar, e vai pegar aquilo.

E não é só roupa – dinheiro também. As pessoas perdem dinheiro no metrô, outras pessoas pegam o dinheiro e entregam no achados e perdidos. A pessoa que perdeu o dinheiro vai lembrar, vai ao achados e perdidos e vai pegar o dinheiro de volta. Essa consciência do coletivo, essa ideia de coletividade, essa ideia de harmonia, para mim, foi um dos principais aprendizados no Japão. Quando eu fiz esse trabalho da mariposas, as pessoas me perguntavam muito sobre o significado do trabalho – e o trabalho, para mim, tinha essa ideia de delicadeza e introspecção, tinha a ver com o espírito japonês, pelo menos o espírito japonês que conheci. E o trabalho tinha uma relação com isso, para mim.

CLAUDIA SALDANHA: A gente se conhece há muito tempo, conforme o Efrain já falou, e é realmente um prazer enorme recebê-lo aqui, depois de toda essa trajetória, que foi aos poucos, ao longo dos anos 90, principalmente, se sedimentando. Acho que ele tocou em pontos muito importantes. Um ponto que acho fundamental, e ele citou, foi sua primeira exposição individual, que aconteceu no Sérgio Porto, no início dos anos 90.

Noventa e três.

CLAUDIA SALDANHA: Naquela época, houve uma reação forte por parte das pessoas que visitavam a exposição, porque tinham dificuldades de entender a obra do Efrain. E nós discutíamos muito isso; eu acredito que, naquele momento, por falta de informação, por falta de internet, por falta de publicações – a gente não tinha muita publicação no Brasil sobre artes plásticas – e com uma herança muito forte do neoconcretismo e do concretismo. A arte mais aceita na época era uma coisa relacionada a essa herança da arte brasileira mais recente, aquilo que nós conhecíamos como arte brasileira.

Mas as coisas foram mudando muito rapidamente, eu acho que as pessoas foram se informando mais, as próprias universidades, os cursos de artes, a própria experiência da Escola de Artes Visuais foi fundamental nisso. Penso que, hoje, a informação que temos a respeito de artes visuais é muito mais ampla, muito mais diversificada, muito mais abrangente, muito mais completa e complexa.

Por essa razão, eu acho que essas fronteiras que você citou – entre o que é arte e o que não é arte, o que é arte e o que é artesanato – são fronteiras cada vez mais diluídas, não é?

Ainda bem, então há uma aproximação muito maior de todos esses campos, inclusive entre a arte e outros campos, como cinema, vídeo, fotografia etc. Quando pensamos em chamar o Efrain aqui para conversar com vocês, que estão fazendo os cursos de Fundamentação e Aprofundamento, foi justamente para motivar um pouco essa discussão. Efrain é um artista que traz à tona, muito apropriadamente, essa discussão. É muito interessante isso que ele falou sobre o que eu nunca tinha pensado: lá fora, como não há a referência do artesanato brasileiro, não há esse tipo de questionamento. Tem até um artista alemão que tem um trabalho bem nessa linha.

Stephan Balkenhol.

CLAUDIA SALDANHA: Ele faz também um trabalho com madeira, com esculturas, às vezes pequenos e às vezes grandes. É uma referência legal, se vocês quiserem entrar na internet, Stephan Balkenhol tem um trabalho bem interessante. Então é isso, eu agradeço a todo mundo, especialmente ao Efrain pela presença. Obrigada.

Obrigado.

Notas

1. Exposição coletiva que reuniu trabalhos de 123 artistas, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV/Parque Lage, Rio de Janeiro, aberta em 14 de julho de 1984.
2. Victor Arruda. “Retrospectiva 1975/1986”. Exposição individual na EAV/ Parque Lage, Rio de Janeiro, 1986.
3. Efrain Almeida. *Pés*, 2001; cedro e contas.
4. Efrain Almeida. “Os melancólicos”. Exposição individual realizada na galeria Carminha Macedo, Belo Horizonte, 11 de novembro a 12 de dezembro de 2009.
5. Efrain Almeida. *O colecionador*, 2009; aquarela sobre papel; 22 peças; 20 x 29 x 5cm (cada).
6. Efrain Almeida. *Os melancólicos*, 2009; umburana e óleo; 2 peças; 11 x 26 x 7cm (cada).
7. Efrain Almeida. *Assum preto*, 2009; umburana, óleo, vidro e pirografia; dimensões variáveis.
8. Efrain Almeida. *Ga*, 2008; umburana, óleo e pirografia; 22 peças; dimensões variáveis.
9. Efrain Almeida. *Os melancólicos*. Autorretratos esculpidos em madeira policromada; 11x26x7cm(cada).
10. Efrain Almeida. *O colecionador*, 2009; aquarela sobre papel; 22 peças; 20 x 29 x 5cm (cada).
11. Nan Goldin. *The ballad of sexual dependency*. Projeção de 720 *slides*; com duração de 42’.
12. Efrain Almeida. *Série Efrain Almeida*. Esculturas em madeira. 29ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal, São Paulo, 2010.
13. Efrain Almeida. *Autorretrato com tattoos*, 2008; umburana; 21 x 8 x 8 cm.
14. Efrain Almeida. *Sem titulo*, 2006; umburana e óleo; 11 x 20 x 23 cm.

Saiba mais

- ALMEIDA, Efrain; SARDENBERG, Ricardo (org). *Efrain Almeida*. Textos de Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Cobogó. 2010. 160p.
- ALMEIDA, Efrain e CAMPOS, Marcelo. *Cariri: Impressões de viagem*, Juazeiro do Norte. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, BNB. 2007.
- ALMEIDA, Efrain. *Efrain Almeida*. Texto de Cláudia Saldanha; tradução Gustavo Couto Stevens. Porto: Canvas & Companhia Galeria de Arte Contemporânea, 1998. [16 p.] il. color.

110

IOLE DE FREITAS

Este texto, gentilmente cedido, resultou do encontro da artista com o curador Eugenio Valdés Figueroa, diretor fundador de Arte e Educação da Casa Daros por ocasião da inauguração do Programa de Residências de Pesquisa e Criação da instituição, no Rio de Janeiro. O projeto de Iole de Freitas partiu da indagação “Para que servem as paredes do museu?”, focada na última etapa de reformas do prédio que hoje abriga a Casa Daros.

EUGENIO VALDÉS FIGUEROA: Onde surge a inquietação que vai conduzir à proposta de “Para que servem as paredes do museu?”? Isso precede a pesquisa na Casa Daros, já estava na sua instalação na Documenta de Kassel, por exemplo.



Detalhe da instalação desenvolvida por Iole de Freitas, com a pesquisa “Para que servem as paredes do museu?” no Programa de Residências de Pesquisa e Criação da Casa Daros. 2013.

Foto: Sergio Araujo

Isso começa bem antes, em 1991, no meu primeiro site-specific em grande escala, pensado para a Capela do Morumbi, em São Paulo. Nessa Capela, se fundem a antiga tradição rural brasileira e mineira da taipa e a inteligência modernista de Gregori I. Warchavchik, o brilhante arquiteto do início do século XX que reformou esse espaço. Conheço bem a técnica da taipa, aquelas madeirinhas todas preenchidas com barro, típica do interior de Minas Gerais. Eu queria as paredes, mas elas não me atendiam, já que a taipa não aguentaria o peso do trabalho. Dessa vez, o que me salvou foi a trave enorme de madeira, onde tive autorização para fixá-lo. A inquietação com o desafio das paredes começou lá. Foi justo aí que parei de fazer o trabalho de gesto sobre o material. Essa obra integra a série de meus grandes relevos barrocos do início dos anos 90. A partir dessa intervenção, meu ponto de vista mudou, e comecei a perceber que nem sempre as paredes seriam gentis com o meu pensamento estético.

EUGENIO: Isso demanda uma negociação com o espaço, com o limite...

Quando eu quero e, claro, quando me permitem, cria-se uma instância. Mas, sim, é uma negociação, o trabalho não pode tudo. A parede pode se recusar a me atender. Em alguns casos, o trabalho

arrebenta mesmo a parede. Então é sempre assim: ou não pode nada, ou pode tudo. Quando pode tudo, eu tenho que dar o limite. Quase duas décadas depois, na Casa França-Brasil, a questão das paredes continuaria me instigando, do ponto de vista estrutural e conceitual, mais do que do físico. O telhado do arquiteto oitocentista Grandjean de Montigny na Casa França-Brasil tem a estrutura igual a um barco antigo de cabeça para baixo, é lindo. Tive que subir em guias e andaimes para conseguir entrar em túneis internos, partes do telhado, para achar as madeiras que, com seus encaixes, estruturavam as paredes. Era onde se poderia fixar o trabalho. Quando entendi aquilo, pensei: “Não posso furar esta madeira. Se eu mexer na estrutura de sustentação, no abalo, tudo despencará”. Então vi os pontos em que poderia amarrar, mas não tive coragem de martelar, pois, se eu fincasse ali um cravo, desmontaria toda a estrutura do telhado. Para mim as paredes do museu têm um sentido, antes de tudo, simbólico, que é a minha questão. Elas servem para quê? É um museu. Para acolher arte? Para acolher uma coleção? Nem sempre.

EUGENIO: Nem sempre o museu é acolhedor. Como ele conseguiria conter tudo o que a arte foi e poderia vir a ser?

Suas paredes teriam que ser permeáveis às novas ideias. Há curadores corajosos, que querem o trabalho que rompe. Só que há

momentos em que essa permeabilidade de ideias, de instâncias institucionais com o meu trabalho, precisa de uma ancoragem física. Para o trabalho voar para o lado de fora, romper as paredes e estender a área do museu extramuros, torna-se necessário que o patrimônio histórico, a curadoria e os arquitetos envolvidos permitam-me furá-las. Somente assim a parede, estética e institucionalmente, consegue perder sua rigidez e deixar de ser muro, para finalmente passar a ser âncora do pensamento plástico.

EUGENIO: Em Kassel, em 2007, seu trabalho transbordava, a parede ficava porosa...

Na Documenta 12, o curador Roger Martin Buegel me falou: “Venha olhar; se a sua proposta me interessar, dou o espaço que você quiser”. Pensei: “Não diga isso pra mim porque vou querer um monte de espaço”. Então, pedi a esquina do Fredericianum, no ar, no lado de fora do segundo andar, com muita luz. Ocupei também todos os 30 metros internos da sala. O trabalho começa fora do museu, no ar, sem apoio no campo urbano. Mas, dali, é o trabalho que começa a falar: “Tenho que me segurar em algum ponto, tenho que me apoiar”. Então decide atravessar, liga o dentro com o fora, fazendo da parede uma película. É quando a parede já não é limitação.

EUGENIO: Mas a parede sempre é limite.

A parede? Depende.

EUGENIO: ...ela estabelece um dentro e um fora.

Mas eu rompo.

EUGENIO: Ela mesma é uma demarcação...

...Mas na Documenta ela virou membrana, membrana de luz. O trabalho se constrói tanto no espaço interno quanto externo. Seu pé está firme aqui dentro, no segundo andar, mas você percebe seu corpo como se ele estivesse também lá fora. Não é preciso um trampolim para estar na área externa do meu trabalho e lá caminhar. O trabalho espera que, ao se deslocar dentro da sala, pelo espaço interno, você perceba o lado de fora. Mesmo com os pés fincados no chão, ele parece jogá-lo no ar ou convidá-lo a isso. Mas você não precisa se precipitar no espaço, basta olhar o trabalho ao percorrê-lo.

EUGENIO: Já tive o privilégio de assistir ao momento de instalação de seus trabalhos. Ao cuidar das relações de espaço

116

CADERNOS EAV



117

IOLE DE FREITAS



Detalhes da instalação desenvolvida por Iole de Freitas, com a pesquisa "Para que servem as paredes do museu?" no Programa de Residências de Pesquisa e Criação da Casa Daros. 2013.

Foto: Sergio Araujo

e fixação, você não está muito longe das marcações que um dançarino faz no chão. Um dançarino considera gravidade, volume, peso, equilíbrio, ritmo dentro de um espaço-tempo específico. Você se prepara da mesma forma, mas valoriza a fixação, o ponto de retorno que a gravidade traz, como se quisesse que o salto ficasse suspenso. Como o espaço-tempo da dança aparece na sua maneira de pensar escultura, de pensar arquitetura?

Fiz dança até os 23 anos de idade, e a consciência do meu corpo em deslocamento no espaço sempre foi fundamental. Ao atravessar o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, me interessava a consciência corpórea da velocidade, do deslocamento do equilíbrio, da ideia de prumo, para eu poder então marcar o ponto de apoio no chão e saltar. Você só tem grandes saltos se tem um bom apoio. Entendi isso com clareza não só com o meu corpo, mas quando vi o Nureyev dançar no Scala de Milão com a Margot Fonteyn, que é uma pluma. Pensei: “Como vai acontecer? Esse homem vai ter que saltar e fazer aqueles voos que eu vejo nos filmes e fotos”. Ele era grande e corpulento, puro músculo. Incrível.

Como ele levanta aquele peso e se torna pluma no ar? Pela maneira como se apoia no chão. Assim como a maneira como o tubo ou

alinha se ancoram na parede, vazam a parede, é que determina o grande salto e a curvatura que o trabalho vai executar. Fui criando cada vez mais consciência corpórea através desses exercícios, e me interessando pela maneira como meu corpo cortava o espaço.

EUGENIO: Cortar o espaço?

Sim. No filme “Exit”, dos anos 70, vou cortando com uma faca um pano branco enorme no loft em que morava em Nova York. Mas não tem nada a ver com Buñuel, nem com Fontana. Não é um gesto de agressão, pois se tratava de como o meu corpo ia vencendo aquela distância, uma diagonal de 50 metros de tecido estendido naquele espaço. O gesto ia abrindo o tecido branco como membrana, como pele que corria ombreado o meu corpo. Na ação de cortar, eu ia percebendo o outro lado, assim como minhas obras mais recentes procuram o lugar onde se tocam o dentro e o fora do museu. Minha possibilidade de compreender espaços mais amplos foi fazendo com que aquele movimento interiorizado, com a contundente densidade psíquica dos anos 70, começasse, então, a ativar os espaços em torno. Tenho uma fascinação pelo Tatlin. Ele cortava o espaço; Nos Contra-Relevos de Canto, fixou a obra entre duas paredes em ângulo reto, usando os cantos. Fez com que a parede se rendesse a ele, pois ela não era só o ponto de fixação, era ponto de tensionamento.

Isso me interessa, porque quando, hoje, atravesso o espaço com as chapas, estou cortando o espaço. No trabalho da Casa Daros a ideia de membrana, a presença do plano e das superfícies surge como a pele de um rio, de um mar, onde o movimento é fluido. Mas o espaço da obra é o da corporeidade. Os volumes são vazados porque o espaço pertence à corporeidade do outro, ao sistema sensorial do sujeito que o percorre. Busca-se criar um vazio a ser ocupado pelas potencialidades daquele que o atravessa.

EUGENIO: Durante a pesquisa na Casa Daros, você se deparou com um espaço físico escorregadio, permanentemente mutante, porque era um espaço em construção, ainda por nascer. Sumiam as paredes, mudava o jardim, tudo efêmero e experimental como nos anos 70. Como foi trabalhar nesse campo instável do primeiro programa de residências, pesquisa e criação da casa?

Depois de ter feito as instalações na Documenta, no Iberê Camargo, na Casa França-Brasil e na Pinacoteca de São Paulo, eu estava precisando de um campo de instabilidade. Quando desenhei a estrutura toda para o Iberê Camargo, foi um novo sistema, algo diferente da Documenta. Mas após repropor e otimizar esse sistema para os instigantes espaços da Casa França-Brasil e da

Pinacoteca, encarei as intervenções na Casa Daros como um belo desafio. Eu queria mexer com situações ainda não experimentadas. Na Daros, a realidade espacial/arquitetônica que me era dada a ver num dia mudava radicalmente no dia seguinte. A desconstrução da fisicalidade das paredes era acompanhada pela reproposição do meu desenho. Neste embate, nós fomos tentando criar a ocupação do Jardim das Palmeiras, que passou por intenso processo de construção e desconstrução. Daí surgiu a intervenção na escadaria.

EUGENIO: Mas essa ocupação começou, na verdade, nos desenhos. Neles as fotografias funcionam como sua única ancoragem para o “real”, naquele espaço em metamorfose. Você desenhava sobre fotos de um entorno que estava mudando ou que subitamente era tomado por andaimes e máquinas de construção. Assim surgiam esculturas inviáveis flutuando sobre palmeiras. Dessa série das Utópicas e Esculturas impossíveis, passamos a nos aventurar, em 2011, numa instalação de apenas 24 horas de duração, na escadaria de entrada, e dali fomos para o interior do casarão, numa das mostras inaugurais da Casa Daros em 2013.

Foi criado um tempo e um espaço em suspensão. Geralmente sou muito assertiva, topo fazer, vou lá e faço. Construía-se algo

**“A partir dessa
intervenção, meu
ponto de vista mudou,
e comecei a perceber
que nem sempre
as paredes seriam
gentis com o meu
pensamento estético.”**

mentalmente no desenho ou na foto, sabendo que aquilo não existiria dali a meio-dia. Instalações complexas eram projetadas em forma de desenhos, maquetes e croquis para lugares fugazes, em constante mutação. Isto derivou no projeto para o Jardim das Palmeiras que, horas antes de ser instalado com enormes chapas transparentes, teve o chão de terra totalmente revolto por escavadeiras, retirando a mínima possibilidade de assentamento da obra. Surgiu então uma proposta bem inusual: instalar um site-specific nas escadarias externas da Daros ainda fechada ao público. Na verdade, a montagem durou 24 horas, mas a fruição durou pouco mais de três. Essa aventura, como você diz, foi para ser partilhada com um grupo de amigos e colegas – Abraham Palatnik, Julio Le Parc, Antonio Dias, Waltercio Caldas, Paulo Sergio Duarte, entre outros, num encontro que só perdura em fotos e filmes.

EUGENIO: Da questão “Para que servem as paredes do museu?”, a sua pesquisa na Casa Daros se radicaliza na afirmação “Eu sou a minha própria arquitetura”, sem abandonar os conceitos de processo e permanência...

Foram muitos os trabalhos mentalmente construídos, motivados pela inexistência das ancoragens físicas que geraram o conceito “Eu

não preciso de suas paredes, eu sou a minha própria arquitetura”, assim como os esboços tridimensionais realizados no atelier durante os dois anos de pesquisa. Já em novembro de 2012, com as paredes prontas, a obra enfim pôde entrar no casarão, na sala experimental. Foram então feitos vários protótipos no atelier, com medidas precisas para mapear pontos de fixação nas paredes recém-restauradas do prédio centenário, as quais me foi permitido furar. No dia em que resolvi o trabalho, lembro que, depois de uma conversa com você, fui caminhar na praia. Precisava da fisicalidade do mergulho, de meu deslocamento na areia, estava tentando entender o trabalho... Queria que, ao entrar naquela sala, o trabalho envolvesse as pessoas. Não queria apenas provocar a sensação de ser coberto, mas a de ser completamente captado pelo lugar, o que é bem diferente de ter algo que passa por cima da sua cabeça – aviões e helicópteros passam o tempo todo. Você entra e percebe que está em outro lugar, cercado por uma ambiência que lhe tira do seu prumo banal de todo dia, desorganiza o seu equilíbrio e questiona suas certezas.

EUGENIO: Você assume que tem a sua arquitetura.
Os outros também?

Sem dúvida. Mas quero que eles conheçam a minha, agora já com alguns anos de maturidade, de construção. E, para que isso ocorra,

ela tem que tocar de uma maneira que estimule, questione, inco-mode – mas que não agrida. Eu quero tirar a calma das pessoas, mas não quero tirar a paz delas.

Quero que elas se agitem, mas não quero afundá-las. Na medida em que a percepção visual estiver totalmente vinculada à atuação que o espaço faz sobre a fisicalidade da pessoa, uma instância emocional diferente poderá ocorrer. O que sacode, rompe, fatia o espaço? Afinal, quando isso ocorre no espaço, ocorre também na pessoa que nele está.

EUGENIO: Então a função do trabalho é interferir no espaço para afetar quem nele entrar?

Sim. Se o trabalho não sacudir a vontade das pessoas, eu não sei de fato para que a arte serve. Mas ela fará isso sem agressão, assegurando que a questão estética está ligada à ética. O belo não é inimigo da justiça social, mas atributo da natureza, e o homem faz parte dela. A beleza será sempre um elemento libertador. Entendo minha obra como um abrigo aberto. A princípio a instalação na Casa Daros aparenta ser suave, aliviadora, mas trata-se, de fato, de um turbilhão que propõe trazer à tona as potencialidades do sujeito que ali entrar. Tomado pela intensidade da obra e do lugar, ele, talvez, passeia incorporar a sensação de potência e leveza que

**“Se o trabalho não
sacudir a vontade das
pessoas, eu não sei
de fato para que a
arte serve. Mas ela
fará isso sem agressão,
assegurando que
a questão estética
está ligada à ética.”**

o trabalho imprime. Para isso acontecer, a pessoa tem que entrar no campo imantado que o trabalho propõe, pois ele não está interessado no processo de simples contemplação externa.

EUGENIO: E quanto às arquiteturas institucionais? Você trabalha tanto com fatos físicos quanto institucionais...

Muitas vezes, as grandes instalações são realizadas em parceria com as instituições. Eu gosto de não obedecer, de não aceitar. Mas também gosto e busco as parcerias. Acredito que o artista sobrevive na malha cultural, que tem seus agentes, com os quais quero lidar, seja discutindo ou mesmo discordando... É um investimento de confiança e afinidade entre as pessoas: profissionais, curadores e colecionadores. O processo de realização do meu trabalho deverá sempre se dar nessa trama institucional instigante. Além disso, não pode haver erro nesses meus trabalhos, que são muito pesados.

São muitas as utopias, mas o corpo humano é uma realidade concreta que pede um profundo respeito e bom senso nos cálculos. Estou o tempo todo tentando fazer a relação entre posturas culturais, institucionais, mentais, emocionais, buscando um impacto que seja tanto visual quanto corpóreo, e que instigue e potencialize a percepção de quem o atravessa.

Nossos agradecimentos a Eugenio Valdes e a revista ArtNexus para quem esta entrevista foi realizada e que a publicou em primeiro lugar.

Notas

1. Documenta 12, exposição coletiva realizada em Kassel, Alemanha, de junho a setembro de 2007.
2. Iole de Freitas. Sem título, 2007; instalação; policarbonato e aço inox; 14 x 33 x 15m.
3. Trisha Brown. *Accumulation, 1971 e Floor of the forest, 1970*; performances realizadas na Documenta 12.
4. Iole de Freitas. Sem título; policarbonato e tubos flexíveis de alumínio; 100 x 4 m². Trabalho feito para a inauguração da Casa Daros, em 2013.
5. Iole de Freitas. Sem título, 2008; instalação; aço e lâminas de policarbonato.
6. Olafur Eliasson. *Seu caminho sentido*, 2011; instalação no Sesc Pompeia, São Paulo.
7. “Iole de Freitas”, individual na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, de junho a agosto de 2011.
8. Iole de Freitas. *Jump to the other side and win a red kimono, 1971-72*; video-performance.
9. Ai Weiwei. Sem título, 2007; escultura; portas e janelas das dinastias Ming e Quing.
10. Iole de Freitas. Sem título, 1991; instalação permanente; cobre, latão e aço inox; 400 x 360 x 130 cm.
11. Iole de Freitas. Sem título, 1997; escultura.
12. “O corpo da escultura: a obra de Iole de Freitas 1972-1997”, individual no MAM São Paulo, 1997.
13. “O corpo da escultura: a obra de Iole de Freitas 1972-1997”, individual no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1998.
14. Iole de Freitas. *Elements e Light works*, vídeos filmados em super-8 no período entre 1973 e 1981.
15. Iole de Freitas. *Exit*, 1973; vídeo em super-8, cor, 4 min.

Saiba mais:

<http://www.ioledefreitas.com/home.html>

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Iole de Freitas. Curadoria e textos críticos de Sônia Salzstein. Rio de Janeiro, 2005. 96 p.

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. Iole de Freitas. Rio de Janeiro, 2000. 76 p.

FREITAS, Iole de. Iole de Freitas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. 96 p. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.

GABINETE DE ARTE RAQUEL ARNAUD. Iole de Freitas. Rio de Janeiro, 1994. 48 p.

130

JOSÉ DAMASCENO

Texto publicado no volume *Criação e crítica* (Fundação Vale, 2009) e apresentado em palestra nos Seminários Internacionais da Vale 2009, Espírito Santo, e na École Nationale des Beaux Arts, Paris, 2008.

Tópicos topo-ópticos

0.

Trata-se de uma demanda incontornável, primordial e, ao mesmo tempo, urgente, seja pela sua inquietante vigência problemática ou por sua oscilatória, flutuante e desconhecida inteligência inerente: o ato de simplesmente determinar lugar, estabelecer posição e perceber a infinidade de fatores implicados no intuir e explorar espaço. Agora. Uma vertigem impensada surge diante da magnitude implacável de toda a sorte de regiões e zonas implicadas. Solicitam-se onto-latitudes, onto-longitudes como registros necessários nesse trânsito entre dimensões. Considerando-se ainda os elementos que constituem essas superfícies e tramam essas paisagens moventes, reclamam-se todos



L'art de s'installer (au nord du futur), 2011
Serigrafia
Políptico, 42 x 30 cm (cada)

Foto: Eduardo Ortega

os instrumentos de navegação de que possamos dispor ou mesmo inventar. Exigidos aqui justamente naquele momento quando se relacionam, se alinham, o lugar em que nos encontramos com aquilo que buscamos realizar. Um cruzamento. Trata-se, afinal, da tentativa de realmente se situar. Experimentamos atualmente circunstâncias talvez nunca antes vistas, relativas ao adensamento da escala entre a informação e a proliferação de narrativas e contextos. Um certo “estado de coisas” intenso, estranho, se instala, curiosamente, de forma sorrateira. Notam-se asfixia e claustrofobia anímicas, contudo banhadas por uma letargia dócil. Surpreende-nos em seguida a possível descoberta de uma nova geografia, esta constituída por territórios de natureza igualmente cognitiva, ilusória e exponencial. A crise paradigmática se faz presente, uma perda de valores, sobretudo aquela do exercício da reflexão sobre esses valores. Não se sabe a que recorrer nem mesmo como encarar esse drama entre alteridade vacilante e subsequente ausência de rotas. Como se mover, como se orientar por esses territórios? Os espaços descritos por essa nova geografia possuem, contudo, uma cartografia incomum. Sua própria morfologia e presença imanentes a sua configuração, ali onde o projeto se torna objeto e vice-versa.

0.1

O que se quer afinal? E então a *Cuca*¹ perguntou: você tem fome?

1.0

A natureza da visão. Uma breve sentença que, contudo, possuindo em seu cerne elementos essenciais daquilo que poderíamos supor ser um mistério insondável, retorna. Uma vez mais, encriptada pelo jogo em seu contato com o mundo. Essa frase revela um universo impressionante e profundo, de tudo aquilo que diz respeito aos vastos domínios da visualidade, suas questões e áreas contíguas de interesse, hoje e sempre. Em meio a uma miríade de possibilidades e abordagens distintas, uma delas se mostra ainda mais fugidia. Situada sempre em movimento, em transformação no decorrer do tempo, coloca-se mesmo assim como fator estruturante. O problema em questão, da ordem da linguagem e oriundo justamente do complexo de acontecimentos e fenômenos relativos aos infindáveis extratos imaginários e perceptivos, mentais por excelência, mostra-se um momento furtivo. O ato imagético. Se examinado minuciosamente, no entanto, revelaria entre outras coisas uma conformação improvável, uma continuidade ao mesmo tempo especulativa e factual. Algo sempre se move, o tempo não se detém, e essa passagem insuspeita ocorre exatamente no intervalo aberto entre essa faculdade que age e aquilo que é visto, logo produzindo um terceiro momento, que, visto mais de perto, nos assombraria pela sua autonomia. Um dado de extrema importância ao nos referirmos à ideia de espaço encontra-se na existência de coordenadas diferentes. A imagem é

**“Algo sempre se move,
o tempo não se detém, e
essa passagem insuspeita
ocorre exatamente no
intervalo aberto entre essa
faculdade que age e aquilo
que é visto, logo produzindo
um terceiro momento,
que, visto mais de perto,
nos assombraria pela sua
autonomia.”**

uma ressonância que surge na confluência de inúmeras instâncias nas quais nosso espírito e visão constroem espaços. Partindo do princípio de que pensar é também produzir espaço, chegaríamos a uma curiosa hipótese sobre a formação, construção e obtenção de mundos singulares, em que se inter-relacionam e se nutrem respectivamente espaço e pensamento. A reunião de fatores, simultaneamente visuais e espaciais, aliados a um sem-número de contingências, estímulos, cargas e sintomas de natureza simbólica, compõe o substrato das coordenadas aqui cogitadas. As circunstâncias devastadoras, feéricas, algo alucinatórias em que nos encontramos imersos nesse momento, apenas confirmam uma exigência: elaborar novas coordenadas. Faz-se premente alguma ousadia, no sentido de se encorajar a formulação de enunciados, agora então portadores de sínteses ainda não conhecidas. A concatenação dessas coordenadas seria responsável por também se poder ainda inferir outros parâmetros, entendidos aqui como fundamentais em todo o processo. O exercício da atenção expandida e o estudo do lugar são imprescindíveis.

1.1

O primeiro congresso internacional das secretárias eletrônicas emancipadas assinalava: respostas-charadas, respostas-esfinges e uma pergunta: a distância nos deixou? Era uma vez um parque industrial... Contrassenha: operar desencaixe.

1.2

O erro também foi convidado. O abismo é a nossa casa. O impen-sável, uma ferramenta, onde a falta de propósito se confunde com aquilo que é essencial.

2.0

Organograma significa literalmente a representação gráfica de uma organização que indica as disposições e inter-relações de suas unidades constitutivas, o limite das atribuições de cada uma delas e suas hierarquias. As palavras ontem, hoje e amanhã vertidas em uma ordem que desconhecemos nos reconduzem à perplexidade do mistério do fluxo do tempo.

Amanhã: hoje? ontem, amanhã? hoje, ontem? amanhã. Hoje: amanhã? ontem, hoje? amanhã, ontem? hoje. Ontem: amanhã? hoje, ontem? amanhã, hoje? hoje.

2.1

E era uma rua que se estendia por um meio dia congelado...
Uma ponte: substância / espírito. Uma porta: inorgânico / vivente.

3.0

O pensamento-ação acontece ao longo do tempo. Trata-se de um



Fatia, 2011
Marmore, 250 kg
85 x 70 x 10 cm

Foto: Eduardo Ortega



**Método para Arranque
e Deslocamento, 1993**

Carpete
60 m'
Galeria Sergio Porto

Foto: Miguel Rio Branco

campo instável, aberto, em crescimento. Superfícies criadas pelo entrelaçamento de uma série de enunciados concretizados. Desenho e corpo realizados, em permuta contínua. Tecido engendrado segundo uma assimilação e reprocessamento constantes. Uma convergência regida pela dinâmica estrutural correspondente a uma iniciativa, aquela que pretende potencializar as possibilidades do espírito manifesto. A espessura de uma malha formada por canais, vias e acessos. Conjuntos poéticos sob efeito sistêmico de complexidade em processo crescente. Tempos interconectados por situações nas quais se quer uma aguda presentificação do pensamento, mesclada com algo que surge e se coloca, aqui entre nós, e que funda um real, um espaço de trânsito. Tal reunião de acontecimentos acaba por produzir determinados estados de consciência que buscam promover um fluxo entre ideias em que certa frequência passa a operar de forma inadvertidamente independente. Ao atingir esse estágio em que tais seres, formas e espaços passam a coexistir verifica-se a incidência de uma sinergia: a investigação da natureza da visão até as suas últimas consequências. Esse roteiro tem por base o não saber, o desconhecido, como parte substancial daquilo que pressupõe o conhecimento. O pensamento também necessita respirar.

3.1

Os seus seios são lindos, quero tocá-los. Foi dito que a inocência

**“A imagem é uma
ressonância que surge
na confluência de
inúmeras instâncias
nas quais nosso
espírito e visão
constroem espaços.”**

deliberada pressupõe coragem. O diabo lhe deu um recado e pediu para não se atrasar. Um pouco depois de quando havia morrido não sabia mais ao certo que horas eram ou se chovia. Uma sugestão complementar somente então disse: ligar assim que puder... Nenhuma linha. Duas vozes: atravessar o santuário das demagogias conduzido pelas veleidades insinuantes.

4.0

Considerar o legado da arte através dos tempos acaba por nos oferecer uma condição, um fato pujante e pleno: estarmos diante de uma cosmologia do imponderável. Mas uma zona ainda mais selvagem se impõe, se vislumbra, ao se insistir em um movimento. Aquele que procura se reconhecer no desejo irrequieto em explorar esses universos desconhecidos, sondar suas cartas, percorrer seus espaços, enxergar seus domínios, intuir suas dimensões. Uma redescoberta permanente lá onde o limite se dobra, lá, onde o situar é igual a inventar.

Rio de Janeiro, outubro de 2008

AGRADECIMENTO A JOSÉ THOMAZ BRUM

Nota

1. Entidade fantástica do folclore brasileiro, feiticeira assustadora, faminta e maliciosa que habita as florestas.

Saiba mais

GALERIA LAURA ALVIM. José Damasceno: conjunto, sequência, lugar. Curadoria Lígia Canongia; texto Geraldo Mosquera. Rio de Janeiro, 2009. 43 p.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. José Damasceno: coordenadas y apariciones. Madrid, 2008. 183 p.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. José Damasceno. Curador Luiz Camillo Osorio. Rio de Janeiro, 2011. 84 p. (Série Mergulhos)

144

LUIZ AQUILA

Estou muito contente de estar aqui. Eu tenho acompanhado a distância estes encontros e tinha mesmo vontade de vir a um deles. Porque esta escola tem uma história que vocês já devem conhecer, uma história de ligação muito forte com os artistas; eu acho que é a escola de arte brasileira mais próxima dos artistas, onde os artistas se sentem parte dela. Um local que sempre, nos momentos difíceis de necessidade, contou com os artistas e os artistas contam com ela – então, é uma referência para nós todos.

Às vezes, essa atividade tão solitária do artista encontra um porto seguro ou uma referência na escola; é muito bom estar aqui. Eu gostaria de começar fazendo um retrospecto do meu trabalho – para aqueles que não conhecem – que começa em 1965. Eu também



Pintura invadida pelo azul, 1991
Acrílica sobre tela
240 x 260 cm

gostaria de, com o nosso colega John Nicholson, fazer uma conversa mesmo, quer dizer: os alunos dos dois cursos que quiserem interferir, por favor, podem me interromper e conversar.

E, apesar de ser um encontro restrito aos alunos, eu convidei alguns colegas para virem – amigos que vêm na condição de observadores.

Em 65, começo a mistura entre elementos gráficos e a pintura, utilizando em geral guache e bico de pena.

A mim interessava muito a questão da linha em relação ao espaço bidimensional, como essa linha interfere no espaço? E como a linha, na divisão do próprio espaço, cria novas situações planares? Ela deixa de ser só linha, como também ela divide esse corpo aqui que passa a ser uma forma. Ao mesmo tempo em que ela tem autonomia, que é solta, ela delimita espaços.

Apesar de ser eu um artista abstrato, as situações geográficas ou o meio onde eu estou acabam interferindo no meu trabalho, como se fosse uma interferência através de elementos visuais sem o significado.

Os trabalhos realizados no período em que morei em Brasília têm esses formatos grandes, com grandes espaços, executados com

pistola, com tinta borrifada a distância. No período em que morei em Londres, começa uma coisa que eu identifico muito mais agora do que na época, principalmente, quando eu estava organizando e selecionando as imagens para mostrar aqui, são espaços mais restritos, seguros, como se tivessem portas, janelas; elementos geométricos que sempre estão te enquadrando e limitando. O horizonte te restringe e te dá outra situação espacial.

Quando eu retornei ao Brasil, fui morar pela primeira vez em Petrópolis, e aí acontece, quer dizer, quando você está aberto e ligado na questão visual, você começa a refletir sobre o que você está vendo.

E, na volta, era muito gozado. Eu fui de Brasília para Londres, e depois voltei para Petrópolis, que é oposto de Brasília, onde você tem grandes horizontes e platô. Em Petrópolis é tudo estreitinho, são vales estreitos; qualquer coisa que você ponha na sua frente conta naquela paisagem, então você vai ver, a partir daqui, que o meu trabalho começa a mudar.

Uma coisa que eu gostava muito, naquela época, era ir por estrada. Eu não dirijo, então, eu tenho um prazer muito maior com a paisagem do que as pessoas que dirigem, naturalmente, é até covardia, é um abuso, sabe?

Você pegar assim estradas rurais, em montanha, que não têm iluminação, em que o farol do carro vai destacando a paisagem; ele destaca aqui, tem essa coisa que o farol funciona um pouco como uma janela que anda. Então, ao mesmo tempo em que você está dentro, você está fora, e o farol organiza essa paisagem.

Incrível como eu me indico como um pintor abstrato, mas depois estou citando “paisagem” o tempo todo, então não dá para levar a sério tudo que eu digo. Eu fui a Lima, eu fui expor e dar um curso no Peru, e lá tinha uma situação incrível. Em torno de Lima há um deserto com dunas, onde as pessoas constroem casas com adobe – adobe é tijolo cru. Adobe feito com material dessas dunas; então, há a duna redonda e tal, e de vez em quando se tem essa duna completamente geometrizada e amarrada por esse homem que fez sua casa.

E isso me interessava muito, essa coisa meio contraditória da duna, da duna espontânea, e essa geometrização da paisagem feita pelos camponeses que moram nesses lugares. Além das casas, feitas com material da duna, eles faziam também cercas de adobe para o gado não fugir. Havia aquela coisa que é toda materna, redonda – e, de repente, aquilo ficava tudo geometrizado.

Aí, o meu trabalho vai ficando francamente abstrato, cada vez menos

referencial. Nisso, eu volto ao Rio pela primeira vez como adulto – porque eu morei em Brasília muito tempo, também morei na Europa por muito tempo e depois em Petrópolis. Saí do Rio aos 17 anos.

Fui tomado de paixão pela vida e pelos sons, pela quantidade de estímulos sensoriais que temos aqui; eu acho que isso me ajudou muito a pintar, o Rio é uma cidade muito boa para se pintar, e minha produção em pintura tem linhas divergentes, e eu uso partes muito sóbrias, e com direção parecida, de repente você tem um amarelo que contradiz tudo isso, então eu acho que tem muito a ver com os estímulos que a gente tem aqui.

Já não são mais estímulos puramente visuais, no sentido figurativo, mas estímulos sensoriais em geral. Fiz um livro¹ com o meu amigo Eudoro Augusto, poeta, pena que eu não tenho fotos dos poemas também. São poemas belíssimos do Eudoro, e o que eu fiz, então, não são ilustrações, são quase que uma obra gráfica paralela a dele. O tema era carnaval, sugerido pelo editor, e Eudoro já tinha os poemas que eram referentes a diversos carnavais. E, em geral, o assunto não era propriamente carnaval, era outra coisa que estava acontecendo naquele período; tem um poema que fala sobre a repressão política, outro poema que fala sobre o uso de drogas, outro sobre a questão da descoberta do sexo mais livre – apesar

de ser datado por carnavais. E eu tive a vontade de fazer uma coisa meio fluente, como se fosse um asfalto que fluísse, como o poema sobre as lantejoulas e o umbigo da odalisca.

Nesse período meu trabalho vai ficando cada vez mais abstrato. Os desenhos do carnaval também têm mais uma referência a clima atmosférico, do que uma referência literal.

Começo a fazer grandes pinturas. Grandes em tamanho. São quadros, falsos quadrados de 240 x 260 cm. Uma coisa que acho interessante pensarmos, quando se trabalha no espaço bidimensional, o tamanho é assunto, assim como o limite do trabalho é assunto também. Então, um quadro grande não é um quadro pequeno ampliado, nem um quadro pequeno é um quadro grande reduzido. A questão do estímulo do assunto e do limite é um assunto.

Eu sempre reflito sobre o fato de que toda arte é geométrica – toda arte que se dá no espaço bidimensional naturalmente. Porque, o tempo todo, lida-se com os limites do quadrado ou do retângulo e com a interferência e os dados que, com as mãos, colocamos sobre o quadrado e o retângulo. O quadrado e o retângulo também são assuntos do trabalho.

E obras muito grandes têm outra qualidade: quando a obra é muito grande, assusta menos o artista lidar com situações muito contraditórias.

Então, às vezes, há áreas muito frívolas e prazerosas nesse trabalho, bem como áreas densas e sérias. E quando se faz um trabalho menor, ficamos meio assustados de lidar com essas coisas ao mesmo tempo. Então, assim como o olho passeia pela obra – e o olho do próprio artista que está fazendo também passeia –, existem essas *estações*; uma estação mais séria, uma estação mais frívola que cria uma espécie de dialética na obra, e que dá dinamismo a ela, e isso é muito estimulante.

Quando se trabalha constantemente, existe outro estímulo que é o próprio trabalho; a seleção de imagens que preparei para mostrar aqui está mais ou menos em ordem, apesar de ter intervalos maiores e menores entre uma obra e outra. Mas é como se um trabalho levasse ao outro, e como se ele te estimulasse a fazer outro, como se ele te fornecesse ideias para fazer outro.

Então, podemos ver que teve um período muito excitado, e essa excitação é a própria pintura, sabe? É a alegria de pintar e a alegria de poder criar. A gente vive num mundo em que tão pouca gente tem

possibilidade de se expressar, de fazer o que gosta ou de encontrar o seu lugar, não é? Além da gente se expressar, pode acontecer da gente querer se expressar e ninguém estar interessado no que a gente está expressando; quer dizer, quando a gente tem a chance de se expressar e ainda mais em público, com interlocutor, tudo isso se junta e se faz matéria de criação.

Fiz uma instalação, num evento que se chamava “Orlândia”,² convidado por Márcia X e Ricardo Ventura. “Orlândia” era um evento coletivo, a ocupação de uma casa por vários artistas, de diferentes gerações, com diferentes trabalhos e poéticas. Fiz uma instalação³ com pipas pretas que encomendei à garotada que fazia pipa. Ela foi descolorida – e eu chamei de *despintura* que é, um pouco, uma brincadeira com essa história de “a pintura morreu”. A pipa, que normalmente é colorida, é despintada. Elas envolviam uma sala toda, e havia uma bola dessas de boate que refletia luz sobre esses branquinhos; e elas foram colocadas de maneira que os reflexos coincidissem sobre os pontos.

*Canteiro de obras*⁴ é uma pintura-instalação que eu fiz no Paço Imperial; tinha trinta metros e tomava toda a volta, era uma obra em andamento; quando foi exposta ainda não estava totalmente pronta e eu a terminei – até porque, eu não tinha espaço; a primeira

vez que vi essa obra inteira foi na montagem da exposição. Havia uma necessidade conceitual, essa ideia de que a pintura está sempre em andamento, e uma necessidade real, pois era uma obra que eu nunca tinha visto, então era melhor eu me precaver e poder continuar a trabalhar. Eu continuei a trabalhar e, depois, levei essa obra para Brasília, que continua em andamento.

Fiz uma série de serigrafias pretas e depois comecei a interferir sobre elas. Nessa época, meu filho, que é DJ, estava em casa, e passei a chamar isso de *remix*, nome que dei à série. Isso criou uma situação coreográfica, porque temos sempre as mesmas formas, como se fossem personagens, e expostas juntas, parecia que estavam dançando, porque o movimento mudava.

Um dia, eu tenho vontade de fazer uma exposição só de fotos de janela de hotel. Tenho muita foto de janela de hotel. É aquela coisa, enquanto sua mulher está fazendo outra coisa, você fica na janela do hotel, tirando fotos de uma maneira meio ociosa; então é muito solto, porque você não tem o menor compromisso com nada, você está ali.

ALUNO: Você disse uma coisa que me chamou muito a atenção. Logo no início, você contou que, no deserto de Lima, chamaram muito a sua atenção aquelas casas geométricas,

aquela intervenção geométrica no meio de um espaço que acontece ao acaso; e há esse contraste entre a forma geométrica construída pelo homem, e o acaso da imagem natural. É engraçado, isso foi o que eu percebi no seu trabalho.

Eu gostaria que você falasse, de forma geral, dessa gênese da obra, da compulsão, pois, no final, você se refere ao olhar obcecado, vendo pinturas muito anteriores batendo com as suas fotos. De forma geral, como é esse olhar obcecado? A gênese, também pelo fato de você ser artista, de ter buscado expressão em cima disso, então todas essas coincidências que não são coincidências.

Especialmente na vida urbana, há essa relação entre a forma orgânica e a forma geométrica – o tempo todo, estamos lidando com isso. Estar lidando nisso, com o ser primitivo e a civilização, não é? Ou seja: a ordem e a desordem, a premeditação e a coisa espontânea. A espontaneidade e a premeditação, isso é próprio nosso.

Acho que desde o romantismo que se lida com isso; Rimbaud, Verlaine, todos os poetas românticos já lidavam com isso. O sujeito era completa e aparentemente solto, maluco, despirocado e, ao mesmo tempo, socialista.

Então tinha essa coisa do desejo pela ordem, e o fascínio pela desordem ou pela espontaneidade. Eu acho que o artista é uma criatura que administra afeto. Tanto para o artista, como para quem vê ou aprecia a arte – para o público, vou usar uma expressão como *fruir* a arte – essa questão do afeto, que às vezes é tão dispersa e tão mal colocada, a emoção é tão mal administrada.

Acho que o artista constrói com a emoção: em vez de reprimir, ele *constrói* com ela, e talvez seja essa a principal diferença entre o artista e o louco – essa capacidade de organizar essa emoção, que não está dispersa nem descontrolada. Eu acho que o público acaba usufruindo desse afeto retrabalhado, dessa emoção ou desse amor retrabalhado. Acho que, aí, existe essa relação entre artista e público.

Se nós fôssemos completos, eu acho que não precisaria de arte, mas, como nós não somos completos, nós precisamos de um momento em que as nossas muitas partes se juntem; e, em geral, isso se dá na paixão ou na arte. Na poesia, em que as nossas partes se juntam, e nós não precisamos mais ser analíticos – aí é sintético, de uma vez só você tem tudo. Então, essa percepção artística, que é sintética, independe de análise. Você não precisa dividir as partes para entender, como é o caso da ciência.

**“A imagem é uma
ressonância que surge
na confluência de
inúmeras instâncias
nas quais nosso
espírito e visão
constroem espaços.”**

Para a sua pergunta, a minha resposta é essa: é a necessidade de ser espontâneo em espaços preestabelecidos, porque você sempre está em espaços preestabelecidos. Mesmo quando você vai fazer uma intervenção no deserto do Arizona; o deserto do Arizona já estava lá muito antes de você e ao pensar no deserto do Arizona, você pensou no deserto do Arizona com todas as denotações e conotações que um deserto tem. Estamos sempre lidando com o que nos antecedeu, e sempre estamos afirmando o que nos antecedeu, ou contrariando, negando.

CRISTINA DE PÁDULA: Eu queria aproveitar a pergunta e também fazer um depoimento, levando em conta que nós temos muitos alunos jovens na escola hoje. Eu trabalho na Coordenação de Ensino e também sou professora. Mas eu comecei a minha formação aqui na EAV, justamente na gestão do Aquila, como aluna. Eu tinha mais ou menos a idade de vocês, um pouquinho mais nova, talvez. E era, como agora, um momento de efervescência, que estamos vivendo na escola. Muitos cursos, a escola cheia, foi um momento bem importante aqui, nessa época da gestão do Aquila, então eu pensei em perguntar como é que você via na época a produção dos alunos quando você era diretor?

A produção dos alunos era muito variada e, naquele período, estava vindo a segunda “onda” conceitual. Então, tinha alunos que hoje em dia são conhecidos que estavam mexendo com essa segunda “onda” conceitual, e também alunos remanescentes de um período anterior.

Era um trabalho interessante; os alunos viviam aqui dentro, as coisas eram muito conversadas e discutidas. Eu assumi a direção da escola em um período muito difícil, porque ela tinha sido despejada, tinha perdido em todas as instâncias, não tinha mais como recorrer. A única saída era política. O diretor da escola, era o Frederico Moraes, tinha um projeto muito bacana, de fazer uma bienal de escultura aqui; era lindo porque começava aqui por cima, pelo terraço, descia pelo jardim.

O IBDF, que era o órgão responsável do Governo Federal, na época, e que detinha a posse do prédio, foi contra – e começou a sabotar da maneira mais covarde possível, o que é ridículo; porque não havia nenhuma contradição, nenhum paradoxo entre a presença dos artistas e o meio ambiente. Pelo contrário: nós seríamos ótimos aliados dele – mas, infelizmente, esse IBDF era a junção de vários organismos repassadores de recursos. Tinha um órgão da pesca, um órgão de não sei o que e tal, então tinha muito procurador e

muito advogado, e virou uma façanha desses advogados ociosos nos despejar, foi uma luta incrível.

Naquele período, eu decidi: o grande assunto da escola vai ser essa luta pela permanência. Isso que poderia ter sido uma coisa negativa acabou sendo estimulante; nós fazíamos demonstrações, nós íamos para os tribunais, discutia-se isso em sala, então a escola se transformou no rato que ruge, porque era um absurdo a covardia que houve contra esta escola.

Por exemplo, uma coisa caricata que pensaram em fazer aqui foi um museu de taxidermia – que é animal empalhado – mas, depois, eu soube que havia o grupo responsável pela ECO 92, que queria a escola para sede da conferência, sede-escritório. Os burocratas queriam isso aqui – eu imagino que iam pôr bastante Blindex aqui, ar-condicionado, ia ficar lindo, para a vaidade deles.

Foi uma luta, nós lutamos contra poderes incríveis, acabamos tendo que recorrer a apoio de escolas fora do Brasil, dizendo: como é que um organismo que não consegue se comunicar com o artista plástico vai querer entender o mico-leão ou a baleia do papo amarelo? Era uma coisa completamente fechada, e nós começamos, então, também a ter apoio internacional.

O que aconteceria é que isso poria em risco a própria existência da ECO 92, porque isso denunciava a cabeça dos burocratas – que, depois, foi desmascarada ao longo das “brilhantes carreiras” que essa turma teve. Então foi um período muito tenso e muito interessante. Eu chegava em casa e ia para a cama pensando na briga do dia seguinte, e os alunos participaram muito. Havia certos setores que queriam manifestações mais convencionais, como fazer greve, passeata. Eu falei: “Greve nada: nós vamos trabalhar a tal ponto em que ninguém mais irá nos aguentar”. Quer dizer, ia ser tanta produção, tanto trabalho, que eles iam ter que mudar de posição; porque vai ficar incômodo para eles; ia ficar muito cínico despejar uma entidade que custa tão pouco ao Estado, e é tão produtiva. Foi animado; foi de 1988 a 1991.

CLAUDIA SALDANHA: Bom, e esse foi um período em que a escola gerou muitos artistas – como você falou – que depois vieram a ter carreiras internacionais. Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Zerbini. Já eram conhecidos.

Esses estavam começando a carreira, mas foi com o Marcos Chaves uma turma mais jovem.

CLAUDIA SALDANHA: Mas antes de ser diretor, Aquila, você foi professor de toda essa gente.

É, e o John Nicholson também. Nós demos aula juntos, John e eu, e tivemos ateliê juntos, aqui na escola, em uma das salas. Pois, na época do Rubem Breitman – que foi diretor logo depois de Gerchman –, o Estado cortou completamente as verbas da escola. E ele ofereceu para os artistas darem aula aqui e, ao mesmo tempo, terem ateliê dentro da escola – o que foi ótimo, porque assim tinha professores em tempo integral na escola.

John e eu dividíamos a mesma sala e, o tempo todo, os alunos vinham conversar conosco. Acho até que, nesse período, esse fato ajudou a aproximação com a pintura porque a tirou do pedestal, desmistificou. Você via aquelas duas criaturas lá, com todas as dificuldades e, ao mesmo tempo, trabalhando com tanto prazer, com tanta vontade de descobrir coisas, e nós levamos adiante.

Antes de vir para cá, eu dava aula na Universidade de Brasília, onde eu seguia uma planilha, um programa de curso. No primeiro semestre, eu pensei em continuar isso. Mas aí pensei: “Que idiota, aqui eu posso dar o curso que eu quiser”.

Resolvi que ia dar um curso sobre “linguagem visual”, mas usando o próprio trabalho do aluno como elemento de discussão e de conversa. O aluno aprenderia através dos elementos incipientes da sua

linguagem visual, e a percepção visual através do seu trabalho, em vez de dar exercícios que sempre dão certo – o grande truque de professores de plástica –, você limita e cerca o seu exercício tão bem, que nunca dá errado: tem sempre um quadradinho bonito, aquela coisa resolvidinha. Mas, quando o aluno sai dali, não aprendeu nada, ele vai e faz um peixe com bolinha saindo da boca.

Naquela época, tinha uma praga que era “mão virando árvore”, que isso, felizmente, eu acho que o “Ibama resolveu proibir”. Porque os alunos chegavam, e aqueles mais habilidosos faziam uma mão que ia virando árvore; ou então uma árvore que virava uma mulher nua, Então, o que acontecia nas escolas de arte era isso: os professores davam aqueles exercícios bauhausianos, super-rationais, super-reflexivos, que o cara não incorporava como dele, aquilo era *dever de escola*.

Quando chegava em casa, ele fazia o que gostava, e o que ele gostava não tinha nada a ver com o que acontecia na aula. Você não tinha nem argumentos, porque era tão longe uma coisa da outra. Às vezes, você vinha aqui e tinha uma mão aqui que virou mulher, e você dizia:– “Não, falta um dedo”. “O que você vai falar?” Você começa a conversar a partir daí sobre cor, sobre plano, sobre linha, fica muito mais real, e ele começa a absorver isso. Pelo menos, pareceu-me, na época, que deu algum resultado.

ALUNO: Eu li um texto de Mário Barata falando sobre o seu trabalho, e ele coloca o seu trabalho de pintura como *metapintura*, que é a pintura que sai desse referencial, desse discurso direto, e começa a falar sobre si mesma.

O que eu queria perguntar tem uma ligação também com o próprio trabalho *Despintura*, que você criou, e até com a produção da Geração 80, que retorna com essa pintura que estava sendo negada, justamente por uma proposta até negativa, porque, na verdade, você trabalha a pintura, mas não trabalha os moldes formais da pintura, são moldes informais.

Eu queria saber como foi esse seu processo de pensar nisso, você estava bem no período da década de 70, em que estava a arte conceitual, e aí também tem a arte contemporânea, a pirotecnia e tudo aquilo que estava acontecendo. Como é que você pensa esse processo de falar: “Não, a pintura está viva, sim, e a gente pode trabalhar o processo de múltiplas formas”.

Não é tão premeditado. Quando o Barata fala em metapintura, eu não acho que o meu trabalho seja um comentário de pintura, ele

é ele mesmo. Agora, todo trabalho, toda pintura, em um sentido, é metapintura, porque o próprio nome já é um comentário de uma técnica ou de uma maneira de registrar imagem. Mas a minha finalidade nunca foi essa, eu nunca fui um comentarista da história da arte – se eu tenho influência, são influências, eu não estou citando ninguém.

Dizer: “Ah, que legal, citou o De Kooning”. *Nein, nein, nein!* Se no meu trabalho tem influência do De Kooning, ou de outro artista qualquer, é influência; a gente sempre é influenciado, mas não era o meu projeto fazer uma tese visual sobre De Kooning, ou sobre outro artista qualquer. O que mais você perguntou?

ALUNO: A partir desse processo, como é que você chega a isso, de continuar com a pintura – ou se é mais uma questão de resistência da pintura.

Como eu disse, eu dei aula em Brasília, e era uma escola “moderna”, havia conceitos, por exemplo: o conceito da morte da pintura não era nem mais conceito; estava completamente estabelecido que a pintura havia morrido, que era uma coisa burguesa, inútil, um deleite de uma elite ociosa, a ponto de eu ter que trabalhar escondido.

E um dia eu saí; porque cada professor tinha uma sala onde, supostamente, ele devia estar fazendo uma tese escrita. Eu tinha uma prancheta e estava desenhando; vários desses desenhos, eu fiz nesta sala. E tinha meu colega, o Fábio Magalhães, que é crítico de arte, foi diretor do Masp. O Fábio, muito jovem – nós todos éramos muito jovens –, passou, olhou e viu, e disse: “Você também faz isso?”

Começamos a descobrir outros artistas, porque só se admitia a arte aplicada à prática, naquela escola, nós éramos uma espécie de *maquisards*, resistentes que criavam escondidos os seus trabalhos.

Quando eu vim ao Parque Lage, o diretor – Rubem Breitman – era muito engraçado; por um lado, ele era bem convencional; mas ele era muito solto, dava liberdade, você podia voar. Então, como eu disse: primeiro comecei a fazer um curso, etapa por etapa, com causa e efeito, uma coisa toda direitinha.

Depois, decidi: “Vamos mexer com arte direito. Por que as pessoas têm que passar por essa chatice toda e não podem errar? Por que as pessoas têm que acertar? Por que você tem que dar exercícios que evitam o erro? Que evitam a cor suja, que evitam situações de mau gosto, que evitam você ser brega ou modernoso, tudo o que era

ruim naquela época? Não, vamos deixar. Por quê? Nós não somos censores estéticos, nós estamos dando aula de arte”.

Começamos a orientar alunos de arte – eu comecei a fazer isso na minha aula, o John fazia também com os alunos dele, depois teve um período que o John saiu, e os alunos dele ficaram comigo. Depois o John voltou; então, eu não estava tão só, tinha o Cláudio Kuperman, um pintor com quem a gente conversava muito sobre pintura. Tinha, também, o Charles Watson, que continua nesta escola, e que infelizmente parou de pintar – mas é muito bom artista. E nós formamos os nossos próprios interlocutores, a gente conversava com a Beatriz, com o Daniel, com João Magalhães, com o Angelo Venosa, com Luiz Ernesto e com várias criaturas que começaram a se expressar plasticamente.

Na verdade, a preocupação não era só com a pintura, era com a expressão plástica. Como expressar a validade da expressão não verbal, e a validade de uma expressão que não é traduzível em palavras. Você pode analisar, mas a palavra não dá a síntese necessária para a compreensão da obra de arte. Então, se você não tiver a experiência sensorial, não adianta ter os melhores professores do mundo. Até pode-se trazer a França inteira com seu blá-blá-blá para dar aula, que não vai aprender, se não tiver a experiência sensorial.

CLAUDIA SALDANHA: Essa questão é importante: a questão da prática, a questão sensorial. Eu acho que isso faz a grande diferença desta escola. Quando eu cheguei aqui para dirigir a escola eu ficava me perguntando: qual a importância da EAV hoje? Hoje, que nós já temos tantas escolas de arte no Brasil e no Rio de Janeiro; nós temos a Uerj com ótimos professores, com uma ótima graduação e uma ótima pós-graduação; temos a PUC, temos a Esdi, temos a UFRJ. O cenário das escolas acadêmicas mudou muito, e muitos desses estudantes aqui são dessas escolas.

E eles continuam procurando o Parque Lage – e eu não entendia isso. Eu me perguntava: “Gente, o que será que a EAV tem de tão especial?” E eu acho que é exatamente isso que você acabou de falar: essa possibilidade da prática, da experimentação, e dessa aproximação dessa questão sensorial que você não tem nas escolas, nas universidades de um modo geral. E o depoimento que temos dos professores do Instituto de Artes, da EBA etc., é justamente esse. Os alunos que vêm ao Parque Lage, que fazem os cursos, voltam para lá com outra percepção, com outra cabeça, com outra forma de encarar a produção em arte.

“Eu acho que a coisa mais importante para o artista saber é que o errado é não fazer. Não existe erro em arte, errado é não praticar, porque você vai ficar com possibilidades na cabeça e idealizações tão fantásticas do que poderia ser o seu trabalho que a prática não vai ser o bastante.”

Você tem toda a razão, porque quando você está lidando com avaliação através de crédito de notas, existe um risco no erro. A experimentação fica limitada, porque o erro, seja do seu ponto de vista, ou do ponto de vista do professor, pode prejudicar a sua nota. Você pode repetir a matéria, ou o seu pai pode cortar a mesada, então há vários riscos, mas nesta escola não há diploma e não tem nota.

Eu acho que a coisa mais importante para o artista saber é que o errado é não fazer. Não existe erro em arte, errado é não praticar, porque você vai ficar com possibilidades na cabeça e idealizações tão fantásticas do que poderia ser o seu trabalho que a prática não vai ser o bastante. Eu acho que é importante a gente fazer; quando eu digo *fazer* eu não estou falando apenas de pintura; mas fazer o que for importante, da maneira como você se coloca no mundo e se manifesta, num espaço simbólico, em que o erro é previsto: então não é erro, é uma experimentação.

Tantas coisas que poderiam parecer erros, se você tem um trajeto acadêmico muito claro, nítido, e com começo, meio e fim. Em uma escola como esta, podem ser acertos incríveis, podem ser uma descoberta. E essa convivência entre os colegas, esse clima de troca espontânea que existe aqui, gera inclusive amizades, reúne pessoas

que vão ficar amigas pela vida inteira, porque não há competição, no sentido de competir por um objeto que seria a prova, a aprovação no final do ano ou no final do semestre e o diploma.

É mais um encontro com você mesmo, a medida de adequação e de satisfação, quer dizer, à medida que você vai sentindo satisfação no fazer, não no resultado, mas no fazer, no processo, é sinal que você está crescendo, você está ficando cada vez mais um artista, em que o processo é satisfatório.

A faculdade pede produto. O Parque Lage pede processo. Penso que é por isso que é tão produtiva, e tem tanto produto bom aqui. E essa coisa da mistura de vários interesses; você tem o jovem que quer ser artista e pensa em fazer uma carreira, e você tem outro que quer um lazer esclarecido, que quer enriquecer a vida dele. Eu tinha alunos e alunas de 60 anos que tinham criado os filhos, e falavam: “Eu quero vir aqui pintar, uma coisa que eu quis fazer a minha vida inteira e não pude”.

Enquanto isso, Daniel Senise e Angelo Venosa estavam batalhando para a Bienal. Isso tudo convivendo muito bem e se realimentando. Porque, na verdade, toda essa gente estava procurando a mesma coisa: como manifestar e colocar essa procura. Essa é uma coisa que,

infelizmente, deveria ser uma delícia, mas é infundável: aproximar a emoção da razão.

JOHN NICHOLSON: Perdoem-me, porque prometi que seria só observador. Mas eu concordo com vocês dois, com a Claudia e você, sobre a tensão constante, aqui para criar mesmo, especialmente, para um ambiente que procura a singularidade de cada um.

Tendo dito isso, eu queria que você aprofundasse um pouquinho mais naquela coisa que você demonstrou várias vezes quando estava mostrando as imagens; a relação que você tem entre seu processo criativo (e sua linguagem criativa) com o que estiver a sua volta.

A disponibilidade, quer dizer, essa acusação que se faz: “O artista é um ser ocioso, o artista é uma criatura que só procura lazer”. É verdade, mas eu não acho isso uma coisa ruim.

Porque essa disponibilidade para a síntese, eu acho que vem de um estado de atenção que não é linear. É um estado de atenção que não é de causa e efeito, ele, às vezes, é uma atenção periférica, uma atenção meio solta, que flutua. Sobre a influência que o meio

ou a minha vida tem, apesar de eu não ser um artista propriamente autobiográfico, eles têm uma influência, é claro – eu estou aqui vivo, não estou?

Passando, sofrendo influências o tempo todo e, ao mesmo tempo, mudando o tempo todo; e isso acaba influenciando no meu trabalho, porque eu me coloco num estado de desatenção, de não ter um foco nítido, e de ir para o ateliê todo dia, que é muito legal. A coisa meio ritualística de ir para o ateliê todo dia; porque não quer dizer que você vá para o ateliê e fique pintando. Você está à disposição do seu processo, das inter-relações que você faz, dos pensamentos que ocorrem e das possibilidades de realização. Os materiais que estão no seu ateliê; a música que você ouve no rádio, o jornal que você está lendo e que tem imagens que te interessam, a mulher com quem você está vivendo, quem está amando, a pigmentação da mulher que você ama, então tudo isso influencia seu trabalho.

Lembro que eu tinha um ateliê com o John, nessa época aqui na escola, e nós ouvíamos rádio. Aqueles rádios que tinham um som horrível; tudo ficava muito dramático. Nós ouvimos uma notícia de que tinham bombardeado trinta aviões do Khadafi, que é uma coisa de uma brutalidade, de uma violência, imagina? Aqueles jatos

vindo numa velocidade brutal, e vêm outros jatos e bombardeiam trinta de uma vez, trinta caem.

E eu estava pintando, e quando acabou o quadro, eu não tinha feito nenhuma relação entre o quadro e os aviões do Khadafi que acabou, para mim, ficando um apelido dos aviões do Khadafi. O quadro era de uma agressividade, uma coisa tão brutal; era pequenininho, mas era muito tenso, tinha um grande vermelho. Tinha muita matéria, e eu não conseguia ver o quadro, porque era muito perigoso. Aí, eu pus o quadro de costas.

E veio um rapaz, que era um decorador que estava abrindo uma loja, e começou a ver os quadros. Olhou aquele quadro de costas e foi pegar, mas eu falei: – “Ih, é melhor não mexer nisso, é perigoso.” Mas ele foi lá, pegou e comprou o quadro. Eu falei: “Esse homem está louco, ele nunca mais vai ter cliente nenhum, com um negócio perigoso desses”.

Convidou-me para conhecer a loja dele, que era no Shopping da Gávea, e eu fui até lá. O rapaz tinha posto o meu quadro na parede, com uma moldurinha dourada, uma lâmpadazinha dourada que dava uma voltinha e tinha um tapete persa no chão, que combinava as cores do tapete com o quadro, e eu pensei: “O cara domesticou o meu trabalho!”

Essas sensações que temos não correspondem às que o outro tem, então, não adianta achar que as pessoas todas vão compreender do jeito que você viu, ou quis ser compreendido. Voltando para a pergunta do John, é isso: tenho a intenção, como eu dei muita aula a minha vida inteira, e dar aula é uma atitude de análise. Por isso, tantas vezes, professor de arte tem dificuldades de levar adiante seu trabalho; porque ele tem que ser muito analítico em relação ao trabalho do aluno, e falta síntese para ele, então, se você deu aula o dia inteiro e chega ao seu ateliê de noite, e diz: “Eu posso continuar pintando esse quadro, eu posso colar um gato ou fazer um vídeo?” As escolhas começam a ficar tão vastas, porque você fica vivendo um pouco de cada um dos seus alunos.

Essa vontade de me concentrar, o privilégio que eu tenho hoje de poder me dedicar ao meu trabalho, acho que hoje isso é mais claro para mim. Apesar de estar aqui me queixando, eu sempre consegui isso, sempre produzi muito. Eu deixo ficar um pouco à deriva, na verdade é isso. Ficar um pouco solto, sem âncora, de modo que eu absorva essas influências, que acabo absorvendo, porque estou lá no ateliê.

Vou contar uma parábola. Uma vez, eu li no jornal o seguinte: tinha um homem deitado na praia em São Conrado, um cara pulou de

asa delta e pousou em cima dele, caiu na barriga do sujeito. O cara reclamou, e o homem da asa delta falou, assim: “Mas você fica besteirão, aí.” Então acho que a minha atitude é ficar meio besteirão mesmo, é ficar à toa, limpo.

TANIA QUEIROZ: Por que ser artista?

Olha, isso é uma coisa muito interessante. Acho que “por quê” e “para quê”, também, não é? Eu acho que o artista é aquela criatura que sabe do buracão; que tem mais consciência da sua divisão, do buraco que ele tem pela frente, do fato de ser incompleto. Em geral, as pessoas que são artistas são muito agoniadas, pessoas que procuram administrar todo esse afeto, toda essa emoção.

E “para quê” acho que serve do ponto de vista do outro. Acho que o outro também tem esses problemas, e que o artista é uma pessoa que indica caminhos para o afeto, caminhos para a emoção. É como estava dizendo: se todos fossem completos não precisaria de arte. Mas, como nós não somos, acho que tem isso. O artista é aquele incompleto que sabe que é incompleto, que procura os encontros dele com ele mesmo através da arte e que isso faz com que o outro encontre os próprios caminhos e encontre as próprias partes.

Quando você sai de um filme e começa a analisar muito o filme, você sabe que o filme não é muito bom. Você sai dizendo: “A música é tão boa, a fotografia é ótima, que roteiro!” Mas, quando o filme te satisfaz, você o vê inteiro, você sai inteiro de um filme, o que é um pouco parecido com a paixão também, no momento da paixão você está inteiro, não tem divisão nenhuma, eu acho que é para isso que serve a arte.

CLAUDIA SALDANHA: Eu queria, também, fazer uma pergunta, mas você pode divagar do jeito que você achar melhor. Eu queria perguntar um pouco sobre o início da sua carreira; porque a gente está aqui diante de tantos jovens. Alguns querem ser artistas, outros querem ser críticos de arte, outros querem ser pesquisadores e curadores de arte. Conte para nós um pouco como foi que você tomou essa decisão, como foi a sua formação quando você tinha a idade deles?

Eu venho de uma família que gostava de arte; meu pai era arquiteto e pintor, então havia um ambiente propício para isso. Desde muito cedo eu quis ser artista, tinha vontade de ser artista, tinha vontade de praticar isso que se chama arte.

Acho que, como a maioria dos artistas, é encasquetamento mesmo; você encasqueta de ser artista e vê que esse é o caminho que você escolheu, ou esse é o caminho que lhe resta. Você pode estar com todos os outros navios queimados, não tem volta, é por ali que você tem que trilhar. Então eu comecei a procurar pessoas que pudessem me ajudar. Coisas muito interessantes, que são opostas, aparentemente, e na verdade não são – hoje em dia eu entendo muito bem isso – e na época eu já entendia, tanto assim que eu fui procurar os dois.

Com 17 anos, eu fui procurar o Goeldi na Escola de Belas-Artes, que é uma coisa de uma petulância enorme. Ele já era um senhor, de quase 70 anos. O Goeldi era um homem muito austero e sério, ele parecia uma águia, com aquele trabalho forte, dramático; e lá cheguei – um garoto – e fiquei lá, trabalhando no ateliê do Goeldi.

Eu também procurei o Aluísio Carvão, que é o pintor que eu descobri – é o meu pintor. Eu fui à segunda exposição neoconcreta, e vi um trabalho do Carvão que me emocionou muito – emociona até hoje – então, é um pintor que não descobri através de influência familiar, nada disso, é um pintor que *eu* descobri. E que depois foi meu professor e muito meu amigo, e uma das primeiras coisas que eu fiz, na minha direção da escola, foi trazê-lo para cá, e ele dava aula, imagine, de teoria da cor.

Um luxo. Incrível. Carvão e Goeldi foram minhas principais influências. Meus pais, então, mudaram para Brasília, e eu comecei a ajudar na Escolinha de Arte do Brasil – uma instituição que dava aulas para crianças, que era dirigida por um artista chamado Augusto Rodrigues. Meu pai me cortou a mesada, então eu pedi asilo político à minha avó – e no Augusto eu trabalhava, e ainda ganhava uns trocados e ajudava na Escolinha com os alunos. A coisa foi se firmando de uma maneira curiosa, meio como profissão mesmo.

Depois eu fui para Brasília com meus pais, fiz vários cursos lá, e acabei conseguindo uma bolsa e fui para Paris. Em Paris, frequentei um ateliê de gravura de um artista chamado Friedlaender, o mesmo que estabeleceu o ateliê de gravura aqui no MAM. Friedlaender era um alemão, da escola de Paris, abstrato – muito bom, até – eu não sei por que está muito desaparecido.

O André Malraux, um intelectual escritor, foi o primeiro ministro da Cultura do mundo. Aliás, foi o De Gaulle que inaugurou essa história de ministro da Cultura com o Malraux, que era um intelectual de muito peso. Eles começaram – no Marais, uma parte medieval de Paris que estava muito decadente – um projeto de recuperação através de ateliês de artistas. Compravam casas e instalavam ateliês,

e primeiro fizeram um bloco moderno para o primeiro núcleo, e eu fui nesse primeiro núcleo.

E lá era um convívio extraordinário; porque você tinha músicos, escritores, artistas plásticos, todos estrangeiros, e havia o francês como a língua franca. Todos falavam mais ou menos mal o francês, e todos se sentiam muito à vontade de se comunicar em francês, num convívio extraordinário; os pianistas e os músicos tinham piano, tinha concerto toda noite, e algumas universidades americanas compraram estúdios ali – a ideia deles era vender estúdios.

Eu conheci meu amigo e compadre Cláudio Kuperman, que estava lá também. Foi um período muito rico; depois disso eu fui para Londres, passei um período em Londres, depois eu tive uma bolsa em Lisboa, também uma bolsa para gravura.

Eu me casei em Londres e meu primeiro filho nasceu em Lisboa; e lá eu fui trabalhar em um ateliê de gravura, depois fui trabalhar na implantação de um centro de estudos brasileiros – Évora. Havia um intelectual português – de oposição ao regime fascista português, chamado Agostinho da Silva. E ele morreu como um herói popular, em Portugal; era um sujeito muito inteligente, muito

interessante, e ele tinha vontade de criar um centro de estudos brasileiros em Évora – que é uma cidade ao sul do Tejo, que tem, na base, um jardim romântico, depois tem uma colina moura, e no alto tem um templo romano.

Agostinho queria fazer esse centro de estudos brasileiros, e ele me deu uma bolsa da Fundação Gulbenkian, e me deu como tarefa achar um lugar para esse centro – e eu achei, realmente.

Ele me deu as dicas – e é uma coisa muito engraçada, porque a gente começa a ter essa experiência e compreensão de por que o imigrante dá certo, não é? Eu cheguei lá garoto – eu tinha 23 anos – e o endereço era assim, o presidente do conselho municipal, e eu ia falar com essas pessoas no maior desassombro, por que essas autoridades significavam pouco para mim. Então consegui mesmo essa casa ótima, onde eu morei e no jardim dei aula de desenho, e assim começou também essa coisa profissional, como professor.

Depois eu soube que a ditadura, num gesto violento, na Universidade de Brasília, tinha provocado a demissão de duzentos professores. O Instituto de Arte e Arquitetura tinha feito uma comissão para reabrir, e era uma comissão mista: tinha a Esdi,



A pintura e a enseada, 2011
100 x 140 cm

representada por Aloísio Magalhães, e o Instituto de Arquitetos representado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, e outros arquitetos paulistas. E fizeram, naquela época, em 1968, uma comissão paritária em que os alunos tinham tanta voz quanto os professores, reuniões infundáveis – como vocês podem imaginar – e muito interessantes, muito vivas.

Eu estava com filho pequeno, e o designer Aloísio Magalhães – na verdade, praticamente o fundador do design moderno brasileiro – foi a Londres, levou o disco da Tropicália, e uns recortes de jornal falando na Marcha dos Cem Mil, e disse: “Olha, a ditadura está por um fio, aquilo lá está caindo de podre, volta, vem dar aula em Brasília”.

Aí eu fui dar aula em Brasília – e lá convivi com pessoas muito interessantes: Gastão Manoel Henrique, Avatar Moraes.

Havia professores interessantes; o Fernando Duarte era um grande fotógrafo, o Vladimir Carvalho. Então é também um período rico, efervescente. Eu tive a sorte de pegar os bons momentos dos lugares. Eu obtive outra bolsa porque eu não aguentava mais Brasília, não tinha espaço para pintar; era um problema você ficar pintando escondido.

Com a bolsa fui para Londres e fiquei mais um ano na Europa. Quando voltei para o Brasil, fiz uma primeira tentativa de morar em Petrópolis – a essa altura eu já estava expondo, já começava uma carreira profissional.

Eu tinha 30 anos, e já expunha no Grupo B, nas galerias que eram galerias profissionais, e foi duro, porque eu tinha três filhos – fui, então, para Brasília, de novo, o que foi muito frustrante. Fui para um projeto da Unesco que, na verdade, não foi mau: durante um ano, sendo um projeto da Unesco, tinha muita liberdade; eu dava aula, e havia outros professores que davam aula lá também. Até formou-se lá uma primeira geração de artistas de Brasília, naquele período.

Voltei para o Rio, e essa foi a primeira vez que eu vim morar no Rio depois de adulto, porque eu tinha saído daqui com 17 anos. Quando eu cheguei aqui, tinha acabado o governo do Faria Lima, que foi o governo da integração do Estado do Rio com o Estado da Guanabara. Foi um governo em que a EAV teve alguma verba – foi o período da gestão de Gerchman. Na época, havia um secretário de Educação e Cultura muito bom que se chamava Paulo Afonso Grisole, uma pessoa muito inteligente e que convidou o Gerchman. A EAV deve muito a ele.

Mas, quando eu cheguei, o Gerchman já não era mais diretor; era o Rubem Breitman que estava aqui, junto com um cenógrafo que tinha sido meu colega na Universidade de Brasília, o Luiz Carlos Ripper – que fazia um plano didático completamente alucinado e criativo para a escola. Ele era muito criativo e completamente biruta; ele fazia gráficos e dizia: “Agora eu vou ser claro.” Ele fazia outro gráfico, e aí que você não entendia nada mesmo. Mas dessa confusão toda saía muita coisa boa e que podia ser aplicada.

O Rubem fez a oferta: “Não tenho como pagar salário.” Mas, eu imagino que seja assim até hoje, os professores passaram a ganhar um percentual sobre o que os alunos pagavam: 33%, porque, naquela época, era a comissão que as galerias cobravam, então todo artista sabia fazer essa conta. Era a contabilidade mais simples: tinha um envelopinho com o nome de cada professor, e nós tínhamos ateliê aqui.

E eu vivia aqui na escola. Às vezes, eu chegava aqui umas dez horas da manhã, e saía dez horas da noite. O John, também. E havia os problemas, porque eu e o John fazíamos pintura com água – tinta acrílica – então, cada um tinha o seu balde. Às vezes, a gente ia recuando para ver o quadro e caía no balde do outro, ou então se esbarrava. Tinha *gags* assim, mas foi muito bom, porque

eram conversas. Trazíamos material, revistas – porque todo o Brasil ainda era muito isolado – muito material de informação aqui para a escola.

Havia também a abertura política; pois durante a ditadura criou-se uma técnica de falar nas entrelinhas; muitas vezes, o subtexto era mais importante do que o texto principal.

Acho que a pintura – que não era metapintura, mas pintura mesmo – vem nesse momento, um momento em que as pessoas começam a ter mais coragem para se colocar. Porque, antes, era perigosíssimo a gente ficar se colocando, então foi um período de afirmação do indivíduo, foi muito propício às artes.

Então é isso. Aí cheguei aqui, estou tendo o prazer de falar com vocês e o prazer de ver essa escola tão bem. Depois eu vou convidar o John para dar um passeio nas catacumbas, que eram tão sinistras – o subterrâneo dessa escola – e que agora está lindo, as prensas estão reguladas: é outra história. O banheiro está limpo.

Está se vivendo, realmente, um momento muito importante aqui dentro. Eu acho que é o momento, inclusive, para se estabelecer uma coisa com mais ordem, com mais conforto. Esse conforto que

possibilita o aprofundamento; porque precariedade também leva a resultados precários, às vezes.

JOHN NICHOLSON: Mais uma vez, sobre aquela pergunta, queria que você descrevesse como é ver a cidade plasticamente e qual é importância disso. A gente estava na cidade, você e eu, e você começou a falar comigo sobre a sua visão plástica sobre o que estava à nossa volta. Essa fala era, talvez, a fala sua que era mais importante para mim – a que mais me afetou como artista. Eu queria que você demonstrasse um pouquinho, em termos de palavras, seu olhar à sua volta, para as pessoas – em termos até didáticos.

Eu dei uma olhada rápida no pátio. E vi coisas muito interessantes acontecendo ali; coisas de trabalho no plano, de pintura, você viu, John? Como há muito tempo não vejo, também, nessa quantidade, nessa fluência que tem ali. O quê? É linha, plano, movimento; mas com espaços, e coisas acontecendo em cada espaço, muitos acontecimentos e muitos personagens, visuais.

ALUNO: Você estava falando sobre o processo criativo do artista, que ele muitas vezes encasqueta com as coisas. E eu

penso muito nesse processo de inquietação e de arrebatamento, também. Você falou muito sobre essa questão, sua relação com a paisagem, com o espaço. Eu queria saber como você sente, como é esse arrebatamento nos sentidos, se passa pelo sofrimento, como é, emocionalmente, para você essa questão da expressão, como que isso o conduz ao processo criativo?

Como é sempre um processo mais ou menos em andamento, eu estou sempre ligado ao meu trabalho, não tem muito a coisa do quadro em branco – porque há uma presença constante do processo, e há momentos que são muito entusiasmantes, arrebatadores.

Há momentos que são uma consequência desse arrebatamento; quer dizer, de você dar forma a esse estado de paixão. Até tem que guardar alguma distância, porque senão você não consegue continuar. Se você continua em um estado muito exaltado e inconsciente, você não consegue levar adiante; você tem que lavar o pincel, você tem coisas que fazem parte da realidade.

Tem um lado do artista que é muito real, muito físico, é ser empurrado pelo arrebatamento e, depois, ter um momento mais reflexivo, em que você se distancia e leva adiante, em que você começa a concretizar aquele arrebatamento. Por isso eu falo da *administração*

emocional, quer dizer, da emoção: você começa a concretizar aquilo em uma obra ou em um processo.

ALUNO: Minha curiosidade, mesmo, é saber como é esse processo de impulsão.

Você pode procurar elementos que o motivem, um material novo que você usa, ou uma situação de desafio que reabra a aventura; porque o arrebatamento está ligado ao sentido da aventura do desconhecido.

ALUNO: Você sente que existe uma linearidade, algo que permanece, uma inquietação que tem uma mesma natureza, nesses arrebatamentos?

Claro! Essa inquietação é subjacente, mas há momentos em que elas te levam ao arrebatamento – como você diz – esse arrebatamento que te leva a mudanças, ao entusiasmo com que você se joga no trabalho. Mas você também tem de ter distanciamento para você poder se distanciar, para que esse arrebatamento seja consequente, porque senão vira um transbordamento.

A arte vem dessas duas coisas: da forma orgânica e da forma inorgânica; da forma geométrica e da forma natural; a forma humana,

e a forma natural. No Rio, tem os prédios e as montanhas, então isso também acontece com o artista; você tem a necessidade do arrebatamento e da excitação e, ao mesmo tempo, uma necessidade de lidar com isso e manipular isso. Essa necessidade passa a ser ferramenta, porque senão é só um desabafo, uma catarse – não é arte.

Notas

1. Eudoro Augusto. *Carnaval* – variações sobre 13 poemas. Ilustrações de Luiz Aquila. São Paulo: Massao Ohno, 1981. 40p.
2. “Orlândia”, 2001. Exposição coletiva organizada por Márcia X e Ricardo Ventura que reuniu artistas em um imóvel vazio e em obras no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.
3. Luiz Aquila. *Despintura*, 2001; instalação; bambu e papel, 47 x 47 cm cada.
4. Luiz Aquila. *Canteiro de obra*, 2002; acrílica sobre tela, 1,57 x 17,96 m.

Saiba mais

<http://www.luizaquila.com.br/>

CAIXA CULTURAL. *Luiz Aquila e suas aventuras na arte*. Brasília, 2009.

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Luiz Aquila: quase tudo* – a never ending tour. Rio de Janeiro: Réptil, 2013. 204 p.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Individual Rio*: Luiz Aquila. Rio de Janeiro, 1995. 26 p.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Quadros grandes*: Luiz Aquila. Rio de Janeiro, 1992. 63 p.

192

VICTOR ARRUDA

Boa tarde. Antes de mais nada, eu sou uma pessoa um pouquinho confusa, e fiz uma série de anotações; eu queria seguir um roteiro rápido, mas perdi as anotações, o que é bastante característico. Então, vou ver o que eu me lembro do que achei que seria interessante dizer, porque vou falar sobre o meu trabalho, décadas de trabalho. Eu precisei me tornar artista, vamos dizer, eu não pude deixar de me tornar artista, eu poderia ter feito outras coisas, não é? Mas provavelmente seria muito complicado para mim; percebi isto muito cedo, em torno dos 11, 12 anos. Percebi que o caminho era por aí, e gostaria de contar para vocês como é que isso começou, porque acho que o meu trabalho está ligado a uma questão autobiográfica. No meu caso é intimamente ligado, talvez até intimamente demais. Eu posso dizer o seguinte: descobri, nessa época, que eu era uma



Composição com três figuras sorrindo, 1989
Acrílica sobre tela
180 x 125 cm
Coleção do artista

peessoa muito diferente daquelas com quem eu convivia, inclusive dos meus amigos de brincadeira, de escola; eu era uma pessoa que tinha privilégios. Vim de uma família de classe média muito bem assentada; meu pai era juiz, sua família era ligada à política e ele também. A política não era, então, coisa que se precisasse esconder, posso dizer que ele era um político. Minha mãe, muito mais jovem que ele, uma imigrante russa que chegou ao Brasil com dois anos, e tentavam viver uma vida normal. E eu não era uma criança normal. Sou de Cuiabá, Mato Grosso. Nesse período eu já tinha consciência de ser homossexual, e aos 12 anos você saber que é homossexual é uma coisa, no mínimo, incômoda, profundamente perturbadora, naquela época, em Cuiabá. Evidentemente, eu não podia explicitar isso, não é? Para os professores, para os colegas, para família. Mas eu tentava, de alguma forma, ser eu; acho que a grande vitória, a minha grande vitória, é que eu nunca deixei de ser eu. O que isso tem a ver com arte? Eu acho que tem tudo. E como eu consegui, vamos dizer, perceber que tinha um caminho diferente para mim? Aconteceu uma coisa muito curiosa comigo quando eu tinha essa idade; eu estudei e entendi o Teorema de Pitágoras, e foi um espanto para mim, porque eu li e aprendi o Teorema de Pitágoras, decorei o Teorema de Pitágoras. Nesse momento, eu entendi duas questões fundamentais: que havia gente que pensava nesse tipo de coisa. Que o quadrado da hipotenusa é igual à soma

dos quadrados dos catetos. E aí eu pegava a régua, botava no chão. Media e dava certinho; era uma coisa estranhíssima. (risos) Tinha uma coisa qualquer que eu não sabia o que era, mas foi através do Teorema de Pitágoras, daquele triângulo, que eu encontrei o meu espelho de Alice. E eu atravessei o Teorema de Pitágoras. Aí eu disse: “bom, eu tenho que me comunicar com as pessoas de uma maneira que eu não sei qual é”.

Não soube durante muito tempo, mas já tinha certeza de que era uma coisa ligada à arte. Porque uma grande vantagem que eu tive em Cuiabá é que lá tinha dois cinemas na década de 50, e os dois cinemas evidentemente tinham muito pouco público e, então, todo mundo podia entrar, e eu com 10, 11, 12 anos assistia aos filmes que eram proibidos para menores de 18 anos, no Rio de Janeiro, e um dos meus prazeres era esse. Os filmes mudavam todos os dias, e todos os dias eu ia ao cinema. E eu me dei conta também do seguinte: o fato de eu querer, precisar contar para os outros o que acontecia nos filmes. Quando estava revendo, contava o que ia acontecer. “Não, ela vai morrer”, e as pessoas se irritavam, claro. Fiquei pensando por que eu... Já era bem esquisito mesmo naquela época, porque ficava pensando nessas coisas, aí eu disse assim: “por que eu quero fazer isso?” Eu queria dizer alguma coisa para as pessoas; eu queria mostrar que eu sabia coisas, e depois, bom,

vamos ter que cair um pouquinho assim num nível, vamos dizer, bem rasteiro, para eu dizer o que eu estou pensando, porque eu não consigo dizer de outra maneira. Vai ser rápido.

Imagina, por exemplo, você saber que você está num lugar, só você, num descampado, numa floresta, sei lá, num lugar que não tem mais ninguém, e você vê um meteorito, uma coisa verde cair do céu e, de repente, você vai lá e olha, aquilo fica vermelho, fica verde, fica azul e desaparece; você tem que contar aquilo para os outros, não é? Não é possível você não contar. Essa necessidade de dividir é uma necessidade que o artista tem de se aproximar do outro, de criar um laço. O artista, quando cria, não cria só para ele; ele cria para ele e para os outros; é uma coisa generosa, mas por outro lado é uma maneira de não ficar totalmente sozinho, especialmente se ele é uma pessoa muito diferente e tem uma necessidade maior de contato. Eu já dei aulas aqui, algumas vezes em cursos de verão, e umas das propostas que eu fazia era que o aluno, chegando em casa, pegasse uma folha de papel, caneta, pincel, aquarela, o que quisesse e fizesse um trabalho em que contasse alguma coisa a respeito dele mesmo, podia ser até escrito também, poderia ter palavras, mas que assim que terminasse de fazer, olhasse com muita atenção e percebesse aquilo que ele fez, inclusive como linguagem de arte, mas que, de qualquer maneira, ele tinha que ter um compromisso

com ele mesmo de rasgar e destruir aquele desenho. Porque quando você faz um trabalho que sabe que vai ser destruído, você atinge um nível de liberdade, especialmente em relação ao que você cria, que eu acho que ultrapassa a questão do racional. Porque a arte está ligada à linguagem, ao estudo da história da arte; não existe arte se não for assim, mas está ligada também a uma questão muito intuitiva, muito interna. Há quarenta anos eu faço psicanálise, como paciente, vamos deixar bem claro, e eu sei que tem uma coisa que é a cultura, a cultura... Bom, estamos aqui por causa disso, não é? Mas existe também o que é pessoal, do que a gente, através da psicanálise, através da leitura, através do cinema, enfim, através de tantas coisas, consegue se aproximar; algo que vem de antes do inconsciente, a parte do bicho. O bicho pré-histórico, sei lá. Até antes; é uma coisa que vem da necessidade de sobreviver, de existir. Eu acho que hoje em dia a gente pensa nessas questões, mas houve um momento em que só sentíamos, há 100, 200 mil anos, sei lá, e fomos esse ser que ainda está dentro de nós, porque está na carga genética do ser humano, essa necessidade, esse espanto, esse medo, essas descobertas terríveis, e maravilhosas, elas estão antes do inconsciente. Eu não estou falando de inconsciente coletivo, não é nada disso, não estou falando em Jung, nada disso, eu estou falando do bicho mesmo, entendeu? Tem um bicho dentro da gente. E esse bicho sente coisas, que sobem como borbulhas

“Porque a arte está ligada à linguagem, ao estudo da história da arte; não existe arte se não for assim, mas está ligada também a uma questão muito intuitiva, muito interna.”

vindas do mais profundo do oceano, e atingem o inconsciente. Com a cultura, esse inconsciente é elaborado e você consegue perceber como vai trabalhar essas questões.

Aí entra a história da arte. Assim eu entendo o processo de meu trabalho. Quando se diz que “a obra está ligada à biografia do artista, que é narrativa, e que se a pintura não é apenas bidimensional, e isso não é não sei o quê, mais isso e aquilo”, eu me impaciento porque esse tipo de visão ficou para trás. Hoje, a arte mudou, você tem que fazer alguma coisa com a arte para atingir a você mesmo, ao outro, a sociedade etc. Há uma frase do Oscar Wilde que é genial; ele diz assim: “se tem utilidade, não é arte”. Eu acho que hoje, se tem utilidade, já pode ser arte também. Uma arte que absorva outros conhecimentos, além da chamada arte pura. A arte contemporânea não é mais só a arte do belo. Bom, nem vamos falar mais sobre isso, o belo está aí, é uma maravilha, e quem consegue trabalhar só com o belo, é uma maravilha. Mas não é para mim. Há tantas outras coisas para serem ditas... Eu queria ser um artista estético, queria. Eu adorava Matisse, adoro, continuo adorando. Mas acontece o seguinte, eu evidentemente li muito, continuo lendo sem parar, fiz viagens para o exterior. Hoje em dia as coisas chegam aqui rapidamente, tem o computador, essas coisas. Mas ver pessoalmente a história da arte é muito importante, e nós ainda temos muito pouco aqui

para ser visto, acabamos vendo as obras por reprodução. Em 1973, eu viajei pela primeira vez, e eu fiquei, assim, muito espantado com alguns detalhes que eu acho interessante comentar. Vim aqui para isso, então vou comentar.

Meu primeiro estranhamento foi num museu em Haia, diante de um Mondrian. Olhando aquele Mondrian, fiquei pasmo, pasmo. Tinha fio de pincel, de cabelo, estava craquelê, não era o que eu imaginava. Mas quando pintou, Mondrian fazia parte do mundo, e a pintura dele ficou suja, ainda está viva, mas absorveu as coisas do nosso cotidiano, o tempo, e eu fiquei muito, muito espantado; eu imaginava que era uma coisa, assim, que tivesse descido do disco voador na casa do Mondrian, que era uma coisa sem nenhum defeito. Tudo tem defeito, não é? Aí eu fui a Paris e... Bom, eu posso falar também que eu fui a Cuiabá, fui ao Piauí, mas vamos direto a Paris. No Museu de Arte Moderna de Paris, eu estava exausto; apesar de ser bastante jovem naquela época, eu estava exausto, eu tinha andado, andado, e aí eu cheguei diante de uma pintura que era toda preta. Aí eu disse: “bom, uma pintura toda preta?” Pelo amor de Deus; está falando do quê, do branco sobre branco do Malevich, o que significa isso? E aí eu estava muito cansado, sentei-me diante do quadro e depois de certo tempo eu descobri que o quadro não era todo preto, tinha uma cruz muito, muito,

muito sutil, de roxo escuro, e tinha uma moldura que fazia parte da pintura e também era de um tom de roxo muito, muito, muito escuro, ligeiramente púrpura. Era um trabalho deslumbrante do Ad Reinhardt. Aí naquele instante eu disse para mim mesmo: “que maravilha, que deslumbramento, mas isso não é para o meu bico”. Não era para o meu bico, eu não nasci para isso. E aí eu disse: “o que eu vou fazer?” Aí eu resolvi fazer o seguinte, eu já fazia psicanálise, eu já vivia uma crise tremenda em relação a tudo, a mim mesmo, ao mundo, etc. e disse: “sabe de uma coisa? Eu vou fazer o que me der na telha, do jeito que eu quiser porque eu nisso aí não tenho a menor chance, não tenho a menor chance mesmo.” Eu até poderia fazer uma coisa que algumas pessoas botariam, sei lá, enfim, em algumas casas, mas não era o que eu estava querendo. E aí o que aconteceu? Resolvi fazer uma coisa que muitos anos depois descobri que se chamava transvanguarda, que se chamava uma série de outros nomes, *bad painting*, etc. e tinha a ver com minhas angústias pessoais, minhas reações ao mundo.

Bom, vamos também dizer o seguinte, eu mudei para o Rio de Janeiro aos 13 anos. É bom localizar no tempo, eu não estava mais em Cuiabá, eu já estava no Rio. E fiz psicanálise freudiana cinco vezes por semana, e li, li, li, li e percebi que eu tinha que reagir, produzir alguma coisa minha, para mim mesmo, que eu pudesse

até destruir depois, como destruí, infelizmente, muitas coisas, por constrangimento de me expor daquela maneira. Pintava também para os outros, é óbvio, mas o que eu fazia pouquíssima gente entendeu. Durante muitos anos eu e alguns amigos próximos, ríamos, ríamos, ríamos daquelas loucuras que eu pintava, mas ríamos mesmo, assim, bom, bebíamos muito e etc., etc. Era uma loucurada geral. E eu fiquei muito contente depois, nenhuma comparação, ou melhor, nenhuma equiparação, não há nenhuma equiparação na coisa, evidentemente que seria um absurdo, mas eu fiquei muito comovido quando soube, lendo a biografia de Max Brod – o amigo mais íntimo de Kafka, que eles também riam dos escritos de Kafka, eles riam de chorar dos escritos de Kafka, que é das coisas mais trágicas que já se escreveu no planeta Terra. Então comecei a falar sobre as minhas angústias e sobre a sociedade que, de alguma forma, me fazia sentir perseguido. E me sentia perseguido por uma razão muito simples, porque eu era realmente muito perseguido. Muito mesmo. Vou, então, mostrar algumas coisinhas para vocês nos *slides*. Eu trouxe uma seleção que não é por data, não é por temas, mas que são próximos e que falam de algumas questões que percorrem todo o meu trabalho.

Este é um desenho¹ do começo da década de 70, logo depois que eu voltei daquela viagem em que fiquei vários meses fora. Isso era

mais ou menos um universo com o qual eu tinha algum contato, que, claro, é uma coisa totalmente delirante. Isso foi em 1973, e eu acho que não tem nenhum problema hoje, depois de, sei lá, 50 anos dizer que isso também foi fruto de experiências com ácido lisérgico e que fragmentava tudo. Não estou recomendando para ninguém fazer nada, vamos deixar isso bem claro. Então vamos em frente. Era tudo assim, uma questão ligada à sexualidade em que aquele ele, aquele ela, aquela ela, aquele... Essa coisa toda que era complicada para mim no momento, vocês percebem que há uma mistura, uma grande confusão, confusão de vivência, de questões em relação à sexualidade, e também em relação à minha estrutura de conhecimento intelectual, mental, existencial etc.

Esta² é uma tela também desse período em que essa confusão está muito evidente. Eu comecei pela parte de cima; eu me lembro muito bem disso, e de repente fiz essa mulher estranhíssima lá em baixo, e eu disse: eu tenho que fazer uma coisa qualquer aqui que dê um aspecto cultural para essa maluquice toda. Aí eu coloquei uma gotinha de leite saindo dos seios dela, e um cometa como se ela tivesse chutando esse cometa, e resolvi chamar esse trabalho em homenagem ao Ticiano, que eu tanto tinha curtido em Roma, e chamei meio debochadamente de *A origem da Via Láctea*. Deu um clima bastante mais organizado a essa desorganização.



As vítimas (detalhe), 2009
Acrílica sobre tela
Coleção do artista

Estes trabalhos são de 70; este, por exemplo, já é de 79, 80, mas eram questões em relação a outras coisas. Este trabalho chama-se *O casamento*.³ Eu acabei me tornando muito parecido com essa figura de óculos escuros aí em cima, mas não tinha intenção de ser um autorretrato. E aqui, claro, o coração está em fogo; era um casamento que provavelmente não estava dando certo, e vocês veem que a tomada e o *plug* estão desligados, o telefone continua tocando. E aí eu percebi que eu era tão atacado pelas minhas questões sexuais porque não era realmente fácil naquela época ser homossexual, e eu disse: “espera aí, mas há uma hipocrisia incrível nisso tudo”. Quer dizer, os homens, as mulheres e a sociedade, todo mundo tão moralista, todo mundo tão certinho. Lembrei de uma pessoa que eu podia usar, e me orgulho enormemente de ter sido o primeiro artista erudito que usou o Carlos Zéfiro como referência. No Salão Nacional de Arte Moderna de 76, apresentei estes trabalhos. Hoje, Zéfiro é uma figura nacional, na época era uma coisa, assim, inacreditável. Quando eu disse para algumas pessoas que estava preparando uma homenagem a ele, acharam que era brincadeira. E nem podiam deixar de achar.

Nesta pintura,⁴ o Doutor Jorginho vai com a sua nova secretária a uma praia distante acertar os últimos detalhes da contratação; evidentemente ele é loiro e ela é negra, ela está de salto alto, e ele

está usando o poder dele para foder a mulher, não é? E é curioso, eu tenho outro trabalho⁵ que não está aqui, que tem uma mulher também negra com um homem branco, e ela pergunta a ele o que ela deveria fazer agora, ela está nua diante da cama, na parede tem um crucifixo, e tem a cara do patrão que também provavelmente está nu, e ele diz a ela: “deita, meu bem”, porque assim ela conseguiria um salário mais justo. Esse “salário mais justo” é o título desse trabalho, fiz esse tipo de crítica muitas vezes. Quis que fosse a capa do meu livro⁶ que vai ser lançado este ano, um livro que pega todo o meu trabalho. Uma das pessoas que ia organizar a edição, uma mulher muito importante no campo editorial brasileiro, disse que teria o maior prazer de lançar o meu livro, mas a capa deveria ser outra. Perguntei por quê? Ela disse: “porque poderia criar um problema com o movimento negro.” Eu disse: “mas não é possível, isso aqui eu pintei na década de 70 justamente contra o racismo, contra a exploração das pessoas.” E fica sempre uma dúvida, então eu vou citar uma frase que acho que foi muito importante também para mim quando eu soube; foi quando Sartre veio fazer uma palestra aqui no Rio e quando ele chegou e foi começar a falar, as pessoas organizaram aquela coisa toda, a sala cheíssima, foi na ABI, na rua Araújo Porto Alegre. E ele, antes de começar, olhou o público e perguntou: “onde estão os negros? Onde estão os negros?” Não era Estocolmo, e nem outro planeta, era o Rio de Janeiro, então

alguém achar que tem alguma coisa complicada em eu pintar um homem louro transando para pagar um “salário mais justo”, com uma empregada negra, é muita hipocrisia ainda hoje.

De novo, este trabalho chama-se *Na cozinha*,⁷ retrata o gosto da classe média brasileira, tem as três andorinhas, tem o relógio, aliás, relógio é uma coisa que vai percorrer todo o meu trabalho, porque a questão do tempo é muito importante para mim, vocês podem imaginar, nessa altura da vida inclusive, mas (risos) eu fiz primeiro as duas figuras, e de repente eu reparei que a mulher estava flutuando no ar, aí eu botei uma escadinha que não leva a lugar nenhum. A graça é essa, porque essa escadinha que não leva a lugar nenhum sustenta a figura da mulher, e pronto.

Este também é um trabalho que tem um título que eu acho interessante, é um trabalho pequeno e chama-se *Pequena pintura panfletária*, não precisa explicar por que, está aí, tudo, é extremamente óbvio, mas eu precisava fazer isso, porque isso também me perturbava.

Este outro trabalho se chama *O perseguidor*.⁸ Tem uma máquina de choque, de tortura, mas vamos convir em que essa máquina de tortura também parece uma máquina-caixa de contar dinheiro,

há uma lâmpada, dessas que os torturadores usam para arrancar respostas, confissões, mas que está lá, escorrendo coisas estranhas, e esse homem perseguidor era de quem eu tinha medo, de quem eu tive medo desde, sei lá, os 10 anos.

Esta é uma pintura muito mais recente, mas é uma pintura também que eu gosto muitíssimo, porque tem o revólver, a violência que é hoje um grande problema pelo qual estamos atravessando, e tem essa questão da pintura dispensar flores que, desculpem, mas eu não posso deixar de comentar que tem dois aspectos, além de não ser uma natureza-morta com flores, também tem aquela coisa das famílias dispensarem flores, quer dizer, eu sou ao mesmo tempo um pintor que não está fazendo natureza-morta e estou também dispensando as flores.

Este outro trabalho, da década de 80, que pertence ao acervo do MAM do Rio, chama-se *No banheiro no navio*.⁹ Há aqui também um aspecto interessante, que eu gostaria de comentar. Eu atravesssei um momento gravíssimo de depressão, quando além da psicanálise, precisei da psiquiatria. Quando terminei essa pintura, não entendi muito bem por que é que eu tinha feito. Eu tinha lido uma coisa sobre um assassinato em um navio. Durante a década de 70, eu desenhei e anotei desenhos e escritos de conteúdo pornográfico

nas portas de banheiros públicos masculinos. Eu poderia escrever um livro sobre isso, porque tenho realmente histórias fantásticas sobre coisas que vi escritas e desenhadas nesses banheiros. Naquela época, eu ainda não tinha essa percepção tão clara e fotografei pouco, mas me lembro perfeitamente das coisas que vi. Ah, eu gostaria de dizer que, alguns dias depois de terminar essa pintura, ela começou a me incomodar profundamente. Me incomodou até eu descobrir por que a tinha feito. Um amigo meu tinha sido assassinado uns meses antes, justamente porque ele era homossexual e foi muito imprudente, levou um cara que ele conheceu na rua, o cara estava em um carro, ele em outro, enfim, o carro era roubado e o cara matou ele.

Este chama-se *Fora e dentro*:¹⁰ tem essa porta que leva a algum lugar, homens de capuz, uma cabeça decepada, uma cama, essa coisa da sexualidade. O meu querido amigo, Athos Bulcão, uma vez me disse “essa cama parece um cachorro” (risos). Tem uma coisa do bicho, que aumenta a agressividade. Acho este comentário fantástico. (risos)

O título deste é *Três figuras sorrindo*.¹¹ Eu, na minha grande confusão, fiz um ano de Direito na PUC, dois anos de Medicina na Gama Filho; fiz milhões de coisas, e este trabalho foi durante o período em

que eu estava no segundo ano de Medicina, quando parei. Eu queria ser psiquiatra. Se vocês um dia quiserem continuar essa conversa, a gente continua, a gente marca uma maratona e vai em frente.

Armadilha.¹² Evidentemente é um trabalho homoerótico que fala de minhas angústias, mas pode ser visto também de outras maneiras, espero.

Este chama *Uma noite no Rio*,¹³ tem um Pão de Açúcar, imagem que se repete compulsivamente no meu trabalho porque eu sempre quis morar no Rio, o que só consegui aos treze anos. O Pão de Açúcar era uma obsessão da minha infância. Depois que nos mudamos para o Rio, ele virou esse monstro que tem olhos, seios e dentes. Depois descobri o comentário de Lévi-Strauss, que a baía de Guanabara parecia uma boca banguela. Tinha um revólver, um pedaço de corpo de mulher e um disco voador. Disco voador para mim era uma coisa assim, aquele lugar onde a pintura de Mondrian não tinha fio de cabelo nem de pincel, onde ninguém ficava doente, ninguém morria, mas também era um lugar perigoso onde a gente não sabia o que podia acontecer. Enfim, esse disco voador também era eu.

Striptease:¹⁴ por incrível que pareça, há bastantes mulheres no meu trabalho (risos). As pessoas acham que não, mas se prestarem

atenção tem sim, muita mulher. Isso foi um espetáculo a que assisti. Eu fui ver um show de *striptease* e fiquei muito espantado, tinha uma cortina, tinha uma luz. Isso aqui parece outra coisa, mas é uma luzinha, e tem uma coisa que sai, vermelha, e aconteceu o seguinte: havia mulheres que estavam gostando muito de fazer aquilo, muito. Mas tinha uma que estava puta da vida, mas puta da vida, você via claramente que ela só queria pegar o dinheiro e ir comprar o leite das crianças, ou sei lá, qualquer outra coisa, ir para casa dormir, e eu fiquei muito impressionado com aquilo. Cheguei em casa e tive que pintar aquilo, entende? Engraçado, as pessoas não gostam muito dessa pintura, eu gosto muito. Ela foi vendida duas vezes e devolvida as duas vezes. (risos)

Este trabalho tem muito a ver com a questão da cultura. Tudo acaba no trabalho da gente, o que a gente viveu e o que a gente aprendeu. E quando eu terminei, digo, quando eu estava terminando a pintura, eu pensei “puta que pariu, já vi isso em algum lugar”. E isso é uma merda, porque quando você faz um trabalho que você já viu, ou você chama de homenagem, não sei o quê, pa-ra-rá, pa-ra-rá, que é uma tentativa de salvar o negócio, ou então você tem que destruir e fazer outro. Mas isso eu não vou destruir não, entende? Aí eu disse: “ah, ah, são as *Demoiselles d’Avignon* de Picasso, a estrutura das *Demoiselles d’Avignon*”. Então o título ficou

*De novo*¹⁵ porque o que *Demoiselles d'Avignon* tem me torturado pela vida afora não é brincadeira, mas das “Demoiselles” que eu fiz, esse é o que eu mais gosto.

*Homenagem a Maria Martins*¹⁶ é uma pintura grande (160 x 260 cm). Fui pintando e nela tem figuras que lembram Soutine, Penck, Miró, Picasso nem se fala, tem milhões de coisas e eu também, evidentemente. Tem uma japonesa ou chinesa vermelha, um pênis-telefone, uma loucura tão grande... No centro, uma figura com cabeça que parece uma maçã amarela cortada, uma vagina. Fiquei olhando e disse: “o que é isso? Isso é Maria Martins”, uma das pessoas que eu mais admiro na arte brasileira. Fiquei muito contente de ter descoberto que eu tinha feito uma referência inconsciente a uma escultura da Maria Martins.

Ah, este é um trabalho da década de 70, em que eu, em um momento muito complicado de bebida, e droga, maluquice minha, tinha que tomar nota das coisas que eu tinha que fazer no dia seguinte. Não tinha papel, não tinha caneta, não tinha nada, não tinha água na geladeira, um inferno, aí eu disse: “bom, mas tem tela e tem pincel e tem tinta” (risos), então eu escrevi na tela como num diário tudo que eu tinha que fazer. Só que enquanto eu fui pintando percebi que eu estava fazendo uma pintura, que aquilo era uma obra de

arte, que aquilo estava passando a ser uma obra de arte, que era a minha biografia daquele momento, então tem uma série de coisas aí que são muito interessantes para mim, muito, muito. Inclusive tem uma que talvez seja a que eu gosto mais que é o último comentário, o penúltimo, não, o último que era fazer um pouco de ginástica. O que eu ainda estou me devendo: isso foi em 77 e até hoje ainda estou pretendendo fazer um pouquinho de ginástica. Escrevi, isto é, pintei também “não ir ao encontro da Tijuca” e se estou aqui conversando com vocês é porque não fui. Se eu tivesse ido, provavelmente não estaria aqui. Bem, eu poderia agora falar de meu período de depressão. Quem quiser pode sair.

Eu comecei a fazer essa pintura cinzenta, cinza sobre cinza, cinza sobre cinza, e a pintura não acabava nunca, nunca. Eu disse: “gente, é o quadro do Ad Reinhardt? É o cinza sobre cinza que voltou a me atormentar?” “Não, eu não faço cinza sobre cinza, não. O que eu posso fazer com isso? Vou botar umas cabeças ali, uma banana ali. Não, não vou fazer nada disso”. As pessoas têm sido muito simpáticas comigo, aliás, tem a ver com o trabalho¹⁷ que está lá nas Cavalariças,¹⁸ quando eu fiz 60 anos, e eu agradeço pela paciência que elas têm ou tiveram comigo durante muito tempo, e pensei então o seguinte: “vou agradecer aos amigos, que têm sido tão gentis comigo neste momento.” Escrevi na tela “pintura de agradecimento

aos amigos”.¹⁹ E fiz uma série de pinturas com palavras que reme-
tiam àquelas da década de 70.

Fiz esse trabalho que mede 240 x 50 cm, onde está escrito, como
vocês estão vendo, “eu não te amo mais”,²⁰ e a partir desse momento,
eu comecei a fazer pinturas “eu não te amo mais”, “eu não te amo
mais”, “eu não te amo mais”, “eu não te amo mais”, “eu não te amo
mais”, e continuei fazendo pinturas “eu não te amo mais”, além das
outras. E eu quero propor de fazer uma individual para mostrar pelo
menos, vamos dizer, 50 dessas pinturas obsessivas onde se lê “eu não
te amo mais, eu não te amo mais”, como uma criança desesperada.

E esta²¹ também era uma coisa muito pessoal, mas serve para muita
coisa, para muita gente. “Por favor, procure outra vítima, obrigado”.

Tem esta,²² que é uma pergunta... “Sua morte vai ser chique?” Par-
ticipei com este trabalho de uma exposição,²³ em 2001, intitulada
“Nova Orândia”.

Tenho feito também neons.

E este é um trabalho²⁴ que fiz para uma exposição organizada por
Frederico Morais, aqui no Parque Lage, em 1989, chamada “Le

déjeuner sur l’herbe”. Ele pediu que os artistas fizessem uma
releitura da obra e eu trouxe este. E ele ficou decepcionadíssimo
(risos). “Mas, Victor, eu imaginei que você ia fazer uma coisa
erótica”. “Se você quiser eu faço”. “Não, já está aí. Deixa.” É um
trabalho grande, também já foi vendido e devolvido. Fiquei encan-
tado quando, em um livro americano li a tradução de “Le déjeuner
sur l’herbe”, como piquenique. É uma maravilha, piquenique.
Então mudei seu título para *Piquenique com relógios*. Tem um
relógio que funciona, tem um outro que é um relógio também de
verdade que está parado, e um terceiro que reproduz na pintura o
relógio que está parado. Claro que é uma homenagem também ao
On Kawara, que é um dos meus artistas preferidos do século XX.

“A ironia é apenas um álbi”,²⁵ este é um trabalho de 200 cm. Mandei
fazer esse chassi recortado e pintei essa coisa grega.

Eu tenho um livro de máximas que escrevi durante 40 anos e o crítico
e artista Adolfo Montejo Navas produziu, e essa é uma das frases de
que eu mais gosto: “eu me apaixonei por mim mesmo e não fui cor-
respondido.” Essa frase e outras foram transformadas em pinturas.

Aí tem umas pinturas que eu faço também que são de abismos, que
algumas pessoas gostam muito, outros detestam, e eu gosto nas

segundas, quartas, sextas e detesto terças, quintas e sábados. Um dos que eu mais gosto é uma espécie de carta de baralho, a parte de cima é igual a de baixo. Sempre são situações, como numa história em quadrinhos. Eu moro no 28º andar de um prédio na Lagoa.

Em 2010, fui convidado pela minha querida amiga Áurea Katsuren, que era uma das sócias da galeria Amarelo negro. Chamava-se *A respeito da corrupção*,²⁶ que foi quando o Arruda, que não sou eu, é o outro Arruda, que nem é meu parente, roubou muito dinheiro lá em Brasília, e disse que todo aquele dinheiro era para comprar panetone para as crianças pobres. (risos) E aí eu achei que aquilo era um pouco demais, e ter o mesmo nome que eu, Arruda, também era um pouco demais, resolvi fazer um exposição que foi muito engraçada, engraçada eu não sei se é o termo, mas eu gostei muito de ter feito. Sabe homem-sanduíche? Então, eu contratei um rapaz que era homem-sanduíche, e nós fizemos uma espécie de *happening*²⁷ e saímos por Ipanema, servindo panetone para as pessoas. Na galeria, tinha uns trabalhos expostos como este, em forma de *long play*, escrito *All they need is money*²⁸ A corrupção foi um tema que se repetiu em dezenas de pinturas minhas.

ALUNO: Você usa muito palavras na pintura. Você escreve muito também?

Escrevo.

ALUNO: Eu gostaria de perguntar se depois de tantos anos de análise, tanta produção, tem alguma coisa que permanece linearmente no seu trabalho, alguma coisa que permaneceu esse tempo todo, e como é que funciona o seu processo criativo? Você vai gerando a ideia ou é intuitivo, vem do inconsciente, como você falou?

É aquilo que eu falei antes, é uma coisa muito pessoal.

ALUNO: É intuitivo ou é racionalmente pensado?

Hoje em dia eu sou uma pessoa que penso muito no que eu vou fazer, mas penso automaticamente, o tempo inteiro, penso o tempo inteiro. Agora, o que eu acho que permanece é essa angústia e essa necessidade de dizer para as pessoas: “eu não quero que vocês me aceitem”. O meu trabalho é sempre isso, “eu não quero que vocês me aceitem”. Mas se me aceitarem não faz mal, entendeu? Quer dizer, é aquela história, eu sou um artista maldito, mas eu gostaria de ser o artista maldito mais querido, entendeu? É um paradoxo estranhíssimo, porque é uma carência que não tem fim. Você pode imaginar uma criança que descobre, aos 10, 11 anos

“O meu trabalho é sempre isso, “eu não quero que vocês me aceitem”. Mas se me aceitarem não faz mal, entendeu?”

que não é o que os pais queriam que ele fosse? É uma coisa muito difícil, mas ao mesmo tempo eu fiz uma coisa fantástica, eu fiz com que os meus pais e as pessoas que são importantes para mim percebessem que a melhor coisa que eu fiz foi ser eu. Agora, em relação à cultura, não há dúvida nenhuma que eu, quando digo, em uma situação pública que eu sou uma pessoa culta, é porque eu levo isso extremamente a sério. Eu leio e continuo estudando o tempo todo, até hoje.

ALUNA: Você acha que é mais produtivo quando está feliz ou quando está triste?

Ah, se eu fosse feliz, querida, seria outra pessoa, completamente diferente, não tenho a menor ideia do que eu seria se eu fosse feliz, não tenho a menor ideia, sinceramente. (risos)

ALUNO: Olá, tudo bom? Essa coisa do inconsciente no seu trabalho, você acha que é revelado depois, nem que seja só para você?

Olha, eu acho que há coisas que realmente são extremamente pessoais, tanto que em um momento da minha vida como eu falei, destruí dezenas de obras minhas, do que me arrependo amargamente,

porque para mim inclusive seria muito importante eu tê-las. Telas. Agora, o que eu acho é o seguinte, que a experiência do outro, olha, há uma frase, eu acho que do Terêncio, um poeta latino, que é: “Nada que é humano considero estranho a mim”.

CLAUDIA SALDANHA: Victor, o seu trabalho lá nas Cavalariças, quanto tempo faz que você fez?

Eu fiz em três momentos.

CLAUDIA SALDANHA: Você pode contar a história para a gente? Eu lembro quando você publicou o anúncio no jornal que foi...

O seguinte, quando fiz 60 anos, em 2007, fiquei pasmo com aquilo. Gente, vocês não podem imaginar o que é você se olhar no espelho, primeiro, saber que você foi alguém que está dentro daquela imagem e que você ainda é aquela pessoa e que tem 60 anos. É um negócio assim... disco voador é bobagem, entendeu? E aí eu pensei, o que eu posso fazer com isso? Vou botar um anúncio no jornal, explicando que agora eu, enfim, já sou velho, já pertença a mais um grupo discriminado, e vou aproveitar para pedir desculpas às pessoas com quem eu fui grosseiro, sem razão justa, vamos deixar

bem claro, as que foram por motivos justos tudo bem, mas que eu peço desculpas e agradeço pela paciência que essas pessoas tiveram comigo até hoje, ou, os que perderam a paciência mas que me aturaram bastante. Resolvi botar isso no jornal, e onde? Na página de anúncios fúnebres, que eu achei que era a melhor maneira de fazer um trabalho cujo suporte era o jornal. Foi talvez o trabalho de um artista brasileiro com a maior tiragem que eu conheço, são trezentas e não sei quantas mil cópias. Na exposição, coloquei a folha de papel onde fiz o projetinho, a própria página do jornal onde ele foi publicado e com a ajuda de um letrista que contratei, eu pintei a grande tela de 200 x 200 cm. O título ficou sendo *1 e 3 anúncios*. Alguém quer que eu explique? É uma homenagem ao trabalho do Kosuth, *Uma e três cadeiras*,²⁹ que é a cadeira, a fotografia da cadeira e o verbete cadeira. É ao mesmo tempo extremamente irônico, eu me escondo atrás dele, mas também, por outro lado é um trabalho extremamente bandeira, não Antônio Bandeira, bandeira de 30 anos atrás. (risos)

ALUNO: Gostei muito das suas pinturas, e queria falar das pinturas mais recentes, quando você utiliza palavras, e eu vi como se fossem aforismos pictóricos...

Sim, claro, claro, é exatamente o que eles são.

ALUNO: E você se refere a elas como pinturas. Mas eu queria, na verdade, perguntar qual é a relação entre poesia e pintura, se você enxerga essas pinturas como poemas também.

Claro, eu tenho uma série de aforismos que já foram publicados, são oitenta aforismos, e tenho trabalhado esses aforismos como pintura. Fiz em Petrópolis, convidado pela Sonia Salcedo, um painel *Em homenagem às vítimas do dinheiro*.³⁰ E tenho feito uns neons, eu tenho projetos para neons. Um dia desses me perguntaram por que eu quero fazer esses neons. Tenho vontade de fazer esses neons em lugares estranhos. Por exemplo, na avenida Presidente Vargas, tem aquelas casas que sobraram lá no fundo. Botar um neon lá, e botar também em um prédio, na parede do prédio, lá em cima. Enfim, eu tinha até um projeto com a Cláudia de botar em uma específica esquina do Centro da cidade, até hoje não conseguimos. E seriam sempre neons que, em princípio, pareceriam anúncios, porque a gente está cansado de ver anúncios de tudo, que começam com uma frase, etc. Estes, eu queria que fossem anônimos. Quer dizer, anônimos em termos, anônimos para o grande público, mas catalogado em algum lugar para deixar claro que são meus. E um dos neons que tenho muita vontade de colocar numa esquina qualquer, em homenagem ao Kavafis, é “Nesta esquina dois rapazes se conheceram”.

ALUNO: Logo no começo você citou que quando era novo visitou vários museus no mundo, e que isso mudou alguma coisa na sua relação com a cultura...

Eu gostaria de dizer o seguinte: depois dos 60 anos a gente fica surdo, se você pudesse falar um pouquinho mais devagar, eu agradeceria.

ALUNO: Você queria quebrar um pouco essa ideia de cultura quando você viu aquelas pinturas, principalmente voltadas ao modernismo. E você valoriza muito o fato de ser culto. No entanto, você consegue relacionar sua obra com o Carlos Zéfiro, e sua pintura é muito relacionada a uma estética pessoal, uma mitologia pessoal. Você acha que a cultura na sua pintura tem a ver com essa vontade que você tem de estar sempre a par da cultura atual, lendo muito? Sua pintura é muito pessoal, mas tem sempre características da própria cultura dentro dela.

De cultura? Mas é lógico, a minha pintura é um produto cultural, não é? Eu se não fosse um artista eu não teria feito isso. Ser um artista significa dominar uma linguagem, e eu domino a linguagem da pintura que não é a pintura formal, é uma pintura

“Sou uma pessoa que trabalha em cima das questões da arte. A arte tem que falar da arte, da linguagem da arte, de suas especificidades, e eu faço isso. Não há nenhum trabalho meu que eu tenha feito dormindo.”

contemporânea, é uma pintura que, quando eu fiz era marginal, mas era pintura; eu sabia que eu estava fazendo pintura, tanto que eu tinha plena consciência que tinha que lutar e continuo lutando para que essa pintura seja reconhecida. E por sorte eu estou tendo reconhecimento ainda vivo, porque é muito chato, só depois de morto! Sou uma pessoa que trabalha em cima das questões da arte. A arte tem que falar da arte, da linguagem da arte, de suas especificidades, e eu faço isso. Não há nenhum trabalho meu que eu tenha feito dormindo. Fiz até alguns bêbado, mas dormindo não fiz. Esses trabalhos só podem ser considerados trabalhos cultos porque eu faço conscientemente, e sou um artista erudito. Eu não tenho a menor dúvida do que eu estou fazendo, estou inclusive discutindo as margens dessa formalidade, o que é e o que não é formal. O meu trabalho, se você reparar, sempre tem uma referência, nem que seja lá no século XVI, ele não sai do nada. Mesmo quando eu estou trabalhando com os escritos pornográficos dos banheiros masculinos da década de 70, estou fazendo isso porque sei que existiu o movimento dadaísta. É a minha retaguarda. Infelizmente nunca criei nada tão novo que não pudesse não ser considerado arte, entendeu?

ALUNO: Victor, sendo tu um intelectual como dissestes, independentemente disso para os sensíveis estava claro

assim pelas referências, então eu gostaria de entender se há e qual é a relação com os concretos? E com o surrealismo, porque os aforismos, a poesia, o automatismo, a psicanálise, enfim...

Tudo?

ALUNO: Sim. Eu gostaria que você falasse um pouco dessa relação, por favor.

Olha, tem tudo não só a ver com toda a história da arte, como a história das artes plásticas da pintura etc., como tem a ver com tudo que tenha a ver com toda a cultura, cinema, literatura, tudo. Eu fui amigo inclusive de uma das pessoas mais importantes do concretismo brasileiro, que era Lygia Pape. No final de sua vida, fizemos duas exposições juntos, num grupo bastante eclético, de artistas amigos que conviviam com muita afetividade, o Ñ-GRUPO. Sei que ela gostava do meu trabalho, tão diferente do dela. Fora isso, não tenho, especificamente no meu trabalho, nenhuma ligação com a arte concreta: às vezes, cito essas obras de uma maneira fetichista. Como cito os surrealistas. Atualmente, poucos querem algum parentesco com surrealistas, eu adoro os surrealistas.

ALUNO: Victor, queria que você falasse sobre o período da Galeria Saramenha, que foi sua também, não é? Que foram uns bons anos aí, não é?

Excelentes. De 76 até o comecinho dos 90. Quase 20 anos.

ALUNO: Eu queria que você falasse um pouco de sua experiência, assim, como “galerista”. E você sendo uma artista e tal?

Essa é uma pergunta, como você sabe, muito difícil.

ALUNO: Porque é minha curiosidade também. Eu te conheci nessa época.

Eu fui sócio fundador de uma das mais importantes galerias de arte do Brasil, a Galeria Saramenha. Durante um período foi a mais importante do Rio de Janeiro, e eu era sócio do meu irmão, José Roberto, que é arquiteto. No Shopping da Gávea, três lojas, uma galeria enorme, numa época em que eu tinha algum dinheiro, porque acabou, infelizmente. Eu tinha trabalhado na bolsa de valores durante quatro anos, antes de enlouquecer completamente. (risos) Foi estranhíssimo, ganhei muito dinheiro. E vou confessar para vocês, eu sou um tipo de pessoa que quando alguém falava: “você viu

o balanço da Vale?”, primeiro eu ficava achando que a Vale era um lugar onde tinha um balanço, um brinquedo. Eu não sei nada, nada disso. Só que eu fui trabalhar numa grande firma. Naquela época, ao contrário de hoje, eu tinha ouvido assim, que escutava tudo, e eu descobri que um grande investidor, um homem muito importante no Brasil, combinava com umas pessoas que quando ele fizesse com a mão o gesto para comprar, era para vender e vice-versa. Sabendo disso, fazia o mesmo. Uns clientes passaram a achar que eu era um gênio, porque tudo que eu comprava, subia, tudo que vendia, descia, e eu ganhei muito dinheiro, mas bastante dinheiro, bastante mesmo. Comprei um bom apartamento e tudo. E comprei muito quadro. Como evidentemente eu tinha um olho bastante bom, comprei obras de arte que se valorizaram loucamente: Guignard, Di Cavalcanti, Volpi. Eu não tenho mais nada, nada, vamos deixar bem claro, para não ficar nenhuma dúvida. Hoje sou só um artista. Depois que saí da Bolsa, disse assim: “porra, aqui estou eu bebendo que nem um louco sem fazer nada, vendendo os quadros para poder pagar as contas”, e cortavam a luz porque eu esquecia de pagar a conta, enfim, “sabe de uma coisa? Eu vou abrir uma galeria.” Falei com o meu irmão, o meu irmão era arquiteto, falei com o meu pai e minha mãe, eu tinha dinheiro, eles ajudaram. Montamos uma puta galeria. E decidimos, basicamente escolha minha, trabalhar com a vanguarda, Antônio Dias, Roberto Magalhães, Cildo Meireles,

Waltércio Caldas, Anna Bella Geiger, Wanda Pimentel. Cite alguém importante: estava trabalhando com a Galeria Saramenha. Tenho guardado uma matéria de jornal dizendo que eu tinha escolhido grandes artistas que não vendiam. Citavam Aluísio Carvão, que na época estava sem expor há muito tempo. Fizemos exposições para não vender nada, mas que trouxeram um grande prestígio.

Eu convivi com essas pessoas, aprendi muitíssimo porque conversei com todos eles horas e horas a fio, quer dizer, muitas bebedeiras produtivas intelectualmente, são pessoas a quem eu devo muito. A maioria, amigos e amigas queridíssimos e queridíssimas. Foi uma experiência extraordinária, e eu sei que a minha atuação nesse campo foi muito importante, porque havia artistas, por exemplo, que não expunham há muitos anos, não eram suficientemente reconhecidos. Expusemos, por exemplo, João José, Rubem Ludolf, Dionísio del Santo, que participaram do concretismo.

As primeiras individuais no Rio, de Beatriz Milhazes e Emmanuel Nassar, por exemplo, foram na Saramenha.

ALUNA: Eu queria saber um pouquinho sobre... Eu li alguma coisa que você já trabalhou na Funabem, como é que foi? Eu fiquei bem curiosa assim, que tipo de coisa que você fazia lá?

Mas eu não falei sobre isso aqui.

ALUNO: Não, não falou.

É verdade. Na década de 70 eu já estava fazendo análise, e meu primeiro analista, que foi analisado por Winnicott, trabalhou com crianças, e escreveu um livro que se chama *Fatores emocionais no aprendizado*. Como ele era meu analista, e eu depois de alguns anos acabei ficando amigo dele, ele fez a supervisão de um trabalho meu nessa área, convidado por Marluce Brasil, uma técnica em educação. Montamos um grupo que chamei de Tato e Contato. Disse a ela que aceitaria se fosse uma coisa absolutamente livre, e que pudesse ser com crianças que não tivessem tido acesso a outro tipo de escola de arte. Era fundamental que o meu psicanalista aceitasse ser o supervisor dessa experiência. E assim foi, lá na Funabem. Eu disse também o seguinte: “quero trabalhar só com meninas”. No meu caso, por questões óbvias, não é? E aí ela conseguiu lá um grupo de meninas entre 7 e 11 anos, que não conseguiam aprender a ler. Como era um trabalho voluntário, nunca recebemos um tostão por isso. Trabalhamos alguns anos lá... Bom, foi uma experiência extraordinária, talvez a mais extraordinária da minha vida. Mesmo. E o que eu acho curioso, é que esse trabalho depois de alguns anos teve que terminar porque fez sucesso, por incrível que pareça.

O grande crítico de arte Frederico Morais era o diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e montou uma exposição sobre a produção artística de pessoas à margem da sociedade, então eram crianças, essas crianças com quem eu e a Marluce trabalhávamos. Por seis meses, trabalhei também, convidado por Denira Rosário, com presidiários, com quem trabalhei seis meses. Eu morria de medo e para mim foi uma péssima experiência... Bom, mas tinha gente que não tinha medo e que fez um trabalho fantástico, a Denira Rosário, por exemplo; o medo era loucura minha. Tinha também a produção de velhos de um asilo. Foi a primeira exposição do Bispo do Rosário. No MAM, levado pelo Frederico Morais, através do psicanalista Hugo Denizart, autor de um filme sobre o Bispo do Rosário. Foi uma exposição fantástica; saiu na primeira página do *Jornal do Brasil*, na época o jornal mais importante do Rio; saiu na primeira página de *O Globo* e uma página inteira na revista *ISTOÉ*. Eu e Marluce falamos da experiência na Funabem, e aconteceu o seguinte: a Marluce organizava e eu trabalhava com sete meninas de cada vez, era o máximo que a gente podia dar conta, porque tinha que dar atenção a tudo; agora era arte livre mesmo, nunca pedi para ninguém “faz, olha, desenha a sua família, faz o coelho...” Evidentemente que não era nada disso, faz o que quiser, se quiser. E aí quando teve essa divulgação, na direção da Funabem, descobriram que lá em Quintino tinha aquela escolinha pioneira... Aí a

diretoria da Funabem resolveu falar comigo e com a Marluce. E nós fomos, supercontentes, “vamos ver o que vai acontecer agora”. Sabe o que eles queriam? Que ao invés de trabalhar com sete crianças, trabalhássemos com cinquenta crianças de cada vez, e com mais cinco ou seis professores acompanhando o processo. Eu disse que não queria, que não era possível, que nosso trabalho não era nada disso. Mas a Marluce queria continuar e disse “vamos tentar”. Tentamos. Aí, logo na primeira aula, quando nós chegamos, as seis professoras já tinham arrumado a sala, era época da Páscoa e em cima de cada mesa tinha um coelhinho, que as crianças deviam copiar e os desenhos de coelhinhos estavam sendo criticados e corrigidos. As crianças pareciam estar apavoradas, aliás, como eu fiquei. Olhei a cara das professoras, percebi que eram robôs que já haviam sofrido uma lavagem cerebral, me virei e fui embora. Acabou ali, naquele instante.

Muito antes, aconteceu uma história genial, sobre a questão da arte livre. Era assim: três mesas, em cada ficavam duas, três meninas, do jeito que quisessem, e o que eu fazia? Eu dava o papel, lápis de cor, pincel, guache, e elas faziam o que queriam, não é? Eu apenas perguntava o que você pintou? E ouvia o que comentavam. Elas também se ouviam, evidentemente, enquanto olhavam o que tinham feito. Quero falar do que aconteceu com uma menina. Ela



Hierarquia, 2000
Acrílica sobre tela
150 x 200 cm
Coleção Particular

era inteligente, mas era o que hoje se chama uma criança hiperativa. Mais ou menos, não chegava a ser tão hiperativa, mas era uma menina muito desconfiada e provocadora. Às vezes, ficava meio puta da vida de ficar sentada naquela cadeira. Eu dizia: “Elen, por que você está chateada? Você não quer desenhar? Ela não respondia, me olhava com grande irritação... Depois de muitas tentativas, eu disse para ela: “Elen, se você não quer ficar aqui dentro, não quer ficar sentada aqui, por que você não vai lá para o balanço? Essa cadeira é sua, esse papel, isso tudo é seu, a hora que você quiser voltar, você volta”. Ela de vez em quando saía e de vez em quando passava por lá, assim como quem não quer nada, para ver se a cadeira dela estava lá, aquela coisa toda. Agora, um dia aconteceu a tal história genial. Nós estávamos trabalhando com as meninas e de repente chega uma inspetora, uma mulher, enfim, despreparada, carregando a Elen pelos braços. A gente não teve palavras, a gente viu aquela cena ninguém nem comentou nada, ela pegou e botou a Elen na cadeira, e viu que evidentemente me devia uma explicação, não é? Porque eu estava perplexo. Aí ela virou e disse assim: “agora é a hora da aula de arte livre dela”. (risos) Aí eu digo: “puta que pariu”. (risos da plateia) Aí eu fui falar com a diretora da escola, foi uma trabalhadora explicar para as inspetoras que arte livre não era forçado, não era obrigatório. Percebendo que realmente não era obrigatório, Elen nunca mais deixou de frequentar o ateliê de arte livre.

Essas meninas, órfãs, paupérrimas, que nunca haviam tido nenhum contato com livros e revistas de arte, fizeram Pollocks, Mondrians, Mirós, entendeu? Fizeram o diabo. E eu fico muito contente porque muitas aprenderam a ler depois de seis anos de trabalho, quer dizer, de vez em quando saía uma e entrava outra, mas algumas... A Fatinha, por exemplo, era uma menina que pintava tudo de preto, semanas, meses a fio. Ela tinha um problema de comunicação muito complicado. Muito tempo depois, começou a fazer assim, deixar uns pedacinhos do papel sem pintar, pintava quase tudo de preto, mas deixava umas bolinhas brancas. Eu percebia aquilo, mas não falava nada, ficava do lado, assim, sorria para ela. Ela começou a deixar as bolinhas maiores e um dia ela fez, com traços, olhos, nariz e a boca da bolinha. Inacreditável. Bom, aí ela foi se liberando. Aí eu soube que ela era órfã de pai, e a mãe não a procurava, porque ela não se comunicava. Eu sei que falaram com a mãe e ela foi visitar a filha, e na próxima sessão de arte livre, ela estava muito contente. Ela já estava pintando umas coisas coloridas, mas sempre uma cor em cada página. Esse dia ela estava visivelmente feliz, contente, e aí eu fiquei esperando e pensei: “vai sair um carnaval, hoje a gente vai ver o que é a Fatinha”. Aí a Fatinha voltou para o preto, tudo preto. (risos) Aí eu não aguentei: “Fatinha, que preto é esse?” Foi a primeira vez que eu perguntei dessa maneira e ela, pegando e me mostrando os próprios cabelos, disse: “cabelo”. Imediatamente,

entendi: era o que estava saindo da cabeça dela. Ela sorriu e continuou pintando, e pela primeira vez, usou várias cores na mesma folha de papel. Depois disso, com o tempo, passou a pintar pequenas figuras, que eu, perguntando o que eram, ouvi: “boneca”. Quer dizer, são coisas assim que fazem a gente até querer pintar tudo de preto mesmo. Bom, eu acho que chega, não é? Se vocês quiserem mais eu estou disposto a fazer a tal da maratona, agora eu quero agradecer muito a vocês, e dizer que foi uma experiência muito boa para mim poder falar desses assuntos todos. Devo muito a vocês, a Claudia, ao Parque Lage, por esse convite. Muito obrigado. Mais que isso eu não aguento.

Notas

1. Victor Arruda. Sem título, déc. 1970; caneta esferográfica sobre papel.
2. Victor Arruda. *A origem da Via Láctea*, 1977; acrílica sobre tela; 55 x 46 cm.
3. Victor Arruda. *O casamento*, 1981; acrílica sobre tela; 81 x 60 cm.
4. Victor Arruda. *Dr. Jorginho*, 1975 (díptico); acrílica sobre tela; 92 x 55 cm.
5. Victor Arruda. *Salário mais justo*, 1975; acrílica sobre tela; 55 x 46 cm.
6. ARRUDA, Victor; NAVAS, Adolfo Montejo (org.). *Victor Arruda*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. 168p. Il.
7. Victor Arruda. *Na cozinha*, 1975; acrílica sobre tela; 55 x 46 cm.
8. Victor Arruda. *O perseguidor*, 1974; acrílica sobre tela; 50 x 73 cm.
9. Victor Arruda. *No banheiro do navio*, 1988; acrílica sobre tela; 160 x 130 cm.
10. Victor Arruda. *Fora e dentro*, 1992; acrílica sobre tela; 130 x 220 cm.
11. Victor Arruda. *Composição com 3 figuras sorrindo*, 1989; acrílica sobre tela; 180 x 125 cm.
12. Victor Arruda. *Armadilha*, 1994; acrílica sobre papel; 96 x 65 cm.
13. Victor Arruda. *Uma noite no Rio*, 1986; acrílica sobre tela; 100 x 100 cm.
14. Victor Arruda. *Striptease*, 1999; acrílica sobre tela; 110 x 130 cm.
15. Victor Arruda. *De novo*, déc. 1990/2000; acrílica sobre tela; 160 x 130 cm.
16. Victor Arruda. *Homenagem a Maria Martins II*, 2006 (díptico); acrílica sobre tela; 160 x 260 cm.
17. Victor Arruda. *1 e 3 anúncios*, 2007-2011; caneta esferográfica, papel; 30 x 21 cm; página do jornal *O Globo*; 54,5 x 32 cm; acrílica sobre tela; 210 x 200 cm.
18. “Poética expositiva”. Exposição coletiva realizada nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro, de 25 de março a 8 de maio de 2011.
19. Victor Arruda. *Pintura de agradecimento aos amigos*, 1992; acrílica sobre tela; 100 x 130 cm.
20. Victor Arruda. *Eu não te amo mais*, 1993; acrílica sobre tela; 50 x 240 cm.
21. Victor Arruda. *Por favor, procure outra vítima*, 1993; acrílica sobre tela; 60 x 50 cm.
22. Victor Arruda. *Sua morte vai ser chic?*, 2001; acrílica sobre tela; 50 x 50 cm.

23. “Nova OrLândia”. Exposição coletiva com 49 artistas numa ocupação temporária de uma casa no bairro de Botafogo. Rio de Janeiro, de 18 de agosto a 1º de setembro de 2001.
24. Victor Arruda. *Le déjeuner sur l’herbe (piquenique sobre a relva para On Kawara)*, déc. 1980; acrílica sobre tela e dois relógios; 130 x 260 cm.
25. Victor Arruda. *A ironia é apenas um álibi*, déc. 2000; acrílica sobre tela, travesseiros e CD; 130 x 110 cm.
26. Victor Arruda. “A respeito da corrupção – pinturas de Victor Arruda”. Exposição individual realizada na galeria Amarelo Negro. Rio de Janeiro, de 17 de dezembro de 2009 a 5 de janeiro de 2010.
27. Victor Arruda. Performance em Ipanema para a inauguração da mostra “A respeito da corrupção”. Galeria Amarelo Negro, Rio de Janeiro, 2009.
28. Victor Arruda. *All they need is money*, 2009; acrílica sobre tela; 90 x 60 cm.
29. Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras*, 1965; madeira e fotografia em prata coloidal; 82 x 38 cm x 53 cm (cadeira); 91 x 61 cm (fotografia); 61 x 61 cm (painel com texto).
30. Victor Arruda. *Em homenagem às vítimas do dinheiro*, 2006; painel. Museu Imperial, Petrópolis.

Saiba mais

NAVAS, Adolfo Montejo. *Victor Arruda desenha*. Textos Claudia Saldanha e Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sérgio Porto, 2005.

——— (org.). *Victor Arruda*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. 168 p.

GALERIA ANNA MARIA NIEMEYER. *Victor Arruda*. Rio de Janeiro, 1991. 24 p.

