

volume 1/3

NOS LIMITES DO FIO,
DO FUNÂMBULO
E DA FÁBULA

Reflexão sobre um processo de criação

RODÍ NÚÑEZ







Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

NOS LIMITES DO FIO, DO FUNÂMBULO E DA FÁBULA

Reflexão sobre um processo de criação

volume 1/3

RODINÚNIZ

Porto Alegre, Março de 2021



Dados de catalogação

Núñez, Rodrigo
Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula:
Reflexão sobre um processo de criação/Rodrigo Núñez. - 2021.
417 f.
Orientador: Eduardo Vieira da Cunha.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR- RS, 2021.
1. Narrativa. 2. Funâmbulo. 3. Clown. 4. Fábula. 5. Ofício.
I. Cunha, Eduardo Figueiredo Vieira da, orient. II. Título.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula: Reflexão sobre um processo de criação

Rodrigo Núñez

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha
(PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Blanca Luz Brites (UFRGS)
Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)
Prof. Dr. Luis Artur da Costa (PPGPSI/UFRGS)
Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV/UFRGS)

Suplentes:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)
Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (PPGPSI/UFRGS)

AGRADECIMENTOS



Quantas vezes passaram por mim neste caminho? Quantas escutas, encontros, trocas, carinhos e afetos? Amigos, alunos, parentes, mestres, colegas, professores, pessoas já conhecidas e recém-conhecidas que foram fundamentais para que eu chegasse ao fim deste “até aqui”.

Se cruzei, caminhei neste longo fio sobre o perigoso abismo de mim mesmo, muito foi por suas importâncias. Foram suas mãos que me propiciaram equilíbrio, mostraram-me o que era importante tocar. Ainda me resta um medo: o de esquecer alguém que pode ter sido fundamental. A este, o fundamental esquecido, dedico um abraço especialmente caloroso e um pedido antecipado de desculpas; certamente foi esquecido não por ser menos importante. Foi apenas uma distração de alguém que anda cheio delas. As distrações ocupam muito espaço, especialmente no lugar da memória e do esquecimento.

Dedico esta tese às três mulheres da minha vida.

Minha mãe, Elisabeth Cruz, responsável por uma infância feliz, cheia de arte e idealismo; a ela, principalmente, devo as lembranças da criança que fui. Sou um artista, hoje, porque ela permitiu que aquela criança sonhasse.

À minha mulher, Adriana Daccache, artista muito especial, profissional de rara competência, a quem devo gratidão eterna por conseguir chegar até aqui; sem sua ajuda, seu afeto e carinho, jamais poderia ter feito tudo o que fiz. Cada palavra, cada frase desta tese tem, também, seu olhar. Sou grato por seu senso crítico, sua delicadeza e capacidade infinita de doação. Te amo e, se o alcançar, este título de doutor poderá, sem dúvida, ser compartilhado contigo, assim como todo o meu amor.

Por fim, à nossa queridíssima Nina. O futuro é todo seu, minha filha: brinque, divirta-se e seja feliz! Tive que fazer uma tese para perceber

melhor o que você me entrega sempre com suas risadas e descobertas. Peço desculpas, Nina, por minhas ausências nestes quatro anos. Quero poder compensá-las. Também foi muito divertido estudar. Grato por me entender, por emprestar-me seus desenhos e dar-me ideias malucas, por lembrar-me de guardá-las no armário para não as perder durante o almoço.

Mãe, Adri e Nina, amo vocês, não tenho palavras que expressem fielmente a profunda importância que têm em minha vida.

Falo com orgulho que não tenho colegas de trabalho; tenho amigos que trabalham comigo, profissionais de extrema competência, que tiveram paciência sem limites, deixando-me totalmente à vontade para fazer este doutorado. Reconheço e sou grato por tudo, pela escuta e pelo carinho.

Agradeço também aos professores do Pós-Graduação, que foram, pontualmente, fundamentais para minha pesquisa: Dra. Sandra Rey, Dr. Flávio Gonçalves, Dr. Francisco Marshall, Dr. Eduardo Veras e Dra. Iceia Cattani. Suas contribuições foram de suma importância, não somente para a pesquisa, mas para me repensar enquanto artista, professor e pesquisador.

Às pessoas que me fizeram revelar o *Clown* que existia oculto na minha trajetória de pesquisador, artista e professor. Fernanda Lopes Fetter e Débora Soares da Silva, meu obrigado especial. Depois delas, outros grandes colaboradores, como Clóvis Massa, discreto como os grandes mestres, a encantadora e fabulosa Inês Marocco e o genial Sérgio Lulkin.

Finalmente cheguei ao ponto em que, sem dúvida, esqueci alguém. Afinal, foram mais de vinte anos de ensino na UFRGS com pessoas e turmas de alunos inesquecíveis. Certamente, eles foram muito mais importantes para minha formação como artista e professor do que eu para eles. Alunos como Hiromi Cambará, Fernanda Puricelli, Ana Clara Lacerda, Bruna Pereira, Yulia Panteleeva, Camila Piovesan, Sílvia do Canto, Antônio Augusto Bueno, Maria Ester Fontoura, Pedro Fanti, Bruno Salvaterra, Anelise Krüger, Luiza Griebeler, Elisa Ziegler, Márcia Braga.

Entre tantos outros, foram e são o motivo pelo qual amo tanto minha profissão de professor. Mais do que fazer uma pesquisa que resolvesse questões relativas ao pensamento e à prática de um processo de

criação, meu primeiro pensamento foi de que ela me ajudaria a me transformar em um melhor professor. Para meus alunos, do passado e do futuro, dedico esta pesquisa.

Alguns alunos, especialmente, colaboraram de forma muito objetiva na construção da tese, trabalhando na criação e produção gráfica, que são: Lu Rabello, Anna Jonko e Vinícius Goulart, maravilhosos profissionais.

Sou agradecido a todos que passaram, junto comigo, neste caminhar, pessoas especiais como Ricardo Fontoura, que fez todas as transcrições com maestria e competência inigualáveis. Naoko Yuasa, Sandra Laguna e Conceição Daccache, pelo carinho e afeto sempre presentes.

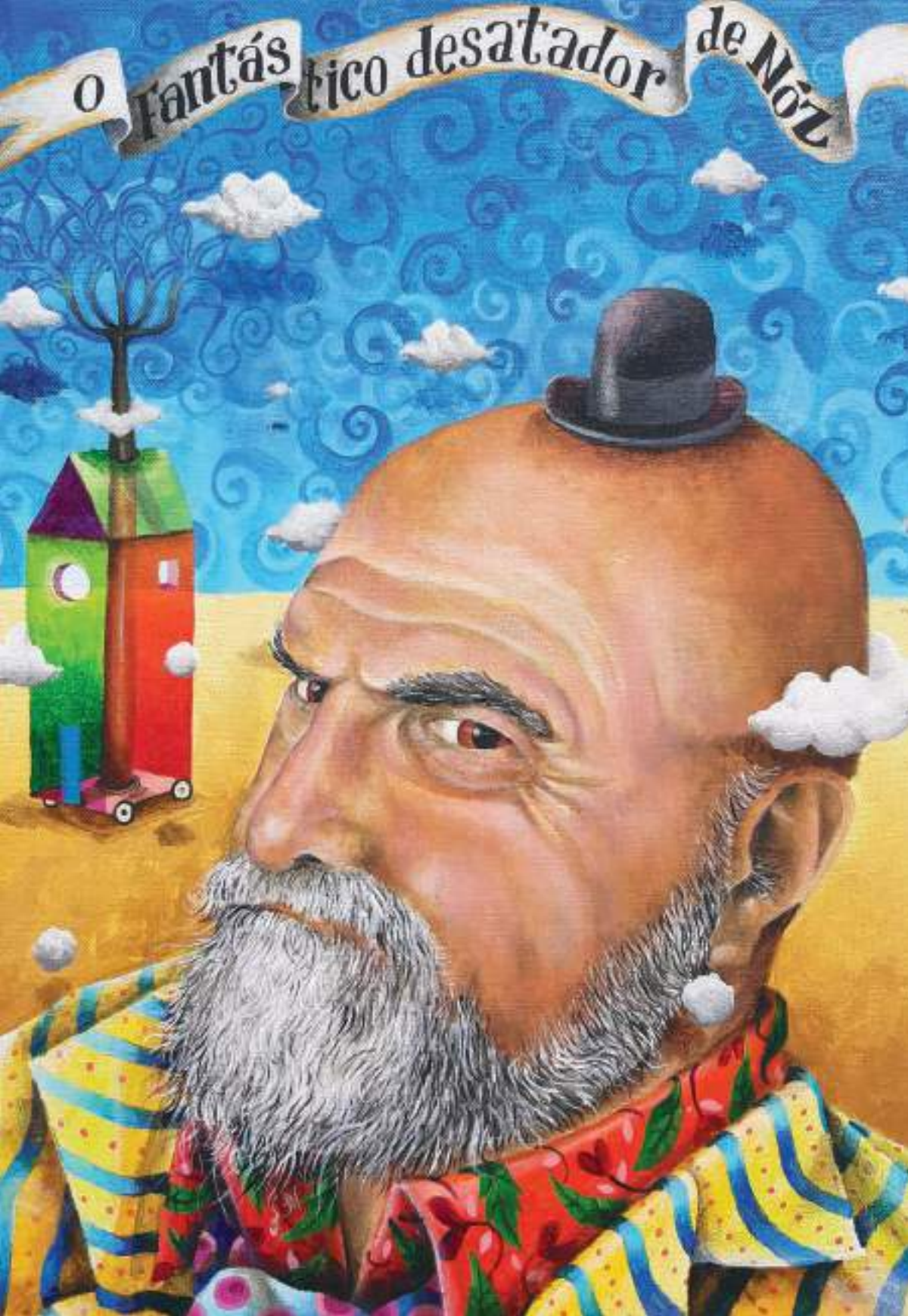
Aos meus queridos e sempre admiráveis irmãos, Vit Núñez e Tarson Núñez, os quais tenho como exemplos de vida.

Por fim, e extremamente importante, agradeço ao meu generoso mestre, Eduardo Vieira da Cunha. Tenho a certeza da dimensão do quanto sua insistência foi fundamental para que eu fizesse este doutorado. Foi uma honra tê-lo como orientador e compartilhar de seu conhecimento.

Para a banca, principalmente os professores que estiveram na qualificação, tenho a mais profunda gratidão. Professoras Dra. Cláudia Zanatta e Dra. Blanca Brittes, muito obrigado, sinto-me honrado por poder compartilhar com vocês este trabalho. Suas contribuições foram fundamentais para meu desenvolvimento como artista, pesquisador e professor. Ao querido e complexo professor Dr. Luís Artur Costa. Sou grato ao Eduardo por sua indicação, pois tanto sua participação quanto seu maravilhoso parecer foram importantíssimos para minha tese.

Certa vez sonhei em expor com Megumi Yuasa, sonho de jovem artista, tão distante quanto improvável. Hoje, em sua mais completa generosidade, ele lê e fala sobre meu trabalho com admiração e reconhecimento do valor que atribui. Sem palavras... um sonho realizado.

Penso responder, assim, a uma pergunta que minha mãe me fazia quando eu era pequeno: És feliz, meu filho? Agora, e de novo, sim!



RESUMO

Esta pesquisa traz a fábula como metáfora de um caminho de pesquisa. Ao conseguir contar sobre esta trajetória, que se estrutura na experiência de um percurso pensado à medida que se vivencia, a narrativa visual se cruza com o discurso teórico, contaminando a reflexão com um universo delirante e fantasioso. Algo muito próximo ao lúdico, apresentando-se sempre aberto e em disponibilidade, onde a falha é uma alternativa viável para a construção do conhecimento.

A história narrada visualmente no espaço expositivo apresenta-se ao público, sendo a própria pesquisa teórica um agente provocador de narrações.

O humor é a forma como tudo é contado, a maneira pela qual observo, percebo e crio. A pesquisa se oferece ao outro aberta a proposições, uma “obra em obras”, resultando em uma tese brincante e seriamente feliz com seus propósitos.

Palavras-chave: Narrativa; Funâmbulo; *Clown*; Fábula; Ofício.



ABSTRACT

This research makes use of the fable as a metaphor for a research path. Insofar, being able to tell about this trajectory, which is structured in the experience of a path, thought as it is experienced, the visual narrative intersects with the theoretical discourse, contaminating the reflection with a delusional and fanciful universe. Everything is perceived as remarkably close to a playful perception, always open and available, considering failure is a viable alternative for the construction of knowledge.

The story visually narrated in the exhibition space is presented to the audience, the theoretical research itself being a provocative agent of narratives.

Humor is how everything is told, the way in which I observe, perceive and create. The research offers itself to the other, open to propositions, a “work in progress”, resulting in a playful thesis, seriously happy with its purposes.

Keywords: Narrative; Funambulist; Clown; Fable; Craft.

	PREÂMBULO		18
1.	COMO FAÇO PARA SAIR DAQUI	introdução	28
1.1.	OS PERSONAGENS DA FÁBULA		46
1.2.	A PALAVRA QUE ESCUTA A IMAGEM		48
2.	UM COMEÇO PARA UM COMEÇO: UM INVENTÁRIO COMO ESTRATÉGIA DE PROCESSO EM UMA NARRATIVA SIMULTÂNEA	capítulo I	50

volume 1/3

3.	O COMEÇO	capítulo II	
3.1.	A FALSA QUEDA: DILEMAS DA COMUNICABILIDADE		
3.2.	A CAMINHADA NA CORDA: A RELAÇÃO DA NARRAÇÃO COM O PENSAMENTO SOBRE O ESPAÇO EXPOSITIVO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO		
3.3.	O CAMINHO DA FÁBULA: O FUNÂMBULO COMO METÁFORA DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO. OU A IMPROVÁVEL CAMINHADA EM QUE O FUNÂMBULO CARREGA EM SUAS COSTAS UM CLOWN E UM ARTISTA DE OLHOS VENDADOS		
3.4.	O TRABALHO CÔMICO NO ARAME OU COMO UM FUNÂMBULO ENCONTROU SEU CLOWN		
3.5.	A CORRIDA É O SORRISO DO FUNÂMBULO		
3.6.	A FALSA QUEDA OU COMO O HUMOR PRODUZ SENTIDO NA PESQUISA		
3.7.	MEUS PEQUENOS FANTASMAS		

Volume 2/3

3.8.	O DOCENTE: A EXPERIÊNCIA DA SALA DE AULA COMO FORMADORA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO		
3.9.	A VERDADE INVENTADA		
4.	OFÍCIO, JOGO E BRINCADEIRA	capítulo III	
4.1.	A CERÂMICA COMO OFÍCIO DO TEMPO		
4.2.	O DESENHO: O OFÍCIO DO PENSAMENTO		
4.3.	PINTURA COMO UM OFÍCIO HIPNÓTICO		
4.4.	ENTRE OS OFÍCIOS		
4.5.	ESCRITOS DE ATELIÊ		
4.6.	O JOGO: A TENTATIVA DE CONSTRUÇÃO DE UMA NARRAÇÃO NO ESPAÇO EXPOSITIVO		
4.7.	A BRINCADEIRA COMO ESTADO DE PROPOSIÇÃO		

Volume 3/3

5.	A GENTE SÓ CHEGA AO FIM QUANDO O FIM CHEGA	considerações finais	
6.	A PEQUENA GALERIA FANTASMAGÓRICA DE MEUS MESTRES FUNÂMBULOS		
	ENTREVISTAS		
	BANCO DE IMAGENS		
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		

na série coisas que dão equilíbrio: um mapa detalhado de seu percurso em 29/06/2017



HISTÓRIA DO EU FUNÂMBULO



Antes de mais nada é preciso entender que por mais que busque meus pontos de apoio, a arte de um funâmbulo é solitária. É uma maneira de buscar e desafiar as leis: a da gravidade e da existência, nem que para isso tenha que revolver os recantos mais ameaçadores de ambas.

Tento me sentir no presente; preparo-me, repetindo infinitas vezes o mesmo movimento. Respiro fundo, e procuro não esquecer a cartola. Afinal, ela é imprescindível.

Ao olhar fixo para o horizonte, é preciso entender o orgulho que posuo de meus próprios medos. Encontrar-se com a alma da corda e não hesitar mais, nem mesmo esquecer a existência do solo, pois isso, como falou meu camarada Petit, “[...] paralisa a alma e é perigoso”.¹

A falha em uma travessia acontece pelas pequenas distrações no momento em que confiamos demais em tudo o que nos cerca. Perdemos o foco do que nos acontece, no inesperado, no vento sorrateiro que fica esperando a nossa partida para levantar-se de seu sono.

O vazio lá embaixo apavora. Por isso, tratei de me aconselhar bem com velhos funâmbulos. Há muito tempo, eles vêm me contatando sobre suas travessias, os segredos de suas estruturas de montagem, sobre a suavidade de suas sapatilhas, seu tempo de respiração, medos e desequilíbrios. Se, por acaso, ignorarmos a importância da companhia destes, cedo ou tarde entregaremos a vida por esta displicência.

A preparação de tudo é a primeira grande alegria de um funâmbulo, e nada é feito ao acaso. Um longo cabo é preparado com o uso do tempo, esquecido, largado, abandonado. É preciso conviver com aquele que

¹ PETIT, 2018, p. 100.

será o limite de seu território. Esta pequena linha é seu espaço e de cada centímetro dele dependerá sua vida.

Outro ponto importante serão os grandes postes, ricamente ornados e pintados com sua cor favorita: os meus são com tons de vermelho, brancos, azuis. Na ponta de cada um, uma pequena plataforma com toques de amarelo. A cor é importante nestes pontos, pois ela é a primeira coisa que dará ritmo à travessia.

Lá no alto eu poderei descansar, guardar minhas coisas, organizar a vida, selecionar as varas de equilíbrio, verificar se a cadeira está firme, separar a bicicleta do monociclo para que nenhum aro se enganche, colocar os objetos de malabarismo em pequenos recipientes para que não caiam lá do alto. Tudo como o Mágico me ensinou, com a precisão, a delicadeza e o cuidado das coisas de ofício.

O importante é ater-se ao detalhe, ao mínimo e insignificante detalhe. Foi isso que ensinaram meus mestres. Cada um deles me contou de suas alegrias ao construir os seus postes. Muitas vezes, quando fui buscar conselhos com eles, era difícil entendê-los, pois lá do alto suas vozes ficam baixinhas. Seus dizeres pareciam sussurros, uma espécie de telefone sem fio que poderia provocar muito mais descaminhos do que certezas.

Ao longe, escuto bem-te-vis cantando e isso me dá garantia de estar seguro. Não que isso construa uma razão, ou um conhecimento inquestionável, e sim uma confiança em organizar meus medos, dúvidas e receios. Principalmente, me ensinaram a aprender com minhas falhas e meus fracassos. Só depois de entendê-los é que posso seguir o caminho.

Fico em dúvida sobre qual sapato devo calçar. Verifico a previsão do tempo, olho as nuvens, e nada lá me dá garantias. Seleciono as sapatilhas de búfalo, as pantufas e as botas de couro, prendo minha cartola na cabeça com um fio de barbante por causa dos ventos, e finalmente me sinto pronto. Subo em minhas costas, busco o equilíbrio. É necessário testá-lo: primeiro um pé, depois o outro. Ainda não caminho: somente testo o peso de meu corpo na corda.

Sinto meus braços, procuro conhecer qual é meu pé de apoio, troco rapidamente de pé. Não é de leveza que estamos tratando, mas sim, de peso. Tudo neste ofício tem ares de sobriedade, até mesmo toques

de crueldade, uma certa rudeza, uma seriedade que me apavora e decepciona.

Percebo meu corpo: como os braços se movimentam, sinto as dores dos dedos das mãos, logo as mãos inteiras, percebo um fino fio esticado tencionando dos dedos até o cotovelo, a tensão das pontas dos pés, os joelhos e suas cicatrizes. Tudo dói e tudo pesa. As percepções de meu corpo são introjetadas. Nesse primeiro movimento, volto rapidamente à minha base. Sinto a segurança e o fracasso de quem saiu pouco do lugar.

Repito inúmeras vezes este movimento: é a exaustão do corpo que me fará compreender este ofício, serão as marcas em minha pele que irão registrar este mapa mnemotécnico de lugares percorridos.

Ajusto meus desejos e procuro dar o primeiro passo, desta vez de forma definitiva, se é que existe algo de definitivo em mim. É necessário subir no cabo com firmeza, nunca de forma claudicante, como quem se aproxima com cuidado das coisas. Tenha a certeza dos que souberam superar o fracasso e salte para cima dele. Tudo é diferente, agora que estou no cabo. Um lindo e ornado fundo infinito banha meu chão. Olho com determinação aquilo que se encontra esticado à frente. Concentro o olhar na extremidade: ela é o fim.

Já não há espaço para procurar seguranças, e salto ao primeiro desequilíbrio. Essa travessia se construirá por uma sucessão deles, cada passo, cada gesto, cada busca, cada movimento vem no sentido de sempre tentar um novo equilíbrio precário.

O cabo, instável, treme. Em um primeiro impulso, desejo impor a calma pela força. Mas é na suavidade que o movimento deve ser executado, sem contrariar os desígnios do cabo, andando de acordo com o seu ritmo.

A falha na travessia acontece pela perda de concentração. Penso na lição terapêutica de meus erros. É necessário entregar-se para a experiência plena de uma travessia. No momento em que confiamos demais em tudo o que nos cerca e em nós mesmos, perdemos o foco no que nos acontece, no inesperado, naquilo que realmente se apresenta para descobrirmos ou, no mínimo, não nos permitimos descobrir de novo coisas que julgamos conhecer. Afinal, nossas falhas podem fazer o trabalho se mover, podem ser a instância propulsora do gesto artístico.

Se eu deixar escapar o pensamento, e com isso perder a atenção necessária, a queda se apresenta à espreita e, sorratamente, tudo pode literalmente cair. Mas não temo as quedas, elas são esperadas. O insucesso: é justamente a sua possibilidade que mantém viva a percepção sobre as conexões de tudo que está em volta, mantendo-nos atentos em entender o percurso.

Todo funâmbulo cria sua própria saudação, uma dedicatória antes de começar uma travessia. A minha é simples: numa ponta da corda, coloco a imagem de Santo Expedito voltada para o objetivo; na outra, coloco meu amuleto da sorte, uma pequena imagem de um diabinho protetor, que servirá para garantir meu retorno. Essa pequena estatueta fica de costas para a corda. Ao colocá-los, faço uma pequena oração de agradecimento por tantos anos de convívio. Em seguida, com a ponta do indicador da mão direita, faço leves cócegas na “linha do riso² dos pés” para acordar a sensibilidade de cada um, despertando seu equilíbrio interno. Finalmente, para terminar, fico em pé e em posição totalmente ereta, levanto a mão esquerda, reverenciando o público, e a mão direita em posição de serpente aponta para o objetivo do espetáculo. Meço o espaço e apalpo o vazio com o pensamento.

É o momento do começo da caminhada. Lentamente, vou entendendo o conjunto de gestos simples que organizam a frágil estabilidade. Todas as limitações, as falhas, os pequenos desvios de pensamento, as armadilhas, minhas inaptidões, são extremamente necessárias. A busca delas é uma recorrência diária. Não se pode negá-las, mas sim, aceitá-las em sua existência. Tensão entre expectativas e possibilidades: o que foi impossível em um determinado momento, que foi deixado de lado por medo ou insegurança.

Todos os meus mestres me falavam muito sobre o ritmo de uma travessia, reafirmando que era fundamental mantê-lo. Os passos marcados de uma boa caminhada é o que de mais próximo teríamos de um possível equilíbrio. Eles possibilitaram minha precária segurança. Peço que toquem uma música para ajudar a reforçar o ritmo de meus passos, para que seja renovada minha coragem que ficou a uns 45 centímetros atrás de mim. A música é o fundamento para entender meu silêncio. Mergulho em seu ritmo e sigo em frente, olhando somente para o horizonte.

2 Linha do riso corresponde à marca deixada pelo cabo nos pés de um funâmbulo.

Nessa caminhada junto ao céu, ganho confiança de que aquele pequeno espaço instável é meu imenso território. Sinto, pela primeira vez, a solidão. Logo eu, que tenho o corpo constantemente inundado de tantos outros. Finalmente, as vozes que apitam em meus ouvidos fazem silêncio. Sem suas companhias, consigo alinhar os pensamentos e me encontro em estado de brincadeira, procurando no perigo e no fracasso a minha salvação. Essa experiência desalinha o que pensava conhecer; confunde e desordena, interrompe um fluxo contínuo de pensamento, ligando-me justamente às coisas que me acontecem neste percurso. Nessa caminhada, me conectando com as conversações silenciosas de meu próprio corpo, tudo se repete em uma ladinha, em cada passo. Não no sentido de uma reprodução dos movimentos, mas sim de uma constante renovação.

Lá no alto, pareço insensível ao tempo: ouço ruídos em cada inspiração, e na expiração vem um tanto de esquecimento. Fecho os olhos e vejo a figura do Japonês Voador gesticulando em um dos seus loucos devaneios de gênio. As profundezas de suas palavras pesam em minhas costas. Procuro não pensar muito para ganhar confiança, e sigo.

Um bom funâmbulo age diante do perigo de forma natural, esforça-se para que seus espectadores se esqueçam da possibilidade de um desequilíbrio iminente, concentra-se na beleza do ato em si. Por isso, por mais melancólica e solitária que seja esta caminhada, ela não é triste. “Não se pode estar triste no arame, nunca!”³, disse Petit, em uma animada roda de conversa com o pintor e o escultor. Esses não só concordaram com ele como, também, naquela mesma noite, marcaram de forma definitiva a linha do riso em meus pés, na centralidade dos limites.

Corriam loucos pela corda, não para chegar mais rápido ao outro lado, e sim pelo simples prazer de sentir o vento e olhar a vida na sua essência, no limite de si própria. Nas “extremidades de fronteiras transgredidas”⁴, como diria Didi-Huberman.

Com seus olhos, consegui ver a vida em sua exaltante surpresa e com toda sua alegria. Não consigo medir o quanto já andei, mas com certeza não vejo o quanto me falta. Uma nuvem descuidada pousou sobre

3 PETIT, 2018, p. 77.

4 DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 05.

o fio, impedindo que eu veja meu continente. Nem mesmo sei agora se ele existe, ou apenas sonhei com ele. Não importa. Continuo ouvindo os sussurros aflitos de quem me observa.

O que posso oferecer-lhes é apenas um pedaço de minha existência ou, quem sabe, seu abandono. Aqui do alto, sigo em meu ofício, apenas em um jogo de equilíbrio, seguro pelas minhas ilusões e por um punhado de borboletas na barriga.

Creio estar na metade da corda. Tento sentir por alguns instantes a imobilidade, mas nela tudo pesa, tudo se aprofunda, tudo parece inútil ao corpo. Busco o estado de equilíbrio, mas, neste exato momento, as coisas dentro de mim começam a pulsar. A pele sente a brisa, o coração dá ritmo ao apito nos ouvidos, uma agitação toma conta dos pensamentos. O território se esvai no vácuo: tudo se desterritorializa.

A busca de uma imobilidade é incerta e pouco provável; se o corpo está parado, tudo se movimenta. É preciso recuperar a lentidão da respiração, torná-la longa como a corda. Só com o abandono dos pensamentos posso eternizar o equilíbrio. Mas é importante frisar que este sempre será instável, fugidio e frágil, nos paradigmas, nas exceções.

Sob a corda repousa somente um momento de calma. Tento encontrar a pluma de um bem-te-vi e fazê-la adormecer dentro de mim. É preciso ensaiar este momento com delicadeza, persegui-lo até antes de começar a travessia. Este talvez seja o único ponto exato de equilíbrio, mas ele sempre será breve e relativo. A imobilidade não é um fim buscado, mas uma percepção entre os movimentos.

Uma preguiça toma conta de meu corpo. Olho para o horizonte e lembro-me das paisagens e territórios descritos pelo Suscepto. Ele conta sobre a luz que apalpa o vazio embaixo de mim; é ela que dá forma às casas e às montanhas. E ela me conta sobre a tranquilidade, acerca do espaço e do tempo que se leva para alcançar um objetivo. Uma luz que fala e tem corpo.

Tive que sentar-me um pouco para descansar e tomar meu chá. A contemplação do horizonte me trouxe uma dose excessiva de melancolia, o que é perigoso em uma travessia. É necessário manter o gosto do movimento vivo, para vencer a tentação do caminho mais curto em direção ao chão. Parar para descer não é a alternativa para este momento de meu percurso, mais vale descansar na própria corda, na experiência de meus limites.

Até que levanto de minha procrastinação, e busco novamente o equilíbrio. Sigo na direção de meu território. Sou agora apenas um pequeno ponto de vida no céu. Mas não posso olhá-lo, pois enquanto se está na travessia, este tipo de contemplação não é permitido. Pode-se cortar unha, fazer a barba, comer panquecas, dar saltos, mastigar o vento, mas nunca se pode contemplar o céu. Nem tampouco olhar os movimentos das ondas em um lago, ou qualquer outro tipo de água, mesmo que seja só a de um pequeno chafariz. O movimento das águas desestabiliza o funâmbulo.

Neste ponto, não existe mais a possibilidade de retorno. Estou agora prisioneiro neste pedaço de céu sem fim, um grande lugar de minhas incertezas, de minhas fronteiras e limites. Aqui, sempre há espaço para duvidar das competências. Aliás, todo o funâmbulo que confia demais em si, facilmente pode se desamparar.

Certa vez, em uma conversa, o Desenhista me confidenciou: “Aprender a voar não é fácil, aprender a cair tampouco, mas viver no chão é chato”.⁵ Desde então, optei por arriscar-me, sempre com a expectativa de encontrar meus amigos pássaros, que esperam imóveis no meio de minha travessia. Conto com o risco do desenho, com o fio de Ariadne.

Mas não se trata de somente andar: é preciso executar números com tamanha elegância, que até mesmo o mais simples deles possa tornar-se surpreendente. Atiro-me ao espaço, caio, grito, rolo, levanto-me cambaleante como um bêbado ou um *clown*. Ora, sei perfeitamente que estou fazendo hora, apenas ignoro o que tenho que fazer. Intrépido e selvagem, lanço-me no improvável. Aliás, o próprio ofício do funâmbulo pareceu-me sempre o que de mais improvável poderia propor, pois o medo do vazio das alturas acompanha-me desde o início de minha travessia.

Sinto um gritar dentro de mim. É o agora que me fala sobre os ruídos de minha infância. E ela está logo ali. Parece que meu território se torna um pouco mais nítido. Vejo de longe um menino que abana. Sem perceber, a noite cai. E na corda tenho que permanecer às cegas. Os passos ficam mais lentos, diminuo o ritmo para que possa perceber

5 “Aprender a voar no es fácil, aprender a caer tampoco, pero, vivir en el suelo...aburre”. (Tradução do autor).

meu corpo, e tudo ganha uma nova cor. Fecho os olhos e, por alguns minutos, sonho, enquanto a escuridão toma conta de meu chão. Lentamente, ela se levanta cobrindo tudo: árvores, casas e prédios. Achei que a visita da noite viesse para desequilibrar-me, mas não. Continuo vagarosamente em frente, sentindo a experiência do tempo que segue a linha em que desenho este fio das possibilidades de construção de uma obra poética.

A Ceramista falou-me muito sobre esse tempo de memórias que se desenrola sobre este fio do ofício. É uma memória em que um silêncio cheio de palavras se apega na superfície das coisas e do nosso corpo. Ao lembrarmos tudo, sentimos o tempo passar em cada passo, e com isso podemos conhecer mais do que estamos tentando construir. Uma obra, um trabalho.

É um conhecer por meio da intimidade da repetição do gesto. Não importa quantas vezes precisarmos repetir, quantas vezes precisarmos falhar, andar sobre a ferida aberta por tantas e tantas repetições. Essa marca na pele é a evidência da experiência. Ao contrário de nos tornar menos sensíveis, ela realça a nossa sensibilidade, e pode nos fazer perceber melhor nossas falhas e aprender a função do fracasso, muito próxima da tarefa de caminhar sobre o fio, experimentar, tratar de tudo o que tem instabilidade.

O vento, meu companheiro, trouxe a luz do sol, fez acordar os passarinhos e tirou minha concentração do seu lugar de sono e devaneio. Eu que tenho tudo a perder, persisto em minha caminhada. Quando chego próximo ao fim, percebo que a aventura que me trouxe até aqui não é um feito heroico ou um ato extraordinário. Muito pelo contrário. Ele é da ordem do inútil, do ordinário, do comum e do que há de correio nas coisas que nos passam. Nos limites da experiência na arte.

Dou meus últimos passos em direção àquela criança que me abanava conduzido pelo sorriso de um *clown*. Não é como um retorno, mas sim um chegar novamente – e diferente – a um outro território. Afinal, a criança é aquilo que sempre está morrendo em nós e que renasce a cada experiência. Talvez aprimorado pelas minhas dúvidas e melhorado pelos meus equívocos. Atrás de mim, sorrisos espalhados descuidadamente trazem à tona a desordem trilhada até aqui.

Recolho todos os pertences, limpo cuidadosamente os pedaços de sonhos espalhados sobre o fio e o banquinho. Tudo está em seu lugar.

A cartola permaneceu intacta em minha cabeça. Agora estou pronto para dar o último passo em direção ao que me falta, para ter a certeza do que me faz sorrir, para uma obra em obras.

Desço do banquinho com um salto magnífico: uma proeza que poucos executam com tamanha precisão. Sob meus pés, aquele parquet com inúmeros tons de madeira. Em mim, desejo obscuro de conhecer tudo de novo, de transgredir novamente as fronteiras.



COMO FAÇO PARA SAIR DAQUI



“ Conte para você mesmo sua própria história. Queime-a assim que estiver escrito. Nunca seja alguém que não pode ser outro. Lembre-se de seu futuro e ponha-se a caminho de sua infância.”¹

ESCRITOS PERDIDOS

Pequenas sementinhas, fragmentos de um dente-de-leão, estão caindo do teto. Não consigo detectar de onde elas vêm, elas continuam se depositando em meio aos meus escritos. Tenho medo que brotem ao menor sinal de abandono de meus pensamentos.

Advertência ao leitor distraído: esta pesquisa pode conter textos duvidosamente úteis, com sinais críticos de falta de objetividade e doses sutis de verdade e fracassos confessos. Este ensaio é estruturado por uma escrita fragmentária, interrompida por diversos outros textos, construindo continuamente um estado de dúvida que mobiliza as inquietudes que despertam os sentidos. Ela é uma escrita aberta e muitas vezes fragmentada, pontuada por devaneios e inserções de inúmeras falas que fazem parte do acervo de experiências e vivências de toda uma vida, despertadas nesta pesquisa por entrevistas e escutas com os artistas de referência.

¹ LARROSA, 2017, p. 300.

Esta estrutura de texto está permeada por múltiplas vozes que ressaltam a relevância da experiência existente nas conversações das entrevistas. Contudo, não se trata de incluí-las literalmente, e sim, a partir dessa experiência, escrever um texto baseado nelas, incluindo estes artistas como personagens desta fábula; ou melhor, seguir os dizeres do poeta Manoel de Barros: “a verdade era mais bonita inventada”.² Sendo mais franco: se os fatos aqui na tese não correspondem à realidade, pior para a realidade.

Reservo-me o direito ao delírio, à fantasia, ao devaneio...mesmo que isto misture e confunda a pesquisa, atrapalhe a coerência, mesmo que me leve a descaminhos e fracassos.

Esta pesquisa propõe um olhar sobre o próprio processo criativo que a construiu, uma visão crítica sobre aquilo que a formou, trazendo a experiência como ponto de partida e como elemento principal para pensar uma narrativa de processo. Ou seja, aquilo que acontece na pesquisa e que, ao acontecer, a constitui e transforma, tornando-se o acontecimento em si, marcado pela maneira de ser, estruturando assim a própria existência da obra plástica.

A reflexão anda junto com a prática. Não necessariamente em acordo, mas ambas provocando descaminhos e descobrindo desvios a partir de um processo que se constitui por tentativas, em uma história que se desenvolve agora e que admite, portanto, variáveis possíveis, em que os assuntos se apresentam em uma sequência simultânea, incapaz de se resolver apenas em um final.

Lancri descreve o pesquisador em artes visuais como um operante “por assim dizer, entre o conceitual e o sensível, entre teoria e prática, ente razão e sonho. Mas que a palavra que entre, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vai e vem entre estes diferentes registros.”³

Proponho-me experienciar o mundo, descobrindo-me como um corpo ativo no qual permanecem latentes todas as memórias sensíveis, observando todos os caminhos possíveis. Ao pensar sobre este universo de possibilidades que se apresenta, a reflexão é, ao mesmo tempo, extremamente cuidadosa, precisa, mas sempre abrindo espaço para

2 BARROS, 2010, p. 123.

3 LANCRI, 2002, p. 19.

a dúvida e o autoquestionamento. Ao voltar à prática, ou ao seu movimento inverso, da prática à reflexão, tudo pode mudar, pois novos caminhos são abertos por este movimento constante em que cada retorno sempre acarreta uma visão renovada do que está sendo feito. E, com isso, assumindo riscos de se decepcionar. Pois a obra é parte viva de um processo que se aceita como um conhecimento, que se constrói justamente no deslocamento.

A cada pequeno movimento, algo pode desmoronar e entrar em colapso, não existindo um equilíbrio constante possível. O que há é a necessidade de movimento, de deslocamento entre todos os fatores que se apresentam na pesquisa. O sentido desta experiência está em viver estas diferenças e reconhecer-se como um agente que se constitui por estas múltiplas vozes. Na medida em que me reconheço nestes lugares diferentes, proponho em cada movimento um olhar de fora, um afastamento crítico que provoca transformações.

É o contrário de uma consciência segura de si mesma, e seus caminhos não são estáveis: ela se coloca sempre em tensão, em um estado transitório, instável, em que não é oferecida nenhuma segurança de que estamos indo a algum lugar. Mas é justamente por essa razão que alcança a liberdade de uma atenção divertida, que se ocupa em viver ao máximo mergulhada, imersa neste processo de ir e vir, afogada em devaneios teóricos e visuais.

Para tanto, é necessário um olhar atento, cuidadoso, curioso pelas provocações das dúvidas. Ávido por surpresas, por novas descobertas; um olhar que pode ver-se a si mesmo como outro, um olhar oposto ao indiferente, ou, como definiu Manoel de Barros: “[...] aquele olhar que tem um pouco de criança e de idiota. O sentido da idiotice ainda não é bem visto pelos mestres, mas ele ajuda no desentendimento. Meu olho parvo, quero ressaltar, ele vê as coisas desimportantes com melhor sensatez”.⁴

O que está escrito e o que foi feito no trabalho prático desta pesquisa não é fruto de um processo de criação que está para ser descoberto. É, sim, um caminho de pesquisa que tem a capacidade de inventar seu desenrolar, que se alimenta das pequenas coisas que se apresentam no caminho e à medida que as incorpora também se transforma com elas.

4 BARROS, 2010, p. 21.

Para que se possa perceber a intensidade desta experiência e as sutilezas deste tipo de processo foi preciso, como escreveu Larrosa:

“[...] um gesto de interrupção e, com ele, parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”.⁵

Aos poucos, a própria estrutura da pesquisa teórica ganhou sua dimensão poética, e foi sendo invadida pelas conversas silenciosas com os materiais. O texto foi tomado por uma horda de selvagens formigas, misturadas em vozes de múltiplas falas, confundidas pelos desvios e devaneios de textos perdidos pelas frestas de pensamentos e que, teimosamente, não se encerram.

A palavra ganha contornos de inquietações, de uma busca em um lugar esquecido dentro do próprio processo poético; anda por este caminho, observando o que me falta, falando de meus vazios, meus enigmas, me reconstruindo entre minhas ruínas. Este texto é um espaço de resíduos e vestígios soltos que encontrei largados em mim: histórias contadas, lidas, ouvidas, desenhadas, pintadas, modeladas, vistas e compartilhadas. São resultado de um espírito contagionista que se sente tocado por tudo e, pretensiosamente, em seu íntimo, espera tocar o outro.

É uma espécie de experiência formativa que se constrói a partir de um olhar para o próprio íntimo, como uma janela que se abre para o interior. Assim, aquilo que habita o indivíduo torna-se iluminado pela luz que vem de fora, deixando mais claras e evidentes todas as relações que construíram o processo de criação.

É fundamental, no entanto, salientar que este tipo de processo de pesquisa, baseado nestes cruzamentos de experiências, não determina “verdades” de forma categórica, no sentido de delinear questões definitivas. E sim, trazer o processo teórico e prático como algo possível

5 LARROSA, 2001, p. 25.

de ser estudado: reabrindo, repondo, reativando a poética do processo como fundamental no âmbito da pesquisa em artes. Com isto, não se trata de reconhecer os conhecimentos que o texto e a prática trazem, mas sim perceber o que podemos construir a partir destes cruzamentos ativados em suas intersecções.

Falo daquilo que me movimenta neste caminho e que não atua somente em concordância, mas que se questiona e se coloca em dúvida.

“E isso é o que quero fazer aqui, perguntar, não tanto o que somos mas sim, onde estamos; formular algumas inquietudes e suspeitas em torno do que fazemos e para que fazemos, para quem fazemos, quando habitamos este lugar chamado investigação.”⁶

O pensamento anda claudicante pela linha do cabo, porque ele não se sente diferente dela. Ele também é linha, quando cada letra, cada palavra é desenhada. Por isso ele se confunde com o cabo. Então, o pensamento escrito é a linha em que o pesquisador tenta se equilibrar, ela é o caminho que expõe as inquietudes de minha poética.

Não se trata de pensar essa pesquisa como uma receita a ser seguida, como uma fórmula, dando diretrizes para uma investigação em poéticas visuais. Nem tenho a pretensão de delimitar o papel de um investigador. Procuo trazer as maneiras como me coloquei na qualidade de pesquisador, como me encontrei neste espaço de investigação e como este se apresentou enquanto lugar de questionamentos e indagações.

Em certos momentos da tese abandono o discurso sobre a pesquisa, ou sobre o processo de criação, falando na primeira pessoa, pois os limites das experiências do que me passa são muito próximos aos que tocam tanto a prática quanto a reflexão. Não estou, desta forma, me colocando como o tema. Escrevo e produzo a partir de experiências pessoais, colocando-me em estado de jogo. Não como um proponente, mas no jogo. Com isso exponho-me a ele, no que se pensa e estabelece no jogo como um estado de disponibilidade. Abandonando a segurança de quem se coloca em uma posição enunciativa. Como escreveu Larrosa, “[...] na insegurança das próprias palavras, na incerteza dos próprios pensamentos [...]”.⁷

6 LARROSA, 2017, p. 305.

7 LARROSA, 2018, p. 70.

A pesquisa anuncia-se como uma narrativa de processo de criação, ela nasce como um ensaio. Uma necessidade de narrar, narrar para contar histórias. Contar por uma compulsão em produzi-las, uma manualidade própria do narrador que quer revelar suas experiências e, ao dizê-las, aprofunda-se novamente no gesto. Ao mesmo tempo, percebe o quanto elas podem desenvolver potencialidades autônomas, escondendo em si novas histórias em um campo ilimitado de combinações possíveis.

A figura deste narrador está intimamente ligada com aquele que busca a intimidade com a matéria; este conhecimento e estes encontros impulsionam o contar. É no silêncio provocado por aquilo que se toca, fruto das práticas dos ofícios do desenho, da pintura e da cerâmica, que se coloca de onde o discurso fala do processo.

O fazer toma conta da narrativa desse ensaio. Ele é, em si, uma narração, um movimento, um deslocamento; é ele que se desdobra na escuta, na fala, na escrita. Tocando em tudo na pesquisa, pois, em seu princípio mais elementar, deixa-se, desde sempre, ser tocado. Como lembra poeticamente Manoel de Barros: “Por trás da imaginação não está a teoria, mas a minha vivência.”⁸

Quando opto por uma espécie de narrativa de relato em ensaio, não estou abordando o discurso como algo que está sendo transmitido. Mas sinalizo para a constatação de algo que ocorre, uma série de provocações que podem proporcionar uma noção de vivência e, com isso, sua consequente alteração de estado e circunstância, percebida tanto na prática quanto na reflexão da tese.

A narrativa de processo, configurada como ensaio, traz a fábula do funâmbulo como metáfora da trajetória de pesquisa. Ela não somente funciona como argumento do processo criativo, que mobiliza a prática, como também é fundamental para delinear o campo de atuação da pesquisa, pois reproduz os dilemas e reflexões de percurso do processo de criação em uma escala reduzida de tempo e espaço. Proponho, então, uma espécie de recorte que se reconhece finito, como uma esfera, mais ilimitado segundo as possibilidades de caminhos possíveis.

Quando proponho uma fábula é porque este tipo de narrativa oferece uma espécie de mundo reduzido. De acordo com Umberto Eco, ela

8 BARROS, 2010, p. 138.

“[...] é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe dos personagens, o curso de eventos ordenados temporalmente”.⁹ A fábula, como narração do processo de criação, constrói a ilusão de um início, um meio e um fim, permitindo observar o processo de criação fora de seu fluxo contínuo. Esse fluxo é da ordem do simultâneo, onde o que se projeta é o movimento em direção às incertezas. Ao ver o processo de criação através da fábula, tento entender suas sucessivas etapas, organizando-as para poder contá-las.

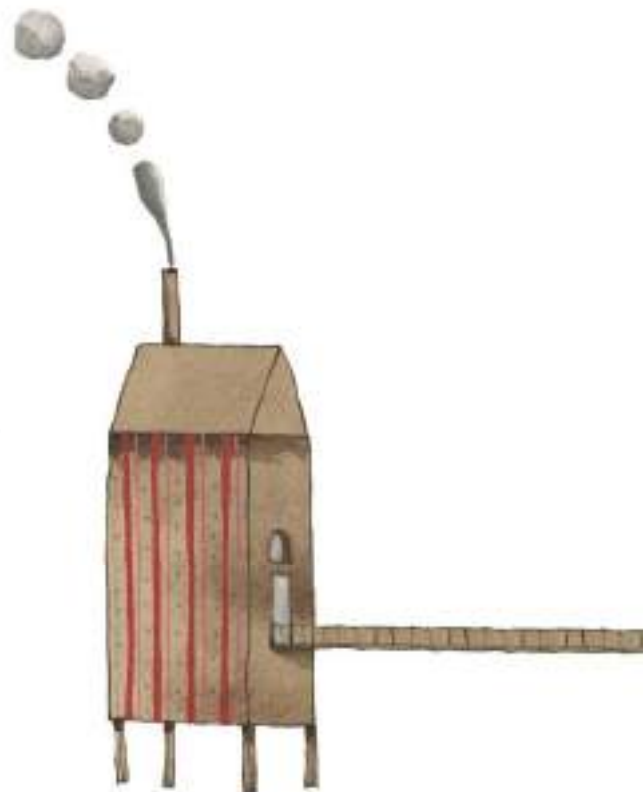
A estrutura de ensaio permite que o universo da fábula exista dentro do texto, propondo um estado de fantasia, de sonho, uma espécie de delírio que possibilita transgressões nas quais artistas viram personagens, conversas se materializam onde nunca existiram, onde quem conta se confunde com quem se está contando e, ao mesmo tempo, nunca se reconhece.

Este ensaio não pretende ser conclusivo. Muito pelo contrário. Ele é construído por um movimento labiríntico, no qual o pensamento é interrompido, por vezes descontinuado, perdido e confundido, sem, no entanto, abrir mão de ser investigativo. Coloca-se sempre em exposição. Uma experiência pessoal que procura ser compartilhável. Uma reconstrução por fragmentos que não reafirmam a existência de um caminho único para um estado de criação que deseja ser brincante. Mas que propõe a possibilidade da brincadeira como recurso possível no desenvolvimento da criação.

Por isso o formato de ensaio é essencial para essa pesquisa, pois ele traz viva a ideia de um relato próximo ao literário, permitindo fazer uso da fábula como recurso, mas também cruzando e intercalando diversas outras narrativas ao texto e reafirmando-me nesse espaço de intervalo, de equilíbrio entre as coisas.

9 ECO, 2002, p. 85.

Sinto muito se decepiono. Não tenho mais idade para expor-me ao sacrifício das grandes travessias; já tive minhas fases e momentos de grandes proezas e tentativas de realizar falas pretenciosas. A experiência me mostrou as limitações baterem na porta e a inutilidade desta preocupação. Por isto, o funâmbulo confortou-se no corpo de um clown. Na verdade, foi a velha senhora maturidade quem percebeu isto. Quanta sabedoria tem essa senhora, cheia de conhecimentos. Em agradecimento, lhe ofereci um prato de saborosa sopa que tomamos juntos, eu, ela e o menino que a acompanhava.



Pouco importa quem está falando ou de quem se está falando. E sim, de onde se está falando, como estamos pensando e refletindo sobre este lugar, e de como sair daqui. Se existe uma saída viável para este caminho, ela é dada pelo humor. O humor é a forma como percebo o que cerca todo o processo de criação. Ele é um olhar um pouco torto para as coisas, às avessas, uma forma de estranhar e surpreender-se com o óbvio, com o corriqueiro. Meu humor não é sarcástico, ácido ou irônico, muito menos crítico ou de cunho social, como um olhar para fora de si. Tenho um olhar humorado que se volta para o próprio processo, para ver suas próprias fragilidades e superficialidades; acho graça do pouco que sei, das incompletudes e incoerências. Isso porque aprendi a importância de se ter ignorâncias e por saber que sempre saberei pouco diante de tudo que ainda temos para aprender. Rio de medo, ansioso... sempre rio, mas não é um riso fácil como o de uma piada ou algo engraçado. Meu humor tem um pouco de melancólico porque, no fundo, ele revela seus vazios; mesmo assim rio, porque não gosto de me levar muito a sério e por ter a certeza que minhas incompletudes e fracassos são as razões das minhas buscas.



De vez em quando aparecem pequenas formigas na mesa onde escrevo, teimosamente, à mão. Acho que elas levam, durante a noite, a coerência, o juízo e uma porção de outros conceitos que esqueci de guardar em minhas lembranças.

O riso tem papel fundamental nesse caminho: é ele que provoca os sentidos, propõe o contaminar-se, abrindo a pesquisa para um estado de disponibilidade que procura conexão e empatia com o outro. Não necessariamente na construção de uma narração, mas principalmente, reconhecendo, sem defesa, as contribuições destes outros dentro do processo de criação. Permito, assim, um entrecruzar-se constante entre todos os fatores que me acompanham neste caminho.

A figura do funâmbulo, como um *clown*, traz em si a possibilidade de um conflito, pois ele revela os questionamentos da própria pesquisa. O trabalho não permanece pronto, fechado. Ele mantém-se sempre aberto e disponível para ser “julgado”. Ele é o próprio estado de incapacidade contínua, um constante movimento à procura de respostas possíveis para suas divagações. Contudo, é fundamental lembrar que este estado de incompletudes é fruto de ciclos completos, onde cada trabalho segue seu ritual de ofício, desde o início até sua exposição. A disponibilidade encontra-se dentro destes ciclos, tanto no ato de construí-los como no de pensá-los.

O *clown*, na construção da pesquisa, é aquele que duvida, não porque conhece mais sobre seu conteúdo. Justamente por admitir desconhecer ou conhecer pouco, ele pode ainda ter um olhar curioso que lhe permita perguntar e expor estas perguntas, não escondendo o que lhe falta com medo da falha. Ele admite a falha e a assume como parte fundamental de seu número.

O *clown* faz com que o artista veja o funâmbulo não mais como um personagem, mas como um duplo de si, um desdobramento em cumplicidade que revela, no espelho, a imagem de seu reflexo, um menino.

O narrador é, ao mesmo tempo, um personagem de si em um processo de imersão e distanciamento, que gera imagens como em um caleidoscópio. A cada pequeno movimento, um toma o lugar do outro, confundindo-se e multiplicando-se em situações transitórias, fragmentadas e fugidias.

O andar que essa pesquisa propõe só é viável se considerarmos a relevância do compartilhamento de experiências. Cada passo dado é consequência de intensas trocas, tanto no que se refere à minha função docente na UFRGS, como também na influência dos artistas de referência desta tese. Estes artistas, que denomino de “meus pequenos fantasmas”, são fruto de um recorte muito específico de pesquisa, em que priorizei selecioná-los por serem artistas relevantes na minha formação e com os quais pude conviver, na maioria deles, pessoalmente, ou, no mínimo, ver suas produções *in loco*. Volto, com isso, a salientar a experiência como fundamental para pensar esta pesquisa. Quando proponho entrevistá-los, reafirmo seu valor testemunhal, colocando claramente que a autenticidade do processo de criação se dá por tudo aquilo que se soma a ele e como processamos e recombina-mos aquelas vivências que preenchem os nossos vazios.

Meus alunos e estes fantasmas constroem, como bem diz Bénichou, “[...] um diálogo entre o vestígio ‘visível aqui e agora’ e o acontecimento ocorrido em parte desconhecido do qual é oriundo”.¹⁰ Cada nova conversa, novo encontro, novas ideias projetavam-se sobre o trabalho em uma espécie de construção em camadas, onde o que inaugurou o pensamento e a prática não aparecem, ou mesmo determinam seu sentido final, apenas sugerindo uma hipótese possível dentro do processo.

Estes momentos de encontro surgem como lampejos, *insights* que lançam ideias que permanecem no campo dos desejos, como uma espécie de documento, e que podem não aparecer explicitamente no trabalho, mas se escondem em suas latências, no interior de todo o processo poético.

Parar para ouvir novamente estes fantasmas renova a atenção necessária para tentar entender a complicada e complexa trama que me mantém em movimento. Uma escuta necessária. Um silêncio necessário. Para se fazer a urgência de um sentir.

10 BÉNICHOU, 2013, p. 177.

“Estar vivo é ter uma certa velocidade, um certo número de experiências por segundo que podem ir ao extremo de um duelo com armas, passando pela guerra, até ao planeamento cuidado de um insignificante jantar, ou pode ser mesmo apenas simples sensações; vejo, ouço, sinto frio ou calor na pele: a pele existe. Diremos: enquanto a pele existir (enquanto tivermos, por exemplo, o poder – o direito e o dever de sentir – de sentir frio), enquanto a pele acumular experiências, eis que temos uma desculpa informacional para não virarmos a face em direção a essa coluna ausente. Distraído com o que tenho e com o que faço, para não olhar o que me falta.”¹¹

Se não me sinto preparado para começar essa travessia, pelo menos tenho a certeza de que estou acompanhado para tentar. Tudo começa por pensar a ocupação do espaço expositivo. A narrativa de processo pretende-se, em seu íntimo, funcionar como um agente provocador de histórias. O espaço expositivo é o lugar de onde se fala, de onde a fábula é contada por imagens. É fundamental salientar que esta exposição não questiona o espaço tradicional, no sentido de transgredi-lo, nem mesmo propõe um rompimento com os suportes e meios convencionais de expor o trabalho em artes visuais. O foco fica centrado em determinar que cada trabalho será feito para fazer parte de conjuntos de imagens que juntas possam tornar-se, potencialmente, provocadoras de outras narrações.

Cada grupo de trabalho propõe uma espécie de espaço de jogo, delimitando, por aproximação, o lugar onde as imagens conversam, propondo uma ação em seu interior. O público reconhece o *cotexto* das imagens e é convidado a construir seu próprio contexto a partir da lógica de conexão dos mesmos.

Independente da lógica individual de cada trabalho, da narrativa interna de cada um deles, o conjunto e sua forma de expor interferem diretamente no processo de criação de cada fragmento desta narrativa. A busca pelas conexões das imagens é o que mobiliza o contar, desde o primeiro gesto, no primeiro trabalho de cada série e em cada conjunto.

Imagino uma página de um livro de HQs aberta, onde os quadrinhos não respondem diretamente à sequência das imagens, onde o tempo

11 MICHAUX, 1999, p. 199.

cronológico perdeu-se em tantas direções. Onde nem mesmo ficou garantida a existência da narração que constituiu a lógica do processo de criação, criando um campo de ação que se expõe ao risco, ao desequilíbrio de não acontecer.

Este labirinto de imagens nada mais é do que o reflexo destes múltiplos encontros. Cada conjunto de trabalhos é uma tentativa de reter o tempo fluido em um espaço determinado. É o lugar do absurdo visível, realizado de uma forma concreta.

O que ofereço ao leitor desta tese, e ao público que poderia ver essa exposição, é uma porção de delírios em imagens e palavras que se contam e, a partir delas, faço de tudo isto pequenas verdades inventadas, que falam de tudo o que pude acumular através de experiências.

Na prática, o trabalho se divide em dois momentos. O primeiro momento corresponde ao primeiro capítulo, *Um começo para um começo*, que dá origem à execução de *Um Inventário como estratégia de processo em uma narrativa simultânea*. O segundo momento corresponde aos capítulos dois e três, respectivamente: *O caminho da fábula e Ofício, jogo e brincadeira*. Ambos correspondem à execução de cinco grupos de trabalhos organizados a partir das perguntas do funâmbulo, coisas que amortecem uma queda, coisas que dão equilíbrio, coisas que desequilibram, coisas para pensar durante a travessia e meus pequenos fantasmas. Mas, ao contrário do primeiro trabalho, estes grupos são feitos para produzir um contexto narrativo, em que as imagens possam produzir um efeito provocador de aproximações.



Quanto mais chego perto de contar o que fiz, maior é o freio das formiguinhas em minha mesa de estudos. Acho que esta proteção se dá na medida em que vi uma delas carregando uma ideia brilhante para longe. Elas estão roubando minhas palavras, sorrateiramente perturbando meus já confusos pensamentos.



No capítulo intitulado *Um começo para o começo*, parto da ideia de trazer um processo de criação que se estabelece como um inventário, no sentido de compreender e organizar o ensaio a partir do gesto compulsivo do artista.

Essas imagens criadas propõem um olhar curioso sobre tudo o que toca o processo, um inventário de pequenas coisas, imagens compartilhadas, anotadas, objetos e lugares. Uma lista que não está colocada para organizar, e sim, abrir-se em caminhos imprecisos e simultâneos.

A investigação começa a partir de cinco questões básicas: *Coisas que amortecem uma queda, Coisas que equilibram, Coisas que desequilibram, Coisas para pensar durante a travessia e Meus pequenos fantasmas*. No total, são mais de 150 trabalhos entre desenhos, pinturas e colagens dispostas aleatoriamente no espaço, ao lado, justapostas, formando uma espécie de constelação.

Esse trabalho sugere a potencialidade de uma narrativa simultânea onde cada objeto pode traçar correlações invisíveis, propondo aproximações e contraposições, oferecendo-se ao observador como um quebra-cabeça sem ordem específica, disponível para ser continuamente reordenado.

Trato aqui dessas pequenas imagens, fragmentos que podem propor narrações, e que, ao se ligarem a outra imagem, podem gerar o despertar de outras narrações. São lembranças que permanecem com seus contornos abertos e indefinidos. Este inventário de pequenas imagens, de no máximo 21cm x 30cm, trata da importância da miudeza, daquilo que parece desnecessário, do que é comum, mas que para mim se torna fundamental no processo de criação; diz um pouco sobre a relevância de “um olhar de bugre” que, como escreveu Manoel de Barros,

“[...] vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o íntimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta, ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios. Uma formiga puxou um pouco o rio para ela e tomou banho em cima. Ele sorri”.¹²

12 BARROS, 2010, p. 24.

Esse capítulo é um ensaio sobre meu processo de criação que parte do colecionador, fruto de um gesto extremamente metódico de produção em que separo, seleciono e organizo as etapas de construção da coleção, percebendo os mínimos detalhes da confecção desse inventário. Ao terminar a montagem no espaço expositivo, proponho mostrá-lo como uma espécie de constelação de imagens que não remetem à lógica do processo que o construiu, valorizando, sim, as potencialidades de seus fragmentos.

Por vezes penso que sou coisas que juntei. Tenho absoluta certeza que o papelzinho na gaveta me era por muito tempo. Alguns artistas tapam seguidamente meus vazios, outros acabam achando mais vazios em mim. Mergulho na imagem que achei na gaveta e espero não me afogar nela antes do almoço.

A segunda parte desta pesquisa, que diz respeito à travessia propriamente dita, divide-se em dois capítulos que falam das múltiplas experiências envolvidas no processo de criação de cinco grupos de trabalhos, que correspondem, cada um deles, às cinco perguntas feitas pelo funâmbulo. E agora pretendem-se afirmações no seu próprio caminhar.

Nesse ensaio, imagino a figura do funâmbulo que inicia sua caminhada e se percebe como um *clown*. É este *clown* que se pergunta e duvida sobre a condição de pesquisador do artista. O *clown*/funâmbulo é, em certa medida, a figura alegórica do artista que se equilibra em muitas frentes, mas que se entrega a elas, pois nelas se reconhece, bem como em seus corpos e em suas materialidades.

É na experiência dos ofícios que as narrativas tomam seus inícios. É no prazer do gesto destes espaços de criação que os primeiros espaços de jogos são reconhecidos. Um prazer muito próximo ao da brincadeira, de um olhar curioso, de um universo que se descobre em cada repetição.

A criança então apresenta-se, não só como busca de uma lembrança, de uma experiência passada, mas, principalmente, como reflexo de um modo de operação que se movimenta constantemente entre as coisas, pelo simples prazer de se ver diferente em cada uma delas.

Tento, com a fábula do artista, construir uma espécie de universo reduzido, um mundo em “miniatura” que procura narrar-se; mas, ao contar-se, sempre algo lhe escapa. As imagens reunidas não programam uma sequência narrativa, mas oferecem provocações para construções de outras narrações. A fantasia e o delírio da fábula transcendem o real, construindo a todo o momento uma verdade inventada sobre o próprio processo de criação.

Na elaboração da montagem destes cinco grupos de trabalhos, há uma pretensa intenção de que as imagens se organizem em uma determinada ordem, que gerem a existência de uma conversa entre as imagens em que um determinado enredo é sugerido em expansão de um trabalho a outro. Não como uma marcação de tempo ocorrido, mas como contaminação entre as imagens. Um pouco como consequência do próprio processo de criação, que se deixa contagiar por seus artistas de referência e pelos seus alunos em sala de aula.

A tão pretendida narração nunca chega ao fim. O que fica destes grupos de imagens é a ilusão de contar-me. Mas, ao pretender esta ilusão, conservo-me em movimento, em estado constante de narrar e brincar com a experiência de perceber as coisas no caminho.

A brincadeira não é a antítese do que é sério. É preciso estar atento para deixar-se penetrar no jogo da fantasia e do delírio. Ela é um estado de atenção necessário para que esta pesquisa consiga deixar-se afetar por um estado de jogo fantasioso e delirante que ajuda na busca da própria existência.

Bem no início da manhã, as formigas dormem. Acho que o trabalho durante a noite é exaustivo. São muitas letras que somem, muitas palavras para misturar. Tarefa de formiguinhas. Até mesmo elas descansam...Agora peguei o jeito de escrever de manhã e esconder o texto à tarde, assim





as ideias permanecem. Acho horrível a ideia sem acento, ela fica diminuída, mais miúda, sabe?

Ao ler esta pesquisa-ensaio, sugiro, como melhor caminho para entendê-la, um passeio entre os assuntos. Não um mergulho, mas sim um andar que distensiona seus limites, suas fronteiras, e que possibilita um transitar entre conceitos, práticas, meios, linguagem, sem ser nenhuma específica e ao mesmo tempo ser, e não ser mais, ou ser quase sem ser.

Para sair daqui é necessário ter a atenção de um funambulo e sentir seu corpo todo envolvido no processo. Perceber que, havendo um equilíbrio, ele é instável. Ou seja, quase tudo pode ser uma fantasia, ou não. Nesse sentido, foi fundamental estudar os feitos de Philippe Petit, um dos maiores funâmbulos contemporâneos. Foi responsável pelas travessias, dentre tantas, das torres da Catedral de Notre-Dame (Paris, França, 1971), da Baía de Sidney (Austrália, 1973) e do World Trade Center (Nova Iorque, EUA, 1974).

A base de apoio de um artista/funambulo é muito estreita, e seu centro de gravidade se encontra no umbigo. Ao mínimo deslocamento, tudo se decompõe. As forças que movimentam o artista sobre seu fio de vida têm que ser tratadas com suavidade; é o sorriso que desperta os sentidos e faz ver melhor o motivo de cada passo. Tudo é diferente quando se está na travessia: concentro o olhar nas imagens para sentir a alegria da vida levada ao limite de si própria, deixando-se ser outras vidas, descobrindo outros lugares em sua própria experiência. Uma vida nos limites, nas extremidades, nas fronteiras.

O pesquisador “brincante” se atém às coisas na medida em que elas permitem compreender esses movimentos de encontros, em uma experiência direta onde a própria reflexão faz um movimento objetivo para se tornar, ela própria, um objeto.

Esta pesquisa sai de seu lugar quando se percebe um pouco mais próxima à poesia de Manoel de Barros: “Meu fado é o de não saber quase tudo.”¹³

13 BARROS, 2013, p. 374-375.



1.2. OS PERSONAGENS DA FÁBULA

O reconhecimento desses vazios, desse espaço de não conhecimento, abre caminho para a presença dos artistas de referência ocuparem um lugar como personagens nesta fábula. Suas vozes interferem no texto, conversando e ou fazendo comentários sobre o assunto narrado, provocando até mesmo interrupções na narrativa, criando certo desequilíbrio, certo descompasso, podendo misturar essas múltiplas vozes que constroem o discurso.

A palavra personagem tem origem no latim *personare*, que significa “soar através de”. É uma espécie de máscara feita para ressoar com a voz do ator. No caso específico desta pesquisa, o personagem introduz, no discurso escrito, a intensidade presente nas experiências das conversas provocadas pelas entrevistas que fiz com quase todos meus artistas de referência. Suas falas, em sua maioria, foram baseadas nestas entrevistas, feitas especificamente para elaboração desta pesquisa. Contudo, também foram usadas outras fontes de referência: livros, catálogos, artigos, palestras, seminários, debates e documentários, assim como uma extensa busca de depoimentos em entrevistas em rádio, tv e canais específicos na web.

O que se apresenta deste ensaio pode não reproduzir literalmente as transcrições das entrevistas. Elas também estão sujeitas à liberdade poética do discurso.

Minha palavra também segue este mesmo desígnio: ela cai dentro de um universo fantástico que não respeita o que é real. Escapa dele, sempre brincando e se divertindo, se entregando, um pouco, ao delírio através do corpo do artista que se propôs a experimentar estes encontros ao longo de seu caminho.

O artista, como um funâmbulo, entrega-se ao reconhecimento deste limite de si mesmo, nesses múltiplos papéis exercidos e neste exercício de reconhecer o outro como personagem fundamental para a existência de seu processo de criação.

Aviso ao leitor: em muitos casos, a inserção desses diálogos poderá causar um ruído no texto, uma quebra na narrativa. Entretanto, eles foram fundamentais na estruturação de toda a reflexão da tese e de

meu trabalho prático em atelier. A incorporação deles dentro do ensaio só faz revelar esse conhecimento que surge pela junção desses múltiplos fragmentos, mesmo que, em alguns casos, possam parecer dissonantes. A diagramação tenta organizar essas múltiplas vozes, facilitando a leitura e fazendo reconhecer de quem é a fala.

Funâmbulo

Oráculo

Suscepto

Escultor

Ceramista

Desenhista

Pintor

Mágico

1.2 A palavra que escuta a imagem

A tese como objeto de arte foi ganhando seus contornos. A maneira como o texto se apresenta é mais uma voz nesta conversação infinita.

A palavra ganha contorno de imagem, deixando-se usar como forma dentro do ensaio, ora presa em colunas, ora solta no espaço branco da folha, ora desenhada, confundida com a linha. A palavra ganha o ritmo da forma. É um texto que brinca com o espaço, que joga com seu suporte.

Tem um pouco de livro de artista. Mas mais do que me debruçar sobre estas questões de suporte na arte contemporânea, o que proponho é enxergar esta etapa de construção de pesquisa como mais uma extensão das propostas de conversações. Algumas páginas são feitas para respirar, mesmo que seja sofregamente. São como anotações saltitantes que aparecem em cantos de página sem sentido. Uma página toda para anotar, como uma paisagem entediante que nos obriga a pensar. Olhe para este horizonte. Estenda a mão para tocá-lo. Sirva-se dele usando um lápis. Assim, você poderá apagar o equívoco sobre este nada.

O livro como objeto de arte permanece com o desejo de ser compartilhado. Para tanto, convidei três artistas que admiro para dividir a criação do projeto gráfico: Anna Jonko, Lu Rabelo e Vinícius Goulart. Não se trata de uma simples execução, mas sim, um pensar de como o texto os toca e como a interpretação deles sobre o texto pode determinar uma forma diferente de apresentação da criação gráfica.

A narração do ensaio acaba, de certa maneira, sendo um laboratório, um lugar onde a obra é experienciada pela primeira vez. O resultado desta experiência acaba se tornando outra obra, capaz de ter sua autonomia e sua independência, pois ela, por si só, é resultado da soma de múltiplas vozes.

Por esses motivos, a formatação gráfica da pesquisa também se entrega ao devaneio e delírio, usando as imagens dos artistas de referência no corpo do ensaio não necessariamente como um registro documental de suas obras, mas como um elemento gráfico de composição.



Minhas próprias imagens feitas para a exposição seguem este mesmo desígnio dentro do projeto gráfico. A narrativa visual e a narrativa escrita encontram-se neste delicado fio que divide seus aparentes discursos. E neste equilíbrio precário e frágil, a pesquisa apresenta-se como um objeto que já se coloca como obra da obra e que se propõe estar continuamente em obra.

O que constrói conhecimento em minha pesquisa é o movimento que faz aproximar as coisas, admitindo e assumindo suas diferenças, e possibilitando um espaço onde elas possam ser compartilhadas e experienciadas juntas. Poder ver o objeto tese como objeto de arte, assumindo-o como espaço de criação compartilhada, é o resultado prático do processo de criação que se vê em estado brincante. E, ao perceber-se neste estado, se pensa e se questiona seriamente sobre ele. Tudo isso, sem abrir mão de um estado delirante onde os limites das coisas se confundem.

Como queria que as coisas tivessem um fim, mas elas, teimosamente, recomeçam em mim continuamente. As únicas coisas que terminam em mim são algumas certezas. Essas eu gosto de organizá-las, aparecendo na pesquisa como um fio condutor que atravessa a estrutura gráfica, distinguindo os múltiplos discursos que constroem a narrativa deste ensaio.

O objeto tese foi organizado em três volumes. O primeiro diz respeito à *Introdução* e ao *Capítulo I*, respectivamente, que se referem ao trabalho prático do inventário; o segundo é composto pelos *capítulos II e III e Considerações finais*, que tratam sobre o processo de criação dos cinco conjuntos de trabalhos que remetem à fábula do funâmbulo; e o terceiro traz as entrevistas com os cinco artistas de referência.

Um COMEÇO PARA Um COMEÇO

**Um inventário como estratégia de processo em
uma narrativa simultânea**



“

*Eu amo os mundos sutis, leves e gentis,
como bolhas de sabão”*

Cantares, de Antonio Machado¹

Diante do início, o silêncio se engrandece. Um sentimento de que agora não se tem mais nada a fazer, a não ser dar o primeiro passo. Mas afinal, em qual sentido? Para onde isso tudo vai me levar? Sou levado pela inércia de um começo, empurrado pelo tempo, pressionado pelos prazos. Tudo agora está em movimento, entrando no ritmo do gesto, ganhando tempo, imerso em um inventário de imagens que constroem múltiplas combinações.

Sim, quando não se sabe o que fazer é só começar a fazer uma lista de coisas que se pode fazer. E a partir deste ponto, insistir na ideia de construir inventários, dando vazão aos detalhes insignificantes, os que parecem inúteis, trazendo o excesso como meio. Uma observação que visa reconstituir a relevância de cada elemento deste inventário, restaurando a dignidade do próprio gesto que morosamente o constrói.

É por não saber o caminho que procuro os desvios; é por não ter certezas que me permito à diversão com aquilo que não sei. Parto aqui do desimportante, como diz Manoel de Barros: “Sobre o nada eu tenho profundidades.”²

Para enfrentar o percurso dessa travessia, é necessário aceitar e perceber o tempo percorrido: as coisas que me tocam e se confundem também com o que é do outro. Perceber também o pequeno, o transitório, a ocasião em que tudo se apresenta como um espetáculo do óbvio.

Para pensar-me como um funambulo, estabeleço cinco perguntas essenciais para colocar a pesquisa em movimento, propondo questionamentos que indaguem o próprio processo de criação.

¹ Antonio Cipriano José María y Francisco de Santa Ana Machado Ruiz (1875-1939) foi poeta pertencente ao modernismo espanhol. “*Yo amo los mundos sutiles, ingravidos y gentiles, como pompas de jabón.*”

² Manoel de Barros. Tratado geral das grandezas do ínfimo. São Paulo: Record, 2005. p. 19.

Organizo este começo como um inventário. Ele, como método de processo, se perde no espaço, diluindo-se, convidando o público ao movimento do olhar. Um começo que prepara para a travessia, um começo para um começo, um levantamento daquilo que me comove, um inventário de pequenas coisas que me mobilizam.



Tudo começa pela certeza da iminente fragilidade das situações. Perceber-se como sujeito da experiência é expor-se, “atravessando um espaço determinado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião”.³

É na iminência da queda que a primeira pergunta surge. Se o fracasso faz parte do percurso, o que devo fazer para me proteger? E será que é preciso se proteger deste fracasso? Ele não só seria bem-vindo como também provocado para que a pesquisa se autoquestione? Para tentar responder a este questionamento, fiz uma série de trabalhos chamados *coisas que amortecem uma queda*.⁴

Na sequência, logo depois de aceitar a dimensão do perigo desta travessia, penso sobre o que me mantém em pé, o que pode manter esta pesquisa em equilíbrio durante o percurso, o que permite e o que leva à travessia. Foi então que se formou outra série: *coisas que dão equilíbrio*.⁵

Mas, em paradoxo, se aceito aquilo que sustenta esta investigação, devo também levar em conta aquilo que pode desestabilizá-la, aquilo que a torna contraditória, vulnerável, complexa e, ao mesmo tempo, superficial e literal: aquilo que a desequilibra. Surgiu a ideia de uma nova série: *coisas que desequilibram*.⁶

3 LARROSA, 2018, p. 25.

4 *Coisas que amortecem uma queda*: série de 50 desenhos e pinturas em acrílica sobre papel, manchados com pigmentos naturais tais como água de feijão-preto, chás diversos, café, cebola-roxa, beterraba e erva-mate, com dimensões entre 10 x 7,5 cm e 22 x 15,5 cm.

5 *Coisas que dão equilíbrio*: série de 25 desenhos e pinturas em acrílica sobre papel, manchados com pigmentos naturais tais como água de feijão-preto, chás diversos, café, cebola-roxa, beterraba e erva-mate, com dimensões entre 8 x 6,5 cm e 28 x 15,5 cm.

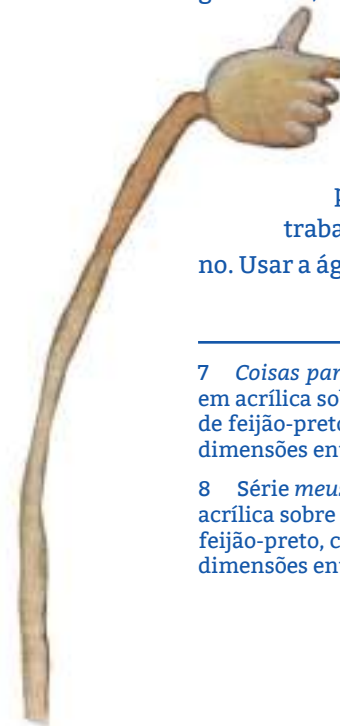
6 *Coisas que desequilibram*: série de 25 desenhos e pinturas em acrílica sobre papel, manchados com pigmentos naturais tais como água de feijão-preto, chás diversos, café, cebola-roxa, beterraba e erva-mate, com dimensões entre 5,5 x 13 cm e 28,5 x 14,5 cm.

Na medida em que lanço todos os fatores possíveis para uma travessia em uma “corda bamba”, agora resta o pensamento presente da própria travessia. Então surge a série *coisas para pensar durante a travessia*.⁷

Todo funâmbulo está certamente muito mais próximo da morte do que nós em nossa vida cotidiana. Por mais irônico que essa constatação seja – levando em conta a violência nas ruas em nosso país e a pandemia –, a presença e a companhia de seus fantasmas, amigos, parentes, amores, pessoas que em algum momento ajudaram a reconhecer-se como pessoa, construindo sua identidade, se torna algo natural. A ideia e a compreensão de finitude fazem parte do risco de conviver com este limite, com esta fronteira onde o que somos é uma somatória de lembranças, a todo momento fugidias e esquivas. A série *meus pequenos fantasmas*⁸ nos ajudaria a compreender a complexidade desta busca da identidade dentro da imagem, e como este movimento dialoga e, principalmente, como trato minhas referências artísticas. Sem esquecer a relevância da função docente em minha formação poética.

O gesto e a intenção da busca por esses questionamentos surgem juntos, mas o gesto provoca uma espécie de imersão, uma compulsão operada pela matéria e pela necessidade de enumerar coisas. São sistemas construtivos de agrupamentos, um tipo de ordem, certo regramento, uma narração pela simples enumeração do que é criado.

Estas séries se estabelecem a partir destes mergulhos, onde a mão toma conta de tudo: cortar, rasgar, selecionar, separar, tomar café, derramar, pingar, tomar mate, manchar, mergulhar e deixar no tempo, esperar secar, observar, ver, sentir o cheiro das coisas. É o trabalho que, em seu tempo, se mistura com o tempo cotidiano. Usar a água do feijão, cozinhar as cascas da cebola-roxa que vai no



7 *Coisas para pensar durante a travessia*: série de 25 desenhos e pinturas em acrílica sobre papel, manchados com pigmentos naturais tais como água de feijão-preto, chás diversos, café, cebola-roxa, beterraba e erva-mate, com dimensões entre 8,5 x 21 cm e 26,5 x 15,5 cm.

8 Série *meus pequenos fantasmas*: série de 40 desenhos e pinturas em acrílica sobre papel, manchados com pigmentos naturais tais como água de feijão-preto, chás diversos, café, cebola-roxa, beterraba e erva-mate, com dimensões entre 9,5 x 9,5 cm e 29,5 x 14 cm.

arroz, imprimir a casca da beterraba e, assim, o trabalho passa a ser a marca do próprio tempo vivido, tornando-se, de certa forma, parte dele; tudo está para construir e constituí-lo.

Walter Benjamin traz em seu pequeno conto *Figos frescos* uma precisa descrição deste tipo de processo:



“[...] agora não podia parar de comer, precisava tentar me defender, o mais rápido possível, contra a massa de frutas robustas que me havia atacado. Mas aquilo já não era um comer, mais um banhar-se, pois, o aroma resinoso penetrava minhas coisas, se grudava às minhas mãos, emprenhava o ar, através do qual eu levava minha carga. E, então, sobreveio a culminância do sabor, na qual, quando o fastio e a náusea, as últimas curvas, estão dominadas, o panorama se abre numa imprevista paisagem do palato: uma maré de avidez, sem sabor, sem limite, verdoenga, que nada conhece a não ser a onda viscosa e fibrosa da polpa da fruta aberta, a total transmutação de prazer em hábito, de hábito em vício”.⁹

Mas o que antecede este trecho, onde a experiência imoderada do ato de comer preenche a existência de quem o comete, poderia, sem dúvida alguma, ser o prazer da comida. Desfrutá-la, entregando-se a ela sem limites e sem moderação.

O gesto e a relação com a matéria são para mim o mais próximo deste tipo de experiência radical; é uma entrega ao prazer de explorar ao máximo aquilo que a matéria me dá e como minha mão reage aos imprevistos. Tudo é sensorio naqueles papéis; as manchas foram, com o tempo, se multiplicando em uma proporção assustadora. Cada pigmento usado exigia diferentes desenhos e tratamentos. Já não era o desenho que se impunha ao suporte, mas sim uma conversa entre a mancha e o “acaso”, com a rigidez da linha de contorno. Já não era a pintura que construía sozinha com seus volumes e planos, mas as manchas que coordenavam sua aplicação. Já não era a foto que se sobrepunha ao suporte. Ao contrário, era ele que propunha que espécie de apagamento se construiria na imagem.

9 BENJAMIN, Walter. Comer. In: Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 213, 214.

Com isso, a imagem fotográfica ganhava novos contornos; o que era estável, um momento congelado e finito, tornava-se apenas mais uma camada em uma série de sobreposições.

Existe um prazer tátil neste trabalho. O próprio manuseio do papel, as texturas deixadas pelos restos dos chás, do pó do café, da erva-mate. Todos os materiais chamam para um estado de percepção que vai além do visual. A pesquisa passa pelo corpo das coisas e invade meu corpo. O que era resto deixou seu vestígio, sua marca gravada no papel: folhas de todos os tamanhos, de diversas espessuras resistem ao ‘descaso planejado’, sobrevivem ao rasgo e à umidade. A mão que percebe a sutileza da mancha é a mesma que ordena, separa e seleciona, existindo, por trás de todos esses gestos, um prazer de ser tocado pela matéria.

A avidez proposta vem da necessidade de me reconhecer nestas imagens. Manoel de Barros diz que “o conhecimento de uma coisa me inclui nela”.¹⁰ E é dessa maneira que encaro este trabalho: uma entrega onde o caminho é construído no momento em que se constitui e, entre o prazer e a exaustão do fastio, proliferam as dúvidas e os questionamentos. Me reconhecer neste método de trabalho não significa uma sobreposição da gestualidade sobre a reflexão, mas ele a provoca, pois o hábito transformado em vício deixa mais evidente aquilo que o trabalho tem de frágil ou consistente em termos de conceito.

Debruço-me sobre aquilo que faço e, como o poeta, também sou fiel ao erro que sou. Minhas questões de pesquisa vêm da prática. São construídas a partir da análise dos encontros entre a mão e a matéria, o objeto e o espaço expositivo, nas conversações destes encontros em aula ou fora dela. E o resultado destas múltiplas experiências se dá na tentativa de propor ao público um caminhar compartilhado, que chamo aqui de narração. Uma narração que provoca a ação da experiência entre o observador e o trabalho.

Uma ladainha, uma repetição contínua, uma insistência, um retorno para algo que sempre escapa a esta pesquisa, escorrega, surgindo de modo modificado, diferente continuamente, uma conversa silenciosa. Uma maneira de escutar as coisas, de ouvir o que a mão tem

10 MÜLLER, Adalberto. Encontros com Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 129.

para dizer, o que a mancha fala, o risco duro do lápis, a suavidade do pincel, a maciez da argila. Escutar o espaço e tudo o que ele pede ao trabalho e propor que a pesquisa também tente falar algo ao seu leitor. Sendo autônoma como linguagem, mas que seja condizente e coerente com o que o prático construiu.

Sigo as imagens que me aparecem na memória, que surgem das conversas soltas desprentensiosas, de algo lido ou ouvido, e a elas vou dando forma, criando uma lista, um inventário, como anotações de um pensamento.

O desenho se apresenta aqui como uma unidade que ganha força quando colocada em conjunto. Isolado ou solto, ele potencialmente tem um apelo visual, como os figos verdes citados por Benjamim no momento de sua compra¹¹; porém, é em seu conjunto e em uma situação específica que eles passam de uma posição passiva para ativa, obrigando a uma reação de quem inicialmente estava propondo a ação.

O trabalho em série propõe este mesmo tipo de ação. Ao começar cada uma destas cinco séries, cada desenho era feito individualmente, sem pensar no conjunto da pesquisa. Tudo dependia da potencialidade da imagem e do interesse que ela despertava em mim, e de que maneira ela poderia conversar com o suporte e suas manchas. Não bastava o interesse em representar tal imagem; ela teria que surgir a partir do papel, tanto no que diz respeito ao formato, quanto em sua relação de cores e linhas. Existe nesta relação um movimento de inércia em que uma coisa leva à outra. A aceitação disto permite-me deixar que o trabalho e a pesquisa sigam os desígnios da materialidade.

Ao fundo, escuto o sussurro do pintor que me afirma: é a matéria que mobiliza a relação do que quero dizer. É ela que responde às necessidades do artista.

Então, aos poucos, o trabalho ganha corpo e número, me cercando. Já não é mais só a relação entre o desenho, a pintura e a colagem com o suporte, mas também entre as unidades. Uma leva à necessidade da outra, seja pela simples relação de tamanho ou mesmo a sugestão ou descoberta de outro tipo de tratamento. O ciclo parece nunca se fechar. Agora já não sei ao certo o que surge primeiro: a proporção

11 BENJAMIN, 1997, p. 213.

numérica é a única coisa que me dá certeza de um fim, que me garante quando devo parar.

O que se estabelece aqui não é a série como uma organização espacial ou um grupo de elementos que determinam uma sequência ou conjunto que respeitem um ordenamento, mas sim, uma série que estabelece uma conduta de processo, um determinado regramento que indica o procedimento de sua construção, muito longe de possíveis sequências ou reuniões que indiquem algum tipo de ordem possível. O que proponho construir é um conjunto de sobreposições e justaposições, criando uma narrativa simultânea que será mais adiante abordada.

Estas séries têm a ver com o tempo em que as coisas são gestadas, com as pequenas ideias que nos passam e, em muitos casos, não são usadas ou, ainda, simplesmente não encontram o seu lugar no trabalho; são imagens para achar imagens, aquelas que potencialmente podem despertar mais imagens, algumas curiosas, outras enigmáticas. São como “narrativas mínimas”¹², termo usado por Paulo Silveira para denominar pequenas narrativas que trazem diminutos atos e eventos como os minicontos *O peixinho dourado morreu* ou *Acordei e o dinossauro ainda estava ali*. Existe, em cada uma destas imagens, uma ação que se manifesta ou, ao menos, está sugerida pela pesquisa que a acompanha. São registros de uma busca, de um caminho, um processo que tenta construir escolhas, que lança variáveis possíveis e que não sentencia seu fim, pois busca uma narrativa que está ancorada em um lembrar que a figura desperta. Cada uma destas pequenas narrativas se encerra nela mesma, podendo não encontrar um ressoar na próxima imagem.

Os trabalhos de cerâmica do Oráculo têm um pouco desta dimensão de um microconto. Acredito até que eles se aproximem de um *haikai*¹³, uma precisão poética, um poder de síntese e simplicidade que se revela ao observador quase como um enigma.

12 SILVEIRA, Paulo. As existências da narrativa no livro de artista. [2001?]. p. 31.

13 Haikai é um poema curto de origem japonesa.



Oráculo Não sei se vejo meus trabalhos desta forma, mas para mim seria uma honra. Eu os acho muito sujos, muito complicados, cheios de salamaleques grudados. Eles têm um pouco a complexidade do zen-budismo japonês; de vez em quando tudo fica difícil de entender, são pouco explicativos. Por exemplo, aquele livro do arco e flecha, O arqueiro zen, ele é o alvo e o arqueiro, ao mesmo tempo. Não foi você. E você é o alvo, é o arco e é você mesmo, e você atira. Mas veja bem, não sou budista e não tenho as pretensões que esses caras têm. Meu negócio é mais...eu consegui sobreviver e ainda não morri, até agora! E consegui, de alguma forma, uma travessia meio complicada, mas gostei da travessia.

Funâmbulo O enigma destas imagens é justamente o processo de construção do próprio inventário, o modo pelo qual uma imagem foi descobrindo a outra e como o gesto foi conduzindo e desvendando o caminho. As imagens, potencialmente adormecidas, requisitavam determinada matéria, determinado procedimento e, em sua fabricação, tudo ganhava importância. O inventário está na percepção deste gesto, na marca da mão, na sutileza do gesto pequeno, das simulações, das sombras, no acaso das manchas, no risco do lápis, no suporte e em suas marcas do tempo. E também está na fotografia antiga que surge como um pretexto para sua própria violação na criação de mais imagens. Um inventário de gestos dentro do inventário de imagens, um lugar para guardar o que há de transitório na memória de um gesto.

Pintor Esse é o tipo de relação que me mobiliza primeiro. A frescura com que as coisas são feitas se traduz em adaptar a técnica à série que havia pensado. Isso me faz renovar a forma de fazer. A cozinha, digamos.

Funâmbulo Antes de qualquer coisa, há esse interesse pela materialidade que pode até mesmo determinar o início ou o fim de uma série. É o artista que vê o gesto como um ato lúdico e que se aprofunda nele pelo simples prazer de fazê-lo. E, ao entregar-se, chafurdar-se na textura das coisas em uma luta constante para não transformar



o gesto em hábito, e para que este não se transforme em vício. Suas pinturas não fogem à experimentação da materialidade.

Pintor Sim, mas isso está combinado com duas coisas fundamentais para meu trabalho: a representação da figura humana, ou de um indício dela, e de uma lembrança de minha infância. Boa parte do que faço diz respeito à história de minha infância. Posso até trazer um exemplo singelo disso. Não recordo de ver meu pai e meu avô sem chapéu. Por isso, esses homenzinhos que povoam meus quadros estão sempre tão formais.



Funâmbulo Mais do que um procedimento, que se guia sempre por um interesse ligado pela curiosidade sobre suas práticas e materialidades, o que aproxima nosso trabalho é a maneira pela qual propomos tratar o campo de composição do espaço bidimensional.

A superfície da tela é um espaço aberto para experimentações. É, ao mesmo tempo, uma janela que nos carrega para dentro de seu enigma e um espaço que nos distancia da tela, possibilitando percebê-la como um grande padrão de formas. A superfície da tela é um espaço violável, um lugar que está disponível para brincadeiras, onde cada elemento possui um potencial narrativo, e seu conjunto estrutura múltiplas combinações.

Aos poucos, o grafismo toma conta de suas telas; o homem passa a ser como uma textura sobre a cidade, uma espécie de catalogação de tipos em todos os seus matizes. Essa afirmação fica mais evidente a partir das séries *Quadros negros* (1987), *Multidão* (1987) e *Textura cidade* (1989), onde essa rede humana começa a ser tecida com mais vigor e contundência.

A linha na tela ganha um protagonismo, o contorno das imagens assemelha-se a uma anotação, traços rápidos e caricatos cortam a superfície da tela sem se apagar com a cor e sobrepondo-se ao fundo, ora neutros, ora multicoloridos ou mesmo monocromáticos. Tudo é plano e evidencia este grande campo de anotações, um labirinto em que o olhar se perde, um quebra-cabeça sem fim, um jogo de memória onde, estranhamente, as peças só se parecem. De 1986 até suas produções mais recentes, você provoca o olhar do observador em movimentos distintos. Primeiro nos oferece a totalidade, a visualização de uma grande textura, quase uma padronagem, um conjunto meticulosamente montado e construído por pequenas unidades, um trabalho insano que nos joga para fora da tela, quase impenetrável. Logo em seguida, nosso olhar começa a perceber os detalhes, encontrando as pequenas variações de cada imagem e, então, quando percebemos, já estamos dentro daquela textura, passamos a fazer parte dela e, tão logo detectamos seu íntimo, voltamos novamente a olhar o todo, agora conhecedores de seus segredos.



Quando proponho um inventário, crio esse movimento de mergulho e afastamento que vem da experiência de fruição destes trabalhos do Pintor. É aceitar que aquele potencial narrativo da imagem se perca e, ao mesmo tempo, se conecte a outras narrativas. O inventário fala de um processo sempre aberto, pois nunca está acabado em função de sua ligação com tudo o que o constituiu e tudo que pode construir em nós.

Em seu caso, o trabalho fala em terceira pessoa como um personagem que, mesmo que tenha um forte teor autobiográfico, permanece separado do artista como assunto. Nesta pesquisa, acabo sendo personagem, artista e pesquisador. Este movimento reforça a concepção deste contínuo movimento, que transcende o que é visto em direção também do tipo de reflexão proposta.

Tudo pode ser questionado e está sujeito à iminência da queda. O equilíbrio é necessário, mas a queda também deve ser levada em conta.

Começar pela ideia da possibilidade de fracasso – na série *coisas que amortecem uma queda* – é admitir as incertezas do processo. A própria pergunta sobre coisas que amenizariam uma queda, para diferentes pessoas; raras vezes predeterminei quem cairia ou de que altura. O que interessava era a imagem gerada em mim pelo outro, ou, mesmo, minha capacidade e curiosidade de produzir determinadas formas sugeridas. O fascínio da figura de um funambulo vem justamente da tensão que sua função provoca. Poder cair é parte do que pode acontecer. Minha função nesta série foi a de tentar construir, o

mais rápido possível, uma rede de proteção que absorvesse o impacto da queda e, assim, permitir-me rir de um provável fracasso e entendê-lo como a possibilidade de novas descobertas.

Porém, essa rede é tecida com diferentes fios. Seus nós não são seguros, justos e bem feitos; muito pelo contrário, ela nasce de sua precariedade de ligações instáveis que muitas vezes apenas se tocam.

Esta primeira parte deste inventário de imagens não só estrutura uma forma de pensar nesta pesquisa como também deixa explícito uma de minhas principais práticas dentro de meu processo de criação: a compulsão pelo trabalho prático.

E é justamente essa compulsão que provoca um olhar minucioso, um olhar cuidadoso, um fascínio por aquilo que se está construindo, uma entrega cega ao gesto, à materialidade, à conversa silenciosa das mãos com a matéria, uma escuta da mancha, uma troca de olhar com as pessoas das fotos e com o outro que colabora com o processo. É deste mergulho que as imagens se formam, porém, para se manter em movimento é necessário respirar e, a cada tomada de fôlego, o caminho até o trabalho se modifica. A reflexão e o pensamento sobre o gesto provocam pequenos desvios e também uma visão renovada daquilo que se está construindo.

Feita a rede de proteção, é necessário pensar naquilo que pode nos desequilibrar e naquilo que pode nos manter em equilíbrio. Ao pensar nestes dois fatores como geradores de imagens, fica claro e evidente que o trabalho se mantém justamente pela coexistência destes opostos, onde os componentes não se anulam e preservam suas singularidades.

Ao começar os trabalhos destas duas séries – *coisas que equilibram e coisas que desequilibram* –, nunca conseguia dar prioridade a uma ou à outra. Sempre que surgiram duas ou três imagens de equilíbrio, por exemplo, na sequência saltavam ideias para o desequilíbrio e, assim, elas foram se amontoando ao meu redor, em uma forma amorfa que não resolvia os problemas de meu personagem ou de minha trajetória de pesquisador; muito pelo contrário, ela revelava a imprecisão, o princípio da incerteza, do questionamento e da dúvida. A própria tentativa de equilíbrio pressupõe a existência do desequilíbrio. Tudo está justamente no movimento, na transição entre os múltiplos fatores que compõem os trabalhos.



Estou, com isso, me colocando em desdobramento, e o sentido desta pesquisa encontra-se nesta passagem, nesta experiência entre matérias, na soma delas. Não como uma sobreposição, e sim, na sua justaposição, que não esconde suas tensões.

Talvez a mais clara e evidente destas relações seja justamente a questão da literalidade que algumas dessas imagens possam ter, principalmente com relação ao texto que as acompanha. Em muitos casos, o texto ganha contornos de desenho valendo-se de sua autonomia e, em outros, ele é um mero registro que gerou uma boa imagem, uma escrita que documenta e organiza as séries, uma espécie de catalogação do trabalho, de datação de meu processo de criação.

Um pouco documento de processo, um pouco ensaio, um pouco ficção, sonho e devaneio, o pensamento flutua entre o visual e o verbal em uma narrativa que se constitui em diversos caminhos e em inúmeras formas de narrar que tanto podem precedê-la como constituí-la.

O caminho que esta pesquisa constrói é justamente da ordem da provisoriedade, pois percebeu-se naquilo que não estava planejado a compreensão constante dos desvios como construções de um caminho possível, aberto para o inesperado que não guarda nitidez, que não tem certeza de seu equilíbrio ou desequilíbrio, e se seu movimento é suficiente para sair de seu lugar de conforto.



Por falar em tensão, minha batalha contra as formigas ainda perdura. Estrategicamente elas recuaram, mas este recuo se dá só durante a minha presença. No horário que não estou escrevendo, acho que as formigas voltam. Falo isso pois alguns de meus pensamentos ficam extremamente confusos depois que volto. Não importa se é curta ou longa essa ausência, tudo se mistura: palavras, pensamentos, textos sublinhados, páginas marcadas, conceitos, citações. A mesa está um caos! A cada recomeço de escrita, que teimosamente ainda faço à mão, demoro horas para achar o fio da meada. Acho que isso elas também levaram junto com o meu juízo. Ontem acho que vi uma delas levar a palavra fantasma pela fresta da mesa. Elas estão tentando me intimidar. Escrevo bem forte, com letras garrafais, FANTASMA, e coloco um durex na folha para me lembrar do próximo assunto.

A série *Meus pequenos fantasmas* simplesmente apareceu na pesquisa. Não foi planejada. Ela surgiu sorrateiramente, discretamente, e foi ganhando corpo a ponto de, entre todas as séries deste inventário, ser a única que não considero terminada, sempre surgindo novas imagens.



Ela é fruto de um pequeno desvio de percurso da pesquisa durante o doutorado, uma proposta da disciplina “Laboratório de pesquisa em processos reprodutivos”, da professora Maristela Salvatori, para fazer um livro coletivo dos alunos daquela turma. Sem saber o que fazer, mexi em pastas velhas à procura de suportes e ideias, e encontrei algumas cópias de fotos antigas de família. Foram cópias usadas em minha dissertação de Mestrado, em 2003. O estranho de toda essa situação é que, normalmente, descarto todo o material de trabalhos antigos. Não costumo acumular vestígios de trabalhos, simplesmente aceito que eles já passaram, abrindo sempre espaço para os novos. Mas aquelas fotos estavam lá, abandonadas, à espreita, esperando pela primeira distração de meu olhar e, tão logo as encontrei, percebi que elas ainda estavam à minha procura, dentro de minha necessidade de possuí-las, desvendá-las, decifrá-las, dilacerá-las, pesquisá-las. Misteriosamente, eu ainda me via em seus olhares. Aqueles fantasmas ainda me assombravam; era preciso então colocá-los para fora, exorcizá-los. Foi quando o nome apareceu: meus pequenos fantasmas.

Nesse exato momento, outras fotos saltavam ao meu redor. Por todos os lados elas brotavam como ervas daninhas. Elas vinham pelas frestas, em meio a livros, álbuns inteiros caíam das prateleiras, amigos traziam fotos antigas. Elas voltaram a povoar esta pesquisa de uma maneira assustadora. Tratava então de me livrar delas cortando, rasgando, rabiscando, rindo delas, mas quanto mais as apagava, em maior número elas se ofereciam, mais presentes em meu processo de pesquisa elas se estabeleciam.

A fotografia como suporte para o desenho e a pintura não aparece em meu trabalho como uma novidade. Muito pelo contrário. Desde 1991, venho desenvolvendo trabalhos esporádicos que usam esse tipo de recurso. A fotografia aparece como um espasmo dentro de um fluxo contínuo, uma sedução da imagem que encontra uma irresistível vontade de interferir.

Literalmente, a fotografia cumpre um duplo papel fantasmagórico em meu processo de pesquisa. Ela, enquanto objeto, é um inequívoco fantasma, uma presença que aponta para uma ausência, uma falta, mas é justamente nessa falta que eu caibo inteiro, como uma criança que se esconde em um canto, em um jogo de apagamento e aparecimento. Uma vontade de dar contornos a novos personagens, de recolocá-los em outros contextos. Estas imagens me convidam a

pesquisar, a fazê-las existir em outras histórias, mas sem deixar de vê-las ainda por uma fresta, de ver o que elas já foram. Elas trazem a noção precisa da existência e da fragilidade de sua construção. É no seu apagamento que me coloco como pesquisador, mas também, em paradoxo, em sua revelação, principalmente no que se refere à sua irreversibilidade, ou seja, o que busco nelas e o que me atrai nelas é o tempo passado preso nestas imagens.

O que me resta como artista é agir sobre estas imagens, criando e construindo novas memórias, movimentos sem fim que se reconfiguram. E quanto mais me utilizo dos meios de sobreposições – as imagens de origem –, mais me distancio do que me levou a escolhê-las e, por consequência, mais remediável é a sua ausência. O gesto de retorno à imagem abre a possibilidade de um inacabamento contínuo que, ao invés de aproximar, me distancia ainda mais daquele passado perdido. Todo este movimento traz muito de meu desejo de sê-las um pouco. São rastros de meu gesto sobre os rastros de um passado perdido.

O olhar que trouxe a reflexão sobre a presença-ausência, no referente fotográfico, trouxe também considerações profundas no trabalho. Ele fez ver de que forma eu lido com relevâncias dos artistas de referência para esta pesquisa. Ao me aproximar deles, é inequívoca a influência prática que exercem em meus trabalhos; uma vontade de sê-los um pouco a cada gesto, e desse modo, a certeza de que por mais que tente essa aproximação, fica mais evidente aquilo que nos distancia. Ao me aproximar das lembranças destes inúmeros encontros, me aproximo do que me formou como artista e percebo que estes fantasmas também me acompanham.

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras[...].¹⁴

Faço meu trabalho com a memória afetiva que tenho destes artistas. Trabalho, pois suas imaginações também me fazem imaginar. E a

14 CALVINO, 1999, p. 138.

cada novo olhar que lanço sobre suas obras, descubro-me um pouco mais, reinvento-me um pouco mais e recrio-me como um artista que guarda provisoriamente na medida em que tenta continuamente completar-se. Sou eu muitos destes pequenos fantasmas.

“Não me atrai o chão da Lua. Não sou capaz de pensar nele. O que haveria lá? Teria mamoeiro no quintal? Eu gosto de alguma coisa que na minha infância eu tenha mijado nela. Uma parede de barrotes, um morrinho de formigas. Chão da Lua! Fica tão cerebrino pensar nisso. Bugre não despreza da terra pra isso. Nem sequer fareja esse lugar distante.”¹⁵

Vendo ou não fantasmas, é preciso seguir em frente, pesquisar, tomar o rumo, é preciso andar, é necessário colocar-se em movimento e, para isso, mais uma série surge: coisas para pensar durante a travessia.

Quando, ingenuamente, pensei neste título, a travessia ainda não havia acontecido. O que possuía era somente um acúmulo de suposições: imagens que não faziam muito sentido, que pareciam não gerar bons trabalhos. O tema era amplo demais e tinha dificuldades em transformá-lo em imagens concretas.

Para conhecer este caminho, era necessário pensar as coisas pequenas. A distância de meu olhar voltou-se então para a criança. Aí está meu deslocamento mais íntimo: a lembrança de uma visita que fiz, aos 5 anos de idade, ao ateliê do Escultor, em companhia de meu pai.

Oráculo Esse menino é sua travessia como pesquisador. Ele esteve lá e se interessou pelo que viu: um menino de 5 anos que decide uma vida. Aquele menino é seu mestre. Ele, com toda sua sensibilidade, consegue ver não com os olhos, mas sim, com seu lado sensitivo, e reflete, intui, pensa, desenvolve sua pesquisa e lança uma nova proposta. Aquele menino determinou você sem forçar; você fez tudo até aqui porque quis, mas, com certeza, foi ele quem te abriu as portas.

15 MÜLLER, Adalberto (org.). Encontros com Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 52.

Funâmbulo É ele que me faz ver, ou o modo como vejo e ajo sobre as coisas. Ele me ensina a não saber, não no sentido de negação do saber, mas um despertar da curiosidade, um dar-se conta daquilo que ainda falta saber e, quanto mais se sabe, sabe-se ainda pouco.



“Precisamos de aprender ignorância, neste sentido de ver as coisas pela primeira vez com o assombro das crianças e dos primitivos”.¹⁶

A travessia não se abre apenas em um único pensar sobre ela, pois ela se revela sempre fragmentada, ela é a possibilidade de deslocamento, de transformação. O funâmbulo só se descobre como funâmbulo quando se lança na corda percebendo que cada passo é uma consequência de tantos e tão diferentes fatores, que ao menor esquecimento de si, o chão o espera com um caloroso abraço de muitas frustrações.

Meu processo de criação passa por esse tipo de prática que Benjamin descreve como uma luta contra a dispersão. No início de todo o processo, a ordem era coletar ideias aleatórias, fazer um levantamento e aproximações por afinidades. Tudo regrado e marcado por uma rigorosa meta de produtividade da pesquisa e que, com apenas uma exceção, uma série foi atropelada ou interrompida pela outra. A cada pausa provocada por compromissos externos à pesquisa, o retorno ao ateliê só se dava depois de uma recontagem minuciosa dos trabalhos recentes.

Este ato, essa ação de manuseio do objeto, aproxima a forma pela qual o colecionador lida com sua coleção. Não se trata de me ver como um colecionador, nem mesmo de estar constituindo uma coleção, mas da maneira como se constrói a relação com as coisas que se está juntando no momento em que se organiza todo o processo. É fundamental ressaltar que o inventário não se constitui em um modo de organizar o trabalho no espaço, e sim, em uma estratégia de processo que ressalta uma maneira de organizar, especificamente o modo de fazer vinculado às práticas no ateliê.

16 BARROS, 2010, p. 96.

No momento em que o trabalho vai para o espaço expositivo, todas as relações construídas durante o processo – e o modo como o trabalho foi executado – se perdem em um emaranhado de imagens. E o que fica é somente uma estranha obsessão pelo excesso e a possibilidade infinita de reelaborar as combinações das imagens.

O que me interessa na imagem do colecionador é como ele se vincula à coleção no momento em que ele a organiza. Benjamin esclarece essa relação quando afirma: “Me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.”¹⁷. Me ateno especificamente ao final de sua frase – “é ele que vive dentro delas” – e o que vem na minha memória primeiro é o trabalho da Ceramista.

Ceramista Me parece que as coisas se confundem um pouco. Os meus trabalhos são sempre feitos por muitos pedaços. Muitas vezes quase iguais. Então pode parecer uma coleção, mas não é. Uma lentilha não faz a festa. Milhares de lentilhas fazem um trabalho, fazem a beleza. Dizem o que eu quero dizer. Só falei das lentilhas, mas teria muitos trabalhos na mesma condição. Nunca estou colecionando nem lentilhas, nem laranjinhas, nem latinhas, nem nada, nem meus cuidados de jardim que estou fazendo agora. O que eu quero mostrar é o meu jardim, o meu sentimento para com meu jardim. Isso eu quero guardar para não esquecer. Acho que pode passar uma questão de colecionador, mas aí é um engano, é a quantidade.



17 BENJAMIN, 1997, p. 235.

Funâmbulo Colecionar como um gesto de escolha. É muito mais o ato de coletar e de guardar, uma maneira de ver com carinho as coisas do cotidiano, seu jardim, tudo que a cerca. Você parece uma guardadora do tempo misturada com uma registradora de gestos.

Ceramista Tem muito sobre a quantidade. Lembro quando as crianças eram pequenas e eu não tinha condições e não me vinha à cabeça dizer “bem, agora vou fazer um trabalho!”, porque cada vez que começava, sempre tinha alguém chamando por mim. Uma vez estava produzindo para uma exposição individual no MARGS. Estava fazendo só com batatas e peixes grandes e pequenos e de toda ordem. Cada vez que era interrompida, eu notava a interrupção. “Mãe, tu podes levar esta calça para a lavanderia?”, “Senhora, o gás acabou!”... Eu anotei tudo. Tudo. Quando a exposição ficou pronta, eu escrevi tudo num grande quadro negro. Tu cansavas de tanto ler. E este quadro negro fazia parte da exposição.

Funâmbulo Seu trabalho está muito para Manoel de Barros, que procura aquilo que é desimportante, o miúdo, o ínfimo, aquilo que para grande parte das pessoas passa despercebido. Ela dá a noção de grandeza a um tipo de olhar que se lança ao perceber a delicadeza do tempo vivido das coisas triviais e aparentemente mundanas: da tábua de cortar pão, que vira matriz de xilogravura; do resíduo da máquina de secar roupa, que delicadamente deixava os vestígios de quem vivia na casa; dos ninhos de pássaros que caíam em seu pátio e que ela cuidadosa e pacientemente recolhia e guardava; os resíduos de seus lápis que usava – e usa – para escrever todas as manhãs. Enfim, são tantos *tempos* que foram guardados que fica impossível pontuar apenas um deles, pois o que aparentemente me importa é a ação cotidiana de perceber o que a cerca, é a sua mão tocando nas coisas, escolhendo, recolhendo, cuidando e acondicionando.

Ceramista É muito difícil desvincular meu trabalho do cotidiano. Tudo está ligado. São pedaços de vida, desde o mais trivial até a lembrança mais preciosa do passado. Tudo é feito a seu tempo. Fruto de

um olhar que junta as coisas que estão soltas ao acaso a práticas cotidianas.

Funâmbulo Você ouve o silêncio do tempo e nos faz vê-lo. Guarda carinhosamente, com cuidado de quem pega algo que não existe, e nos mostra de uma maneira tão organizada, que nos faz crer que estamos vendo o tempo, não em uma representação, mas sim ele próprio. Nos oferece esse tempo da memória e a própria memória como algo vivo, em processo, não como um resultado, mas como uma lembrança do que foi vivido.

Quando trago essa imagem do gesto de um colecionador, diz respeito a um tipo de procedimento, uma postura muito metódica que não só ajuda a perceber a sutileza do que a cerca como também lhe permite executar seus trabalhos.

Ceramista Sim, isto eu sou!

Funâmbulo Isto realmente não a torna uma colecionadora, pois seu gesto não determina o objeto com um puro e simples sentimento de posse; ele não possui aquele tempo cotidiano: ele ‘apenas’ potencializa suas vivências. Não é da ordem do *ter*, mas sim do *ser*. Uma “soberania do ser”, como Manuel de Barros escreve no poema “O catador”¹⁸:

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.

18 BARROS, 2005, p. 43.

Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.

A imagem de uma catadora não é bem apropriada para determinar seu gesto, e sim a de alguém que presta atenção, que cuida, que nota a delicadeza e sutileza em seu cotidiano. E, para que isso aconteça, existe toda uma preocupação, uma série de procedimentos para que o trabalho seja feito.

Ceramista Aí entram os números. Eles me dão noção de início, meio e fim de cada trabalho. Desta maneira, acontece com inúmeros trabalhos. Por exemplo, fiz tantas latas de sardinha quantos anos meu pai viveu. Eu fiz 55 latas. Fiz tantas santinhas quantas sessões de radioterapia de meu marido, e assim por diante.

Funâmbulo É esse tipo de estratégia que usei para organizar o processo de confecção deste trabalho, quase um tipo de regramento, uma ordem específica para poder fazer um espaço que se propunha diametralmente distinto à organização de uma coleção. O colecionador está na entrega da obsessão de executar as tarefas, em um estado de viver intensamente dentro do processo, de ser também aquelas imagens.

Um repetir incansável, como suas lentilhas. Rigoroso, mas acima de tudo, que diz respeito ao prazer do gesto, ao sentir-se *em ordem* enquanto sentimos o tempo em nossas mãos.

Suscepto Esse sentir-se em ordem talvez pudesse ser substituído pelo desejo e o prazer de conviver, não somente com o objeto, mas com o gesto de fazê-lo. Em meu caso, especificamente, sempre volto a usar os mesmos elementos, tais como meios de transporte – carros, ônibus, trens –, enfim, elementos que se repetem. A coerência vem disso, do uso de imagens ícones que constroem o trabalho, como um objeto raro que nos leva a colecionar. A pintura é um pouco a busca

disso, e, à medida que usamos determinada imagem, vão surgindo coisas novas que determinam outras imagens, e uma vai puxando a outra. Um quadro vai desencadeando outros quadros. Acho que isso é típico da coleção que a gente tem.



Algumas das séries que faço são fruto de pequenas coleções que tenho ou tive e que, de alguma maneira, podem parar dentro do trabalho pelo simples motivo de estarem por perto. Mas mesmo isso não faz do meu trabalho uma coleção ou de mim um artista colecionador. Simplesmente reconheço a importância destes elementos repetitivos dentro do processo de criação. Esses pequenos objetos não são só documentos de trabalho, eles muitas vezes se transformam no próprio trabalho.

Funâmbulo Não diz respeito à importância do objeto em si, mas o que se pode fazer com ele ou o que ele desperta em você, como uma criança que brinca com tudo que está na sua frente, que potencialmente percebe o prazer da brincadeira no objeto.

Suscepto Sim, tem a ver com isso, como um jogo infantil, com a moral dos brinquedos, como diz Charles Baudelaire – quando uma criança entra em uma loja de brinquedos e vê aquele monte de coisas, uma espécie de mundo em miniatura, aquele monte de brinquedos espalhados em prateleiras, presos no teto, ela tem a primeira iniciação à arte porque ela vê o mundo em outras dimensões. Uma casa é uma casa pequena, um carro é um carro pequeno. E este é o mundo da arte. Transformamos as coisas em outras dimensões, outro tamanho, e organizamos isso de outra maneira. Tem isso, a questão da infância.

Funâmbulo Ter a possibilidade de reordenar as coisas, de se sentir parte ativa daquelas novas combinações. A lógica destas recombinações não precisa estar aparente. É o desejo de estar entre elas que me desperta esse reconhecimento de sê-las um pouco. É a brincadeira de entendê-las que organiza esse procedimento do colecionador, que não visa construir uma coleção.



O inventário como estratégia estabelece uma certa ordem dentro do processo de criação, mas o possível gesto do colecionador não se estende no espaço e muito menos na estrutura de um pensamento sobre o que se construiu.

As imagens que ocupam um espaço em uma aparente desordem, dissolvem o processo minucioso que as construiu, fragmentam as listas, dificultam a leitura de seus significados. Tudo se encontra em um grande acúmulo, em pequenas partes que só construirão um sentido se desvendarmos seus enigmas. Mas no instante em que deciframos suas fontes, elas se multiplicam em desvios, em descaminhos, com força suficiente para distorcer a literalidade do que é apresentado.

Tudo parece instável, sem organização, um “fora do lugar”, suspenso em combinações aleatórias que dão a impressão de trocarem de lugar devido à quantidade de imagens que as cercam.

Somos tocados por algumas imagens, mas outras encobrem parcialmente o que nos tocou. Em outro ponto, outras imagens chamam nossa atenção e o olhar novamente se desvia em outras combinações.

Como construir algo que seja constante, se tudo se encontra em movimento devido a essas infinitas possibilidades de suas múltiplas combinações? O improvável equilíbrio de alguns segundos nos saúda bem no meio deste céu de imagens, mas não é a rigidez que nos conduz, e sim a certeza do movimento gerado pelo constante deslocamento do olhar.

O que me resta entre o processo e o trabalho colocado no espaço expositivo é uma liberdade lúdica que me possibilita continuamente inventar aquilo que rege o trabalho a ser feito e a transitoriedade das combinações dessa narrativa simultânea. Tudo é efêmero nestas combinações.

Agora não é mais a mão que ordena e organiza as coisas; é o olho que vê ou, ao menos, que consegue ver, que consegue conectar, juntar neste emaranhado de trabalhos o que pode fazer sentido e, quando construirmos algum caminho, percebemos que podemos perder o nosso início.

Funâmbulo Este inventário não ordena a pesquisa, ao contrário. Ele “intensifica o delírio”, como escreveu Luís Artur Costa¹⁹ em seu parecer sobre minha qualificação. O que fica é a necessidade de convocar movimentos, sequências que procuram ordenar a desordem para, imediatamente, desordenarem-se no espaço. Situações transitórias em que as imagens, a cada movimento, tornam-se renovadas, pois nunca acabadas, tendo em vista suas múltiplas combinações.

Desta forma, nos permitimos, a qualquer momento, esquecer-las. Um esquecimento libertador, pois nos retira a responsabilidade de uma lembrança que fica presa em um passado ou que serviria como condenação a um único testemunho de veracidade. Desta maneira, se coloca um afastamento abrupto da ideia da coleção como algo que guarda um passado, que cuida da memória. Esse trabalho propõe um mergulho em registros para poder, somente então, reconfigurá-las.

Esta pesquisa se apresenta como uma grande explosão, uma constelação que nos oferece, de uma só vez, o que ela é, mas só vamos percebê-la quando nos aproximamos. Aí caímos em sua armadilha: entramos no labirinto e, ao penetrá-lo, percebemos quão transitórias podem se tornar nossas conexões possíveis. Ítalo Calvino nos revela este tipo de relação neste trecho:

“...o quadrado agora se encontra inteiramente recoberto de cartas de tarô e de histórias. As cartas do maço estão todas à mostra sobre a mesa. E a minha história onde está? Não consigo distinguir entre as outras, tão intrincado se tornou o seu entrelaçamento simultâneo. De fato, a tarefa de decifrar as histórias uma por uma, fez-me negligenciar até aqui a peculiaridade mais saliente de nosso modo de narrar, ou seja, que cada relato corre ao encontro do outro relato e, enquanto um dos convivas dispõe sua fileira, outro comensal no outro extremo da mesa avança no sentido oposto, de modo que as histórias contadas da esquerda para direita ou de baixo para cima podem ser igualmente lidas e vice-versa, tendo-se em conta que as mesmas cartas apresentando-se numa ordem diversa não raro mudam de significado, e a mesma carta de tarô serve ao mesmo tempo a narradores que partem dos quatro pontos cardeais”.²⁰

19 Luís Artur Costa é professor no Departamento de Psicologia Social e Institucional da UFRGS.

20 CALVINO, Ítalo. *Castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 63.

O inventário dá início ao movimento. É como uma árvore para o funâmbulo, que, em seu treinamento, precisa da segurança do tronco para dar a partida. Mas não sei aonde ele pode nos levar, nem mesmo sei para onde vou.

Escultor Mas ninguém sabe, não? Porque uma travessia não é uma linha reta; você até pode seguir o caminho que outros traçaram, mas daí não é o seu caminho. É como aquela poesia do poeta espanhol Antonio Machado: “Caminhante não há caminho, o caminho se faz ao caminhar”. Na verdade, na medida em que se anda, muitas coisas o vão assaltando, chegando de forma inesperada e modificando-o aos poucos, constantemente. E, no final das contas, o que você fez ali? Já não sabe nem mesmo o rumo que tomou, que chegue ao fim desse caminho. E nesse fim parece que você não chegará nunca e, se isso acontecer, é sinal de que morreu. Então, a ideia é mais do que definir uma travessia. Seria bom ir tirando partido daquilo que nos vai compondo.

Ceramista É só pensar nas cinco perguntas que o funâmbulo se faz. Elas são tão interessantes! Quando as li, pensei que hoje eu responderia dessa maneira. Mas há dez anos talvez respondesse de outra maneira, e há trinta anos, como seria? Então, são perguntas que podemos responder continuamente, e assim vão surgindo novas respostas. Por exemplo, coisas que pensamos durante a travessia. Quando eu era jovem não pensava em travessia nenhuma. Que travessia? Qualquer? Não passava pela cabeça. Aliás, a gente saltava, a gente não atravessava.

Funâmbulo Larrosa, em seu livro *Pedagogia profana*, comenta sobre a vivência do existente. Não se trata de uma questão de dar ordem ao mundo que podemos perceber; foge de uma simples apropriação do que existe e se refere diretamente a este trabalho, sobre a primeira impressão que um inventário passa. Mas, em suas próprias palavras, “[...] é um deixar aparecer o existente em seu ser, em sua plenitude e em seu distanciamento”.²¹

21 LARROSA, 2017, p. 131.

Quando comecei a pensar nesta travessia, fui juntando aos poucos esses pedaços de mim que andavam pelos cantos, alguns esquecidos, outros adormecidos, outros se achavam soberanos, donos de si, e uns poucos conviviam em harmonia com certezas absolutas.

Estes pedaços sempre me vêm à mão através de desenhos. E estes, ao saírem, constroem suas próprias conexões, uma rede de correlações invisíveis, totalmente autônomas, que se jogam simultaneamente em várias direções, provocando uma sensação de confusão, um sussurro constante que tira a atenção, que desordena, e tudo ganha em sua aparência um ar de provisoriedade.

“Hoje sei que minhas fragmentações são produtos de meus conflitos internos que cresceram por dentro de minhas ruínas.”²²

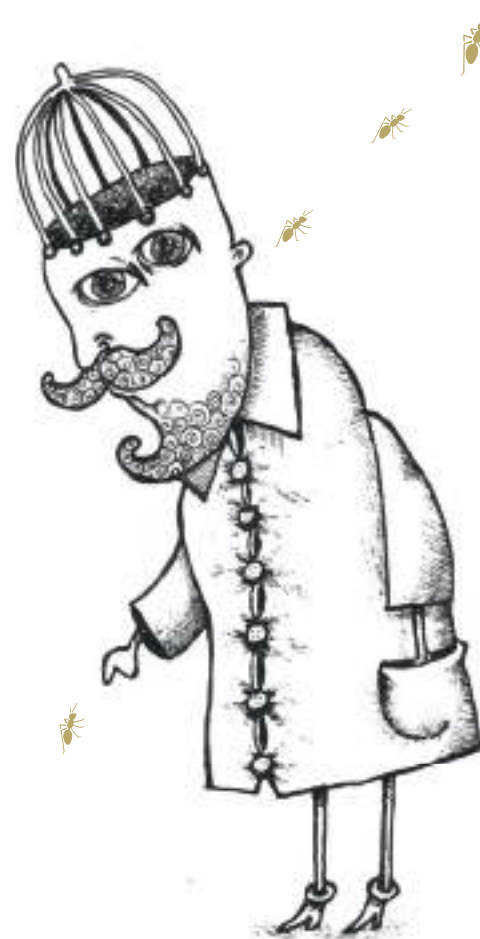
Então, a simultaneidade tomou conta do processo de reflexão e, à medida que avançava na escrita, maior era o número de livros abertos, fragmentos de textos, rascunhos, catálogos, artigos e lembretes em minha mesa. Minha impressão era de que estava sendo atacado por uma grande teia de informações, que não parava de se expandir em uma desordem contínua. Meu pensamento ora era levado a um lugar de desvio, ora aprisionado em repetições obsessivas.

Não encontrava o fim, e ao mesmo tempo, já havia perdido seu referente inicial. Como afirma Didi-Huberman, são obras que se tornam “[...] difíceis de enquadrar: elas não estão fechadas nos limites de um começo (a cabeça) e de um fim (o rabo). Elas não se submetem às hierarquias do alto (a cabeça) e do baixo (o rabo)”.²³ Por isso, esse tipo de pesquisa pode mover-se para todos os lados, em todos os sentidos, em expansão e extensão.

A luta contra as formigas trouxe algumas baixas em meus pensamentos, algumas confusões mentais, mas elas deram uma

22 BARROS, 2010, p. 110.

23 DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 08.



trégua ou um recuo estratégico. Enquanto eu pacientemente permaneci rigoroso em minha trajetória, elas sumiram. Mas à medida que tudo se espalhava, percebi um movimento estranho entre os papéis: pernas finas e alongadas me espreitavam entre livros e folhas. Era uma aranha e tive medo. Mas, da mesma maneira como apareceu, também sumiu. Não poderia persegui-la, pois aumentaria ainda mais o ambiente caótico de minha mesa e correria o risco de destruir qualquer ordem que pudesse estar construindo no posicionamento de minhas consultas.

Se as formigas roubavam algumas palavras ou letras esporádicas, essa aranha teve a capacidade de embaralhar tudo. Perto do final, estou preso em minhas próprias ideias, sujeito ao medo de encontrar um caminho de pesquisa novo: minha nova companheira de estudos.

A proposta de construir uma narrativa simultânea tornou-se ela mesma simultânea em sua construção teórica. A palavra texto, em latim *texere*²⁴, significa maneira de tecer, ou coisa tecida e, ainda mais tarde, estrutura. Meu texto e minha pesquisa, literalmente, foram costurando ideias, emendando pequenas partes soltas que vagavam pelo meu trabalho. Um pouco perdidas, um pouco solitárias. Porém sua costura não se constituiu em algo que escondesse minhas falhas, mi-

24 Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/>. Último acesso em: 08 set. 2018.

nhas hesitações, minhas dúvidas, mas, sim, essas falhas, hesitações e dúvidas é que provocaram a necessidade de preenchimento de seus espaços, mesmo que isso tenha servido para reforçá-las.

“...perder a minha história, confundi-la na poeira das outras, libertar-me dela. O que sobrou de mim foi apenas essa obstinação maníaca de completar, de encerrar, de dar vida aos relatos.”²⁵

A estabilidade das representações das imagens deixa de ser um simples testemunho. Os desenhos se decompõem em fragmentos, pois suas múltiplas combinações desfazem, a todo instante, qualquer tentativa de contextualizá-las. Tudo é incompleto e, por compreender desta forma o inventário, permito-me inventar o que é possível, imaginar novas combinações, traçar novos desenhos em linhas que se soltam de uma folha, passando de um desenho para o outro, independente de meu gesto.

Nada garante uma verdade ou um único caminho. Estou dentro deste quebra-cabeça feito por peças de diferentes jogos. Apenas aceito a ideia da incompletude, pois entendo o desvio como um método possível de se construir conhecimento.

Ao perceber o trabalho por suas instabilidades e seus devaneios, permito-me uma abordagem que se autoquestiona, que se reconhece por aquilo que lhe falta. E por saber desta falta, permite-se rir da situação em que se coloca. Proponho a dúvida como forma de conduta de pesquisa e “vou nascendo de meu vazio”, como diz o poeta Manoel de Barros.²⁶ São muitos os meus vazios. Eles se colocam nos descaminhos, todos ligados por uma lógica que “[...] descobre-se parte de uma constelação dispersa e heterogênea de um movimento nada objetivo e específico, mas sim tão amplo quanto complexo”.²⁷

Para pensar como um funâmbulo, é preciso dar-se conta de que isso só irá acontecer pelas sucessivas tentativas, um trabalho árduo de completar estas faltas que tanto desequilibram. São estes pequenos pedaços que escapam de mim, que escorrem por entre os dedos, mas

25 CALVINO, 1999, p. 67.

26 BARROS, 2003, p. 69.

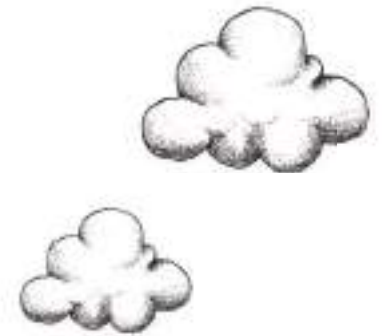
27 Luis Artur Costa em parecer para qualificação, em agosto de 2018.

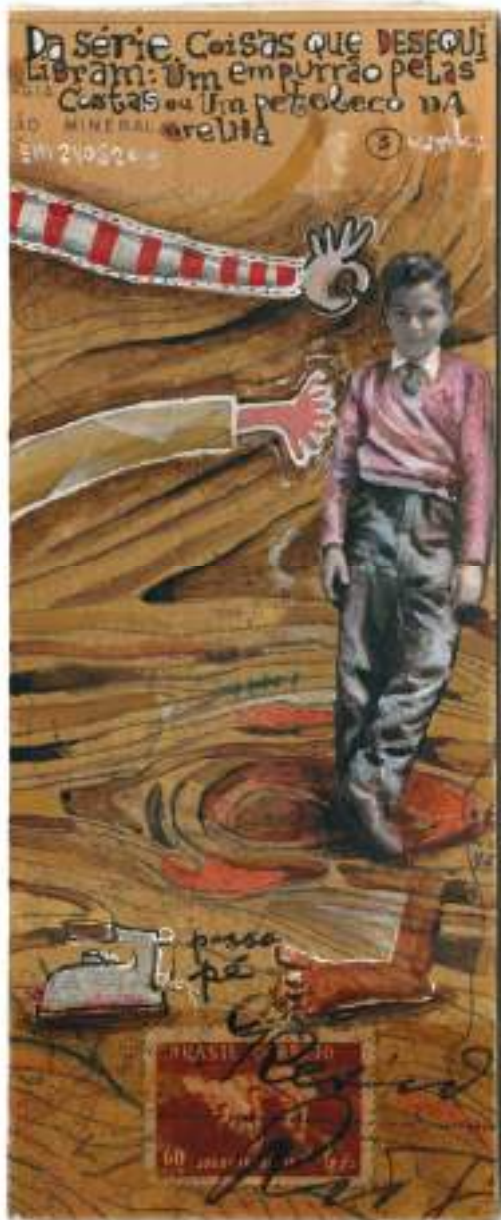
que ficam tão bonitos quando contados. São eles que andam sobre este território desconjuntado, que costumam os pedaços, ligando e rompendo os laços.

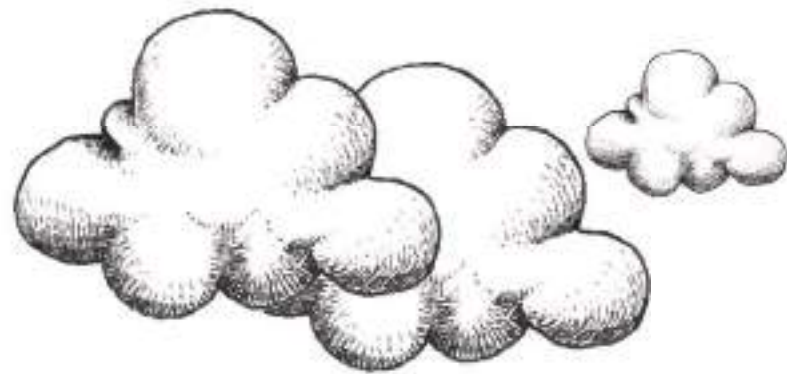
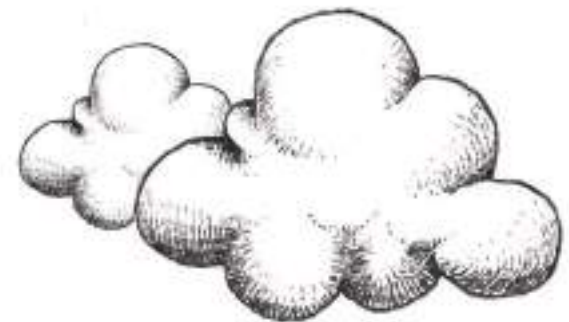
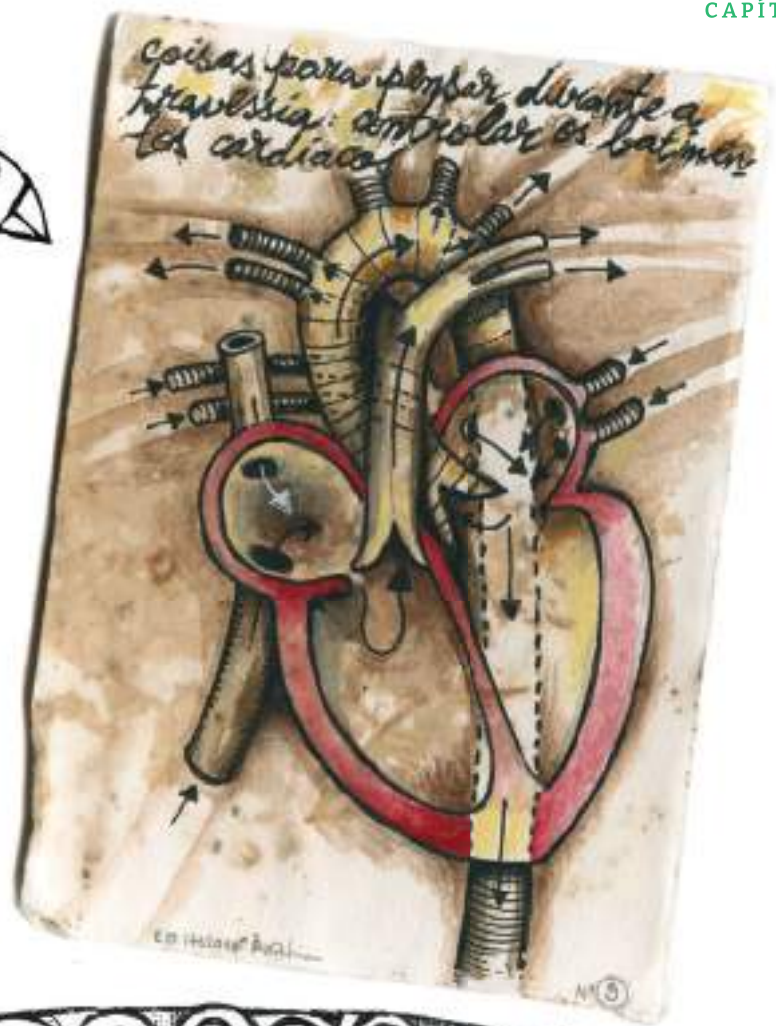
Só me resta, para encerrar este caminho, a frase de Manoel de Barros: “O que é feito de pedaços precisa ser amado.”²⁸



28 BARROS, 2003, p. 142.









Todas as imagens
deste volume estão
catalogadas em
Banco de imagens
no volume 3.



VOLUME 2/3

NOS LIMITES DO FIO,
DO FUNÂMBULO
E DA FÁBULA

Reflexão sobre um processo de criação

RODINÚÑEZ

A QUEDA





Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

NOS LIMITES DO FIO, DO FUNÂMBULO E DA FÁBULA

Reflexão sobre um processo de criação

VOLUME 2/3

RODI NÚÑEZ

Porto Alegre, Março de 2021



Dados de catalogação

Núñez, Rodrigo
Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula:
Reflexão sobre um processo de criação/Rodrigo Núñez. - 2021.
417 f.
Orientador: Eduardo Vieira da Cunha.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR- RS, 2021.
1. Narrativa. 2. Funâmbulo. 3. Clown. 4. Fábula. 5. Ofício.
I. Cunha, Eduardo Figueiredo Vieira da, orient. II. Título.

Publicação Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo autor.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula: Reflexão sobre um processo de criação

Rodrigo Núñez

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha
(PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Blanca Luz Brites (UFRGS)
Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)
Prof. Dr. Luis Artur da Costa (PPGPSI/UFRGS)
Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV/UFRGS)

Suplentes:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)
Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (PPGPSI/UFRGS)

Porto Alegre, Março de 2021

	PREÂMBULO		
1.	COMO FAÇO PARA SAIR DAQUI	introdução	
1.1.	OS PERSONAGENS DA FÁBULA		
1.2.	A PALAVRA QUE ESCUTA A IMAGEM		
2.	UM COMEÇO PARA UM COMEÇO: UM INVENTÁRIO COMO ESTRATÉGIA DE PROCESSO EM UMA NARRATIVA SIMULTÂNEA	capítulo I	

volume 1/3

3.	O COMEÇO	capítulo II	8
3.1.	A FALSA QUEDA: DILEMAS DA COMUNICABILIDADE		9
3.2.	A CAMINHADA NA CORDA: A RELAÇÃO DA NARRAÇÃO COM O PENSAMENTO SOBRE O ESPAÇO EXPOSITIVO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO		36
3.3.	O CAMINHO DA FÁBULA: O FUNÂMBULO COMO METÁFORA DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO. OU A IMPROVÁVEL CAMINHADA EM QUE O FUNÂMBULO CARREGA EM SUAS COSTAS UM CLOWN E UM ARTISTA DE OLHOS VENDADOS		48
3.4.	O TRABALHO CÔMICO NO ARAME OU COMO UM FUNÂMBULO ENCONTROU SEU CLOWN		58
3.5.	A CORRIDA É O SORRISO DO FUNÂMBULO		64
3.6.	A FALSA QUEDA OU COMO O HUMOR PRODUZ SENTIDO NA PESQUISA		76
3.7.	MEUS PEQUENOS FANTASMAS		84

Volume 2/3

3.8.	O DOCENTE: A EXPERIÊNCIA DA SALA DE AULA COMO FORMADORA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO		88
3.9.	A VERDADE INVENTADA		100
4.	OFÍCIO, JOGO E BRINCADEIRA	capítulo III	108
4.1.	A CERÂMICA COMO OFÍCIO DO TEMPO		120
4.2.	O DESENHO: O OFÍCIO DO PENSAMENTO		126
4.3.	PINTURA COMO UM OFÍCIO HIPNÓTICO		132
4.4.	ENTRE OS OFÍCIOS		138
4.5.	ESCRITOS DE ATELIÊ		142
4.6.	O JOGO: A TENTATIVA DE CONSTRUÇÃO DE UMA NARRAÇÃO NO ESPAÇO EXPOSITIVO		146
4.7.	A BRINCADEIRA COMO ESTADO DE PROPOSIÇÃO		158

Volume 3/3

5.	A GENTE SÓ CHEGA AO FIM QUANDO O FIM CHEGA	considerações finais	
6.	A PEQUENA GALERIA FANTASMAGÓRICA DE MEUS MESTRES FUNÂMBULOS		
	ENTREVISTAS		
	BANCO DE IMAGENS		
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		

O COMEÇO



3.1. A falsa queda: dilemas da comunicabilidade

“

Às vezes sou acometido por crise de irrealidade; não de identidade, mas sim de irrealidade; a pergunta não é quem sou, mas sim onde estou, ou melhor: se estou. Onde vivemos? ”¹

Sempre que a palavra se impõe ao processo de construção da pesquisa, algo acontece e me dou conta que sou cheio de imagens por dentro. Por isso, talvez, me falem as palavras ou elas simplesmente se percam em meus devaneios. Pobres vítimas facilmente devoradas, engolidas aos montes por uma só imagem. Uma breve preocupação me toma, mas logo volto a me entregar ao prazer da repetição do corpo e da matéria. Tudo está lá, aparentemente resolvido, mas é preciso sacudir este corpo, percebê-lo vivo, questionando, indagando sobre sua existência, contá-lo, narrá-lo e fazê-lo também como um pensamento, uma reflexão crítica que obriga a imagem a sair de seu lugar de conforto.

Muito cedo, por medo da falha, a palavra foi retirada de mim. Mas a necessidade de contar sempre permaneceu latente e se prendeu com unhas e dentes na imagem. Ela salvou o meu eu narrador, e a vontade de compartilhar com outro sobreviveu, pois me via reconhecido no afeto de quem via os trabalhos.

¹ LARROSA, 2017, p. 272.

Narrar é o ponto de partida e de chegada desta tese. Tudo cabe na es- trita necessidade de contar, e pensar sobre como aquilo que se está contando se coloca no espaço expositivo. E o quanto do processo de criação permanece no espaço, no sentido de reverberar a construção de sua narração.

Esta narrativa visual – tal qual, ou muito próxima às narrativas literá- rias – necessita de movimentos cooperativos de quem a frui. Umberto Eco afirma que “o texto é uma máquina preguiçosa”². Exige que o leitor preencha uma série de espaços vazios, lacunas deixadas no texto, espa- ços subentendidos em branco, nos quais o leitor consegue se colocar.

O que me seduz nessa literalidade da imagem é a tentativa de con- seguir ver o espectador como uma espécie de colaborador onde ele possa, mesmo que minimamente, se apropriar das imagens, reconhe- cendo-as também como suas, como pertencentes ao seu repertório vi- sual e ao seu imaginário. E, a partir deste movimento, provocar uma espécie de troca, um movimento de comunicação que pode ser reco- nhecido como uma narração.

Partindo, então, desta premissa de uma pretensa comunicabilidade, a proposta desta pesquisa tangencia a linguagem da literatura, pois ela procura criar imagens que se posicionam em um discurso fronteira- ço, um limite entre o artista visual e o artista sequencial³.

É justamente neste ponto que nasce a figura do funâmbulo como me- táfora do processo de criação. A questão não é colocar-se em equilí- brio, mas sim saber trabalhar com o desequilíbrio provocado pelos constantes deslocamentos e movimentos entre matérias, linguagens e ofícios. O que caracteriza essa pesquisa não é estar fixo em apenas um ponto ou especificidade, mas estar entre eles, permeando e expe- rienciando a dinâmica que me leva de um para o outro, mesmo que essa dinâmica possa provocar riscos, desvios, descaminhos ou sim- plesmente uma queda.

2 ECO, 2002, p. 11.

3 Trago aqui a imagem do artista sequencial em vez de ilustrador pois, segundo Will Eisner escreve no livro *Quadrinhos e a arte sequencial*, “a ilus- tração é um reforço ou decoração de uma passagem descritiva: simplesmente repete o texto escrito enquanto a narrativa visual possibilita uma sequência de imagens que substituem uma passagem descrita apenas por palavras”.

Mas não se deve temer a queda, pois ela faz parte do risco da travessia. Devemos, sim, mantermo-nos ocupados em entender o percurso. A compreensão do perigo destes constantes movimentos é justamente o que forma uma consciência, que faz romper com o que preestabele- cemos como certezas.

É, no entanto, fundamental frisar que estes limites frágeis e fugidios nos quais me equilíbrio não são barreiras que separam, mas pontos de encontro. Portanto, não são obstáculos que impedem de ver o outro lado, e sim pontos de cruzamento onde tudo pode misturar-se e tam- bém confundir-se. Não há conflito pois, por mais contraditório que seja, não existe a negação do que está em oposição.

Penso sempre na queda e nas inquietações que ela provoca. Penso no espaço vazio que ela causa em mim, mostrando aquilo que não sei. Mas pensar nesses movimentos é o que me conecta com o que aconte- ce no caminho. É o que me faz prestar atenção ao andar. Por isso tenho a necessidade do movimento. Ouvi dizer que o verdadeiro fu- nâmbulo é “aquele que se orgulha de seu próprio medo”⁴, e disso sou rico de encher os bolsos.

Em meu bolso esquerdo, coloco o artista visual, suas reflexões, seus dilemas, seu hermetismo e suas preocupações em comunicar-se com o espectador através de uma linguagem que não torne evidente, ou simplório, o sentido da obra. É justamente a independência da função comunicativa que faz com que o público consiga transformar-se, co- locando-se nos espaços vazios encontrados dentro dos trabalhos.

No outro bolso, o direito, está o artista sequencial. Esta imagem vem de longe, fazendo referência à forte influência, em toda minha for- mação, das histórias em quadrinhos. As HQs baseiam o seu processo de trabalho em uma linguagem que se vale de uma experiência vi- sual comum ao criador e ao leitor, portanto, há uma mensagem, e esta deve ser compreendida para que aconteça uma interação entre ambas as partes. Segundo o autor Álvaro de Moya, há necessidade de comunicar-se e “[...] dizer algo ao seu semelhante, a relação indiví- duo/coletividade, a resposta coletiva/individual. A tentativa de se aproximar dos outros”⁵. É, portanto, inerente à função de um artista

4 PETIT, 2018, p. 31.

5 MOYA, 1970, p. 95.

sequencial exigir de seu leitor um mínimo de reconhecimento para que as lacunas da ação proposta sejam preenchidas.

O peso da influência da arte sequencial nesta pesquisa provoca uma consciente intenção de que aconteça um entendimento, ou seja, o artista não pode estabelecer-se como uma ilha isolada dos espectadores. Porém, este universo que se abre, tão claro e evidente, corre o perigo de se tornar óbvio e simplório, como uma miniatura desenhada de um mundo que facilita as identificações, mas que pode limitar as possibilidades de reflexão.

Oráculo Vejo esta clareza não como um limitador no momento em que você quer ser compreensível para o outro, e isto é um ato de generosidade. No meu caso, sou um artista que nem eu, às vezes, entendo. Não entendo direito meu trabalho. Estou, ainda, para entendê-lo. Esse tipo de relação com o público, não tenho com clareza. Na verdade, eu não sei o que significou para os outros o meu trabalho. É uma falta de percepção minha. De alguma forma, essas relações me afetaram, sem dúvida, mas elas não se registram de maneira consciente. Acredito sim, em uma espécie de coautoria, pois quem vê o trabalho de um artista está criando uma nova abrangência da obra. Por isso reitero o espectador como sendo a obra da obra, capaz de recriar situações que o artista, às vezes, não pensou, nem mesmo concorda ou discorda.

Escultor Neste sentido narrativo, o trabalho do Rodrigo se aproxima muito mais do meu. Eu crio personagens, mas também crio uma história para cada um deles. Não somente crio, mas construo uma lógica, uma razão de ser para cada figura. Não que use a razão para produzir; é que durante o processo, eu me alimento do caos. Eu sou um cara caótico ou uma esponja que se alimenta do caos. Penso daqui, dali e vivo como se estivesse no meio de um redemoinho de coisas e, de repente, eu pego algo, ou elas vêm para mim ou aparecem ou passam.

Em meio ao processo de criação, não penso em questões que envolvam a narrativa. Elas surgem sozinhas, à medida que as coisas fluem – uma simples experiência com materiais ou o resultado de uma sequência de peças ou um tema, não importa. Estou sempre contando

algo. Me importo como minhas histórias chegam ao público, porém, a compreensão dele não impede que eu as faça.

É fundamental frisar que não é uma narrativa que se torna imagem, não é uma ilustração. Não existe essa intenção e, quando quero fazer isso, sai inadequado. Quando raciocino, não fica bom.

Algumas coisas pertencem ao campo da literatura e nós temos que ter isso claro, outras pertencem às artes visuais. Como nós vivemos em uma grande confusão, onde está tudo misturado, realmente podemos, em algum momento, misturá-las mais. Eu mesmo posso ter feito isso. Muitas coisas minhas podem ter surgido ou partido de diversas leituras, mas a interpretação do que se constrói é outra. Em alguns casos, não há imagem possível para um texto e, se mesmo assim tentarmos chegar na emoção do autor, poderia soar como uma mera explicação estúpida.

Funâmbulo Mas como esse turbilhão de referências se organiza nesse teu processo de criação?

Escultor Não esqueças o que te falei. Tu procuras ordem e eu vivo no caos. Não há ordem, é o caos. Pode surgir de um objeto ou a história inteira, tanto faz. Quando vem a imagem, ela parece nítida. Minha filha disse que tinha que dar uma de pai de santo que recebe imagens. Elas são muito nítidas, fotográficas, claras, inclusive com o tamanho certo.

Funâmbulo Talvez seja justamente no caos que o teu trabalho fuja da literalidade. É pelo caos que ele nos oferece outros níveis de significados. Existe sempre algo de fantasioso, de um universo fantástico em teu trabalho que, sem dúvida nenhuma, nos conta algo. Mas o que ele nos conta não é linear: há nele algo que está por trás das aparências. São as ilusões e ficções que um processo de criação narrativo constrói. Teus trabalhos funcionam como um disparador de um processo de procura por narrações, e o conhecimento que eles constroem vem de um desejo íntimo, despertado por um sentimento de falta, de tentarmos nos completar, finalizando aquelas narrações. Como se

procurássemos dentro de duas esculturas alguma coisa perdida que precisasse ser recuperada para que todas as peças do quebra-cabeça fizessem sentido.



Encontro algo parecido nos trabalhos do Pintor, mais especificamente nos grandes painéis compostos por uma espécie de textura humana, onde cidade e seus habitantes formam um mosaico. A complexidade das relações das formas provoca uma vertigem em nosso olhar, nos jogando para dentro da tela, e de lá recomeçamos a construir relações entre as partes. O Pintor nos força a especular sobre estas figuras, não com a preocupação de tentar entendê-las, mas sim de construir novas narrativas que cabem somente para quem se arrisca a entrar em seu labirinto. Ou seria um quebra-cabeça com recombinações ilimitadas. O fato é que ele parte deste universo também de reconhecimento com um trabalho eminentemente figurativo. E parte muitas vezes de imagens de pessoas na cidade, como também de notícias de jornal, desenhos de criança ou mesmo de suas memórias de infância. Assim, ele nos joga para dentro de um caos, mas este não age no sentido destrutivo. Ao contrário, ele propõe recombinações complexas, elaborações narrativas que nos fazem sorrir, e este sorriso, talvez, seja a relação mais próxima que temos com seu processo de criação.

Pintor Neste sentido sou categórico: minhas pinturas não contam uma história. Com as histórias, eu faço uma obra. A pintura é para mim, antes de mais nada, uma pintura bem feita e não uma história. Com elas eu faço minha obra.



Nunca tive nenhuma pretensão narrativa. Essas multidões que povoam meu trabalho são, acima de qualquer coisa, elementos plásticos que me ajudam a pensar o espaço bidimensional da tela. Se trata, antes de mais nada, de um trabalho de composição. A figura humana funciona como agente de motivação, tanto aquela presente em minha memória, quanto as coisas que acontecem no cotidiano da sociedade. Mas volto a afirmar que eu não conto uma história colocando as imagens; não estou ilustrando nada, muito menos propondo uma leitura específica da obra.

Contudo, não nego a influência dos quadrinhos. É evidente que o observador vai encontrar muitas relações com esta linguagem e tenho consciência disso. Cabe a ele construir suas próprias relações – figuras, humor, cenários, assuntos de cada série – e traduzir tudo isso para o seu próprio imaginário.

Funâmbulo Você é para mim como o palhaço que derrubou o equilibrista no livro *Zarathustra*, de Nietzsche. “Quando estava no meio de seu caminho, abriu-se novamente a pequena porta e um rapaz de vestes coloridas, semelhante a um palhaço, pulou fora e seguiu o primeiro com passos rápidos. ‘Adiante, aleijado!’, gritou com voz terrível, ‘adiante, preguiçoso, muambeiro, cara pálida!, para eu não fazer cócegas com meu calcanhar! Que fazes aqui entre as torres? Teu lugar é na torre, devia ser trancafiado, estorva o caminho de alguém melhor do que tu!’”⁶

Sinto-me como esse funâmbulo, que está descobrindo as relações de forças que sustentam seu equilíbrio precário aprendido a muito custo, e sobre seu ofício, passo a passo testando a corda e seu corpo. E olhando com determinação para o outro lado, ainda não consegue esquecer do seu lugar de partida, a âncora que lhe dá segurança.

No meio deste caminho, nos encontramos de novo. Talvez você seja meu maior “medo”. É a sentença de tudo aquilo que me falta, principalmente nas relações construídas entre as influências de um artista visual pela linguagem comunicativa das HQs. Neste sentido, seu equilíbrio é perfeito. Quem observa seu trabalho, reconhece as refe-

6 NIETZSCHE, 2017, p. 20.

rências; porém, elas não se sobrepõem ao artista. Você as usa para aproximar o reconhecimento público. Em seu trabalho, tudo é o que parece ser, não há um sentido oculto ou um duplo sentido da imagem, e isso facilita nossa apropriação. Seus trabalhos estão carregados de uma fina ironia, como uma crônica cotidiana que fala ao espectador sobre o que pode estar ao seu lado, mas ao mesmo tempo não abre mão de se referir a um universo muito particular de suas próprias memórias.

Pintor Uma grande parte do meu trabalho é a reconstrução das imagens de minha infância; me arrisco a dizer que talvez seja um modelo absoluto. Pinto permanentemente em contato com ela, dentro do espaço daquela memória e de todos os objetos que a compõem.

Funâmbulo Salvar a memória de seu próprio esquecimento. Por isso esta pesquisa conta sobre a necessidade de contar, para conseguir contar novamente, e ser recontada, para também viver um pouco as lembranças antes de esquecê-las.

Repetir como uma ladainha pelo simples prazer de ver brotar as imagens que surgem, sempre as mesmas, porém sempre modificadas. Repetir para poder brincar de novo. Como nas árvores do Oráculo, uma conotação de persistência. Como ele mesmo diz, uma busca por deixar vivo aquele sentimento luminoso de comunhão entre irmãos. Um castelo que protege aquela memória infantil.

Oráculo Todo dia acordo e faço um pouco aquela árvore.

Funâmbulo Este tempo proposto pela arte é o mais próximo da lembrança, pois ela provoca uma “desordem” na leitura temporal; passado e presente confundem-se, produzindo espaços, fissuras onde o espectador consegue colocar-se. A arte provoca um estado ficcional onde tudo está colocado, na certeza de que a aparência esconde uma falta contínua, instigando um estado de investigação que nos joga nas coisas que estão mais escondidas.

Uma ficção que traz em si também uma revelação de muitos descobrimentos ou, simplesmente, um *desocultamento*, um olhar cuidadoso sobre o que estava velado ou encoberto. Uma verdade que não diz respeito a uma representação literal do que se quer dizer ou mostrar, mas à instauração da experiência como acontecimento que se oferece para ser vivido.

O que se coloca é um gesto que se apresenta aberto às transformações, pois são narrativas que não refazem e nem remetem, necessariamente, à história do artista. É a narrativa do artista que pertence à obra, e esta é um espaço cheio de lacunas para serem preenchidas, enigmas e segredos que mal são sussurrados.

Esses espaços vazios criam o que o Oráculo mais repete: a obra da obra ou, o que afirma Didi-Huberman, “a obra em obras”.⁷ Movimentos de consequências indefinidas que a arte é capaz de fazer reverberar. E isso se coloca desde o processo de construção da obra. Aliás, é isso que estrutura toda a narrativa do processo.

O vivido só pode ser recordado no momento em que ele passa a ser recontado; mas ele só se torna vivo na medida em que se demonstra aberto e produtivo. Daí, a memória de quem conta pode ser transformada e apropriada por quem vê e, só assim, ela se permite e se converte em um recomeço em que, como escreve Larrosa: “O futuro está aberto e o passado está vigente.”⁸ É o campo da arte que narra distanciando-se da literalidade, que torna a ação comunicativa, um caminho aberto para simultaneidades.

Oráculo Rodrigo, só para deixar claro. O campo da arte não se restringe a um objeto: temos que estar atentos ao processo de criação. Isso envolve o pensamento, a reflexão e, quando agregamos a prática, a manualidade, unimos a percepção do corpo e o que ele está aberto para sentir. Mas estas duas coisas se entrelaçam e se reorganizam na medida em que procuramos entendê-las juntas. Aí, tempo e ritmos se organizam naturalmente. A própria matéria faz isso de se organizar. No próprio processo de criação nem sempre o que você fez antes

7 DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 09.

8 LARROSA, 1998, p. 86.

– como operações cerebrais ou materiais, de manipulação e de ação sobre a matéria – são conteúdos que permanecem na obra. A obra é uma coisa à parte, é um outro ser. É uma espécie de dialética de uma síntese, que é muito mais do que as partes. Neste processo, a gente não sabe o que vai virar o objeto. E nem ele é a resposta única de todas as nossas investigações. Acho que aquilo que temos como obra no término de todo o processo de criação, produz e se desdobra em muitos milhares de obras da obra. Até mesmo o artista vai se constituindo como sendo a obra da obra, na medida em que ele, gradualmente, e em cada trabalho, se modifica um pouco, transformando-se em outro indivíduo. Acho que são movimentos produzidos através de uma estrutura muito complexa, que transcende o mundo da arte. Ela se expande e interage com outras formas de conhecimento, um saber ético, filosófico, científico, mitológico, social, político etc.

Muito mais do que o desejo de uma comunicabilidade, temos que pensar na capacidade dela de se intercomunicar com o mundo que a cerca, não somente como objeto propriamente dito, mas pensar e refletir sobre as interconexões e interatividades construídas durante o processo de criação. E isto é a maior criação da arte.

Funâmbulo A construção de uma narração no espaço expositivo se estabelece como uma pretensa comunicabilidade com o espectador. Talvez isso seja apenas um reflexo de um processo de criação que se entende aberto ao outro, modificado pelo outro e em constante transformação. A narração só acontece quando ela encontra uma certa dose de identificação com o público, ou seja, ela só acontece na medida em que ela se efetua. E, para que isso ocorra, é necessário entender alguns aspectos que participam do entendimento de uma narração.

Mas o que está sendo narrado, não se abre como uma linha contínua, uma sequência que conta sobre o processo de criação. Se apresenta descontínua, indo além da literalidade de quem conta sobre o processo, sem abrir mão de se remeter às experiências que o construíram e tentando contar as transformações existentes no processo de criação.

O desafio desta pesquisa se posiciona justamente neste ponto, pois se remete ou faz uso de um trabalho visual que busca construir um tipo de comunhão, de entendimento, uma certa noção de comunicabilidade que pode até se aproximar da literalidade, do óbvio. Mas, ao

perceber a relevância desse entendimento comum, faz uso dele dentro de uma estrutura descontínua, fragmentária, que não conta por sequência e sim por uma exposição onde as imagens propõem uma expansão, onde elas se tocam por suas aparências e onde o contexto cria um espaço de devaneio para a imagem.

A narrativa visual é anunciada por um espaço delirante sem, no entanto, abrir mão de todas as circunstâncias referentes às anunciações e às pressuposições dos *cotextos* das imagens usadas.

Este imaginário, que pode ser reconhecido pelo observador, apenas se remete às sequências do processo que o criou, sem, no entanto, deixar de reconhecer-se sempre como um desvio, um descaminho, um desentendimento contínuo.

Tudo começa com a própria imagem de um funâmbulo⁹, como metáfora de minha pesquisa. O funâmbulo constitui-se como termo que carrega em sua estrutura uma série de competências de seu próprio fazer. Nele podemos ter expectativas em matéria de comportamento, ou seja, não só podemos pressupor características específicas de sua situação, como também construir suposições sobre sua própria personalidade.

A palavra funâmbulo, em si, constrói uma narração no leitor da tese, assim como sua imagem provoca imediatas associações no público que observa a exposição. Equilíbrio, desequilíbrio, medo, fracasso, perigo, travessia, percurso, atenção, experiência, peso, tempo, leveza, tensão, caminho, movimento, fragilidade, precisão, corpo, vazio, silêncio, solidão.

Imagem e palavra podem constituir seus significados independentemente da intenção do autor. Umberto Eco aborda este tipo de característica como *cotexto*: “[...] uma determinada unidade semântica como ‘pescador’ constitui, na própria e mesma estrutura semântica, um potencial programa narrativo”.¹⁰

Contudo, sem propor um contexto para a imagem e a palavra funâmbulo, como metáfora de uma pesquisa teórico-prática no campo das artes visuais, não poderemos identificar satisfatoriamente qual é o

9 Termo utilizado para um equilibrista em corda bamba.

10 ECO apud GREIMAS, 1973, p. 174.

papel deste funâmbulo no processo de criação e nas reflexões teóricas propostas. Portanto, por mais tentador que seja, os termos não são de todo independentes do contexto em que os colocamos; ele é *somente* o ponto de partida da metáfora. De certa forma, o contexto apresentado pela palavra funâmbulo permite que o espectador se aproxime do contexto oferecido, tanto das reflexões que a pesquisa propõe, como também da narração proposta pela exposição. Mas somente o contexto da imagem constrói as circunstâncias, e os problemas discutidos na tese só passarão a existir quando – e se – a narração acontecer, estando intimamente atrelados.

De certa maneira, toda esta pesquisa, tanto no âmbito da prática quanto em suas reflexões teóricas, está profundamente ligada a movimentos cooperativos. Quando proponho a narração como estrutura de uma reflexão na construção de um trabalho em artes visuais, necessito que meu observador consiga inserir-se nos espaços deixados pela minha narração, e consiga também se apropriar de algum ritmo que possibilite a fruição dos trabalhos.

“Portanto, prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo.”¹¹

Mas no caso específico desta pesquisa, este movimento em direção ao outro vai mais além de pensar a narração visual construída no espaço expositivo e como ela se relaciona com o público. Não que essa relação não seja significativa e fundamental para todos os outros movimentos, mas ela é o que se apresenta na superfície e é preciso, sim, buscar o sentido que essa superfície estabelece como aparência.



Vi uma pequena formiga fugindo com a palavra devaneio. Deixei-a andar até a ponta da mesa para ver até onde ela ia com o meu devaneio. Mas ela desistiu e o jogou no chão. Acho que a deixei confusa.

11 ECO, 2002, p. 40.

Uma brisa gelada conduz o pensamento. Para onde ela me leva ainda não sei. Só sinto que ela me sopra por esta fina lâmina que cobre minhas superficialidades. É um deslocamento fluido, sem atritos, que me permite andar por devaneios. Experimentando os ventos que não escondem o desejo de me desequilibrarem. As imagens são tocadas por este movimento.



Por isso pensar a imagem não isoladamente, mas em um conjunto de imagens que forneçam um ritmo, que construam uma cadência entre todos os elementos que compõem o conjunto. Esse ordenamento, que muito provavelmente tem influência das HQs, não procura construir um *timing*, uma certa ação cronológica do tempo entre as imagens. Procura construir um tempo pendular que remeta, visualmente, a essa organização sequencial, e que ofereça uma leitura simultânea que se abre aos desvios.

Esses conjuntos tentam cercar o tempo com a esperança de recuperar as lembranças de que sou feito, mas elas me escapam. A duração de minhas vivências nunca cabe em uma única imagem. Elas transbordam em outras imagens e assim, desordenadamente, vão se construindo as sequências que não se traduzem em uma só temporalidade.

O tempo de cada trabalho não está somente fixado e estancado nessa representação, mas dialoga com aquele que está junto de si, e o que se pode observar é o desenvolvimento das relações entre os trabalhos, o que transforma cada conjunto em um único trabalho, uma narração que se soma a outras, sucessivamente.

A sequência tenta estabelecer um ritmo, e este ritmo pretende dar ao trabalho a percepção de deslocamento. Não somente um deslocamento no espaço, e sim, um deslocamento de ideias, um pensamento que se encontra sempre instável, em desequilíbrio, que faz força para encontrar seu eixo, sua pluma – em raros instantes de imobilidade absoluta, o funâmbulo sentirá adormecer, no seu centro de gravidade, uma pluma. Assim, ele encontra na necessidade de seguir em frente

a percepção sobre o sentido de sua existência, que está justamente na conexão com o caminho, mantendo-se sempre ocupado em entender o percurso. E tudo encontra lugar neste caminho e ajuda a construir o seu ritmo. Como Manoel de Barros compara com a matéria da poesia:

Matéria de Poesia

Todas as coisas cujos valores podem ser
Disputadas no cuspe a distância
servem para poesia
(...)
Um Chevrolet gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O Bule de Braque sem boca
São bons para a poesia
(...)
As coisas que não levam a nada
têm grande importância
(...)
Os loucos de água e estandarte
Servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso.
(...)
Pessoas desimportantes
Dão pra poesia
Qualquer pessoa ou escada.
(...)
As coisas sem importância são bens de poesia¹².

Nesta desordem contínua, o ritmo se estabelece através de movimentos onde tudo pode contribuir no processo e também fazer parte da obra. Essa relação, no entanto, não constrói uma sequência possível, comunicável, mas propõe provocar um estado de coisas que está fora de lugar, deslocado, que procura a fantasia e o delírio de um estado constante de divertimento.

A condição de meu processo criativo se alimenta e se admite nesse espaço transitório bebendo de linguagens que aparentemente são diferentes. O ofício da arte sequencial e o ofício do artista visual podem, até mesmo, se contradizer. Mas, neste caso específico, conver-

12 BARROS, 2003, p. 135-137.

gem, formando um caminho frágil. E é nessa linha que se equilibra a pesquisa.

E esse equilíbrio só é dado se admitirmos o movimento das coisas, se reconhecermos o ritmo do desequilíbrio provocado pelas dúvidas e questionamentos. É isso que tira a pesquisa de seu lugar, de sua segurança, e nos movimenta para conhecermos algo novo.

Mágico Diz a física que se a gente tem tendência à entropia, quer dizer, tudo tende a se desagregar, se decompor, aí a gente fica sempre compondo. É a mesma coisa quando vamos preparar uma refeição: a gente tira da prateleira os pratos que estão limpinhos, suja tudo e depois tem que limpar novamente. Hoje está na moda o “toque” (TOC – Transtorno Obsessivo-Compulsivo), que é você colocar tudo certinho e aí vem alguém e tira tudo do lugar e você fica maluco. Até é bom, porque oferece coisa para a gente ter o que fazer, para a gente se ocupar, tentar pôr em ordem. Até tem uma frase que é: “a ordem é um estado transitório”. Você arruma tudo e aí vem uma pessoa e pede algo que está lá embaixo, na gaveta. Aí você tira tudo, deixando uma bagunça louca.

Funâmbulo Esta pesquisa está fazendo isso comigo! Esse desejo de comunicabilidade, de procurar conexões não somente através do trabalho pronto, mais as conexões ocorridas durante o seu processo. Em todo momento sinto-me povoado por este outro, contaminado por tudo que atravessa a pesquisa: coisas, pessoas e pessoas que viram coisas, e coisas que viram pessoas, ideias e conceitos. Tudo vira um grande caldo, meio viscoso, sem ordem, sem hierarquias. Essa desordem é resultado desta procura. A pesquisa provocou isso, tirou tudo do lugar para poder ver melhor e perceber a profundidade destas trocas e o quanto cada elemento encontrado se espalhou em mim. E, ainda, qual foi essa intensidade e quais as consequências no trabalho prático.

Arrumar, organizar as sobras da obra. Isso vem por um desejo íntimo de provocar empatia, de ir novamente ao encontro desse outro, tentando construir novas conexões. Me vejo como um *contagionista* que procura esse contato, de indivíduo para indivíduo, que só conse-

que transmitir o que lhe passa na medida em que percebe o quanto esse outro lhe constituiu e o quanto o resultado dessa troca poderá ser propagado.

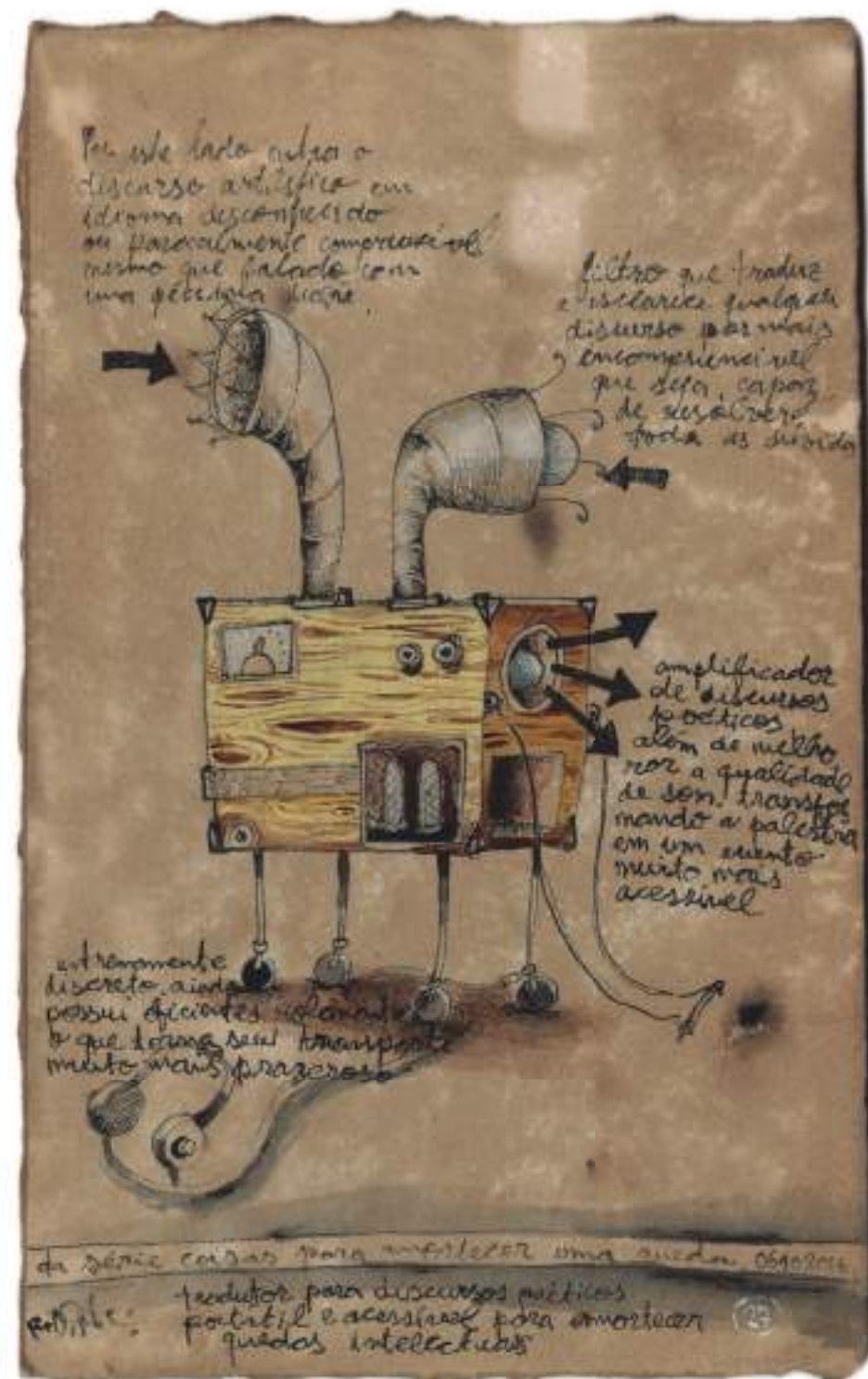


Enquanto minha luta se restringia a tentar impedir que as formigas roubassem minhas palavras, fui aos poucos me afeiçoando com este estado. Ficava aguardando, de tocaia no canto da mesa, esperando elas aparecerem entre os escritos. Mas, misteriosamente, elas sumiram e levaram consigo minhas ideias novas e os conceitos mais significativos. Tentei construir um ambiente propício espalhando papéis, objetos, canetas, cadernos, tudo que pudesse ser combinado, mas, mesmo assim, as formigas não apareceram.



Essa forma de construção de pensamento é consequência da prática de ateliê. O desenho, a pintura e a cerâmica estabelecem-se justamente por esses contatos. Essas conexões entre os ofícios vão gerando transformações umas nas outras. Suas narrativas de processo propõem constantes alterações do procedimento do gesto. Cada prática interfere na outra, modificando o olhar sobre o que está se fazendo. É isso que aparece, por consequência, no espaço expositivo, como uma única tentativa constante de novas conexões possíveis transitórias.

O desenho, a cerâmica, a pintura, não são mais independentes: eles estão amarrados uns aos outros; é o conjunto dos trabalhos que dá o sentido ao trabalho. É a relação entre eles que procura desenvolver a ação da narrativa. O olhar do público é convidado a percorrer o espaço, sentir o tempo, marcado por tentativas de começo e fim, em um trabalho que necessita ser completado para poder existir.



Suscepto Quando comecei a pintar, tive a necessidade de contar uma história, de narrar alguma coisa, mas isso foi bem no início. Tinha a ver muito mais com uma situação específica de comunicação do que uma necessidade que partia do trabalho. Então, as histórias por trás de cada pintura eram importantes e se justificavam. Mas aos poucos fui abandonando essa necessidade e deixando que o próprio quadro contasse sua história. A pintura possui uma autonomia, não depende de outros artifícios que possam até limitar sua fruição. A pintura, por si só, é um fato pictórico, ela mesma conta uma história independente da minha, podendo ter múltiplas interpretações em quem as vê. Ela se abre em inúmeras histórias.

Hoje em dia não dependo mais da narração para criar algo, não preciso mais disso. Cheguei a realizar uma exposição que fazia referência às HQs, mas, veja bem, era apenas uma referência, pois as HQs são uma paixão de infância. Meus trabalhos podem até se aproximar das HQs, porém, de maneira alguma esse será o objetivo final dele. A relação que tenho com a narração existente dentro do trabalho é muito parecida com a postura do Pintor, ou seja, não nego que exista no processo algum tipo de narrativa, mas de modo algum construo uma narração.



Entendo essa sua obsessão de comunicabilidade, mas, de minha parte, essa relação com o público vem por uma curiosidade de saber como ele está recebendo o trabalho. O problema de buscar excessivamente essa relação com o público é condicionar o que você faz com aquilo que o outro espera que você esteja fazendo. Aí tudo fica muito previsível. Não deixo de querer essa aproximação, mas não me condiciono por ela, o trabalho não é feito para isso.

Funâmbulo De certa forma, a influência das HQs vem no sentido de estabelecer uma conexão, uma empatia com o outro, colocando o trabalho em um estado de jogo, como escreve Huizinga: “O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, seguindo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana.”¹³

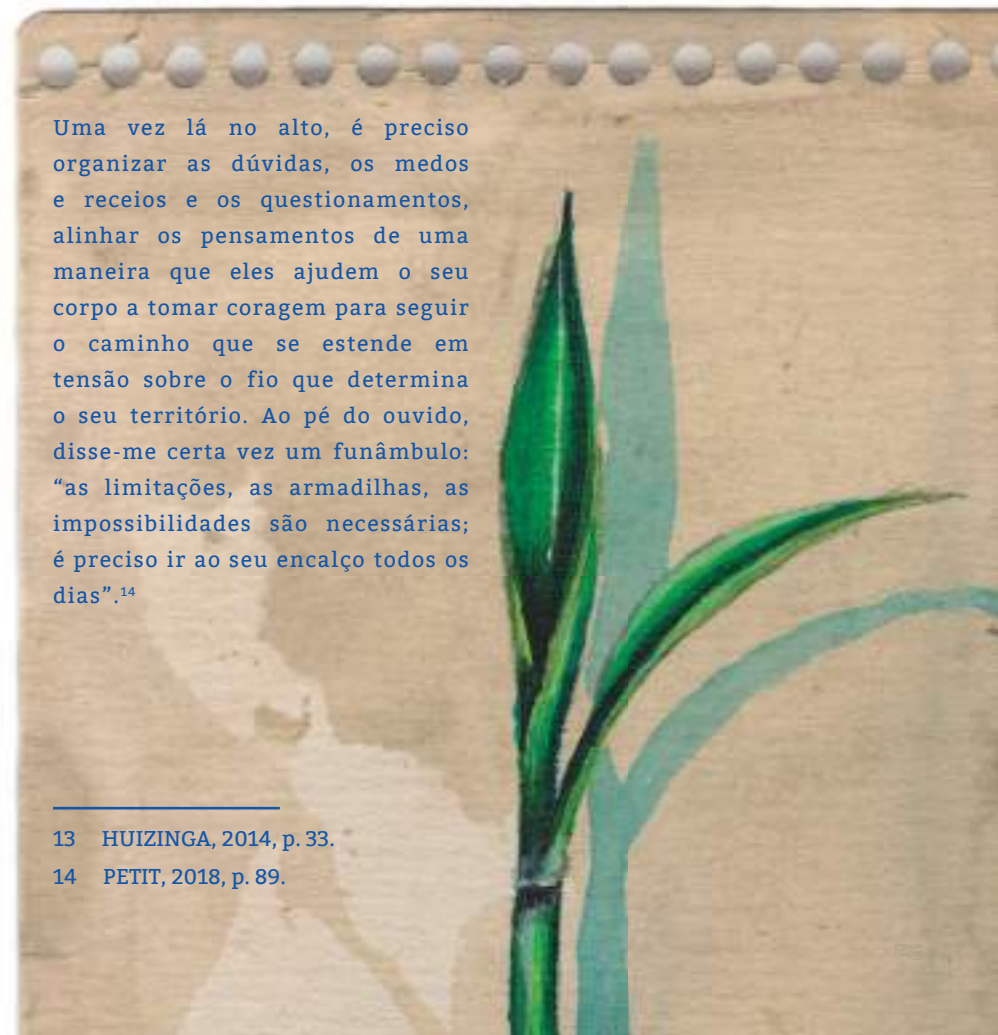
Quando a pesquisa tangencia o ofício de um artista sequencial provoca, em certa medida, um estado de tensão. A literalidade pode se aproximar do óbvio e restringir a fruição do público a uma visão imposta pelo artista. Contudo, o ponto de vista de onde falo se estabelece sempre nas extremidades, nos limites, mas também na constância em transgredir as fronteiras que estruturam a prática e a reflexão.

ESCRITOS PERDIDOS

Uma vez lá no alto, é preciso organizar as dúvidas, os medos e receios e os questionamentos, alinhar os pensamentos de uma maneira que eles ajudem o seu corpo a tomar coragem para seguir o caminho que se estende em tensão sobre o fio que determina o seu território. Ao pé do ouvido, disse-me certa vez um funâmbulo: “as limitações, as armadilhas, as impossibilidades são necessárias; é preciso ir ao seu encaicho todos os dias”.¹⁴

13 HUIZINGA, 2014, p. 33.

14 PETIT, 2018, p. 89.



No mesmo caminho, mas em sentido oposto, consigo ver o trabalho do (D)esenhista. Na teoria, ele se enquadraria como um artista sequencial, mas dos quadrinhos ele só guarda o suporte como meio. De resto, ele passeia pela linguagem com uma liberdade poética muito próxima às artes visuais. Não que ele negue os recursos característicos dos quadrinhos, porém os usa para também poder transcendê-los.

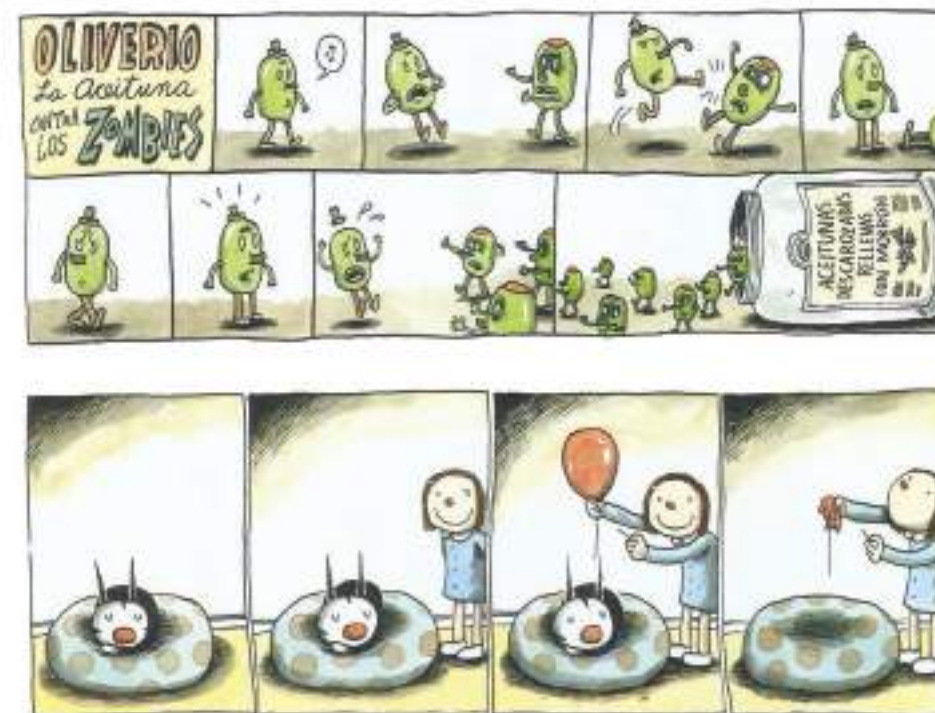
Ele trata a imagem com uma dose de descontrole de quem está descobrindo e explorando a forma e o pensamento sobre o mundo. Um espírito de criança, de um ser brincante, que deposita a dose certa de ingenuidade, com pitadas generosas de candura. Mas não se enganam: tudo isso é depositado na superfície da armadilha, pois, quando menos percebemos, estamos presos, e viramos todos presas de seu humor predador.



Seu trabalho revela com clareza os absurdos presentes em nossas ações cotidianas. Mas não se trata de um olhar ressentido, rancoroso, que impõe sua visão das coisas, nos oferecendo sua verdade como única, tornando poética nossa conduta torta.

Os absurdos da vida cotidiana são tratados com leveza, como quem conta algo muito familiar. Seu desenho é como um afago; mesmo quando louco ou assustador, possui uma delicadeza absoluta, uma alegria melancólica que se revela quando atinge as nossas longínquas memórias das descobertas infantis.

Por vezes, ele aproveita por completo a linguagem da tira, usando um humor rápido, a sequência de quadros em uma marcação de tempo, um clímax e o desfecho, apresentando por completo todos os instrumentos necessários e convencionais de um artista sequencial.



No entanto, em outros momentos, o seu humor provoca a dúvida, um estado transitório de pensamento em que, muitas vezes, pode-se supor: “Não entendi muito bem”, ou “não entendi completamente”. Aí retornamos ao desenho com um olhar mais cuidadoso, na tentativa de decifrar o enigma, de completar o que deixamos de perceber. No entanto, não nos sentimos ignorantes com isso, pois é o movimento de curiosidade que desperta essa busca, não o da impotência ou o da prepotência de um conhecimento sobre o outro.

Todo este movimento provocado por esse estado poético transcende o tempo determinado e marcado pelas características do ofício das HQs; seu humor permite vagar e divagar sobre as nossas percepções.



Seus personagens entregam suas existências de maneira muito sutil ao leitor, o que permite uma aproximação por reconhecimento. Reconfortamo-nos com sua amabilidade, uma afetividade construída por uma generosidade de quem percebe o extraordinário do ato mais trivial. Carinhosamente, o Desenhista se aproxima de nós e, quando menos esperamos, já estamos contagiados por seu humor, em um estado avançado e fora de controle, cobertos por uma felicidade muito próxima daquela que sentíamos quando crianças.



O Ofício do artista sequencial é usado como um recurso de seu processo de criação, é “apenas” uma maneira que ele escolheu para se comunicar, para provocar um estado de troca em que constantemente convida o leitor a sair de um estado passivo de observador da ação para um colaborador ativo daquilo que está acontecendo. Sua tira não é um palco onde apenas observamos um determinado acontecimento que se estabelece dentro de um tempo e um espaço bem marcados. Ora a ação se passa respeitando os paradigmas e regras das HQs, ora o personagem conversa com o leitor ou com o próprio desenhista, ou, ainda, ele mesmo se *desenha desenhando*. Uma tira se comunica com outra que está próxima, uma página com a outra e depois tudo segue naturalmente as convenções, até que surge uma tira que desconecta a sequência que, a muito custo, tínhamos conseguido construir. Então tudo desanda novamente com o ruidoso grito de uma imaginação: “Olga!”.



O tempo e o deslocamento das ações dentro das tiras do Desenhista são constantemente rompidos em seus livros. Nos movimentamos entre as tiras, buscando construir uma lógica na sequência, mas ele não só destrói qualquer possível lógica, como também provoca a ilusão de uma possível existência dela. E, por um breve instante, pode-se julgar que descobrimos uma maneira de lê-las, mas não se deixem iludir: ele sempre vai nos oferecer outra forma de ver.



É evidente o domínio dos recursos gráficos do ofício de um artista sequencial, seja uma simples repetição, como uma passagem de tempo, a compreensão dos quadros aumentando a velocidade deste tempo, a ausência da moldura do quadrinho determinando um tempo vago, solto. O quadrinho surge como sugestão de forma, que simula ou indica uma maneira de ler a imagem, ou seja, o próprio quadrinho torna-se um complemento da ação. O retângulo do quadrinho indica de forma precisa um espaço de pensamento, de divagação.

O que aproxima esta pesquisa do trabalho do Desenhista não é o fato de reconhecer a sua excelência como artista sequencial, mas sim de observar a forma como ele convida o leitor a mover-se por seu trabalho, e como ele mesmo move-se dentro de cada livro, nos limites de cada livro.

Personagem, autor ou mesmo observador e observado pelos seus desenhos, seu processo de criação vira a própria criação. O esboço, a dúvida, são ao mesmo tempo instrumento e obra de um trabalho que deseja ser, ao fim e ao cabo, um estado brincante.

O que nos aproxima é a necessidade de romper fronteiras. Não importa em quais sentidos estejamos nos colocando, sob quais referências colocamos nossos trabalhos. Tudo se coloca em estado de expectativa onde nada está em lugar seguro, e sempre deixamos algo preparado para acontecer.

Chegamos até a fronteira. Esse é nosso ponto de vista. Transgredi-la cabe à leitura de nosso observador. Cabe à sua imaginação uma obra que está sempre em obras, pois admite-se constantemente incompleta.

ESCRITOS PERDIDOS

Sou insistentemente chamado para o almoço, bem no meio de uma ideia que, custosamente, demorava a encontrar. Não posso ir, pois ela pode ir embora sem ao menos tê-la escrito, nem seu início, nada. Sou chamado novamente e agora por minha filha, que vem pessoalmente me levar. Explico que, se for agora, posso perder a ideia, ela pode sumir. Então ela diz que, quando isso acontecer, é fácil resolver. É só procurar na prateleira das ideias, e pronto. Vou pela fome, e pela boa explicação: almoçar. O que ela não sabe é que minha prateleira das ideias está uma bagunça!

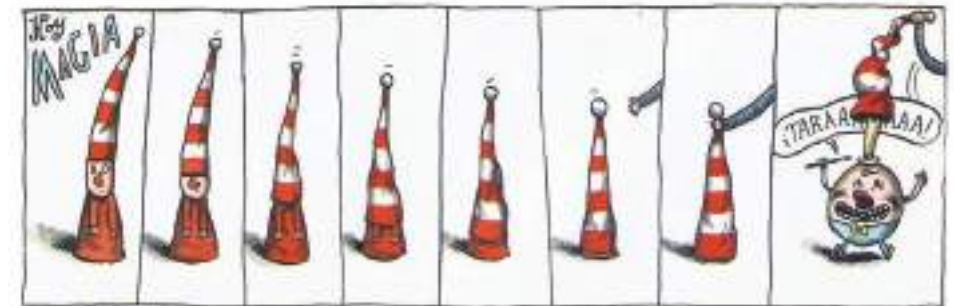
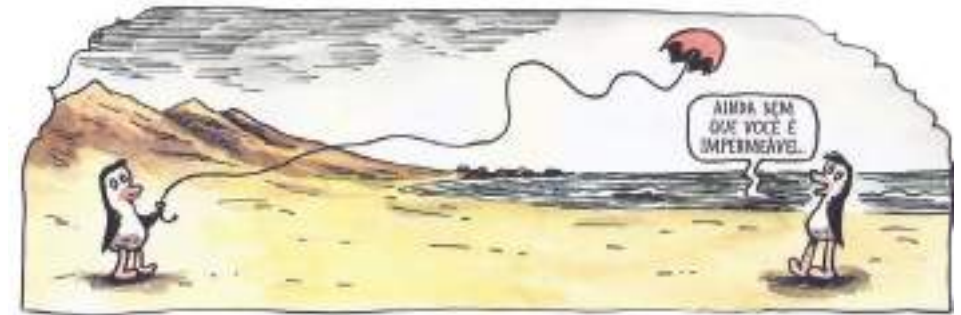


Nesta altura, a atenção se estabelece não como um conflito, um dilema. É preciso entender que este nosso encontro é dado por essas concessões que nos fazem ser, não apenas uma coisa ou outra, estanque, parada ou paralisada, mas sim tudo ao mesmo tempo ou um pouco de tudo de cada vez.

Por esses motivos, a queda é falsa. A tensão absorvida pelas razões do ofício do artista sequencial não nega as reflexões e o pensamento poético da pesquisa em artes visuais. No entanto, provoca questionamento, um desequilíbrio necessário para fazer a travessia, um duvidar-se, um questionar-se sobre cada passo dado. Somente desta forma saio do lugar e caminho concentrando o meu olhar na extremidade, no fim, sem procurar a segurança do que deixei para trás, dos conhecimentos e medos que me paralisavam.



Pedimos licença e, com calma, seguimos nossos caminhos.



3.2. A caminhada na corda: a relação da narração com o pensamento sobre o espaço expositivo e o processo de criação



“ ... dentro do silêncio, sem companhia, ele leva para cima do grande cabo tudo o que sabe da terra lá embaixo”.¹⁵

A narração surge da necessidade de contar, de recuperar pelo menos um pouco aquilo que “somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças[...]”.¹⁶

A necessidade de contar sobre as inquietudes, dúvidas e questionamentos em forma de narração de uma história, constrói-se a partir desses restos de relatos que nos compõem. Desordenadamente, as histórias que me passam vão se amontoando nos cantos de minha pesquisa, sujando, confundindo, partindo em fragmentos o que havia em mim, desviando os pensamentos de qualquer possibilidade de me aprofundar em algo.

Junto, amarro, colo esses pedaços soltos. Tento visualizar aquilo que sou como artista, professor e pesquisador. O que me resta é contar sobre este lugar onde estou, construir uma narração em um campo de jogo que se estenda a este outro como um convite, que estabeleça conexões. E que também possibilite a escuta de meu próprio processo de criação. Estabelecendo-me como narrador, organizo, de certa maneira, minha autoconsciência.

Minha existência é fruto indissociável do modo pelo qual me dou conta de mim mesmo. Isso se dá através da própria narrativa, que possibilita reconhecer os rumos que a pesquisa toma e, então, me reconhecer não somente no caminho, mas também como um agente que propõe sua própria formação. Pouco importa se a narrativa é ficcional ou ve-

15 PETIT, 2018, p. 72.

16 BARROS, 2013, p. 193.

rídica. Tudo contribui para sustentar a postura do artista que tem na liberdade sua essência.

Ceramista Eu fico imaginando a proposta de narrar essa travessia como um momento em que novas possibilidades se abrem ou que se esteja aberto para novas possibilidades, aberto para mudanças, ou se queira fazer mudanças. São momentos em que qualquer um de nós pode fazer mudanças. Fazer mudanças é uma ação tão difícil, não é?, porque com uma mudança vem junto esta chance de recomeçar. Recomeçar a viver, recomeçar a trabalhar, recomeçar tudo. E ter novas chances de começar de novo e, quando fazemos isso, o presente fica mais claro. Vejo com mais lucidez no presente, até posso repensar se quero mudar ou não. Pelo menos eu andei, fui atrás, me dei uma chance.

Funâmbulo É um olhar que se volta para a lembrança e se força a contá-la, não a reproduzi-la. Walter Benjamin escreveu que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.¹⁷

Vejo um pouco este caráter de lembrança no trabalho da Ceramista e do Oráculo. Uma memória que se deposita no trabalho por acumulação, que não se mostra em evidência, e sim por enigmas, pelas frestas; que vai muito mais além do que a forma apresenta e não se restringe a uma narrativa de processo. Esses dois artistas representam para mim a chave descrita por Benjamin, e seus trabalhos possuem essa potência de juntar o antes e o depois, sem encerrá-los em conceitos e em uma possível ilustração do que eles poderiam ser.

Dos artistas de referência desta tese, são justamente esses dois que mais se distanciam da narração como estrutura de trabalho ou de uma referência direta a uma narrativa como processo. Eles nos entregam suas histórias quase como um provérbio, um ensinamento, construído pela sabedoria de quem viveu muito e traz essa vida colocada no corpo do trabalho, como alguém que dá um conselho. Sem

17 BENJAMIM, 1996, p. 37.

nos fornecer uma resposta única para o desenvolvimento da ação, sem construir uma linearidade, mas nunca deixando de colocar o trabalho como uma experiência narrativa capaz de abrir-se em potentes questionamentos, suscitando reflexões e, ao mesmo tempo, conservando latentes suas histórias contadas.

Sempre tive muita dificuldade de entender o que aproximava suas questões do meu trabalho, a ponto de trazê-las como referência para a reflexão. Formalmente, existe uma diferença abissal e, conceitualmente, as suas narrativas se estruturam quase que em oposição às minhas. Mas alguma coisa se encarregava de nos aproximar.

Oráculo faz da árvore quase um mantra, que se repete há pelo menos cinquenta anos. Não no sentido de buscar a perfeição, mas sim a busca de uma felicidade lembrada, uma alegria de infância, uma saudade de “um lugar luminoso onde os contrários comungavam com a luz”, como ele mesmo diz.

Sua árvore é um estado brincante, um sentido de comunhão, proteção e troca. Ela é um pouco essa alegria delicada da brincadeira de criança e, ainda hoje, ele a modela como se estivesse tocando na própria árvore. Seus dedos confundem-se com o corpo da argila, e aos poucos surge uma copa caótica, disforme e assustadoramente desequilibrada, em cima de um delicado caule que suspende aquela massa, equilibrando-se apenas pelos suspiros das saudades.

Uma vez perguntei se aquilo tudo não caía, porque deveria haver algum mistério técnico que preservasse aquele equilíbrio tão precário. Ele respondeu que “às vezes, tudo cai sim!”.

Ela cai porque é a árvore de sua infância, de seus perigos, é a aventura da vida viva contida em uma pequena peça de cerâmica, sujeita a todo tipo de desequilíbrio que o nosso corpo pode passar.

Esta árvore tem um poder oracular. Ela apenas sussurra seu conhecimento sem entregá-lo pronto e acabado. Não existem respostas nela, e sim, perguntas de uma vida toda, feitas por uma criança que se sentia feliz.



Não conheci nenhum trabalho da Ceramista que não estivesse amarrado ao seu cotidiano, desde o mais trivial ato de deixar um recado, fazer um doce, limpar a roupa, até lembranças de momentos de sua vida com a presença do pai, para quem foram feitas 55 latinhas de sardinha que remetiam aos seus anos de vida e ao simbolismo da comida, principalmente para a cultura alemã, que sofreu com a escassez de alimentos devido a muitas guerras. Seu trabalho é a sua vida nos mínimos detalhes, o tempo das coisas à sua volta, o tempo que ela leva brunindo as peças, costurando um tecido, guardando, delicadamente, um ninho que havia caído em seu quintal; o tempo de perceber o jardim e suas mudanças, o lápis que se gastava todos os dias no mesmo horário ao escrever seus pensamentos, a argila que, cuidadosamente, é peneirada em uma pequena peneira de cozinha em um ateliê que mudava de quarto, passeando pela casa de acordo com as mudanças em sua vida.



Creio que a atividade do narrador, daquele que conta e pode ser ouvido, daquele que se preocupa em contar e para quem está contando, está, na sociedade contemporânea, cada vez mais escassa. Estamos tomados pelo universo das informações rápidas, daquilo que pode ser consumido como um produto e, neste sentido, quanto mais rápido, maior será sua eficiência de consumo e mais rápido será também o descarte dessas informações.

Estamos, aos poucos, nos tornando vazios, pois não temos tempo para a escuta que se constrói com todo o corpo. Nesse sentido, Walter Benjamin já há muito tempo previa: “[...] é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção[...]”.¹⁸

Nos tornamos pobres porque perdemos a capacidade de trocar experiências. A virtualidade retirou, em grande parte, o corpo como percepção física e sensorial. Ao mesmo tempo, nada está totalmente perdido, pois pode ser recuperado. A lembrança e até mesmo o sentimento da perda tiveram enfraquecido o seu sentido. Tudo ficou um pouco mais pobre, pois tornamos superficiais as ações das experiências.

Quando proponho a narrativa como o que constrói e sustenta toda a pesquisa, parto do princípio de que o pensamento e a reflexão são partes indissociáveis do trabalho prático, que se estrutura como uma narração nos limites do espaço expositivo. Baseio-me em um trabalho que se constitui em uma somatória de experiências que, com esforço, tem de ser comunicável. Imagens que são fruto de um conhecimento que se constrói por trocas, ensinamentos, conversações e encontros.

A narração é, de certa maneira, um produto dessa experiência, um relato do que nos acontece, não como um relatório, mas sim um contar. A narrativa se faz, e acontece, pela estrita necessidade de compartilhar o que se sabe, de trazer a público aquilo que com paixão vivemos, aquilo que se sabe por dentro do que vivemos. Não se trata do que falamos, mas de onde falamos, pensamos e refletimos.

Por isso, experiência e narração, nesta pesquisa, estão próximas. Ambas tratam da atenção, da escuta, da abertura, disponibilidade, sensibilidade, conexões, empatia e exposição.

18 BENJAMIM, 1996, p. 197.

Se foi com o corpo que entendi o mundo – as pessoas e as matérias –, é com isso que devo contá-lo. Como um artífice, um mestre que busca insistentemente conhecer o que faz e, quanto mais repete o gesto, mais tem consciência do pouco que sabe. É o conhecimento que vem do ofício das coisas, que fala do encontro dos corpos, de uma contínua repetição que não busca o mesmo e sim desperta a curiosidade de rever o mesmo por outro ângulo ou com outros olhos. Desta maneira, a cada novo movimento o encontramos sempre diferente, renovado.

O ofício e a brincadeira reúnem-se neste gesto repetitivo, ligados por um prazer, despertados pela curiosidade de surpreender, por um conhecimento que vem da maneira como o corpo se relaciona com o mundo.

Narrar esta trajetória é, sem dúvida, um reencontro com tudo o que formou o processo de criação. No entanto, não é uma retomada do que me aconteceu, mas um olhar crítico sobre estas lembranças. Busco, a partir delas, sugerir uma continuação para a história que estou narrando. Como Benjamin coloca sobre o papel de quem narra, “[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora às coisas narradas a experiência de seus ouvintes”.¹⁹

Em muitos momentos desta pesquisa, aproximo-me perigosamente da literalidade dos conceitos. Talvez o exemplo mais evidente disto esteja na ideia deste conhecimento que se constrói pela escuta de um relato. Por isso, surgiu a proposta de entrevistar meus artistas de referência ou, como prefiro denominá-los, *meus pequenos fantasmas*.

Suas narrações e a narrativa de seus trabalhos foram fundamentais para pensar e provocar esta travessia. Eles são meus sábios funâmbulos, detentores de ensinamentos, segredos, conhecimentos e conselhos. Abrir mão de sua companhia seria como fechar os olhos para minha trajetória, deixar de perceber o desejo de conhecer a intimidade de seus ofícios e, principalmente, me tornaria displicente com quem sou.

O ato do relato de todas estas trajetórias, somadas a mais de vinte anos de atividade docente na universidade, revela, como escreve Lar-

19 BENJAMIM, 1996, p. 201.

rosa, “[...] a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante”.²⁰

Desta forma, me deixo invadir nos limites e fronteiras que separam, ilusoriamente, os mundos e os espaços. A sala de aula constantemente invade o espaço do ateliê e, reciprocamente, o ateliê vai para dentro da sala de aula, sempre propondo e estando disponível à troca.

Ao posicionar a pesquisa como resultante de um processo narrativo, proponho um olhar vivo e questionador sobre aquilo que a formou, sobre todas as experiências que vi e vivi, sobre todas as pessoas que passaram por mim. É um perguntar-me sobre aquilo que aconteceu e que acontece com a pesquisa, e que dá corpo ao que narro, me convertendo na essência daquilo que sou: um contador. E este está permanentemente disposto a se transformar, sempre em uma direção desconhecida.

“A experiência é o que ‘nos acontece’. O relato é um dos modos privilegiados de como tratamos de dar sentido narrativo a isso que sucede conosco, e o sujeito da experiência, convertido no sujeito do relato, é o autor; o narrador é o personagem principal desta trama de sentido e de sem sentido, que construímos como nossa vida e que, ao mesmo tempo, constrói-nos.”²¹

Se a experiência não chega a enraizar-se no sentido da própria vida, se não adquire um sentido, seja qual for, perde força como experiência e impossibilita-se de se transmitir em forma de relato.

Narro pela necessidade de contar as experiências que vivi como artista/docente/pesquisador, para salvar essa memória do esquecimento, para resgatar lembranças de toda e qualquer ordem, onde o fato acontecido há mais de quarenta anos está sem hierarquia, colocado ao lado de uma embalagem de *maria-mole*, comprada na padaria da esquina no ano passado.

A tentativa de acomodar tudo o que me passa, de organizar estes contínuos movimentos de memória, está pretensamente condicionado dentro desta trajetória de quatro anos da pesquisa.

20 LARROSA, 2017, p. 68.

21 LARROSA, 2017, p. 330.

Contudo, acondicioná-los não significa prendê-los, limitando-os a sentidos únicos, mas é admiti-los como movimentos em contínua transformação, colocados sobre um fio tenso e sujeito ao desequilíbrio. Pois movimento é a única forma de manter-se vivo, e estar vivo é predispor-se a mudanças que não podem ser nem tão lentas que nos causem tédio, nem tão rápidas que nos causem pânico.

As caminhadas são a alma de um funâmbulo, como disse o funâmbulo Petit. O estado de desequilíbrio é a sua constância, e a travessia só ocorrerá por uma sucessão de desequilíbrios em que medimos o espaço apalpando o vazio.

A trajetória precária e frágil do funâmbulo como metáfora tanto da pesquisa prática quanto da teórica – e porque não dizer de uma postura docente –, revela, a partir do que se pode contar dela, uma visão privilegiada de tudo que permite transgredir os limites, reconhecendo-se como agente transformador.

A fábula do artista funâmbulo como metáfora do processo de criação propõe uma obra que está sempre se reconstruindo. Ela tem, potencialmente, a capacidade de *rever* e, ao fazer esse movimento, decepiona-se, confunde-se. Vai ao encontro do abismo pelo simples fato de que lá fica mais fácil conversar com o vento.

“ Mas esta aventura conduz até onde não estava previsto a consciência de que o eu não é senão uma contínua criação, um perpétuo devir: uma permanente metamorfose”.²²

Proponho um narrador que seja fiel à sua incompletude, que ultrapasse limites e fronteiras, que aceite as falhas, que tente construir uma narração no espaço expositivo, mas que não a encerre em apenas um ponto de vista.

A proposta desta narração não é da ordem de um tempo linear: ela não se coloca em um planejamento, uma sequência marcada ou em um ritmo determinado. Ela pode até, em algum momento, tentar, mas ela pertence a um tempo que se abre ao acontecimento daquilo que se apresenta no instante de sua construção. Por isso, os desvios são bem-vindos, os descaminhos são desejados e as contradições apa-

22 LARROSA, 2017, p. 54.

recem sempre sorrateiramente no momento exato em que confiamos demais em tudo que nos cerca e em nós mesmos.

Nada está acabado, tudo se encontra em um estado transitório, pronto para ser revisto, e aceita viver e assumir o risco, pois se entende como um espaço de inacabamento devido à percepção de seus constantes vazios.



É difícil de entender o que elas querem com isso, mas já faz meses que sumiram da mesa e se transferiram para o banheiro, mais especificamente, o box. Tenho uma severa desconfiança de que elas perceberam minhas ideias indo ralo abaixo e nenhuma mais que preste permaneceu na mesa de trabalho: nem ideias, nem formigas. Sigo dando voltas ao redor de meu umbigo e, pelo menos uma vez ao dia, me divirto esmagando uma ou outra na parede. Seu lugar não é aqui. Formiga não gosta de água! Menos uma formiga, mais uma ideia indo ralo abaixo.

Sigo distraidamente, contando, tentando ouvir minhas lembranças como um sábio provérbio que não responde nada, mas é capaz de provocar uma enorme confusão naquilo que deveria contar.



A escrita é, sem dúvida alguma, um exercício. Quando paro durante um tempo, enferrujo, endureço, quase petrifico. Não saio do lugar. Aí é que preciso escrever uma bobagem, algo que faça a palavra ser desenhada novamente, ver a caneta riscando o papel, sem pensar no que está sendo riscado ou mesmo nos erros ortográficos e gráficos. Somente a palavra ou a letra perdida, rabiscada e mal escrita. Mas tenho que tomar cuidado para que saia letra e não desenho. Se o desenho sair, aí sim tudo estará perdido e aí mesmo que o texto não aparecerá. A imagem rouba tudo, absorve a ideia com uma rapidez impressionante, e adeus texto! Até o papel muda e ganha corpo, densidade e resistência. Tudo seduz implacavelmente, e um dia inteirinho vira desenho. Para escrever se requer esforço, concentração, empenho, gasto da “mufa”, se necessita torrar os miolos, coisa que nem sempre é fácil. E o pior, sem garantia de divertimento. Tentar construir uma narração é tentar mostrar e, ao mesmo tempo, construir seu ritmo. E quem constrói este ritmo no processo criativo é o corpo e suas incursões pela matéria.



Não procuro o inacabável naquilo que sustenta a pesquisa, pois esta narração está marcada pelo prazer leve da brincadeira. Brincadeira esta que se deixa levar ao toque suave de qualquer brisa, de quaisquer palavras que não se deixem determinar por conceitos, que as prendem absolutamente em uma só ideia. Nestas palavras abertas, procuro seus outros dizeres, seus outros saberes, seus erros em última instância.



“Aquele que não sabe o que se passa, recorda para salvar a interrupção de seu relato, pois não é de todo infeliz aquele que pode contar a si mesmo sua história.”²³

Ao fim e ao cabo, narro, pois procuro a permanência do estado de estar junto; busco a companhia porque preciso deste outro. Dou aulas, pesquiso e produzo na tentativa de estabelecer conexões, construir empatias para poder continuar narrando.



23 LARROSA apud ZAMBRANO, 2017, p. 29.

3.3. O caminho da fábula: o funâmbulo como metáfora de um processo de criação. Ou a improvável caminhada em que o funâmbulo carrega em suas costas um clown e um artista de olhos vendados.

“

De repente, intrometem-se uns nacos de sonho.”²⁴

Na medida em que o processo criativo se estrutura na narrativa – e esta se propõe a colocar-se no espaço expositivo tendo como referência uma narração –, as sequências das ações se localizam ou se posicionam em um espaço-tempo determinado. Ou seja, quando o funâmbulo, para fazer sua travessia, constrói um inventário a partir das perguntas:

COISAS QUE AMORTECEM UMA QUEDA;

COISAS QUE DÃO EQUILÍBRIO;

COISAS QUE DESEQUILIBRAM;

COISAS PARA PENSAR DURANTE A TRAVESSIA;

MEUS PEQUENOS FANTASMAS.

Ele está construindo, de certa forma, uma sequência de ações, onde as três primeiras têm uma função especulativa, na tentativa de construir e indagar sobre o que pode acontecer durante a travessia, mas, também, se remetendo ao próprio ato de estar no curso da travessia. Ficando sempre em aberto de onde se está falando, quem está falando ou de quem se está falando: do funâmbulo, do professor, do *clown*, do pesquisador, do fantasma, do artista, da criança, e de onde seus limites se confundem e as fronteiras se esvaem.

24 BARROS, 2013, p. 177.

No entanto, todos eles estão juntos em uma mesma sequência de ação “finita”. A travessia estabelece um processo de reflexão sobre a caminhada, propõe um começo, um meio e um fim. Ela se coloca estendida, tensionada por tudo o que a atravessa. Não são caminhos seguros, pois se sustentam na superficialidade, onde muita coisa tangencia, propondo desvios, provocando desequilíbrios, inseguranças. O pensamento treme tal qual um cabo que sustenta um funâmbulo. Não se pode restaurar a calma usando a força de conceitos que decretam verdades absolutas; temos que tentar usar a suavidade das palavras e nos movimentar sem contrariar o ritmo que este cabo nos apresenta, mesmo que o medo nos acompanhe.

“Tudo é diferente, agora que está ali no cabo. Concentra o olhar na extremidade, no fim, e tenta uma travessia. Não procures a casca da árvore lá atrás, mas salta ao primeiro desequilíbrio. A travessia far-se-á com uma sucessão de equilíbrios[...]”.²⁵

A fábula como um esquema fundamental de uma narração é resultado de um trabalho que parte da ação da imaginação sobre um determinado tema, real ou fictício. Quando se conjuga o verbo fabular, temos em sua origem o latim *fabulo* (-are), que quer dizer conversar, falar, contar, narrar. E é justamente aí que acontece o equilíbrio do primeiro passo, pois conversar é o princípio da troca. É o conhecimento que se desenvolve pelo contato, pela percepção de como afetamos esse outro e como nos sentimos afetados por ele. É o resultado de uma troca física, cujo exemplo mais evidente na tese são as entrevistas com os artistas de referência.

Já o contar se coloca como a necessidade de estabelecer uma ação comunicativa com o público, buscando a autonomia do trabalho, que procura a conexão com este outro que observa. Não é o artista quem conta, mas o conjunto do trabalho que fala, na tentativa de construir uma empatia, de provocar um reconhecimento do público na ação e que, pouco a pouco, se apropria dela, conseguindo até mesmo prever seu próximo estágio.

25 PETIT, 2018, p. 37.

Encaro o fabular como ato de uma narrativa que se estende ao espaço expositivo. E ela está ligada a um processo de reflexão que estrutura seu pensamento através de um ensaio. É ele que fala da fábula como um processo que discute e questiona o lugar do artista.

O ensaio estrutura a narrativa que conta esta experiência. Dentro dela, sendo atingido e afetado por ela. Muitas vezes a ordem é subvertida: as páginas são invadidas por outros relatos, por um sobrepor de riscos e rabiscos que anotam compulsivamente sobre algo importante que deveria ser lembrado.

É um pensamento que acontece por sequência e por consequência, construindo uma espécie de sucessão temporal, determinando uma certa ordem de eventos. Mas, assim como em muitas fábulas, esta narrativa pula algumas partes, deixando subentendidos espaços vazios entre as imagens, fazendo com que o próprio público preencha as lacunas com aquilo que pode supor sobre a ação. Este estado de suspensão, onde os eventos não precisam ser ditos, escritos, desenhados, pintados e modelados, retira o caráter linear da sequencialidade, direcionando para o campo das artes visuais e reafirmando a autonomia de sua leitura. Porém, a fábula exige certo nível de compreensão. Ela refere-se continuamente ao que Eco chama de “enciclopédia de experiência comum”²⁶, aquilo que pode ser reconhecido e compartilhado com o público. E este reconhecimento é que propõe novamente o ato de contar, provocando uma espécie de conversação, abrindo espaço para que o espectador siga, ou não, a ação sugerida.

A fábula está para este funâmbulo assim como o cabo que o sustenta. Ela é o caminho que deve ser percorrido, mas que também provoca a sua própria condição de fragilidade. Permanecer neste fio, neste limite, é a condição de existência e de sobrevivência da narração. Porém, entender as condições que podem levar ao desequilíbrio exige um estado permanente de atenção para tudo que toca o corpo no momento da travessia.

Ao propor a fábula como este fio imaginário no qual se equilibra a narração, propõe também um exercício de colocar sob um mesmo foco, ou em um lugar restrito, todas as experiências possíveis de um processo criativo. É a construção de uma espécie de universo redu-

zido, um pequeno mundo de coisas e pessoas nomeadas, descritas e organizadas para serem compartilhadas.

O ensaio sobre a fábula responde de forma imediata às ameaças das perspectivas sem solução trazidas pela pesquisa acadêmica. O medo da falha transforma-se na liberdade de uma brincadeira. Ao reduzirmos as coisas do mundo, o horizonte da brincadeira passa a ser o que o nosso braço pode tocar e o que os dedos conseguem sentir. É o pequeno mundo próprio que se soluciona na medida em que é criado.

A segurança da árvore já ficou para trás. O que me resta à frente é entender meu corpo, e ordenar meus pensamentos, reconhecer o papel de cada coisa e colocar as pessoas em seus lugares. Nisso, tenho um pouco de colecionador, quase uma compulsão de organizar. Em cada coisa ou pessoa encontro um pouco do meu mundo e, na mesma medida e importância, sou tomado por ela. Mas, ao “ordená-los”, não construo uma lógica de classificação, catalogação ou importância. Estes fragmentos vão aos poucos montando um quebra-cabeça de infinitas combinações, e a imagem que dele aparece nunca é nítida e clara: ora um funâmbulo e a tensão de seu ofício, ora o artista e o prazer de suas práticas, ora uma criança que profetiza, ora o pesquisador que se preocupa, ora o artista-professor que conversa, ora o aluno que escuta, ora um *clown* que ri de tudo isso.

À medida que tento construir um personagem a partir destes fragmentos que sou, surge a imagem de um funâmbulo como metáfora do processo de criação. O corpo como um campo de percepção, de experiência, em que tudo é passível de ser explorado, descoberto ou percebido. Porém, este espaço de percepção não constrói um conhecimento seguro, confiante de si mesmo. Ele descobre um caminho que está constantemente em seu limite. É um estado de atenção que se reconhece em desequilíbrio, pois entende que só ele é capaz de produzir o movimento.

Todo questionamento e dúvida tiram o lugar das certezas e produzem um conhecimento que faz o ato de pesquisar sair de seu lugar de conforto. Entender-se em um constante desequilíbrio é, acima de tudo, aprender a perceber os fatores que cercam a tentativa de equilíbrio. Para tanto, é necessário entregar-se com dedicação a um trabalho exaustivo de repetição.

26 ECO, 2002, p. 139.

“Não esperes nada de um trabalho sério de poucas horas. Será a pele que o deverá compreender.”²⁷

Repetir, não no sentido de reproduzir igual, mecanicamente, mas para tentar novamente, indo além do já alcançado, do já conhecido. Repetir para ter a chance de tentar o diferente, para poder perceber e dar importância ao já conhecido, para surpreender-se com o comum, o corriqueiro, o trivial. Ou repetir tanto para tornar-me a continuação de meus processos, a continuação de meus gestos. O pensamento e a reflexão devem respeitar esse movimento continuado, como um fluxo de um rio que passa sempre diferente por um mesmo lugar, mas que sente suas curvas, observa curioso e com espanto seus pequenos desvios, suas sujeiras e seus ruídos.

Há algo de espantoso na atividade de um funâmbulo, pois ele traz a experiência direta, imediata, simples, prescindindo de qualquer explicação. Sua atividade resume-se nela mesma, uma vida em uma linha essencial. Perceber a beleza desse ofício é também deixar-se perceber como alguém que pode sentir a beleza que o habita, pode sentir a própria travessia, percebê-la como algo que pode ser extraordinário.

O que me aproxima de um funâmbulo é a busca por entender o corpo nessa trajetória: o movimento das mãos, dos braços, a respiração em contato com os ritmos das matérias, a tensão dos ombros, o peso dos cotovelos, as pernas flexionadas, a dor no joelho, o pequeno calo deixado pelo lápis no dedo médio, a dor nas costas pelas horas de leitura e, também, o risco, a extremidade, o limite da queda, do fracasso.

“Não deixes nada ao acaso, ele é um ladrão inatingível.”²⁸

Mas o acaso é meu companheiro inseparável. Meu amigo funâmbulo. Por isso escolhi andar em suas costas. Não sou eu quem corre riscos, quem sofre com os conflitos; apenas, confortavelmente, apoio-me sobre seus dilemas para justificar os meus. Assim, finjo que sou também um pouco funâmbulo, minto sobre a tensão, sobre os perigos, e sobre um vazio que apavora.

27 PETIT, 2018, p. 48.

28 PETIT, 2018, p. 101.

Seu caminho serviu-me apenas para organizar meus pensamentos, colocar as dúvidas na pesquisa e poder concentrar melhor o olhar na extremidade do trajeto, no seu fim, e tentar uma travessia, mesmo que esta esteja esperando os acasos com sorrisos.

O que se encontra esticado à nossa frente não é o perigo das incoerências e das contradições de uma reflexão, mas sim um pensamento que busca o limite de si próprio, que não se esconde de suas contradições e de seus dilemas. Um passado que cobra o seu lugar no presente e que se lança para a frente em um desafio de se descobrir de novo em cada passo.

Cada vez em que pousas o pé na corda, agarro-me a estas lembranças que me constituem e, quanto mais ando, mais elas me surpreendem com toda sua alegria.

O corpo se faz silencioso, enquanto escuto um sussurro de um menino que dormia dentro de mim. Fecho os olhos, e apenas sinto esse andar em direção a este tempo que estava adormecido.

“A cada inspiração, ouve ruídos, a cada expiração deixa de ouvir qualquer coisa, e sobrevém então um esquecimento de tudo que dura muitos batimentos do coração [...]”.²⁹

Oráculo Este funâmbulo é que lhe fez ver essa criança. O olhar dessa criança é um olhar de um oráculo. Ela viu, ela se encantou e ela professou. É uma profecia. Você, hoje, é isso aí. Ela não tinha intenção de profetizar. Esta criança tem uma sensibilidade muito especial, não é qualquer criança. Ela foi levada até a casa do Escultor quando tinha 5 anos de idade e se encantou com o que viu: umas figuras fantásticas, dentro de um armário velho, e essa experiência a tomou. Não é qualquer um que vai num lugar desses e se encanta dessa maneira.

Esta criança que foi lá teve essa sensibilidade e percebeu, e você guarda essa sensibilidade até hoje, cada vez mais. A arte resgata essa temporalidade; ela foi antes ou é o depois? Ela é antes, depois e durante. O que é isso aí? Como é este tempo? Como é que o antes vai ser depois da sua obra? Ela é obra da sua obra também, porque ela é identificada

29 PETIT, 2018, p. 76.

como a indiciadora de coisas. Ou, pelo menos, ela internalizou no seu inconsciente todo este universo.

Funâmbulo Ao rever esta criança, não trato de falar sobre a infância, mas sim, de pensá-la, e ao pensar sobre este reencontro, coloco em palavras, formas e imagens esta experiência. E quando este encontro produz novos pensamentos, e estes tomam conta de um espaço por uma necessidade explícita do contar, produzo uma fábula de meu processo criativo.

Ao vê-la na extremidade da corda, inicio “[...] uma viagem até o fundo do eu, que era ao mesmo tempo, uma viagem para trás na própria biografia. Porque a infância e a natureza, pensava Rousseau, não estão apenas no passado, mas também num lugar escondido no interior de si mesmo, em seu puro centro, no centro mais central dessa série de camadas de cebola que constituem uma personalidade madura [...]”.³⁰

O que esta criança desperta não é a memória, e sim o estado de atenção para a pesquisa. Não trato de restaurar as lembranças, mas de tê-lo como agente que ensina a aprender. Quase como uma forma de despertar o olhar sobre as coisas, de perceber o que gravita em torno da na pesquisa e poder construí-la. É ele que me observa e sussurra sobre as insignificâncias. A potência dessa experiência traz a relevância do tempo vivido; no momento em que ele permanece como lembrança, não ficando somente preso como uma memória de um passado estanque, ele possui um poder de repercussão no tempo, interferindo naquilo que ainda está por vir.

É um lembrar não definitivo, que abre novamente uma necessidade agora renovada de uma memória que não é simplesmente revista, mas que, principalmente, pode ser inventada, como diz Larrosa:

“O caminho na direção da criança de espírito não é nem memorização, nem o caminho de retorno, mas, como vemos, uma cuidadosa renovação da palavra e uma tenaz

30 LARROSA, 2017, p. 47.

preocupação em dar forma às coisas da natureza e dos homens, em ler o mundo de outra maneira da qual possa surgir um começar plenamente afirmativo, ‘formalmente selvagem’.”³¹

Quanto mais me aproximo dela, mais sinto vontade de colocar-me em movimento; mas ela desperta a necessidade de tornar vivo um olhar poético, que ao mesmo tempo conserva e renova as coisas, afirma e questiona o que se está afirmando, que não se coloca como um observador passivo. Um agente ativo, que fala da pesquisa de dentro de seu próprio processo, mas, ao mesmo tempo, permite-se duvidar dela, retirando-se rapidamente daquilo em que estava submerso.

O conhecimento que retorna dessa criança que observo impregna na pesquisa um tempo que não é acumulativo e linear, mas sim, se caracteriza por movimentos pendulares. A cada volta deste olhar, o que faço e o que penso se transfiguram em novas formas e em escritos que são consagrados por estas imagens de sonho e fantasia.

“Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?”³²

Mas o que trago com o olhar desta criança não é a memória dela, de sua infância, dos objetos e de suas coisas. O que ela fala é sobre uma maneira de ver as coisas. Sobre um estado brincante, em que a afeição chega antes da razão, buscando entender o que me aparece e questiona na pesquisa. É um olhar de desconhecer, como escreve Barros sobre o olhar da criança, um olho virgem nas coisas, que vê o mundo a partir de suas fontes, que cria a partir da curiosidade sobre algo que toca, antes da razão conhecer.

Essa criança, que se descobriu em um mundo de imagens e que me faz pensar através delas, povoa também a palavra. Em seus sussurros, ela me conta o que descobriu quando entrou na palavra sorriso, me revela os segredos que estavam rabiscados por cima da palavra fan-

31 LARROSA, 2017, p. 59.

32 BENJAMIN, 2002, p. 102.

tasma. Ela sabe sobre isso tudo porque se permite desconhecer, pois autoriza-se a “perder a inteligência das coisas para vê-las”.³³

Ao vê-la, ainda de longe, no final da travessia, esta criança me faz perceber uma forma de conduta que pontuou toda esta pesquisa, uma estrutura de investigação que se joga não na profundidade séria e severa dos conceitos e práticas. Mas em um movimento contínuo entre tudo o que toca o pensamento e o gesto. Uma imaginação criadora, repleta de elementos lúdicos, de um pensamento próprio de uma criança que “[...] penetra nas coisas durante o contemplar, como uma nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico”.³⁴

Se antes não conseguia determinar quem eu era das duas figuras retratadas no quadro do funâmbulo, confundindo-me continuamente entre o narrador e o personagem, a criança me respondeu categoricamente: o seu funâmbulo é um *clown*!



33 BARROS, 2013, p. 138.

34 BENJAMIN, 2002, p. 69.

A figura do funâmbulo, equilibrando-se com outro nas costas, traz em si o lado trágico do equilíbrio. E a tensão provocada por um possível desequilíbrio revela constantemente a iminência do fracasso. Mas o fracasso é a possibilidade aberta ao acaso, à surpresa, ao inesperado, a um desvio que acima de tudo constrói um conhecimento, revela e apaixona-se.

Quando o funâmbulo coloca a máscara de *clown*, o riso põe a perder de vez a certeza do trágico. O cômico relativiza até mesmo o fracasso. O meu riso é que constrói o sentido desta pesquisa, humaniza o gesto do funâmbulo e o torna acessível, diminuindo a altura e ironizando o próprio perigo proposto pelo ato de se manter em equilíbrio.

Nunca tive o dilema de me equilibrar entre as funções de docente, artista e pesquisador; o uso de diferentes materiais e suportes nunca foi conflitante, as linguagens e influências artísticas sempre se somaram, sem nunca se sobreporem. Aliás, concretamente procurei este espaço do “entre” e é nele que tudo se coloca em jogo, em movimento.

Por isso a metáfora de um funâmbulo. Ela propõe este movimento dentro de um campo determinado, um trajeto, e uma análise deste deslocamento, desta trajetória. Mas quem analisa este espaço percorrido são os olhos de quem pode rir de si próprio e relativizar até mesmo a mais surpreendente descoberta: o *clown*.

Ao assumir esse tipo de posição variável, movo-me com facilidade e agilidade, pois não fico preso a apenas um tipo de pensamento ou um mesmo gesto. A relativização de tudo que compõe a pesquisa possibilita que possa construir, mesmo que temporariamente, uma visão diferente sobre os assuntos abordados e, com isso, ver de maneira crítica posições que podem determinar reflexões categóricas.

3.4. O trabalho cômico no arame ou como um funambulo encontrou seu clown

A figura do *clown* entra na pesquisa como um elemento transgressor, aquele que rompe os limites das fronteiras e dos conceitos, brincando com eles, duvidando da própria existência desses limites. Não tenho a intenção de ser um *clown*. Tenho a intenção de perceber e aprender sobre como essa figura que aparece na pesquisa expõe determinadas características do processo de criação e como ela estabelece uma intenção de relação com o público.

Quando a criança percebe a máscara de *clown* no funambulo, ela retira a venda dos olhos do artista. Não é mais um discurso sobre algo, mas sim o que se fala a respeito do seu interior. Não é mais um personagem que carrega inúmeros papéis, mas um mesmo corpo que se questiona enquanto produz e pensa.

No exato momento que o *clown* passa a existir, ele se dá conta de quem ele buscava. O que ele procurava descobrir era a sua criança, para manter vivo o espírito de infância, um estado constante de descoberta e fantasia, como escreve Manoel de Barros:

“O rio fazia volta atrás de nossa casa, era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás da casa. Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada. Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa. Era uma enseada. Acho que o nome empobreceu a imagem.”³⁵

Ao reencontrar-se com a admiração das descobertas, o *clown* traz uma dose de espanto diante do cotidiano da pesquisa, provocando “[...] um estado contínuo de jogo composto de disponibilidade, invenção, atenção e imaginação”.³⁶

Não se trata de uma volta à infância, mas de deixar-se levar um pouco por esse olhar que vem desta criança, que se deixa mergulhar na fic-

ção tão fortemente que acaba perdendo-se nela mesma. Proponho um mundo para ser explorado, a ponto de deixarmos de ser nós mesmos dentro dele.

Buscar esse olhar da infância é viver o jogo proposto pelas imagens sem pensar nos julgamentos: ousar ser simples, ir ávido em uma direção, mesmo que seja preciso trocar seu sentido tão logo comece o percurso. É na infância que está o começo de tudo.

O *clown* não existe fora do ator que joga. Não é um personagem preestabelecido que foi encontrado na ficção; ele é o corpo desta narrativa, sua forma e, ao mesmo tempo, um olhar que vê e habita sua própria narração. A imagem do *clown* como sendo “[...] aquele que o carrega no palco, seu portador”³⁷, é perfeita para o número do funambulo. Pois a metáfora que a pesquisa propõe coloca sob um mesmo corpo todas as funções: a figura do professor, a do pesquisador e a do artista se encontram juntas e indissociáveis.

A própria pesquisa como objeto se confunde com a obra, tudo o que a tangencia, que toca o corpo do trabalho e, de certa forma, passa também a fazer parte dele. Estar aberto a um estado de troca, um ir e vir constante, é a principal característica de meu processo de criação como sendo uma grande mistura, em que um vai contaminando o outro, em doses nunca medidas e cuidadas. São fragmentos de docente, artista e pesquisador espalhados descuidada e desordenadamente, na medida em que se torna quase impossível reagrupá-los de uma só maneira, que se possa construir ou priorizar apenas de um ponto de vista.

Para o *clown* nada é definitivo. Nem mesmo a falha ou o fracasso merecem seu esforço, pois seus questionamentos são pequenos, dizem respeito a um descobrir-se e reconhecer-se no seu entorno. Sua queda não é definitiva nem perigosa; ele cai e não se machuca, ele aprende com a incerteza e com a dúvida e, convivendo com a falha, consegue aceitá-la não como uma ruptura, mas como um outro modo de sobreviver. São os fracassos que são elementos fundamentais para transgredir as convicções, ultrapassar os limites do que julgamos conhecer.

35 BARROS, 2013, p. 279.

36 FREIXE, 2018, p. 38.

37 FREIXE, 2018, p. 44.

“Construir o aprendizado da capacidade cômica exige da pessoa o rompimento de um conhecimento cristalizado, solidificado na inteligência, na esportividade no sucesso [...]”.³⁸

Esta pesquisa, desde seu início, estabeleceu-se a partir de dois movimentos transgressores: rir de si mesmo e rir com o outro. Eles sempre foram princípios fundamentais de todo meu processo de criação. Foram eles que me conduziram à descoberta do meu *clown*.

É ele que provoca o ato de deixar-se rir de sua própria condição, de suas contradições, de seus fiascos. Um conhecimento que em seu princípio anuncia-se como uma ação grandiosa (uma tese), mas, quando se apresenta, diz respeito ao relato de uma trajetória muito particular, onde o que se pretende preservar é apenas uma necessidade de contar.

O fio desse funambulo está posto a um palmo do chão; não há perigo, nem tensão. É retirado do número o caráter espetacular e sobre-humano do ato, desmistificando as pretensões daquilo que está sendo mostrado, de ser ou pertencer a um conhecimento inacessível ou superior ao público.

“O clown é aquele que ‘faz fiasco’, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. (...) é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é sim, uma proeza.”³⁹

O funambulo com máscara de *clown* precisa do público; sua atividade tem seu sentido final só e quando estiver sob o olhar dos outros.

Ao expor meus “pequenos acidentes”, minhas falhas e fiascos, colo-os como meus triunfos desta trajetória. E na medida em que vou contando, proponho que o público se aproprie da narrativa de tal modo que consiga entender ou não a sequência sugerida pela narração. Para que essas relações sejam construídas com sucesso, o riso torna-se um elemento não só desejado, como também necessário. Ele

38 WUO, 2019, p. 57.

39 MNOUCHKINE, 2001, p. 216.

é capaz de construir uma conexão com o público, ele dá humanidade ao gesto do funambulo e coloca o público não como simples espectador, mas como entendedor, como um participante.

Na medida em que a criança percebe que o funambulo está com uma máscara de *clown*, ela não somente vê humanidade ao ato do funambulo, como também é capaz de revelar o virtuosismo presente no *clown*.

“[...] porque sempre há nele, enterrado, escondido -como em cada um de nós- proezas inéditas, e por trás de sua aparente estupidez, dos tesouros de endereçamento insuspeitos, o clown sempre surpreende e vem desmistificar a pretensão que temos quando acreditamos em nós mesmos como superiores aos outros, pois ele nos torna sensíveis à beleza na inadaptação da própria realidade”.⁴⁰

Todo o conhecimento é construído por um movimento constante dentro da pesquisa. Não se trata somente das relações entre a teoria e a prática, ou das fronteiras instáveis entre os ofícios do desenho, da pintura e da cerâmica, mas da percepção da intensidade com que cada prática funciona, como um agente que contagia, que modifica e faz ver diferente cada momento que se apresenta, revelando minhas inaptações.

O espaço também se revela como uma realidade que questiona o trabalho. Ao pensá-lo como elemento que conversa com a obra, construo um paralelo com relação a como o *clown* é surpreendido pelo silêncio do público.

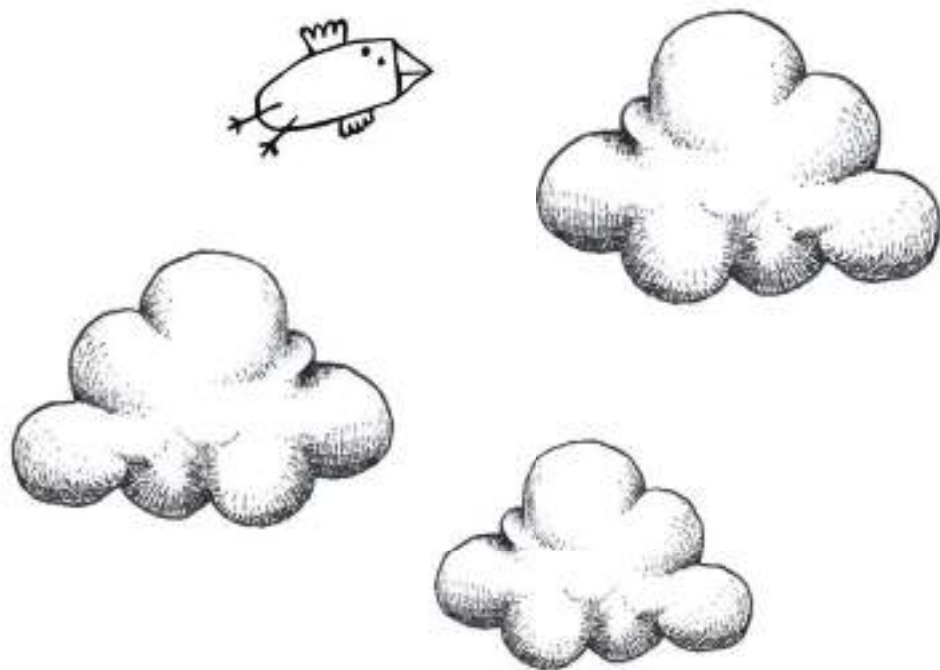
O espaço de galeria que acolhe o trabalho é marcado como um lugar de silêncio, um “vazio”. O compromisso desta pesquisa, tal qual o de um *clown*, é o de criar um mundo para este espaço vazio, “uma proeza” de um universo fantástico que cria situações absurdas, colocando o foco da cena em lugares inusitados. Invertendo funções e provocando curiosidade. Entre o virtuosismo e o absurdo. “O *clown* não precisa de conflitos, ele está permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo.”⁴¹

40 FREIXE, 2018, p. 41.

41 MNOUCHKINE, 2001, p. 220.

A pesquisa então revela-se em uma caminhada de equilíbrio precário e relutante, entre a realidade e o imaginário. Ela estabelece seu conhecimento desconfiando de sua relevância, mas nunca abrindo mão de relacionar-se com o mundo, descobrindo-se vivo em plena experiência.

O desejo explícito de comunicabilidade parte do princípio de ver o outro e as coisas com uma dose de simplicidade e ternura. Desta maneira, e com a atenção de um *clown*, consegui perceber que o corpo da criança que habita em mim ainda se lembra e faz sorrir.



3.5. A corrida é o sorriso do funâmbulo

A necessidade de sorrir é o elemento que coloca em movimento a pesquisa, é o que põe em marcha o funâmbulo que me habita, é o que me faz procurar, em cada trabalho, as lembranças mais longínquas dos jogos que me divertiam quando criança. E, ao revê-los, me fez sentir um pouco daqueles motivos primeiros que me fizeram sorrir. Ao não os desprezar, e deixar-me levar por estes devaneios, procuro entendê-los como parte relevante que constrói um conhecimento a partir destas emoções mais alegres da existência: “[...] as mais doces satisfações do homem maduro nada mais são do que sentimentos da infância reavivados”.⁴²

O riso permite um olhar de ternura sobre tudo aquilo que desequilibra o pensamento. Mais do que isso, ele percebe a iminência do fracasso e impulsiona-se, colocando-se em movimento justamente porque consegue rir dessa possibilidade. O humor funciona como um processo de existência e permite-se rir com a pesquisa, não no sentido de minimizar sua importância e sua relevância. O riso desperta a percepção das incompletudes e fragilidades de um processo de criação que existe justamente porque aceita as incertezas e as dúvidas, como uma tensão necessária pela qual o artista se desloca.

Ao criar a fábula de um funâmbulo como metáfora para a pesquisa, introduzo, de certa maneira, como escreve Bergson, um mecanismo rígido, “[...]um intruso na continuidade viva das coisas humanas[...]”.⁴³ Ele está para a pesquisa como uma espécie de distração, que oportuniza uma visão crítica de suas imperfeições e, ao mesmo tempo, pode se tornar um movimento que corrige e provoca reflexões.

Esse corpo que atrapalha, que revela o inesperado, que torna possível a existência na pesquisa de uma tensão necessária para que o riso aconteça, é o prenúncio da falha e pode tornar possível o colapso de uma estrutura acadêmica que seja baseada em certezas e convicções. No entanto, é importante frisar que esta falha não se assemelha ao erro, mas sim a algo que “apenas” pode estar fora do lugar, um cami-

42 BERGSON, 2018, p. 65.

43 BERGSON, 2018, p. 74.

nho equivocado, uma mudança repentina, que pode ser fundamental para a própria construção da pesquisa.

O riso traz humanidade para o conhecimento, pois aceita e nos faz perceber o que cerca a pesquisa e o quanto somos atingidos por tudo que tangencia nossa trajetória. Portanto, ele não ignora o inesperado, nem mesmo o tem como dilema ou conflito. É um olhar, é uma ação que se mobiliza a partir de se descobrir neste estado constante de atenção, uma mistura de sentidos tão intensa e provocadora que ele próprio passa a ser produtor de sentidos. Mas o riso não está se colocando na altura ou na profundidade do abismo. Ele adere à superfície das coisas para falar delas. É um gesto próximo ao de brincar.

ESCRITOS PERDIDOS

Pensei em ser um conflito, em ser um dilema que ocupa o pensamento, uma contradição que perturbasse o conhecimento. Acabei somente sorrindo, pois me tornei incapaz de ser conflito.

Contudo, é fundamental salientar que este gesto de brincar provocado pelo riso não retira a seriedade e a complexidade de todos os movimentos envolvidos na pesquisa acadêmica. O riso apresenta-se como um agente provocador que possibilita a ativação de uma visão crítica para tudo que penso e produzo.

O espaço do riso nessa pesquisa pode parecer sério. Não que o riso não seja algo que deva ser levado a sério. Na verdade, o riso, aqui, compõe com o sério, pois sugere um pensamento, uma reflexão sobre as condições do processo de criação. É um riso que conversa com o sério ou, como escreve Larrosa, “[...] que faz dialogar o sério, que o tira de seus esconderijos, que rompe, que dissolve, que o coloca em movimento, que o faz dançar”.⁴⁴ É um riso que pode ser capaz de desmobilizar as

44 LARROSA, 2017, p. 212.

pretensões – desmascarando o que nelas é sério, retirando a pessoa de seu lugar de conforto – e o confronto com outros paradigmas.

Este espaço de imagens e risos não deve ser confundido com aquele que pertence ao entretenimento, um riso gratuito, o que não questiona, o puramente festivo, o totalmente refratário a reflexões e que se coloca à margem do sério. Funciona como uma válvula de escape do sério. Ou, como sustenta Larrosa: “Não confundi-lo, tampouco, com esse riso frívolo, um tanto cruel e algo masoquista, que se utiliza como barreira de proteção contra o sério, como mecanismo de defesa frente ao sério.”⁴⁵

Quando proponho o riso como um dos fios condutores que constroem essa narração, não estou me opondo à seriedade da pesquisa acadêmica ou mesmo usando o artifício do riso como uma forma de sarcasmo ou ironia que ataca a seriedade para tentar colocar-se superior a ela.

Meu riso não pretende ser corrosivo. Muito menos ressentido em relação à pesquisa acadêmica. Ele não é, como diz Larrosa:

“Esse riso militante, crente, sempre associado a uma nova fé. O riso que traz a desordem apenas para instaurar uma nova ordem, que ataca os dogmas apenas para redogmatizar sobre as ruínas [...]”.⁴⁶

A pesquisa se reestrutura enquanto sorri de sua seriedade, propondo-se um pensamento diferente. O riso não é um mecanismo de defesa contra a seriedade, nem um momento de descanso, mas um componente transformador de um pensamento poético.

Já disse o poeta Manoel de Barros: “[...] palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria”.⁴⁷ E esse estado cria um pensamento que se propõe simultaneamente estar em um movimento de afirmação e autoquestionamento que não se fixa em nenhum conteúdo, pois não está, como escrevi antes, no cume ou no fundo do abis-

45 LARROSA, 2017, p. 212.

46 LARROSA, 2017, p. 213.

47 BARROS, 2013, p. 322.

mo. Mas, sim, se coloca em um estado de mobilidade, de leveza e de disponibilidade. E sabe, principalmente, que não deve levar-se demasiadamente a sério, sob pena de se paralisar e se solidificar com suas próprias certezas.

“A distância que o riso estabelece é, agora, entre o sujeito e si mesmo. É portanto, uma distância reflexiva em cujo vazio instala-se o poder subversivo do riso. O riso, quando é entendido como auto ironia, como componente irônico da própria consciência, supõe sempre um olhar cético sobre si mesmo.”⁴⁸

O humor que constrói o riso na pesquisa provoca este estado de autoironia, produzindo um olhar de distanciamento crítico capaz de duvidar e de relativizar o que a própria pesquisa apresenta, sem, no entanto, abrir mão de entender a complexidade de todos os fatores envolvidos na construção de conhecimento.

O humor provoca este deslocamento fluido, uma espécie de abertura ao outro, pois se apresenta sempre em disponibilidade, relativizando fronteiras tanto dentro da própria pesquisa quanto na relação do público com a obra.

Desenhista Fazer humor é entender o receptor do humor com um gesto de empatia, desta forma nos tornamos mais humanos como sociedade. O limite do humor está em não ofender as pessoas. Muitas vezes deixo minhas ideias abertas; é uma forma de confiá-las ao leitor para que as complete. Eu confio em meus leitores, eles são boa gente!

Funâmbulo É uma espécie de alívio cômico, onde o outro se sente parte daquilo que está sendo apresentado.

48 LARROSA, 2017, p. 225.

Mágico Sim, busco também esse sorriso, porque ele revela que você viu, passou pelo aparelho *psicovisual* e mexeu com alguma coisa para mover um músculo. Não é pouca coisa, porque quando o cara não move esse músculo, não se sabe se ele gostou, se entendeu ou não, mas quando ele move esse músculo é porque aconteceu muita coisa, é porque ele teve um entendimento. O sorriso, neste sentido, é como se ele falasse “eu entendi”. Isso, para quem produz, dá uma alegria. Houve comunicação.

Funâmbulo Formalmente, nossos trabalhos são muito diferentes, mas eles convergem explicitamente em seu propósito de construir uma espécie de empatia com o público, uma aproximação do que é próprio do seu domínio, do que ele reconhece, no sentido de torná-lo cúmplice, ou melhor, um convidado para a brincadeira.

Ao observar trabalhos como “Ulysses, o elefante biruta” ou “Óleo Maria à procura de salada”, reconheci no Mágico uma espécie de colega de brincadeira. Há na estrutura de seu trabalho uma capacidade de continuar brincando com o mundo – dessas que vamos perdendo aos poucos quando viramos adultos, enquanto a sociedade vai limitando progressivamente a nossa capacidade de deslumbramento com as formas – e de acreditar em nossas próprias fantasias.



De certa forma, a arte pode ser um instrumento poderoso e capaz de recuperar o andamento destrutivo desse processo que nos afasta da capacidade de acreditar na fantasia como elemento fundamental para construir conhecimento. Mais especificamente, por exemplo, o trabalho do Mágico, que nos propõe um olhar brincante, pois nos possibilita voltar a ver as coisas sem os filtros de suas explicações. É uma experiência fundada em nossa infância. O crítico de arte Oscar D'Ambrosio escreve sobre o Mágico: “[...] mantém o deslumbramento de uma criança ao brincar com os objetos. Deixa de lado a função primeira de cada um deles condicionada pelo social, despede-se dos bloqueios do certo e do errado, e os coloca nas mais diversas situações. Podem ser inusitadas ou divertidas, mas são acima de tudo, resultado da prazerosa manutenção da felicidade ao sonho de nunca parar de brincar com aquilo que vê”.⁴⁹

O Mágico pensa e produz pelo humor das coisas, revela a graça do mundo nas imagens e nos objetos. Nos provoca o sorriso quando nos permitimos perceber o mundo, nos mostrando o sentido que estava escondido nas coisas. São pequenas pitadas de ironia, banhadas em uma grande dose de ternura e afeto por aquilo que ele nos revela. É um rir sem gargalhar, um humor que vem do sutil, do simples e da inteligência.



49 D'AMBROSIO, 2009, p. 137.

Um pouco de inventor maluco, que constrói engenhocas complexas, um pouco de mágico, que faz as coisas se equilibrarem misteriosamente sobre a água – como as cadeiras no lago do Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 1989, na intervenção urbana “Auditório para questões delicadas” –, um pouco artífice minucioso, profundo conhecedor de seus ofícios, um pouco de criança que brinca e descobre e se deixa imaginar. O Mágico é “um produtor de encantamentos”, como escreveu o crítico Jacob Klintowitz, “com aspecto curioso e apaziguador, pois parece inteligente e compassivo: uma combinação insuperável”.⁵⁰



O riso que compartilho com o Mágico é aquele que vem diretamente da alegria do processo de criação, um divertimento espontâneo de quem brinca enquanto produz, e quando ele transborda pelo trabalho, desperta uma intimidade com o público, um sentir-se à vontade para rir, não de alguém ou de uma coisa, mas junto com alguém e com este objeto.

Mágico Tenho realmente muito prazer em fazer objetos. Desde a infância, sempre fui muito ligado em cartuns, que é uma espécie de piada gráfica, às vezes sem palavras. Em qualquer idioma você poderia lê-la. É como uma piada em esperanto. Sempre adorei os trabalhos de Jaguar, Ziraldo e Millôr, e depois vieram Steinberg e Sempé. Adoro cartunistas e, eu mesmo, me considero um, sou uma espécie de humorista gráfico; é isso que de certa maneira passo para os objetos. Quando comecei a fazer objetos, achava que estava fazendo um cartum tridimensional. Somente algum tempo depois fui saber que era uma categoria das artes visuais. Na minha casa,

50 KLINTOWITZ, 2015, p. 20.

todo mundo era engraçado, éramos uma família de piadistas. Sempre me aproximei das pessoas que eram engraçadas, dos grupos de gente palhaça, então o humor sempre esteve presente e constante e seria natural que isso reverberasse em tudo que produzo. Este foi o espírito que construí, desde criança.

Funâmbulo Em muitos momentos desta pesquisa, percebo que o processo de criação segue, também, essa “ordem” muito próxima do cômico. De um humor que não promete muito mais do que dá, possuindo, até mesmo, um caráter único e definitivo, que se apresenta quase literalmente ao público, sem esconder segundas intenções, em que o trabalho é o que parece ser, e apenas as combinações entre as imagens próximas podem alterar um pouco seu sentido.

O riso como formação de um pensamento, se apresenta, nesta pesquisa, muito mais no campo da autonomia, ou seja: sempre que coloco afirmações categóricas e os conceitos parecem encontrar seu lugar apropriado em equilíbrio, o movimento proposto pelo lúdico coloca tudo novamente em desequilíbrio. É preciso aceitar a condição de desequilíbrio para poder colocar-se em movimento. “Não se pode estar triste no arame nunca! Com um movimento do ombro reponho em equilíbrio os meus pensamentos e parto cantando.”⁵¹

Esta pesquisa não propõe um mergulho substancial em um assunto ou uma prática. Entendo e aceito que esta estrutura proposta pode ser um jogo perigoso, pois beira o estabelecimento de relações que não se aprofundam, que não geram um foco específico. Ela se encontra justamente nesse interesse lúdico pelo movimento entre os assuntos e práticas. Não é uma pesquisa sobre o humor, narrativa, narração, simultaneidade, sequencialidade. Ou sobre pintura, retrato, desenho, a linha, metáfora, a fábula, a cerâmica, a materialidade, sobre o espaço expositivo, a comunicabilidade do trabalho, sobre os ofícios do artista, professor e pesquisador. Mas sim, ela se refere a estes múltiplos deslocamentos, procurando entender a maneira como cada uma destas peças se movimenta no processo de criação.

51 PETIT, 2018, p. 83.

O riso entende e aceita a falha como um caminho viável de construir um conhecimento. Por isso ele propõe o lúdico. Ele existe como algo que se constitui no próprio movimento, que se reconhece nele, pois sabe que está sempre se colocando fora do lugar, olhando com desconfiança e com espírito de descoberta para aquilo que acabou de fazer.

Foi o riso que me permitiu reconhecer meus mestres funâmbulos. O Mágico cria objetos que acordam sorrisos, e essa é, no fundo, também a minha busca.

O Desenhista trouxe o sorriso da arte sequencial e de sua própria transgressão. O Escultor, o sorriso do sarcasmo do humor irônico, corrosivo. O Pintor, o sorriso sobre o cotidiano. O Suscepto, o sorriso poético da cor. A Ceramista, o sorriso do cotidiano. E o Oráculo, o sorriso dos enigmas. Cada um deles, a seu jeito e maneira, me tirou do lugar, provocou o absurdo de vê-los um pouco em mim, uma ambiguidade de reconhecer neste outro o que gostaria de fazer. E no exato momento em que o faço, tudo se mistura de tal forma que nada se anula. Ao contrário, se potencializa.

Mesmo com trabalhos da Ceramista, pude me divertir muito. Até quando não os entendia, como quando vi, pela primeira vez, o trabalho dos grãos. Foi um sorriso de interrogação, despertado pela curiosidade e perplexidade de estar diante de algo que fugia à minha capacidade de compreensão.



Nesta mesma linha, vieram os jogos de terça-feira, pequenos bonecos feitos como uma espécie de colagem de pedaços de bonecas e a embalagem do Yakult. Tudo em cerâmica. Na época não sabia sobre a história do trabalho. Apenas me divertia com aquelas peças que pareciam fazer parte de um jogo absurdo, ficava imaginando como deveria ser seu tabuleiro, quais seriam as regras para este jogo.



Ceramista Sabe, não consigo ver humor em meu trabalho, ele sempre parece muito sério, e às vezes até acho bem severo, assim, meio calvinista.

Funâmbulo Você não procura o humor, mas ele aparece, em meu ponto de vista, em seu trabalho. Aparece no sentido de escapar. Não há intenção no processo, mas a autonomia do trabalho em relação à percepção do público permite também um sorriso.

Ceramista Bem, acontece, às vezes.

Funâmbulo Às vezes os sorrisos nos escapam, sou acometido deste “problema” para tudo. Acredito que isso venha de meu pé, pois neste tempo todo em equilíbrio, todo funâmbulo cria uma linha na sola do pé, chamada de linha do riso; ela corresponde à marca deixada pelo fio em que me equilíbrio, o fio dos meus acontecimentos e de meus pensamentos.

O riso acorda a fábula de seu estado de sonho e é por meio dele que o público pode se apropriar da narração. É a porta de entrada para a imaginação e a fantasia. Funciona como uma via de acesso que propõe romper as barreiras e que desbloqueia os limites, ligando a ficção com o real. Minha mão ainda sonha com a criança que fui; por vezes ela ainda acredita que está descobrindo a materialidade das coisas. E, à medida que ela retorna aos ofícios de ateliê, ela sorri e brinca, de novo e de novo.



3.6. A falsa queda ou como o humor produz sentido na pesquisa

O humor é uma forma de colocar-se diante das coisas, de poder vê-las e conviver não somente com o “grandioso espetáculo” das artes visuais, mas também com o universo das miudezas, com o desvendar do óbvio, do frágil e do corriqueiro.

Mágico Para mim, o humor é minha forma de respirar. Eu respiro pelo lado engraçado da vida.

Desenhista Gosto do equilíbrio que o humor pode trazer. Pode-se rir ou chorar e é essa a sensação que me interessa. Um humor que pode ser um pouco melancólico, com doses de tristeza, no qual cada personagem é um pequeno experimento em laboratório. Eles correspondem à necessidade de meu humor, ou seja, se quiser ser mais surrealista, uso os duendes; mais clássico, respeitando o formato da tira, a Henriqueta; um humor mais negro, Oliver, a azeitona; com um caráter mais autorreferencial, o Coelho. São muitos os tipos de registros de humor, que pode ser terno, irônico, fraterno etc.

Sempre busquei esta diversidade da influência, bebi em muitas fontes e para isso mudo a todo instante. Desta maneira, estou constantemente procurando me surpreender, pois quero que o trabalho seja reflexo de meu estado de espírito. As pessoas gostam de tentar entender as outras pessoas e, para isso, criam padrões, encastelam e rotulam. Não gosto de me sentir assim, faço o que tenho prazer, e por isso troco o tempo inteiro, fazendo coisas diferentes para não me aborrecer. Não preciso nem tenho necessidade de me definir, gosto de desafiar-me constantemente. Mudar para conseguir andar.

Funâmbulo Quando o processo de criação se constitui neste tipo de conduta, invariavelmente o que se apresenta ao público é um trabalho que parte de um movimento transgressor, pois propõe o riso como instrumento de compartilhamento das imagens e dos

objetos. Neste caso, especificamente falando do trabalho da pesquisa, proponho um humor em estado onírico, oferecendo uma visão de um universo afetivo, até mesmo amável, mas acima de tudo, brincalhão e jocoso.

Escultor O humor entra como elemento de quebra. Sabe aquela história do coelho da páscoa que coloquei no meio dos Deuses? É muito Deus, por isso ele está lá. É herói demais, é tudo muito, e aí entra o coelho para quebrar tudo. Um elemento dissonante acentua os outros e, ao mesmo tempo, provoca humanidade.

Funâmbulo Isso provoca uma espécie de despertar; esse elemento fora do lugar propõe um estado de divertimento, de gerar dúvida sobre aquilo que está ali.

Oráculo Meu riso não se apresenta no trabalho. Rio sim, e continuamente, de minha própria condição de artista (um fora de lugar?). O meu divertimento é cheio de traumas, me divirto porque estou sempre tentando me safar daquela dor de não servir para nada, sabe?

Funâmbulo Isso eu penso da minha pesquisa. Pois ela se situa em um frágil equilíbrio entre arte e a vida, que compreende que a sensibilidade e a imaginação podem formar um único corpo de trabalho, muito mais intuitivo que necessariamente acadêmico e teórico.

A pesquisa acadêmica exige do artista uma atenção capaz de discernir os contornos mais precisos do assunto pesquisado e, também, certa maleabilidade para que possamos perceber as nuances e variáveis possíveis das descobertas. Tensão e elasticidade são duas características que mobilizam o artista/pesquisador em relação ao seu trabalho, são forças complementares que permitem o fluxo contínuo no caminho da pesquisa.

Assim se apresenta o funâmbulo, como um virtuoso que conhece a fundo seu ofício, que segue com rigor todos os movimentos que permitem a sua permanência sobre o fio tensionado. Contudo, aborda o humor como parte fundamental de uma visão de *clown*, um ser bobo, ingênuo, simplório, que parece permanentemente fora de lugar, que se distancia das convencionalidades, que se surpreende com o que é simples, que se distrai com o corriqueiro.

A distração provocada pelo riso relativiza todos os fatores que constituíram a pesquisa, como um esquecimento momentâneo, que não somente propõe outros caminhos possíveis, como também se oferece aberto e disponível para que o público ria junto.

Por diversas vezes, sinto que sou observado por aquele corcundinha que atormentou a infância de Benjamin. Ele se coloca sempre um passo à frente da pesquisa, buscando perdidamente pelas minhas incapacidades, incoerências e falta de atenção. Quanto mais a pesquisa segue seu curso, mais ele aparece repentinamente, agindo em movimentos- relâmpagos, de guerrilha, atacando minhas razões e minhas convicções mais básicas. Deve ser com olhar de desprezo que ele ignora a urgência de terminar.

Era, como revelou a mãe de Benjamin, o *sem jeito*, que mandava lembranças cada vez que ele deixava cair algo ao se distrair. Benjamin escreve: “Aquele que é olhado pelo *corcundinha* não sabe prestar atenção.”⁵² Penso convictamente que as formigas estejam sob suas ordens, talvez elas sejam um elemento de distração plantado por ele, talvez eu mesmo seja uma grande distração e tudo que escrevo sirva somente para distraí-los.

Suscepto Mas não há dicotomia entre o humor e o drama. Veja em meus trabalhos. Tenho certeza que há humor neles, mas muitas pessoas afirmam que existe uma carga dramática muito intensa. O humor está na aparência, na superfície, mas o drama fica em seu interior. Já outros dizem que o meu trabalho tem uma certa alegria, mas uma visão não anula a outra, nem mesmo uma se sobrepõe à outra. Gosto muito desta proximidade que o humor tem com a poesia.

52 BENJAMIN, 1997, p. 141-142.

Essas duas coisas, aliás, permitem brincar com as coisas. Porque o humor é uma brincadeira. Então a pintura é humorística, porque estabelece brincadeiras, faz com que as pessoas brinquem com as coisas.

Funâmbulo Quando rio com a pesquisa, quando proponho o riso como uma maneira de observá-la, deixo claro que o humor é um elemento capaz de revelar os acidentes de percurso, os desvios e os acasos. Bergson salientou: “[...] rimos porque ele se sentou involuntariamente. Não é, portanto, sua mudança de atitude que faz rir, é o que há de involuntário na mudança, é a sua falta de jeito”.⁵³ São o acidental e a falha, portanto, que constroem o cômico, e este revela a pesquisa, tanto quanto suas convicções.

No momento em que assumo que a linha que me sustenta é, também, o que me coloca no limite de minhas convicções, trago à tona a discussão das fronteiras que o trabalho se coloca, os múltiplos papéis que assumo ao narrar o processo criativo, que se percebe constantemente dentro de um emaranhado confuso e complexo que, ao mesmo tempo, o protege da queda como uma rede. Mas também pode prendê-lo dentro de sucessivos desvios que o fazem andar em círculos.

O acidental, ou esta falta de jeito, é também provocado por uma espécie de repetição. Quanto mais retomo o olhar sobre o trabalho, maior é a quantidade de pequenos desvios que ele provoca. Estes desvios não são rupturas no processo, mas sim pequenos acidentes que levam a um novo ângulo de visão da mesma coisa. São pequenas novas descobertas que se propagam no pensamento como uma ladainha confusa e atrapalhada.

Ao rir da pesquisa, desperto a consciência daquilo que me falta. Mas, ao tentar preencher estas faltas, descubro outras sucessivamente. Não vejo esse gesto como uma antítese do acerto e sim como uma pequena correção de rumo, que permite retirar-me das convicções estabelecidas por um fluxo contínuo de pensamento. O riso vem ressaltar este desvio, propondo um olhar que questiona o jeito como as coisas estão sendo conduzidas.

53 BERGSON, 2018, p. 40.

Escultor Enquanto teu humor trata de tua própria conduta como artista, no meu trabalho o humor vem expor o ser humano à sua pequenez. Podes comparar o meu humor com o do autor de Gulliver, Jonathan Swift. Ele faz uma crítica terrível da sociedade da época e de suas instituições. Eu não abro mão do humor porque ele é tão contundente quanto uma espada, quanto uma faca. O humor quebra a solenidade pomposa e medíocre.

Desenhista Para mim, o humor é de alguma forma um ato de resistência. Como o otimismo da palavra Macanudo, principalmente na época em que lancei a tira diária no *La Nación*, em plena crise econômica do *corralito*⁵⁴, na Argentina, onde a situação era um caos brutal e as pessoas estavam sem dinheiro. O país inteiro vivia uma situação surreal nos âmbitos político e social. Eu necessitava, de alguma forma, resistir ao pessimismo que tomava conta de todos com algo que mostrasse que não era tudo que estava mal, que éramos pessoas bacanas, legais e que, apesar de tudo, seguimos vivendo. O riso é uma espécie de mecanismo de defesa para suportarmos o cotidiano e o modo duro de pensar a partir de coisas que entendemos como sofrimento.

Funâmbulo O humor se encontra em um olhar cuidadoso sobre as coisas. Muitas vezes ele foge da superfície, se escondendo no interior dos trabalhos. E ao procurar esse humor escondido nos detalhes, ele revela suas particularidades. É da ordem do meticuloso, daquele que toma tanto cuidado que chega a se descuidar do restante. A pessoa que cria com humor precisa ser minuciosa, tanto quanto um funâmbulo. Ater-se aos cuidados técnicos, interessar-se pela lógica do que parece inútil e supérfluo, acreditando no acaso, nas brisas que podem virar ventos e nos pássaros imóveis que aparecem para conversar.

Mas é, também, um olhar que permite desconhecer, um olhar de estranhamento, da ordem de um absurdo, como se olhássemos pela primeira vez as coisas. Manoel de Barros comenta esse olhar como

54 Plano econômico argentino ocorrido no ano de 2001.

tendo “[...] que ver o mundo a partir de suas fontes. Preciso do auxílio de uma criança para desconhecer. Criar começa no desconhecer”.⁵⁵

O efeito cômico provavelmente nasça da precisão deste desconhecimento. Vista por um certo ângulo, essa proposta pode parecer contraditória. Como podemos ser precisos em algo que não conhecemos?

É um exercício de dois olhares. O primeiro está imerso no processo, nasce do detalhe, quase um anatomista que, com precisão, diseca um cadáver para conhecer sua intimidade. Ou mesmo um colecionador, que faz questão de mostrar sua lógica na organização da coleção. O outro vem de um olhar que se posiciona fora do processo, que o observa como um estranho, com toques de irrealidade. Que o desvende, pois consegue abstrair suas convencionalidades, que consegue ver o que está sendo feito e ir além das aparências.

O humor não é causa, mas efeito, que reflete o que o produziu em uma espécie de propagação. E, por vezes, interrompe o fluxo contínuo da vida, paralisando-a, para assim ver melhor o que antes era ignorado.

Neste momento, minha pesquisa ganha ares de devaneio. Todos os movimentos, tanto práticos quanto teóricos, geram um efeito bola de neve, permitindo um colapso da estrutura que pretendia sustentá-la. De certa maneira, a inclusão desses diálogos que interrompem o fluxo do ensaio também causa esta quebra, podendo, até mesmo, colapsar a compreensibilidade do texto.

Mas é justamente dessa tensão que minha pesquisa se alimenta. O riso é prenúncio e anúncio da falha, por isso ele se questiona, ele não impede o jogo proposto, mas a todo momento reexamina seus movimentos, testando o equilíbrio precário dos seus argumentos. Talvez o grande gozo se dê justamente pela possibilidade de colapsar, pois apenas isso permite um recomeço, um fazer novamente para tentar o diferente.

É o princípio da brincadeira, o prazer do jogo que vem da possibilidade de repeti-lo, um retorno às existências que revela minhas incompletudes. Um elemento questionador, porém não devastador. Sua função não se faz na destruição de tudo que construiu, mas

55 BARROS, 2010, p. 126.

sim no questionamento do que se está construindo e como se está construindo, possibilitando romper com o fluxo contínuo do processo criativo e oferecendo outros movimentos, sob diferentes velocidades.

Oráculo Acho que a arte é uma coisa brincante, que deve ser brincante. É brincadeira. É como uma criança. Eu faço as minhas coisas me divertindo com isto.

Funâmbulo A pesquisa vai ao encontro dessa brincadeira esquecida, de felicidade e possibilidade de um recomeço. E para cada recomeço, abre-se novamente a possibilidade de mudar seu final.

Mas o humor também é uma forma de convite ao público, uma maneira de despertar a atenção, de provocá-lo para uma condição de receptividade. Revela a imagem como algo acessível, construindo uma cumplicidade na qual todos podemos rir.

O sorriso é revelador da conexão entre o público e o trabalho. Talvez esse seja o objetivo de minha prática. Há uma busca explícita, uma necessidade de criar empatia, de ver o público como um possível ridente.

Oráculo Infelizmente a arte virou uma coisa séria. Acho que tinha que ser vista mais pelo lado brincante. O humor é uma forma de apresentar a coisa brincante, lúdica e inteligente.

Funâmbulo O humor recupera o riso, restaura o lado brincante que a arte pode também ter. Ao fim e ao cabo, essa narrativa se justifica pelo simples fato de possibilitar construir objetos que nos convidam a brincar.

Pintor O humor é produto de minha origem. Com humor se pode dizer coisas sérias com mais contundência. Sistemáticamente recorro a estas imagens e lembranças de minha infância. O humor é

uma forma de eu ver o mundo, só isso. Não crio nenhuma expectativa, nem necessito delas para produzir.

Funâmbulo O humor é uma ferramenta extremamente eficiente para criar vínculos com o público. Ele se apresenta como uma via de acesso que ajuda no jogo de reconhecimentos e que pode recuperar o lúdico esquecido na vida cotidiana. A raiz desse sorriso, que pode ser compartilhado, está no sorriso que é o produto da própria prática. Fazer as coisas sorrindo, na expectativa de encontrar um público ridente.

O humor é o grande veículo, é por meio dele que vejo as coisas, é através dele que dou abertura ao outro, mas não é o sentido final da pesquisa. É como me proponho a tocar o público, através de uma aproximação que relativiza o conhecimento que se constitui só com a razão, dando importância àquilo que podemos conhecer por nossas afeições.

É desta maneira que ando pela pesquisa, que reconheço o corpo como ofício dessa alegria, sendo um ser brincante que tira o máximo de um instinto lúdico, que consolida pequenas certezas sob os escombros e ruínas de minhas grandes dúvidas.

O que resta é o movimento, é o andar sobre o fio dos acontecimentos, sentir e experimentar intensamente o fio de minha vida inteira e, como escreveu o poeta Manoel de Barros, “[...] ouvir o silêncio das formas e das cores”.⁵⁶

Se o equilíbrio é precário e a queda é inevitável, encerro com uma passagem de Groucho Marx citada pelo Escultor como um presente para mim: “Saiba senhor que sou um indivíduo que tem valores e princípios e, se não lhe agradam, tenho outros.”



56 BARROS, 2005, p. 55.

3.7. Meus Pequenos Fantasmas

Em cada palmo do trabalho, encontro meus pequenos fantasmas. Mas para vê-los melhor, é preciso despertar um olhar sensível, aquele muito próprio do delírio, do sonho e do devaneio. É assim que os vejo e escuto, percebendo que meu trabalho nada mais é do que a soma de todas as suas virtualidades. Eles são meus companheiros, disparadores de meus risos, formadores de meu humor.

É preciso encontrar-me com os velhos funâmbulos que me ensinam os segredos do ofício sobre a montagem da estrutura para a travessia. Busco suas companhias, escuto-os com atenção. Se o acaso entrar de mãos dadas com a autossuficiência na corda, posso, muito antes do que pensas, entregar minha vida por tamanho descuido.

Por isso, tratei de encontrá-los. Logo cedo entendi sua importância na construção de meu processo de criação. O caminho da pesquisa passa necessariamente por ouvi-los; não se trata “somente” de escutar suas palavras, mas de perceber o silêncio de seus trabalhos, observar na matéria seus gestos e o vigor de seus pensamentos nas formas.

Era fundamental vivê-los para perceber com propriedade o que Manoel de Barros escreveu: “[...] os outros: o melhor de mim sou eles”.⁵⁷ Como fantasmas, sua presença-ausência povoa meu vazio, tomando conta do que sou. E de mim parte essa colcha de retalhos mal costurados, uma veste feita de lembranças, de encontros, que cobrem parcialmente o corpo da pesquisa, mas que sempre revelam alguma coisa exposta.

Ao revê-los como referência na construção desta pesquisa, proponho, sobre estes artistas, um olhar muito próximo à palavra existência. Ela nos coloca diante de um ser que existe, que se posiciona diante da vida como alguém que entende sua finitude e por isso divide e compartilha no tempo e no espaço sua presença com o outro. Ao olhá-los de perto, inauguro, como destaca Larrosa, uma espécie de conversação íntima que “[...] é aquela na qual alguém participa não para se informar de algo que o outro sabe, ou para fazer algo a outro, e sim para ouvir

57 BARROS, 2010, p. 108.

como soa o que o outro diz, para escutar mais a música do que a letra para saborear sua língua”.⁵⁸

Ao usar a palavra conversação, retomo seus rostos, os nomes e as vozes no diálogo. Ao propor esse tipo de encontro como formador de um conhecimento, posso ir além das ideias e dos pensamentos, tratando de um encontro entre corpos, de um ensinamento e de uma aprendizagem que compartilha não necessariamente acordos comuns entre as partes, mas que evidencia um reconhecimento da importância e da relevância, do quanto a diferença, o desacordo e o dissenso podem construir um conhecimento coerente.

“Quem não morou nunca em seus próprios abismos
Nem andou em promiscuidade com seus fantasmas
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
As fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.”⁵⁹

O fato de trazer esses artistas a partir de uma experiência direta com eles, ou no mínimo com seus trabalhos, não significa excluir ou ignorar o que já se produziu de textos sobre suas obras. Mas, sim, somar diferentes formas de visão sobre seus trabalhos, aprimorando as intersecções possíveis com a pesquisa. É importante, no entanto, que fique claro que não se trata de quantificar e ou qualificar o quanto determinado artista é ou não fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, mas de entender esse movimento como uma grande mistura que ajuda a construir um pensamento, incitando a cada passo novas possibilidades de trajetória.

Perceber a presença destes fantasmas sorridentes é tentar entender aquilo que acontece de mais profundo e significativo no processo de criação. Seria um retorno ao silêncio e ao calar. Larrosa, no capítulo “Do espírito de criança à criança de espírito”⁶⁰, escreve sobre o silêncio e o calar. Ambas as palavras de início incomodam e perturbam minha natureza falante e provocadora de conversações. Contudo, ao tentar observar com mais cuidado as palavras, pude ir além do que já tinha determinado com meus preconceitos, pude perceber a delicadeza e o cuidado presentes nestas duas ações.

58 LARROSA, 2018, p. 101.

59 BARROS, 2013, p. 77.

60 LARROSA, 2017, p. 60-61.

“Todos nós, alguma vez, diante de um poema, ou um filme, ou uma música, ou uma paisagem, sentimos a força desse calar. Alguma vez nos foi dada essa experiência de um máximo desprendimento de nós mesmos, uma atenção represada quase até o limite que paradoxalmente, coincide com uma máxima intimidade com nós mesmos.”⁶¹

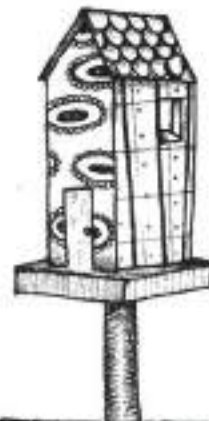
Ao calarmos, abrimos espaço para a escuta; o vazio do silêncio faz transformar o que pensamos e fazemos. Aos poucos, esses fantasmas depositam em mim uma espécie de herança criativa a qual, ao mesmo tempo, tenho que conservar e renovar. “Nossas maiores verdades são inventadas, alguém já disse. Escrevo para chegar mais perto da minha fonte, das minhas antecedenças.”⁶² Sempre me inventei por minhas imagens; ao aprender sobre o silêncio, pude ouvir seus sussurros. Esta escuta reivindica a compreensão de que minhas imagens só são o que são por causa de suas antecedenças. E assim, reconheço com mais clareza meu próprio trabalho.

Existe uma lenda de origem chinesa e amplamente divulgada no oriente, o *AKAI ITO* ou “Fio vermelho do destino”, que diz que os deuses, no momento do nascimento de uma criança, amarram em seu tornozelo um fio vermelho, invisível para os humanos, que a ligará à pessoa que está predestinada a ser sua alma gêmea. Na lenda, este fio representa um vínculo muito forte entre um homem e uma mulher, até porque o deus responsável por esta tarefa é conhecido como um antigo deus lunar casamenteiro, chamado *YUÈ XIÀ LǎO RÉN* ou *YUÈ LAO*.

Percebo que o que liga o trabalho a esses fantasmas é este desejo de tentar me aproximar deles, até mesmo no que diz respeito a uma literalidade da expressão, se aproximar fisicamente, encurtar este fio, conhecer os nós, entender onde se encontra o que nos aproxima. Sinto-me ligado a eles pelo ato criador e pela forma como cada um organiza suas estruturas de pesquisa e processo. Mesmo que esta linha se entrelace a outras, o próprio gesto de tentar desfazer estes nós leva a reconhecê-los novamente e nos aproxima ainda mais a cada tentativa de afastamento, percebendo-os novamente de maneira renovada. Esta experiência toca e modifica a estrutura da pesquisa, é algo próximo à paixão. Jorge Larrosa salienta: “A paixão funda sobretudo

61 LARROSA, 2017, p. 61.

62 BARROS, 2010, p. 113.



uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma, mas numa aceitação primeira de que algo que está fora de mim, de que algo que não sou eu e que, por isso, justamente, é capaz de me apaixonar”.⁶³

Acredito que este fio foi amarrado em mim por *YUÈ LAO*, pois o que liga minhas investigações a estes artistas é maior do que uma simples referência, é um desejo, uma eterna insatisfação, uma tensão de me sentir, ao mesmo tempo, confortado e preso, feliz por senti-los sempre por perto e sofrido por perceber quão inatingíveis são.



63 LARROSA, 2018, p. 29.

3.8. O docente: a experiência da sala de aula como formadora do processo de criação

“

Acho que um poeta usa palavras para se inventar. E inventa para encher sua ausência no mundo.”⁶⁴

Penso-me nestes inscritos. Observo estas imagens que uso para inventar-me, reflito em meio à pesquisa e percebo que o lugar onde meus vazios são mais preenchidos é dentro de uma sala de aula. Sou um artista-docente, atividades indissociáveis nas quais encontro uma felicidade profunda, um estado constante de descobertas, de desvendar, por vezes um deslumbramento com estes dois lugares.

Atividades que, claramente, não são simbióticas, pois tratam de coisas diferentes. Contudo, são complementares, alimentando-se mutuamente, contaminando-se e trazendo reflexos e desdobramentos em ambas. Certamente há nestas duas atividades uma função e uma prática bastante distintas, porém, tanto o artista quanto o professor se equiparam no sentido de uma entrega plena para o que se faz, não importando o que se está fazendo. É necessária uma dedicação para que se possa estar aberto à compreensão de uma escuta que vai além de uma atenção superficial sobre o que nos cerca.

É preciso estar aberto e aceitar que nada é dominável, ou compreender que podemos não compreender, que temos o direito de cultivar nossas ignorâncias, pois elas nos possibilitam prestar mais atenção naquilo que julgamos desconhecer ou conhecer parcialmente.

Por várias vezes, me via contrariado com a figura do professor como uma pessoa séria e sisuda. Justamente a figura que nunca fui, e por inúmeras vezes cheguei a me sentir um impostor por não compartilhar dessa imagem austera. O riso sempre foi a minha fala, o humor me aproxima do outro, de uma humanidade que aceita a falha e que permite o não saber.

64 BARROS, 2010, p. 86.

O docente que está em mim contagia o artista, pois parte do pressuposto de um estado de provocação constante que se reconhece continuamente em um estado de falta por sempre encontrar no outro algo que desconhecia. Uma parte de mim que habita em um desconhecido.

O riso me fez descobrir que o conhecimento pode ser constituído pelo prazer do compartilhamento de nossas ignorâncias sem, no entanto, me sentir diminuído por isso. Constrói-se, com isso, um conhecimento calcado na paixão, em uma entrega muito próxima à descrita por Larrosa sobre Borges: “A ignorância de Borges não é uma falta de conhecimento, é um excesso de amor: ama demasiadamente a literatura inglesa para pretender conhecê-la.”⁶⁵

Um saber que compreende a dimensão daquilo que se pretende conhecer, que entende que não se trata de dominar, e sim de cultivar um olhar curioso e sempre atento sobre as coisas. Arrisco-me a dizer, um olhar amador, que se dedica e se entrega pelo simples prazer e interesse pelo outro, seja este outro pessoa ou matéria. Esse outro está para minha poética, e para a função docente, como aquele que me completa, que transfere à pesquisa um elemento provocador que não estabelece uma verdade, mas sim, oferece uma tensão que desperta o desejo e a curiosidade. E é nessa paixão amadora que as figuras do professor e do artista se confundem, pois elas se encontram baseadas na disponibilidade para uma escuta que permite que o conhecimento ali adquirido vá além de suas vidas, tempos e mundos.

O que se revela em comum nestas duas atividades, é uma espécie de permeabilidade de minha conduta. Pode-se perceber, tanto na pesquisa quanto em sala de aula, o quanto o conhecimento que se pretende construir é penetrado por tudo que o cerca, permanecendo aberto e se sentindo afetado, sem hierarquias, e no qual tudo se mistura e se confunde. Tudo se contamina, e o contágio acaba sendo uma conduta determinante para o qual me deixo levar. “E o que vibra segue seu caminho, incita, se recarrega, se multiplica, cresce e continua.”⁶⁶

Assim essa narrativa, que constitui o processo de criação, se desenvolve. Entre a figura comunicativa do docente e a solidão do artista, existem rastros de um sobre o outro, de inúmeros e incontáveis olha-

65 LARROSA, 2017, p. 279.

66 LARROSA, 2018, p. 113.

res, de um cuidado ao perceber, do quanto sou constituído por tudo o que me cerca e quanto isso pode determinar diferentes rumos na pesquisa. Contudo, não se trata simplesmente de “anular” o indivíduo ou sobrepô-lo ao coletivo, mas de dar relevância ao reconhecimento das diferenças e, a partir daí, friccioná-las até produzir a energia que poderá formar um novo caminho para a narrativa. Não no sentido de solucioná-la, mas de percebê-la de outras formas.

O docente traz a vida que pulsa, retomando-a com intensidade para perceber o que acontece. A função de organizar aulas traz para à pesquisa a intensidade da descoberta. Aquilo que constitui a pesquisa, para mim, não são só as leituras ou as relevâncias dos principais artistas de referência, mas, também, com quem converso e troco diariamente. São caminhos e soluções inesperadas, que me tocam pela surpresa, que despertam a atenção para um novo silêncio que estava escondido.

Aprendo com isto a escutar mais, a escutar melhor ou, como diz Larrosa: “[...] é um falar escutando. O professor lê escutando o texto como algo em comum, comunicando e compartilhando. E lê também escutando a si mesmo e aos outros”.⁶⁷

Ao propor construir uma narração, percorro, nesta pesquisa, três movimentos simultâneos de escuta. O primeiro vem do próprio estudo sobre um processo criativo que se estrutura na narrativa, ou seja, é na busca pelas raízes de minha necessidade de narrar que encontro a intimidade do contar. E na medida em que conto, e tento pensar maneiras de fazer isto, surge a segunda escuta. Pensar as possibilidades para que minha narrativa se estruture no espaço expositivo, é perceber aquilo que o próprio trabalho fala, é escutar o trabalho a partir dele, desde sua construção, na escuta silenciosa das matérias⁶⁸, até a sua inter-relação com o espaço expositivo. E na medida em que conto e procuro me comunicar, surge a terceira escuta: a figura do

67 LARROSA, 2017, p. 175.

68 Opto por usar a palavra *matéria* no lugar de *materiais* por entendê-la como um conjunto de elementos. É a somatória de todos os fatores (materiais) que possibilitam a abertura para conversa dentro do processo criativo. A palavra *matéria* envolve também a ideia de um conteúdo a ser escutado e aprendido por um discurso que inaugura uma conversação. Estas múltiplas combinações de diversos materiais ocupam um lugar capaz de dar uma forma ao pensamento, reestruturando, até mesmo, minha relação com o processo prático de construção do trabalho.

professor, que faz reverberar no artista a escuta destes outros para os quais estou contando e com quem estou compartilhando um universo que é justamente construído a partir destes múltiplos fragmentos que somos.

Mas não basta salientar a relevância da atividade docente na construção da pesquisa, no que diz respeito à reflexão sobre estes múltiplos cruzamentos que estruturam um pensamento. É preciso torná-lo palpável, concreto. Trazê-lo como trabalho, como corpo que divide e compartilha o espaço. Fazer com que este outro, aluno, amigo, colega, participe também do desenrolar da narração no espaço expositivo.

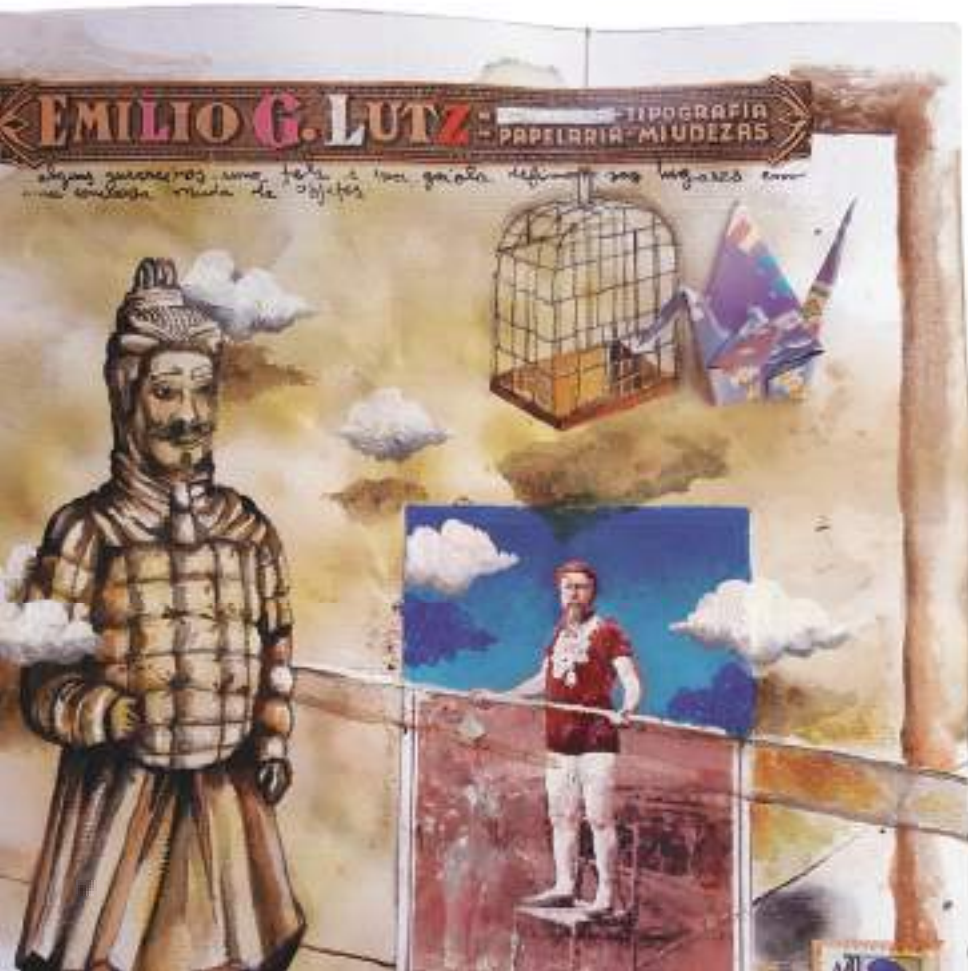
Assim surge meu pequeno exército de guerreiros, pequenas cópias dos guerreiros Xi'an⁶⁹. Na verdade, cópias de uma cópia de qualidade duvidosa que foram distribuídas pela revista Caras, pouco tempo depois da realização da exposição dos guerreiros originais em São Paulo. Alguns trabalhos levam tempo para mostrar sua existência. Eles nascem de uma curiosidade pouco objetiva, um interesse quase descuidado.



69 Catálogo: *Cinco mil anos de civilização chinesa: relíquias de Shaanxi e os guerreiros de Xi'an*. São Paulo: Brasil Connects, 2003. Exposição realizada em OCA/ São Paulo. Em sua forma original, os guerreiros de Xi'an são estátuas feitas em terracota, em tamanho natural, que representavam o exército do Imperador Qin Shihuang (Dinastia Qin 221 - 207 a. C) e foram construídas aos milhares para que o seu exército o acompanhasse na outra vida. Eles foram descobertos em meados dos anos 1980.

Apaixonei-me por aquela cópia malfeita e convivi com ela de 2003 até 2010, quando decidi fazer uma cópia da cópia. Um aluno e amigo, Mario Cladera, fez duas formas em gesso para que eu tirasse mais reproduções em cerâmica. De lá até 2018, foram pouco mais de 15 cópias, todas sem um objetivo específico, somente para brincar com a forma.

Aos poucos, aqueles guerreirinhos iam povoando o ateliê, sem encontrar o seu espaço em algum trabalho. Até que em 2017, na exposição coletiva *Notas de subsolo* – dos alunos do PPGAV/IA/UFRGS, no Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre –, em que iria expor apenas uma tela, senti necessidade de trazer algum elemento tridimensional que dialogasse com a pintura. E adivinhem quem estava à total disposição? Os guerreiros. E lá apareceram os três primeiros, presos dentro de uma gaiola e suspensos em frente à pintura. De certa forma, foram eles que inauguraram uma parte significativa da investigação desta pesquisa, que é a relação do objeto tridimensional com a representação bidimensional na construção de uma narração.



Naquele momento específico, a narrativa entre os dois objetos era fruto somente de uma necessidade de composição. Uma conexão que passava muito mais pela fantasia e pelo absurdo do que pela razão e a propriedade de uma história que pretendia ser contada. O que antes parecia um devaneio, foi encontrando seu lugar. Aqueles múltiplos poderiam ser todos os que me estruturam hoje, mas que até agora não tinham encontrado lugar na pesquisa. Eles estavam lá anônimos, latentes, e agora aparecem com a força de quem se faz presente aos poucos.

Em dois meses de trabalho fiz, com a ajuda da aluna Anelise Krüger, mais de 70 cópias dos guerreiros, que foram distribuídos ainda crus – ou seja, sem estarem queimados – para alunos, ex-alunos, colegas, amigos e parentes.

A ideia era que cada uma dessas pessoas interferisse no objeto da maneira que quisesse, somente respeitando não exceder muito o tamanho da figura e preservando o espaço onde a peça será presa na parede.

De 2003 para cá, esse trabalho foi ganhando espaço, tomando corpo e encontrando seu lugar na narrativa.

Não se trata de aprofundar-se na questão colaborativa inerente à construção desse trabalho, mas sim de perceber o quanto a ação cotidiana e a troca em sala de aula contribuem para pensar sobre a matéria de que é constituída a pesquisa.

Esse pequeno exército de bibelôs traz a delicadeza e a sutileza de um olhar que se volta para o lado humano da pesquisa, que admite sua existência a partir do reconhecimento da importância e da relevância do outro. Que, como artista e professor, aprende com esse outro, pois se vê vivo a partir da ideia de se descobrir como um ser compartilhado.

Esse trabalho me fez redescobrir o quanto é significativo e fundamental para a pesquisa a atividade de ensino, e quanto ela instiga o artista a produzir e pensar sobre uma ação que nos toca cotidianamente e que devemos tratar com atenção e respeito.

Jorge Larossa Bondía escreve sobre a necessidade de aprender, enquanto professor, “[...] a pronunciar na sala de aula uma palavra hu-

mana, isto é, insegura e balbuciante, que não se solidifique de verdade[...].”⁷⁰

Este pensamento sintetiza uma postura que sempre busquei construir, não só como professor mas também como artista, e que acaba, de certa maneira, se refletindo nesta pesquisa como algo que se coloca no espaço, questionando-se e duvidando de suas pequenas afirmações. Mas sempre trazendo a presença do outro como fundamental para perceber o trabalho e para se perceber dentro do trabalho.

Trazer os guerreiros fisicamente para dentro da pesquisa corresponde a um olhar cuidadoso para os mais de vinte anos de docência. O estímulo ao desenvolvimento de trabalhos coletivos sempre foi uma prática constante em minha trajetória, seja como professor, seja como artista. Ao propor este tipo de intervenção, reforço a ideia de um processo criativo que busca, constantemente, esse compartilhamento.

Muito provavelmente, o ponto mais alto deste tipo de proposta de trabalho tenha sido o Bando de Barro⁷¹, que é um coletivo de artistas visuais que se propunham a desenvolver exposições e ações artísticas, priorizando a cerâmica como principal meio para o desenvolvimento de seus processos criativos.

Em diversas exposições do Bando, principalmente as que tinham como curadores Adriana Daccache e eu, foi usado o mesmo princípio que busquei com os guerreiros. Ou seja, foi proposto aos participantes o desafio de desenvolver seus trabalhos a partir de um mesmo suporte ou, no caso, uma mesma forma. Este recurso permite uma visualização de uma unidade do que se está expondo, reforçando a ideia de um conjunto, sem, no entanto, perder as individualidades.

O Bando se movimentou rápido, pois desconstruiu hierarquias, mos-

70 LARROSA, 2017, p. 207.

71 Bando de Barro: coletivo de artistas, ceramistas e não ceramistas, que teve seu início no ano de 2005, dentro do núcleo de cerâmica, na UFRGS. Ele surgiu a partir de um crescente número de alunos que buscavam a cerâmica como meio de seus processos criativos. A ideia do Bando diz respeito a um número ilimitado e não restritivo de participantes. Entre os primeiros participantes do Bando estão: Ana Flores, Adriana Daccache, Alexandra Eckert, Nico Giuliano, Mima Gomes, Caren Czerwinski, Marilene Maran, Simone Barros, Cinthia Sfoggia, Reginaldo Porto Alegre e Rodrigo Núñez.

trando-se sempre aberto e afetivo. O que sempre nos importou era a alegria de nos mantermos juntos, pelo simples prazer de conviver e de trocar experiências. Mas a conduta do Bando de Barro nada mais é do que um reflexo de um espaço de ensino, em que o acolhimento encontra um lugar de constância, em que os contornos que nos determinam são permeáveis o suficiente para nos deixarmos contaminar, desconstruindo e reconstruindo sucessivamente nosso saber.

O lugar do artista e do professor, depois do Bando, nunca mais foi o mesmo. Se antes a confusão entre estes dois papéis era um acaso desejável, agora encontrou o argumento para sua repetição. A atividade docente não pode nem deve ser vista como um elemento separado desta pesquisa, mas sim como algo que está nas entranhas de todo o processo de criação.

Sigo o fio de meus pensamentos e eles, com certeza, passam pelo vício da escuta, por entender que sempre haverá um espaço vazio para ser preenchido, um lugar que permite a troca e que se deixa afetar por estas aproximações. Desta forma, os Guerreiros reforçaram a ideia de uma pesquisa que se constrói pelo contato, que se transmite e se propaga por essas somatórias de experiências e ensinamentos que produzem um conhecimento em espiral, sempre se movimentando em direção ao outro, tocando e tangenciando tudo o que a cerca.



Trazer uma pequena parte desta multidão que me habita para o corpo e o espaço da pesquisa, diz respeito a admitir uma conduta que se espalha, que escorrega, que toma conta das coisas, que se admite como parte de um todo jamais alcançado. É o desejo de ser e de poder me contar, como disse Manoel de Barros:

“Ser como as coisas que não tem boca!
Comunicar-me apenas por infusão, por aderências
por incrustações... ser bicho, criança, folhas secas!”⁷²

Resolvo, então, admitir e aceitar o tempo que as coisas levam para poder perceber o momento de colapsar, ou, como diz um ditado judeu, “a palha que quebrou as costas do camelo”⁷³. Um trabalho que tem quase a totalidade do tempo de docência e que, de repente, se fez. Que não está somente em um ponto desse caminho, mas em todos e nenhum ao mesmo tempo. São minhas as mãos destes outros, assim como os meus pensamentos são os deles.

Se o que conto diz respeito a uma trajetória, um dos fios que está na alma⁷⁴ desta corda em que me equilíbrio certamente pertence a este exército de bibelôs que me protegem. Levo-os comigo e em mim. Tornam-se tão fundamentais como os pequenos fantasmas, essenciais como o sorriso, o afeto e o carinho, como o tempo dos acontecimentos, um passo na frente do outro, percebendo o vento e esperando a hora de encontrar meu amigo bem-te-vi.

Por mais solitária que seja a atividade criativa, no ateliê sou inundado constantemente pelo professor que está em mim. Sistemáticamente, estas participações de outros artistas, sejam alunos ou amigos, aparecem em meu processo criativo. Em meu mestrado havia o “Livro das



ausências e presenças”⁷⁵ e a “Caixa dos pequenos problemas”⁷⁶, para os quais busquei parcerias que me ajudaram em suas construções.

Mas há, também, os trabalhos em que proponho desenvolver um processo de criação compartilhado, como nas exposições com a artista Adriana Daccache⁷⁷, chamado *Trabalhos de Casal*, onde efetivamente dividimos a autoria. A prática do trabalho a quatro mãos vem do início do aprendizado da pintura, com artistas como Silvia Motosi, Ana Peña e Eduardo Vieira da Cunha, que foram fundamentais para o meu desenvolvimento nesta técnica. Muito provavelmente, a vontade de dividir o processo de criação tenha surgido destas primeiras experiências.

75 Dois livros de artista feitos a partir de histórias criadas (escritas, desenhadas, costuradas, pintadas etc.) sobre uma foto de família antiga. O método era muito próximo ao usado pelo trabalho do exército de guerreiros, no qual entregava a fotografia com apenas um pedido para que a pessoa criasse uma história a partir daquela foto, e me cedesse seu registro para confeccionar meu trabalho.

76 A caixa dos pequenos problemas das edições 3 a 6 eram grandes “armários” que construí conjuntamente com outros artistas, entre eles, Adriana Daccache e Georgia El Halal. O objetivo era colocar tudo o que significasse problemas para o processo de criação/vida para cada um destes artistas, estando liberada a interferência do outro no problema alheio.

77 Adriana Daccache (1971-), artista visual paulistana, residente em Porto Alegre.

72 BARROS, 2013, p. 118.

73 Ha Kash She Shavar et gav hagamal.

74 A corda de um funambulo é composta por muitos fios e aqueles que estão em seu centro costumam se chamar de alma.

Oráculo Você busca constantemente nas suas ações. Esses encontros entre pessoas produzem novos conhecimentos. Não importa de onde venham, você cria diálogos. Eu costumo dizer que a arte é uma trilogia de diálogos. Consigo dialogar com a matéria e com as outras atividades, outras formas de conhecimentos e outras disciplinas. E esse diálogo é o que produz, no fundo, a cultura do mundo.

Vejo você como um juntador de pessoas. É o efeito borboleta. No entanto, você não decide o que é mais importante, se uma coisa ou outra. Pessoas, objetos, arte, tudo está disponível para o seu processo de criação, tudo é importante e fundamental.

Funâmbulo Quando busco esse outro, encontro sempre o que me falta e, quanto mais busco, mais espaços vazios se abrem em mim. Para ouvir esses vazios, preciso silenciar aquilo que as minhas pretensões de conhecimento gritam. Somente com o silêncio consigo lembrar de todas as conversas que me fazem existir. E existo quando, na prática, coloco no trabalho as diversas formas como experiencio o mundo, tornando-as palpáveis e concretas. É a maneira que consigo contar-me aos outros.

Não regulo como isso vai sair, se será em cerâmica, pintura, desenho ou em outra técnica. Se o trabalho será coletivo, em dupla ou individual. Se produzo ou simplesmente reaproveito algum objeto que apareceu durante o processo. Apenas permito-me aproveitar os caminhos que surgem durante o processo de criação, cabendo-me, como pesquisador, estudar e entender os nós que os unem.

O fato de propostas coletivas fazerem parte sistematicamente de meu processo criativo, diz respeito muito a uma necessidade de fugir da solidão e do isolamento do artista. O humor melancólico, provocado pela lembrança desta criança que habita em mim, é sacudido e perturbado por cada nova turma, por cada novo aluno e por todos aqueles que passaram por mim.

Ao reconhecer a importância deste outro dentro da pesquisa, proponho trazê-lo literalmente para dentro do espaço expositivo. Quero que ele siga me acompanhando no espaço. Mas essa literalidade também pode ser, de certa forma, o sacrifício da liberdade poética, pois torna óbvia a relação constituída entre as partes envolvidas.



Agora, estou perdido, mas pelo menos tenho certeza de quem está me acompanhando.

3.9. A verdade inventada

“

Desprezo o real porque ele exclui a fantasia.”⁷⁸

Ao percorrer todo este longo caminho de tantas generalidades e pensamentos, sinto que flerto perigosamente com a superficialidade. A pesquisa propõe um estado de investigação que passa pela necessidade de contar-se. E o contar diz respeito a um questionamento sobre o lugar onde estou. E no momento em que se coloca em dúvida, se escuta melhor aquilo que se vive, se pensa e se diz. Sinto que todos os passos que dei aqui me fizeram ter consciência sobre o que estou contando, sobre minha presença naquilo que estou contando.

Assim, pude rir de mim mesmo, pois o riso revela a falha não como um erro, mas como possibilidade de um novo começo. Cada assunto era novamente um motivo para contar-me, para colocar-me novamente em risco e em dúvida, senão, no mínimo, estaria sendo repetitivo.

O importante era permanecer com a pesquisa em movimento, estabelecendo um ritmo que mantém o artista em estado de atenção com relação à percepção da “verdade” que existe em seu gesto e pensamento. É necessário, no entanto, sentir-se perturbado, atingido por tudo o que toca a pesquisa. O conhecimento da sua verdade não determina certeza, mas abre o caminho para perceber a fantasia como um campo fértil e inesgotável de descobertas.

Foi preciso duvidar-me, colocando a cada passo da pesquisa uma proposição que construo justamente pelo questionamento. Não é o fluxo contínuo do pensamento que solidifica o embasamento da pesquisa, mas a percepção de seus intervalos, o momento em que o funâmbulo movimenta o pé para sua caminhada, o vento, o balanço da corda, o olhar do público. É este olhar de surpresa para o que acontece durante essa travessia. A tentativa de construir continuamente um olhar que desconhece as coisas para conseguir surpreender-se com elas. É uma percepção apaixonada do que se faz e pensa, por isso ela permite e se movimenta pelo desvio, pelo imprevisível e pela receptividade.

78 BARROS, 2010, p. 28.

“Fui abandonado... Meus passos não eram para chegar porque não havia chegada. Nem desejo de ficar parado no meio do caminho. Fui andando[...]”⁷⁹

Nesta caminhada, o objetivo era manter-me disponível para perceber o que se aproximava, sentir as mudanças de rumo que a pesquisa tomava. O funâmbulo levou o artista na direção da criança, a criança mostrou o *clown* ao funâmbulo, que aceitou que seu risco fosse percebido como algo que não passava de um sorriso, e todos puderam olhar juntos ao seu redor para ver melhor. E assim, senti o que Larrosa escreveu sobre a experiência como um processo que é tomado pela paixão e “[...] o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder e a nossa vontade”.⁸⁰

Ao permitir-me divertir com este estado de vulnerabilidade, consigo afirmar a imprevisibilidade dos movimentos que cercam a vida e que constroem toda esta pesquisa. Ao não saber, percebo os limites do que sei, mas abro a disponibilidade e a curiosidade para tentar entender o que me acontece, e como e de que forma me expresso. Ao me expressar, dou sentido à minha existência e ao modo como essa busca se reflete na estrutura de um pensamento que forma a minha pesquisa.

O caminho que levou minha pesquisa em direção a este menino me fez percorrer o fio de minha vida inteira, reafirmando a fantasia e a ludicidade do gesto, que carrega consigo um prazer que impulsiona. Isso está na base de tudo, reafirmando-se constantemente além da compreensão, do relato e do pensamento. O dizer sobre ele diz respeito a uma narrativa que segue em espiral paralela ao gesto, que o toca, cruza e tangencia. Mas, também se afasta dele e permite-se pensar diferente, sem, no entanto, tentar brincar com o pensamento, podendo rir dele, ser feliz com ele. Uma busca incessante, por encontrar também no texto esse instinto lúdico que toma conta do gesto.

“De repente as palavras vestem seus disfarces e num piscar de olhos estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e pancadarias. Assim as crianças escrevem, mas assim elas também leem seus textos”.⁸¹

79 BARROS, 2013, p. 48.

80 LARROSA, 2018, p. 42.

81 BENJAMIN, 2002, p. 70.

Esse trajeto que une a prática com a escrita não está longe das contradições, das incertezas e dos descaminhos. Ele deve ser inventado na medida de seu percurso. É preciso percebê-lo para poder costurá-lo, e a cada nova parte cuidadosamente emendada se revela outra que precisa ser inventada.

Essa linha na qual a pesquisa se equilibra, se inventa ao se desenhar. O grafite do lápis costura as ideias, desenha as palavras como elas são em suas formas. Não são “só” conceitos determinados, mas desenhos de uma palavra que podem ir além das determinações dos conceitos, deixando-se ser outras coisas. E por isso, muitas vezes, as ideias se interrompem e se desordenam no texto, antes mesmo que eu consiga terminar de formulá-las.

A corda do funambulo é este fio, esta linha que liga, encadeia e fornece o sentido. Ela pode também ser o limite, aquilo que tenciona, que rompe o espaço, determinando posições. Perceber esta corda é compreender suas tensões, entender a beleza do risco e toda a precariedade de tentar permanecer nela em equilíbrio. A fantasia e o sonho mandam notícias de onde estão, e os selos documentam estas imagens para o mundo presente. A imaginação manda lembranças ao universo visível e o selo é, de certa forma, um testemunho de onde vem a fantasia.

O artista está entre o ateliê e a criança que o determinou, sua imaginação passeia soberana entre estes mundos, do íntimo ao público, citando Didi-Huberman: “Goethe já tinha dito isso numa célebre máxima: ‘Não há meio mais seguro do que a arte para escapar do mundo, e também não há meio mais seguro de voltar a estar ligado a ele’”.⁸²

O *clown* deu nome ao meu sorriso, trouxe ao funambulo a relativização de seu gesto, tirou o drama e minimizou os conflitos. Ao expor o lúdico como instrumento de sua busca, revelou a conexão com a essência de que posso pensar seriamente brincando. Minhas verdades buscam uma existência feliz, mesmo que para isso elas sejam inventadas.

Ceramista Não importa se elas são ou não inventadas. O teu trabalho existe, e se tu o mostras, tu estás mostrando a tua verdade. Se

82 DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 73.

me aproximar de teus trabalhos e sentir de alguma forma que fui atingida por eles é porque posso ter entendido a tua vontade. Diz respeito a uma espécie de sintonia, não sei explicar. Pode tocar ou não a gente, e isso não tem a ver com a qualidade da obra, mas com o quanto cada um de nós pode se sentir atingido por aquilo que está vendo.

Escultor Minha verdade é a procura da autenticidade, e isso não está estabelecido por alguém. A gente, artista plástico, é como a vaca que dá leite: queria dar vinho, mas dou leite, não adianta. A Coca-Cola é muito mais gostosa, mas a gente dá leite. Então fazemos arte do jeito que a gente sabe ou acha que sabe. Mas mesmo esta afirmação não é uma verdade para todos. Cada um que duvida, me coloca em xeque. Não tenho certeza de nada, não tenho mesmo.

Se posso lhe dar um conselho, o importante não é colocar limitadores no processo criativo. Qualquer forma que limite a maneira como estas imagens chegam para você pode lhe prender. E isso é como uma gaiola, que ao mesmo tempo dá segurança, mas também limita. Faça o que lhe deixe satisfeito, procure a sua autenticidade, seja fiel ao modo como essas imagens o atingem. Não procure tanto saber como os outros estão recebendo o seu trabalho. Siga o seu instinto, e seja fiel à verdade que ele traz. Não é uma verdade para programar isso para os outros, mas para você mesmo, para a sua própria satisfação.

Suscepto É notório e quase literal o teor autobiográfico de tua pesquisa. O que tu nos propões é um trabalho que se estrutura no jogo da ficção, e isso requer que o observador assuma uma parte ativa, trazendo a tua história para o campo da sua própria experiência de vida. É como um jogo de xadrez.

Uma das características do jogo de xadrez é a elaboração de estratégias que pressupõem a antecipação de uma série de movimentos articulados, com vistas a um ataque para o qual o adversário não encontre saída. Tu crias uma autoficção. A tua fábula cria, de certa forma, um sistema, e são estas articulações próprias da arte que permitem borrar constantemente as fronteiras entre o público, o privado e o íntimo.

O artista é alguém que acha que as leis do mundo não lhe convêm e inventa outro mundo com outras leis. É preciso que esse mundo funcione, que haja uma lógica rigorosa integrando sentido e *nonsense*. Cada artista dá a ver um mundo diferente, tão real quanto os outros. É assim que ele multiplica a realidade, acelerando as mutações dos organismos vivos. O artista é livre, pode cometer erros, mas tem a obrigação de chegar ao final da obra com êxito.

Esta autoficção manifestada pelo teu trabalho gera ou produz um imaginário que excede a realidade, que rompe o limite do mundo real que incorpora. Ela atravessa as fronteiras entre dois mundos, sempre os incluindo e misturando, sejam eles “reais” ou “inventados”.

Por mais que tentes afirmar uma certa noção de sequencialidade, ou uma tentativa de trazer para o trabalho a construção de uma narração, ordenando e organizando as imagens e formas, elas se mostram sempre em uma sobreposição de temporalidades. O passado volta na figura dos fantasmas, nas imagens dos guerreiros e no menino que te determinou. O presente vem nos objetos confeccionados ou selecionados como evidência pelo artista, e o futuro do passado aponta para a confecção do acontecimento que é a própria pesquisa.

Oráculo Concordo com esta visão do tempo em seu trabalho. Para mim, tudo é simultâneo. A sua intenção pode até tender a nos oferecer um ritmo sequencial, mas é como se tudo estivesse acontecendo em algum espaço que a gente não pensa. A nossa cabeça faz uso do relógio, mas a criança que você era está aí.

Funâmbulo Esse é um dos principais dilemas da pesquisa. Como fazer este tempo simultâneo, que constrói toda esta investigação, “organizar-se” de maneira que possibilite um mínimo de reconhecimento do que estou contando. O fato de perseguir a estrutura de uma narração, no meu entender é o que provoca o estado de transgressão entre o “real” e a “ficção”. A tentativa de organizar essas imagens no espaço expositivo pode produzir um ritmo na simultaneidade que trago. Ele tenta contá-la encontrando uma conexão e uma empatia com o público.

Cada um desses conjuntos de trabalhos tenta recuperar as imagens que foram surgindo ao longo desta pesquisa, reagrupá-las segundo as perguntas fundamentais⁸³ que nortearam o funâmbulo. Essa sequência de imagens organiza essa trajetória, readaptando o tempo dessa pesquisa.

Oráculo A verdadeira organização é o simultâneo, que organiza tudo. Isto não quer dizer um contra o outro. Mas sim a coexistência de tudo. De fato, se você pensar, este tempo que estamos falando é um tempo abstrato. Você mesmo mistura tudo quando escreve sobre as formigas, elas não são a sua pesquisa, não estão no seu trabalho, mas andam literalmente pela sua escrita.

O fato de querer ser compreensível para o outro é muito generoso da sua parte, mas não exclui a complexidade de como se estrutura o seu processo criativo. Neste sentido, sou um cara que nem eu, às vezes, entendo. Até hoje ainda estou para entender-me.

Talvez seja por isso que faço arte, para tentar me conhecer. Quem sou eu, o que estou fazendo, o que estou querendo. Faço arte porque tem coisas ali que são interessantes. Pouco ou nada consegui nisto tudo. Eu continuo ainda olhando para a matéria e tentando começar de novo alguma coisa, porque até agora consegui muito pouco.

Alguns dizem que sou budista, mas eu não tenho a profundidade que os caras têm. O meu negócio é mais... “eu consegui sobreviver e ainda não morri”. E consegui, de alguma forma, uma travessia meio complicada, mas eu gostei da travessia.

Toda arte japonesa é muito baseada nas concepções budistas, por isso devo ter essas influências no meu trabalho. O *wabi sabi*, por exemplo, mesmo não entendendo nada sobre ele, diz muito sobre o meu trabalho. *Wabi* significa simplicidade sem preocupação; *Sabi* é a passagem do tempo. Também pode ser a ferrugem em um ferro, evidenciando, portanto, que passou o tempo. *Wabi Sabi* significa a passagem de

83 “Coisas que amortececem uma queda”, “coisas que equilibram”, “coisas que desequilibram”, “coisas para pensar durante a travessia” e “meus pequenos fantasmas”.

tempo, ou seja, simplesmente transcorreu o tempo. Os japoneses não explicam. Eles falam: “Isso não é para explicar, é para sentir.”

Acho que conseguiste isso em toda a trajetória de tua pesquisa. Sentir-te realmente parte desse trajeto, e nisso não há o que explicar, mas sim sentir.

Funâmbulo Sim, este sentir é da ordem do ouvir. A pesquisa tenta, de alguma forma, trazer esse modo de sentir para as coisas, de perceber esse tempo que passa dentro do processo de criação. É como uma aproximação cautelosa que, com delicadeza, procura conhecer o que toca e perceber como as coisas tocam e passam em todas as instâncias da pesquisa. Só assim podemos, talvez, ouvir os sussurros que nos fazem calar e, em silêncio, nos sentirmos preenchidos.

Essa pesquisa é atravessada por muitos ruídos. Até mesmo as longas transcrições em meio ao ensaio vêm com esses ruídos. A ideia não é retirá-los, mas aprender a conjugá-los, pois todos formam o murmúrio que sou. O fato de tentar minimamente organizá-los cabe a uma necessidade que também vem do trabalho prático, de se fazer entender.

Por isso tento contar-me em cada gesto e nas suas combinações. Estou também nos seus intervalos, nos espaços entre um trabalho e outro, na representação e na forma, na cor e na linha, no objeto apropriado e naquele que foi meticulosamente construído. Continuo provocando encontros e sentindo, tocado por estes, que não se trata de explicá-los, mas sim de senti-los.

Como um funâmbulo, estou sobre o fio de meus acontecimentos, tentando prestar atenção a tudo que cerca a pesquisa. Esforço-me para tentar organizá-la, tento afastar uma literalidade que teimosamente bate à minha porta, mas ela ocupa também minhas frestas.

Sigo andando e contando-me, e percebo que não há conflito, mas sim um estado permanente de atenção, e é esta que põe em movimento e me permite perceber este território do jogo, no qual se estabelece toda a investigação.

Sou um artista brincante, nem funâmbulo, nem *clown*, nem menino, nem pesquisador, nem professor, nem aluno, nem ilustrador, nem pintor, nem ceramista, nem desenhista. Esta pesquisa não trata de

tudo isso, mas dos caminhos entre todas estas coisas, do andar entre uma e outra. É este movimento que está em análise, por mais riscos e desvios que ele provoque. “E caso perca o gosto ao movimento a ponto de não aguentar mais, mais vale descansar no arame do que parar e descer.”⁸⁴



84 PETIT, 2018, p. 73.

Ofício, Jogo e Brincadeira



“ A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar.”¹

É preciso escutar com a ponta dos dedos. Para tanto, é também necessário silenciar-se para sentir o que a matéria fala. Devolver a importância ao gesto e a tudo o que, em sua entrega, vem de inesperado. E com isso, repetidamente, demoradamente, construir na pesquisa um conhecimento que se estrutura na prática, e entender a importância e relevância para a reflexão de um envolvimento íntimo com a matéria, um engajamento, um comprometimento com todos os movimentos que unem o corpo, a matéria e o pensamento.

Ao observar com paciência e dedicação o gesto dentro de meus múltiplos ofícios, revejo as ações que os construíram. E ao revê-los, através da pesquisa, constituí um pensar que vem de dentro do gesto, não no sentido de autoafirmação, e sim de um pensar crítico sobre ele, a partir dele. Uma reflexão que continua em processo de transformação, que se expande quanto mais repito esse olhar. A cada retorno ao gesto, novos caminhos se abrem e a compreensão desta experiência pode provocar uma reflexão autocrítica sobre a própria condição de artista.

Quando proponho uma pesquisa, que parte de um pensar e que nasce a partir da prática, não estou construindo um simples relatório de processo ou, mesmo, um relato sobre o processo. Proponho um mergulho que não visa reproduzir e reafirmar as regras dos ofícios en-

¹ BENJAMIN, 1996, p. 220.

volvidos em meu processo de criação (desenho, pintura, cerâmica) ou até em meus ofícios de funções como artista, docente, pesquisador, ilustrador. Busco rever todas estas experiências, as maneiras como estas somas podem provocar reflexões e como estas reflexões sobre o trabalho se relacionam com seu entorno.

A narrativa primeiro é constituída pela mão. As relações do corpo provocam o sentido de experiência e, somente depois, ela passa a encontrar seu lugar no pensamento e na escrita, reconhecendo-se como um lugar de troca, dando voz à intimidade do gesto.

“Para entender, nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo, e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender mas para incorporar. Entender é parede: procure ser uma árvore.”²

Oráculo Talvez por isso a forma da árvore seja tão fundamental em meu trabalho. Ela sou eu, e eu sou ela, uma espécie de incorporação. Enigma de mitos escondidos, ar, água, alimento, terra, fogo e sabedoria, luz, sombra, cores e encantamentos. Tudo está lá, uma ponte entre o tempo, espaço e conhecimento. Uma explosão de energia e elegância, beleza, força e fantasia, ninho, concha e abrigo de todas as moradas, tensão e equilíbrio, brinquedo, memória e amizade.

Trabalho em um estado em que não tenho muita consciência do que estou fazendo. O fazer, para mim, é muito comum. De repente, estou fazendo alguma coisa e, em um instante, a coisa se desarma, se destrói, pois não tenho muita consciência do que pretendia fazer, não penso o que quero fazer, não é uma coisa dirigida, planejada. As situações vão surgindo e são elas que se fazem, não procuro nada específico. As peças vão e vem – o tempo inteiro o meu trabalho vai e vem do começo ao fim – um pouco cíclicas, mas não seguem uma ordem, não sei se o primeiro é o primeiro ou se é o último.

Somos constituídos por uma espécie de nostalgia, em que pretendemos construir um processo de inter-relação de todos os conhecimen-

² BARROS, 2013, p. 163.

tos, desenvolver um trabalho que seja aberto, que se expanda e se relacione com outros saberes, como uma teia em processo contínuo de expansão.

Saí meio louco, muito compulsivo. Fico lendo 5 ou 6 livros ao mesmo tempo, tentando fazer conexões, e no fundo encontro algumas conexões. É a mão, de certa forma, que está conectada com tudo isso, e as duas coisas juntas constroem um conhecimento não para ter certezas, mas simplesmente para aceitar e conviver com a dúvida.

A cerâmica está para mim como a árvore, no começo de tudo. Nós, eu e meus irmãos, encontramos argila no quintal de casa e começamos a brincar com aquilo. Deveria ter 3 ou 4 anos e fazíamos de tudo: brinquedos, ovos, bichinhos, ninguém havia nos ensinado nada, mas mesmo assim fazíamos. Era a nossa alegria. A árvore e a argila eram nosso ponto de comunhão, de troca. Na época, não tínhamos a noção ou quaisquer informações sobre cerâmica, aliás nenhum de nós tinha ouvido nada sobre o que era aquele material. Somente fazíamos coisas de maneira instintiva.

Muitos anos depois voltei a fazer cerâmica, meio sem saber por quê. Era a saudade da infância. De repente, veio uma vontade de sentir aquela alegria da infância, de mexer com barro e, meio sem pensar, me peguei procurando argila em São Paulo. Estavam em andamento obras para o Metrô e na rua 23 de Maio havia um montão de argila que eu recolhia. Levei tudo para o apartamento, comecei a preparar a argila e fazer peças. Não sabia o que estava querendo fazer, somente produzia esculturas e objetos. Enchi o banheiro com toda aquela argila, deixando-o quase entupido. Era lama para todo lado. Barro e livros para todo lado.

Escultor Reconheço-me muito nesta imersão, nesta compreensão de ser um escultor 24 horas por dia. Trabalho de 8 a 15 horas por dia e estou o tempo inteiro pensando nisso, pois pode surgir uma ideia a qualquer momento. Estava ouvindo aquele escritor turco, Orhan Pamuk (Istambul, 1932), e ele dizia: “Eu não sirvo para administrar. Eu sirvo para contar histórias.” O ofício de escultor já é muito exigente e isso leva uma vida; ou você é um artista ou você não é.

Funâmbulo É necessário manter viva a conversa com a matéria: isso depende da preservação de uma curiosidade frente aos materiais, nunca no sentido de dominá-los, pois aí pode se esgotar a escuta, ou melhor, a reciprocidade da escuta, e o gesto passa a ser mecânico e reprodutível, sem pensamento, sem falhas e sem descobertas.

A consciência desta conversa está profundamente ligada à busca de uma intimidade com a matéria, uma conversação silenciosa, capaz até mesmo de imputar características e qualidades humanas ao material.

Escultor Essa é a imagem que tenho do meu ofício de escultor. Os materiais para mim são como irmãos gêmeos. Relaciono-me muito bem com quaisquer materiais, e adoro isso, muito especialmente com o barro. A relação com este material chega a ser amorosa, profunda. Você fala muito sobre uma escuta. Não vejo dessa forma. É muito mais o tato, tem mais a ver com o corpo, eu toco. Uma relação quase sexual é o que o barro traz muito particularmente. E adoro trabalhar com cera, que me dá a possibilidade de criar coisas mais delicadas, me fornecendo uma liberdade maior. Mas, matéria como o barro não tem nada igual.

Na verdade, toda a matéria me seduz, cada qual com suas características próprias: o gesso, a pedra, o bronze, a madeira, a fita, o tijolo e, mais recentemente, o vidro.



O vidro é a carne da luz, é como se a luz virasse carne – as cores do vidro são maravilhosas. Está na essência de quase todos os trabalhos em artes visuais esse vínculo com a matéria, e eu busco justamente essa intimidade física com ela porque eu vivo constantemente isso.

Funâmbulo É o fazer com o corpo, o ato de incorporar essa relação e transformá-la também em um pensamento sobre o trabalho. É um conhecimento que se adquire com a mão, através dessa percepção do toque e do movimento; é a forma como essa pesquisa se propõe a se colocar no mundo, a partir dessa observação criteriosa de como o meu corpo se encontra com as coisas e também com as pessoas. Assim percebo o espaço onde vivo e, quando me dou conta disso, reflito sobre o papel que esta pesquisa tem no que proponho ao outro como trabalho.

Mas isso não se constrói com certezas. Ao contrário. É na hesitação do tatear que se descobre e se pode conhecer as relações envolvidas no processo de criação. São as experiências do fracasso que fazem voltar a uma nova e renovada tentativa, permitindo uma outra reflexão à elaboração de um novo pensamento.

A falha, então, passa a fazer parte de um conhecimento adquirido. Uma etapa não necessariamente pretendida, mas um momento que fornece a possibilidade da descoberta para a renovação da curiosidade. O corpo sente antes mesmo da razão, em um processo de desencadeamento de sensibilizações que cada etapa fornece. São condições necessárias para a próxima etapa ser pensada e feita de forma diferente.

Pintor A falha é uma etapa esperada do processo. Acredito que, para fazer bons quadros, tem que se fazer muitos quadros ruins. Matisse disse isso e realmente é algo que acredito: “O que faz bons quadros regularmente lhe falta algo, falta a magia; o que se equivoca muito é aquele que consegue chegar a alguma coisa boa.”

Desenhista Não se pode ter medo de falhar, é preciso dispor-se a errar. Aí é que as coisas ficam interessantes. Trato de não seguir sempre o mesmo caminho, senão chegaria sempre no mesmo lugar.

Em meus trabalhos, procuro mudar o tempo inteiro, não só o tipo de trabalho, apresentações ao vivo, suportes e meios variados, mas também dentro da própria linguagem das tiras. Para isso uso diversos personagens em um mesmo livro. Preciso de algo que me surpreenda, que me divirta, para ter vontade de desenhar. Se as coisas não me tomam de surpresa, como espero surpreender quem está lendo?

Tenho muito carinho pelas tiras horríveis. Para mim, elas são fundamentais para o processo de criação, são aquelas que não publicarei, que eu mesmo não as entendo, mas, sem elas, posso comprometer a existência das outras.

Funâmbulo A questão não é simplesmente reconhecer que a falha é um caminho necessário para um processo, que se coloca continuamente em dúvida, em questionamento, mas sim, propor-se estar disponível a trilhar estes descaminhos acontecidos durante o processo, uma espécie de despertar da atenção necessária para compreender o que se está fazendo, na expectativa de busca de um resultado mais consciente.

Cria-se, então, um estado de investigação, descrito assim por Larrosa: “[...] a investigação é uma forma de estar ali, que supõe a presença, a igualdade, o corpo, o sentido das distâncias, o uso adequado dos instrumentos, o desprender-se do supérfluo e, inclusive, aspectos mais sutis como o dar-se tempo e o dar tempo, o dar-se espaço e o dar espaço”.³

Neste sentido, a rotina e a repetição do gesto são fundamentais neste processo. O prazer da repetição está fundado na mais pura vivência do ato em si, um aproveitar e sentir tudo o que cerca o trabalho.

Mágico À medida que fui me envolvendo com a ideia de fazer arte, de ser um artista, descobri que aquilo era um ofício, que eu tinha que fazer todo o dia aquilo que fazia de vez em quando, que tinha que ter um ritmo para manter uma produção constante, que muita coisa daria “errado”. Contudo, foi uma iluminação para mim porque

3 LARROSA, 2017, p. 328.

eu já gostava daquilo, mas não sabia que se chamava artes plásticas, não conhecia, na época, o contexto. Então, fiquei obsessivo, só penso nisso, só vejo isso, só invisto nisso. Virou uma alegria.

As artes plásticas até podem ter o lado glamoroso na hora em que você está em um *vernissage*, mas fica por aí. Para fazer um bom trabalho, é necessário muito esforço; para chegar até lá, *carpe diem*, acorda e vai fazer. Muita coisa sai errado, mas é preciso sempre começar tudo de novo, coisas que somente fazendo é que você vai aprendendo. Então é um ofício, como um pedreiro, um encanador, um marceneiro. É o ofício de fazer arte, tão simples e tão humilde como qualquer um destes outros ofícios, mas ao mesmo tempo muito nobre.

Escultor Essa rotina de trabalho me traz paz interior, me dá equilíbrio. Construir uma noção de cotidiano provoca uma espécie de segurança. Sou um cara que vive na corda bamba, e o ofício de ser escultor diariamente me coloca no eixo.

Desenhista Mas, no fundo, as ideias aparecem quando se trabalha sempre, em um exercício diário e cotidiano. As coisas não chegam do nada. É preciso ficar muito tempo sentado tentando e tentando.

Na arte não existem atalhos. Sempre tive uma necessidade brutal de desenhar, foi isso que determinou o que faço hoje.

O truque da arte é trabalhar muito. Quanto mais vezes repetir, melhor, para a arte não parecer forçada, ou melhor ainda, fazer com que todo o esforço e o empenho empregados desapareçam, e pareçam naturais. Para que tudo pareça simples, fluido e prazeroso de ver.

Sou como um velho que faz desenhos com as mãos, gosto da materialidade da aquarela, do lápis, do nanquim e da acrílica. Tem pessoas que fazem tudo isso com um computador e fica maravilhoso, mas eu sou como um Gepeto.

Sinto que meu trabalho é fazer desenhos quentinhos.

Funâmbulo Andar no arame é um ofício de exaustiva repetição. Está longe de ser um lugar de leveza, de uma exploração do espaço sem limites. É um ofício sóbrio, rude e muitas vezes decepcionante. Mas em paradoxo a tudo isso, o funâmbulo esforça-se para que toda esta entrega pareça ser, para o público, como o ilustrador falou sobre o ofício: “simples, fluido e prazeroso”. Assim, de uma forma quase mágica, desaparece todo o esforço, todos os dilemas e dificuldades. Aos olhos de quem vê, somente permanece o ir e o vir de uma caminhada, “um pequeno ponto de vida no céu”.⁴

Richard Sennett escreve sobre esta imersão na prática, sobre esta entrega ao gesto, descrevendo a complexidade da ação de um músico em relação ao maestro: “Quando estou mergulhando na prática do violoncelo, quero repetir um gesto físico numerosas vezes para aperfeiçoá-lo, mas também aperfeiçoá-lo para poder voltar a fazê-lo”.⁵

Escultor É uma bela imagem essa, é um pouco a impressão que tenho de meu trabalho, um ciclo sem fim. Parece que sempre estou polindo a mesma pedra, sempre trabalhando a mesma coisa. Já tentei fugir de mim mesmo para fazer outras coisas e, quando entrava no banheiro, me encontrava na frente do espelho comigo e retornava ao que eu era.

Ceramista Nunca me vi de outra forma. Meu trabalho é meu cotidiano, um reflexo do que vivo. Tudo o que passa por mim e em mim. Café da manhã, amor dos filhos, atenção de filho, certas músicas. Na verdade, sempre as mesmas músicas clássicas – concerto de violoncelo – me colocam em equilíbrio total. Flores que abrem, uma rosa, uma orquídea presa em um galho e que um dia dá flor. Um livro, um texto, um escritor, uma poetisa, uma visita, a família, uma comida, um lugar de comida. Todo o meu gesto é um gesto de meu trabalho, e quando eles efetivamente se transformam em objetos, é “apenas” a consequência de tudo que vivi.

4 AUSTER apud PETIT, 2018, p. 13.

5 SENNETT, 2009, p. 197.

Tudo acaba, de certa maneira, sendo uma marcação de percepção deste tempo vivido. Quando trabalho os números dentro de meu processo de criação, eles acabam salientando isso, um começo e um fim. Assim foi com as 365 metades de laranjinhas, uma para cada dia do ano; com as 55 latas de sardinha que correspondiam aos anos que meu pai viveu; com um número de santinhos que correspondiam às sessões de radioterapia do Jorge, meu marido, e assim por diante.

Funâmbulo Tu vences a resistência dos empecilhos de teu cotidiano que dificultariam para produzires teu trabalho, colocando-os dentro de teu próprio trabalho, incorporando-os em um caminho menor. Assim, guardas essas memórias, não como uma colecionadora, como havia te chamado antes, mas como uma contadora de histórias.

Suscepto O cotidiano é fundamental para o artista, pois a rotina é essencial para manter uma produção consistente. Gosto da rotina. Uma certa rotina pode trazer algum equilíbrio, é um fator de prazer.

Funâmbulo Ao trazer para a pesquisa a questão do ofício, como produtora de conhecimento e de questionamento sobre a própria pesquisa, proponho esse olhar que fala por dentro e a partir de inúmeras práticas distintas. Ao conviver neste estado constante de coisas transitórias – em que o “não é bem isso” é mais usual do que o “é exatamente isso” –, a pesquisa não é sobre retrato, desenho, paisagem, colagem, apropriação, participação e pintura. Ela trata justamente sobre essa rede que costura todas essas práticas e, também, como cada uma contagia a outra, pedindo a existência da outra. Como se a história a ser contada necessitasse de várias versões dela mesma.

Ao experienciar essas práticas tão distintas, percebo, a partir delas, formas e maneiras diferentes de contar. Cada conversa, cada escuta muda um pouco o que conto, alterando o ponto de vista do qual vejo essa história. A questão não está em aprender a conviver nessa aparente desordem, mas em provocá-la para melhor entender as curvas

do pensamento, pois, como diz o poeta Manoel de Barros: “Expressão reta não sonha”.⁶

No entanto, é importante frisar que o convívio com essa aparente desordem não é sinônimo de falta de persistência. Ao contrário, são justamente as repetições exaustivas que criam os contextos necessários para a troca dos procedimentos práticos. E é este ir e vir dos diferentes materiais que provocam a construção de um pensamento, que me põe em movimento. A caminhada de um funâmbulo só se dá pela observação criteriosa de todos os fatores envolvidos em sua travessia, e estes não são eventos teóricos, e sim eventos sentidos e vividos no próprio momento da travessia.

Sigo atrás de dois impulsos predominantes em meu processo de criação: um é o do laborioso especialista, que se joga na repetição exaustiva do gesto, como quem tenta gravar em cada trabalho uma conversa silenciosa com a matéria, com o intuito de reconhecer-se em sua intimidade. O outro, um impulso lúdico sem compromisso e sem pretensões, que procura “apenas” se divertir e que se atém às coisas na medida em que elas lhe fornecem prazer.

Ao escutar o que a mão fala com a matéria, o campo de ação se estabelece, em um tipo de atenção divertida que ocupa o pensamento. Crio uma espécie de ambiente de jogo, próximo ao do campo poético, onde “a ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, seguida por um estado de alegria e de distensão”.⁷

Desta forma, o imprevisto e o inesperado chegam na pesquisa como uma possibilidade de ampliar os seus referenciais, indo além do que os conceitos tinham como propostas previsíveis.



“Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, engrossam formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas, que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando pelo sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem parar.”⁸


6 BARROS, 2013, p. 323.

7 HUIZINGA, 2014, p. 147.

8 BARROS, 2010, p. 35.

Esta linha, na qual a pesquisa se equilibra, não é uma fronteira que estabelece diferenças, separando tudo o que passa pelo processo criativo; ela é um limiar ativo, uma espécie de membrana, um limite poroso que não anula as diferenças, mas aceita e provoca esses transbordamentos, um território que resiste e é, ao mesmo tempo, flexível e, desta maneira, sustento minhas ambiguidades e as possíveis contradições causadas pelas múltiplas referências.



Já perdi a conta do número de páginas que escrevi sem ver nenhuma formiga. Começo a duvidar da qualidade do que estou escrevendo. Parece que elas não precisam mais me atrapalhar. Ou o que escrevo está tão ordinário que as últimas palavras que elas roubaram dizimaram todo o formigueiro. 

Agora, estamos só eu e o monstro que se esconde atrás das coisas. Mas ele fica lá, e eu aqui. Somos dois monstros que respeitam os seus espaços e se alimentam das coisas coloridas que se mexem. Eventualmente, atrapalhamos um ao outro. Eu espantando seus alimentos que pousavam distraídos na parede, e ele tirando a minha atenção entre uma palavra e outra, enquanto tentava capturar sua presa antes que eu a espantasse. Mas ele se esconde muito bem. Nós dois ficamos muito tempo assim, parados, pensando.

4.1. A cerâmica como ofício do tempo

Para se fazer cerâmica, é necessário sentir o tempo, pensar no corpo como um agente que pode tocar o tempo. Tem um pouco de memória do corpo, daquilo que nos interrompe pela sensação do já vivido. Pelo menos, é assim que ela me chega.

Não se trata simplesmente de construir um objeto, mas de entender o seu processo, de compreender suas etapas, seus ganhos e perdas. Creio que o pensamento cerâmico é resultado direto do que a mão pode escutar da argila. E esta conversação silenciosa fez despertar o meu desejo de escuta.

A cerâmica faz existir um pensamento, levando-o como corpo em um espaço. Ela é pele, volume, toque, processos e transformações.

Para eu ouvir com as mãos, é necessário um tempo; mas este não diz respeito a um tempo transcorrido, minutos, horas, dias, meses ou anos. Diz, sim, respeito a um tempo no qual cada um se permite aprender a perceber, aprender novamente a descobrir e, com isso, se permitir espantar-se voltando a ser feliz e a brincar de existir.

Essa escuta silenciosa é resultado de uma entrega: a manualidade. Richard Sennett escreve:

“[...] Os calos adquiridos pelas pessoas que usam as mãos profissionalmente constituem um caso particular de toque localizado. Em princípio, a camada mais espessa de pele deveria amortecer o tato, na prática, é o contrário que acontece. Protegendo as terminações nervosas da mão, o calo torna menos hesitante a sondagem.”⁹

Fazer cerâmica é permitir-se experimentar em tudo que pode haver de perdas e ganhos. E quanto mais fundo nos entregamos ao fazer, mais percebemos o que nos falta, maior se faz o vazio a ser preenchido. Cada etapa se fecha com a ideia de que o retorno é praticamente invisível, até que, ao final, o orgânico do barro se torna o olhar da Medusa, retira a vida do barro pelo calor da queima. Agora como pedra,

9 SENNETT, 2009, p. 173.

ele é um eterno registro de um processo que não volta mais, e que, na maioria das vezes, fica vivo somente na memória do artista.

Para se fazer cerâmica é fundamental deixar-se também transformar. Ela é um ofício de pequenos ciclos que vão se apagando quanto mais andamos adiante no processo.

Às vezes, a matéria permite que me sinta como um ceramista, principalmente nas falhas. Ali, ela me lembra do tempo que deixei de fazer, ou do tempo que queria abreviar. Há sempre uma queda à espreita de uma construção descuidada.

A essência da cerâmica está em um fazer solitário. É preciso estar em silêncio para escutar os sussurros da matéria. Muito provavelmente seja o ofício mais próximo do que faz o funâmbulo, nem que seja, no mínimo, por uma possível e iminente queda.

Sempre fiz cerâmica testando seu equilíbrio, tentando entender como o meu corpo se reconhece na matéria, como esta recebe meu movimento. Não se faz cerâmica com receio, com medo. A argila não gosta de movimentos claudicantes; é preciso, e necessário, uma entrega ao ato de modelar, estar atento a todos os movimentos para que não percamos o foco no que nos acontece. O inesperado espreita tanto o desatento quanto o pretensioso.

Philippe Petit, um dos mais audaciosos funâmbulos contemporâneos, escreveu sobre a queda: “Aguardei a minha primeira queda pública. Fortaleceu-me, inundou-me de um orgulho alegre, como uma palmeira nas costas que dá mais coragem do que mágoa”.¹⁰

Oráculo Cada peça é única. Mesmo que ela repita procedimentos, suas etapas são insubstituíveis. É preciso sempre recomeçar cada vez que se modela uma peça, e encontrar-se na plenitude deste recomeço. A cerâmica, em todo o seu processo e, principalmente, quando tratamos de uma queima em forno de chama, traz a falha como uma oportunidade em que novas relações são construídas e descobertas. É preciso entregar-se por inteiro, com todo o ser, para se fazer cerâmica. Na verdade, para se fazer arte sem restrições de nenhum meio, é

10 PETIT, 2018, p. 95.

necessário esse tipo de dedicação. Assim como uma criança faz as coisas, ela passa a ser aquilo, inserindo-se na coisa que está sendo feita.

Funâmbulo É isso! O fazer muitas vezes responde ao ser com uma intensidade que a razão demora a compreender. Um exemplo claro disso foi a própria compreensão sobre o trabalho do Oráculo e da Ceramista. Pois antes de ter a experiência de fazer cerâmica, não tinha claros os motivos pelos quais aqueles trabalhos me atraíam tanto. Era um interesse misterioso, enigmático, um desespero vindo de uma curiosidade, de uma incompreensão. Por que aquelas formas me tocavam tanto?

Só fui entender a dimensão que elas tinham para o meu processo de criação quando comecei a fazer cerâmica de maneira mais sistemática. Quando aprendi a sentir e perceber o material, me inteirando do lugar no qual aquelas formas eram construídas.

Mas este segredo revelado, ao contrário de resolver os enigmas, cavou ainda mais uma falta, pois ao tentar compreender as conversações mudas entre a argila e o corpo do artista, mais complexas se tornavam as relações possíveis, e mais profundo e difícil tornava-se o seu entrelaçamento.

Oráculo A riqueza da cerâmica está justamente no fato de que alguns trabalhos podem proporcionar um estranhamento em que cada objeto cria um espaço infinito. Ou seja, quando nos aproximamos, podemos perceber algo distante que diz respeito a uma ancestralidade, a uma ligação com a terra, mas que ao mesmo tempo está muito próximo, nos remetendo a um cotidiano que pode até incomodar por sua extrema intimidade.

Como falou o escultor: “Dá vontade de tocar, de percorrer com as mãos a sua superfície. Em uma relação quase amorosa, um prazer que só se pode sentir com o corpo.”

Funâmbulo A cerâmica despertou meus sentidos, me acordando para muito além daquilo que poderia explicar. Fez-me entender o

sagrado presente no cotidiano, dar relevância ao caminho e a todo e qualquer desvio por menor que ele seja. Ela mostrou que esta pesquisa, antes de qualquer pensamento – e ao mesmo tempo não negando sua importância e relevância –, acontece em uma observação criteriosa das memórias e recordações que ajudam a construir o meu processo criativo.

O olhar desta pesquisa sobre seu passado, sobretudo o que a originou, tem muito deste ensinamento provocado pelo fazer cerâmico. Um entendimento sobre o ritmo que cada prática proporciona, suas particularidades e suas exigências, em que as expectativas do artista são “apenas” parte de uma negociação com a matéria, e o resultado disso é um objeto, que não representa o árduo esforço de entendimento destes corpos, mas sim, pontua o fim de um ciclo que se abre novamente para novos começos.

A cerâmica e seus deslocamentos movimentam-se lentamente sempre em uma mesma direção. Tento interromper seu fluxo, dando forma àquela matéria orgânica viva a que chamamos de argila. Tento ouvir seus desejos, sentir a sua umidade, retorcer seu corpo, mas teimosamente ela segue me dizendo ‘NÃO!’.

Por alguns instantes me imponho, com movimentos rápidos e assertivos. Acredito que ela me escutou; tudo estava no lugar que consegui acomodar. Em pouco tempo, deixei escapar meu pensamento por excesso de confiança, perdi o foco naquilo que nos acontece, e o inesperado me fez conhecer literalmente a queda.

A árvore que eu fazia, pensando nos loucos movimentos das mãos do Oráculo, foi ao chão. Ela estava pronta: copa, tronco e galhos finos e delicados. Todo o trabalho perdido em um só instante.



Entendi as palavras do Oráculo porque também pude vivê-las. Se elas (as árvores) caem, tenho a oportunidade de começar tudo de novo. Um começo que possibilita fazer diferente, pensar diferente, que pode me possibilitar ser diferente, não para me reafirmar, mas para me descobrir e também me transformar.

Pensar cerâmica é descobrir as riquezas de um processo vivo e instável. No momento em que nos deixamos experienciar em toda a plenitude, o que acontece durante o processo nos permite perceber o prazer lúdico da descoberta. E, ao brincar, repetimos exaustivamente todos os movimentos, não para reproduzi-los, mas como oportunidade de fazer novamente para poder melhorá-los.

O objeto cerâmico passa, então, a não ser o sentido final do processo, e sim apenas uma etapa que não traduz os caminhos, desvios e des-caminhos, de todos os movimentos que construíram a sua existência.

O ofício da cerâmica se fortalece quando olhamos para dentro da delicadeza de seu fazer. Por isso gosto de escutá-lo com a ponta dos dedos, de senti-lo com a palma da mão, de tocar em suas rachaduras, percebendo o descuido, o desafeto, o mal feito, pois eles também fazem o objeto.

É o desacerto que provoca a descoberta, que surpreende, pois nos coloca frente ao inesperado. É ele que mostra que fazemos parte do processo de criação e não apenas estamos propondo perguntas e respostas predefinidas.



Sobre o ateliê da Ceramista

Vi o seu ateliê dançar pela sua casa em diversos cômodos. Ao som do tempo, ele mudava com a alegria de um novo começo. Eu o vi sendo guardado cuidadosamente em pequenos embrulhos, embalado como uma relíquia deixada para depois. Para minha sorte, o depois sempre chegava, e um outro lugar ele encontrava, uma nova ou velha janela com vista para o seu jardim.

4.2. O desenho: o ofício do pensamento

“

Na ponta de meu lápis tem um nascimento.”¹¹

Como não atestar a maternidade do desenho em relação a todo o processo de criação desta pesquisa, se já em sua escrita, teimosamente, insisto em escrever à mão as palavras pensadas? No final de toda a elaboração, o que fica é o desenho. Se a palavra não for lida, ao menos o pensamento virou gesto, e a voz do artista é vista.

Desenho com um pensamento que brota aos olhos, desenho porque sai de mim, sem eu mesmo querer. Desenho nos cantos, no lado e por cima. Encontro desenho em toda a parte até tentar, desesperadamente, fugir dele, esquecê-lo, exorcizá-lo. Mas ele volta sempre, um pouco tímido, mas sempre determinado a ficar.

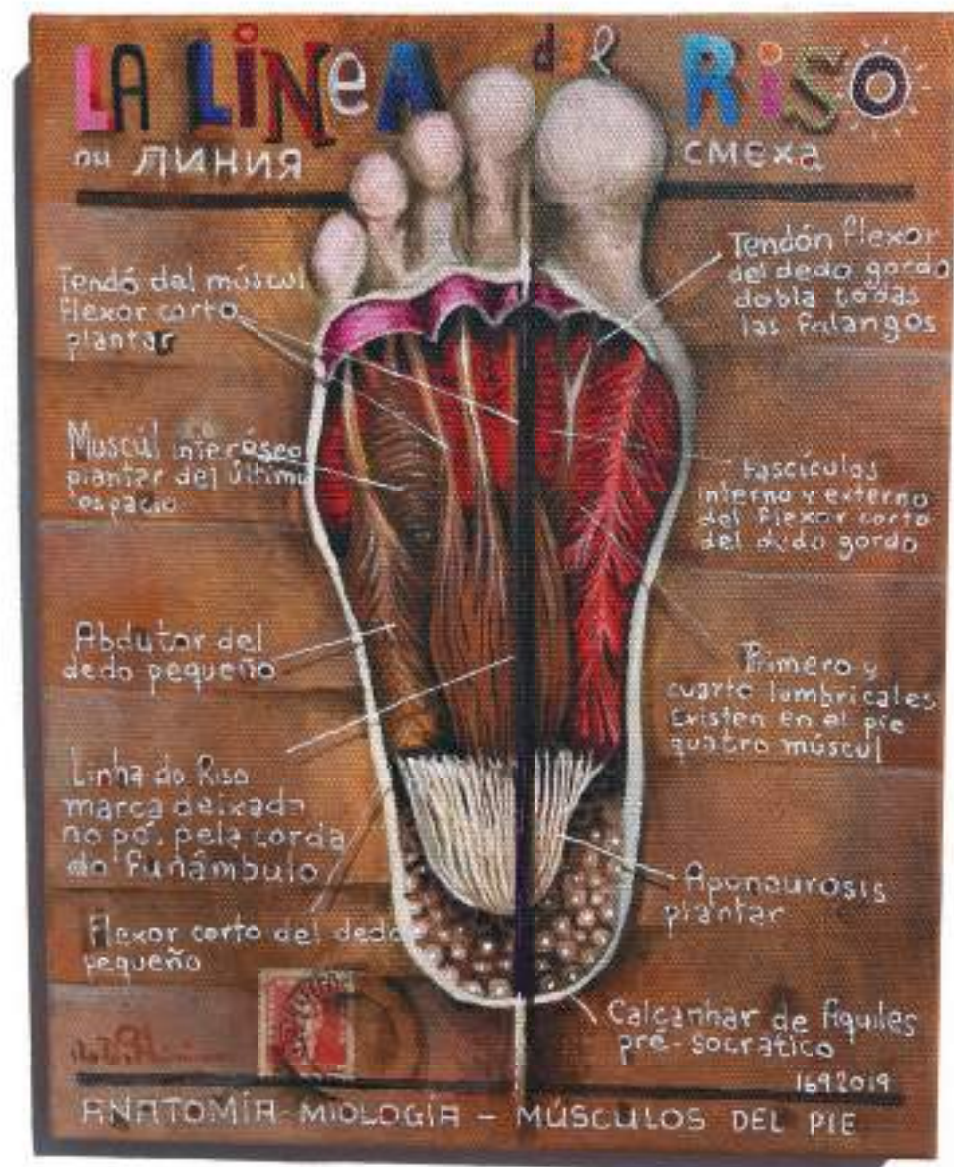
O desenho sai por inércia, quase de maneira automática; desenho palavras, desenho para passar o tempo. Registros de um tempo de espera até chegar uma nova ideia, documento, testemunho, diário, banco de dados, anotações.

O ofício do desenho, para mim, serve como base para tudo, como estrutura para a cor e definições de forma. Ele está colocado justamente na linha entre as coisas. Ele é o fio, a membrana que se coloca no intervalo de tudo o que constrói esta pesquisa.

A linha articula contornos, preenche espaços, constrói volumes, é horizonte e fundo, escada, árvore, mesa e nuvens, personagem e narrador. É, ao mesmo tempo, econômica e infinita em suas possibilidades, dona de metamorfoses improváveis, desliza sobre seu próprio corpo em um vai e vem labiríntico. Quando desenho, a mão segue um movimento contínuo e compulsivo, reflexo de um pensamento que não cessa.

Eis a linha do riso e do pensamento. A alma da corda deste funambulo desenha essa linha no meu pé. Então, quando penso o que vem

primeiro, é um sorriso de uma linha. É o desenho que reivindica seu lugar junto aos outros ofícios.



11 BARROS, 2010, p. 137.

Mágico Acho que o desenho é uma instituição soberana. Nada escapa do desenho, tudo é desenho. O desenho é o que define as coisas no mundo. Eu me diferencio de você pelo desenho. É o desenho que identifica as coisas no mundo. Ele é a mãe de tudo, como você mesmo comentou. A árvore, a pedra, o rio, a minhoca, todas as espécies se diferenciam pelo seu desenho. Salvo raras exceções, pelo mimetismo que esconde, é um desenho que está lá. Tudo que sai de um desenho, que resulta em um desenho. Por mais tridimensional que ele seja, é um desenho.

Funâmbulo O desenho é como uma espécie de escrita, principalmente em meu caso. Foi ele que me permitiu seguir contando histórias, é por ele que tudo o que quero dizer sai primeiro. Ele deu voz ao pensamento, permitiu que aquela criança seguisse murmurando seus sonhos em meu ouvido.

Sempre desenhei para tentar contar a mim mesmo coisas que vi, ou imaginei que vi. Como vou conseguir entender o que me cerca se não desenhando? Desenhar é uma forma de pensar por imagens. E o seu ato tem a capacidade de impulsionar outras manifestações.

Em parte, o desenho corresponde a um primeiro impulso que pode até permanecer como transitório, pois ele acompanha o reflexo do pensamento, respondendo à urgência da fantasia, e dá uma espécie de permanência àquilo que pode escapar da memória.

“Neste sentido, o desenho funciona, por suas mínimas exigências de concretude material, como uma arma de combate, instrumento de guerrilha, a arte do mínimo, a arte da sobrevivência.”¹²

O desenho torna visível o pensamento. Com ele fui o senhor de minhas regras, onde os erros ortográficos não existiam. Posicionei-me, agi, e com isso pude intercambiar e me comunicar. Ele é o que dá o primeiro gesto, registro de meu corpo, existência de meus sonhos e pensamentos. O desenho é o que alimenta todos os meus outros gestos. Sou um ser *desenhante*, que rouba coisas pelo desenho.

12 DERDYK, 1989, p. 44.

O ofício do desenho conjuga em simultaneidade, na sua ação criadora, o movimento entre a lembrança de um passado e a imaginação de um futuro. Tudo está contido na linha, essa precisa abstração capaz de representar as coisas. Ela talvez seja o fio de minha vida, que trouxe à pesquisa meus pequenos fantasmas, mas que também é onde me equilibro, de onde brinco de contar o fio de meus acontecimentos, apenas uma linha solta no espaço.

Pintor O desenho é parte importante da minha obra, é o que sai de imediato. Às vezes, me dou mais liberdade quando estou desenhando.

Tenho o desenho como mais um de meus recursos. Não gosto de hierarquizar-los: são distintos, e cada qual tem sua característica. São como irmãos que se reconhecem através de sua paternidade, diferentes e independentes, mas que, em última instância, se fortalecem e se consolidam.

Funâmbulo Já tive a oportunidade de ser um observador silencioso, e vi você trabalhando. Estava desenhando com um bastão a óleo, material de desenho que possibilita uma viscosidade muito próxima à da tinta a óleo. São movimentos rápidos, aparentemente displicentes, soltos, leves, mas muito vigorosos. Sua mão se confunde com a tinta do bastão. Às vezes substitui o próprio bastão pelo dedo, pela mão inteira, em uma perfeita simbiose com a matéria. Não existe medo, nem receio, e sim uma precisão de movimentos, de sobreposições, apagamentos, justaposições.

Enquanto desenhava, cantarolava alguma coisa incompreensível, sempre com um sorriso delicado no rosto, como se estivesse contando algo engraçado para alguém.

Era a felicidade que estava se tornando gráfica, era a liberdade do processo que se revelava para o observador anônimo.

Seu desenho é portador de um movimento. É ele que na pintura ajuda a cor a fazer vibrar as formas. Legítimo herdeiro das HQ's, seus personagens se revelam quase sempre em contornos. A linha entra na pintura como mais uma camada de uma contínua sobreposição.



Pintor A linha, principalmente nas grandes pinturas, é que traz a marca da humanidade. Ela é também a principal referência que tenho com o humor gráfico presente nas HQ's. Mas é fundamental frisar que é “só” um recurso a mais que é usado, e sua relevância é tanta quanto a das outras técnicas que uso para trabalhar.

Desenhista Concordo com o pintor, não gosto de rótulos. Nem mesmo com esse que você nos colocou me sinto cômodo. Reconheço que o desenho seja meu principal meio de expressão. Faço aquilo que me traz prazer e, se para isso preciso experimentar outras coisas, tudo bem. Sou antes de ilustrador um artista, e como tal, as definições tornam-se desnecessárias.

Mágico Pois então, meu conceito de desenho é bem amplo, não se restringindo ao suporte bidimensional. Uma escultura é desenho desde seu projeto, até no espaço que ela ocupa na sala de exposição. O desenho é, de certa maneira, uma forma de existir no espaço, não importa qual – bi, tri ou virtual. O espaço é a matéria-prima. Você vai fazer coisas que ocupam espaços, tanto físicos como psicológicos, na cabeça das pessoas. Vai ocupar espaços mentais.

Funâmbulo No que cabe a esta pesquisa, o ofício do desenho inaugura todas as conversações. Ele é o que posso chamar de ponto de partida, mas também é o traço que atravessa e rasga todos os outros meios, que aproxima a linguagem visual da verbal, propondo um ritmo de ordem à simultaneidade da narração.

Essa autoficção só é construída porque antes, metaforicamente, uma linha foi traçada no espaço. Este fio solto, abandonado no tempo, agora está esticado, rasgando o tão desejado trajeto de quatro anos. Resta-me desenhar em palavras e imagens todo esse tempo.

ESCRITOS PERDIDOS

O desenho acorda o sono do pensamento

De certa maneira, os desenhos são testemunhos de toda a investigação desta pesquisa. Registros de minhas mais profundas alegrias e de minhas mais desesperadas ansiedades.

Meu avô, homem de infindáveis profissões, dizia: “Fiz de tudo na minha vida, absolutamente tudo, mas a única profissão que realmente tive era a de garçom.” O ofício do desenho é o que faz propagar o instinto investigativo desta pesquisa, porém, o sentido dela não é construído pelo desenho, ou sobre o desenho, mas sim ele permanece sempre latente em todos os outros ofícios.



4.3. Pintura como um ofício hipnótico

Dou cor às coisas que imagino como se quisesse pegar suas formas, salvá-las do branco da tela e do papel. A pintura deposita o tempo sobre o desenho, contando-o novamente em cada camada. A cor é construída por uma narrativa, em uma lenta e gradual sobreposição de camadas finas e translúcidas que revelam o processo de sua própria feitura.

Sinto a necessidade, como Manoel de Barros, de “ouvir o perfume das cores”, de senti-las pelo lado de dentro, como um mergulhar em sua superfície, um entregar-se com atenção e dedicação ao seu ofício, respeitando o desígnio das cores para que, com muito esforço e trabalho, tudo se deposite no lugar certo. Palavra e cor, um comungar como na poesia de Eduardo Galeano: “Na casa das palavras havia uma mesa das cores. Em grandes travessas as cores eram oferecidas e cada poeta se servia da cor que estava precisando: amarelo-limão ou amarelo-sol, azul-do-mar ou de fumaça, vermelho-lacre, vermelho-sangue, vermelho-vinho[...]”.¹³

O gesto, na minha pintura, corresponde a pequenos movimentos, não importando o tamanho da tela. Ele sempre me escapa em movimentos repetitivos muito próximos ao automático, que vão aos poucos preenchendo o vazio da superfície quase como em um jogo de colorir.

Aos poucos, vou descobrindo volumes, brincando com planos em que cada parte da composição na pintura é uma pequena peça de um quebra-cabeça, que desperta a sensibilidade à medida que se avança na sua construção.

A pintura, para esta pesquisa, é um gesto de persistência. Um retorno que constrói as formas, camada sobre camada, revelando os volumes imaginados. Sobreponho insistentemente as cores, mas elas não se apagam, nem se anulam. Vejo, ainda, embaixo de todas as outras pinceladas, aquela que foi pintada primeiro. São como as marcas de um tempo, que se acumulam, que não ignoram nem supervalorizam o gesto que inaugurou o processo de construção da forma. Ela não é da ordem de um lembrar instantâneo, mas sim de uma memória que

13 GALEANO, 2018, p. 19.

persiste pelo ato de muito ver. É uma contagem de dias consciente das imagens que surgem não de um gesto, mas do acúmulo sutil deles.

Pintor A pintura tem uma ação física envolvida, que corresponde a um prazer de fazer. Existe uma complexidade de movimentos das mãos, dos braços, do corpo todo, que estão conectados com a nossa intenção de fazer, com aquilo que está dentro de nossa cabeça. É uma necessidade quase ancestral de deixarmos uma marca.

A própria tela em branco faz parte do primeiro gesto na pintura; ela é uma espécie de interrupção no pensamento, um espaço aberto para um novo começo.

No meu caso específico, rompo o silêncio da tela com um fundo ou um traço. Não projeto nada. Tenho apenas uma vaga ideia do que quero fazer. Primeiro escolho os materiais e, a partir daí, vou adaptando o que quero dizer e o modo como vou fazer.

Funâmbulo A pintura, talvez, seja o ofício que acompanha todos os outros desta pesquisa. Entre desenhos, pinto. Depois de fazer cerâmica, pinto para poder viver outro tipo de tempo.

A pintura permite essa interrupção. Na verdade, ela precisa desse tempo para poder rever-se e, ao se ver novamente, poder se fazer diferente, ou não. Ela é o tempo do respiro entre as intensidades do desenho e da cerâmica.

Quando comecei a série de retratos dos mestres funâmbulos, notei que tinha a necessidade de conviver com cada uma daquelas telas o maior tempo possível. Depois de um longo dia de trabalho, elas me acompanhavam no jantar, durante um filme, assistindo futebol, no banheiro, até na hora de dormir. Enquanto não estavam prontos, aqueles retratos me seguiam. Gostava de poder perceber melhor cada etapa de suas construções, e quanto mais observava, mais percebia o que deveria fazer. Era um jogo de hipnotismo, de encantamento, em que a imagem nos joga para dentro dela e, se não fossem os outros ofícios que sistematicamente interrompiam este ciclo, poderia facilmente me perder neste pretense virtuosismo.

Suscepto Mas o processo da pintura é esse. Não pintamos somente quando estamos com pincel e tinta nas mãos. Quando observamos a pintura, também estamos pintando.

Funâmbulo As cores vão se depositando aos poucos dentro de cada um. Essa somatória acaba, de certa forma, salientando uma ordem de simultaneidades. As cores conversam não só durante o processo, como também seguem em um diálogo interno no quadro. Ela revela o gesto que foi se depositando durante o processo de uma só vez, misturando todas as etapas. E por maior que seja a intenção de identificação de suas representações – e por mais evidente que se tente tornar suas narrativas –, sempre terá algo que escapa, transcendendo as intenções do artista.

A pintura nos faz aprender com a luz das coisas, como disse certa vez o Suscepto. Sua intenção e seu movimento permanecem vivos em sua superfície. A latência da luz em suas múltiplas camadas continua falando mesmo depois de cumprir a vivacidade do processo.

O tempo da pintura me permite esse pensamento em camadas. Posso retomar a camada inicial, mas, ao retomá-la, ela ressurgiu na superfície da tela, não mais idêntica, e sim transformada. Ela corresponde agora a uma nova configuração, diferente do que já foi, porém remetendo ao que ela era.

Suscepto A pintura é uma espécie de cozinha, onde você vai temperando, misturando tons, vendo no que um tom pode resultar quando colocado ao lado de outra cor. Qual é o efeito disso? É muito intuitivo, é muito difícil de falar nisso, porque é uma descoberta do momento, na hora. Achar que esta cor não é interessante, mas sim a outra, diz respeito ao momento específico de trabalho.

A tela parece-me uma superfície sensível que vai retendo, segurando as cores, as formas, e a gente vai modulando como numa cozinha, vai misturando uma à outra, e isso só acontece no momento específico em que se está trabalhando.

Funâmbulo Aprender a ver as coisas pelas suas cores, aprender a construir coisas através das cores é, como escreveu Benjamin: “A interioridade dessa visão está na cor, e nela transcorre a vida sonhadora que as coisas vivem no espírito das crianças. Elas aprendem com a cor. Pois é essencialmente na cor que a contemplação sensível desprovida de qualquer nostalgia, está em seu elemento.”¹⁴

É disso que se alimenta a fantasia desta criança que me observa e que acompanha o meu andar sobre este fio que me sustenta. É ela que olha para o lado e vê todo o azul que se desfaz, o vermelho que brota, o ocre que se arrasta, o verde perverso que toma conta. Ela se perde nas cores sem perder o equilíbrio e a alegria de se deixar seduzir por este universo sem fim.

Foi essa alegria que vi em suas mãos quando lhe vi trabalhando, meu amigo pintor. Suas mãos se confundem com a tinta, em um vigor, uma precisão, uma simbiose com a matéria. Sem medo, sem receio, você sobrepõe, apaga, justapõe, pressiona, desliza, marca em um processo de extrema liberdade, sempre com um sorriso delicado no seu falar.

É o repetir incansável ostentado pelo legítimo prazer do ofício, um tentar novamente não como uma busca do que é inalcançável, mas sim pelo simples deleite de aprender com o processo, surpreendendo-se com ele em cada movimento.

Pintor Por estes motivos, em cada série parto da escolha da técnica a ser usada. A partir da matéria é que as coisas se constroem. O resto vai se adaptando entre o produto de uma memória de infância e uma observação sensível da realidade que me cerca.

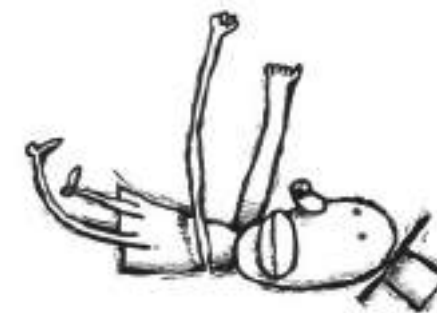
Funâmbulo Sua pintura é como um tango: existe algo de dramático, de contundente, um certo espírito nostálgico, mas o ritmo não nos deixa quietos, impedindo-nos de mergulhar na melancolia da existência humana. Você nos lembra, a todo o momento, que existe a possibilidade de ser feliz. Enquanto revejo seus trabalhos, escuto ao

14 BENJAMIN, 1999, p. 240.

fundo “*La cumparcita*”¹⁵. Isso me deixa mais seguro para andar sobre a corda. Cada passo em sua marca, deslizando nos sons do violino, mas indo em frente, sempre sobre a sombra colorida de seu trabalho, que gravou na superfície de minhas pinturas esse perigoso transtorno da felicidade.

O ofício da pintura é, sem dúvida alguma, um exercício do olhar. Um olhar capaz de despertar a sensibilidade, que nos permite ver as coisas com intensidade, vê-las como uma novidade. Por isso, ele está para esta pesquisa como algo que toca em tudo, indo do desenho à cerâmica, alimentando-se da fotografia – tanto como fonte de referência quanto para seu próprio suporte – e da observação e apropriação de objetos e imagens. E ainda, preenchendo espaços, descobrindo volumes em planos e construindo cenários. Este ofício desperta a fantasia, elemento fundamental na expansão do conjunto de trabalhos no espaço.

Para pintar é necessário um ato de entrega, e que o tempo se abra generosamente, possibilitando-nos um momento de convívio amplo, gradual e rítmico.



15 Tango composto pelo músico uruguaio Gerardo Matos Rodríguez (1897 - 1948).

4.4. Entre os ofícios

Não tenho dúvida da relevância destas práticas na formação da estrutura que embasa o pensamento e a reflexão desta pesquisa. Contudo, não desejo com isso que haja conservação dos conhecimentos adquiridos através destes ofícios, no sentido de reproduzir de forma conservadora suas práticas ou guardar e resguardar um conhecimento, sem que ele mesmo possa se questionar quanto à sua validade.

A percepção do gesto que constitui estes ofícios deve, acima de tudo, construir um pensamento crítico e criativo, capaz de provocar uma reflexão que fale desse gesto, mas, ao mesmo tempo, possuir uma autonomia. É fundamental deixar claro que este movimento é acima de tudo precário e frágil, pois se reconhece distante do gesto que o formou, e por estar distante sabe que é diferente dele. Ou seja, o ato reflexivo é também um ato criativo, que não visa reproduzir ou reconstituir o gesto. Não é simplesmente uma teoria sobre o processo criativo, mas outra etapa que remete a ele, sem pretender retomá-lo em sua plenitude.

Manoel de Barros me presenteou com a frase: “É tão subterrânea a instalação das palavras em meu canto como os silêncios conservados no amarelo.”¹⁶



¹⁶ BARROS, 2013, p. 206.



Neste mesmo momento, o alívio se instalou na minha mesa. Elas voltaram. Não uma, nem duas, mas várias. Correm em círculos para me distrair, se escondendo embaixo das folhas e dos livros. Tudo voltou ao normal. Talvez a lucidez do pensamento tenha voltado e por isso elas tiveram que intervir. Prefiro nem pensar no conteúdo de tudo que escrevi sem a presença delas. Acho que as despertei com os dizeres do Manoel de Barros.



Aquilo que escrevo é fruto direto do que foi despertado pelas práticas de processo manual, a sabedoria e as características de todas as matérias. Seus cheiros, texturas e resistências colaboram na descoberta de um pensamento que se deixa imaginar enquanto se escreve. E o que surge deste movimento é esta outra etapa, que tenta desesperadamente traduzir o conhecimento silencioso das conversas entre os corpos. Mas a linguagem ajuda a pensar sobre estes movimentos, produzindo outros tipos de precisões, outra forma de tocar e de imaginar o que faço.

Quando enalteço o papel do texto, não simplesmente como um agente passivo que trata de relatar o processo e falar sobre conceitos, estou assumindo uma postura na qual o próprio texto se permite a desvios, repetições e descuidos. Acredito que a escrita também é um ofício que deve ser livre, para que ela comece a tratar de si mesma como outro trabalho. A obra, da obra, da obra. Uma obra sempre em obras.

Estabeleço como estrutura uma conversação contínua entre todas as partes que formam a pesquisa. A ideia de tratá-las como ofícios vem da necessidade de respeitar as dinâmicas de conhecimento de cada uma destas partes. De reconhecer que elas são fundamentais na estrutura de um pensamento que admite que este outro corpo possua uma diferença que me falta para entender e compreender o meu pró-

prio processo criativo. Tudo está em uma mesma cena, inclusive eu. O texto não esconde a dúvida, mas costura as diferenças, admitindo-se também diferente de tudo.

A linha que desenha a palavra corre em seu tempo de dúvidas no papel que escrevo. Entretanto, seguidamente ela quer mudar, quer mover-se para outros mundos, considerar o olhar sob outro ponto de vista, em um outro tato, uma outra vivência, um outro conhecimento, e nele perder o controle. Ser gravada, riscada, arranhada e virar desenho, pensamento em imagem ou, então, tornar-se insana, ser corpo, matéria orgânica viva. Sentir-se adormecer em estado de sonho e devaneio, e ser pintura. O que esta pesquisa propõe é perceber que sua reflexão é algo que nasce por dentro destes ofícios, que vê a cor, a forma e a linha com a paixão de quem se entrega, e acredita que a leveza destas imagens pode propor a construção de um conhecimento que se estabelece através da experiência sensível de tudo que se soma a esta trajetória.



4.5. Escritos de ateliê

O desenho sempre se apresenta primeiro. Não por uma preferência, mas por sua facilidade no que diz respeito à praticidade. Para que comece, basta encontrar a ideia que se esconde na ponta do lápis.

Nada começa em desordem, o que não significa que o caos não se instaure no meio do processo. A ordem do desenho vem de um universo pequeno, do pensamento rápido. Ele pode surgir em quinze minutos, o que traz para sua feitura uma espécie de linha de produção. Ou seja, se sai rápido posso produzir mais, e para aumentar a capacidade de produção, tudo tem que estar preparado. Começar a desenhar significa preparar o ateliê para este momento. Tudo tem que estar visível: lápis de cor, canetinhas, imagens já recortadas, papéis já tingidos, colas diferentes e selos. Nunca começo sem saber o que fazer, o que não significa que faça o que quero.

Os desenhos quase sempre foram precedidos dessa preparação minuciosa. Tudo tinha que facilitar sua feitura. Parecia que eles exigiam certa urgência para sair. Não em unidades, mas em escalas. Nunca foram um ou dois, mas sempre mais de cinco ao mesmo tempo. O desenho facilita esse tipo de procedimento, pois seu tempo é rápido e, alterná-los, possibilita um respiro necessário para não saturar todas as alternativas em apenas um. Assim, ao retornar ao primeiro de uma série de cinco, consigo vê-lo diferente, percebendo o que ele pode me falar. Seria como um respiro para poder ouvir melhor o que cada um tem para me dizer. Entender suas manchas, seus acasos e deixar-me surpreender com eles.

Desta maneira, longas tardes foram preenchidas por séries infindáveis de desenhos. Também, sorrateiramente, o desenho ocupava os pequenos intervalos dos ofícios da pintura e da cerâmica. Para ele bastava pouco tempo para sair. Assim, até mesmo a escrita da pesquisa passou a ser uma espécie de desenho, pois, teimosamente, insistia em escrevê-la à mão.

Definitivamente o desenho é pensamento. Ele não se prende a um tempo específico para ser feito. Ele brota nos cantos, nascendo de uma pequena ponta e se enraizando em tudo que aparece.

Já a pintura é feita em pausas. Ações sucessivas preenchidas por pausas constantes. Ela entra ocupando um espaço tranquilo de uma observação sem pressa. Os momentos de pintura de ateliê são abertos à atenção necessária para compreender o que acontece nas relações das cores e formas. Seu ritmo é dado pela calma. O tempo está sempre a favor desse olhar cuidadoso. A pintura não cobra uma urgência para estar pronta. Ela pode acompanhar o amadurecimento de meu olhar. Não que ela não exija persistência, dedicação, entrega, mas algumas soluções simplesmente aparecem pela singela observação do encontro das cores.

É preciso permanecer atento para deixar que a pintura aconteça. Por isso, o tempo da escuta do processo pictórico não cobra urgência. Em muitos casos, é fundamental parar e deixar que a pintura amadureça no olhar. Neste momento, ela nos fala algumas coisas que nos mostram a solução necessária para acabá-la.

Em meu caso, especificamente, toda pintura tem seu final. Não que seja a melhor solução, mas todas elas acabam. Algumas podem demorar meses ou até mesmo anos, mas todas acabam cumprindo seu ciclo.

Em minha pintura, há um pouco da obstinação do gesto do desenho, daquele que cobra certo método, uma produtividade. É assim que as cores aparecem: sempre muito puras e intensas. Normalmente, são os azuis a aparecerem primeiro na superfície da tela, distribuídos cuidadosamente na composição. Depois, algum tom quente, ocre ou vermelho, equilibrando-se na relação com o azul. Cada cor, em sua vez, se alterna, sempre traçando diagonais para que a superfície da composição se estruture, fique equilibrada.

Depois de preencher todos os espaços, começo a construção dos volumes, brincando com a superfície da tela. Em certo momento, trabalho diagonais e sombras que buscam a profundidade, uma perspectiva com muitos ângulos alternados. Em outros, ressalto a superfície, explorando-a como textura. Com isso tento construir um espaço de reconhecimento, mas também de estranhamento em função de suas combinações.

Enquanto o desenho pode ser visto como documento que traz a fantasia a público, a pintura faz da fantasia seu universo. A construção do espaço bidimensional da tela é uma árdua tarefa de um devaneio.

A cerâmica solicita seu tempo. Exige que o ateliê se prepare, cobra dedicação, entrega, cuidado e atenção. Aliás, é ela que determina seu tempo. Por isso, tantas preparações. Quando faço cerâmica, não começo ao acaso. É preciso pensar antes no que vou fazer e, a partir disso, pedir licença à matéria, sentindo sua textura, sua dureza e, uma vez começada, não existe pausa. É ela que dá o ritmo, que determina quando cada etapa deve ser feita.

O melhor caminho para se fazer cerâmica é tentar escutá-la com as mãos, é colocar os ouvidos nas pontas dos dedos e conversar com ela com paciência, para assim poder ouvir seus sussurros.

Minha ansiedade de artista continua latente, e ela parece não combinar com o tempo da cerâmica. Então, começo várias peças ao mesmo tempo para que tenha o que fazer quando a argila me pede um tempo de espera.

O ateliê é tomado de peças em processo, cada uma em seu tempo, em etapas de secagens diferentes. Em todos os lugares à minha volta, elas se confundem, povoando o espaço, cobrando seus suportes e pedindo-me que as equilibre.

Em certa medida, no meio do processo não sou mais eu que comando as ações. Apenas atendo o tempo e os desígnios que a argila me coloca. Ela é quem comanda o gesto. A argila tem esse poder de inverter os papéis.

A cerâmica faz existir o devaneio, pois ela preenche o espaço do sonho com seu corpo. Ela toma para si a minha total atenção, desde antes de ser forma até a parte final depois do forno.

Migrar constantemente de uma prática à outra, me permite criar movimentos de distanciamentos e aproximações, quebrando a ideia de segurança em apenas um ofício. O equilíbrio está no deslocamento entre eles. A criação se faz nesses intervalos. É aí que escuto a matéria e suas múltiplas conversas. É nesse ponto que nasce o desejo de tornar o processo de criação um ser falante. Os ofícios que desejam ser contados são tempos descobertos pelas mãos.



4.6. O Jogo: a tentativa de construção de uma narração no espaço expositivo

A ideia de jogo nasce de uma obsessão de incluir dentro do processo de criação a compreensão das relações do espaço expositivo com os trabalhos executados. É fundamental deixar claro que não se trata de discussões sobre *site específico* ou instalações, mas de uma reflexão de como a sequência de trabalhos será colocada no espaço expositivo, podendo sugerir a construção de uma narração.

Neste sentido, a aproximação do conceito de jogo começa até mesmo pela busca da fábula como estrutura de narrativa. Ela isola o discurso do transcurso da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, propõe uma determinada duração de tempo e espaço limitado. Ou seja, o que proponho sobre o jogo é um caminho e um sentido próprios. A concepção de um início, um meio e um fim são determinantes para o processo de criação e estão na essência da ocupação do espaço expositivo. Tal qual a mesa de um jogo, cada trabalho cumpre suas funções específicas dentro da narração, propondo em suas combinações e aproximações, uma ação comunicativa que pode estabelecer um ritmo na observação do espectador. É dentro deste espaço que acontece a ação, e é no interior do processo de criação que as regras são estabelecidas. Contudo, não há a menor garantia, nem mesmo desejo, de que a narração seja entendida como uma sequencialidade pelo público, pois a simultaneidade do espaço expositivo abre a leitura do trabalho e pode desfazer qualquer tentativa de se propor algum tipo de ritmo. Ou, como diz Paul Valéry: “Podemos considerar apenas a relação da obra com seu produtor, ou então a relação da obra com aquele que é modificado por ela, uma vez pronta. A ação do primeiro e a reação do segundo nunca podem ser confundidas. As ideias que ambos fazem da obra são incompatíveis.”¹⁷

É justamente neste espaço que se coloca a tensão do jogo proposto: ele pode não acontecer. O funâmbulo-*clown*, mesmo em sua ficção, pode não mais existir, não produzir conexão nem empatia e sua história pode nunca ser contada. Seria a queda de quem nunca subiu em uma corda bamba.

17 VALÉRY, 1999, p. 183.

A necessidade de pensar estas estruturas de composição dos trabalhos no espaço expositivo, nasce de um processo prático que se estrutura em sucessivas sequências de séries. Nelas, cada trabalho feito pede a existência do outro. Um caminho quase de uma sequência e consequência, criando um sentido colaborativo entre as imagens e formas.

Desta maneira, a pesquisa é absorvida por esse jogo de formas, em que pequenos mundos temporários requisitam outros mundos. Eles se inventam e se imaginam, em combinações indefinidas





Montagem da série *COISAS QUE AMORTECEM UMA QUEDA*, 2020
 Desenho, pintura, cerâmica, 250 x 400 cm



Montagem da série *COISAS PARA PENSAR DURANTE A TRAVESSIA*, 2020
 Desenho, pintura, cerâmica, 250 x 400 cm



Montagem da série *COISAS QUE DÃO EQUILÍBRIO*, 2020
 Desenho, pintura, cerâmica, 250 x 400 cm



Montagem da série *COISAS QUE DESEQUILIBRAM*, 2020
 Desenho, pintura, cerâmica, 250 x 400 cm



Montagem da série *PEQUENA GALERIA DE MEUS MESTRES FUNÂMBULOS*, 2020
 Pintura e cerâmica, 250 x 400 cm

Não se trata de negar a importância de cada trabalho ou até mesmo sua independência do conjunto, mas de trazer para o espaço expositivo um pouco das relações que começam ainda no processo.

Se observarmos em silêncio cada um destes conjuntos, podemos até mesmo ouvir os sussurros de seus diálogos. Pequenos segredos que começaram dentro do ateliê, insólitas conversas destes trabalhos que, em seu desejo íntimo, gostariam de ser escutados.

Talvez o grande impasse desta pesquisa seja o de tentar trazer a história que mobilizou o processo de criação, construindo não necessariamente uma narração, mas a presença desta iminente narração. Aquilo que está por ser contado, quase como uma revelação. Como se, a qualquer instante, o trabalho pudesse dizer algo sobre o seu processo, revelar sua intimidade e seus segredos.

Mesmo que ela possa não se constituir em uma narrativa de caráter sequencial, ela ainda sugere um estado de jogo; sua organização no espaço expositivo propõe um sentido cooperativo por parte do público, um campo de ação e sobre a ação de características lúdicas, que se movimenta constantemente, provocando mudanças em seu processo, muitas delas causando contradições. O estado de jogo provoca este efeito de tensão no qual alguma coisa está em movimento, e o que se coloca constantemente em risco iminente é a existência do campo de ação propício para se construir uma narração.

Nada é garantido no que se está tentando contar... “A alegria que está indissolavelmente ligada ao jogo pode transformar-se não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são dois polos que limitam o âmbito do jogo.”¹⁸

Os trabalhos são registros de gestos, muitas vezes de um gesto ligado ao humor, que propõe uma visão lúdica do próprio trabalho, um divertimento desprezioso, mas que esconde a melancolia por não conseguir contar-se.

Ao tentar continuamente me dizer algo, a imagem do *clown* apresenta-se para a pesquisa. Não trato de fazer uso da metáfora de um funambulo como processo de criação do artista: é preciso ser o funambulo, colocar-me em movimento em busca do equilíbrio, sentir-me

18 HUIZINGA, 2014, p. 24.

tocado pelo constante desequilíbrio, fazer parte do jogo e, com isso, propor-me a ver o funambulo como o meu *clown*. Sou aquele que fala sobre a pesquisa se colocando dentro dela própria, como parte também a ser pesquisada em um jogo que se descortina e se revela.

“A categoria do cômico está estreitamente ligada à da loucura, ao mesmo tempo no sentido mais elevado e no sentido mais baixo do termo.”¹⁹

O jogo que proponho coloca-se justamente no campo do sonho, da fantasia, do devaneio. Pertence a um olhar que propõe um encantamento, um êxtase provocado pelo sorriso. Algo próximo ao poético, entre a sabedoria e a loucura, entre a verdade e a ficção. Onde nunca se estabelece um contraste nítido entre as partes, e a felicidade não se reduz em contraste com a seriedade do que é pesquisado.

Predomina, então, a ideia de um jogo infantil, cujo objetivo é manter-me ocupado, preservando e perseguindo o prazer naquilo que está sendo jogado, uma espécie de atenção divertida associada ao riso, à graça de descobrir-se em meio ao processo.

É fundamental, no entanto, dizer que este jogo que proponho também ao observador nada mais é do que a consequência de meu processo de criação compartilhado. A imaginação está repleta de elementos lúdicos, que buscam nas referências visuais resgatar aquilo que nelas possa divertir-me. E ao ser feliz com as imagens, lançar essa brincadeira ao espaço, eu proponho um modo de ver que oferece como enigma o que sua felicidade pode contar: “[...] imaginação poética oscila constantemente entre a convicção e a fantasia, entre o jogo e a seriedade”.²⁰

O elemento lúdico, para mim, possui uma função orgânica em todo o processo de construção desta pesquisa, pois ao mesmo tempo em que ele se apresenta na estrutura do trabalho prático, ele reflete seu estado brincante na reflexão teórica. Termina por estabelecer um determinado modo de expor, tentando, em seu sentido final, oferecer-se como um convite ao espectador. Pois, para construir-se uma narra-

19 HUIZINGA, 2014, p. 09.

20 HUIZINGA, 2014, p. 156.

ção, acredito que é necessário que o público se sinta à vontade e se demonstre ativo e em estado de troca.

O conceito de jogo acaba entrando na pesquisa não como um assunto a ser pesquisado. Não é o objetivo final, mas significa fundamentalmente entender que sua relevância está na compreensão do campo e das condições em que acontece a ação. O jogo confere sentido à ação e, no caso desta pesquisa, a ação é a própria tentativa de construir uma narração, de entender como e de que maneira a narrativa de meu processo pode ou não se constituir uma narração no espaço expositivo. Tudo isso a partir de uma série de propostas oferecidas ao público, para que despertem o sentido cooperativo necessário à percepção de uma narração em uma exposição.

Faço e penso a pesquisa através desta visão lúdica sobre as coisas. Tenho a necessidade de me divertir, de tentar desconstruir a imagem do artista visual como uma entidade superior ao seu público, inatingível e inabalável, que constrói um conhecimento complexo, incompreensível ao público, que precisa de um espectador que o reverencie, mas não necessariamente o entenda.

Meu jogo abre-se ao outro como um convite no qual as imagens suscitam a imaginação de outras imagens. E, na medida em que o público mergulha e se sente absorvido pelo devaneio, ele pode também ter a necessidade de contar sobre aquilo que está vendo. Ao fazer isso, a sua história se mistura com a da pesquisa, criando uma nova narrativa que pode constituir-se em outra narração, que segue sendo continuamente contada.



ESCRITOS PERDIDOS

A cada início de um novo trabalho, uma estranha mania se coloca. Para começar, tudo precisava de metas bem claras e, para isso, os números são perfeitos. Exemplo: para determinado trabalho preciso fazer cinco telas, então farei sete, duas a mais para poder escolher as melhores. Elas terão tamanhos específicos. Telas desta dimensão, demoro cinco dias para fazer cada uma. Então, em um mês e cinco dias, no máximo, o trabalho tem que estar pronto. Para cada trabalho são criadas regras, até mesmo como método de pintura ou modelado, uma estranha obsessão por produtividade que sempre me pareceu longe de um universo poético e lúdico da atividade artística.

Como conceito de jogo, entendi que este jeito estranho de planejar diz respeito ao enunciado de regras e a determinações de espaço que preciso para criar.

Fiquei mais calmo. Agora consigo me explicar.



4.7. A brincadeira como estado de proposição

Tratar da brincadeira como uma proposta de trabalho, ou até mesmo como um conceito dessa pesquisa é, acima de tudo, pensar e fazer alguma coisa que vive, isto é, dar importância àquilo que tem a capacidade de se transformar e se modificar constantemente, já que procuro manter a ideia latente e pulsante em todas as etapas da pesquisa. A brincadeira dança no interior e no exterior da pesquisa, ri de suas pretensões, se distrai e revela as fragilidades dos conceitos inertes.

Minha brincadeira não imita a vida. Ela é, em seu ato, a própria vida. Mas, ao contrário da vida cotidiana, permite ser repetida. Uma repetição próxima ao gesto de ofício, ou seja, que permite ser diferente, que se abre para novas descobertas.

Meu estado brincante é um estado de atenção plena em que os sentidos se deixam distrair para, em seguida, poder voltar ao rumo ou, então, seguir o desvio.

Para que eu possa brincar seriamente, é necessário que crie regras e entenda a brincadeira como uma construção que a qualquer momento pode colapsar. Mas, para mim, esse colapso é bem-vindo, até esperado ou provocado, pois ele ajuda a transcender a minha existência.

Coisas perdidas em cima da mesa
Dois grampeadores conversam no fundo da mesa. Um bom, mas sem grampos, e um ruim, com grampos. São como jacarés com suas grandes bocas esperando a presa para devorar. Por algum motivo, os deixo passar fome. Acho que é disso que eles falam.

“A essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito [...]”.²¹ Brinco para poder organizar o pensamento que estrutura a pesquisa, para tentar vê-la em escala reduzida e poder enxergar o seu fim, mesmo que seja transitório e pouco nítido. Brinco para buscar o desentendimento, a fantasia, para levar o lúdico ao cotidiano e, com isso, enxergar o que há de lúdico no cotidiano.

O lúdico, em todos esses movimentos presentes na prática de ateliê, ganha outro contorno em meu processo de reflexão. A inquietação poética perdura. Contudo, há uma separação nítida que busca a exatidão, que pode provocar um pensar sobre aquilo que faço, retornando ao ato prático mais consciente.

O ato de brincar me permite, ao mesmo tempo, distanciamento e imersão. Quando abro a possibilidade desta pesquisa ser o exercício de uma prática e um pensamento brincante, proponho um olhar capaz de, antes de tudo, recuperar o prazer das descobertas, de ter como elemento essencial deste fazer a curiosidade despertada por um pensar que se manifesta pela experiência.

À medida que sigo me equilibrando nesta fina e estreita corda nas profundezas das minhas dúvidas, percebo tudo o que me toca no desequilíbrio do meu caminhar.

Quando determinei metaforicamente o funâmbulo como personagem desta trajetória, pude perceber exteriormente todas as relações que envolviam este jogo, determinar seus conflitos e visualizar o que precisava fazer. Porém, a figura do *clown* determina que não é suficiente propor o jogo, mas sim, necessário se colocar em jogo. O que faz a brincadeira é justamente entender essa dupla posição, pesquisar e se sentir dentro da própria tese.

Tudo, então, fica permeável. Com isso, não nego os limites e as peculiaridades dos assuntos que são pesquisados. No entanto, as resistências de suas fronteiras perdem rigidez, os conflitos ficam mais relativos, menos importantes no contexto, sem, contudo, negar suas possíveis tensões. Admito, assim, um fluxo mais contínuo entre todos os ofícios e entre a prática e seu processo reflexivo. O lugar de encontro está sempre e continuamente em deslocamento, incerto, instável e pronto para ser novamente brincado.

21 BENJAMIN, 2002, p. 102.

A brincadeira pode ser um espaço de confronto e, neste caso específico, um embate divertido que questiona sem, no entanto, ser agressivo. Proponho a incompletude como uma regra para que o observador se sinta envolvido continuamente nesta busca pelo que nos falta.

Oráculo Concordo com essa visão. Acho que a arte é uma coisa brincante, que deve ser brincante. É brincadeira. É como uma criança. Eu faço as minhas coisas me divertindo com isso, mas é de uma ordem muito pessoal. No meu caso, fico procurando conexões com leituras e outras coisas. De certa forma, o meu divertir é cheio de traumas, eu me divirto, mas estou sempre tentando me safar daquela dor de não servir para nada. Mas meu negócio era ser brincante, até agora. A árvore, para mim, traz muito dessa referência de felicidade trazida pela brincadeira. Era um lugar onde tudo explodia, um misto de perigo, de paz, de conversa, de comunhão, em que um ajudava o outro.

Funâmbulo É fundamental lembrar que brincar não é sinônimo de mal feito, ou feito de qualquer jeito, mas sim, acima de tudo, de perseguir o próprio desejo e de se deixar desejar, permitir-se fantasiar, fabular, sonhar. E ao entregar-se ao prazer deste gesto, sentir a necessidade de compartilhar, de disponibilizar esta brincadeira com o outro e, assim, deixar-se completar por este outro, com toda a sua diferença, com todo seu carinho, com todo seu afeto.



Só fui ter prazer na escrita quando me permiti brincar com ela, e isso eu ouvi de uma formiga. Ela andava em um zigue-zague esquisitíssimo, diferente das outras, que só fugiam. Foi quando resolvi perguntar o porquê daqueles movimentos tão diferentes e ela me disse: “ Só estou brincando, me divertindo um pouco com a tua confusão.”.

Acredito que ser um artista visual brincante nunca será uma ofensa, um demérito para o que pesquise. Muito pelo contrário, é a busca da minha essência. Somente quando brinco é que me coloco por inteiro na pesquisa. Nem por isso ela perde a importância e a relevância do que se está falando.

Toda esta pesquisa fez sentido quando consegui me lembrar daquele menino que fui e que se encontrou junto àquelas esculturas loucas, cheias de peitos, falos, narizes dentro de um armário que não guardava objetos, e sim sonhos. Aquele momento foi marcante, tão significativo quanto as árvores para o Oráculo, quanto os brinquedos do Suscepto, as lembranças da Ceramista, os objetos que se movem do Mágico. Ao retomar, em sua plenitude, este estado de querer brincar, busco o sentido de minha existência, um caminho que percebe o conhecimento justamente nestas trocas silenciosas entre o corpo e a matéria e entre todas as pessoas que se propuseram a brincar junto.

No documentário *Tarja Branca* (2014), de Cacau Rhoden, a educadora e musicóloga Lydia Hortêlio²² alerta para a necessidade de sermos fiéis ao nosso território sagrado da infância, e lembrarmos de quando a vida era misteriosa e nosso espírito era puramente investigativo e criativo. É o momento em que nos mantemos abertos constantemente para um estado que pode vir a ser, em que temos muitas coisas dentro de nós. O que faz aflorar em mim toda essa imaginação é o ato de brincar.

A brincadeira, acordada por essa criança que observa o meu andar, provoca uma espécie de estado de disponibilidade, de abertura, de capacidade de perguntar sobre a natureza das coisas. Ela cava na pesquisa as descobertas nas múltiplas camadas nas quais se esconde o conhecimento. Ela indaga, duvida e desmonta para poder conhecer onde acontece o que o artista imagina.

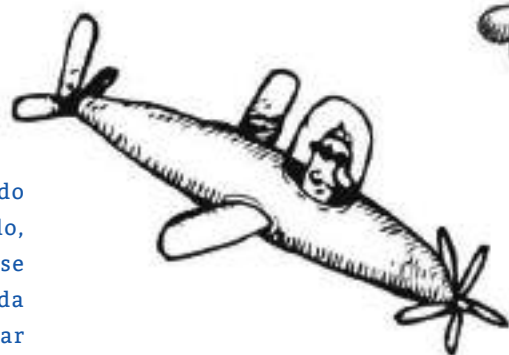
Viro a pesquisa do avesso, me colocando dentro dela; brinco com a condição de pesquisador para aceitar certo estado de suspensão onde a gente não sabe ao certo onde tudo vai parar, nem de onde vem, nem para onde vai. Apenas aceito a necessidade de brincar e toda a sua po-

²² Lydia Maria Hortêlio Cordeiro de Almeida, 1932, Salvador, Bahia. Professora e pesquisadora que se dedica a pesquisar a difusão da cultura da criança e da música brasileira.

tência de imprevisibilidade. Os caminhos são dados ao andar e o lugar do pesquisador é deixar-se fluir e aprender a descobrir o tempo todo.

O ato de brincar, para mim, é um conjunto de dimensões reunidas. No caso desta pesquisa é o estar em aula e dar aula, é conversar e escutar, é pintar, desenhar, modelar e combinar o que foi desenhado, pintado e modelado no espaço. É tentar contar ao outro como isso tudo acontece. Uma narrativa que sonha em se constituir em narração, mas que se permite até mesmo desconhecer esse desejo, embora não o abandone. Como bem disse Gandhi Piorski²³, “a capacidade de estar no mundo com a intenção viva de acionar outros interesses”.

O imaginar, o fantasiar que esta pesquisa propõe, tem o objetivo de pensar um olhar que brinca com as imagens. E, ao pensá-lo, permito-me rir dele e com ele. E o que torna viva toda essa relação é a própria brincadeira, pois estas imagens sempre me falam sorrindo quando chegam à mão.



Quando um pensamento distraído é sorrateiramente desenhado, pintado ou modelado, ele se deixa mostrar na amplitude da imaginação. Então, ele pode virar tudo, e aquela arte pode entrar em você, produzindo novas imagens que dançam em seu pensamento em movimentos loucos, ligando uma série de coisas que estavam perdidas, cheiros, formas, texturas, lembranças, encantamentos.



²³ Gandhi Piorski. Depoimento dado para o projeto Ocupação Lydia Hortélio, Itaú Cultural, 2019, São Paulo.



Todas as imagens
deste volume estão
catalogadas em
Banco de imagens
no volume 3.





Volume 3/3

NOS LIMITES DO FIO,
DO FUNÂMBULO
E DA FÁBULA

Reflexão sobre um processo de criação

RODINÚÑEZ





Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

NOS LIMITES DO FIO, DO FUNÂMBULO E DA FÁBULA

Reflexão sobre um processo de criação

Volume 3/3

RODRI NÚÑEZ

Porto Alegre, Março de 2021



Dados de catalogação

Núñez, Rodrigo
Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula:
Reflexão sobre um processo de criação/Rodrigo Núñez. - 2021.
417 f.
Orientador: Eduardo Vieira da Cunha.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Porto Alegre, BR- RS, 2021.

1. Narrativa. 2. Funâmbulo. 3. Clown. 4. Fábula. 5. Ofício.
I. Cunha, Eduardo Figueiredo Vieira da, orient. II. Título.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula: Reflexão sobre um processo de criação

Rodrigo Núñez

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutor em
Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha
(PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Blanca Luz Brites (UFRGS)
Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)
Prof. Dr. Luis Artur da Costa (PPGPSI/UFRGS)
Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV/UFRGS)

Suplentes:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)
Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (PPGPSI/UFRGS)

	PREÂMBULO	
1.	COMO FAÇO PARA SAIR DAQUI	introdução
1.1.	OS PERSONAGENS DA FÁBULA	
1.2.	A PALAVRA QUE ESCUTA A IMAGEM	
2.	UM COMEÇO PARA UM COMEÇO: UM INVENTÁRIO COMO ESTRATÉGIA DE PROCESSO EM UMA NARRATIVA SIMULTÂNEA	capítulo I

volume 1/3

3.	O COMEÇO	capítulo II
3.1.	A FALSA QUEDA: DILEMAS DA COMUNICABILIDADE	
3.2.	A CAMINHADA NA CORDA: A RELAÇÃO DA NARRAÇÃO COM O PENSAMENTO SOBRE O ESPAÇO EXPOSITIVO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO	
3.3.	O CAMINHO DA FÁBULA: O FUNÂMBULO COMO METÁFORA DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO. OU A IMPROVÁVEL CAMINHADA EM QUE O FUNÂMBULO CARREGA EM SUAS COSTAS UM CLOWN E UM ARTISTA DE OLHOS VENDADOS	
3.4.	O TRABALHO CÔMICO NO ARAME OU COMO UM FUNÂMBULO ENCONTROU SEU CLOWN	
3.5.	A CORRIDA É O SORRISO DO FUNÂMBULO	
3.6.	A FALSA QUEDA OU COMO O HUMOR PRODUZ SENTIDO NA PESQUISA	
3.7.	MEUS PEQUENOS FANTASMAS	

Volume 2/3

3.8.	O DOCENTE: A EXPERIÊNCIA DA SALA DE AULA COMO FORMADORA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	
3.9.	A VERDADE INVENTADA	
4.	OFÍCIO, JOGO E BRINCADEIRA	capítulo III
4.1.	A CERÂMICA COMO OFÍCIO DO TEMPO	
4.2.	O DESENHO: O OFÍCIO DO PENSAMENTO	
4.3.	PINTURA COMO UM OFÍCIO HIPNÓTICO	
4.4.	ENTRE OS OFÍCIOS	
4.5.	ESCRITOS DE ATELIÊ	
4.6.	O JOGO: A TENTATIVA DE CONSTRUÇÃO DE UMA NARRAÇÃO NO ESPAÇO EXPOSITIVO	
4.7.	A BRINCADEIRA COMO ESTADO DE PROPOSIÇÃO	

Volume 3/3

5.	A GENTE SÓ CHEGA AO FIM QUANDO O FIM CHEGA	considerações finais	8
6.	A PEQUENA GALERIA FANTASMAGÓRICA DE MEUS MESTRES FUNÂMBULOS		22
	ENTREVISTAS		56
	BANCO DE IMAGENS		138
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		190

A gente só chega ao fim quando o fim chega¹



1 BARROS, 2005, p. 33.



E este fim começa no final da manhã de um domingo sonolento e silencioso. Tudo lá fora conspira para a segunda-feira chegar, e ela sempre se apresenta no horizonte. As coisas se enxergam melhor aqui do alto: chega primeiro a vista, e o resto, os passarinhos nos contam o resto.

Neste caminho todo tive muitos encontros, desencontros e reencontros, mas um deles pontuou toda a pesquisa, e cada vez que encontrava suas poesias, meus sentidos davam um nó. E desse nó saltavam suas palavras para o meu texto, e com isso, a pesquisa ficava mais questionadora.



“Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc, etc.

O que eu queria era fazer brinquedos com palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.”²

Chegar no fim cheio de nenhuma certeza, um fim que não encerra, que não fecha a porta, apenas determina um campo, uma caminhada.

Enquanto o poeta faz brinquedos com palavras, trago a necessidade de brincar com as imagens e um desejo íntimo de que elas continuem essa brincadeira no espaço. Espero que encontrem outro alguém que se disponha a brincar com elas.

2 BARROS, 2013, p. 303.

O ato que inaugura toda a construção desta pesquisa, que pontua todo o processo de criação, que faz aparecer a imagem, que modela a forma e escolhe os objetos é exatamente o mesmo que propõe as suas conexões no espaço. Para mim, o ato de brincar rompe o tempo e o espaço, inaugurando um outro tempo e fazendo perceber novos espaços com a intenção de criar um estado de disponibilidade. Bem ali onde o trabalho se oferece aberto, pronto para receber o outro e para aceitar-se no outro, pois somente desta maneira ele será brincado.

O que proponho é uma visão lúdica que vai mais além do trabalho prático; ela estende-se ao processo de criação e reflexão em um jogo, mas extremamente receptivo e que se mobiliza por contágio.

Minha inquietude como brincante nasce desse olhar curioso e investigativo. Ela se renova cada vez que o gesto se repete, pois consegue descobrir-se novamente diferente dentro de mais uma repetição. Meu espírito brincante não para: raras vezes ele percebe sua imobilidade absoluta, pois mover-se é seu estado natural.

É por meio de um estado brincante que me aproximo das coisas e de meus artistas de referência. Foi a vontade de brincar que atraiu o meu olhar para o trabalho do Mágico. Tudo se move. Tudo é um convite ao sonho e ao delírio em seu trabalho. Ele nos coloca em desequilíbrio tentando recolocar nosso olhar e nosso espírito em um lugar no qual podemos nos reconhecer como felizes. É a alegria latente no processo tentando se apresentar no trabalho.

A pluralidade de caminhos que a pesquisa apresenta – e sua troca constante de rumos – está estritamente ligada ao meu processo de criação. Os descaminhos provocados pela mão e pelo pensamento aproveitam-se da dúvida para levantar questionamentos; das indecisões, para propor alternativas; das hesitações para dar tempo às reflexões de aumentar a variedade das conexões possíveis.

A pesquisa despertou a essência deste reencontro com o sentimento das descobertas. Desenvolvi um olhar de espanto para tudo o que ia se descortinando, não no sentido de encontrar soluções, mas, principalmente, de conseguir ver e, com isso, tornar-me sensível ao próprio processo por tudo que há em suas características.

Fui fiel às palavras, às imagens e às formas e deixei que elas me tocassem, até chegar, conforme o pensamento de Larrosa, “o imprevisto e

o estranho, o que vem de fora, o que desestabiliza e põe em questão o sentido estabelecido daquilo que se é”.³ Mantive-me aberto a estas mudanças, a aprender a fazer tudo e, com isso, permitir-me observar as novas formas que tudo estava tomando, aquilo que estava pensando, fazendo e escrevendo.

“Veja que o bugre só pega por desvios, não anda em estradas. Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os araticuns maduros.”⁴



Me pego constantemente andando por estes desvios, mas gosto mais de chamá-los de descaminhos, pois não sei ao certo seu lugar de chegada, nem mesmo sei se é preciso chegar. Tento seguir os caminhos das formigas, mas as danadas não deixam rastros. Por mais pó que eu deixe acumular entre os escritos, nunca consegui ver suas pegadas.

Talvez em seu formigueiro encontre todas as luminosidades dos acentos das ideias que elas me roubaram durante esse tempo todo. Talvez tudo esteja lá, jogado em algum canto escuro, mofado: a minha coerência, a certeza absoluta e a profundidade da pesquisa.

3 LARROSA, 2017, p. 55.

4 BARROS, 2013, p. 295.

Essa pesquisa está afeita a meus movimentos. Ela coloca-se por um gesto que gosta de tocar as coisas, distender os limites de cada campo, até que eles se confundam um pouco, até que a própria pesquisa questione e, ao se confundir, coloque em risco o que dela poderia ser certeza.

Busco compreender o que constrói essa permeabilidade, essa flexibilidade que deixa as coisas se tocarem, que permite uma convivência, em que cada prática ajuda a construir a outra, justamente por compreender suas diferenças. Entendendo que muitas vezes a solução desejada está frequentemente no desligamento, no espaço de respiro que uma prática proporciona à outra.

O distanciamento do pensar provocado pela minha reflexão teórica tanto me fez ver melhor o que o gesto me proporcionava, como também me ajudou a perceber a escrita como um ato criativo e poético. Ele é capaz de se constituir em um espaço autônomo em uma outra narrativa que me remete à prática artística, mas anda por seus próprios caminhos, que também podem provocar experiências.

Cada um destes pedaços meus possui suas singularidades e, aos poucos, foram construindo seus próprios caminhos, descaminhos que se desviam a todo instante, provocando variações e desdobramentos.

A pretensa intenção de comunicabilidade existente dentro de uma narração foi pouco a pouco sendo substituída pela consciência da relevância de cada passo desse percurso. Um dar-se conta dos territórios que cada gesto poético constrói e de como cada pessoa cavou em mim seus vazios. Tudo me move imaginariamente na construção de uma travessia que se desfaz em rastros pouco nítidos de minhas múltiplas tentativas. Mas esta caminhada teimosamente deixa-se contar, não por uma sequência de acontecimentos ou por um desenvolvimento literal de uma história, mas por distintas provocações que, de certa maneira, promovem um estado de entrecruzar-se, de contaminar-se. E que, ao vivenciarmos estes desdobramentos, estaríamos de alguma forma sendo espectadores de um tempo fruído, em que o observador é convidado a se ligar àquelas imagens. O *timing* desses trabalhos não marca o tempo sequencial, mas sim, tira da ordem, provoca rupturas, anacronismos, cava a falta necessária para que uma imagem se expanda até a outra pelo sonho, a fantasia e o devaneio.

“Ando em vias de compartilhado”, escreveu o poeta Manoel de Barros. Este é o propósito mais íntimo desta pesquisa. Minhas imagens precisam estar próximas de suas representações. Isso ajuda no entendimento e na apropriação do observador, desarmando-o para o inesperado das combinações insólitas que provocam o riso.

O trabalho abre-se ao público pelo humor, que é a porta de entrada para a imaginação, uma via de acesso que pretende funcionar como um desbloqueio, permitindo que o público se perceba como participante daquela narrativa, agente ativo nos intervalos entre cada trabalho, dono do movimento que constrói cada narração.

Preciso estar disposto a rir e a permitir que os outros riam comigo. O riso minimiza o erro e o transforma apenas em “um fora de lugar”, uma falha, um lapso, um soluço, um desvio no fluxo contínuo. Esse breve instante permite uma visão crítica do que estamos experienciando, relativizando, desse modo, a importância das coisas e aprendendo a perceber o que antes era desnecessário, ‘desimportante’.

Meu espaço expositivo procura construir-se em um lugar de acolhimento, de empatia, um lugar que se disponibiliza para o silêncio do riso. Um convite para o entendimento e para a cumplicidade.

Convido o espaço para brincar. Quando estou modelando uma peça em cerâmica, faço cócegas na parede quando coloco os desenhos e as pinturas. E quando agrupo tudo e aproximo as coisas para que conversem, vira diversão. Elas se tocam, pulam, saltitam, dão cambalhotas.

É neste ponto, para mim, que tudo converge, para a maneira como as coisas são feitas, não importando se é uma reflexão teórica sobre uma pesquisa prática ou se é uma maneira de dar aula, uma postura docente que privilegia a troca de conhecimentos, que se deixa contaminar pelo aluno, interessar-se por aquilo que o outro tem para dar de conhecimento.

Talvez meu desejo mais íntimo como artista ou produtor de arte seja resolvido como professor. É em aula que consigo verdadeiramente me aproximar do outro. Já, em uma exposição, estas relações podem simplesmente não passar de um desejo, uma expectativa.

Valéry define essa relação magistralmente: “[...] faz-nos entender que a independência ou a ignorância recíproca dos pensamentos e das condições do produtor e do consumidor é quase essencial para o efeito das obras”.⁵

Penso que a ludicidade do processo de criação seja talvez o elemento que aproxime a intenção do artista do público; é ela que propõe o trabalho como algo que não perde a qualidade de ‘tocante’, que se constrói como um jogo e continua propondo esse jogo ao público, que alimenta o devaneio, o delírio e a brincadeira.

Esse brincar, creio eu, é um estado de ser que relativiza e flexibiliza as fronteiras, tornando aquilo que separa o artista do público, e as diferenças entre os múltiplos ofícios, espaços permeáveis dispostos e disponíveis a novas ligações.

O tempo de brincar se expande para o tempo de pensar em meu trabalho, e o que faço e o que penso ganham concretude, vão ao espaço e nele ainda se propõem a brincar, criando e inventando mundos que provocam um contar; mas este contar é vago, gago e um pouco confuso. Ele mistura tudo: gente, coisa, objeto, letras, tintas, argilas, até formar uma massa que cobre o corpo todo, da língua ao pensamento, chegando inclusive às pontas dos pés.

Porém, para que tudo isso apareça, acredito ser necessário estar atento ao detalhe. O humor deste brincante está na sutileza com que tudo é combinado, na delicadeza destas ligações frágeis que conectam tão diferentes universos e que tiveram a ousadia de dar concretude ao absurdo.

Ao propor um estado brincante que coordena o fazer e o pensar, estabeleço-o como um campo de ação bem determinado, criando um espaço de jogo, um universo ficcional próximo à fábula, que vê a pesquisa como um campo de uma linguagem indireta e figurada, denominada por Larrosa de *linguagem paródica e irônica* que se utiliza como máscara, sabendo-se que é uma máscara.

Creio que esse tipo de abordagem possibilita que se fale de si através de um distanciamento que a figura do outro permite. Com isso, torna possível um olhar crítico sobre o próprio processo, suscitando um autoquestionamento, autorizando o riso e a dúvida.

⁵ VALÉRY, 1999, p. 184.

Permito-me não entender e, ao entregar-me ao não entendido, também me permito buscar o seu contrário, provocando outros espaços inesperados na pesquisa. Cria-se um espaço contínuo para descobertas, onde a razão pode tomar rumos contraditórios.

Na medida em que sigo nesta caminhada a passos lentos e frágeis, percebo a interferência marcante do *clown* como louco, ingênuo e tolo, tocado por irrealidades e ambíguo por puro vício. É ele que rompe a lógica e que faz perceber aquilo que podemos imaginar, conectando a fantasia àquilo que meu corpo consegue sentir e viver.

Quando, em mim, o funâmbulo se percebeu como *clown*, todos os gestos simples tornaram-se espetaculares; as hesitações ganharam dramaticidade, mas os conhecimentos se reconheceram como incertezas.

O *clown* insiste em repetir ao funâmbulo em que me transformei: – É fundamental você pensar no que fez e o que foi significativo e relevante para o que nos aconteceu neste trajeto. Isto nos manterá atentos e despertará nossa capacidade para invenções, contra tudo o que poderá nos derrubar, sejam o vento, as distrações, as certezas absolutas, os discursos rasos e os conceitos ordinários, ou mesmo nossa própria estupidez em não responder de pronto aos acenos daquele menino.

É necessário avançar, mas, para que isso aconteça, devo aceitar o desequilíbrio como exigência do movimento. O tropeço faz parte da minha caminhada e é ele que desperta a atenção para o caminho, acordando os sentidos e fazendo existir cada gesto, cada pensamento.

É por este pensamento que a pesquisa pode ampliar e aprofundar sua noção de experiência, provocando uma reflexão crítica sobre si própria, no limite ora visionário, ora realista – ou ambos coexistem em mim.

Não se trata aqui de reconhecer-me como ficção, mas de entregar-me a ela a ponto de perder-me e não mais saber o que é ficção ou testemunho. Não é um relato de processo, mas o próprio processo vivo e latente que tento contar com todas as suas indefinições e imprecisões.

Foi preciso verdadeiramente acreditar nestas proposições delirantes e fantasiosas para que a pesquisa acontecesse, e esta só acontece enquanto me jogo e brinco de viver essa fábula.

O que apresento nesse espaço expositivo faz parte da construção deste universo imaginário. A ficção que viabiliza meu processo de cria-

ção torna-se corpo e imagem, que se distribuem no espaço relacionando-se em grupos, em pedaços de percursos. Eles não constroem uma realidade, mas rompem o limite do mundo real, incorporando-o.

Esta linha imaginária, que me sustenta a cinco dedos do chão, não é uma fronteira que separa, e sim um ponto de vista relativo ao que me proponho fazer. Ela ajuda, de maneira muito precária, a delimitar campos que teimosamente se misturam, já que essa linha é permeável, movediça, instável e cheia de impressões.

“[...]andar no arame é uma arte solitária, uma maneira de desafiar a própria existência, nos recantos mais sombrios e secretos de si”.⁶

Assim meu imaginário anda e dança, tentando encontrar-se na corda bamba do funambulo que se descobriu *clown*. Enquanto isso, o artista se perde em delírios, em conversas com formigas e escutando os susurros das matérias.

A ficção da qual partiu todo meu processo de criação se aproxima da verdade. Mas quando mesmo ela deixou de ser verdade? Quando até aquilo que reconhecemos como um relato verídico deixou de ser uma verdade inventada?

“[...] parece dizer tudo é ficção, o que acontece é que as ficções funcionam no interior da verdade”.⁷

Invento-me para poder contar-me melhor, para fazer desta pesquisa uma janela que se abre para dentro do processo e para poder perceber e descobrir o que, desse caminho de vida, estava escondido, guardado ou recolhido. Ou, como escreveu Barros, “[...] a verdade era mais bonita inventada”.⁸

Minha pesquisa fez aparecer essas experiências armazenadas, resgatando todas as vivências, das tênues memórias às mais recentes lembranças, tudo para torná-las provocações intercambiáveis. Elas

6 AUSTER apud PETIT, 2018, p.20.

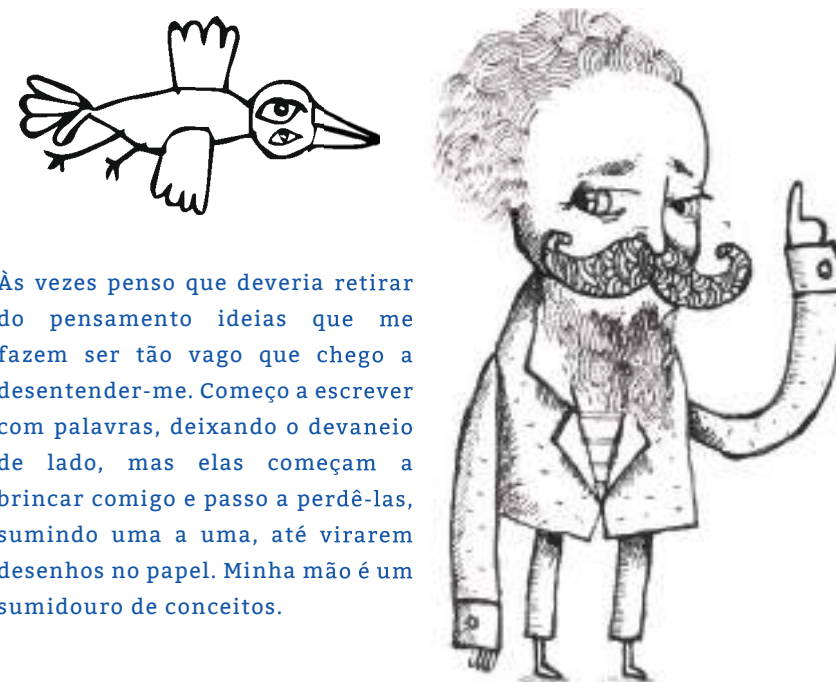
7 LARROSA, 2017, p. 166.

8 BARROS, 2013, p. 123.

abrem-se para novas conexões em um processo contínuo de busca por empatia e afeto.

Requisito, constantemente, esse envolvimento por contágio. A provocação dos sentidos vem colaborar com minhas intenções de tornar vivo o relato, e este, ressoar no outro o desejo de compartilhá-lo. Assim, talvez possa salvá-lo do esquecimento, retomando a dignidade de ser escutado e possibilitando que outros construam em meu caminho, em novos trajetos, e que eles possam servir como um lugar em que se viva e se experimente o desejo de brincar com seu próprio processo criativo.

Este caminho abre-se como uma provocação à experiência do outro. É meu fio da vida inteira estendido para ser vivido, para ser reinventado, para ser pensado e imaginado por imagens. Imagens que geram outras em seus intervalos e não se restringem a relatar o percurso. O que fala esse discurso poético está contido no que se estabelece nesse espaço entre as imagens, no silêncio do movimento narrativo, nas palavras que se pensam e se perdem. Nesse intervalo de divagações que fazem sonhar a criação artística e que me mobiliza a produzir.



ESCRITOS PERDIDOS

Às vezes penso que deveria retirar do pensamento ideias que me fazem ser tão vago que chego a desentender-me. Começo a escrever com palavras, deixando o devaneio de lado, mas elas começam a brincar comigo e passo a perdê-las, sumindo uma a uma, até virarem desenhos no papel. Minha mão é um sumidouro de conceitos.

Trabalho arduamente para distender os limites da realidade. Para tanto, uso a imagem para inventar-me. Parafraseando Barros, inventando-me para encher minhas ausências no mundo. Quanto mais avanço na narrativa, mais ela parece inacabada. Ela mesma vai se descobrindo em outras narrativas, um entrelaçamento dos fios de vida que teceram a corda que sustenta a história, que se abre contínua e rapidamente em múltiplas realidades possíveis.

Não se trata de resolver quem conta essa história, ou quantos a contam. Mas é preciso entender o movimento de onde ela é contada. Como afirma Deleuze: “O humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber-se fazer do acontecimento puro[...]”⁹

Faltam agora poucos passos para encerrar esta travessia. Um estado de sonho movimenta o corpo nestes últimos metros. Tenho somente algumas visões de quem fui e por onde passei em minhas ausências. Funâmbulo, *clown*, fantasma, aluno, professor, artista. Foram tantos de mim perdidos nesta trajetória que nem mesmo eu posso garantir que a melhor parte foi a que ficou. O que me resta é a certeza de ter sentido o sorriso do menino, e o quanto esse sorriso pôde conduzir o artista.

“A interpretação do passado só é experiência quando tomamos o passado como algo ao qual devemos atribuir um sentido em relação a nós mesmos.”¹⁰

Esse menino não representa a chegada, mas o motivo pelo qual a pesquisa se manteve em estado de atenção, pois é dela a necessidade plena de descobrir coisas, de investigar por simples curiosidade, por admitir não saber, por entender que seu próprio sonho e devaneio podem não se distinguir do viver. Aliás, ele se adere ao viver inteiramente, onde o que se é se confunde e se mistura com o que se conhece.

O pensar foi literalmente riscado nesta pesquisa. A letra foi escrita a lápis, pois sempre fui assombrado por minhas incorreções. O que escrevo é sempre um rascunho cheio de rabiscos, dúvidas e receios

9 DELEUZE, 2000, p. 143.

10 LARROSA, 2017, p. 169.

onde tudo pode ser apagado. Para isso tenho borrachas muito eficientes. Sou bom para apagar, para repetir-me e para contradizer-me. Às vezes, tenho a impressão de ser observado pelo mesmo corcunda que acompanhava Walter Benjamin em sua infância. Aí me distraio, e caio novamente em meus delírios cheios de cor, linha e argila.

E depois de muito andar, e de tentar contar sobre este andar, redescobri minhas ignorâncias em cada um destes caminhos, meus não saberes, minhas faltas, meus vazios. E quanto mais me entregava para saber, mais distante tudo ficava. O que me restava era rir de minha própria condição. E este sorriso foi o que me descobriu pesquisador.

“Os limites existem apenas na alma de quem não tem sonhos.”¹¹

Essa travessia foi feita onde o pensamento se entrega à fantasia. Deixa um rastro de sorriso espalhado pelo espaço expositivo. Somente queria viver, tocar e ser tocado e experimentar, como diz o poema, “[...] os mundos sutis, leves e gentis como bolhas de sabão [...]”¹²



11 PETIT, 2018, p. 91.

12 MACHADO, Antonio. Provérbios e Cantares-Epigrama XXIX. São Paulo: 2019. Disponível em: <http://cultura.fm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/do=n-antonio-machado-epigrama-xxix-do-livro-proverbios-e-cantares>. Acesso em: 08 abr. 2019.





A PEQUENA GALERIA FANTASMAJÓRICA DE MEUS MESTRES FUNÂMBULOS



Como personagens desta fábula, meus artistas de referência (meus pequenos fantasmas) tiveram seus nomes substituídos por funções. São eles: Marlies Ritter, a Ceramista; Megumi Yuasa, o Oráculo; Eduardo Vieira da Cunha, o Suscepto; Guto Lacaz, o Mágico; Gustavo Nakle, o Escultor; Liniers, o Desenhista; e Antonio Seguí, o Pintor.

Tenho plena consciência do quanto são reducionistas estas funções para a dimensão, importância e versatilidade que cada um destes artistas tem em seus trabalhos. Qualquer tipo de tentativa de enquadrá-los em alguma categoria seria, por si só, um grande equívoco. Mas o ensaio como fábula me permite ser um pouco delirante, propenso a equívocos.

Ao produzir esses retratos, proponho uma homenagem para esses artistas que tanto contribuíram para minha pesquisa. Do alto de seus lindos e ornados postes, produzimos uma conversação que amplificou a voz de meu processo de criação. Parece que um caminho só não basta para ocupar o que me falta. E nesta busca por minhas faltas, encontro estes outros em minha fala.

É isso que faz andar a pesquisa, que desloca o pensamento, mesmo que isso possa provocar desequilíbrio. O resultado é um contínuo movimento, um andar que transita no limite das fronteiras que dividem o nosso processo de criação.

Estes mestres funâmbulos sempre apontam para certa noção de incerteza que se faz necessária para qualquer travessia.

O ESCULTOR

GUSTAVO
NAKLE

(1951, Montevideo, Uruguay)



Data do primeiro encontro: 1975

Atende pela alcunha de *O Fantástico Desatador de Nós*. Funâmbulo com larga experiência na corrida sobre o cabo, é intrépido, voraz e audacioso. Muitas vezes não mede consequências para executar o seu número, no qual sempre demonstra uma habilidade magistral, indo da delicadeza absoluta até gestos extremamente vigorosos e intensos, com a facilidade daqueles que já experimentaram o sabor do equilíbrio. Um Apolo da ironia e do sarcasmo sobre o cabo, gargalha sobre a plateia estupefata, enquanto, lá no alto, dá piruetas bebendo uma taça de vinho.

Nas poucas horas em terra firme, faz esculturas que, em sua grande maioria, são figuras de traços fortes e marcantes beirando o caricato, tangenciando o grotesco, porém com a delicadeza de quem conhece e cuida do gesto, possuindo uma intimidade absoluta com a matéria da criação.

Não há dúvidas de que ele trata como irmão aquilo que ele toca e modela com suas mãos: vidro, argila, cera, bronze, madeira, pedras, tijolos, galhos, fitas. Uma lista infindável de materiais. Aliás, é através deles que conta o que consegue observar quando está no alto, lá em cima. Como um gigante, ele observa nossas mazelas e, nas vagas horas em terra firme, suas mãos ficam ocupadas em construir um universo fantástico que nos conta, sorrindo, aquilo em que nos transformamos.





O ORÁCULO

MEIUMI
YASA

(1938, São Paulo, Brasil)



Data do primeiro encontro: 1997

Atende pela alcunha de *O Japonês Voador*. Seus feitos entre os funâmbulos já viraram lendas. Dizem os mais sábios que ele prevê a queda, não somente a sua. Ele é o próprio objeto de equilíbrio, a pluma que adormece no centro de gravidade do funâmbulo.

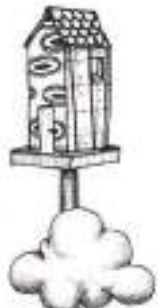
Há muito tempo tento escutá-lo, mas a complexidade de seus pensamentos demora para fazer efeito em mim. Sinto que seu equilíbrio vem da quase total ausência do desnecessário, por isto, tão exato e tão complexo em sua precisão.

Sua travessia é silenciosa e solitária, como ele mesmo diz, pois ele entende como nenhum outro os vazios, e é com delicadeza que escuta os sussurros das coisas que o tocam.

Difícilmente ele desce do topo da plataforma, não por se julgar melhor ou pior do que os outros, mas sim porque já se acostumou com o delírio dos pensamentos e lá, com ar rarefeito, eles demoram mais tempo para decantar. Então pode pensar à vontade e misturar todos os pensamentos com mais calma.

Nos raros momentos em terra firme ele nos presenteia com lindas peças em cerâmica, que são como pensamentos que se deixam tocar, reflexões que nos fazem silenciar. Um mestre generoso de pensamento e gesto.





O PINTOR

ANTONIO
SEGUÍ

(1934, Córdoba, Argentina)



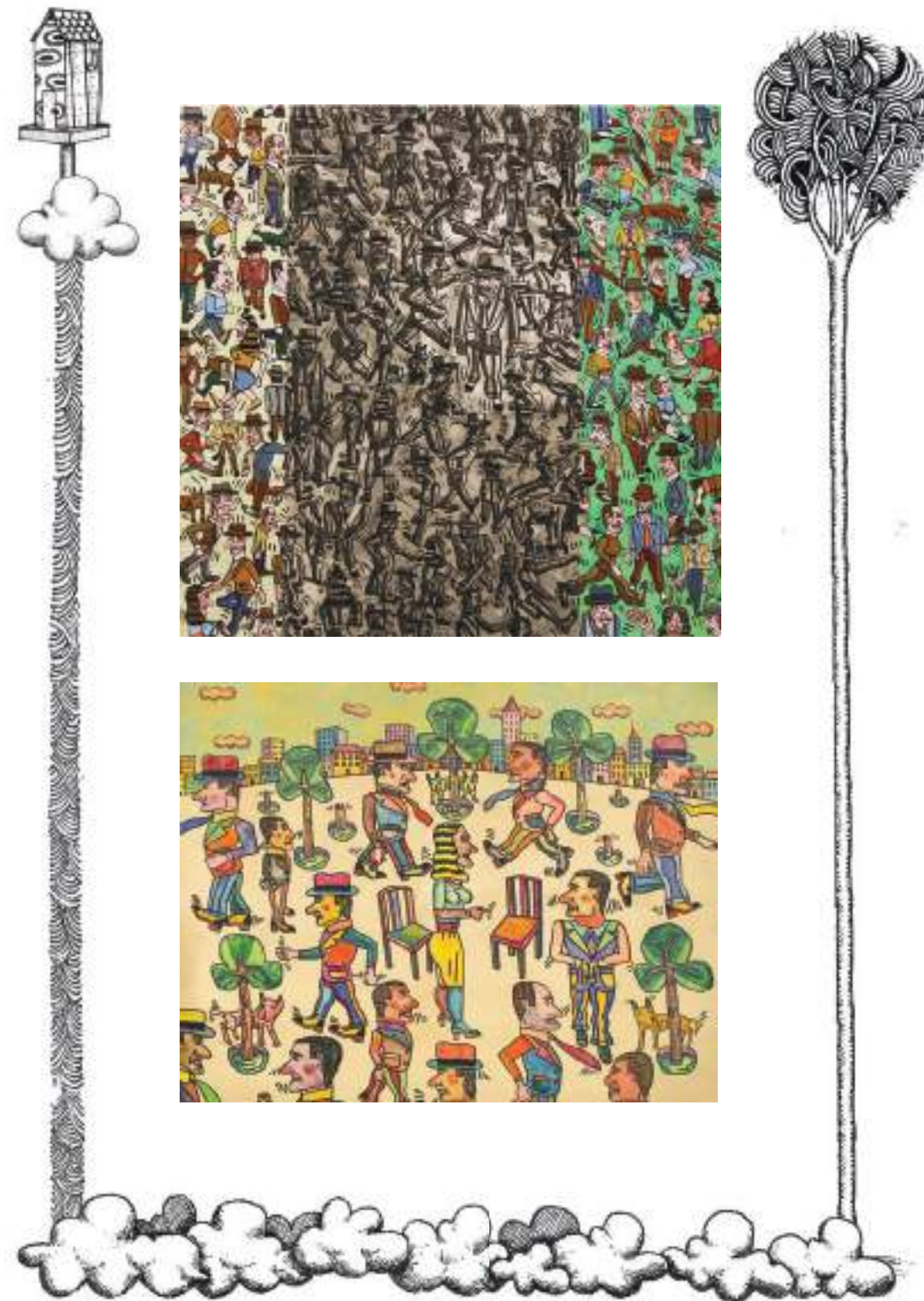
Data do primeiro encontro: 1990

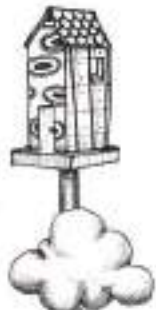
Atende pela alcunha de *O Fantástico Cordobez*. Funâmbulo aventureiro, de extrema habilidade e versatilidade, sua caminhada no cabo, dramática mas extremamente segura, é marcada ao compasso de um tango. Não importa qual o número que escolha para se apresentar: sempre deixa um sorriso discreto gravado no rosto perplexo de seu público.

Às vezes, na mais pura demonstração do seu domínio da arte do equilíbrio, bem no meio de sua travessia retira, de uma mochila que carrega nas costas, cavalete, tela, pincel e tinta e, solto no espaço, pinta um quadro, cantarolando uma música de seu agrado.

Certa vez tive o prazer de encontrá-lo em uma de minhas primeiras travessias. Não falamos nada. Fiquei quieto observando tudo aquilo acontecer na minha frente. Foi a primeira vez que senti um calar por dentro, um vazio no qual, magicamente, ele cabia. Foi assustador e quase perdi o equilíbrio. Voltei à segurança da árvore para pensar melhor sobre o que eu queria ser.

O que ficou deste encontro foi uma estranha sensação de alegria por ter encontrado algo que me pertencia, sem nem mesmo saber de sua existência.





A CERAMISTA

Markies
Ritter

(1941, Porto Alegre, Brasil)



Data do primeiro encontro: 1991

Atende pela alcunha de *A Enigmática Colecionadora de Lembranças*. Seus feitos entre os funâmbulos não são da ordem do grandioso, do espetacular, do que seria impossível ou improvável fazer, mas ela, como nenhum outro funâmbulo, enxerga com precisão metódica o detalhe, a sutileza e a delicadeza de todos os movimentos que envolvem uma travessia. Nada é mais próximo dela que a poesia de Manoel de Barros.

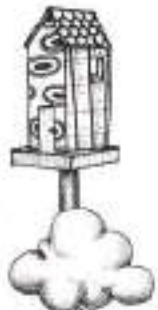
Como o Oráculo, ela é o equilíbrio. Uma voz que fala sobre a importância de “como” perceber as coisas: o vento, o movimento das plantas, as lembranças despertadas pelo gesto e as conversas com os passarinhos.

Tudo nela alinha seu eixo vertical com seus pensamentos, não cabendo, com isso, espaço para dúvidas e receios. Seu andar partilha uma experiência de vida e é sobre o fio de sua vida que ela anda.

Chamá-la de Ceramista talvez reduza demais suas múltiplas funções, mas ela possui em suas mãos um gesto que acolhe, que é muito próximo deste fazer. Ela fala do tempo, guarda o tempo e expõe suas lembranças enquanto faz o seu caminho.

Silenciosamente, poussa seu pé lá no alto do cabo, levando tudo o que sabe sobre as coisas de seu quintal, evitando aquilo que possa ser excesso, e nunca faz movimentos abruptos. Apenas desliza sua sabedoria até o outro lado.





O MÁGICO

GUTO
LACAZ

(1948, São Paulo, Brasil)



Data do primeiro encontro: 1999

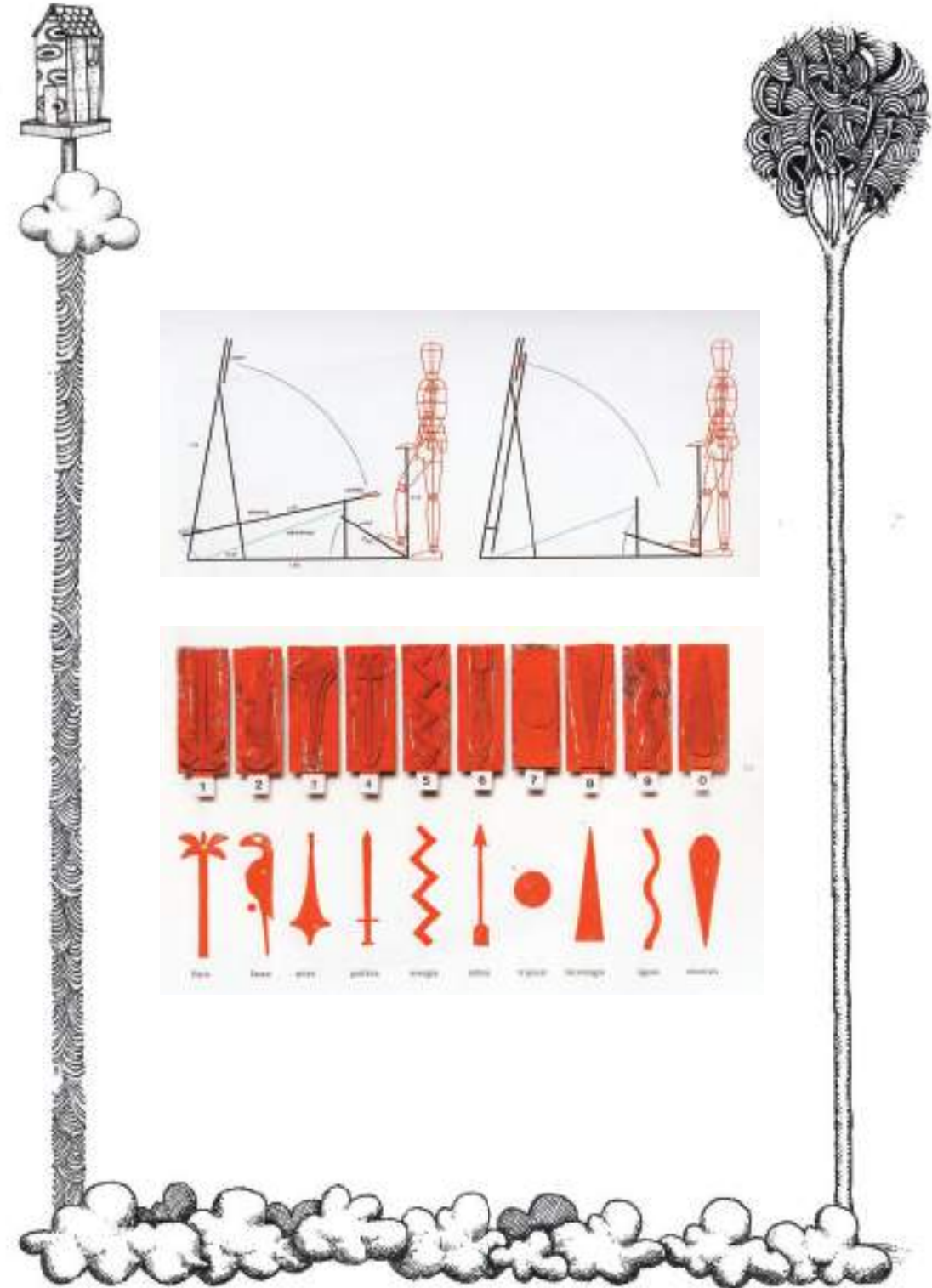
Atende pela alcunha de *O Mágico Descobridor do Coração das Coisas*.

Nenhum outro funambulo é tão espetacular quanto ele. Suas travessias podem não ser as mais difíceis, mas, certamente, são as mais complexas. Elas constantemente envolvem aparatos tecnológicos, engenhocas mecânicas, luzes que piscam, coisas que se mexem sozinhas, sons esquisitos, monociclos, triciclos, bicicletas, barcos, cadeiras em equilíbrio, lápis, papel A4, tinta, tela e um chapéu para proteger a calvície.

Seus postes sempre são os mais bem cuidados, meticulosamente pintados, onde uma cor não invade a outra e se vê o capricho de longe. Um rigor de cientista que mede e calcula tudo até que possa sentir-se à vontade para expandir seus domínios.

Mas, não se engane com tamanha obsessão; é somente uma maneira de preparar o espaço para a brincadeira. Ele não é necessariamente engraçado, mas tudo que ele constrói para suas travessias passa pelo prazer de divertir-se com a própria construção. É isto que faz o seu caminhar, muitas vezes, parecer engraçado.

“É mágica!”, diz o público, extasiado com a riqueza e a precisão de suas apresentações.





O DESENHISTA

RICARDO LINIERS

(1973, Buenos Aires, Argentina)



Data do primeiro encontro: 2012

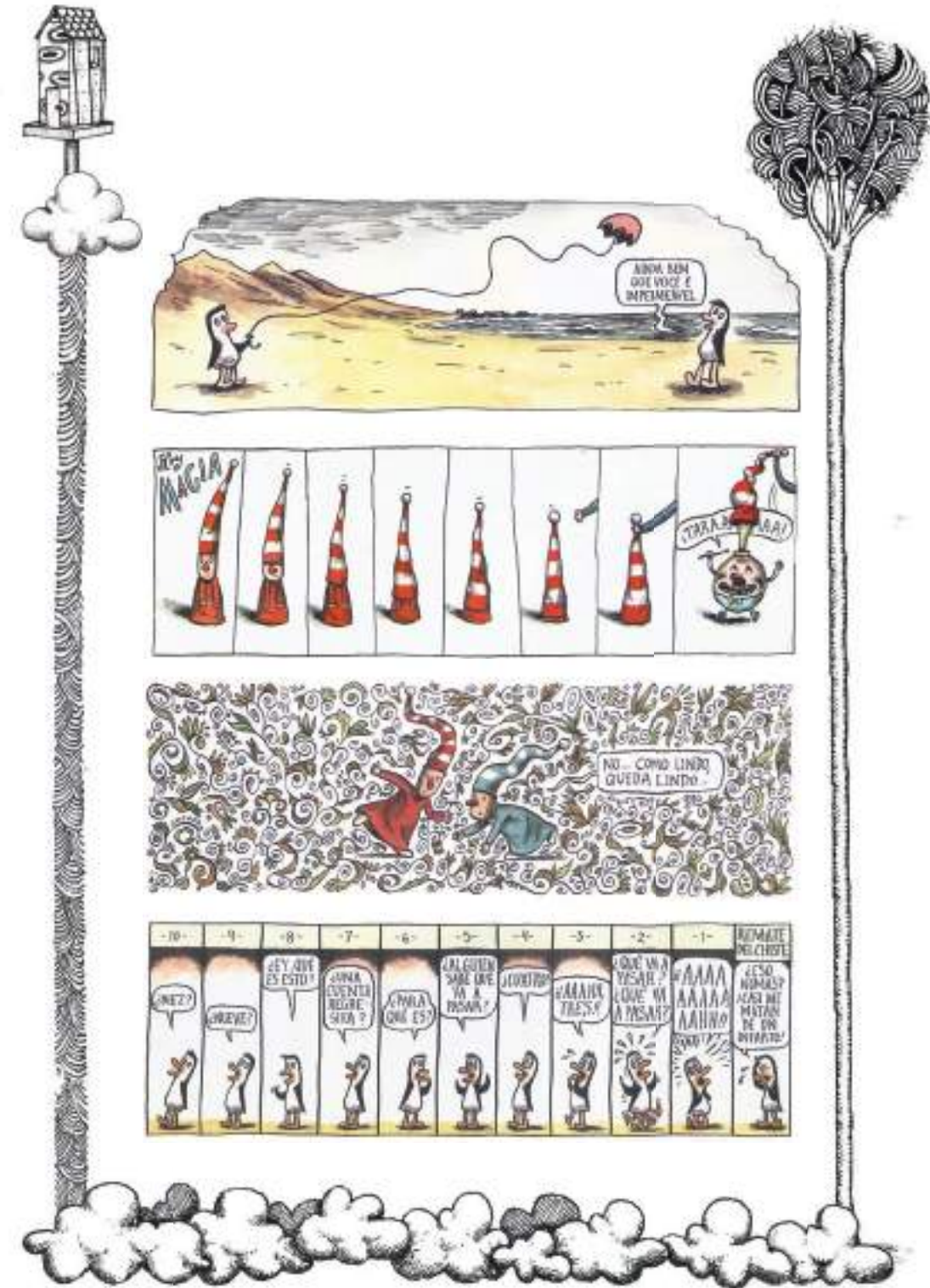
Atende pela alcunha de *El Vell Conejo Criador de Imagens*.

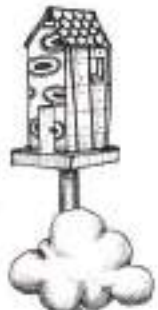
Jovem e intrépido funâmbulo, não gosta de rótulos nem definições. Suas travessias são marcadas por constantes mudanças de ritmos. Salta, corre, para, faz truques de equilíbrio, cruza sem maromba, cruza em companhia de outros funâmbulos, executando o perigoso número de encruzilhada do adormecido (passa-se por cima do parceiro que fica deitado, esticado de costas para o cabo, onde o outro coloca um pé sobre seu estômago), além dos números: escada da morte, carrinho de mão humano e mais uma lista infindável de exercícios variadíssimos.

Para ele, é tão desprezível a ideia de algum rótulo que sua presença nesta fábula quase não aconteceu. Tive que explicar, durante horas, que o codinome *ilustrador* não dizia respeito, necessariamente, ao que ele faz em sua travessia, mas, principalmente, pelo tempo que dedica, na mesa de desenho, preparando suas travessias.

Cada vinte minutos de travessia correspondem aos anos de desenhos, projetos complicadíssimos que envolvem pinguins, gnomos, monstros, amores, afetos, crianças e mais um montão de coisas que só caberiam em sua cabeça confusa.

Acostumado ao ato extraordinário, ele, normalmente em meio à travessia, brinda o público com uma repentina mudança de número. Pode-se saber como começa sua caminhada, mas nunca se sabe como terminará. Vê-lo é sempre como um suspiro: uma respiração que nos acorda para a vida.





O SUSCEPTO

EDUARDO
VIEIRA DA
CUNHA

(1956, Porto Alegre, Brasil)



Data do primeiro encontro: 1991

Atende pela alcunha de *El Sapiens voto Suscepto*.

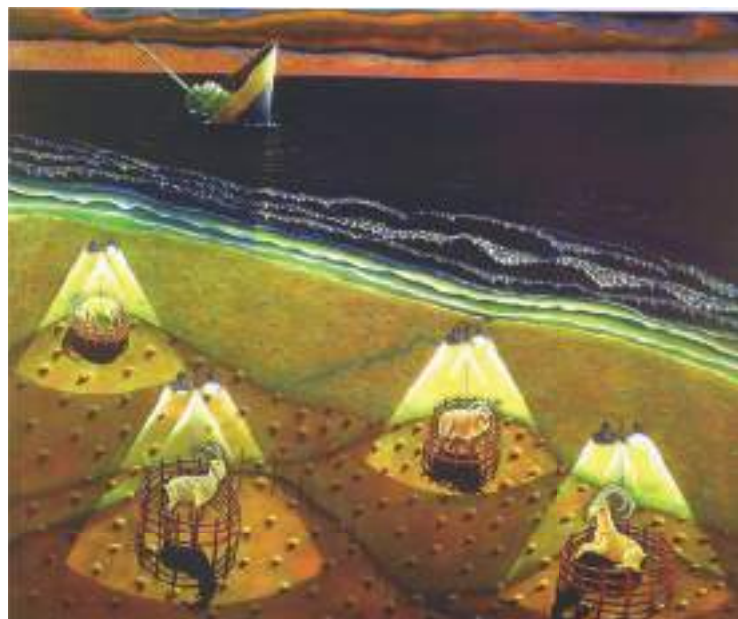
Funâmbulo mestre é aquele que revela seus segredos sem dizê-lo. Ele os mostra aos poucos, com a calma dos sábios. Tudo pode ser cuidadosamente feito, cada coisa em seu lugar, colocado com a precisão de quem já repetiu centenas de vezes o mesmo gesto. Mede o espaço, reconhece todos os fatores que tocam seu corpo e vai, sem maromba, apalpando o vazio em uma caminhada segura em que os pensamentos fortalecem o equilíbrio sem imobilizá-lo.

Invariavelmente, bem no meio de suas travessias, ele se detém por alguns minutos para olhar a paisagem. A luz de um horizonte colorido ilumina seu rosto e, imóvel, aquele instante fica retido dentro de seu olhar.

Suas caminhadas não são perigosas, os números que apresenta também não desafiam o improvável. Ele apenas caminha livre, pelo simples gosto do movimento. Acho que ele gosta da altura, pois lá sente-se mais perto do sonho, e seu silêncio é tomado pela luz da cor com mais facilidade. Talvez de lá a vista seja simplesmente melhor e consiga, com ela, escutar com mais cuidado os sussurros do mundo.

O mestre funâmbulo muitas vezes estende a mão e diz: “Se não ficar bom, apagamos tudo e recomeçamos de novo. MARAVILHA!”





O FUNÂMBULO

RODI
NÚMEZ

(1970, Porto Alegre, Brasil)



Data do primeiro encontro: 1976

Atendo pela alcunha de: *El espetaculoso Clown Funambulesco.*

Sou um funâmbulo somente pela vontade de ser um contador. E no instante em que comecei a contar, descobri o fio de minha vida inteira.

E nesta travessia encontrei pessoas dentro de mim, em um número incontável. Eram tantos estes outros que eles se penduravam pelo meu corpo, preenchendo cada espaço vazio que me cabia.

E eu sou cheio destes vazios.

Fica de marca de minhas travessias, uma estranha obsessão por preencher os espaços. Cada passo é digno de ser descoberto, organizado e reorganizado em combinações quase maníacas.

Existe um prazer nestas combinações, um divertimento em pensar este espaço e ocupá-lo com todo o esforço de meu corpo. Assim, permito-me pegar tudo o que encontro a minha volta e, sem restrições, misturo-as. Mesmo que essa mistura possa provocar um desequilíbrio, um descaminho em meu percurso. Mas a possível ruína deste passo em falso, é no fundo, somente um argumento para recomeçar.

E assim, sigo em meu constante movimento, sorrindo, e com pequenos saltos divertindo-me com o inesperado.



Da Série: Coisas para pensar durante a travessia: **SEMPRE** Um **DESENHO** DA **TER**
mina **TER**
Comigo



CONVERSACÕES



Todas as entrevistas contidas nesta pesquisa foram obtidas entre os anos de 2017 e 2019. Em sua ampla maioria, foram precedidas de encontros em que expliquei os motivos da opção de tê-los como entrevistados, fazendo um breve relato sobre o teor da entrevista. Os encontros gravados tiveram duração média de 1 hora e 40 minutos. Optei por gravar somente em áudio, com o sentido de inibir o mínimo possível os entrevistados.

É fundamental frisar que as escolhas de muitos destes artistas transcendem a admiração e a relevância de seus trabalhos no campo contemporâneo. Tenho por eles ligação afetiva, algumas construídas desde minha infância e durante os primeiros anos de minha formação na faculdade de artes. Não são simplesmente aproximações construídas pela tese, mas sim, afinidades que levaram a própria tese a ser construída.

Não se trata especificamente das entrevistas sobre os trabalhos destes artistas, e sim de assuntos que interligam nossos trabalhos, pontos de contato que poderiam, de alguma forma, despertar algum tipo de reflexão e questionamento para esta pesquisa. O que se coloca aqui é a relevância destes encontros na construção de um conhecimento que se reconhece aberto e incompleto, disponível para ser preenchido.

As entrevistas são de caráter semiaberto. Ou seja, existia um breve roteiro que o funâmbulo fez: *Coisas que amortecem uma queda, Coisas que dão equilíbrio, Coisas que desequilibram, Coisas para pensar durante a travessia e Meus pequenos fantasmas*. E também um conjunto de perguntas feitas para cada entrevistado entre seus trabalhos e a pesquisa. Este outro grupo de perguntas ganhava um caráter muito aberto, portanto, não me preocupava que respeitassem uma ordem específica de resposta. O que mais me interessava era transformar a

entrevista em uma conversa entre amigos, respeitando a intimidade e a afetividade que me fizeram escolhê-los.

Na transcrição das entrevistas, optei por suprimir vícios de linguagem, redundâncias da fala oral e eventuais interrupções no momento das entrevistas. Em algumas partes, foram acrescentadas informações para prestar esclarecimentos; em outros casos, mais especificamente na entrevista com Gustavo Nakle, suprimi o indicativo de [riso] pois ele foi constante em toda sua fala.

Cada entrevista foi precedida de um pequeno texto que lia para o entrevistado. Para cada um deles, contava a primeira vez do meu contato com sua obra. Depois de ler, começava a entrevista. É importante frisar que não tenho a pretensão, nem o hábito, de usar este recurso da entrevista como um instrumento de pesquisa. Não sou teórico, nem jornalista e entendo minhas limitações. Apenas propus este recurso para ajudar na elaboração desta pesquisa.

O que me seduzia era poder encontrar novamente meus amigos, trocar ideias e fazê-los falar sobre coisas que estavam na pesquisa. A lógica era: se minha pesquisa é o que é, muito por culpa destes artistas, eles que me ajudem a resolver as questões dela!



Entrevista gravada em áudio com Eduardo Vieira da Cunha, realizada em 01 de outubro de 2019, em Porto Alegre.

Eduardo Vieira da Cunha

Rodrigo Núñez – Vou iniciar lendo um breve relato para colocar como eu cheguei até os artistas de referência para mim.

Segui o fluxo dos meus colegas da faculdade de artes, uma ida às cegas para a exposição de um professor da faculdade que eu não conhecia e sequer sabia o nome. Ao entrar na exposição, fui imediatamente hipnotizado por inúmeros horizontes. Eram passagens de tons e cores tão limpas e tão delicadas, e ao mesmo tempo tão vibrantes e intensas, que meu olho mergulhava fundo naqueles cenários. Tenho-os ainda nítidos em minha memória, onde permanecem como enigmas que esperam ser decifrados. Havia algo de vivo naquelas imagens, uma espécie de brincadeira que tinha o poder de permanecer, mas se transformando.

A aparência da cor roubou minha alma, mas o que me fez reconhecer-me em seu trabalho eram as histórias latentes dentro de cada tela. Aqueles horizontes eram como janelas abertas, um convite sem volta para um mergulho, para um entregar-se naqueles universos fabulares.

É preciso olhar para o horizonte. Lá é o porto seguro de um funâmbulo e Eduardo me possibilitou este hori-

zonte, continente oferecido por um narrador.

As pinturas de Eduardo são como um convite para um sorriso, um despertar de um estado de graça e contemplação. Uma felicidade silenciosa, mas sem o sentimento de vergonha, um enigma que não nos diminui. Antes nos oferece a curiosidade necessária para tentar decifrá-las.

Naquele momento percebi que poderia fazer arte, ser feliz e ter certeza de não ser piegas por isso.

Pouco tempo depois fui – e ainda sou – seu aluno e nossas conversas intensificaram minha admiração. Certa vez, em um rompante, convidei-o para pintar uma tela. E qual foi minha surpresa? Recebi um sim. Generoso como um grande professor, revelou todos os segredos do seu ofício. Seus *dégradés*, suas passagens de tons, suas estruturas de composição. Tudo foi demonstrado na prática, ali, diante dos meus olhos.

E, como mágica, tudo se revelou diante do olhar estupefato do discípulo. Um suave mar azul se descorriu irretocável e silencioso. Foi quando Eduardo sentenciou: pronto, agora pintamos em cima! Eu: mas dá pena. Posso estragar tudo. Eduardo: se acontecer, pintamos por cima e fazemos de novo. Isto é só uma pintura.

E até hoje sigo pintando. Obrigado, Mestre!

Eduardo Vieira da Cunha – Mas que beleza!

RN – Este é um breve relato desses primeiros encontros. O lado bom

desta entrevista contigo é que eu não preciso explicar toda a tese.

Para iniciar a entrevista preciso que você diga seu nome, local de nascimento, idade e residência atual.

EVC – Eduardo Vieira da Cunha. Nasci e moro em Porto Alegre, em 1956, e sou professor no Instituto de Artes da UFRGS.

RN – As perguntas que faço para meus entrevistados são coisas que o equilibrista se perguntou: coisas que amortecem uma queda?

EVC – Tem algumas coisas, por exemplo, uma queda pode ser uma perda, algo do gênero e pode se compensar construindo algo. Quando erramos alguma coisa, que também é considerado uma queda, podemos tirar proveito desta queda e aprender com ela.

RN – Coisas que dão equilíbrio?

EVC – Por incrível que pareça eu aprendi isso com um artista, um pintor que dizia que a rotina, certa rotina do artista, pode trazer certo equilíbrio, é um fator de prazer e de equilíbrio. É isso.

RN – Coisas que desequilibram?

EVC – Talvez seja sair inesperadamente desta rotina. Acontecimentos fortuitos como, por exemplo, um cano furado no banheiro, um vazamento de água. Coisas assim.

RN – Coisas para pensar durante a travessia?

EVC – Para pensar ou para fazer? Porque durante a travessia eu gosto

muito de ler, mas imaginar coisas... Travessia significa também viagem, uma viagem produtiva. Quer dizer, a gente produz, pensa e constrói abstratamente para, depois, realmente fazer. É esta espécie de conjugação de elementos para, posteriormente, pôr em prática.

RN – Quais são os seus pequenos fantasmas?

EVC – Eu tenho muitos. São pequenos. Em primeiro lugar, o equilíbrio pode ser um fantasma porque a gente pode se sentir desequilibrado. Como, por exemplo, por algum motivo, saúde, doença, sei lá, um desequilíbrio qualquer. Os pequenos fantasmas seriam os imprevistos que nos surpreendem de vez em quando e nos fazem ficar sem chão.

RN – Uma curiosidade que foi a primeira coisa que me atraiu no seu trabalho, que é a cor, a relação com a cor. Isto foi a primeira coisa que me prendeu no seu trabalho. Eu queria que você falasse sobre qual é o papel da cor nas suas pinturas.

EVC – Na verdade eu venho do desenho. Desenho preto e branco; só comecei a trabalhar com a cor depois de um tempo no desenho, um tempo no monocromo e também na fotografia. A fotografia, para mim, sempre foi preto e branco porque eu trabalhava no jornal e a fotografia era eminentemente em preto e branco, salvo em algumas exceções naquela época.

A descoberta da cor veio acontecendo aos poucos, junto com a descoberta da pintura também. Junto com a fotografia, com algumas experiên-

cias com a fotografia, uma espécie de aprendizado da luz, mas também com uma certa temperatura da luz, de cor durante o dia, esta luz que se modifica. E estes tons mais quentes, terra, vermelhos, depois passando para os tons mais frios, azul, verde, sempre associados com a natureza, a paisagem que, embora sendo conceitual, imaginária, tem uma certa referência ao horizonte, uma praia, um lugar assim. Acho que veio daí, desta observação das coisas.

RN – Eu vejo um equilíbrio muito grande no seu trabalho com relação às cores. Elas sempre aparecem muito equilibradas. São muito intensas, mas muito equilibradas ao mesmo tempo. Elas não brigam, não pesam entre elas, nunca foram muito pesadas, nem para um lado e nem para o outro. Existe esta conversa da cor no momento em que você está trabalhando?

EVC – Sim, é claro. É uma espécie de uma cozinha onde você vai temperando, misturando tons, vai vendo em que um tom pode resultar quando colocado ao lado de outra cor. Qual é o efeito disso? É muito intuitivo, é muito difícil de falar nisso, porque é uma descoberta muito na hora, na intuição, achar que esta cor não é interessante e a outra é.

Estes dias também me perguntaram, mas é difícil de falar sobre a cor. Perguntaram se o meu trabalho tinha alguma coisa a ver com coisas psicodélicas, de Woodstock. Talvez tenha alguma coisa meio onírica, de sonho, de fantasia, mas ela se revela ali na hora. A tela me parece que é uma superfície sensível que vai retendo, vai

segurando as cores, as formas, e a gente vai modulando, fazendo como numa cozinha, vai misturando uma à outra e tal. Vai fazendo isto na hora.

RN – É muito mais este ato de pensar do que pensar sobre isto?

EVC – É claro. Tem uma certa hierarquia, a gente primeiro faz uma coisa, depois faz outra e assim vai, sucessivamente em camadas. Mas acontece mais no ato mesmo, na hora, no embate.

RN – Uma outra coisa: eu estava começando a escrever sobre o seu trabalho e existem muitos elementos repetidos. Sempre me pareceu muito, principalmente com aquela sua série de ex-votos, parece um colecionador. Dá para dizer que existe esta coisa deste colecionador nas suas imagens? Até onde você vai repetir estas imagens? Elas não se esgotam lá pelas tantas? Eu não aguentei mais pintar aviõezinhos, não aguentei mais. Eu sempre pensei no dia em que eu não pudesse mais pintar casa. Mas ainda tenho vontade de pintar casinhas. De vez em quando eu pinto uma casinha, me sinto feliz.

Mas esta imagem de colecionador, de onde é que vem esta repetição?

EVC – Talvez das referências e deste princípio de coleção. A gente coleciona aquilo que tem a ver consigo. São desejos, coisas que você curte, de que você gosta; então você procura juntar e também fazer uma pequena coleção disso. Colecionar, sei lá, carinhos, alguma coisa assim. Aí, em algum momento eles migram para a tela, passam para a tela e se repetem, sim, tem muita repetição.

RN – Existe nestas telas algo como uma prateleira, as coisas têm uma certa hierarquia, um certo padrão de repetição. Daí uma das coisas que eu acho mais legais é que a gente acaba brincando com a profundidade e a superfície da tela. Tem coisas que viram como que um padrão e tem outras em que este padrão vai para o fundo da tela. Existe uma janela.

EVC – Às vezes isso é um problema. O meu trabalho tem referências, vamos dizer, de imagens. As referências que eu tenho são de imagens. Um trabalho a partir de imagens que eu também coleciono. E esta coisa das dimensões, às vezes a gente tem que se lembrar que uma pintura, embora bidimensional, tem que dar uma ideia de uma terceira dimensão, de profundidade. Então é uma luta isso.

Algumas pessoas já me falaram que o meu trabalho é bacana, mas tem uma coisa que parece uma colagem. É claro, eu assumo isso, tem mesmo, às vezes tem alguns truques de colocar estas colagens mais para dentro e tal, criando esta ilusão. Mas a construção dele é feita a partir de uma colagem. Eu estabeleço alguns elementos e tento obter esta terceira dimensão, esta profundidade.

RN – A cor surge um pouco deste sentido de profundidade?

EVC – Exatamente, a cor mais fria, o fundo. Isto é buscado através da cor. Antes, logo que comecei a pintar eu usava – chamamos glacê – as veladuras. A veladura afasta uma coisa, traz para um primeiro plano outra coisa, uma técnica de pintura tradicional. Eu usava isto para dar uma ilusão de

profundidade. Mas esta técnica de glacê é uma técnica um pouco complicada porque você vai aplicar uma veladura e, às vezes, você erra a veladura e acaba cobrindo uma coisa que não queria, e isto é irreversível. Requer muito trabalho e muita atenção. Então eu meio que abandonei um pouco esta coisa da veladura, de jogar uma tinta aguada em cima, ou então um médium, acrílico aguado, para deixar algo mais longe.

Mas uso sempre pra aplicar na pintura, porque vai chegar num momento em que você vai dar aquela chamada veladura seca, aquela que vai trazer mais luz para o primeiro plano, vai dar aquela cor mais clara, mais intensa, para trazer para o primeiro plano e afastando as outras. É uma jogada de cor também que se faz.

RN – Uma vez eu o ouvi contar de um professor americano que falou sobre o seu trabalho, que era um tipo de pintura que sempre tinha uma boa história por trás. Você pode me falar mais sobre isto?

EVC – Isto foi no começo do meu trabalho em pintura em que eu tentava justificar. Eu fazia um mestrado nos Estados Unidos e tinha uma espécie de apresentação do trabalho em que os professores ficavam falando, dando a sua opinião. O aluno tinha que falar sobre o trabalho e, como o meu inglês era meio ruim, eu tinha que ensaiar umas histórias, mas o meu trabalho, na época, tinha muito esta coisa de contar uma história. Era muito narrativa, tinha uma história por trás para contar. Depois, aos poucos, eu fui abandonando isso e aprendi que o próprio quadro conta

uma história sozinho. Podemos até inventar uma história e contar, ilustrar esta história com uma pintura, mas a pintura por si só é um ato. A gente pode até limitar um pouco a leitura das pessoas com uma história. Acho interessante este assunto.

Aos poucos fui deixando isto de lado porque eu acho que precisava mais de um motivo para pintar um quadro, até mesmo para uma exposição, para que a exposição tivesse uma certa coerência, que um quadro contasse uma coisa, ou que todos os quadros de uma exposição versassem sobre uma mesma história, por exemplo. Aquela da Bolsa de Arte tinha um pouco disso.

Depois eu fui abandonando porque eu vi que a pintura por si só conta uma história. A pessoa vê uma pintura e associa a coisas que ela mesma viveu, o seu passado, partes da vivência dela e vai gostar ou não. Enfim, vai entrar naquilo que a pintura sugere, na história ou histórias que a pintura pode sugerir. Elas podem ser muitas, não precisa ser uma só. Podem ser muitas histórias. Por isso eu não me preocupei mais tanto como no início. Foi uma preocupação do início que eu tinha, achava que tinha que ter um motivo. Isto foi bom, funcionou, tinha que ter um motivo para fazer um quadro. O quadro começava, antes, com uma história. Hoje esta história vai se construindo na pintura.

RN – você trabalha por séries? São séries de trabalhos, ou eles são inaugurados por um trabalho? Como é que funciona isso?

EVC – É mais ou menos assim. Acho que são séries mesmo. Tem um tipo de pintura que eu começo mais com um horizonte, como esta aqui que você está vendo, ou aquela outra lá; tem um horizonte marcado, tem coisas atrás, enfim... E tem outras que são mais planejadas, como aquela verde lá, por exemplo, que são mais planas, é um plano só, onde até mesmo a construção é um pouco diferente. Por exemplo, nestas de horizonte tem uma divisão entre o Céu e a Terra. Tem duas cores que predominam, geralmente o azul e tons de terra, um *dégradé* na passagem de cor. Nas outras tem mais a mancha, por exemplo, eu pinto lá o fundo, depois eu uso rolo de pintura, estes rolos de lã, para dar uma certa textura em cima, com uma outra tinta, aí vai manchando aquele fundo. Depois começo a dividir; aqueles compartimentos de coisas.

RN – Sim, e quando você pensa na coerência de um trabalho para outro? Quando você vai fazer uma exposição, por exemplo, eles vão se comandando uns aos outros?

EVC – É mais ou menos. Na verdade, se você for ver, os elementos são os mesmos. São, por exemplo, meios de transporte, carros, caminhões, ônibus, enfim, estes elementos que se repetem. A coerência vem disso, do uso de imagens ícones, imagens que constroem o trabalho.

RN – Algumas destas imagens surgem ao acaso e, de repente, elas vão inaugurar um novo caminho, uma nova série, ou ficam lá escondidinhas num canto e o teu foco volta

para elas e elas tomam uma predominância em outras coisas, ou não?

EVC – Tem algumas coisas que eu trabalho mais. Os bondes, por exemplo, que eram de uma outra época. Eu fiz uma exposição só voltada para os bondes e, de repente, eles voltaram um pouco no trabalho. Mas é uma espécie de repetição.

E tem umas imagens icônicas que falam desta relação, como a fotografia com o fotógrafo. A fotografia, como a pintura, mostra figuras, elementos desses fotógrafos, que surgem de vez em quando. Às vezes, existem as séries. Um quadro vai desencadeando outros quadros. Acho que isto é típico da coleção que a gente tem. Quem coleciona determinadas coisas, carinhos, caminhões, a gente vai puxando-os, vai utilizando-os.

RN – Isso é quase como um desejo por aquele objeto.

EVC – Exato, daquele objeto mais raro. O que leva a gente a colecionar é exatamente este desejo pelo objeto mais raro, aquilo que a gente não tem, ou o que queremos ter. A pintura é um pouco a busca disso. E você vai descobrindo, vão surgindo novidades e estas vão puxando outras.

O assunto da pintura é engraçado. Às vezes, a gente se depara com um quadro de um tempo atrás e vê como era diferente, como encarava ou como fazia, como construía um trabalho, um pouco diferente de agora. Até o tempo também agora é diferente.

Isto depende muito também da disponibilidade de tempo da gente. Às

vezes, temos mais tempo para trabalhar, para nos dedicar ao ateliê. Às vezes temos aula, temos banca, temos que ler, temos trabalho, temos que preparar aula, temos mil coisas no dia a dia. E de repente algo chama a atenção, aí a gente começa a pensar novamente como aquilo pode entrar numa pintura.

RN – Aí ela inaugura uma nova série. Aquela imagem fica como que te perseguindo?

EVC – É, é isto. Hoje eu estava falando com um aluno, que é da área da psicologia, estávamos falando sobre esta questão. Às vezes, tem aquela história do Mark Twain, que um dia estava na frente da sua casa se embalando numa cadeira e passou um vizinho e disse para ele: - Como estás vizinho? Descansando? Ele respondeu que não, que estava trabalhando. E outro dia ele estava suando, cortando a grama e o vizinho perguntou se ele estava trabalhando, ao que ele respondeu que agora estava descansando. O trabalho intelectual da gente é assim, às vezes paramos mais tempo para pensar na frente de uma pintura do que realmente trabalhando.

RN – Sim, estes retratos que fiz ficam parados. Volta e meia eu os pego e levo comigo. Muitas vezes eu pinto, pinto e pinto e, quando vou parar para jantar, levo eles comigo, e fico olhando. Com todos eu fiz isso, fui levando-os comigo pela casa, vendo TV, um jogo, eles ficavam lá parados me olhando. Isto acontece bastante.

Você fez uma exposição há pouco tempo, uma individual, na Pinacote-

ca Municipal, que era uma referência aos quadrinhos. Como é que se deu esta exposição?

EVC – Eu sempre fui muito fã de quadrinhos. A minha irmã sempre dizia que eu não gostava muito de ler. Gostava mais de ler quadrinhos e ela dizia que quadrinho não valia, que não era literatura. Mas eu sempre curti muito a narrativa dos quadrinhos. Até me arrependo de ter me livrado, nas mudanças de casa ao longo da vida, e ter perdido estas coleções de gibis, de revistas que eu tinha. Uma vez eu fiz uma exposição em um museu e tinha uma série de pinturas numa sala grande, e uma pessoa me falou que o meu trabalho tinha tudo a ver com quadrinhos. Outra vez, o Paulo Gomes fez uma curadoria chamada Escrito Pop e me convidou porque disse que o meu trabalho tinha a ver com o Pop. Esta exposição foi resgatando um pouco esta linguagem.

Depois eu também vi uma exposição muito legal dos anos Pop, no centro Georges Pompidou, em Paris, que me marcou muito. Então, fiquei com aquela coisa do quadrinho. Mas era mais uma paixão de infância.

RN – Quanto a esta mudança de suporte, algumas vezes você fez alguns trabalhos que eram ilustrações para jornais, e deve ter alguma coisa de ilustração de livros, também. Esta mudança de suporte altera o trabalho para você na sua execução, ou não?

EVC – As ilustrações do Paulo Francis, por exemplo, que eu fazia para a Zero Hora, que fiz por muitos anos, eu fazia muito com colagens. Recortava coisas e ia colando. Uma espécie

de montagem. É claro que influenciava o trabalho. Eu trabalhei muito, tinha que fazer três ilustrações por semana. E muitas delas acabaram resultando num quadro, ou soluções para determinadas pinturas.

A ilustração infantil: illustrei três livros infantis, um do Alexandre Brito e os outros do Carlos Urbim. Na verdade, eu fazia pequenos quadros, pequenas pinturas, mesmo, que para mim eram pinturas, depois eram reproduzidas, e alguns elementos dali acabaram sendo incorporados.

RN – A relação é a mesma, então, seja suporte tela ou suporte...

EVC – Sim, algumas ficaram mesmo na tela, continuavam na tela.

RN – Toda esta questão de séries, de repetições, da relação de uma tela para outra, isto tem algum tipo de reflexo quanto à sua montagem do espaço?

EVC – Sim, tem. É claro que sim, tem um fio condutor.

RN – Este fio, ele surge durante o processo?

EVC – Durante o processo e também depois, ele pode mudar, ou pode ser alterado. Mas durante o processo, sim, a gente faz uma série de trabalhos e você vai ver, na hora da montagem...

RN – Se faltou alguma coisa.

EVC – É, é isto mesmo. Pode completar com algo, com algum elemento.

RN – Lembrei-me agora de uma grande curiosidade minha. Quando você

voltou de Paris começou, pelo menos na minha lembrança, muito forte o uso de objetos. Como é que se relacionaram estas imagens tridimensionais? Destes objetos com a pintura, com o trabalho em si?

EVC – Este tipo de bricolagem, no sentido de você achar as coisas – eu achava algumas coisas na rua. Ou comprava algo em feiras de antiguidades lá em Paris e isto acabava indo para os quadros, ou pequenos objetos de coleção; tinha uma espécie de pequenas estátuas de Kinder Ovo, eram umas figurinhas tipo uns soldadinhos, e eu usava isto. Também havia o material das filhas, primeiro da minha filha mais velha, cujos brinquedos eu roubava. Depois eu parei um pouco de fazer isto. Agora tenho feito novamente.

RN – Estes pequenos objetos surgem primeiro quase que como um ato de um colecionador, de ter aquilo. Em que medida eles deixaram de ser pintura, ou eles...

EVC – É, tem esta justaposição de colocar. Eu até, outro dia, discutia isto com o Flávio. A pesquisa dele era sobre isso, sobre estes documentos de trabalho do artista. São coisas que a gente tem por perto ou coleciona, ou sai para a rua numa caminhada. De repente, aparece na frente da gente e você compra ou pega e leva para casa e incorpora aquilo no seu trabalho. Ou, então, você coloca no ateliê estes documentos, estas coisas ou estes pequenos objetos, porque não são só documentos, são outras coisas que acabam ficando ali por perto e acabam entrando no trabalho.

RN – Lembra a imagem de uma criança que brinca com tudo, onde o entorno se apresenta sempre como possibilidade de uma potencial brincadeira.

EVC – Sim, tem a ver com isso, com um jogo infantil, com a moral dos brinquedos, como diz o Charles Baudelaire: quando uma criança entra em uma loja de brinquedos e vê aquele monte de coisas, uma espécie de mundo em miniatura, aquele monte de brinquedos espalhados em prateleiras, preso no teto, ela tem a primeira iniciação à arte; ela vê o mundo em outras dimensões. Uma casa é uma casa pequena, um carro é um carro pequeno. E este é o mundo da arte, a gente transforma as coisas em outras dimensões, outro tamanho, e organiza isto de uma outra maneira. Tem isto, a questão da infância.

RN – Este seu olhar de fotógrafo interfere bastante no seu trabalho de pintura?

EVC – Acho que ele não interfere, mas ele ajuda, ajudou muito a compor. Por que, na verdade, o que é a fotografia? A fotografia é você fazer um recorte de uma coisa, você vai recortar uma coisa da paisagem geral. Tem este ato do recorte, do isolamento. Você vai isolar determinada coisa. E a pintura é uma tentativa do contrário. Não de isolar, mas de colocar tudo dentro do quadro. Acho que a fotografia ensina muito isso. Ensina a destacar determinadas coisas, a dar ênfase, a trabalhar uma hierarquia: uma coisa é mais importante do que a outra, uma está em primeiríssimo plano, a outra está lá atrás. Acho que o corte é que é uma coisa um pouco

diferente na pintura do que na fotografia. A fotografia tem, às vezes, um corte abrupto. E um corte dá a continuidade das coisas, mas é da natureza da fotografia, porque a fotografia tira um pedaço do ambiente, isola uma determinada parte do geral, ela faz um recorte do todo. A pintura tem mais esta tendência unitária, você tenta colocar tudo dentro.

RN – Um grande dilema meu é isso que eu peguei de você. De vez em quando eu tento fazer um corte mais esquisito na pintura, por exemplo, deixar só as pernas e eu acho isto muito estranho. Eu fico brigando comigo...

Eu acho que é bem isso, porque eu tenho duas grandes imagens de pintura na cabeça, que são o seu trabalho e o trabalho do Seguí. O Seguí ainda tem alguns que tem meio um corte fotográfico, mas os dois são trabalhos onde vai estar ali tudo dentro, parece um grande balaio. O Seguí tem aquelas pinturas, textura cidadã, onde ele põe uma quantidade absurda de bonequinhos dentro de uma tela e eu acho que esta influência do trabalho de vocês dois meio que viciou o meu olhar neste assunto de pensar em colocar tudo dentro da tela. O absurdo é tão grande que a hierarquia das coisas no meu trabalho eu preservo ... agora estou brigando muito com isto, porque elas não se sobrepõem, ficam ali, uma ao lado da outra, não se agrupando, elas não estão atrás, escondidas assim. Daí eu penso: por que eu não coloco atrás? Vejo muito o teu trabalho e penso: mas nada está atrás, e eu tenho que brigar com isto.

EVC – Tem aquela característica da fotografia... por exemplo, uma pes-

soa cortada ao meio, ou algo assim. Isto funciona muito na fotografia, mas a pintura é um pouco diferente, a gente não tem a tendência de cortar um carrinho ao meio, raramente isto acontece.

RN – Eu estou tentando...

EVC – É interessante este exercício.

RN – Eu estou tentando. Percebi que isto é uma forte relação com seu trabalho e com o trabalho do Seguí. Digo: não, para aí, não é possível isso, eu tenho que colocar tudo direitinho aqui dentro desta caixinha. Enfim, nos próximos planejamentos eu vou tentar cortar alguma coisa

EVC – É interessante isto.

RN – E quanto à materialidade da tinta? Ela trouxe alguma coisa diferente em relação ao seu pensamento?

EVC – É claro, antes eu só desenhava. Quando comecei a pintar, uma das coisas que mais me chamaram a atenção foi isso: as cores, a mistura delas, a fusão, o modo de construir as formas, estas coisas da pintura são diferentes do desenho. A minha pintura no início tinha uma certa aproximação do desenho. Mas aos poucos eu fui descobrindo, fui vendo. E eu achava muito mais difícil, porque numa pintura parece que a gente perde o controle, você vai meio que misturando, mesclando as cores e vai saindo uma nova. No desenho você até pode sobrepor, mas não é esta espécie de fusão. Então, o que mais me impressionava mesmo era isto na hora de trabalhar, como é que vou aprender a controlar isso? Mas aos poucos eu fui aprendendo alguns

atalhos. E, hoje, acho muito mais fácil pintar do que desenhar, porque desenhar a gente tem que preencher todos os espaços com a ponta do lápis, já com o pincel é diferente, você pode usar o pincel mais largo, isso encurta caminhos.

Ao mesmo tempo, com o desenho, o pastel, por exemplo, a gente consegue certas coisas muito próximas da pintura, mas você consegue utilizando aqueles meios, passando o dedão em cima, esfumando e tal.

Lembro que o Xico Stockinger dizia que a pintura era uma coisa difícil de fazer, não é fácil, não é para qualquer um.

E eu dizia para ele que a escultura é que é difícil, você que trabalha com os dois, com o tridimensional, então.

RN – São relações diferentes, são tempos diferentes.

EVC – O Xico dizia: Eu tentei fazer pintura, mas não consegui, é muito difícil.

RN – Uma pergunta obrigatória nesta entrevista: você tem alguma curiosidade com relação a saber como o público recebe o seu trabalho?

EVC – Tenho, sim. Dizem que o sonho da gente é ir a uma exposição e ficar incógnito ouvindo o que as pessoas dizem do trabalho. Acho isto bacana, enriquece o trabalho.

RN – Você chegou a ter um *feedback* assim, que tenha te dado um *start* para um outro trabalho, uma outra série, com uma outra maneira de fazer?

EVC – Sim, sim. Bem, em primeiro lugar, acontece isto muito, é a questão do mercado, da venda dos trabalhos, tem certas coisas que vendem mais do que outras, as pessoas preferem mais outras coisas. Você deve saber, coisas mais experimentais, às vezes as pessoas não querem, “isso aí não é o que eu queria”. As pessoas têm uma certa empatia com o teu trabalho. O artista sente isto. O problema disso é o cara virar comercial demais, só fazer aquilo que é mais fácil vender. Mas hoje está tão difícil a coisa que nem isto você vai conseguir vender.

RN – Tem uma outra questão importante que é como você vê o humor no seu trabalho. Tem humor o seu trabalho? Não tem? Como é que você vê isto?

EVC – Tem humor, sim, tem um certo humor. As pessoas até me diziam – o Plínio Bernhardt, não sei se você conheceu, ele até já morreu, trabalhei com ele muito tempo lá no Museu de Arte. Ele dizia: o teu trabalho não tem humor, o teu trabalho é dramático, tem drama aí, parece que tem humor, mas tem drama aí. E outros diziam que o meu trabalho tem uma certa alegria, sei lá, como você falou no início naquela exposição.

Eu gosto muito deste assunto do humor e da poesia; são duas coisas que andam juntas, sugerem, brincam. Porque o humor é uma brincadeira. Então, a pintura é humorística porque estabelece brincadeiras, faz com que as pessoas brinquem.

RN – Ela te dá a possibilidade, de uma certa forma, de continuar brincando com aqueles teus objetos de coleção, não é?

EVC – Isto, fazer humor com eles, fazer uma graça com eles e tal. Porque o humor tem muito de sutileza. Você não pode ser grosseiro, o que surpreende no humor é esta sutileza, é aprender a rir de si mesmo.

RN – A arte tem muito problema de rir dela mesma, de uma maneira geral. Ser bem genérico. Temos uma dificuldade muito grande de rir de nós mesmos.

EVC – Exatamente, porque a gente pensa muito na imagem que vai deixar para os outros. Mas aquilo que você falou da função de professor, é interessante isto: como, às vezes, o professor tem que ser um cara sério.

Mas o humor tem isto, de permitir quebrar a frieza inicial numa aula, de trazer leveza e iniciar um diálogo.

RN – E como é que você vê o humor na arte contemporânea? Tem isso?

EVC – Acho que tem. A arte contemporânea é carregada de humor, ela tem muita sutileza. Na verdade, ela deixa de lado a materialidade das coisas, ou a construção de uma pintura em substituição a algo mais, para que seja mais fácil de transmitir, exatamente para isso, para transmitir uma ideia ou mesmo um certo humor, uma certa sutileza. Então, o jogo na arte contemporânea, esta dimensão dentro de determinados ambientes onde há um apelo maior para os outros sentidos, para não ser só o olhar da retina; isto é para provocar um estado de espírito, ser sutil e às vezes até fazer rir de nós mesmos, sendo nossos próprios observadores, ver-nos naquela situação.

RN – Teve um trabalho da Zoé Degani, lá no Mercado... Ela fez uma instalação grande no Mercado Público aqui de Porto Alegre. Eu me lembro que eu entrei e havia o básico de uma instalação, tinha coisas no chão e coisas penduradas e tinha sal grosso no chão e carvão. Eu entrei naquele espaço e as pessoas com as mãos naquilo, e eu achei muito engraçado, foi uma das melhores instalações que eu já vi.

EVC – O Flávio dizia que uma instalação, ao menos lá em Paris, quando a gente estava lá, na Sorbonne, era só arte contemporânea, você levava um quadro lá e eles te corriam. O Flávio dizia que sempre tinha que ter um ventilador mexendo em alguma coisa.

RN – Por um lado este suporte, a tela, estes objetos... existe muitas vezes uma preocupação com esta ideia de exposição, de uma forma de envolver o público. Mas de certo modo, tanto eu como você, usamos suportes tradicionais, recursos tradicionais para a pintura, ou seja, para o nosso trabalho. Esta relação com a ideia de que a arte contemporânea tem que ter este ventilador que mexe alguma coisa, isto o incomoda?

EVC – Não, eu curto muito ir a exposições de arte contemporânea. Nos últimos anos é quase só isso que a gente vê. Trabalhos de alunos, por exemplo, que buscam uma espécie de desmaterialização de alguma coisa, ou fugir dos suportes tradicionais como a pintura, que a pintura talvez não dê tanto resultado, assim, imediato, vídeo ou fotografia; o vídeo também é um canal eficiente de transmitir

humor, um humor mais sutil, a fotografia também. Mas estes estados da alma, por exemplo, estas coisas, estas diferenças de sentimento, de alegria, de tristeza ou de humor, ou até mesmo de poesia, estas novas mídias fazem de uma maneira mais rápida, os artistas utilizam para buscar transmitir determinadas ideias. Mas a arte contemporânea também é experimental, ela traz coisas novas.

RN – Para mim está ótimo. Podemos parar por aqui.

EVC – Tudo bem. Foi muito bom porque me fez pensar sobre as coisas que a gente faz. Obrigado pelas palavras gentis.



Entrevista gravada em áudio com Gustavo Nakle, realizada em 13 de dezembro de 2017, em Porto Alegre.

Gustavo Nakle

No início, parecia um passeio qualquer, destes em que você vai apenas na inércia de ir, carregado pelo vento. Mas, em meu caso, foi uma Caravan mesmo, que é quase o mesmo que ir com o vento, pois a Caravan em questão é um carro de modelo antigo, que parece se movimentar pelo seu próprio peso.

Era um sábado, tenho certeza disso, pois durante a semana meu pai trabalhava e domingo íamos na casa da avó paterna, e, se bem me lembro dos hábitos de meu pai, era de manhã.

Saímos para aquele passeio e nem sabia bem por que eu estava indo junto; éramos somente ele e eu, e não fazia ideia do que iríamos fazer lá e, certamente, minha presença era dispensável.

Com meu pai, todos caminhos eram longos demais, quase intermináveis. Ele dirigia muito lentamente e, naquela manhã em especial, demorou muito mais para chegarmos em Alvorada.

Lembro-me um pouco da chegada. Era uma casa simples, creio que de madeira, um pequeno pátio com grama, terra, talvez alguns arbustos. Não era um lugar de se impressionar. Não era miserável, mas estava muito distante do universo de classe média que conhecia.

Fomos recebidos por aquele sujeito estranho, muito mais baixo que meu pai, com fala enrolada, que gesticulava muito, parecendo estar feliz por ver meu pai. Lembro-me muito pouco das outras pessoas. Parece que minha memória foi sugada em algum momento da visita.

Entre gestos, exclamações e risadas dos dois, ele nos levou até um pequeno quarto, um pouco desarrumado, onde havia um armário velho de duas portas; se não me falha a memória, no canto esquerdo do quarto e de frente para a porta. Ele o abriu de supetão, enquanto continuava falando, e a única palavra de que me lembro era “centauros”. E, então, as palavras foram substituídas pelo silêncio das imagens; tudo naquele instante se tornava insignificante para aquela criança de no máximo 6 anos. Um universo de fantasia tornava-se realidade, aquilo era um portal que roubara minhas lembranças para sempre. Poucas coisas são tão nítidas em minha memória como aquele momento: aqueles seres, meio homens, meio animais, escondidos naqueles nichos, pulavam em meus olhos. Tudo estava vivo, mas não havia espaço naquele armário onde eu não pudesse brincar com minha imaginação.

Não me lembro como saí de lá. Até hoje não sei o que meu pai foi fazer lá. Creio que talvez tenha me tornado artista também por ter estado lá. Boa parte do que sou nasceu naquela visita. E ela permanece em mim, junto comigo, me acompanhando como uma espécie de assombração, de um fantasma que aparece terrivelmente em quase tudo o que faço.

Quarenta e um anos depois, e após inúmeros encontros ao longo desse tempo, pego o telefone e ligo para o Nakle, convidando-o para uma entrevista, não sobre seu trabalho, mas sim sobre o meu. É a vingança do passado por ser ele o responsável por fazer o que faço. Ele que resolva meus problemas, ora!

Solicitamente, ele aceita e, mais uma vez, repito aquele longo caminho, porém não mais até Alvorada e sim até Belém Novo. A casa não é mais humilde, mas tampouco é rica. Continua sendo, para meus olhos, aquele mesmo universo de fantasia.

Ele me recebe, como recebeu meu pai, gesticulando e falando muito, alto, sempre rindo e esbravejando em meio a peças prontas e outras tantas em processo. Tudo está vivo e pulsante. O bronze, a cera, o vidro, o mundo fantástico, histórias espetaculares, ficções mirabolantes, objetos e coisas que não consigo narrar. Coisas que nunca saíram do campo de meus sonhos estão novamente comigo hoje, um encontro de frente com meu passado.

Rodrigo Núñez – Primeiro teu nome, idade e cidade de origem

Gustavo Nakle – Nossa mãe, continua sendo importante isso?

RN – É, continua...

GN – Bom, meu nome é Gustavo Adolfo Nakle Neffa. Poderia ter me chamado Amílcar Fado, mas não, me chamo Gustavo Adolfo Nakle Neffa. Nasci em Montevidéu porque um avô

meu, que veio do Líbano, veio para Montevidéu. Poderia ter ido para Nova Iorque, mas foi para Montevidéu. Ainda bem, se fosse em Nova Iorque eu estaria preso com essa cara de turco que eu tenho.

RN – Ou preso ou milionário...

GN – É, ou milionário, ou nenhum nem outro. Enfim, vou começar do começo, meu nome é Gustavo Adolfo Nakle Neffa, nasci em 10 de agosto de 1951, em Montevidéu, às 2h30 da manhã, lindo de morrer.

RN – Nakle, primeira coisa que eu vou perguntar. Meu trabalho é baseado em cinco perguntas, tá? Pode ser uma resposta bem breve para essas cinco perguntas. A primeira delas: coisas que amortecem uma queda.

GN – Um colchão, uma cama elástica.

RN – Coisas que dão equilíbrio.

GN – Uma corda, uma paz interior... paz interior dá equilíbrio. É, para mim, o que dá equilíbrio é a ideia do cotidiano. Aquele dia que mais te provoca tédio me dá equilíbrio, eu não sei se me dá equilíbrio ou segurança. Eu, pessoalmente, sou um indivíduo que costuma viver na corda bamba, então para mim o equilíbrio não é, nunca foi, um postulado, eu já vivo no equilíbrio, sou um equilibrista.

RN – Coisas que desequilibram.

GN – Frases maldosas, frases canhas, infâmia, aquilo sim desequilibra, aquilo atinge bonito, é como uma bala, é como um soco no meio do peito. Falarem das pessoas, como no meu caso, da minha pessoa, de uma

forma mentirosa, baseado em algumas características até de minha condição meio folclórica, do jeito de ser. Já vivi alguma coisa parecida na época em que tinha um certo renome por causa da Bienal, de pessoas inventarem muita mentira e muita infâmia, não lembro mais delas, mas naquela época me desequilibrou.

RN – Coisas para pensar durante a travessia.

GN – Olha, poxa, essa é uma pergunta fundamental, meu deus do céu. Se estou indo no caminho certo, se o fato de ser autêntico não me isola, é uma coisa que não é tão fácil assim não. Não somos um composto de quilos, quantidade de influências, então, o que nós consideramos autêntico muitas vezes nada mais é do que um compêndio de qualificações que fizemos da nossa infância, na nossa adolescência, ou não, na travessia. Como tu dizes, vamos criando uma série de códigos que, muitas vezes, nos engaiola, e outros que nos tornam mais sinceros conosco. Isso me faz pensar até onde eu consigo ser realmente autêntico.

RN – Essas cinco perguntas são aquelas que o meu personagem faz – que é o equilibrista – e que são as minhas também. Eu não sei para onde ele vai, eu não sei para onde eu vou.

GN – Mas ninguém sabe, não? Porque uma travessia não é uma linha reta, não é uma travessia a não ser que você siga o caminho que o outro traçou, mas daí não é o seu caminho, é o caminho que o outro traçou. Tem uma poesia de Antonio Machado (Sevilha, 1875 – Collioure, 1939), poeta

espanhol, que diz “caminhante, não há caminho/se faz caminho ao andar”. Na verdade, na medida que tu vais andando, muitas coisas vão te assaltando, no aspecto não de roubo, mas vão chegando até você muitas constantes, e no final das contas o que tu estás fazendo ali?, porque tu não sabes qual vai ser o final do caminho. No fim do caminho tu não vais chegar nunca, quando tu chegares, tu morreu. E quando morreu, tu não sabes qual é. Então, a ideia me parece que, mais do que definir uma travessia, seria bom ir tirando partido daquilo que vai nos compondo. Vamos tentar entender. Para mim, uma das coisas que é fundamental e que eu tenho, para mim pessoalmente, Gustavo Nakle, é procurar autenticidade. A verdade não é algo estabelecido por ninguém, mas os meus conceitos de verdade, de princípios, são os que pautam a minha caminhada que para muitos pode ser obsoleto, idiota, fora de lugar, anacrônico, mas para mim não são. Isso é o que torna, que faz sentido continuar sendo artista plástico. A gente, artista plástico, é como a vaca que dá leite, queria dar vinho mas dou leite, a vaca dá leite. Não adianta: a Coca-Cola é muito mais gostosa, mas a gente dá leite, então a gente faz arte do jeito que a gente sabe, do jeito que a gente acha que sabe. O que não quer dizer que os demais, que estão lendo essa entrevista, precisem concordar comigo. Cada um tem sua maneira de entender o mundo, a minha é essa; seja, ter uma série de princípios pelos quais eu me guio. Agora, antes que me provem que são absurdos ou que vão contra mim (as outras pessoas). Enquanto não faça mal, antes me pro-

vem o contrário. Aliás tem uma frase maravilhosa de Groucho Marx (Nova Iorque, 1890 -1977) que eu vou falar para você como um presente. Groucho Marx falou: “Saiba, senhor, que sou um indivíduo que tem valores e princípios e se não lhe agradam tenho outros”.

RN – O equilibrista se fez essas quatro perguntas, eu me faço essas quatro perguntas também.

GN – Quem é esse personagem?

RN – Eu sou ele, ele sou eu.

GN – Ah, tá... é um personagem que está surgindo, no caso.

RN – Na verdade, eu nunca sei... Eu não sei se sou eu o personagem ou se o personagem sou eu. Essa é a grande bagunça.

GN – É que as perguntas que tu fazes são perguntas definitivas, não, não definitivas, mas fundamentais, porque todos nós fazemos essas perguntas, eu acredito, não? A não ser que a gente não pense, ou tenha a soberba tal que ache que está sempre certo. Que não tenha dúvida nenhuma, então eu, pessoalmente, acho que como sou um cara que duvida o tempo inteiro, que dou sempre xeque, sempre me colocando em xeque, sempre, sempre, sempre estou em xeque porque eu não tenho certeza de nada, não tenho mesmo. Antigamente, quando eu era mais jovem, tinha, agora não tenho. Uma pena. Quando era mais imbecil, agora sou um pouco menos.

RN – Agora sim, tem uma pergunta que é dessas que são fundamentais

que ele se faz, que eu descobri há pouco tempo, que é uma série de trabalhos que eu faço que são os *Meus pequenos fantasmas*. Eu considero fantasmas várias coisas que me assombram entre materiais que eu abandonei, não vou mais mexer nisso, daí volta. Pessoas são meus fantasmas, os artistas de referência que eu uso, tu, o Megumi (Megumi Yuasa, 1938), o Eduardo (Eduardo Vieira da Cunha, 1956), vocês eu considero como fantasmas, que são pessoas que são artistas que me assombram, que vêm na calada da noite, e fico assim *buuuuuu...* Quando eu vejo, eu estou fazendo um boneco, uma cara, e digo, “não, isso aqui está muito Nakle”.

GN – E qual é o problema?

RN – Não, isso é uma constatação que eu faço. Volta e meia eu me encontro com isso e, de vez em quando, fico me questionando se será que eu vou ser isso sempre. Mas eu sigo fazendo. E daí, é uma pergunta que ele faz e que eu quero fazer para ti: quais são os teus pequenos fantasmas? Não precisa ser necessariamente uma pessoa, mas uma situação.

GN – Há uma diferença entre fantasmas, as influências, as qualificações que a gente faz em determinado momento. Eu tenho a impressão de que a mente da gente não é uma coisa muito definida, não é como consciente, subconsciente, ego, superego, não sei o quê, instinto. Me parece que a mente das pessoas, o ser, não sei como a gente podia chamar, algum elemento que nos faz ter que conscientizar as coisas ou aprender as coisas, essa mente, esse lugar na nossa pessoa, que provavelmente esteja

na cabeça, é como um diamante de infinitas facetas. Então, a gente não é uma coisa única e não vê, e não pensa, e não enxerga, e não sente do jeito único. Muitas vezes nos encontramos com sentimentos que a gente nem sonha. Nossa, mas posso pensar uma coisa dessas? Mas então eu sou isso? Não, você é uma parte também disso. Aonde quero chegar com a pergunta quais são os meus fantasmas que me assombram, os pequenos fantasmas, a mim não me assombram tanto fantasmas de influência, eu sou um cara apaixonado por Rodin. Acho Rodin o maior escultor de todos os tempos. Gosto de Giacometti, gosto muito da arte renascentista, enfim, gosto especialmente de Míron (séc.V a.C.). Acho uma obra maravilhosa, que quebrou todos os padrões da sua época. Gosto de Goya. Esses caras eu admiro. Se tu me dizes o que me assombra, os fantasmas, e fantasmas presumem um certo medo, algo que eu não quero, não tem nada que ver com isso. Tem que ver com duas perdas: a perda da visão – esse sim é um fantasma, ficar cego – e a perda da razão – esse é outro fantasma. Minha irmã é doente mental e eu convivi muito pequeno com a doença mental, e é terrível, é uma coisa que, em época de aula para doente mental, me afeiçoei tanto que fiquei feito um caco. Depois tinha que me tratar, porque fiquei muito mal. Me afeiçoei por alguns alunos, pessoas de idade, um senhor, uma senhora, uma moça, e demais, porque eles têm uma força emocional tão grande e ao mesmo tempo são como esponjas, são como vampiros, não que façam por mal, mas tu ficas com a energia assim, “pah”.

RN – Tu podes até ir feliz para o lugar, mas sai de lá...

GN – É assim que tu sais de lá, um pano velho. Um amigo, um dia, estava lá; depois eu queria que ele trabalhasse comigo; depois ele voltou, e me disse: “Cara, o que há contigo? Estava simplesmente como se fosse um pano velho molhado...”. Então, o que me assombra realmente, o que me assusta realmente são essas perdas, não que eu seja um cara que usa muito a razão. Eu sou um cara que vive basicamente na emoção, eu sou um emocional puro, não? Não no meu cotidiano, no meu cotidiano não sou emocional puro, se não, não dá pra viver, mas o meu trabalho é emocional. Não pretenda procurar no meu trabalho alguns vínculos sobre a razão, porque vai ser como a minha matemática. Como é a minha matemática? Dois mais dois “é” quatro, cinco, oito, vinte e três, vinte e cinco. Não sei, porque eu sou uma toupeira em matemática. Então a minha razão é uma toupeira; mas o emocional é o melhor, aquela parte que eu realmente externo nos trabalhos, que tento passar para a matéria, ela é puramente emocional, porque eu preciso tirar isso, é um exorcismo que a gente faz, de certa maneira, e repassa. Essa é a grande mágica da arte, a verdadeira magia está nos artistas, a magia que você vê no cinema, “woow, la bruxa caxabaxa” ou o Merlin, que levanta paredes, que faz o cara flutuar, isso é de cinema, isso a gente consegue com efeitos especiais. Agora, a magia verdadeira é você pegar uma matéria inanimada e, de repente, o camarada que tu não conheces fala: “Cara, que do c*****

que tu fez!”. É aquela coisa invisível que muitas vezes tu repassas muito bem e outras vezes nem tanto, e que tu vê que o espectador ou o outro, aquele que não és tu, e que é sensível, ele pegou o pedaço daquela parte tua, ou o todo, e está comovido, e o camarada não consegue entender. Outro camarada que sempre me atingiu foi Rodin (Paris, 1840 - Meudon, 1917) e me atingiu quando era muito jovem. Eu nunca pensei em ser escultor. Tinha 16 anos e, por casualidade, entrei em um museu em Montevideu que tinha uma exposição de Rodin com réplicas e alguns originais, dois ou três originais, e eu vi, não sei se era o homem que caminha. Não, foi um dos *Burgueses de Calais*, uma réplica, não me lembro qual era o personagem, não. Eu vi aquilo e disse assim, “isso aqui eu faço, isso aqui eu já fiz”. Eu reconheci como se aquela perna, braço, fosse uma coisa que eu podia ter feito, já tinha feito em outra vida. E eu não acredito em outra vida. Cuidado, não acredito em regressão, nessas coisas, não acredito. Não acredito nisso, mas esse foi o sentimento que eu tive, uma sensação de que eu conhecia; não tinha visto, já conhecia intimamente aquela modelagem, não porque me acho como Rodin, meu deus do céu, por favor. Estou falando porque é a comunhão que se estabelece, e é essa a parte mágica, isso é magia pura, porque não é nada real, não é nada, é o pedaço de material, qual é a realidade? A vida que a obra tem é mágica. Isso é algo que você sabe quando você consegue, e o cara que olha sabe que ele tem um ponto em comunhão contigo. Isso é muito legal, isso é bárbaro, mas agora não posso abrir mão disso para fa-

zer algo puramente racional para que alguém, de uma maneira matemática, entenda meu trabalho, não adianta. Por isso te digo, a tentativa de ser autêntico é uma coisa difícilíssima.

Na verdade, a impressão que tenho é que sempre estou polindo a mesma pedra. Sempre trabalhando a mesma coisa; já tentei fugir de mim mesmo para fazer outras coisas e, quando entrava no banheiro, me encontrava na frente do espelho comigo e retornava ao que eu era.

RN – Minha relação contigo começa entre 1975-1976. Eu queria saber se tens memória daquele encontro.

GN – Tenho. Bom, o teu pai era um advogado entusiasta das artes. Conheci teu pai, Victor, através da tua mãe, no ponto de artes Ateliê da Beth. Vim morar aqui, casei e precisei de alguém que me ajudasse a sobreviver com minha arte, e busquei ajuda com o Victor. Ele me auxiliou com uma parte do dinheiro para exposição e nunca me cobrou nada por isso. Eu morava em Alvorada e fiquei quase sete ou oito meses trabalhando num projeto. Um monte de peças de gesso e barro. Na verdade, aquelas peças seriam dele.

RN – E por que aquelas peças estavam dentro do armário?

GN – Naquela época, eu fiz de gesso e barro. Não tinha dinheiro para outra coisa. Era muito pobre. Alvorada era muito pobre, a maloca onde morava era pobre. Minha esposa estava para ter minha filha e foi morar com o irmão em Porto Alegre e eu ficava lá trabalhando. Tinha um roupeiro

velho e fiz dele como se fosse um prédio de apartamentos. Suas diferentes estantes eram ocupadas por figuras que se comunicavam por telefone: 13 figuras colocadas uma em cima da outra, e havia outra deitada e, nos cabideiros, iria pendurar umas figuras como se fossem peles, casacos com características diferentes. Eram várias formas, guerreiros com caras de águia, espadas, lanças.

RN – E essa exposição foi feita? Foi concluída?

GN – Não, nunca. Se perdeu tudo. O gesso se perdeu. Tinha uma mulher em cima de uma cabra e mais uma série de figuras, mas o que saiu depois deste projeto foi *Alvoradenses* (1986).

RN – Em que ano?

GN – Não me lembro bem, mas depois desta época passei uma série de situações muito ruins. Teu pai foi uma pessoa muito legal na minha vida. Ele me serviu de garantia para abrir uma conta no banco. Coitado do Victor. Eu fui para o Rio de Janeiro, meu irmão estava lá, vendi tudo e fui, e me dei mal e voltei com o rabo entre as pernas. Não tinha um tostão, nem onde cair morto. Estava passando pela rua Riachuelo, bem onde tinha um restaurante onde o Victor tinha me levado. Eu pensei: nossa, graças a Deus que não vi o Victor desde que voltei, se não, morreria de vergonha! E não é que acabei me encontrando com ele na rua e ele falou: “Gustavo!”, e pensei, “p*** que pariu!”. Se fosse uma baratinha, me metia em baixo de uma tijoleta. E ele me convidou para almoçar e falei que estava

numa m**** e ele falou que sabia, e que teve que ir no banco em que foi meu avalista para pagar as minhas dívidas e eu falei para ele: “Victor, desculpa”. Ele não se importou. E ainda por cima conseguiu um trabalho para eu fazer para a *Soberana dos móveis*. Foram duas pessoas maravilhosas, ele e a Beth, tua mãe. Tu foste lá com o teu pai, em Alvorada. Tu eras um gurizinho baixinho, gordinho e ficou lá olhando com olhos grandes e eu mal te dei “pelotas”, e falei com teu pai e depois foram embora.

RN – Eu não tenho memória do evento em si, mas sim do armário. Entrei na sala, uma casa de madeira. Se não me engano era o quarto da frente [Nakle concorda], a porta do quarto era para o lado direito [Nakle concorda], o armário ficava quase em frente à porta do quarto [Nakle concorda], fomos até o armário [Nakle concorda], tu abriste a porta do armário e vocês seguiram falando e eu fiquei olhando [Nakle ri]...

GN – Mas isso me chama atenção, de tu querer ser escultor depois de ter visto tanta pobreza [risos]. Sim, porque se eu vejo uma coisa dessas, nunca que eu queria ser. E eu queria ser vendedor de picolé quando era pequeno.

RN – Eu me lembro que a casa era humilde.

GN – Pobre.

RN – Eu não me impressionei pela casa.

GN – Te impressionou o armário com as figuras.

RN – Era o quarto da frente.

GN – Do lado, à direita, era um armário marrom.

RN – Sim, eu não me lembro das figuras em si, mas me lembro de ficar impressionado. Me lembro de uns centauros...

GN – Não, lá dentro não tinha feito os cavaleiros. Centauros ou algo parecido, que faço até agora, esses sim são fantasmas que me retornam e constantemente ficam cavalgando, mas naquele armário estava fazendo as *socialites*, um fofocando com o outro pelo telefone. Eram três figuras com telefone e uma outra deitada, mas tudo foi perdido. Depois fiz uns anões de jardim e também se perderam.

RN – Quando começa uma série de novos trabalhos, como funciona o teu processo criativo? Como passas de uma série para outra?

GN – É assim, eu me alimento do caos. Eu sou um caótico, ou uma esponja que se alimenta do caos. Penso aqui, dali e vivo como se estivesse no meio de um redemoinho de coisas e, de repente, eu pego algo, ou eles vêm para mim ou aparecem ou passam. Mas uma coisa que fez muito bem na minha vida foi trabalhar na propaganda, pois ela me disciplinou para a criação.

RN – Uma peça puxa outra?

GN – Não. Pode ser. Na verdade, algumas vezes sim, mas na maior parte das vezes não me preocupo com isso. Eu permito que a coisa flua do jeito que seja.

RN – Tanto faz, então?

GN – Gosto de falar sobre o processo. É fácil para mim, mas certezas, tenho muito poucas.

RN – Em certa medida, existe construção de personagem em teu trabalho?

GN – Sim, sim. Existe sim.

RN – Tu sempre crias esses personagens?

GN – Eu crio personagens, mas também crio uma história para cada um deles. Não somente crio mas construo uma lógica, uma razão de ser para cada figura, porque eu faço personagens e porque me afirmo na figura humana, às vezes, difícil de explicar. Agora estou fazendo essa mulher, mas não vou explicar um trabalho de forma tão racional. Depois de feita até posso explicar, mas, em processo, não faz muito sentido. Então eu me doutrinei para produzir determinadas peças ou séries. Te dou o exemplo dos jogos de xadrez. Essa é uma peça que já venho fazendo há quatro anos. Foram muitos jogos já feitos, quase à exaustão. Não tenho um mês de descanso nesse tempo. Quando recebi essa última encomenda, tinha que fazer mais um jogo. Começo a fazer figuras. Não gostei. Não estou tendo ideia de nada, então eu pensei: quer saber?, eu não uso a razão para produzir. Então eu procuro relaxar e esperar o que acontece. Aí, neste momento, faço uma figura que gosto e depois vem outras com o mesmo estilo, no mesmo momento em que me despreocupe de criar fi-

guras que se relacionam com o jogo, rei, bispo, torre, as formas vêm.

Algumas vezes elas surgem por temas, como portadores do fogo *versus* carregadores de água. O tema era claro: uns saíram do fogo e outros carregavam água. Aqui eu não tinha o tema pronto. Simplesmente deixei que estas coisas surgissem sozinhas, e o jogo está praticamente pronto. Então fiz os faunos e os monstros, figuras com as quais me identifico muito. São uns desgraçados que só estão ali como coadjuvantes, nunca fazem parte da beleza ideal. Em compensação, agora vou fazer os deuses de uma maneira muito engraçada, levemente heroicos, todos partidos pela metade. Vou trabalhá-los ao meio, porque de heróis eles só têm aquela parte que nós conhecemos. A outra parte que não conhecemos não aparece, pois de heróis não têm nada. Então, neste caso as coisas foram surgindo aos poucos. Em outros, elas vêm prontas, mas quando eu enxergo a imagem em minha cabeça como se fosse uma foto, ela fica muito boa. A próxima obra que vou fazer já está clara para mim. É *a prenda que enganou o capeta*, que na verdade não enganou nada. O capeta transou com ela e a transformou em fogo, virou uma fumacinha. Mas está em cima da ideia de Apolo e Dafne. Vou trazer este tema para o pampa: o capeta tem um chapeuzinho, é gordo, tem aquela pancinha, é parecido comigo. Mas o que é legal é que eu vejo a imagem. Agora quero trabalhar em cima da ideia do pampa, mas como posso fazer isso se não curto cavalo, nem gaúcho, nem música gaudéria? Afinal, porque vou falar do pampa?

Porque estou nele, porque eu sou o pampa, sou gaúcho, gostem ou não gostem. Então a gente está aqui, nós estamos no Brasil, mas fazemos parte de um outro território que não está dito. Mas é uma maneira de pensar um território intelectual que está entre Uruguai, Argentina e Rio Grande do Sul. É quase um outro país com características, entre eles, muito parecidas; só no caso de Buenos Aires, que não cultua as tradições dos gaúchos estereotipados, idealizados. Nós, na verdade, somos uma coisa muito maior do que isso. O gaúcho *pampeano* é um ícone, mas nós temos que transcender esse ícone. Eu quero criar uma mitologia pois acho que temos poucos mitos. É claro que existem alguns, mas com o que realmente devemos nos preocupar é como, de que maneira fazer isso. E isso é o que é mais difícil.

RN – Nos grandes projetos, nas grandes exposições, você constrói uma mesma lógica para fazê-los ou isso varia muito?

GN – Varia, muitas vezes. A imagem parte do conceito. No caso dos carregadores de fogo, eles vêm de uma ideia que surgiu de Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, e vêm em determinado momento. Os novos deuses são extremamente cruéis e, na verdade, quando analisamos Prometeu – que é um personagem que admiro profundamente –, ele faz o homem de barro e lhe dá o fogo divino e por isso fiz os portadores de fogo.

Podem me questionar porque coloquei um tatu da mesma forma que tive vontade de colocar um coelho da páscoa no meio de um tarô mitológi-

co. Não estou preocupado em encontrar uma razão para isso. Não estou nem aí. Se tu, por exemplo, tens um problema com fantasma, eu não tenho. Os meus fantasmas eu os trato com muita compaixão, fazem parte de minha pessoa. Então vamos lá, se parece com algo que o Rodrigo fez, o que é legal, isso não me incomoda em absoluto, não me preocupo em negar influências, nem um pouco, sejam elas de quem forem. Para mim, a arte é um espaço de absoluta liberdade. Eu posso ser o que me der na telha, ainda mais na escultura.

RN – Quando pensas um trabalho, tem várias exposições tuas que tem o espaço como parte extremamente importante para a concepção dos objetos. Como funciona esse processo de trabalho?

GN – Em uma época, eu sempre trabalhava pensando em instalação, fosse uma exposição ou mesmo uma instalação. Eu tentava submergir o espectador no universo, mesmo que fosse uma exposição convencional, com pedestal. Eu tentava criar uma relação de conversações e de vínculos entre as peças. Nos últimos tempos, estou mudando isso. Meu olhar está se voltando para o objeto, a peça e o universo que ela cria. Neste momento, não faço mais nada ligado por essa conversação entre os objetos. Por exemplo, nestas últimas, as ligações são feitas apenas porque elas estão em um mesmo tabuleiro de xadrez. Se não fosse isso, seriam 32 peças autônomas. Neste momento meu foco está em cada objeto e no universo que ele cria a partir dele próprio. Uma leitura só para ele, ou

seja, não tem mais aquele vínculo entre as peças. É claro que se trata de objetos. Se eu pensasse em instalação, isso não funcionaria assim. Faz anos que não faço instalação.

RN – Te incomoda muito fazer instalações?

GN – Não, não. É que agora estou preferindo fazer uma peça grande. Me dá mais satisfação trabalhar a peça e o objeto. Há pouco tempo, descobri uma coisa fantástica: tudo é contemporâneo! Tudo está junto, para mim! Eu achava, algum tempo atrás, que estava obsoleto. Não, não estou, e sim, estou junto com o cara que pendura fiozinho, goste eu ou não. Para mim, a instalação sempre foi o motivo para fazer uma grande quantidade de esculturas. Se pegar, por exemplo, todos os jogos de xadrez que fiz e colocar em uma sala, temos uma instalação. Eu tenho uma aqui parada que às vezes me meto a fazer, e faço que é o formigueiro. Chega uma hora, depois de uma certa idade, que cansa, pois fazer instalações demanda muito dinheiro e você cansa de só gastar e não ganhar nada. Então prefiro hoje fazer um trabalho bem feito, mesmo que ele fique encerrado na casa de alguém.

RN – Mas existe uma satisfação em construir instalações e pensar nesta relação com o espaço?

GN – Sem dúvida. Se houvesse condições de produzi-la, seria ótimo. Se alguém me pagar para fazer uma grande instalação, eu faria a melhor instalação que pudesse, mas ainda acho que se me concentrar no objeto também encontro uma grande satis-

fação pessoal. E é isso que vale. Eu trabalho porque gosto, porque amo o que faço, mas eu trabalho muito melhor quando me pagam bem.

RN – Como entra o humor em teu trabalho?

GN – Eu não posso abrir mão do humor, porque o humor é tão contundente quanto uma espada, quanto uma faca. O humor quebra um pouco. Bem, primeiro eu não suporto nem atos nem pessoas solenes. A solenidade, às vezes, é necessária para determinadas cerimônias ou rituais. Estou falando da solenidade burra, a “pomposidade” com que Antonio Salieri (Legnago, 1750-Viena, 1825) e outros músicos olhavam para Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart, Salzburgo, 1756-Viena, 1791), com um misto de ironia e pena, e aquela mediocridade, uma postura pomposa, “meia boca”, que tem que se defender e se esconder por trás de tudo isso. O humor entra como elemento de quebra. Sabe aquela história do coelho da páscoa no meio dos deuses? É muito deus, por isso ele está lá. É herói demais e tudo muito e aí entra o coelho para quebrar tudo. Um elemento dissonante acentua os outros e ao mesmo tempo provoca a humanidade.

RN – O que mais falta na arte contemporânea é o humor?

GN – É. Existe uma incapacidade de rir de si mesmo. Isso é muita burrice. As pessoas mais inteligentes que conheço têm a capacidade de rir de si mesmas. Eu não posso me ofender porque alguém não me acha um Apo-

lo. Se você não consegue se enxergar de um outro jeito, é um sinal de que ou você é muito burro ou então não está enxergando nada, pois qualquer ser humano tem que ter senso de humor, pois a humanidade de cada um nos mostra isso. Não podemos ser muito sérios conosco.

RN – Como tu escutas a matéria?

GN – O que queres dizer com isso?

RN – Tu já trabalhaste com uma gama enorme de materiais: do tijolo ao bronze, da fita ao vidro. Como escutas as matérias?

GN – Como irmãos gêmeos. E eu me relaciono “tri” bem com qualquer material, adoro isso. Muito especialmente o barro. A relação com o barro chega a ser uma relação amorosa, profunda. O tato eu não escuto, eu toco. A relação com o barro chega a ser uma coisa sexual, uma coisa muito particular. Adoro trabalhar em cera, me dá possibilidade de trabalhar coisas muito delicadas, me dá muito mais liberdade do que o barro, mas o barro não tem nada igual. O mais próximo do barro para mim é a cera, mas o gesso, a pedra, o próprio bronze, não se comparam com o barro. Se eu soubesse que eu venderia em barro, só faria em barro. O que me sai de mais espontâneo e profundo é o barro.

RN – Você tem uma variedade de matérias enormes. É o que se aproxima mais de meu tipo de ação de todos os meus artistas de referência. Essa afirmação de que os materiais são seus irmãos gêmeos, se refere a todos os materiais?

GN – Não, o barro, a cera, são meus preferidos, mas o mercado determina muita coisa. O que determina para eu não fazer em barro é o mercado, pois o barro quebra. Se em bronze é frágil, imagina em barro. Comecei a fazer vidro só para fazer um detalhe pois eu tenho uma fragilidade no meu trabalho que é inerente ao meu fazer, porque não ponho umas pernas mais grossas, porque fica uma m****.

RN – Você tem uma necessidade em seu processo de mudar de material constantemente. Os materiais diferentes vão dizendo coisas, te trazendo novas questões?

GN – Não, somente me dizendo. Eles vão me seduzindo. Por exemplo, o vidro é a carne da luz, é como se a luz virasse carne: as cores em vidro são maravilhosas. A essência de qualquer obra de arte é o vínculo do artista com a matéria; eu lido com as matérias, busco essa intimidade física porque eu vivo constantemente isso.

RN – A relação da matéria é aquilo que te toca diretamente na pele?

GN – Sim, sim. Se o cara não tem vínculo com a matéria, não consegue vê-la ou percebê-la.

RN – Você tem o interesse de saber como o público recebe o seu trabalho?

GN – Comecei com 17 anos a fazer escultura. Eu tenho 66, são quase 50 anos. Já eu tenho duas posturas muito claras com respeito ao meu trabalho: as pessoas odeiam ou amam. Não há meio termo. Claro, me afetam

as opiniões muito negativas. Evidente, quando um camarada te diz que o teu trabalho é uma porcaria etc., você começa a duvidar da qualidade. Isso falando especificamente da estrela colocada no espaço público (Estrela Guia II, Porto Alegre, 2002). Ela não ficou realmente ideal. Deram muitos problemas, aconteceram muitas coisas que não ficaram bem resolvidas. Na verdade, o público, o grande público, ele precisa de mais um pouco de embasamento. Vou te dar um exemplo para explicar. O professor Cunha (Antônio Carlos Borges-Cunha, Bom Jesus, 1952), o regente, fez com minha esposa, Maia (Maia Mena Barreto, Porto Alegre, 1959), um trabalho de vanguarda, uma instalação visual sonora. Esse cara é regente. Ele sabe todos os clássicos da música. Eu escutei a música dele para entender o que ele ia fazer com a Maia. Era uma música muito maluca, com batidas, sons, estalos etc. Convenhamos que esse indivíduo tem uma formação clássica, é regente e faz isso. Ele tem um percurso que eu não tenho. Eu posso detestar, posso não gostar, mas eu não me vejo no direito de colocar no jornal que o regente fulano de tal fez aquele negócio que não dá para entender nada. Acho que precisamos compreender mais algumas coisas para desenvolver um mínimo de racionalidade e tentar pegar a parte emocional que fica na obra. O público, de maneira geral, tem uma visão tacanha, imediatista. Se algo foge um pouco do comum, ele já não gosta. Você faz um trabalho que todos nós gostamos. Quando você dá um pulo a mais, as pessoas começam a se questionar. Poxa! Qual é a do cara?, mas o cara continua na sua

caminhada. Você pode tê-lo acompanhado até aqui, mas você não é ele, você tem a sua própria vida. Há um certo tempo para entendermos a situação e compreendermos o que o outro está fazendo. Se o público não gosta de meu trabalho, eu não gosto disso, mas também já não sou tanto. Tudo bem. Não gostou, não gostou.

RN – Os seus trabalhos têm um potencial narrativo bem forte. Sempre constrói uma história com eles e essa história, de certa maneira, chega para quem está vendo.

GN – Sim, sim. A história chega e eu me importo como isso, chega para o público. Mas isso não impede que eu trabalhe, chegando ou não.

RN – A narrativa que você cria vem antes ou depois do processo? Ou ela começa a se construir durante o trabalho?

GN – Não, elas surgem sozinhas. Dependem muito mais das possibilidades que cada material pode me dar, ou seja, cada material pode me possibilitar coisas diferentes. Depende da viabilidade econômica também. Por exemplo, se tiver grana, posso fazer uma instalação que tu podes circular por dentro ou fazer um livro de bronze. Vou contar fábulas inventadas, contar histórias ligadas ao pampa, que é minha terra. Neste trabalho, eu faço algo pensando que o outro vai entrar na minha peça; no outro, faço algo que se pode ter nas mãos. São duas posturas: uma, ele vai ficar imerso na obra, e a outra fica vinculado só com a obra em nível puramente de fruição estética.

RN – Como você vê o tempo dentro de seu trabalho?

GN – Não tenho problema com isso. Sou escultor 24 horas por dia. Eu trabalho 8, 10, 15 horas, e estou o tempo inteiro pensando. Surge uma ideia em qualquer momento. Eu estou integralmente imerso no fazer. Estava ouvindo aquele escritor turco, Orhan Pamuk (Istambul, 1952), e ele dizia: “Eu tentei ser pintor e vi que não servia para pintar. Eu não sirvo para administrar. Eu sirvo para contar histórias”. O ofício de escultor já é muito, e isso leva uma vida; ou você é um artista ou você não é.

RN – Você conta histórias por imagem e me reconheço um pouco nisso. O humor é uma marca em seu trabalho. Como você vê isso?

GN – Para mim, o humor expõe o ser humano na sua pequenez. Para mim, tu podes comparar o meu humor com o autor de Gulliver (Jonathan Swift, Dublin, 1667-1745), ele faz uma crítica terrível da sociedade da época e suas instituições.

RN – Onde apareceu a sua necessidade de contar histórias por imagem?

GN – Eu sou um camarada que lê muito. Eu leio o tempo inteiro, todos os dias, sistematicamente, pela manhã e à noite. Leio tudo, do simples ao complexo.

RN – Em que momento essas leituras se tornaram imagens?

GN – Não, não. Não é assim. Não é uma narrativa que se torna imagem, não é uma ilustração. Não existe essa intenção e quando quero fazer isso

sai uma porcaria. Quando raciocino, sai mal. Não é isso. As coisas surgem sozinhas. Vou te simplificar. Um dos últimos livros que li se chamava *Terra sonâmbula*, de Mía Couto. Eu não conhecia esse autor. Foi a Maia que me apresentou a ele. Tem uma frase nesse livro que dizia mais ou menos assim: “O mar em seu constante ir e vir se despindo sempre sem nunca chegar a nudez”. Olha que imagem maravilhosa, essa constância, esse movimento. Ele fala de uma maneira que não há imagem possível que represente isso, ou uma outra frase que li: “um velho fala: sou como uma árvore, morro de mentira”. Sabe, isso é extremamente profundo e simples e não há imagem possível. É uma imagem tão profunda que, se tentasse decupar e desconstruir aquilo que ele escreveu, jamais chegaria à emoção que ele chegou, a explicação deste tipo de texto ficaria estúpida.

RN – Posso dizer que a explicação de uma boa imagem poderia também ser uma estupidez?

GN – Seria, seria. Algumas coisas pertencem à Literatura e nós temos que ter claro isso, e outras pertencem às artes visuais. Como nós vivemos em uma grande confusão, onde está tudo misturado, realmente podemos, em algum momento, misturá-las. Eu mesmo posso ter feito isso. (...) [Neste ponto, Nakle faz uma grande descrição de um de seus trabalhos onde fala de *Dédalos* e sua história. Gustavo Nakle tem forte influência da mitologia grega assim como de lendas regionais e outras coisas mundanas que o cercam]. (...) Muitas coisas minhas podem ter surgido ou partido

de diversas leituras, mas a interpretação que se constrói é outra. Seria como eu, que quando estava contando a história da Bela Adormecida para minha netinha, no momento em que o Príncipe foi beijá-la, inventei que ela tinha um bafo de morrer, pois duzentos anos dormindo deve dar um bafo absurdo. Daí minha neta falou: “Ai, vô!”. Mas imagina a situação: são duzentos anos! (Risos). Então, são esses tipos de situações que constantemente venho brincando. Às vezes, dá um trabalho legal.

RN – Mas como é que essas coisas se organizam em seu processo?

GN – Não esqueça do que eu te falei. Você procura uma ordem e eu vivo no caos. Não há ordem, é o caos. Pode surgir um objeto ou uma história inteira. Quando vem a imagem, ela parece nítida. Minha filha diz que eu tinha que dar uma de pai de santo que recebe imagens. É uma imagem fotográfica, nítida, clara. Já sei o tamanho. Elas vêm do tamanho certo.

RN – Tenho um problema com escalas, com a relação de tamanho das coisas. Como posso resolver isso?

GN – Olha, o importante não é tu colares limitadores no teu processo. Isso que tu dizes em relação ao tamanho não seriam umas grades, umas gaiolas que podem te prender? Isso é uma gaiola, que ao mesmo tempo te dá segurança e que te prende também. Olha, tenho a impressão de que deves buscar a tua maneira de ver esse trabalho como um conjunto. Como tu imaginas: desenhos, personagens de tamanho real? Como tu imaginas? Então, porque tu não

fazes o tamanho que te deixa satisfeito? Procura a tua autenticidade na forma como tu estás recebendo essas imagens, de que forma essas imagens te atingem, sem te preocupar com o outro, como o outro está recebendo, seja ela pequena ou grande, não importa. Procura a tua satisfação em fazê-las, buscando sempre a melhor maneira disso. Segue o teu instinto, a tua imagem, seja fiel à verdade. Não é uma verdade para tu programares isso para os outros, mas para ti mesmo, para tua própria satisfação.

RN – Acho que a única coisa que quero, para ser realmente fiel ao meu trabalho, é poder rir dele, me divertir com ele.

GN – Primeiro tu tens que explorar o que te sai melhor, mais fácil. Quando tu repassas para a matéria aquela mágica, isso é o que importa. No caso, tu estás preparando a tua tese de doutorado. Quando é que tu vais fazer isso?

RN – Daqui a três anos.

GN – Tu tens três anos para fazer isso e estás preocupado agora?! Vai à m****!

[Risos]



Entrevista gravada em áudio com Guto Lacaz, realizada em 24 de fevereiro de 2018, em São Paulo.

Guto Lacaz



A palavra *mágica* talvez seja a mais correta. Como um coelho que sai da cartola ou alguém que nos faz acreditar no inesperado. Ele aparece sempre para nos surpreender. Mas não é uma surpresa chata, introspectiva, puramente intelectual e sim como uma daquelas que vêm como um presente, que nos faz rir, que nos alegra, que nos obriga a ver as coisas com olhos de que nos esquecemos do passado, o olho de quem brinca, de quem ainda está aberto para descobrir. É o olhar curioso para ver as coisas que acontecem. Para percebê-las. As coisas de Guto nos fazem descobrir. Descobrir o nosso corpo, descobrir uma paisagem, descobrir os espaços, os nossos limites, nossa ainda latente vontade de brincar. Quem me apresentou para Guto foi a Adriana Daccache, artista e minha companheira de vida. Depois de conhecê-lo e também seu trabalho, entendi o encantamento que ela tem por ele. Estávamos agora os dois perdidos e rendidos pelo universo de suas magias.

Guto Lacaz – Muito obrigado. Eu não mereço isso.

Rodrigo Núñez – Guto, inicialmente gostaria que se apresentasse: nome, idade e cidade de origem.

GL – Carlos Augusto Martins Lacaz, ou Guto Lacaz, São Paulo, 69 anos.

RN – Guto, conforme falei antes, este meu personagem se fez cinco perguntas iniciais e eu fiquei fazendo uma prospecção de coisas a partir dessas perguntas. Ele, sendo um funâmbulo, se fez estas perguntas e eu faço as mesmas perguntas para estes artistas de referência, também.

Coisas que amortecem uma queda?

GL – Bem, acho que são as respostas clássicas, um colchão de ar, água – dependendo da velocidade a água pode amortecer. O colchão de ar é o mais usado no cinema.

RN – Coisas que dão equilíbrio?

GL – O equilíbrio é dado por um balanceamento de forças, você tem que ter forças iguais dos dois lados para manter o corpo em equilíbrio. Ou ele pode estar simplesmente como este, gravado, apoiado em uma superfície, estando em equilíbrio estático.

RN – Coisas que desequilibram?

GL – Isso aí... meio que tudo desequilibra, não é? A gente está em constante desequilíbrio, está tudo em movimento, tudo, o vento, o tremor, um terremoto, um espirro, um tropeção, desde coisas intencionais até coisas acidentais. A gente está sempre em desequilíbrio e tentando se recolocar, tanto física como emocionalmente.

RN – Na verdade o desequilíbrio é mais constante do que o equilíbrio, não é?

GL – É, mas aí teríamos que chamar um estatístico e ver. Diz a Física que a gente tem tendência à entropia, quer dizer, tudo tende a se desagregar, se decompor. Aí a gente fica sempre compondo. É a mesma coisa quando vamos preparar uma refeição, a gente tira da prateleira os pratos que estão limpinhos, suja tudo e depois tem que limpar novamente. E hoje está na moda o TOC, aquele transtorno em que você coloca tudo certinho e aí vem alguém e tira tudo do lugar e você fica maluco. Até é bom, porque oferece coisa para a gente ter o que fazer, para a gente se ocupar, tentar pôr em ordem. Até tem uma frase que é: “a ordem é um estado transitório”. Você arruma tudo, aí vem uma pessoa e pede algo que está lá embaixo da gaveta. Aí você tira tudo deixando uma bagunça louca na gaveta.

RN – Coisas para pensar durante a travessia?

GL – Isso depende do que você tem para resolver. Às vezes, você está com questões pessoais, com encomendas de trabalho, com responsabilidades, então, conforme o momento em que você está, as coisas vão aparecendo durante a travessia.

RN – Como este meu personagem é um funâmbulo ele, potencialmente, está mais perto da morte do que todos nós. Então, ele tem sempre os seus pequenos fantasmas...

GL – Que se manifestam...

RN – Isso, que estão sempre à volta dele. Aí, uma pergunta que ele se faz, sobre os seus pequenos fantasmas, é a pergunta que eu faço: quais são os seus pequenos fantasmas?

GL – Tem um pouco de inimigos que eu infelizmente construí ao longo da vida e eles sempre me aparecem. Não me fazendo mal, mas sempre me lembro de cada um deles. Mulheres que me enganaram, das quais eu fui vítima. Eu sempre me lembro. Vou vivendo, mas elas me aparecem. São instituições que me aparecem quando menos espero. Erros que cometi profissionalmente. Lembro-me de todos eles. Erros com clientes que fui obrigado a reembolsar. Uma forma dura de aprender, mas viraram pequenos fantasmas que, ao mesmo tempo em que me assombram, me põem adiante, porque encerrei as questões, paguei o que tinha que pagar, aprendi o que tinha que aprender e segui em frente. O grande fantasma é a miséria. Fico muito preocupado com a miséria social. A gente fala “tudo bem”, mas estamos vivendo dias muito negros. Para mim, este é um grande fantasma. A gente sai daqui, anda uma quadra e vê muita gente dormindo na rua, isto me incomoda muito. A miséria e a ignorância.

RN – Os meus pequenos fantasmas dentro da tese são os meus artistas de referência, que ficam me assombrando, ficam próximos de mim.

GL – Bem, neste sentido eles não são fantasmas, são anjinhos que ficam inspirando a gente, ou provocando: quero ver se você faz melhor do que eu.

RN – É, um pouco de provocação.

GL – Às vezes, você vê a obra de um grande artista e você fala: porque eu não tive esta ideia? E agora, qual será

o próximo passo? Para tentar fazer outra coisa, não além, mas o que chamamos hoje de uma releitura; como é que eu processo esta informação e transformo em trabalho?

RN – Sim, é isso, é neste sentido. Você e todos os artistas de referência que eu uso são meio fantasmagóricos, porque existe uma presença constante de vocês no trabalho.

GL – Ah, bom, isso com certeza, eu tenho uma lista enorme e vou colocar no meu *site*. Tem sempre estudantes que querem saber quais são as suas referências? Aí eu mostro. Tem uma lista bem grande que cresce a cada dia que vou a uma exposição, um gringo que aparece que eu não conhecia. E eu preciso disso. Nós precisamos nos alimentar, até canibalizar as obras dos colegas.

RN – Você tem trabalhos bidimensionais como artista gráfico e trabalhos tridimensionais diversos. Existe uma relação entre eles ou eles são processos distintos?

GL – Ao longo da vida eu fui percebendo que tudo é a mesma coisa. Artes plásticas e artes gráficas são a mesma coisa. Muda um pouco o produto e a forma de consumir o produto, mas o processo mental para criação é igual. Você tem uma questão e você tem que ver qual é a questão. A questão, às vezes, é fazer uma ilustração para uma revista a partir de um texto. Aí você tem um formato que o diretor de arte lhe dá e você tem que inventar uma imagem para aquela situação. Se você for fazer uma pintura é igualzinho. Para isto, você vai fazer um croqui, olhar para

ver se você chupa de algum lugar alguma coisa, reprocessa, faz o croqui, o estudo, mostra para o editor de arte e, se ele diz que pode finalizar, coloca os rigores da geometria, do seu conhecimento e termina a arte. Quando você vai fazer uma peça da sua cabeça é a mesma coisa. Surge a ideia de fazer alguma coisa, você faz o croqui, se for um tridimensional você vai fazer uma maquete, leva para um serralheiro e ele vai fazer para você. Então, o aparelho mental é o mesmo, a criação. Então, para mim, não tem diferença. E muita coisa de artes plásticas que eu fiz, aliás, a grande maioria de peças de artes plásticas que eu fiz, foi porque me convidaram. Olha Augusto, tem esta sala que tem que ser ocupada, me dão o desenho de arquitetura, mede tanto por tanto, tem que ficar pronto dia tal, tenho tanto para te pagar. Então, te dão um pacote assim e a gente tem que processar a informação e ocupar aquilo, sempre da melhor forma possível.

RN – Funciona como uma ilustração.

GL – Sim, é igual. Eu não vou tirar a minha condição e dizer que agora sou um artista plástico. Eu fui aprendendo a responder a estes convites. Eu me concentrava muito para sempre ter uma solução original. Não fazer sempre a mesma coisa, eu gosto de sempre fazer um trabalho novo. Isto ativa a minha mente, o meu corpo, e me dá uma alegria nova. Que legal, saiu um trabalho novo, me pagaram para fazer, ganhei um dinheirinho e tem uma peça nova. O prazer é muito grande quando você conquista. Olha que legal, me chamaram, eu conse-

gui resolver e está todo mundo feliz, eu e o cliente.

RN – Então, o que o desafia como artista, não importa se gráfico ou plástico, é a ocupação deste espaço, seja ele qual for? Tem isto aqui para ocupar?

GL – É, exatamente, você falou a palavra certa. E principalmente em arte contemporânea, espaço tridimensional é a nossa matéria-prima. Você tem que ocupar. Mesmo que você tenha um palito.

RN – Ele tem que se relacionar. Este palito funciona aqui e assim como você resolve, este palito para cá, o espaço bidimensional também.

GL – É a mesma coisa, é o desenho do palito.

RN – A relação é esta, é com este espaço.

GL – Sim, é um espaço físico com o qual sempre se vai trabalhar, mesmo que seja na *web*, dentro do *Facebook*. Então, o artista plástico tem que inventar a questão e resolver a questão. Na verdade, muitos artistas plásticos, desde a antiguidade, recebiam encomendas, tinham que trabalhar para o rei, ou tinham que trabalhar para a igreja. Não tinha esta de fazer o que quiser. Deveriam ter uma produção pessoal, mas sempre estavam a serviço de alguém. Mesmo que você faça para você, uma hora você vai expor e ver se o público compra aquilo. Tem uma expectativa do cliente que está por vir. Ele não apareceu ainda porque até o momento o cliente é o próprio artista, mas a esperança que ele tem é de passar para a frente

aquilo que ele faz. Vai ter sempre a solicitação de alguém.

RN – E esta sua experiência, como você falou antes, você começou como artista gráfico?

GL – Olha, foi meio assim, eu sempre desenhei. Na minha infância tinha muita revista, a *Mecânica Popular*, *O Cruzeiro*, a *Manchete*, e tinha os cartunistas. Na última página sempre tinha algum cartum e eu adorava copiar, os meus desenhos eram mais de cartunista. Eu nunca aprendi desenho artístico, eu nunca desenhei um modelo vivo. Então, eu sempre desenhei. E na frente da minha casa morava um vizinho, o Rui, era cinco anos mais velho do que eu e ele desenhava muito bem. E eu chegava lá e pedia para ele: Rui, desenha um avião jogando uma bomba em um navio, Rui, desenha uma máquina assim e assim. E ele, na hora, com uma caneta tinteiro, fazia o desenho. Eu ficava bobo de ver aquilo acontecer. No papel branco, via surgir a imagem. E eu ia guardando os desenhos dele. Mas nunca imaginei que aquilo poderia vir a ser uma profissão. Eu queria ser engenheiro eletrônico. Eu estava estudando no ginásio e depois fiz colegial técnico. Mas eu nunca tive capacidade para matemática, e engenharia eletrônica é matemática. Aí eu quebrei a cara. Aí, quando chegou o vestibular, eu pensei que nunca iria entrar para a Engenharia Eletrônica. Pensei em algo que tivesse desenho, então, mudei da ciência para artes na época do vestibular. Aí entrei na Faculdade de Arquitetura e foi uma iluminação, porque a Faculdade de Arquitetura era uma faculdade ino-

vadora, em São José dos Campos, e tinha aula de cinema, fotografia, música, só não tinha exatamente artes plásticas, mas a gente pegava por tabela. Então, eu tive uma formação muito aberta. Porque a gente poderia, com o desenho, criar qualquer coisa, porque o desenho seria o instrumento para fazer um filme, fazer o *storyboard*, mesmo para fazer uma fotografia se podia fazer um estudo da imagem, a própria arquitetura, edificação. Eu fiquei encantado, o desenho que eu fazia, o cartum, se potencializou.

Aí saí da faculdade, estava trabalhando como arquiteto, trabalhei em dois escritórios e perdi o emprego por uma crise, na época. E nunca mais tive coragem de bater na porta de escritório. Até hoje me arrependo disso. Aí comecei a receber pequenos convites para fazer artes gráficas. Eu morava com meus pais, tinha acabado de me formar, e eu achava que sabia fazer, tinha feito um curso de desenho gráfico na faculdade. Teoricamente, eu sabia fazer um logotipo, uma ilustração, tudo muito amador. Por sorte, fui conhecendo gente nesta área, conheci o Mário Cafiero, que já era um profissional da Editora Abril, sabia tudo de edição. Conheci o Rafic Farah e o Ricardo Mancini. Cada um no seu canto e com os três me dei muito bem, e os três me convidavam para fazer trabalhos. E decidi ficar por ali mesmo. Porque na arquitetura eu teria que trabalhar em um escritório de sol a sol e deveria ficar uns dez anos como arquiteto para aprender, porque arquitetura é muito complexa, e a arte gráfica é muito mais rápida. Me pediam um logotipo

e em uma semana eu resolvia. É claro que alguns não aceitavam, mas a maioria aceitava o que eu fazia. Aí eu já pegava um dinheirinho e punha a máquina para andar. Aí resolvi me estabilizar como artista gráfico, *designer* gráfico. Ia tudo muito bem, até que um dia, fazendo um trabalho para o SENAI, um fascículo de desenho mecânico, passando por um corredor eu vi um cartaz que dizia: Mostra do Objeto Inusitado. Falei “nossa, acho que o que tenho em casa é um objeto inusitado”. Eu tinha feito na faculdade, tanto para uma disciplina de desenho industrial como para mim mesmo, com sobras de maquetes, uns objetos. Só que eu não chamava de objeto porque eu não conhecia este termo, eu chamava de construções, pequenas construções. Às vezes, de madeira balsa, eu fazia porque gostava. Eu fiz aquilo de 1973 a 1975, quando me formei, e aquilo foi em 1978. Estava tudo prontinho em casa, eu fotografei e mandei. Depois recebi uma notícia de um membro do júri de que eu havia ganho um prêmio. Falei “puta que pariu, isso é uma maravilha”. Estes negócios que estavam se enchendo de pó valem alguma coisa. Aí é que eu fui entender que eu era artista plástico e não sabia. Eu nunca pensei em ser artista plástico, nunca me passou pela cabeça. Nisso, para piorar o negócio, saiu uma matéria na *Veja* do Olívio Tabajara, falando bem. Era uma coletiva, mas dava um destaque para o meu trabalho, dizendo que eu era uma revelação, seguindo os passos de Marcel Duchamp, que eu não sabia quem era. Aí fiquei pensando, nossa, o negócio é sério. Agora não vou perder este bonde. Preciso estudar

isso, me dedicar; sabia tocar de ouvido, mas via que tinha muita gente muito mais jovem que eu que estava muito mais na frente, já tinham feito várias individuais e eu não tinha feito nenhuma. Procurei o Fajardo e o Baravelli, que tinham sido meus professores no cursinho. Conteí o que estava acontecendo e perguntei o que eu poderia fazer. Eles disseram para mandar ver e eu descobri que aquilo era um ofício, que tinha que fazer todo dia aquilo que eu fazia de vez em quando, que tinha que ter um ritmo, tinha que ter uma produção, que muita coisa daria errado, que eu tinha que pegar o que eu ganhava no *design* gráfico e aplicar nos trabalhos de artes plásticas, que era relativamente barato. Eu já tinha uma oficina, mas tinha que virar ateliê. Aí comecei a visitar as exposições, coisa que eu não fazia – eu ia à Bienal –, mas entrar no circuito das galerias, no circuito cultural...Rapidamente, conheci quase todos os artistas atuantes da época e virei artista. Foi uma iluminação para mim, porque eu já gostava daquilo, mas não sabia que se chamava artes plásticas, não conhecia este contexto. Então, fiquei obsessivo, só penso nisso, só vejo isso, só invisto nisso, virou uma alegria.

RN – Tenho mais uma pergunta: de que maneira o espaço interfere na produção dos seus objetos?

GL – O espaço é a matéria-prima. Você vai fazer coisas que ocupam espaço, tanto físico como psicológico, na cabeça das pessoas. Vai ocupar espaços mentais.

RN – Tem algum objeto que vem antes do espaço? Que você esteja pen-

sando nele antes, que seja tipo um coringa?

GL – É consequência. Se você vai fazer de madeira, quando você vai comprar uma tábua, já está ocupando um espaço, você vai mudar o desenho dela, mas ela vai ocupar o mesmo espaço, mas com outra configuração. Na verdade, este espaço já é ocupado, você vai reagrupar os elementos.

RN – É sempre um desenho no final?

GL – Acho que o desenho é uma instituição soberana. Nada escapa do desenho, tudo é desenho. O desenho é o que define as coisas no mundo. Acho que o desenho é a instituição mais importante que existe. Eu me diferencio de você pelo desenho. Nós somos dois desenhos diferentes. Por mais que se pegue dois gênios, tem uma diferença, ou são dois iguais, mas há diferença. É o desenho que identifica as coisas no mundo. Ele é a mãe de tudo. A árvore, a pedra, o rio, a minhoca, todas as espécies se diferenciam pelo seu desenho. Salvo raras exceções, pelo mimetismo com que um se esconde, mas é um desenho que está lá. Tudo o que sai de um desenho resulta em um desenho. Por mais tridimensional que ele seja, um quadro tridimensional é um desenho.

RN – Eu vejo que você tem um interesse muito grande nessa relação com o público, pelos seus objetos no espaço e tudo o mais, até mesmo pelas suas apresentações que eu vi, um espetáculo que você fez, eram várias demonstrações, um teatro. Então, como é que você vê esse outro com relação ao seu trabalho? Tem muita coisa interativa. Eu me lembro que o

primeiro trabalho seu que vi foi na Casa das Rosas.

GL – Aquele era, mas não são todos assim, tem alguns que meio nascem deste jeito. O da Casa das Rosas nasceu desse jeito e eu administrei para ficar legal. Fazer uma impressora grande, as pessoas vão recompondo os carimbos, era para fazer uma RG, a exposição se chamava “Identidades”. Falei “vou fazer uma carteira de identidade”. Vou pelo lado óbvio, às vezes, mas para fazer a carteira de identidade eu construí um trambolho. Eu poderia ter feito uma carteira e ir carimbando, mas pensei em fazer uma máquina. Aquela máquina deu um trabalho louco e tal, mas ficou bacana, as pessoas iam pisando. Virou um acontecimento. Foi meio que uma consequência natural do convite. Mas tem outros que não. Tem muitos que é desenho, pintura sobre tela. Mas a participação do público visitante é mais de observar e tem um diálogo quase que silencioso. E tem alguns que são para pôr a mão na massa, que leva até à destruição. Tanto que o cara vai lá e mexe. Tenho até experiências terríveis, porque quando você deixa para mexer, tem que pegar leve, ou deixar alguém ir lá e dizer para parar, que não é para destruir. Tem pessoas que vão em grupo e querem fazer gracinha e, às vezes, a peça, por mais resistente que seja, não aguenta a barbárie. Já vi, não só meu, mas trabalho de muita gente ser destruído por permitirem esse diálogo, mas as pessoas abusam.

RN – Não entendem?

GL – Entendem, mas elas pensam, “é para mexer”, então pleft! Aí você

não pode falar, também. Tinha que considerar também esta possibilidade. Você não quer que aconteça, mas está aberto ao público, pode acontecer.

RN – E como funciona a relação com os teus espetáculos? É um pouco diferente se colocar dentro da obra, como parte dela, não é?

GL – Eu fui me metendo em tudo em artes plásticas. Comecei com desenho e com objeto, aí fui conhecendo instalações, visitei Bienais com instalações, e fui ver artistas que faziam *performance* e pensei que era muito legal se apresentar, mas eu sou tímido, então, sei lá que força estranha tinha que ter para me empurrar, porque é uma cara de pau tremenda que você precisa, não é? Aí eu tinha visto em 1979 vários, eram vários que se apresentavam, era uma praga de *performance* em São Paulo, tinha um cara que colocava o pinto para fora e mijava no palco, teve isto, foi no Municipal, um festival de poesia em que o cara urinou no palco. Meio que valia tudo. Mas eu fui me identificar com os que faziam operações com objetos. Pensei que aí estava um lugar legal, pegar objetos e mostrar o objeto de uma outra forma, mostrar o potencial cênico do objeto. Aí eu vi o Aguilar, vi uma foto e perguntei: “Aguilar, o que é isso?”. O Aguilar falou que era uma *performance*. “Mas o que é isso?”. E ele disse: “Vai lá em casa”. Ele já tinha vídeos, isso foi em 1979. Ele me mostrou. Na Pinacoteca, antes da reforma tinha um teatro de arena e tinha um piano de cauda e ele tocava piano com luvas de boxe. Achei aquilo muito legal, e vi que em artes plásticas se poderia

fazer tudo. Aí vi na Bienal, em 1983, o Grupo Fluxos martelando um piano inteiro, com um “puta” prego, tecla por tecla, já era um piano vagabundo que a Bienal comprou para fazer isto. Pensei: “Eu quero fazer isso”. Aí o Granato me convidou, em 1982. Eu estava na Galeria São Paulo, e ele perguntou: “Guto, você quer fazer uma *performance*?”. Era tudo o que eu queria. Aí é aquele negócio, você quer fazer, mas não sabe como. E ele tinha tudo o que eu precisava, ele tinha a produção, tinha o teatro, os convidados, tinha o nome do evento, e tinha convidado 60 pessoas, cada um iria fazer um minuto. Ficavam todos na coxia, entravam, ficavam um minuto e entrava outro, e assim seria. Coisas do Granato, porque ele era muito aglutinador. Eu não poderia perder. Pensei em uma cena que daria um minuto, catando os objetos que eu tinha em casa. Aí eu fiz e pensei que era muito gostoso, mexia com todo o plexo solar, dava um frio na barriga que não tem arte que dê isso, porque é enfrentar o público direto. E o público reagiu bem, deram risada, porque era uma cena engraçada. Aí pensei: “Quero esticar esta linguça”. No ano seguinte, daquela cena eu já tinha mais 12 cenas e chegou em 23, e montei um espetáculo inteirinho. Esta cena era com eletricidade, toda com aparelhos elétricos, chama-se *eletroperformance*. Eu já estou no sexto espetáculo. Pego um tema, faço esquetes, produzo, alugo um teatro e faço. Tudo é desenhado.

RN – Estas múltiplas facetas suas, tem um conflito nisso?

GL – Não, são instrumentos. Para fazer uma cena você pensa, ah, que legal, depois eu desenho; às vezes tem

que desenhar o objeto que vou usar na cena, tem que mandar construir o objeto. Algumas coisas eu faço com esta caneta, outras é caneta, um parafuso atravessado aqui, uma linha que prende aqui e cai lá. Então, tem muita coisa que tem que ser produzida e isso leva tempo. E na produção você sempre erra. Você desenha de um jeito e, na hora que você vai experimentar, vê que não deu certo. E tem que voltar no serralheiro e refazer. Então, são processos demorados. Tem coisas que, antes de você mostrar, levam dez anos. E você vai mostrando e, depois de ter mais uma ideia, na próxima apresentação vai ter mais tantas cenas.

RN – Em seu processo de criação, esses movimentos com suportes e meios diferentes se intercalam ou vão surgindo como um grande bloco?

GL – Eles vão pipocando. Aí eu falo: “Legal, esta ideia é boa, mas eu vou fazer um objeto”. Vem vindo. Esta ideia é boa, vou colocar no *Ludo voo*, vai ser mais uma cena do *Ludo voo*. Desta outra ideia vou fazer uma pintura. É como eu falei, eu fiquei obsessivo. Agora vou fazer uma exposição no dia 26 com obras que eu já venho produzindo ao longo dos últimos dez anos. E neste processo, até o dia 26, eu já pensei em mais quatro peças que não sei se vou colocar na exposição, mas elas vão continuando. Então, é um canal aberto. Ideias. E algumas que são complicadíssimas. Eu, às vezes, mando fazer uma modelagem eletrônica para ter uma simulação final e espero um convite que com frequência aparece. Vamos fazer alguma coisa assim e eu já tenho um projeto pronto.

RN – Guardadinho na gaveta...

GL – É, porque eu não vou fazer sozinho, porque depende de autorização. Eu fiz uma no ano passado, uma intervenção urbana, que eu já tinha pensado há dez anos. E não dava, não saía.

RN – Aquela do remo?

GL – Não, a do remo foi uma *freestyle*, eu pedi autorização e fiz. É a Dora Roda. Uma roda de 10 metros de altura andando num trilho. Ficou linda. Eu já tinha pensado há dez anos, tinha entrado no ProAC para ver se arrumava dinheiro, pedi autorização no PPH, nunca saiu. Tem algumas coisas que nunca saem porque tem muita força contrária. Mas, de uma hora para outra, uma mulher me ligou e disse que queriam alguma coisa assim, que a 3M está patrocinando. E eu disse que era o que eu estava precisando, era 120 mil reais, uma peça enorme. Aí consegui fazer, era uma coisa que estava na gaveta, mas estava pronta, fiz animações dela, fiz simulações. Deixo no *site* para mostrar para as pessoas, aí vou fazendo coisas menores, ou faço aqui em casa, ou tem que levar a um torneiro mecânico. Vou fazendo. Se for ver lá em cima, está lotado de coisas. E não vende, é coisa que você faz, mostra, mas não vende. É muito difícil vender.

RN – Você tem uma coisa que é muito legal, algo que vejo no seu trabalho, que é um senso de humor bem grande. Não é só o senso de humor do objeto, mas uma alegria em fazer o objeto.

GL – Muito prazer em fazer o objeto.

RN – O prazer e esta alegria em construir coisas e brincar com as coisas. Eu quero que você fale um pouco sobre este brincar com os materiais, e brincar com os outros, com quem está vendo os objetos.

GL – Como eu estava te dizendo, o que me atraía mais na infância eram os cartuns. Que é a piada gráfica, às vezes sem palavras. Eram as melhores. Em qualquer idioma você podia ler aquilo. Era como uma piada em esperanto. E eu adorava, sempre adorei, o Jaguar, o Ziraldo, o Millôr, depois da faculdade o Steinberg, o Sempê. Adoro cartunistas e eu sou um cartunista. O cartunista é um humorista, mas é um humorista gráfico, não é um *standup*. E foi isso o que eu passei para os objetos. Quando eu comecei a fazer objetos, eu achava que estava fazendo cartum tridimensional. E eu vi, depois, que o objeto era uma categoria em artes plásticas, era uma modalidade das artes plásticas. Na minha casa, todo mundo era engraçado, meu pai, minha mãe, meus irmãos, todos eram piadistas. Eu ia para Guaratinguetá, nas férias, só tinha gente engraçada lá, todos eram, meus primos eram. Nas minhas classes, na escola, eu sempre me juntei com grupos de gente palhaça, então, o humor era a minha forma de respirar, eu respirava pelo lado engraçado da vida. Assim como levei a eletrônica para os objetos – tenho muito objeto eletrônico, com sensor, com motor –, também levei o humor. Quase todo objeto que faço, ou pintura, ou desenho, acaba sendo engraçado, ou perto do engraçado. Este foi um espírito que construí desde criança. Este Rui que desenhava para mim era tam-

bém muito engraçado, então, foi natural que isso passasse para minhas obras.

RN – E como é que você vê o humor na arte contemporânea?

GL – A arte, em geral, não tem humor. A arte é sisuda. Aliás, quanto mais sisuda mais vende. Quanto mais séria ela é ...

RN – Um dos grandes traumas meus é que eu só vendia quadros para quarto de criança. Depois fiquei feliz, porque vivi em uma família em que minha mãe é artista também, e ela tem muitos quadros e eu tinha medo de alguns quadros. Me acostumei com a ideia boa de que se a pessoa vê que o meu quadro é bom para um quarto de criança, isso significa que ela vai ser feliz, e não vai sentir o medo que eu sentia de alguns quadros.

GL – A maioria da história da arte é séria. Chega a ser sisuda muitas vezes. Outro dia estávamos discutindo nesta exposição de que participei sobre Marcel Duchamp. A gente estava fazendo um inventário do humor em arte. Então eu coloquei –fora outros casos que eu desconheço e que sempre aparecem –, primeiro a Mona Lisa, o sorriso da Mona Lisa fica sendo o primeiro. Depois, o Velázquez com as Meninas; acho que aquilo é um grande piadão, uma piada filosófica de primeira, é uma grande equação para se decifrar. Aí dá um salto quântico e cai nos dadaístas e surrealistas, aí eles avacalham de vez, colocam, definitivamente, a transgressão e o humor nas artes. Aí quem pegar este bonde... Mas são poucos, dentro da massa toda que vejo, são poucos.

Tem muita gente que faz apropriações, mas caem no sisudo. A maioria é pintor, depois uma pequena parcela de escultores ou os que tratam do tridimensional, mas nas artes ainda prevalece o sério. Pelo que vejo na TV, os humoristas são meio... agora apareceu muito com o YouTube, muitos palhaços, caras que se acham engraçados, mas é minoria, a maioria é do drama.

RN – Na verdade, eu trato do humor como um aluno me falou, o meu humor não é de piada, é um humor de sorriso.

GL – Sim, de sorriso, o sorriso da Mona Lisa é muito forte, porque ele mostra que você viu, passou pelo aparelho psicovisual e mexeu alguma coisa para mover um músculo. Não é pouca coisa, porque quando o cara não move esse músculo não se sabe se ele gostou, se entendeu ou não entendeu, mas quando ele move esse músculo é porque aconteceu muita coisa, é porque ele teve um entendimento. O sorriso, neste sentido, é como se ele falasse “eu entendi”. Isso, para quem produz, dá uma alegria. Houve comunicação. Pode estar certo que houve.

RN – Esta comunicação lhe interessa?

GL – Muito. É porque eu cheguei a uma conclusão, na primeira exposição, esta do Objeto Inusitado; virou uma exposição, mas eu não vendi nada. Também eu não tinha a pretensão de vender. Aí eu fiz uma individual, alguns anos depois, também não vendi nada. Então pensei: “mas que merda de profissional que não vende nada”. Aí fui chegando a al-

gumas conclusões: não importava vender, importava era ter a ideia, porque o seu aparelho mental estava lúcido e você tinha que produzir. Tridimensionalizar, ou materializar a ideia. Em terceiro, era expor. Então, ter a ideia, produzir e expor. É o ciclo áureo. Aí, se alguém falasse bem da exposição, melhor, e se alguém comprasse, aí fecha o ciclo. Mas as duas finais são difíceis de alcançar. Expor é sempre difícil, temos que bater na porta das galerias, ou entrar na fila dos museus, ou sei lá o que. Às vezes temos que ter muita paciência. Eu tenho umas três exposições guardadas esperando um espaço digno para elas, mas estão prontinhas, é só uma questão de tempo. Eu adoro fazer artes plásticas, acho que isto vestiu em mim muito bem. Eu adoro, isto me motiva, me põe em movimento, conheço gente, sinto que as pessoas gostam do que eu faço, caso contrário eu teria parado. Esta matéria do Olívio me deu uma grande empurrada porque, a primeira coletiva que eu fiz, um crítico veio e falou bem de mim; isto hoje em dia não tem, mas eram outros tempos. Foi um momento em que eu estava no lugar certo, na hora certa. E eu pensei em me dedicar, vi que teria que fazer todo o dia, ter uma produção, tive aulas com o Dudi Maia Rosa, que é meio meu contemporâneo, mas, quando eu estava fazendo o Objeto Inusitado, ele já estava fazendo a primeira individual. Eu pensei: “puxa, eu quero fazer aula com este cara, este cara está muito na minha frente”. Ele me aceitou como aluno e eu fiquei dois anos com ele, fazendo gravura, que eu não sabia, pintura, eu também nunca tinha pintado. Foi uma imersão numa

vida de ateliê. Foi muito importante para mim e para muita gente. Eu levei cinco colegas da faculdade para o ateliê do Dudi. Foi maravilhoso porque eu fui muito bem recebido, todos a quem eu pedi ajuda me auxiliaram e estou aqui há quarenta anos fazendo arte.

RN – Você falou do ofício de artista. Isto é uma coisa que me interessa também porque cada profissão tem um ofício. Esses ofícios te interessam?

GL – Eu sempre tive uma oficina, desde os 12 anos, quando eu comecei a me interessar por eletricidade e marcenaria, e as minhas primas e minha mãe me pediam auxílio, queimou o ferro, troca a resistência para mim e eu trocava, troca a tomada, e eu sempre admirei os eletricitistas, os encanadores. Na época, anos 1960-1970, as televisões queimavam muito válvulas, transformadores, e os técnicos consertavam em casa e eu ficava olhando e achava o máximo, e os técnicos eram pessoas muito humildes, ao invés de falar válvula, falavam “várvara”. Como é que um cara desses, quase ignorante, sabe consertar um aparelho complexo como a televisão? Eu ficava encantado e eu queria ser eletricitista, encanador, marceneiro, profissões que são consideradas humildes, mas os técnicos resolvem, se tiver que dar um tapa eles sabem o lugar certo para dar o tapa. Então, eu sempre fui isso, era marceneiro, me pediam para consertar uma gaveta, os primeiros dinheirinhos que ganhei foi assim, fazendo biscates. Eu morava em uma casa e tinha dois primos que eram vi-

zinhos e eles sabiam que eu gostava e me chamavam: “Guto vem aqui fazer isto ou aquilo”. Até escrevi uma vez para uma prima minha dizendo que estava enviando o primeiro exemplar do meu livro para ela que tinha sido a minha primeira cliente, que ela acreditou em mim e me fazia solicitações que eu adorava, que ela me incumbia de uma responsabilidade que eu dava conta. Aí eu fui vendo isso as artes plásticas têm este lado glamoroso na hora em que você está num *vernissage*, se a sua obra tem qualidade, está tudo bom, mas para chegar até lá foi *carpe diem*, acorda e vai fazer. Ih, este aqui saiu torto, este aqui saiu errado. Quantas vezes eu comecei tudo de novo! Este barco eu fiz umas dez vezes. Fazia, desenhava, na hora em que eu o punha na água, entortava, não dava certo. Tem coisas que somente fazendo que você vai aprendendo. Então, é um ofício, como um pedreiro, um encanador, um marceneiro, é o ofício de fazer arte. Tem aquelas corporações de ofício do Renascimento, é bem aquilo. Aí, se a peça está boa ela ganha os holofotes, ganha glamour, você entra no circuito cultural, mas antes disso não. O cara tem que ficar lá trabalhando, é um trabalho tão simples, não é? Tão humilde como o desses profissionais, e tão nobre ao mesmo tempo.

RN – Satisfeitíssimo. Muito bom. Gratidão pela entrevista.

GL – Estudar o processo de criação é fundamental.

RN – É espetacular. Eu estou redescobrinho, e um universo novo se abriu.

GL – Sim, claro.

RN – Eu nunca estive tão feliz fazendo um trabalho. Parece que as peças vêm assim e se encaixam.

GL – Mas que bom. É a maturidade, também.

RN – Está muito divertido, eu estou me divertindo bastante. Eu estou tratando do meu universo. Este dilema desta travessia é esta travessia que eu estou vivendo agora.

GL – Mas é como deve ser. É um investimento pessoal. Fora isso, você vai fazer um simulado.

RN – Isso, e eu estou fazendo como se fosse uma fábula. Essa fábula desse artista.

GL – Que ótimo.

RN – Eu criei este personagem. E tenho duas narrativas, uma simultânea, com mais de 150 desenhos pequeninhos, no máximo tamanho A4, onde eu estou jogando todos os desenhos sobre coisas que dão equilíbrio, coisas que desequilibram, pequenos fantasmas e tudo mais, uma parede grande assim, uma narrativa própria do campo da arte, onde você vai construir como você bem quiser. E a outra proposta é criar uma narrativa visual da fábula do funâmbulo, composta por conjuntos de trabalhos.

GL – É muito feliz esta metáfora. Você viu o francês que atravessou as torres gêmeas, que escândalo aquilo!

RN – Sim, eu ainda vou pesquisar mais sobre o assunto.

GL – Eles estão vivos ainda, não?

RN – Sim, estão. E o mais engraçado é que eu tenho um medo horrível de altura.

GL – Eu também não gosto.

RN – Eu vou falar de funâmbulo sem ser. É tudo falso no meu trabalho...

GL – Não, porque é metafórico.

RN – Sim. Os medos são diferentes, mas não menos fundamentais.

GL – Isso que é bom. É a sabedoria. Que bom. Te desejo boa sorte.

RN – Muito obrigado. Muito obrigado.



Entrevista gravada em áudio com Marlies Ritter e com participação de Adriana Daccache, realizada em 03 de setembro de 2019, em Porto Alegre.

Marlies Ritter

(...) com a delicadeza de quem nos convida a sentar.

Passaram-se mais de trinta anos desde as primeiras aproximações indiretas. Foi uma costura lenta e gradual em que a cada encontro uma nova parte se somava.

Marlies tem o dom da escuta, uma escuta absoluta, que ouve objetos, que dá atenção ao inço e que percebe o pó. Ela escuta as coisas e as entende no seu desejo íntimo de serem somadas. Nesse ajuntamento, as mudanças vão aparecendo, escorregando entre seus dedos e, como borboletas, pousando em nossos olhos.

É quase impossível falar da Marlies sem pensar na proximidade com Manoel de Barros. Daí uma citação dele: *“Não é com a razão que o poeta imagina, que o poeta descobre. A nossa sabedoria vem pelo ser, pelo cheiro, pelo tato, etc.”*. Marlies é o seu quintal, como fala o poeta, com direito a árvores, risos e passarinhos.

Marlies Ritter – Nossa! Eu mereço tanto?

Rodrigo Núñez – Sim. Merece, sim. Primeiro, isto será mais uma conversa do que necessariamente uma

entrevista. Como vocês são culpados pelo que sou hoje e você, talvez, de todos os artistas de referência, foi a que mais acompanhou meu trabalho, que pode ver as mudanças, ver para que lado eu ia e conversar sobre minhas questões. Tem artistas como o Nakle, que são mais antigos comigo, tem outros artistas que formalmente se aproximam muito mais, mas, neste período, no cotidiano, você sempre esteve mais presente.

Nesse sentido, vim descobrindo um pouco o que nos aproxima. Na verdade, eu sempre tentei encontrar o que me incomodava no seu trabalho. O seu trabalho sempre me incomodou muito, desde as primeiras vezes.

Uma memória que tenho, muito vaga, foi quando a Teresa Poester nos levou na exposição na Galeria Arte e Fato. Lembro que entrei e vi seu trabalho: tinha uma sala cheia de areia, tinha aquelas bonecas. Eu não entendi muito bem, mesmo vindo de uma família de artistas, porque era difícil, naquela época, ver instalações assim. E aquilo não saiu da minha memória, mesmo não compreendendo muito bem.

Depois tem uma outra passagem que é muito engraçada. Esta eu lembro muito bem. Acho que eu nunca lhe contei isso. Foi na exposição do MARGS, onde era o Café. Uma exposição que tinha uma mesa grande com uma gamela com umas coisas. Entrei lá com um colega. E falei: “Mas que diabos esta mulher faz com estas lentilhas? Eu não estou entendendo! O que estas lentilhas estão fazendo aqui? ”. A exposição é de cerâmica, porque ela colocou estas lentilhas?

A gente ficou discutindo e nem percebi quem era a pessoa. Não percebi que você era a mãe do Jorginho e da Pupi. Daí, muito tempo depois, por intermédio da Ana Oderich, a gente se conheceu e fui entendendo e vendo mais o seu trabalho. Já estava mais enfronzado na cerâmica, e fui me apropriando mais destes objetos e desta relação do trabalho e do seu suporte. Isto foi uma coisa que sempre vi e admirei em seu trabalho. Uma coisa vem com a outra. E chegar a este nível de preciosismo, onde o objeto se relaciona com o seu suporte, onde o suporte também é a obra. É quase uma obsessão minha. E um pouco esta minha obsessão vem por perseguir este seu caminho de junção destas duas coisas. Os alunos é que sofrem bastante. Fiz um semestre que era isto, era suporte e trabalho, suporte e trabalho, todo o tempo.

Para começar a entrevista, gostaria que me dissesse seu nome completo, data de nascimento e local.

MR – Maria Luise Ritter, 12 de outubro de 1941, Porto Alegre.

RN – Depois desta introdução, começo a entrevista com as cinco perguntas do meu funâmbulo: coisas para amortecer uma queda?

MR – Posso dizer que são as dunas da praia de Itapeva, onde passei as minhas férias todas, de criança e adolescência. Surpresas, tipo um telefonema ou uma carta, um pacotinho que chega. É claro, hoje em dia não chegam mais cartas, mas houve uma época em que eu recebia muitas cartas. E o cobertor de penas, que era da época do meu pai. São estas coisas que vieram para mim.

Quero falar sobre uma coisa tão interessante nas tuas perguntas. Quando eu li as perguntas, eu pensei que estas perguntas agora são respondidas desta maneira. Mas, há dez anos, eu talvez respondesse de outra maneira, e há trinta anos, como seria? Então, é uma pergunta que a gente pode ir respondendo de novo e de novo, e novidades vão surgindo. Por exemplo, coisas que a gente pensa durante a travessia. Quando eu era jovem, não pensava em travessia nenhuma. Que travessia? Qualquer travessia? Não passava pela cabeça. A gente saltava, a gente não atravessava.

Coisas que dão equilíbrio – Café da manhã. Amor de filho. Atenção de filho. Certas músicas. Na verdade, são sempre as mesmas, músicas clássicas, concertos de violoncelo me colocam num equilíbrio total. Flores que abrem. Você vai ao jardim de manhã cedo e vê uma flor que abriu, uma rosa, são coisas que me põem em equilíbrio. Uma orquídea presa num galho e que um dia dá flor. Hoje, lembrando que tu vinhas, uma vizinha me pediu mudas de orquídeas. Eu tirei um monte de mudas, coloquei num saco de papel. Já avisei, disse que poderia até passar pela cerca, mas ela esqueceu. Então, eu disse: “Não, elas não vão secar neste saco”. Prendi tudo novamente. E pensei que isso sempre me equilibra, porque faço isso a vida inteira. Salvar mais um galhinho já enraizado.

Uma outra coisa que me equilibra muito é quando eu descubro, por exemplo, um novo escritor, quando fico fascinada por ele, adoro o livro, entro na vida da criatura e sigo por um longo tempo acompanhando.

Só para exemplificar: a última escritora, uma poetisa, a Patti Smith, quando eu descobri que ela só tinha dois livros em português, comprei os dois; acho que ela não escreveu mais do que estes dois. Eu li os livros, mas aí eu me envolvo tanto que quase me transformo em Patti Smith... Genet era importantíssimo para ela. Tentei me aventurar, tentei uma vez, mas não consegui. Aí eu fui ler a Sylvia Plath por conta dela. Eu já tinha lido, mas eu fui ler a Sylvia, e consegui mais um livro sobre ela e o marido. Tudo por conta da Patti, porque ela gostava tanto da Sylvia que visitou três vezes o túmulo dela, colocando sempre mais um lápis no pote junto à lápide.

Então, fico bem envolvida. Entro no mundo de equilíbrio, porque saio da mesmice e fico me movimentando numa outra coisa assim bem nova. Este foi só um exemplo rapidinho, mas já me aconteceu muitas vezes com outros.

Coisas que desequilibram – Bem, as nossas calçadas. Ainda vou sair de bengala, sim, o Jorge é que não quer.

O que me desequilibra totalmente são os desafetos. Quando acontece um desencontro, eu nem sei se vou para a direita ou esquerda, se vou cair de bruços ou de costas, eu não sei.

Os nossos lotações e os nossos ônibus, que é o que uso no dia a dia, quando eles arrancam, por favor, que eu esteja com as duas mãos seguras ou sentada, porque a gente voa, num desequilíbrio total.

Novamente, vêm os filhos. Assim como eles me equilibram, eles tam-

bém desequilibram. Se tem alguma coisa que não está bem, isto me desequilibra muito, apesar de já estarem com tanta idade.

Perdas também me desequilibram. De qualquer ordem, pode ser até uma pequena coisa, mas aquela coisinha era mais do que uma simples coisinha, eu perdi aquela coisinha, e agora? Vou ficar sem aquela coisinha. Das perdas terríveis, não falo.

Coisas para pensar durante a travessia – Eu fico imaginando travessia como um momento em que novas possibilidade se abrem, ou que eu esteja aberta para novas possibilidades, aberta para mudanças, ou que eu queira fazer mudanças, que eu me proponha a fazer mudanças, que é tão difícil, não é? Porque com uma mudança vem junto esta chance de recomeçar, recomeçar a viver, recomeçar a trabalhar, recomeçar tudo.

Ainda coloquei que, nessa possibilidade de ter novas chances de recomeçar, o presente fica mais claro, vejo mais lucidez no presente, eu vejo o presente melhor, até posso repensar se quero mudar ou não. Pelo menos eu andei, eu fui atrás. Dei-me uma chance.

RN – E os seus pequenos fantasmas?

MR – Sabe que eu pensei bastante sobre isso. É o medo de perdas. Não coloquei mais nada.

RN – Estava ouvindo você falar sobre perda e o seu trabalho está muito ligado com a memória, não só uma memória mais longínqua, como uma lembrança, mas este juntar e colecionar coisas.

Isso aí veio numa pergunta: *Em diversos encontros e conversas, percebi em seus gestos um cuidado de colecionador. Estou certo, afirmando isto? Se sim, poderia me falar um pouco sobre isto.*

MR – Me parece que aí as coisas se confundem um pouco. Os meus trabalhos são sempre feitos por muitos pedaços. Muitas vezes, quase iguais, ou até iguais. Então, pode parecer uma coleção, mas não é. Uma lentilha não faz festa. Milhares de lentilhas fazem um trabalho, fazem a beleza. Dizem o que eu quero dizer. Só falei das lentilhas, mas teria muitos trabalhos na mesma condição. Nunca estou colecionando nem lentilhas, nem laranjinhas, nem latinhas, nem nada, nem os meus cuidados de jardim que estou fazendo agora. O que eu quero mostrar é o meu jardim, o meu sentimento para com o meu jardim. Isso eu quero guardar para não esquecer.

Acho que isso pode passar uma ideia de colecionador, mas aí é um engano, é a quantidade.

RN – Sim, pelo número das coisas. Mas não tem um pouco deste gesto de coletar?

MR – Eu me lembro da pergunta sobre a quantidade, mas me lembro que, quando as crianças eram pequenas, eu não tinha condições e não me vinha na cabeça de dizer “Agora vou fazer um trabalho”, porque eu começava e sempre tinha alguém chamando por mim.

Quando eu fiz a exposição no MARGS, o Paulo Amaral era o diretor, eu

ocupe uma sala. Enquanto eu fiz o trabalho, que era só com batatas e peixes, grandes, pequenos, de toda a ordem, cada vez que eu era interrompida, eu anotava a interrupção. “Mãe, tu podes levar esta calça para a lavanderia? ”; “ D. Marlies, o gás acabou...”. Eu anotei tudo. Tudo. Quando a exposição ficou pronta, eu escrevi tudo num grande quadro-negro. Tu cansavas de tanto ler. E este quadro-negro fazia parte da exposição.

Então, sempre havia muita interrupção e, por conta disso, quando eu tive a ideia das laranjinhas – acho que já te contei isso muitas vezes –, eu estava no tanque escovando tênis. Eram três guris, e eram muitos tênis. Eu olho para as árvores que estavam carregadas daquelas laranjinhas maduras, no ponto. Aí eu pensei: “Meu Deus, quando é que eu vou fazer geleia”, porque eu gostava muito de fazer. “Quando é que eu vou fazer geleia”, e êpa!, agora eu faço uma para todo o sempre. Aí eu fiz 365 metades de laranjinhas, que são as que estão lá no MARGS. Como fiz uma para cada dia do ano, fiz 365 metades. Ao completar este número, o trabalho estava pronto. Sempre pensando em onde colocar, até que consegui aquela bacia bonita de porcelana inglesa, e lá foram expostas em molho com água.

Então, a coisa da “coleção” (que eu chamo de quantidade) sempre veio muito do tempo que eu tinha. Quando conseguia, fazia metades de laranjinhas, quando eu tinha que fazer outra coisa, eu parava, mas o trabalho andava. Eu não via o trabalho parado e, tecnicamente, ele era possível, no caso da cerâmica.

RN – Mais como um procedimento, não necessariamente como um objeto. Assim, você não constrói uma coleção, mas o seu procedimento é de um colecionador. Muito metódica.

MR – Sim, isto eu sou.

RN – E mesmo com esta falta de tempo, você consegue uma maneira de organizar o tempo dentro desta falta de tempo. E o que você falou agora, dos números?

MR – Os números, é porque aí eu tenho um começo e um fim. Assim como as latas de sardinha, eu vou fazer tantas quantos os anos que o meu pai viveu; ele viveu 55 anos e eu fiz 55 latas, uma por ano.

Sempre é um assunto. Assim como o que eu fiz que ninguém viu, porque esse já estava vendido... Bons tempos. Umas santinhas que eu fazia, que era quando o Jorge fez uma série de radioterapia. Todo o dia eu ia com ele para a radioterapia e, quando voltávamos para casa, eu fazia uma santinha. Então, fiz tantas santinhas quantas sessões de radioterapia. Quando o tratamento acabou, não fiz mais, o trabalho estava pronto. Os trabalhos são sempre em relação a coisas que acontecem no cotidiano. O cotidiano é feito de limpar grãos; à noite eu limpava o feijão, como as laranjinhas, a geleia que eu fazia sempre, depois também os “jogos de terça-feira”. Meu neto vinha para cá nas segundas à noite, e terça-feira eu o levava para o colégio. Então, terça de manhã, a gente jogava. Tinha um jogo que ele adorava: se chamava “tira, bota, deixa”, um jogo que a mi-

nha sogra jogava com os netos. Nós sempre jogávamos. Era uma canseira, porque o jogo não acaba. A gente fazia toda uma história ao redor dele. Klaus adorava Yakult, então sempre tinha Yakult para tomar. Eu dizia, “toma mais um para ficar mais forte”, e ele tomava mais um.

E o Yakult acabou sendo a base dos jogos de terça-feira. Só que o Jorge tinha um problema sério em uma perna e isso nos preocupou muito. Então, muitas vezes entrava uma perna, era uma bonequinha, mas ela carregava uma perna, uma perna que saía da minha cabeça. Então, isso tudo faz parte. O gostoso do jogo com o neto, a preocupação que você tem, porque a vida é assim.

RN – Os “jogos de terças-feiras” vêm com número também?

MR – Não. Pode ser que apareçam números no trabalho, mas não lembro se eu colocava números. É possível que eu colocasse, mas não sei. Não estou lembrada.

RN – Prefiro que a entrevista continue assim do que propriamente seguir as perguntas. Você já respondeu a sexta e a sétima perguntas, não sei se tem ainda alguma coisa para dizer neste sentido, porque eu também pergunto sobre o seu processo criativo. Você já disse isto, um pouco de como funciona este processo. Sinto que tem horas que está bem no teu cotidiano e outros momentos dizem respeito a uma lembrança, seja do teu pai ou outra coisa. Estas lembranças têm uma ordem para seguir, ou aparecem entre os trabalhos cotidianos?

MR – Uma coisa desencadeia a outra. É óbvio que do meu cotidiano o meu pai continua fazendo parte, e a minha mãe continua fazendo parte. Não é porque eles não estão mais aqui que não façam parte mais do meu dia a dia.

Esta sexta pergunta fala em como funciona o meu processo criativo. Eu escrevi o seguinte: o meu cotidiano é o que eu vivencio, é o que eu conheço, é o que é importante para mim, é a minha vida.

Em algum lugar, eu li que *a vida não explica a obra, mas elas se comunicam, como se a obra a ser feita exigisse esta vida*. Eu gosto muito disso. Eu acho isso muito bonito.

Eu diria que o meu processo criativo, ou melhor, o meu fazer, não funciona; ele acontece primeiro e, depois, ele é feito. Como vou dizer... acontece, aquilo me pega. Coloquei, também, que aquilo acontece em um momento de mais disponibilidade, certamente de necessidade também. Eu sinto a suprema vontade de fazer este trabalho, e nunca um outro. Dá o click e aí eu sigo pensando no resto. Como fazer e como mostrar. Isto que tu falaste de como colocar, como mostrar o trabalho.

RN – Estava pensando nos “jogos de terças-feiras”. Existia um momento com o Klaus, existia o problema do Jorge e, em algum momento neste seu processo criativo, você pegou duas coisas que poderiam não estar juntas no mesmo trabalho, mas elas aconteceram juntas.

MR – Elas aconteceram porque naquela época ele vinha aqui em casa e, naquela época, aquele era o jogo que ele mais amava, e criança quando gosta de algo ela repete, repete e repete. Ao mesmo tempo nós estávamos passando esse período de tratar uma perna. Aí, como é que eu vou dissociar? Agora eu vou brincar com o meu neto e esquecer; eu não podia esquecer.

RN – Mas as duas coisas se encaixaram no trabalho.

MR – Sim.

RN – E teve algum momento, dentro disso que você viveu, algo importante que não consegue encaixar no trabalho? Você já chegou a enfrentar algum tipo de dificuldade nesse sentido, de entender que existem coisas importantes, coisas que estão à sua volta, mas elas não conseguem, formalmente, aparecer no trabalho?

MR – Olha Rodi, eu não me lembro disso ter acontecido. Certamente, quando eu fazia laranjinhas, eu tinha outra ordem de problemas, mas isso eu não saberia responder.

RN – Então, não acontece.

MR – Não, não acontece.

RN – Mesmo que tenha outras coisas.

MR – Sempre tem. Não existe não ter.

RN – E, de vez em quando, eles se materializam em um objeto?

MR – Sim.

RN – Você tem alguma curiosidade em saber como o observador percebe suas histórias?

MR – Ah, eu te achei audacioso... Se tenho alguma curiosidade em saber? Acho que não. Sinceramente não. Mas eu pensei sobre isso. Deve ser porque tenho uma certeza muito grande de estar contando a minha verdade. E eu só tenho a minha, outras verdades de vida eu não vivi. Posso saber delas apenas. Às vezes, me surpreendo com a reação dos outros quando vejo que foram – entre aspas – atingidos por ela, pela minha verdade. Aí eu fico contente.

ADRIANA DACCACHE – Mesmo que não seja sua? Mesmo que seja uma verdade do observador?

MR – Às vezes a gente não se explica bem, não é? É que o meu trabalho é a minha verdade. Se eu vejo que o espectador foi atingido, ou tocado pelo meu trabalho, ele foi tocado pela minha verdade, não estou dizendo “A verdade”, mas a minha verdade está no meu trabalho. Então, ele compreendeu e aí eu fico muito contente. Deu para entender?

AD – Sim, é que eu penso no trabalho com a minha verdade, e penso na verdade do outro. Mas aí é uma outra bagagem que aquela pessoa tem.

MR – Você faz um trabalho e o mostra, está mostrando a sua verdade. Você não está copiando a minha e nem a de ninguém, é a sua. Se eu me aproximo do seu trabalho, e você sente o quanto eu fui atingida por ele, é porque eu entendi a sua verdade. Eu entendi. É fácil.

Gente, tem trabalhos que eu olho e digo: nossa! Eles não fazem nem cosquinha em mim. É porque não houve sintonia. Eu não compreendi, ou não entendi, não sei como explicar, mas não me tocou. Sabendo e reconhecendo o valor da obra. A obra tem muito valor, mas ela não me diz nada. Isto não acontece contigo? Outras vezes, quantas vezes, tu vê uma coisa assim que tu ficas bem tocada, uma folhinha dela assim (referindo-se ao trabalho da Ana Clara Lacerda). Não vou dizer que isto é uma obra-prima, não vou dizer que isto é um jardim, ela está começando a trabalhar nisso, mas me tocou. Eu fui atingida.

Então, quando eu mostro um trabalho e sinto que a pessoa compartilhou comigo, aí eu fico muito contente. Não é nem uma coisa de vaidade, tem a ver com alegria.

A sua parede. Eu abstraio todo o resto. O que eu vi foi a sua parede, porque lá eu vi um trabalho pronto, um trabalho que era um começo para um começo. Você tinha que se preparar para começar a fazer um doutorado. Aí você se prepara para isso do jeito que você é. Com estas cinco perguntas e respondendo com estes desenhos.

Muitos desenhos. Todos numa parede, lado a lado, respondendo às suas perguntas. Fui me aproximando daquela infinidade de desenhos e desenhinhos e aí eu entendi. E aí me comoveu muito. E tem outros trabalhos que são fantásticos, mas não me comovem. Eu digo comover de mover, não me movem. Não mexem comigo.

RN – Engraçado, neste tempo todo em que a gente vem conversando, por isso a Adriana (Adriana Daccache) e a Ana (Ana Clara Lacerda) estão aqui, eu venho entendendo o seu trabalho a partir, um pouco, do olhar destas pessoas que vêm comigo.

Normalmente são turmas grandes e muitas gurias nas turmas, e eu sempre achava muito curioso como elas se encantavam por você e pelo seu trabalho. É um encantamento tão grande e tão intenso, as pessoas saem daqui tão maravilhadas, dizendo “que legal, que bacana”, e isto é quase que como uma experiência. Eu trazia as pessoas como uma experiência, e todas as turmas saíam assim. E vejo, da parte das mulheres, um envolvimento e uma compreensão do seu trabalho que é muito grande. Parecia que elas conseguiam acessar o seu trabalho muito mais rápido do que eu. E isto me deixava muito intrigado. “Mas que diabos elas estão vendo tanto que eu não consigo ver?”

Nestes anos todos fui me acostumando com isto e, a cada vinda, com outras pessoas, a maneira como elas eram tocadas pelo seu trabalho é que me fez entender a dimensão que ele tem. Eu sou muito superficial na primeira leitura, então, é quase como uma música que você não entende muito bem, mas tem alguma coisa que você gosta dela, mas você só vai gostar mesmo se realmente sentar e escutar a música repetidamente. Se você não fizer isso, se não se der o direito de fazer isso, ela vai passar e você vai ficar somente com a lembrança daquela música.

Só consegui perceber o seu trabalho a partir deste contínuo observar. Mas

não foi só o observar: vi o seu trabalho através do outro. Eu a via pela maneira como as outras pessoas a viam. E isto que o outro me trouxe é que me fez pensar melhor sobre aquilo que eu estava vendo. A maneira como as outras pessoas percebiam é que me fez entender melhor aquilo que eu não estava percebendo. Era como escutar de novo. Por isso a presença delas é importante; eu vejo até pela maneira como elas reagem ao seu depoimento. É uma reação muito deste público feminino que fui lapidando neste tempo todo, e percebendo as nuances e a delicadeza que tem o seu trabalho. Talvez elas consigam acessar mais rápido do que eu e ser tocadas mais rápido do que eu. É engraçado, porque muitos me perguntam sobre o que diz respeito ao humor; eu sempre consegui e comecei a gostar do seu trabalho quando eu comecei a rir com ele.

MR – Quando foi isto, Rodi?

RN – Isto foi há bastante tempo, mas foi quando eu comecei a achar graça do seu trabalho. Quando eu comecei a achar engraçado, notei que só eu é que achava graça...

AD – Hoje conversamos muito sobre o humor no trabalho e o que eu acho bacana é de repente ele dar esta visão dele, neste momento da vida, sobre o humor. Para que as pessoas consigam perceber, também, não só a sua visão do humor, mas a visão dele.

RN – Mas aí eu comecei a achar graça no trabalho.

MR – Mas que audácia!

RN – Eu me divertia muito. Talvez o primeiro trabalho que tenha me divertido foi com aquelas bonecas que pareciam uns dinossauros. Foi na exposição no Edel Trade Center. Ali comecei a achar muito engraçado. Comecei a achar graça, e quando eu acho graça das coisas, sou tocado por elas. É quando se cria empatia.

MR – Você pergunta sobre o humor, não é?

RN – Sim. Como você vê o humor no seu trabalho?

MR – Sabe, eu acho o humor uma coisa tão difícil. Tragédia é barbada, mas humor é muito difícil. Justamente agora que foi lançado o livro sobre a obra do Patrício Farias, e a gente acompanha muito o trabalho dele. Quando vejo os trabalhos do Patrício, acho graça, sim. Mas o engraçado facilmente se transforma em tristeza. O dia em que eu vi os ursinhos suicidas, uma série que ele fez. Ursinhos de pelúcia, coisa mais fofa, um se enforca, outro se pica, outro não sei o quê. Que hilário, não é? Mas eu, logo ali, estava chorando. Sabe, é engraçado? Sim, muito engraçado. Mas graça não, porque graça é outra coisa. O engraçado, o cômico, se foi. E eu achei profundamente triste. Lembro que teve alguma coisa lá no Clio, alguma coisa da Fundação, e ele estava lá, e ele perguntou sobre o trabalho dos ursinhos e eu disse: “Mas que coisa triste, não me fala mais de ursinho, não quero ver mais nenhum mortinho”. Cheguei a reagir assim.

RN – Mas você vê humor no seu trabalho?

MR – Não, eu não consigo ver humor nenhum no meu trabalho, ele sempre me parece muito sério e, às vezes, até acho que o meu trabalho é bem severo, assim, meio calvinista.

RN – Nem nos “jogos de terça-feira”? Ou nas bonecas-dinossauro?

MR – Bem, acontece às vezes. Mas eu não procuro.

RN – É como nestas coisas do cotidiano, são ligações que casualmente podem ser engraçadas?

MR – Sim, podem ser.

RN – Como você vai pegando uma coisa daqui e outra dali, a junção destas coisas pode se tornar uma coisa engraçada. A combinação delas.

MR – Houve um trabalho que apresentei lá no MARGS. Era uma mesa bem grande, comprida, tinha duas gavetas; uma estava cheia de grãos de trigo brancos e, na outra, eu tinha juntado todos os recados deixados na geladeira pelos meus filhos, quando não voltavam para casa à noite.

Nós tínhamos uma combinação: “Vocês não precisam voltar”, já eram crescidos. Saíam com quem quisessem, vão para onde quiserem, voltem à hora que vocês acharem, mas vocês têm que deixar recados, eu não quero levantar e não vê-los em casa e ficar louca. Então, a Pupi escreveu poemas. Gente, a coisa mais linda! Aí, eu pedi licença, se poderia colocar em uma gaveta – isto é interessante falar –, aí eu os passei em revista e eles disseram que estava bem, aí eu im-

primi nas cores que usei para fazer os grãos: papel branco, amarelinho, bege, e isto estava na outra gaveta.

Bem, às vezes em que eu fui ao Museu para dar uma olhada, lá tinha um banco para sentar e as pessoas estavam sentadas com a gaveta aberta lendo, lendo e lendo. Aí eu me dei conta da importância das palavras.

E na mesa ainda tinha quatro pratos e um crochê da minha avó. E as pessoas na frente daquela gaveta, lendo e rindo...

RN – Pois é, estavam rindo.

MR – Rindo do escrito. Fez parte do trabalho? Fez, porque foi na mesma época e eu assim defini. A mesma coisa aconteceu com o quadro-negro. Eu também juntei naquela época e usei, porque era parte do dia, tanto um quanto o outro. É maravilhoso, eu tenho guardado. É maravilhoso. Eu ainda tinha que fazer alguma coisa.

RN – Isto pode ser reeditado, Marlies? Porque você ainda tem guardado, você vê estes bilhetes sendo reeditados em alguma outra exposição?

MR – Não, aquele foi um momento. Neste momento não tenho mais nenhum filho que sai à noite. Se sai é com a sua família. Isto não existe mais. Foi um momento. Uma época em que o Chico escrevia com letra gótica. Eu não conseguia decifrar a letra...

RN – Tem mais uma pergunta que formalmente é o que me atrai mui-

to. Em muitos dos seus trabalhos, o suporte se torna parte. Como é que acontece isto?

MR – Cuido muito em fazer nascer com o trabalho o suporte, porque ele faz parte. Quando ele é outra coisa, por exemplo, uma base, o meu trabalho me parece solto como se fossem dois objetos e que nem combinam. Não gosto. Sinto que o trabalho perde força. Gosto de perceber o trabalho como um todo no que se refere à relação do suporte com o objeto.

RN – O suporte, pelo que vejo, é parte do seu cotidiano, é uma mesa ou algo assim. Dentro da criação de cada trabalho, ele está ali?

MR – Eu pensava, pensava e via que precisava de uma tigela de porcelana. Fui ao Brique várias vezes até que achei a tigela que eu queria para colocar.

RN – Algum trabalho chegou a não ter uma solução? Por exemplo, estar criando alguma coisa, ter uma ideia de trabalho e não ter o suporte; não gosto de chamar assim, porque no seu caso não é um suporte, é parte do trabalho.

MR – É um suporte, mas é uma coisa que recebe, acolhe. Os objetos não ficam soltos.

RN – O espaço expositivo é pensado para receber seu trabalho? Pensa nele, quando tem esta oportunidade?

MR – Eu fiz muito pouca exposição. Quase não fiz exposição só minha, foram duas na Artefato, uma na

Marga, uma no Goethe, no MARGS fiz duas, porque para conseguir fazer uma exposição, eu nunca tive tempo para ter um volume suficiente de trabalho para mostrar.

RN – Mas quando teve a oportunidade, pensou nele?

MR – Sim, eu sempre cuido do espaço.

RN – É quase como se fosse dentro desta lógica: fazer um trabalho que envolva memórias afetivas, e isto vai neste “banquinho”, mas este “banquinho” tem que ter uma conexão com o entorno...

MR – Sim, tem que ter. Lembra da exposição que tu fizeste no Jabutipê, com referência ao Megumi? Como ficou bem montado aquilo! É assim que deve ser. As coisas suspensas na altura da visão das pessoas. Então, são estas coisas.

RN – Isto! Quando possível, você sempre busca esta relação com o espaço? É uma preocupação?

MR – Nos últimos anos eu não tenho mostrado meus trabalhos, não tenho quantidade de trabalho. Tenho alguns trabalhos lá na Fundação que volta e meia são mostrados nas coletivas.

RN – Eles a consultam sobre alguma coisa com relação a como expor?

MR – Não, porque é deles, não é mais meu o trabalho. Só consultam quando há alguma dúvida. E eles sabem das coisas, não me preocupo nunca.

RN – Uma vez você me falou que estava num dilema porque já havia usado todos os móveis da casa...

MR – Agora não mais, porque cada filho que saiu de casa levou um armário. Ainda tem um que voltou para cá, mas é do Jorginho. Mas isto foi na época das instalações. Agora não faço mais.

RN – Tem alguma de que você gostou em especial? Alguma montagem que tenha feito?

MR – Uma de que gostei muito era tão singela: uma mesa que era da minha sogra. Agora está aqui no terraço porque guardo, eu não quero dar. Fez parte da Antessala para Joseph Beuys, que a Vera Chaves Barcellos montou lá no Edel Trade Center. Tinha uma sala com alguns trabalhos dele e a Vera convidou alguns artistas para compor *Uma antessala para Joseph Beuys*. Coloquei no chão uma toalha de linho branca, quadrada, e, em cima da toalha, esta mesa da minha sogra, que tem um design maravilhoso e simples. Em cima do tampo, eu larguei um monte de lentilhas, sendo que havia algumas que eu havia pintado com ouro. Algumas lentilhas caíam naquele linho branco. Eu gostei muito. Mas assim, bem severo.

RN – Qual o papel da cerâmica no seu processo de criação?

MR – O barro foi o primeiro material que eu usei para me expressar. Ponto. E nunca deixei deste material. Mesmo que eu precise usar outro para representar melhor o que eu quero, volto para o barro sempre que surgir algo importante a ser feito com ele.

Pela cerâmica eu tenho – por que não dizer – um amor total. É com ela que

eu me sinto em casa. Mas há outros materiais que são ótimos. Eu adoro o papel, gosto muito das cores na fazenda. No papel eu não uso o papel, eu uso o papel de carta, que novamente é uma coisa do cotidiano, da vida.

RN – Como é que funciona este trânsito entre diferentes materiais em seu processo criativo?

MR – Pois é, quando comecei a usar outros materiais eu sentia culpa em relação a isto. Como é que eu posso utilizar outro material? Eu nunca vou me esquecer. Como momentos e pessoas que são chaves na vida da gente, não é? Eu costurei muito, fiz muitos panos, vocês não conhecem. São panos muito bonitos, eu sei que são, e são importantes, por muitos motivos. E eu estava tão encantada fazendo os panos, e com aquela culpa. Imagina eu aqui costurando pano.

O início do pano foi absolutamente nobre, foi tirar a minha mãe de uma grande depressão quando faleceu o meu padrasto. Esta é uma outra grande história. Levei a minha mãe num *workshop* que a Gisela Waetge fez. E ela só me olhou e me disse assim: “Mas tu, minha filha com uma agulha...”

E tenho um texto muito bonito que fiz, que foi uma homenagem à Gisela. Se tu tens interesse eu te passo ele, porque ele é muito verdade, não cabe agora, mas vou te mandar.

RN – Certa vez você me disse que sempre tem uma história grande por trás de cada trabalho, e que há a necessidade de contar essa história...

MR – Existem coisas que ficam guardadas, que a gente não expõe. Não que isto seja justo e certo, não é isso, mas é algo de educação, de ética puritana até, uma coisa assim de casa. Mas eu usar uma dor alheia para, de uma certa forma, expor, eu não consigo. Não critico quem faz.

AD – Mas aí não entra a sua dor, também?

MR – Sim, é claro que vem junto.

RN – Estas suas histórias, elas são um objeto ou um conjunto de objetos?

MR – Eu nunca pensei nisso. Tu me fazes cada pergunta!

RN – Elas se resolvem quando você faz um? Há muito esta relação com números, que dão início, meio e fim nos seus trabalhos. Isto me conforta bastante, também.

Mas quando se pensa em início, meio e fim dos seus trabalhos e tem uma história para contar deles, então pensa que esses 25 vão contar esta história, que esses 31, que esses 55 vão contar esta história.

Algumas vezes ela acontece num trabalho especificamente? Um objeto especificamente conta esta história, ou sempre vem um objeto, ou um trabalho chama outro trabalho? O que quero dizer é que às vezes eu faço um ovo, mas não é só um ovo, ele tem que vir acompanhado da dúzia de ovos.

MR – Bem, agora eu terminei um trabalho grande, de quarenta e tantos ovos, ovos coloridos. Na verdade, este é um trabalho, um trabalho bonito para vender. Eu tinha uma gamela

bem antiga aqui em casa. Eu olhei e disse: esta gamela tem que ser trabalhada. E fiz um trabalho nela. E um dia fui visitar o ateliê do Raul Pilla. Ele foi meu vizinho por anos e anos, aqui na frente. Éramos bem amigos o Raul e a Circe Saldanha, mãe dele. Num sábado à tarde, eu fui ali no Menino Deus. Olhando as coisas dele, de repente eu vi um ovo tão bonito e perguntei: “Oh, Raul” – peguei o ovo e tinha a minha marca –, “fui eu quem fez este ovo?”. “É claro que foi você que fez”. “Mas que ovo lindo, Raul”. Eu nunca mais tinha feito ovo, porque não é com forma, é sempre modelado. Aí eu pensei em fazer ovos novamente, aí fiz ovos azuis, ovos verdes, marrons, brancos, várias tonalidades, cuidando muito da forma e da beleza das cores. Não tem nenhuma história, nenhum sentido por trás. E agora eu quero vender e pronto.

RN – A argila diz coisas quando você está trabalhando?

MR – Ela me dá prazer. Eu quero terminar a história do Vasco Prado, porque ela serve para todo mundo. Fomos lá jantar e eu tinha levado uma sacola cheia de panos e com a consciência pesada. Ele me chamava de Marlise. E ele disse: “Marlise, o que tu andas fazendo?”. “O que eu estou fazendo está tudo dentro deste saco”. “Como assim, dentro do saco?”. “É que são panos, agora eu costuro, Vasco Prado. Costuro, bordo”. E ele disse: “Mas que maravilha, me mostra isso”. Eu falei: “Mas Vasco, eu faço cerâmica, como é que eu posso costurar?”. Ele abriu os panos, colocou um aqui, outro ali, outro lá. E falou: “Mas isto é lindo, por que é que tu estás

preocupada? Segue costurando, costura o que tu quiseres, o tempo que tu quiseres”.

Sabe, quando uma pessoa te dá um aval, e assina em baixo, e assina mais de uma vez? Foi uma coisa tão boa que eu nunca esqueci.

RN – A cerâmica você começou a fazer onde, Marlies?

MR – Eu tinha tido o Chico, meu segundo filho, e era só criança, só criança e eu disse assim: “Eu quero uma tarde por semana só para mim”. Então, fui ter aula com a artista Astrid Linsenmayer, que era casada com o Peter Hermann, muito amigo do Jorge, meu marido. Um dia eu peguei carona com o Jorge, às 7h30 da manhã, de tão necessitada que eu estava, eu quero uma aula. E foi assim o começo do começo. Aí, logo fiquei impaciente, era um grupo, eu fazia uma coisa muito feia, eu trabalhava de costas para os outros, eu não suportava, ficava no canto mais canto que tinha, porque elas falavam muito; sabe quando as mulheres se juntam e cacarejam? E eu não, eu queria ficar lá com a argila e fazer o meu trabalho. Então eu comecei a abrir espaços aqui em casa para poder seguir fazendo do meu jeito.

RN – Por que a escolha da cerâmica naquela época?

MR – No Rio de Janeiro, nós morávamos no fim do Leblon, e eu estudava em Copacabana. Então, pegava-se o bonde em Copacabana e ia-se até o Leblon.

Em Ipanema, tinha uma lojinha que era só uma vitrine, uma pequena

vitrine e, ao lado, tinha uma porta com um sino. A gente tocava o sino e vinha uma mulher bem alta, alemã, com um avental grande. Saía de trás de uma cortina com um floral bem graúdo. Dentro tinha um balcão de vidro, uma estante onde tinha objetos e ela vendia, trabalhava atrás da cortina, onde era o ateliê. Ela nunca me convidou para entrar e eu não tive coragem de pedir, eu deveria ter pedido, mas como ela nunca convidou eu também não pedi. Ali tinha presentes para comprar. Ela fazia muitos potinhos, vasilhinhos e usava muito ouro, eu achava aquilo lindo, mas o que eu achava maravilhoso é que ela trabalhava no lugar e ela vivia disso. Um sonho que eu sempre tive.

Foi uma das nossas primeiras ceramistas, ela era do Rio de Janeiro. O Xico a conheceu. Aqui tinha a dona Luise Endter e tinha mais uma. Um dia ainda consigo me lembrar dos nomes e aí eu passo, é importante.

RN – Que idade você tinha, na época?

MR – Eu tinha uns 18 ou 19 anos, eu fui com 17 para lá. Eu, então, disse para ela que não iria comprar nada e perguntei se poderia voltar, mesmo se eu não comprasse nada. Tive coragem para dizer isso. E ela disse que eu poderia voltar quando quisesse. Um dia precisei de um presente e voltei. Depois disso, voltei várias vezes. E quando eu fui para a Europa, para a Alemanha, eu fiz um semestre na Universidade de Hamburgo, e lá é muito bacana porque eu estudava línguas, mas eu podia me inscrever em qualquer cadeira que eu quisesse. Aí eu peguei literatura alemã e o que

tinha de arte: tinha um professor de arte muito bom, prof. Diederichsen. A gente visitava os museus. E foi isso.

AD – Para cá, você veio quando?

RN – Não. Saiu daqui e foi para lá.

MR – Daqui eu fui para o Rio, com meus pais, e fizemos uma viagem para conhecer o meu avô que nem eu nem meu irmão conhecíamos. O meu irmão é muito mais moço do que eu. Eu ainda tinha lembranças da minha avó, que o meu pai trouxe para cá de navio para conhecer a família, e depois ela faleceu e ficou só o meu avô, que eu não conhecia. Fomos para a Alemanha, fiquei na cidadezinha do meu avô e tive que ficar lá porque peguei uma hepatite e fiquei trancada, numa cama; naquela época se ficava na cama por três semanas. E eu fiquei lá por um ano. Não na casa do meu avô, mas eu o visitei várias vezes. Depois, eu voltei para o Rio. Quando meu pai adoeceu seriamente, a família voltou para Porto Alegre.

RN – E agora, você tem algum projeto específico para fazer?

MR – Sim, estou fazendo um trabalho de cerâmica sobre o meu jardim, mas não tenho pressa nenhuma. Fiz os pedacinhos do jardim e agora tenho que fazer a base para eles. Eu nunca fiz placa de cerâmica, não sei fazer. Não sei quem é que me disse para ir... parece que foi o Antônio Augusto que disse para ir lá no Rodi. Acabou que a Tânia Zara fez, a Taninha.

RN – É claro, vai lá, eu abro um monte de chapas, o suficiente para fazer o trabalho.

MR – Sim, mas eu tenho que ter o projeto prontinho. A Ivone Bins já comprou argila preta para mim, porque ela foi comprar para ela e ela mora aqui do lado, então, é uma maravilha, e a terra preta já está lá. Então isso eu vou fazer. Mas, agora, o que eu vou fazer agora, só preciso achar a pessoa certa, quero deixar o fim do ano (2018) passar, porque fim de ano tem um casamento e tenho que fazer o enfeite do bolo. Agora tem o sábado com as amigas, e avós vão se reunir para fazer aqueles *tsurus* para enfeitar o local da cerimônia. E o Klaus (neto) vem, ele já convidou toda a turma do colégio João XXIII aqui para casa. Ainda não sabemos onde passar o Natal, o Jorge tem que cuidar da perna etc. e tal, estas coisas, depois a gente resolve.

Então, em janeiro, sem falta, eu quero fazer um *site* do meu trabalho, caprichado, com alguém que saiba fazer, eu não sei fazer, o Klaus não sabe fazer, então, tenho que procurar um técnico disso. Eu tenho somente aquele CD da cerâmica, mas não tenho nada dos panos, não tenho nada dos papéis que eu valorizo, as cartas. Então, quero fazer isso. Eu acho que a gente faz muito... Você cuida bem em documentar o seu trabalho? Não falo em ter *site*, mas tentar documentar bem, para ter. E você, Rodi, tem *site*? Aonde é que se vê isso?

Recentemente, o Klaus me mandou uma mensagem de voz dizendo: “Vó, hoje estou muito contente, sabes Vó, eu não entendo, como é que você pode ter feito isso comigo, tem uma entrevista com você na Faculdade, uma coisa da Fundação, eu liguei e a

vi na minha frente, contando como você é. Vó, isto não se faz, como é que você não me conta uma coisa dessas? E a minha companheira mexicana...” Morando num casebre no meio do mato, cuidando de vacas e fazendo suco de maçã, que no momento é isso o que ele faz, esse tipo de coisa ... E eu não sabia, e para mim grande coisa...

Mas agora eu queria ter isso pronto, porque a gente trabalha tanto, não é Rodi? A gente faz bastante coisa e eu posso hoje dizer que fiz alguns trabalhos bons e que merecem ser guardados, sim. Se alguém quiser, que possa mexer nesta memória.

E eu disse para o Jorge que este ano vai ser um ano sabático. Nenhuma preocupação em fazer isso ou aquilo, fazer o que eu bem quero. Nem sobra tanto tempo para fazer bem o que quero porque tem muita coisa pra fazer, as coisas da casa etc.

RN – Uma curiosidade: quando é que você conheceu o Megumi e qual é a relação com o seu trabalho?

MR – Mestre Megumi Yuasa veio dar um curso em Porto Alegre, no MARGS, foram duas semanas, de manhã e à tarde. Vou contar a verdade. A Tânia Zara não sei como não enlouqueceu. Ele fez uma encomenda de tudo o que iria precisar, fornos, tintas, tudo, ele encomendou; eu nunca vi tanto material na minha vida. E o pessoal todo se atirou. Aí, a Tânia veio falar comigo: “Marlies, eu estou lá de ajudante do Megumi, mas eu sozinha não vou dar conta, tu não queres me ajudar? ”. Eu disse: “Taninha, é tudo o que eu quero, mas eu não tenho as condições”. E eu realmen-

te não tinha, eu sabia que não tinha o conhecimento para acompanhar uma coisa deste nível. Depois, nós que conhecemos o Megumi, sabemos que foi outra coisa, não é?

Então, foi assim, num turno eu era aluna do Megumi e no outro eu era a ajudante, e a Tânia o contrário. Eu não estava preocupada nem com os fornos, nem com as argilas, nem com os corantes, com os óxidos, com tudo o que ele tinha encomendado, que eu não sabia o que era, mas as ceramistas foram lá para conseguir receitas. E Mê, como diz a Naoko (Yuasa), não deu nenhuma. Ele olhava para nós e perguntava o que estávamos pensando. Bem, aí, se fez um trabalho de observação, ele mandou a gente escolher um objeto. Lembro-me que a Bea Moreto pegou o tênis dela e colocou em cima da mesa, foi o objeto de observação dela, eu levei um chapéu de feltro, todo furado, das fantasias das crianças, e fizemos o trabalho de observação. Nada foi queimado, nada foi pintado. Não, porque isso não é o Megumi. Não vai dar uma aula prática, ele dá uma aula para o aluno pensar...

Aí, como tinha salão de cerâmica, ele disse para mim, na hora do meio-dia – porque eu não voltava, eu saía de manhã e voltava de noite para casa – ele me disse: “Vamos aproveitar, vamos subir lá em cima e vamos ver o teu trabalho”. Eu pensei, eu não me-reço... e fomos.

E aí aconteceu uma coisa muito boa para mim, o Megumi não é alto, ele é baixinho, um pouco mais baixo do que eu, e estávamos parados e eu sentei no chão, do lado do meu traba-

lho, e ele, lá de cima, porque ele ficou alto, disse: “Eu quero saber uma coisa: por que você faz o que faz? ”. Isso a gente não esquece. “Por que você faz o que faz”? Horrível. Eu sempre digo que meu mestre foi o Xico (Stockinginger), mas quem me fez pensar foi o Megumi. Depois deste encontro, eu vi que é possível pensar. Então, para mim, aquelas duas semanas foram uma revelação. Muita gente saiu xingando, porque não aprendeu nada do que queria aprender.

RN – E não queria pensar.

MR – Sim. Quem não quiser pensar, não se junta a ele, né?

RN – Estou satisfeito. Você está satisfeita? Alguma coisa mais que queira dizer?

MR – Tudo bem.



Entrevista gravada em áudio com Megumi Yuasa e com participações de Naoko Yuasa e Sandra Laguna, realizada em 22 de fevereiro de 2018, em São Paulo.

Megumi Yuasa

1938, São Paulo, Capital

Naoko Jaquene Yuasa

1939, em São Paulo, Capital

Sandra Laguna de Oliveira

1949, em São Paulo, Capital

Megumi Yuasa – Quando o conheci, eu o admirei pela capacidade de fazer as coisas. E a gente vê o tipo de sensibilidade dele para se haver com isso que ele está colocando aí neste texto. É um cara muito especial.

Sandra Laguna - Tinha aquela história de que era uma carta que falava da solidão do objeto.

MY – É, ele sempre se interessou, mais do que eu mesmo, pelas coisas que eu fiz. Então, é uma pessoa que me despertou... E na verdade, isso que ele diz, desde a primeira vez, eu senti que há algo que nos une, independente de arte, é uma coisa meio que – como se possa dizer – é um encontro meio absurdo o que aconteceu. E ele não sabe disso, mas eu sempre o admirei. Desde a primeira vez ele me pareceu um aluno interessado em querer saber, e ele era professor lá da Universidade. E eu nem universidade fiz na minha vida, eu nunca fiz coisa nenhuma. Então,

para mim, quando vi o Rodrigo, pensei: mas que cara mais especial. Geralmente, quando encontro um professor de universidade é aquela pose de professor e de coisa que, com toda a razão, fez um trabalho para chegar lá. Aliás, a gente nem deu bola para isso, a gente ficou num bate papo lá com a turma, falando da miscigenação, dos indígenas – tem muito guarani lá naquela região. Então, eu ficava identificando pessoas que tinham sangue guarani no meio dos alunos, naquela turma toda. Eu já nem lembro o que eu fiz, o que eu não fiz. Possivelmente, como sempre, nunca fiz a coisa como deveria ser feita. Deve ter sido um encontro muito maluco. Mas é isso.

Agora, acho que sempre o encontro entre duas pessoas produz conhecimentos novos. Mesmo que não seja alguém precisando e o outro oferecendo. Sempre surgem novos conhecimentos. Então, o diálogo, por exemplo, eu costumo dizer que arte é uma trilogia de diálogos; consigo, com a matéria que ele trabalha e com os outros e outras atividades, outras formas de conhecimentos e outras disciplinas. E esse diálogo é o que produz, no fundo, a cultura do mundo. Mas isso, todas as outras atividades, se pensarmos direito, tem esta trilogia de diálogo.

Então, acontecer, de fato, se todo mundo levar a sério isto, e produzir este diálogo tripartite, acho que teríamos a comunhão universal. Todo mundo iria se entender. Talvez a utopia religiosa, a utopia dos grandes partidos e de homens que pensam seriamente, dos estudiosos, dos cien-

tistas, dos professores, seria uma utopia que iria acontecer, todos conversando e buscando conhecimentos cada vez maiores. Seria esta a ideia da coisa.

Eu acho que o que aconteceu conosco, Rodrigo, não é alguém importante que está lá, e acho que o artista não é um cara importante assim só porque apareceu em algum lugar ou outra coisa, acho que é como qualquer outro, e dá para encontrar e ter um diálogo. E mesmo os contrários podem dialogar, como no caso daquela coisa chinesa do taoísmo, o *yin-yang*. São duas vírgulas ao contrário que parecem um escorpião estilizado. Qualquer coisa, pode um espetar o outro, mas os dois juntos formam um redondo, que é o perfeito.

Nós não somos iguais, mas nós somos capazes de produzir uma síntese e dialética muito interessante. Então, neste diálogo que nós fizemos, muita coisa aconteceu. Não é que é muito mais importante do que os outros, mas eu acho que, enquanto nós estamos assim, batendo papo, de repente nós estamos produzindo conhecimentos novos, não é porque um sabe e o outro não sabe. A forma como você assumiu esta coisa do meu trabalho é de uma generosidade muito maior, muito mais nobre do que eu em relação a você. Eu estava lá para ganhar um salarinho para comer, para vestir ou para qualquer coisa, e fui lá no Sul para fazer isto.

Mas eu gostei do Sul, porque desde a primeira vez, quando a Tânia me chamou, o Sul me acatou de uma forma que nenhum outro lugar me acatou. De tal maneira, com tanto afeto, com

tanta boa vontade de ouvir e de propor. Você vê, desde a época da Tânia. A Marlies, que é do segundo grupo que a Tânia organizou para a gente ir lá. A Tânia, de vez em quando, chamava a gente para ir lá. E na segunda vez foi num museu, no MARGS.

Agora, quando encontrei você, foi uma coisa muito especial também, porque você traz, com toda esta sua luta... veja, um menino de 5 anos quase que decide uma vida. Apareceu lá no Nakle, viu algumas coisas, se interessou. Aquele menino é seu mestre, ele é um mestre. Aquele menino, o Rodrigo, que foi junto com o pai, o pai é quem ajudava o Nakle, que ainda não era conhecido. O pai dele ajudava o Nakle na sua sobrevivência. Você sabe que o pai levou o Rodrigo. O Nakle morava num casebre de pau a pique, ou coisa parecida, de madeira. Já estava fazendo o trabalho dele, mas era muito difícil, e o pai dele ajudava o Nakle a sobreviver, também. Ele, de certa forma, é obra da obra importante do Nakle, é claro que é. Ele viu esse artista fazendo essas coisas de uma forma difícil, e ajudou, e levou o filho, e o filho, de repente, faz a coisa. Veja que encontros. Mas veja a sensibilidade deste menino de 5 anos, dele conseguir ver. Ver, ver é toda a civilização humana, é ver e refletir, não é ver só com os olhos, o lado sensitivo, mas você vê, reflete, intui, pensa, desenvolve, pesquisa e lança uma nova coisa. Toda a civilização, a cultura humana, vem de ver. Ver não só com os olhos. O cego também vê, mas de outra maneira, porque é um processo de percepção da realidade e de reflexão sobre a realidade.

Você, com 5 anos, vai até o Nakle e aquilo torna o que hoje você é, professor da Universidade, agora fazendo doutorado. Aquela criança é o seu mestre. O Megumi fez um pedacinho de barro com pedra lá e você se encantou, mas, na verdade, aquele menino determinou você, sem forçar, você fez porque quis, mas aquele menino te abriu as portas. É uma coisa maluca. Ele é a obra da obra fundamental do seu trabalho. Aí você já viu outros artistas, viu outras coisas, mas aquele primeiro menino que viu os faunos e talvez a narrativa venha um pouco deste universo também. Não é? É tão bonito isto. Isto é para a gente se emocionar, porque você está fazendo doutorado, convidando um carinho que fez cerâmica mais ou menos atropeladamente e que, por acaso, apareceu lá em uma época... Na verdade, não são os artistas que viram famosos, existem instituições que naquele instante, por qualquer motivo, deram condições para o cara aparecer e fazer os trechos quaisquer. Está certo, ele é um grande maluco este que nós vimos ontem, Basquiat, mas, sem a instituição judaica, jamais ele venderia por 117 milhões de dólares um quadro, daquele centro que ele catou lá num mercadinho de qualquer lugar, que carregava verdadeira ou qualquer coisa, e fez aquelas pinturas, aqueles desenhos, aquelas loucuras, um compulsivo, o tempo inteiro repete, repete, repete, falando a mesma coisa, aparece sempre osso, dente e outras coisas mais. E hoje, todo mundo vai lá e fica de boca aberta olhando para aquilo como se fosse... mas está cheio de gente assim, não é? Mas ele, por acaso, virou aquela coisa.

Então, é um pouco isso, viu, Rodrigo. Eu fico muito emocionado em conhecer um cara que pegou o meu trabalho e, de repente, transformou em um negócio para discutir num doutorado, eu, um pobre desgraçado.

SL – Isto estabeleceu um diálogo, tanto com o Nakle como contigo. De uma forma, ele vai juntando as pessoas.

MY – Sim, ele é capaz disso, ele tem a humildade, ele vai juntando as pessoas. É o efeito borboleta. Aquela semente é uma sementinha, é uma coisa querer dar uma de mexer... Aquilo é da cerâmica. A argila, que tem bilhões de anos, se juntam, o homem fazendo uma coisa e a natureza fazendo outra, juntando isso, criou-se todo o processo da civilização, da cultura. É um pouco isso.

RN – É mais profundo isto. A minha semente é mais mundana...

MY – É mais, como se diria, é mais eloquente metido a besta do que outra coisa, mas aquela criança – é uma verdade –, aquela criança é oracular.

RN – Quando tu falas em criança, a tua história toda com a argila, aquela criança que tu foste é quem determinou os teus rumos?

MY – Possivelmente. Eu tenho um texto sobre duas coisas. A preliminar do meu trabalho foi a árvore. A árvore tem uma simbologia muito profunda porque lá eu não brigava com os meus irmãos, que me tratavam muito mal, porque eu fui um bebezinho que mamãe foi carregando para o Japão, e ficou mais de um ano entre a viagem e a volta, e os meus irmãos tinham 4 anos, 3 anos, com toda a ra-

zão ficaram com ciúmes. Por que não eu, e foi este palhaço aí...

SL – Ele só descobriu isso há pouco tempo, o ciúme.

RN – Tu voltaste para o Japão com ela?

MY – Não, ela foi para o Japão para visitar a mãe e devolver o dinheiro que o avô tinha deixado para eles viverem.

RN – Contigo?

NAOKO YUASA – Eles eram oito, e todos seguidos, e ela teve que levá-lo para amamentar.

MY – Os outros com 2 anos, 3 anos, ficaram lá esperando. Por que aquele bebezinho desgraçado vai com a mãe e não eu? Quando eu voltei, sofri um *bullying* dos diabos...

SL – Mas só descobriu isto recentemente.

MY – Eu me lembro de ter chorado pelo resto da vida por causa disto. Eu só chorava, na verdade.

NY – O pessoal disse que chorava sem parar porque a mãe falou, não por maldade, mas, quando voltou, ela deu mais atenção para os outros. A minha tia foi quem ficou com os outros. Na verdade, ele não teve culpa.

MY – Eu chorava muito porque eles me ignoraram. Agora somos nós. Mas na árvore não havia isto. Na árvore eu era um gato. Eu subia numa árvore com mais de 10 metros de altura, subia e brincava de pegador, correndo em cima da árvore. Brincava de pegador mesmo. Eu atravessava os

galhos, que ficavam cada vez mais finos na ponta, aquilo balançava, a gente ia equilibrando e pulava de um galho para o outro, subia e aprendia a fazer isto, com 3 ou 4 anos de idade. De vez em quando, algum despenca-va de 4 ou 5 metros de altura.

Mas, em cima da árvore, todo mundo se protegia um pouco, não tinha esta briga, não havia *bullying*, não havia nada. Então, a árvore, para mim, foi um negócio que eu chamo de castelo, ou catedral de fogo e luz. Era um lugar luminoso, um lugar onde os contrários comungavam com a luz, eu diria.

RN – Isto foi em que ano?

MY – Em 1941. Eu brinquei muito nesta árvore. Nós éramos considerados os caras craques na árvore. Pulávamos em lugares altos. Uma criança pequena, num lugar de 2 metros de altura, com 1 metro e 20, 1 metro e 50 de altura, a gente pulava para pegar outro galho do outro lado, balançava e pulava. Era deste jeito, a coisa.

E esta compulsão, esta loucura de ficar fazendo árvores repetidamente, eu faço isto há mais de cinquenta anos e ainda não terminei o meu trabalho. Eu, todo dia, acordo e faço um pouco daquela árvore.

RN – O que veio primeiro em relação à forma? A árvore acompanhou este tempo todo? Só para que as pessoas que ouvirem a entrevista entendam. Tu, como criança, te encontraste naquele lugar, e aquele lugar te tornou o que tu és hoje.

MY – A segunda coisa foi que eu encontrei argila no quintal da minha

casa. Aqui em São Paulo, se você fizer um buraco aqui, você vai encontrar argila de cerâmica. Esta é uma argila que não foi feita por sedimentação, é uma argila em que a pedra se decompôs e ela está ali. Ela tem cores brancas, meio cinzentas, amarelas, vermelhas e roxas. Quatro cores. Você arranca pedaços meio roxos, pedaços meio brancos, pedaços amarelos, e é uma pedra que se decompôs. Se você for numa região mais baixa, como Embu-Guaçu, você encontra argilas mais claras, até caulim. E isso eu aprendi na minha infância. No quintal da minha casa, que não é muito longe daqui, depois de uma chuva, apareceu esta argila. Mas eu não sabia que era cerâmica, nunca tinha visto isto. Naquela época, ninguém tinha informação sobre isto. Cerâmica, ninguém ouvia falar sobre o que era isto.

Nós começamos a brincar com isto. Eu tinha 3 ou 4 anos. Brincar, e achei interessante aquilo. De repente, depois do almoço, a gente ficou até tarde fazendo brinquedinhos com aquilo. Fizemos bichinhos e ovos de páscoa que faziam barulho com o recheio que colocávamos dentro. E nós brincávamos com aquilo. Agora eu pergunto: como é que é, criança não sabe mas faz, depois vai aprender como? Aquilo e a árvore foram duas coisas, para mim, que me deram tanta alegria, e eu brincava com um irmão que me fazia *bullying*. Ele, hoje, é ceramista lá em Goiânia. Ele faz esculturas, faz objetos. E nós dois ficamos lá a tarde inteira fazendo objetos, sem nunca antes ter visto fazer, sem nunca ter modelado coisas. Aí eu pensei, se eu sou capaz de fazer

isso, eu posso fazer mais. Pensei em fazer até um pote para a minha mãe guardar carvão de lenha de fogueira, que é mais mole do que aquele carvão comprado. Para acender o carvão comprado, a gente acendia primeiro o carvão de lenha. E eu fiz um pote com tampa. Eu tinha 4 ou 5 anos, e fiz com minhoca. Como é que eu fiz com minhoca se eu nunca tinha visto antes? Fiz como os índios fazem, mas eu nunca tinha visto alguém fazer, e nem tinha ouvido falar que se faz assim. Mas fiz todo o pote de minhoca.

E a minha mãe gostou daquela peça, porque era útil para ela na cozinha. Naquela época não havia gás, era só lenha ou carvão, e ela acendia o carvão com o carvão da lenha, que é bem mais macio e com qualquer jornalzinho se transforma em brasa e acende o fogo. E ela elogiava aquela peça. E um irmão, que também fazia *bullying* comigo, quebrou a peça, porque era eu quem havia feito. Aí a minha mãe deu bronca e aquilo ficou na minha memória.

Em 1963, eu fui preso antes do Golpe.

SL – Um pouquinho antes do Golpe, ele estava pregando cartaz de reunião comunista, era o grupo de leituras marxistas.

MY – Só bobo ia preso naquela época, só bobo como eu. Aí eu fui mandado embora do emprego. Eu trabalhava numa agência de publicidade, uma empresa americana, fui mandado embora por justa causa e fiquei muito tempo, e falei que não iria mais fazer aquilo, não iria mais ficar naquelas empresas; eu era um comunista ferrenho. Aí fui expulso do partido,

porque comecei a falar algumas coisas que o partido não achava... você pensa demais, não é isso aí. O que nós precisamos fazer é derrubar o governo. E eu estava conversando sobre outras questões ali. Aí, como eles não quiseram saber, eu fui embora. Falei: vocês, parece que são uma igreja protestante... eu também fui expulso de uma igreja protestante. Vocês são uns bolhas, eu falei. A reunião foi do pessoal do comitê estadual. Dentro do carro, porque na época era tudo clandestino. Eles me mandaram embora. Falei: está tudo certo, já fui expulso da igreja, agora fui expulso do partido.

Eu estava naquela situação e, de repente, sem mesmo pensar, eu estava procurando argila em São Paulo. Na rua 23 de Maio havia um monte de argila e eu fui lá pegar. Levei para o apartamento, comecei a preparar a argila e comecei a fazer. Eu não sabia o que eu estava querendo fazer. Comecei a fazer esculturas de objetos. Enchi o banheiro, que ficou quase entupido de barro, lama para todo o lado.

NY – Ele só comprava livros e fazia argila. Livros e mais livros.

MY – Foi assim que começou.

RN – Meio catártico, assim, uma coisa meio de catarse?

MY – Sim, sem saber por quê. Era a saudade da infância. De repente, veio uma vontade, aquela alegria da infância de mexer com a argila, a partir daí. O meu mano, que também tinha trabalhado comigo, que tinha uns 7 ou 8 anos quando eu mexi com

argila, e eu tinha uns 5 anos, ele me falou: olha, eu estou em Goiânia, eu sou piloto, mas eu tenho ideia de fazer cerâmica, você poderia ir para lá. Então, começou assim.

Por acaso eu gostava de ler. Levei mais de mil livros para Goiânia. Meu mano detestava este negócio de livros. Isso aí é bobagem, e queimou tudo. Queimou os livros.

NY – Tinha livros muito raros, porque ele sempre ficou lendo. O salário, gastava só em livros. Presenteava para mim, livros...

MY – Era só livros. Eu sou meio louco compulsivo. Sou meio compulsivo demais. E fico lendo cinco ou seis livros de uma vez. Fico tentando buscar conexões, e no fundo encontro algumas conexões.

RN – Quando tu estás trabalhando na cerâmica propriamente dita, estas conexões são mais presentes? Tu te sentes mais conectado quando estás trabalhando com a argila? Tem algum outro material que te deu esta satisfação?

MY – Qualquer material. Eu faço cerâmica porque, como eu tinha muita argila, eu fazia cerâmica, mas poderia ser de pedra; já fiz coisas de pedra, já fiz coisas de madeira. Mas, para mim, era mais fácil trabalhar com argila. Mas eu misturo ferro, etc... Uma coisa que acho é que é matéria, e a terra tem um conteúdo desta relação material. Talvez esta coisa que eu falo do diálogo, no fundo quem me ensinou foi a matéria mesmo. Porque da terra sai árvore, não é? E também o arenito sai lá da terra. En-

tão, é multidirecional esta argila que nós trabalhamos. De outra forma, ela está produzindo verdura, frutas, está produzindo alimento para animais, que você também come. Então, há em tudo uma inter-relação.

Era muito gozado, porque eu lia Dostoiévski, ia assistir a um filme do Alain Resnais, por exemplo, e eu fazia uma conexão, isto tem a ver com aquilo. Às vezes, não tem nada a ver. Uma pessoa que tenha uma percepção mais acadêmica talvez veja este tipo de conexão. Mas, para mim tudo estava conectado.

E quando acontece este tipo de encontro, para mim é uma coisa já muito vista. Quer dizer, nós somos muito diferentes, mas existem coisas que dá para juntar. E os diferentes, quando juntam, produzem coisas que os iguais não produzem. Aí é mais interessante. Quer dizer, quando os contrários se juntam para conseguir coisas, conseguem outras coisas. Porque os iguais, é uma coisa só. E se, por exemplo, aqueles dois não se encontrassem para formar o círculo perfeito, aqueles escorpiões iriam se matar, os contrários iriam se matar. Mas eles se juntam.

Isso, os chineses... Não é à toa que o Capra escreveu o *Tao da Física*. Acho que os chineses já usavam física quântica sem saber o que era. Por exemplo, a acupuntura. Hoje, os pesquisadores da acupuntura estão dizendo que aquilo é um usufruto direto da física quântica. Quer dizer, eles não sabiam o que era isto. Então, tem pesquisadores que estão estudando física quântica e a medicina chinesa. Eles já usavam a coisa,

só que não sabem explicar o que, de fato, está acontecendo. Eles acham que pode curar, porque é um problema energético. E funciona.

RN – Tenho umas perguntas que preciso fazer. São cinco perguntas que preciso fazer para todos os meus entrevistados, porque o meu personagem é um equilibrista. As respostas podem ser objetivas. Primeiro: quais são as coisas que amortecem uma queda.

MY – Coisas que amortecem uma queda, o ar.

RN – E para ti, Naoko?

NY – Para mim é um bom pensamento.

RN – Coisas que desequilibram?

MY – Quase sempre tudo.

NY – Falta de equilíbrio.

SL – Acho que a própria vida.

RN – Coisas que dão equilíbrio?

MY – A matéria.

NY – A fé em Deus.

SL – A arte.

RN – Coisas para pensar durante a travessia.

MY – Tudo.

NY – O sentido da graça da vida.

SL – O medo.

RN – Quais são os teus pequenos fantasmas?

MY – Acho que não tenho nenhum pequeno, todos são muito grandes. O infinito.

NY – Falta de segurança.

SL – Eu mesma.

RN – A primeira pergunta tu já respondeste: qual o papel da argila no teu processo criativo. Tens mais alguma coisa a falar neste sentido?

MY – O processo de criação é um processo que envolve o lado do pensamento do cérebro e outro lado de uma prática manual, um pouco mais objetiva, do fazer, mas as duas coisas se entrelaçam e se organizam. Ritmos e o tempo se organizam naturalmente, você não precisa ficar preocupado com isto. A própria matéria faz isto se organizar. No processo de criação, nem sempre o que você fez antes, como operações cerebrais ou materiais, de manipulação e de ação sobre a matéria, são conteúdos que permanecem na obra. Eles não são obrigados, no que concerne a isto. A obra é uma coisa à parte, é um outro ser. É uma espécie de dialética de uma síntese, que é muito mais do que as partes.

Neste processo, a gente não sabe no que vai virar o objeto. E o objeto final não é a resposta única de todo o processo de criação. Acho que esta obra, que é o término de um processo de criação, produz e se desdobra em muitos milhares de obras da obra. Ele não é só aquilo que apareceu como obra final. Isto talvez seja o lado bastante inesperado do processo da criação e, principalmente, porque o próprio artista vai sendo uma destas

obras da obra, porque, depois de feita a obra, ele se modifica. Ele não é mais a mesma pessoa, é uma outra coisa. Aquela obra o transformou. Ele pode não perceber, porque não obrigatoriamente ele se transformou radicalmente, mas ele vai se modificando a cada obra realizada. Ele é um outro indivíduo.

E esta obra produz milhares de outras obras. E estas obras da obra também vão produzindo outras. Elas vão tendo suas trajetórias, e seus percursos vão produzindo novas obras e novos objetos. Objetos às vezes substanciais, às vezes, apenas em forma de energia.

Eu acho que ainda está para ser descoberto o que significa fazer obra de arte. Até onde ela vai se expandindo, como é que ela se relaciona.

Uma das coisas que me impressiona muito é aquela coisa dos gregos dizerem que o processo da arte não é simplesmente fechado num circuito da arte, mas ele interage com o saber filosófico, o saber mitológico, o saber ético, o saber científico, o saber social, o saber político, o saber tudo. Ele se intercomunica.

Então, como descobrir o que é de fato arte? Arte é um tipo de linguagem que se relaciona com tudo isto. O que está acontecendo no meio artístico é que, em geral, a corte artística transforma como se fosse uma igreja única e separada, que tem um tipo de fé, e só acontece dentro daquele conjunto de coisas que se fala sobre arte.

Acho que há uma certa nostalgia de artistas e outras áreas do conheci-

mento de se relacionarem, desenvolverem um trabalho mais aberto. Em última instância, acho que é uma ecologia do cérebro, um processo de inter-relação de todos os conhecimentos. Acho que é isto o que está falando se desenvolver. É claro que há muitas pessoas pensando nisto, mas isto precisa ser formalizado melhor. Por exemplo, arte: no meio do conhecimento, de formação de uma criança, é tida como supérflua, uma brincadeira meio boba. E os pais ficam orgulhosos, meu filho é um artista, desenhou isto, olha que arte.

Tudo, na verdade, é um processo de conhecimento de si mesmo e dos outros, e de outras áreas do conhecimento. Como transformar isto em uma coisa mais interessante?

E a criação não é criar apenas um objeto bonito, bem feito, uma obra-prima, é criar uma interconexão, interatividade com tudo, isto é a maior criação da arte.

RN – Quando tu estás efetivamente construindo um objeto, tu pensas muito e refletas muito sobre o papel da arte, o significado dela e as relações que ela traça com outras coisas. Não acaba no objeto, não começa no objeto, as coisas são uma rede de relações infinitas.

MY – É uma teia.

RN – É uma teia enorme e, em muitos casos, quase que de forma desordenada, sem uma ordem, necessariamente, mas ela tudo alcança. Muito parte da construção efetiva de um objeto. Os teus objetos são muito sintéticos, são precisos, existe uma pre-

cisão. Um olhar muito preciso sobre aquilo ali. Mesmo os que são imprecisos, como as árvores, que tem pontas, parece que potencialmente tem todo o conhecimento, esta pesquisa que tu fazes, que antecede o manuseio, ele é condensado ali.

Como funciona isto, porque tu tens um poder de síntese, de forma, muito forte.

SL – Tem elementos que se repetem.

RN – Tudo isto na cabeça, quando tu sentas para trabalhar, isto escapa como? Ou não escapa? A mão fala antes do pensamento?

MY – Eu acho que trabalho num estado em que não tenho muita consciência do que estou fazendo. O fazer, para mim, é muito comum; de repente, eu estar fazendo alguma coisa e a coisa desarma, porque eu não estou muito consciente. Mas também não estou pensando naquilo que eu quero fazer. Não é uma coisa muito dirigida. Vão surgindo situações que vão fazendo. Esta síntese também não é uma coisa procurada. A síntese está na própria coisa.

Para mim, sempre é um diálogo. Eu, às vezes, estou fazendo uma peça pensando num texto do Dostoiévski. Pra mim é muito assim. Estou fazendo um trabalho e, de repente, estou muito próximo da metamorfose do Kafka. Não tem nada disso que estou fazendo.

Por exemplo, eu tenho um trabalho que se chama *Espássaro*. É uma homenagem a Brancusi. Ele é um escultor que, numa época em que na Europa estavam fazendo objetos

muito cheios de aplicações, como um rococó, cheio de coisas, tentou dizer que escultura tem que entrar na base da coisa, e começou a fazer coisas limpas, completamente limpas. Então, eu fiz um trabalho que, aliás, não tem nada de muito limpo, é cheio de coisas, chama-se *Espássaro*. Tem uma montanha, duas hastes que sobem, uma peça horizontal no meio e tem uma haste com um pássaro lá em cima, e ele está meio balançando. Chama-se *Espássaro* porque, no fundo, é pássaro no espaço. Esta é uma vontade de pensar que o pássaro no espaço lembra um pouco uma coisa de estar livre para voar, livre para ir para qualquer lugar. Esta era uma homenagem ao Brancusi.

RN – Estas peças vêm em série?

MY – São cíclicas. As peças vão e vêm. O meu trabalho, o tempo inteiro vai e vem, do começo ao fim. Não tenho nenhuma criação especial, ele está sempre indo e vindo. Não sei se o primeiro é o primeiro ou é o último. Tem uma coisa que eu há muito tempo queria fazer: uma exposição que era enterrar objetos, uma espécie de cápsula do tempo. Iria convidar os amigos e fazer um buracão, íamos enterrar, em algum lugar, um monte de peças. Estas peças ficariam enterradas durante dez a vinte anos. Depois deste tempo, estas peças seriam desenterradas, e serão consideradas as últimas peças. Durante estes vinte anos, as pessoas iriam fazendo peças. Alguns irão morrer, outros, parar de fazer peças, mas haverá outra exposição vinte anos depois. Estas peças que forem desenterradas, são consideradas as últimas, mas são as pri-

meiras, porque antes dos vinte anos elas já estavam feitas, por isso foram enterradas. Para mim, este ciclo continua.

O tempo, para mim, o antes, o meio e o depois... o tempo é um assunto muito importante para mim, na questão da arte. Uma das questões que coloco é que se você disser que tira um milionésimo de instante em um segundo, agora, já é futuro, e se acrescentar, é passado. Então, onde está o presente? O presente é um limite virtual entre o passado e o futuro. No que você acabou de falar, já é passado. Então, quando alguém falar que estamos vivendo o presente, mas que presente? O presente não existe. Se acrescentar um milionésimo de segundo já é passado, se tirar, é futuro. Agora, o passado não existe, porque já foi. E o futuro ainda está por existir.

Então, esta coisa do tempo, para mim, é meio simultânea, é como se tudo estivesse acontecendo em algum espaço que a gente não pensa, porque a nossa cabeça usa o relógio, mas a criança que você era, está aí.

NY – E esta história do Rodrigo.

MY – Isto é uma coisa para fazer um filme de primeira grandeza.

NY – Sabe, 5 aninhos e ele perceber o artista criando. O que ficou em você...

MY – O olhar desta criança é um olhar de um oráculo. Ela viu, ela se encantou e ela professou. É uma profecia. Você, hoje, é isso aí. Ela não tinha intenção de profetizar nem nada, mas quando a gente pega este assunto, esta criança tem uma sensibilidade

de muito especial, não é qualquer criança. Não é qualquer um que vai num lugar desses e se encanta desta maneira. Esta criança que foi lá teve esta sensibilidade e percebeu, e você guarda esta sensibilidade até hoje, cada vez mais. Então, isso é o que eu acho uma coisa da arte. Esta temporalidade. Ela foi antes ou depois? Ela é antes, depois e durante. O que é isso aí? Como é este tempo? Como é que o antes vai ser depois da sua obra? Ela é obra da sua obra também, porque ela é identificada como a iniciadora de coisas. Ou, pelo menos, ela internalizou no seu inconsciente todo este universo.

NY – Este doutorado está sendo emocionante, não é?

RN – Está.

NY – Eu sinto, Rodrigo, porque este doutorado não é uma obrigatoriedade, é vital, vejo você como uma alegria.

RN – Sim, parece um reencontro com aquilo que eu construí até hoje. Isto é muito bacana.

MY – E qual é o tempo? É o passado, o presente ou o futuro? Ele não se mistura? Ele não faz isso?

RN – É, mas, teoricamente, todo o meu dilema disso tudo é que tudo é materialmente representado por um tempo sequencial. Estou trabalhando com dois tempos, o tempo da simultaneidade, que é o primeiro trabalho, e o tempo sequencial. O tempo sequencial traz à tona o conflito da existência desta simultaneidade, de uma certa organização. O tempo sequencial organiza a simultaneidade

que eu trago. Eu trago sequencialidade, de uma certa forma, para a gente fazer isto aqui. Ele serve para organizar. Porque, senão, eu poderia ficar no tempo simultâneo.

MY – Mas a verdadeira organização é o simultâneo, que organiza tudo. Isto não quer dizer um contra o outro. As duas coisas existem. Mas se você pensar, de fato, este tempo que falamos é um tempo abstrato este que nós vivemos, esta linearidade. O passado, o presente e o futuro.

RN – Pois é, o que eu trago? Isto é muito engraçado, porque eu trago esta questão da abstração e trago a questão da ilustração deste abstrato. Eu tenho uma necessidade de tornar legível aquilo que é abstrato. Daí eu transformo isto em imagem, tanto tridimensional como bidimensional. É uma necessidade muito grande de me comunicar, de tentar chegar no outro, no que o outro entende por esta simultaneidade, através de uma ideia sequencial. Ou seja, pego um elemento, por exemplo, um copo, e quero que reconheças este copo e, com este copo, tu vais ver o que podes fazer com ele. Eu quase não abro mão desta representação formal. O meu estranhamento em relação ao teu trabalho é que o teu trabalho tem um mistério atrás dele, ele sempre foi muito misterioso para mim. Existe esta síntese, mas existe uma aura de mistério que eu nunca consegui penetrar nesse mistério. Para mim, sempre foi muito difícil entender como é que isto me atrai tanto.

MY – Sabe o que eu acho? É que não é só você que se estranha tanto com isto, eu também. Para mim é um ne-

gócio meio estranho. Agora, por que eu aceito como tal, como trabalho? É porque, no fundo, este diálogo já existe antes que a gente perceba. Não é um negócio nosso. Todo universo tem estas conexões e estes diálogos. Isso a física mostra hoje, muito claramente. As partículas subatômicas se relacionam de tal forma com tudo, que você nem entende como é que pode estas matérias inertes estarem em atividade o tempo inteiro com tudo. No fundo, estas conexões não são invenções da gente, a gente que está dizendo que é. A gente apenas descobre que é. Já está lá. Não somos nós os autores. Mas nós podemos participar.

Então, quando eu faço um trabalho, mesmo que eu não entenda, eu não me preocupo muito. Tem tantas outras coisas que eu não entendo, e que estão acontecendo, que eu não fico preocupado. Eu não quero explicar. Nem para mim. Mas estão acontecendo coisas que eu nem percebo. Estes diálogos todos estão acontecendo o tempo inteiro. Eu, no fundo, no fundo, acho que eu não sou nem artista direito. Eu sempre tenho dificuldade de me considerar um artista, mesmo fazendo coisas. Mas sou um cara que fica falando disto. Eu estou querendo entender isto direito.

NY – Eu penso que o Rodrigo chega no doutorado, não é, mas acho que, na verdade, é uma generosidade que abre, num ponto, para isto tudo que você sempre fala, e faz assim com a cabeça, eu não sou isso e não sou aquilo, mas você deve ser isso ou aquilo, também. Sei lá, não é? Mas o Rodrigo abre uma generosidade ...

MY – Ele é muito claro, ele tem uma clareza do que ele fez, do que ele está colocando. Ele quer que aquilo que ele colocou seja compreensível para o outro. É uma generosidade da parte dele. No meu caso, eu sou um cara que nem eu, às vezes, entendo; eu não entendi direito o meu trabalho, estou, ainda, para entender.

NY – Mas o Rodrigo colocando, eu acho, eu sinto que ele faz arte.

MY – Sabe, tenho um texto que uma hora eu mando para você. É por que eu faço arte. Tenho um texto. Aí eu vou falando, faço arte para me conhecer, quem sou eu, o que estou fazendo, o que estou querendo, faço arte porque tem coisas ali que são interessantes, mas no fim eu falo: pouco ou nada consegui nisto tudo, pelo contrário, é um fracasso. Eu continuo ainda olhando para a matéria e tentando começar de novo alguma coisa, porque até agora consegui muito pouco. É um pouco assim, o texto.

Mas, na verdade, o que me interessou foram a travessia e os diálogos absurdos que aconteceram durante o período. Disso eu não largo mão, uma coisa importante para mim. Eu fiz uma travessia. Se eu consegui, ou não, possivelmente eu não tenha conseguido quase nada. Mas encontrei caras muito malucos, conversei com eles, teve um diálogo muito interessante. E com a matéria também, foi sempre um diálogo. Então, este texto que quero mandar-te. Na verdade, é a trilogia daqueles encontros: aquele da matéria, aquela obra da obra e o terceiro é por que eu faço arte?

RN – Uma pergunta: nesta travessia, tu saíste do lugar ou ficaste no mesmo lugar, desde que tu começaste a pensar sobre isto?

MY – Olha, eu acho que a travessia já diz, como a própria palavra, é um atravessar uma planície, atravessar um terreno, num tempo e espaço bastante amplo. Foi caminhando. Agora, se melhorou ou piorou, não sei. Mas eu caminhei. E eu gostei da caminhada.

RN – Tem um ditado que meu pai sempre dizia: caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar.

NY – Quando você convidou para irmos a Porto Alegre, da última vez, Rodrigo, na verdade, não sei como a gente vai, mas isto é com muita emoção, porque é sempre esta travessia. Quando você convida ele já vai elaborando o que vai ser feito no dia, no *workshop*, ou na palestra, mas é uma travessia, e aquilo faz vibrar o coração, a mente, a vontade de falar ou de fazer arte. Isto é o que sempre o impulsiona. Pelo menos, é o que eu percebo. Quase sempre juntos. Mas dá para perceber que faz sentido, sabe? Tem hora que ele fala que não fez nada. Depois eu falo: Mê, não é bem assim. Volta lá e conversa.

De fato, tudo aquilo a que você se dedica, ou caminhou, ou sonhou, faz sentido. Não tem por onde. Não é fazer grandes alardes, ou ganhou fortunas, não é nada disto na questão nem financeira e nem de sucesso, mas na vida, eu acho. No sentido de vida. Ele fala fracasso, mas acho ótimo, porque do que ele viveu, se é fracasso ou não, é uma caminhada

muito expressiva. Não é melhor nem pior do que ninguém, mas é algo que fez sentido até hoje. Não sei explicar.

Então, aquele convite em que a gente foi até lá, no aeroporto, a tua cara, uma máscara, ficou roxo, sei lá. Mas são coisas que ocorrem. Mas o mais forte, sabe, é este convite da gente ir até lá, conviver, então, para mim, é um sonho muito forte. E vejo que, para ele, nem se diga. Sabe, este caminhar, o convite do Rodrigo, a sua chegada agora, é tão forte, e a gente tem que segurar bem o coração para não morrer.

MY – Muito generoso.

NY – No sentido da emoção, é muito grande. Agora, ver você lembrando dos 5 anos, de toda a sua história, é tão forte.

MY – Deixa ele caminhar no doutorado, porque ainda tem muito.

RN – Ainda tenho duas perguntas aqui. Uma é como uma obsessão minha para esta ocupação do espaço que eu tenho. Tudo que eu faço dificilmente não penso na relação que eu construo com o espaço expositivo ou com o espaço que vou ocupar. Tu tens alguma preocupação neste sentido, quando estás produzindo alguma coisa, ou toda a vez que tu mostraste o teu trabalho, tu te preocupas com relação a como as pessoas irão acessar o teu trabalho, de que forma, ou isto não interfere na tua produção?

MY – Eu não sei o que vai acontecer com o meu trabalho. Eu nunca achei que o meu trabalho fosse para algum lugar. Já fiz trabalhos específicos, mas eu sempre gostaria de colocar a coisa

em um lugar que ninguém espera. Ou seja, poderia ser dentro do mato. Naquela história da cápsula do tempo tinha uma outra exposição que seria dentro da Mata Atlântica, e a gente comentar a própria Mata, dentro da Mata e iria ficar por lá, mesmo. A turma iria deixar lá e a Mata iria tomar conta daquilo outra vez.

Então, este tipo de relação com a natureza, por exemplo, eu ainda tenho vontade de fazer. Lá no ateliê onde a gente está fazendo o meu trabalho existe uma Mata Atlântica logo acima da casa para o morro, está tudo como era, apenas colocaram bambu para evitar desmoronamento e estão preservando.

Um dos trabalhos que vou fazer é dar um curso de escultura, é para o cara que nunca fez escultura, é um curso completamente sem pé nem cabeça. Um dos assuntos que eu gostaria é que o pessoal ocupasse um pouco o espaço, mesmo que não ficassem os trabalhos lá, nem todo mundo gostaria de deixar a coisa jogada no meio do mato. Mas se a gente encontrar uma forma de entrar no mato sem agredir, manter o mato como está, mas fazer uma relação, pendurar coisas, usar o espaço do jeito que está, conversando com as árvores, os animais, tem muitos macaquinhos lá. Tem dias que tem mais de cem macaquinhos, daqueles pequeninos, que estão em extinção, porque estão fazendo condomínios fechados e estão acabando com tudo naquela região.

Enfim, neste sentido tenho interesse, mas não é no sentido que os contemporâneos colocam, de que tudo tem

haver com tudo, que tem que fazer uma relação após cidade etc., este tipo de pensamento mais elaborado acho que não tenho. O meu é uma vontade ainda de... sou muito mais primitivo e selvagem neste sentido. Eu não tenho uma elaboração muito consciente da arte contemporânea, por exemplo, com relação à ocupação de espaço na cidade. Nunca tive muito pensamento neste sentido. Não é que eu seja contra nem nada. Acho maravilhoso. O Guto Lacaz, por exemplo, fez uma série de trabalhos como um periscópio no prédio da Light, um periscópio gigantesco, e ele tem esta coisa da arte contemporânea.

RN – Tu te divertes fazendo o teu trabalho?

MY – Eu acho que sim. É uma forma... o meu divertir é cheio de traumas. Eu me divirto, mas estou sempre tentando me safar daquela dor de não servir para nada, sabe. De ser meio... afinal, tu estás fazendo o que nesta vida? É meio assim. Sempre assim. Eu posso não ser dos mais alegres, mas, na verdade, acho que a arte é uma coisa brincante, que deve ser brincante. É brincadeira. É como uma criança. Eu faço as minhas coisas me divertindo com isto, mas é uma diversão muito pessoal, então eu fico muito procurando literaturas para encontrar relação com as coisas. Mas o meu negócio era ser brincante, até agora. Esta árvore, para mim, se eu te mostrar o texto que escrevi do que é uma árvore para mim, é a referência de todas as coisas boas na minha vida, era um lugar onde explodia tudo. É perigoso, você pode cair se ficar brigando com outro lá em cima.

Então, era um lugar de paz, que dava certo as coisas que a gente conversava, um ajudava o outro. Eu tenho um irmão que, depois de quase oitenta anos, veio dizer: Megumi, eu sempre tive ciúmes de você. Falei: ciúmes de um cara como eu? É demais. Você é o cara brilhante...

NY – Ele era um cara que viajou para o exterior, foi para a Rússia, para a Suíça, estudou teologia, e há poucos anos atrás veio falar isso para o Megumi. No entanto, era um irmão que sempre apoiou. É interessante, porque tem esta dualidade.

MY – Ele tinha 3 ou 4 anos quando fui para o Japão com a minha mãe. E este ciúme que ele tem ele não pode nem se culpar. A mãe leva um bebê chorão e não me leva, por quê? Quem sou eu, inferior a este carinho que veio depois de mim? Então, eu disse para ele, eu não tenho nem o que desculpar, porque esta criança tinha razão de ficar chateada com isso tudo. Mas ele, acho que guardou isso, porque coisas da infância ficam para o resto da vida. Sei lá.

RN – Mais uma pergunta: de alguma forma, depois que as pessoas viram ou que veem as tuas exposições, alterou um pouco o que tu vinhas fazendo? A maneira como as pessoas viram e se apropriaram do teu trabalho, alterou alguma coisa nesse trabalho?

MY – Eu não sei, porque, na verdade, não sei o que significou para os outros. Não tenho nenhuma clareza disso. O que significou. Muito pouca gente falou sobre o meu trabalho e os que falaram, foi aquelas coisas,

gostei disso ou daquilo, ou coisa parecida, era mais uma relação social do que qualquer outra coisa. Acho que o trabalho não suscitou grandes discussões significantes. Pelo menos para mim, não chegou nenhum dado para eu saber disso.

RN – Ele vem mais como uma etapa do processo de todas as tuas reflexões e pensamentos e da tua relação com o outro. Ele é mais um elemento nesta teia.

MY – Eu acho que as coisas que fui vivendo tem mais a ver do que o trabalho, fez isso ou fez aquilo. Eu não sei possuir objetos, sabe? Tem pessoas que possuem objetos, levam a sério. As minhas peças estavam enterradas, jogava fora, era meio assim. A Naoko, às vezes, pegava uma e ia vender para pagar as contas. Era meio assim.

SL – Megumi, referente à pergunta do Rodrigo, você não acha que o diálogo até um pouco mais intenso que muitas vezes se estabeleceu, de alguém que via o seu trabalho, alterou de certa forma, não é? Porque se surge o diálogo, quantas vezes você teve uma experiência.

NY – É. Ele não passa ileso por essas relações.

MY – Deve ter tido, mas eu não percebo. Deve ter, sem dúvida. A primeira coisa que eu vejo é que o leitor é, sem dúvida, um coautor. Por exemplo, um fotógrafo, ele faz a leitura de alguma coisa que ele vai fotografar e ele cria um objeto que não existia. E não é aquilo que ele está vendo, é um outro objeto. Ou então, um escritor que

vê uma cena e a descreve, e escreve algum texto, um conto ou um romance, sem dúvida ele está criando uma nova coisa. Quem lê o trabalho de um artista está criando uma nova abrangência da obra. Por isso que eu digo que o leitor é uma das obras da obra. Ele recria situações que o artista, às vezes, não pensou. Mesmo que o artista concorde ou discorde. Ele está vendo e ele está criando uma interpretação sobre aquilo. Isso, de alguma forma, sem dúvida, mesmo que eu não perceba ter alterado. Não foi uma coisa que eu tenha alterado conscientemente.

Mais do que isto eu acho que ele alterou o próprio objeto de alguma maneira. Isto é uma riqueza.

RN – O teu trabalho, eu vejo isto, tem muito de uma poesia tipo *haikai*, a precisão dele, ou de um microconto. Existe todo um poder sintético nele. Eu posso me referir a ele assim?

MY – Não sei. Para mim é uma honra, porque eu acho o meu trabalho muito sujo, muito complicado, muito cheio de salamaleques grudados...

RN – E o que sobra para o meu trabalho, então?

MY – As tuas sementes! Elas têm informações diversas, mas elas são ultrassintéticas, apesar de serem completas em vários sentidos. Acho um trabalho limpo. Parece que o meu, aparentemente, é mais limpo, mas o seu, você tem uma concisão, e a turma entra no seu trabalho. O meu trabalho, os japoneses, sabe, você olha para o zen-budismo, você vai entender aquele negócio, o cara não

fala nada, só fica pondo aquela coisa e parece que está tudo ali. São pouco explicativos. É falta de generosidade. Você vai ler o zen-budismo... o grego já explica, mas o zen-budista, você fica naquela situação e não entende o que ele quer dizer com aquilo, o que ele quer dizer com aquele negócio.

Por exemplo, aquele livro do arco e flecha, o *Arqueiro Zen*, ele é alvo e atirador ao mesmo tempo. Não foi você. E você é o alvo, é o arco e é você mesmo, e você atira. Ele fala um trecho destes e, para você entender isso, você vai pensar o que ele está querendo dizer com isso.

Acho que este lado que você diz que o meu trabalho é sintético, acho que tem um pouco deste arquétipo meio budista, meio não explica nada e parece que está lá. Mas eu não sou budista não, não tenho esta profundidade que os caras têm. O meu negócio é mais: eu consegui sobreviver e ainda não morri, até agora. E consegui, de alguma forma, uma travessia meio complicada, mas eu gostei da travessia.

NY – Mas tem os arquétipos, não é? Por mais que você diga agora, verbalmente, aquilo que você é, não estou dizendo que você esteja mentindo, mas existe, por trás disso tudo, algo que, quer queira, quer não, você é um descendente...

MY – Deve existir. Não é uma coisa perseguida. Porque nós, no Ocidente, nós queremos nos apropriar da consciência, da inconsciência, de tudo. Mesmo a psicologia junguiana, senão você não é você. No Japão, ele diz: você já é. Não está percebendo, mas

você já é. Mas como, se eu não estou sacando nada? Então, tem este tipo de coisa.

Possivelmente eu tenha isto. Aliás, teve gente que me disse que eu sou um budista. Os budistas estão te chamando para ir lá, porque você é budista. Eu não sou, ou pelo menos não sei nem o que é isto.

Tem uma coisa que aconteceu lá no ateliê. Um fotógrafo sansei. A Ivone, que é a dona do ateliê, pediu para ele fazer uma foto sobre o *wabi sabi* da mata que existe atrás do ateliê. Ele falou que nunca havia falado esta palavra. Eu também falei que não entendo deste negócio, já li alguma coisa sobre isto, mas é muito complicado.

Wabi significa simplicidade sem preocupação. *Sabi* é a passagem do tempo. Também pode significar a ferrugem de um ferro que enferrujou. Portanto, passou o tempo. E aquela casa japonesa, *Japan House*, está baseada no *wabi sabi*. E o que é o *wabi sabi*? É esta passagem do tempo. E o que é esta coisa de simplicidade? Passou o tempo, simplesmente, ou coisa parecida. Não é isto? Os japoneses não explicam. Eles falam: isso não é para explicar, é para sentir. Se fossem os gregos, eles diriam: isto é isto, isto é isto e isto é isto. E nós tentamos aprender. Por exemplo: justiça, verdade e beleza são a mesma coisa. Os japoneses têm uma coisa muito parecida. A verdade, o bem e a beleza são a mesma coisa. Aliás, não é nem japonês, vem do taoísmo, confucionismo e budismo. Desta junção oriental, surgiu isto também. Aí, eles explicam. Você pega o livro da Cerimônia do Chá, toda a arte japonesa é

baseada nesta coisa budista, por isso eu devo ter influência destas coisas.

Voltado ao *wabi sabi*, eles me mostraram o filme. Ele conseguiu fazer o filme. Nem sei como, porque é muito complicado este conceito. E eu desandei a falar sobre o *wabi sabi*, que eu não conheço. Falei que aquilo era uma aula, uma pedagogia sobre o *wabi sabi*, que ele deveria mostrar o filme na casa japonesa. Ele ficou assustado, porque ele disse que não entendia nada sobre o *wabi sabi*. Mas ele também é um descendente de orientais.

NY – Ele é um *sansei*, de terceira geração.

MY – Eu fiquei falando uma hora e terminou a reunião com isso aí. Depois eu pedi desculpas por estar num surto psicótico, porque não entendo nada sobre *wabi sabi*.

NY – E através da imagem que ele colocou, você tem que falar o que aconteceu com ele depois.

MY – Ele é o autor desta foto ali. É um cara meio estranho, para mim. Ele fez uma foto minha perto de uma janela e a figura da janela não tem anda a ver com este cara. Ele é outro personagem. Para mim, né? É muito estranho o jeito dele fotografar. Antes de fotografar, ele passou o dia inteiro arrumando as coisas, a luz etc. De repente, antes de fotografar, ele disse que havia levado todos os equipamentos que tinha de fotos para o meio do mato, fios imensos, levou tudo para o meio do mato. Aí, ele já tinha tudo pronto. Vou fazer umas fotos lindíssimas, tal e tal. De repen-

te, ele sentou e disse que não estava encontrando o que iria fotografar.

NY – Era um pedido da Ivone, uma fotografia no meio do mato, porque seria o tema do ano.

MY – Aí ele disse: Megumi, me deu um branco. Não consigo ver mais nada. Aquilo que eu estava pensando não era bem a coisa. Deitou no chão, largou todos os equipamentos, ficou deitado e começou a ouvir o silêncio, o barulho do vento, folhas caindo, algum pássaro, a cheirar a umidade da terra. De repente, levantou e pá, pá, pá, pá, pá ... À tarde, voltou com tudo pronto. É uma aula de *wabi sabi*.

E o pior, eu fui chamado para falar sobre *wabi sabi*. Eu falei para a Ivone: eu não entendo nada sobre isso, eu vou falar sobre o filme do Alain Resnais. Aí, aconteceu uma coisa nesta reunião, apareceram quinhentas pessoas. Era um festival do ateliê. Nunca aconteceu de ter tanta gente. E eu pensei que eu teria que falar em uma reunião, falar um pouco sobre *wabi sabi*, sobre alguma coisa, mas tive que fazer mais de vinte reuniões. Se fossem japoneses, ninguém falaria nada, mas todos queriam falar quatro, cinco pessoas queriam falar. E ele fez um cenário do *wabi sabi*.

NY – Sim, ele colocou folhas pelo chão e nas janelas, e fechavam os olhos e ouviam o barulho do vento e de tudo o que ele sentiu na mata. Quando acabava o barulho da natureza, abriam os olhos e iniciava o filme, um curta sobre o *wabi sabi*. Ele pensava que iriam gostar, ou não, e pronto, mas não. Após o filme, cada um levantava e falava da própria

vida. Cada um dava um depoimento sem pedir.

MY – A turma chorava e colocava o que estava pensando. Nunca vi um negócio destes. E é um filme sobre a visão dele da mata. Ele iria fazer flores bonitas...

RN – Pois é, a cerâmica está muito mais nas relações que se criam para ti, de sentir e experimentar as coisas, do que propriamente construir um objeto. Ela abre outras vias de comunicação.

Tenho mais uma pergunta sobre a relação do teu trabalho com o meu, sobre o tipo de narrativa que tu tens e o tipo de narrativa que eu tenho. É uma pergunta que tu já respondeste, mas eu vou fazer a pergunta aqui. Por que tu como uma das minhas principais referências? A resposta: isto não é para explicar, é para sentir. É isso, a relação que eu tenho com o teu trabalho não é uma coisa que se explica, necessariamente, e sim que se sente. Eu só fui compreender o teu trabalho, ou tentar entender um pouco mais por que ele me tocava bastante, porque eu comecei a entender o teu trabalho no momento em que senti o material.

MY – Você fazendo, não é?

RN – Eu fazendo. Fazendo comecei a ter a dimensão do porquê daquilo lá ter me tocado tanto. Aquilo me tocou, aquela imagem me tocou, e aquela imagem me questionou sobre coisas que eu não sabia responder. Só fui aprender a responder um pouco mais sobre ela, na medida em que fui me inteirando do lugar daquela imagem.

NY – Olha só! É tão bonito isto que o Rodrigo está colocando.

RN – Só para terminar, uma pergunta que é muito capciosa. Como é que tu vês o humor, hoje, na arte? Ou a falta dele?

MY – Eu acho que o humor, não só hoje, o humor sempre foi alguma coisa muito inteligente. Tem muito a ver com a criança. A criança não tem o humor do tipo que os humoristas fazem, mas a criança é bem-humorada, ela brinca muito, ri muito, e faz muito. Acho que o humor, não só a falta do humor na arte, porque os artistas começaram a levar a sério demais, como se aquilo fosse uma coisa, assim, cara dura, séria. Acho fundamental. o humor. E mesmo o Kafka, quando escreve aqueles textos dramáticos, ele tem muito humor, ele é engraçado. Tanto é que num dos diálogos em que eu coloco o Kafka com o Dostoiévski, um diálogo sobre o absurdo, mas dentro da minha linguagem do tempo, Dostoiévski fala como se ele conhecesse o Kafka, que, na verdade, nasceu dois anos depois que ele morreu. Ele diz: aquele garoto engraçado que fala as coisas. Porque, no fundo, o Kafka, com toda a dramaticidade da vida dele, são livros engraçados. De repente, você nasce, acorda e vê que é uma barata. E é uma barata que vai ser *bulinada* e morta. Ele morreu de fome. Sem comida. A irmã deixou de dar, porque, enfim, ela era irmã, gostava do irmão, mas pouco a pouco deixou de alimentar porque aquele bicho não era bem irmão, era irmão, mas não era bem irmão, era um bicho. No fim ele morre.

Mesmo isso tem um humor. Parece só dramático, mas ele é engraçado. Mesmo quando no *Processo* de Kafka, a última frase, o sujeito degolou o processado e a própria pessoa, um pouco antes de morrer, fala assim: ele morreu como um cão. E morre.

No fundo, o Kafka, apesar de trabalhar com questões dramáticas, ele tem humor. Isto também pega o lado extremamente forte, porque o humor é uma forma de inteligência. Sabedoria humana. Eu acho. Infelizmente a arte virou esta coisa séria. Ah, o cara vendeu por não sei quanto. O cara é mestre. Acho que tinha que ser visto mais pelo lado brincante, mesmo. E o humor é a forma de apresentar a coisa brincante, lúdico e inteligente. Você consegue pegar coisas profundas dando risadas. E acho que o seu trabalho tem isso.

RN – Como tudo com o Megumi começa às avessas, vou pedir para dar o nome completo, idade e local de nascimento.

MY – Megumi Yuasa, nascido em São Paulo, Capital, em 21 de julho de 1938.

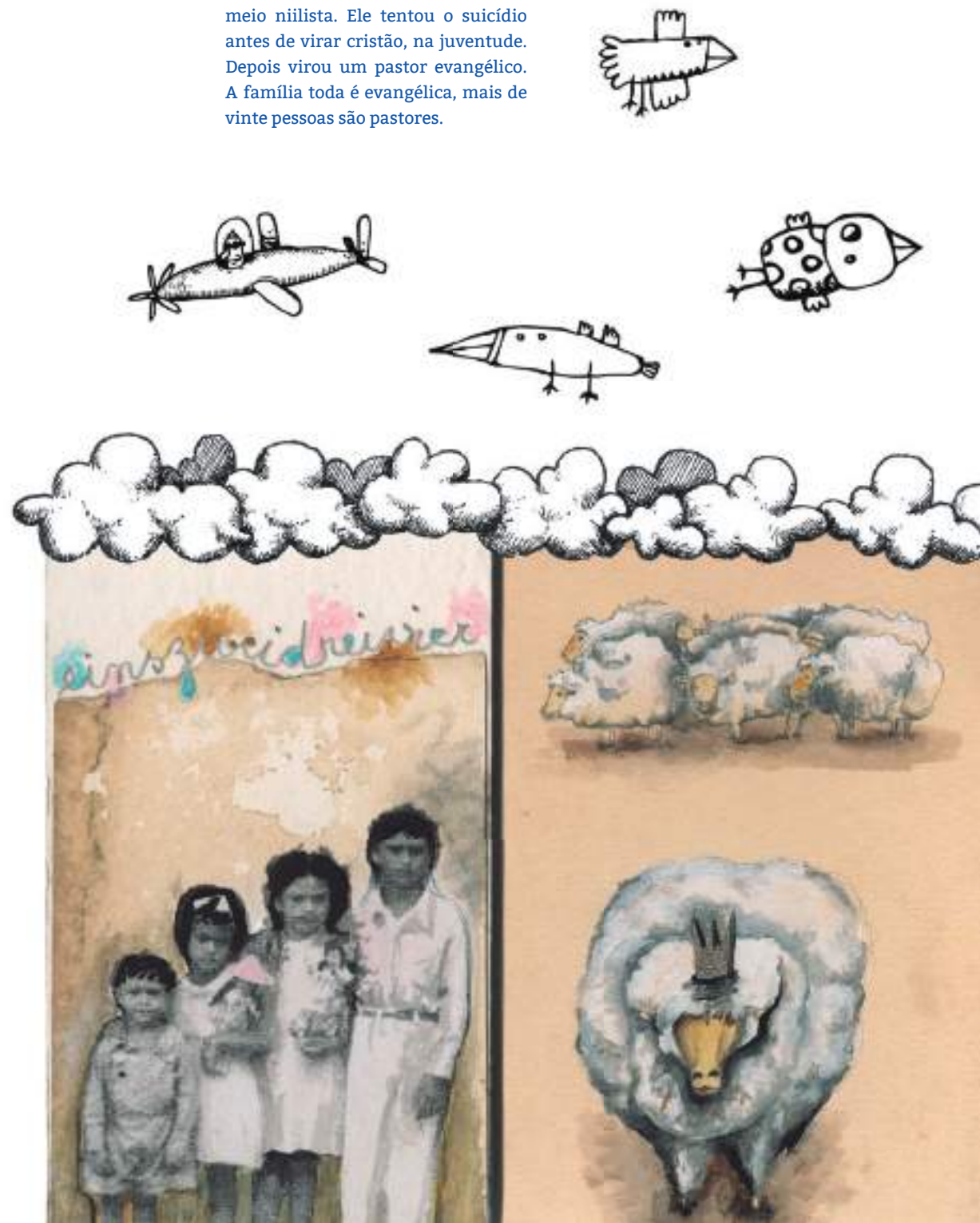
RN – Quantos irmãos?

MY – Éramos dez irmãos. Vivos somos seis, agora.

RN – Teus pais vieram do Japão quando? O pai era protestante, não?

MY – Não lembro quando vieram, mas por volta de 1920. Ele era protestante, meio budista, também, uma mistura de budismo com o protestante. Ele fez um estudo profundo sobre o budismo e, possivelmente, eu recebi

influência sem saber. Ele se tornou protestante. Ele era um pensador meio niilista. Ele tentou o suicídio antes de virar cristão, na juventude. Depois virou um pastor evangélico. A família toda é evangélica, mais de vinte pessoas são pastores.





BANCO DE IMAGENS
VOLUME 1



Páginas 1 e 2

Rodrigo Núñez: *CASA CÉU*, 2020
Cerâmica
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 4

Rodrigo Núñez: *UM VARAL DE ROUPA EM UM FILME DE AÇÃO* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 10,5 x 7,5cm



Página 6

Rodrigo Núñez: *UM URSINHO DE PELÚCIA COM GRAVATA BORBOLETA* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 10,5 cm



Página 10

Rodrigo Núñez: *O FANTÁSTICO DESATADOR DE NÓS*, 2018
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 50 x 40 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 12

Rodrigo Núñez: *CASA E ÁRVORE*, 2019
Cerâmica
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 16 e 17

Rodrigo Núñez: *UM MAPA DETALHADO DE SEU PERCURSO* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 10,5 x 15,5 cm



Página 18

Rodrigo Núñez: *BRAÇOS ESTICADOS EM TEMPO DE VENTO FORTE* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 17,5 x 18 cm



Página 27

Rodrigo Núñez: *UM PEQUENO PÁSSARO DESAVISADO QUE POUSA NA PONTA DA VARA* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 5,5 x 13 cm



Página 28; Página 73 no volume 2

Rodrigo Núñez: *PEDRAS DE DESEQUILÍBRIO*, 2019
Cerâmica, dimensão variada
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 36 e 65

Rodrigo Núñez: *QUALQUER TIPO DE SEPARAÇÃO ENTRE CÔNJUGES* (da série *Coisas que desequilibram*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 28,5 x 14,5 cm



Página 40

Rodrigo Núñez: *A CADEIRA DO FUNÂMBULO*, 2020
Acrílica e lápis sobre papel, 23 x 38 cm



Página 45

Rodrigo Núñez: *UM COPO DE ÁGUA PARA UM MÁGICO* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 10,5 cm



Página 49

Rodrigo Núñez: *PARA ONDE SOPRA O VENTO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 8,5 x 21 cm



Página 50

Rodrigo Núñez: *A CASA DA ÁRVORE*, 2019
Cerâmica, 23 x 10 x 9
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 52 e 53

Rodrigo Núñez: *PENSAR NO MEDO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 11,5 x 8 cm



Páginas 54

Rodrigo Núñez: *UMA TORRE DE LEGO* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 4,5cm



Página 58

Megumi Yuasa: *SEMENTES COM LUA*, 1983
Cerâmica esmaltada e latão, 80 x 18 x 45cm (à esq.), 100 x 30 x 35 cm
Fotografia: Rômulo Fialdini



Página 58

Megumi Yuasa: *PONTE*, 1996
Cerâmica, 30x 95 x 25 cm
Fotografia: Felipe Stefani



Página 60

Antonio Seguí: *COLOR DE BARRIO*, 1986
Aquarela e acrílica sobre lona, 175 x 270 cm



Página 62

Antonio Seguí: *TEXTURE CITADINE*, 1989
Acrílica, pastel e lápis de cor sobre lona, 120 x 100 cm



Página 64

Rodrigo Núñez: *UM GRANDE CHAPÉU* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 11 x 3,5 cm



Página 64

Rodrigo Núñez: *UMA BENGALA* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 13,5 x 5 cm



Página 64

Rodrigo Núñez: *FÁBRICA DE VENTO* (da série *Coisas que desequilibram*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 21 x 14 cm



Página 64

Rodrigo Núñez: *PROBLEMAS NA COLUNA* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 5,5 cm



Página 65

Rodrigo Núñez: *PITANGUS SULPHURATUS* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 28 x 14,5 cm



Página 65

Rodrigo Núñez: *AMOR* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 3,5 cm



Página 65

Rodrigo Núñez: *CHINELO HAVAIANAS EM DIA DE CHUVA* (da série *Coisas que desequilibram*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 11,5 cm



Página 66

Rodrigo Núñez: *ESTUDOS DE VENTOS E BRISA*, 2019
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 20 x 24 cm



Página 68

Rodrigo Núñez: *MEUS PEQUENOS FANTASMAS EM RUSSO* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 25 x 15 cm



Página 68

Rodrigo Núñez: *SEU JORGE* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 17 x 14 cm



Página 68

Rodrigo Núñez: *EL VIEJO TIGRE E SUS TROFÉOS* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2017
Acrílica, colagem e lápis sobre papel, 17 x 14,5 cm



Página 68

Rodrigo Núñez: *MENINO BARCO* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2017
Acrílica, colagem e lápis sobre papel, 14 x 5 cm



Página 73

Marlies Ritter: *LENTILHAS*, 2014
Cerâmica, dimensão variada



Página 73

Marlies Ritter: *LATAS DE SARDINHA, S/D*
Cerâmica, dimensão variada
Fotografia: Fábio Del Re



Página 77

Eduardo Vieira da Cunha: *ATELIÊ I*, 2009
Acrílico sobre tela, 120 x 160 cm



Página 77

Eduardo Vieira da Cunha: *ATELIÊ II*, 2009
Acrílico sobre tela, 120 x 160 cm



Página 78

Eduardo Vieira da Cunha: *AVIÕES E CARROS*, 2011
Acrílico sobre tela, 123 x 185 cm



Página 85

Rodrigo Núñez: *TRÊS PESSOAS, DUAS CASAS* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2017
Acrílico e lápis sobre papel, 20,5 x 14 cm



Página 86

Rodrigo Núñez: *PATO DE PLÁSTICO* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
Acrílico e lápis sobre papel, 14 x 10,5 cm



Página 86

Rodrigo Núñez: *UM BARQUINHO DE PAPEL* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
Acrílico e lápis sobre papel, 15,5 x 10 cm



Página 87

Rodrigo Núñez: *PLÁSTICO BOLHA* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
Acrílica e lápis sobre papel, 15 x 10,5 cm



Página 87

Rodrigo Núñez: *DUAS CAMAS* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 10 cm



Página 88

Rodrigo Núñez: *UM EMPURRÃO PELAS COSTAS OU UM PETELECO NA ORELHA* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e colagem sobre papel, 22 x 8,5 cm



Página 89

Rodrigo Núñez: *VENTO ENCANADO* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e colagem sobre papel, 8 x 19 cm



Página 90

Rodrigo Núñez: *DESENHOS QUE RIMAM* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílico e desenho sobre papel, 21 x 15 cm



Página 91

Rodrigo Núñez: *CONTROLAR OS BATIMENTOS CARDÍACOS* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílico e desenho sobre papel, 15 x 10,5 cm



Páginas 92 e 93

Rodrigo Núñez: *INVENTÁRIO*, 2018
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 250 x 600 cm
Fotografia: Adriana Daccache

BANCO DE IMAGENS
 VOLUME 2


Página 1

Rodrigo Núñez: *A Queda*, 2020
 Acrílica sobre lona, 60 x 50 cm
 Fotografia: Adriana Daccache



Página 2

Rodrigo Núñez: *O Coelho*, 2019
 Acrílica sobre lona 60 x 50 cm
 Fotografia: Adriana Daccache



Página 4

Rodrigo Núñez: *QUEM VOU ENCONTRAR DO OUTRO LADO DO FIO VERMELHO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
 Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 10,5 cm



Página 8

Rodrigo Núñez: *UM COLCHÃO DE AR* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
 Acrílico e desenho sobre papel, 14 x 10,5 cm



Página 14

Gustavo Nakle: *SEM TÍTULO, S/D*
 Bronze



Página 20

Rodrigo Núñez: *PEDRA DE DESEQUILÍBRIO*, 2019
 Cerâmica, 9 cm Ø
 Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 21

Rodrigo Núñez: *CABELO* (da série *Coisa que dão equilíbrio*), 2017
 Acrílica e lápis sobre papel, 15 x 10,5 cm



Página 24

Rodrigo Núñez: *PEDRA DE EQUILÍBRIO*, 2019
Cerâmica, 27 x 8 x 27 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 25

Rodrigo Núñez: *TRADUTOR PARA DISCURSOS POÉTICOS* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
Acrílico e lápis sobre papel, 21 x 13 cm



Página 26

Eduardo Vieira da Cunha: *ARVOREDO*, 2012
Acrílico sobre tela, 140 x 200 cm



Página 27

Rodrigo Núñez: *UMA GRAMA* (da série *Coisas para amortecer uma queda*), 2016
Acrílico e lápis sobre papel, 15,5 x 10 cm



Página 28

Ricardo Liniers: *MACANUDO 10*, 2013
Aquarela e caneta sobre papel,
dimensão não informada



Página 29

Ricardo Liniers: *SEM TÍTULO (MACANUDISMO)*, 2010
Aquarela e caneta sobre papel,
dimensão não informada



Página 30

Ricardo Liniers: *SEM TÍTULO (MACANUDO 10)*, 2013
Aquarela e caneta sobre papel,
dimensão não informada





Página 39

Rodrigo Núñez: *ÁRVORES*, 2019
Cerâmica, 23 x 21 x 9,5 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 40

Rodrigo Núñez: *A URGÊNCIA DE EQUILÍBRIO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 26,5 x 15,5 cm



Página 40

Rodrigo Núñez: *AS TRÊS MULHERES DA MINHA VIDA* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 28,5 x 15 cm



Página 40

Rodrigo Núñez: *UM BALDE DE ÁGUA* (da série *Coisas que amortecem uma queda*), 2016
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 10,5 cm



Página 40

Rodrigo Núñez: *UM MAR EM FÚRIA* (da série *Coisas que desequilibram*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 31 x 21,5 cm



Página 40

Rodrigo Núñez: *BANCA DE TRABALHO ACADÊMICO* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 28 x 15,5 cm



Página 40

Rodrigo Núñez: *MAPA GPS* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 18 x 15,5 cm



Página 45

Rodrigo Núñez: *AUSÊNCIA DE IDEIA* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 14 x 11,5 cm



Página 46

Rodrigo Núñez: *UM ABRAÇO DE MÃE APÓS O TEMPORAL* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 21,5 x 7,5cm



Página 47

Rodrigo Núñez: *UMA PONTE PENCIL* (da série *Coisas que desequilibram*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 10 x 21 cm



Página 56

Rodrigo Núñez: *O FUNÂMBULO*, 2018
Acrílica sobre lona, 120 x 100 cm



Página 63

Rodrigo Núñez: *UM SAPATO CONFORTÁVEL* (da série *Coisas que dão equilíbrio*), 2017
 Acrílica e lápis sobre papel, 16 x 9,5 cm



Página 68

Guto Lacaz: *ÓLEO MARIA À PROCURA DA SALADA*, 1982
 Técnica mista, 45 x 30 x 25 cm



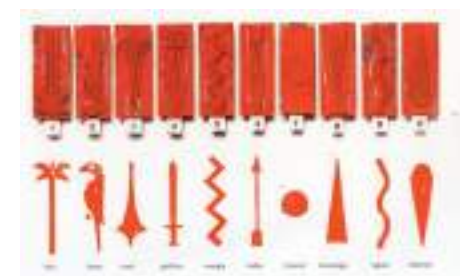
Página 69

Guto Lacaz: *ULYSSES, O ELEFANTE BIRUTA*, 2014
 Chapas de ferro, 700 x 325 cm
 Parque Pedreira do Chapadão, Campinas



Página 70

Guto Lacaz: *BEN TV (BEM-TE-VI)*, 2014
 Técnica mista, 30 x 10 x 20cm



Página 70

Guto Lacaz: *RG ENIGMÁTICO*, 1999
 Impressora com carimbo

Página 71

Guto Lacaz: *AUDITÓRIO PARA QUESTÕES DELICADAS*, 1989
 Alumínio e poliuretano
 Lago do Ibirapuera, São Paulo
 Fotografia: Rômulo Fialdini



Página 74

Marlies Ritter: *JOGOS DE TERÇA FEIRA, S/D*
 Cerâmica





Página 75

Rodrigo Núñez: *MANTER A MENTE QUIETA E A ESPINHA ERETA* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 11 x 7,5 cm



Página 75

Rodrigo Núñez: *PEQUENAS PESSOAS QUE ME OBSERVAM*, 2020
Acrílica e lápis sobre papel, 21,5 x 20 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 87

Rodrigo Núñez: Detalhe de montagem, 2020
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 91

Vários artistas: *GUERREIROS*, 2020
Cerâmica, dimensão variada
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 92

Rodrigo Núñez: *PENSAMENTOS FUNÂMBULOS*, 2021
Acrílica e colagem sobre papel, 20 x 20 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 95

Rodrigo Núñez: *A MULHER GIGANTE* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2017
Acrílica e lápis sobre papel, 17 x 14,5 cm



Página 95

Nina Daccache Núñez e Adriana Daccache: *GUERREIROS*, 2020
Cerâmica e cabeça de boneca,
dimensão variada
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 95

Livros de artista:
LIVRO DAS AUSÊNCIAS, 2003
LIVRO DAS PRESENCAS, 2003



Página 99

Rodrigo Núñez: *LEMBRAR DO QUE NÃO PODERIA TER ESQUECIDO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílico e lápis sobre papel, 22 x 8,5 cm



Página 107

Rodrigo Núñez: *UMA ESCADA DE PINTOR* (da série *Coisas que desequilibram*), 2018
Acrílico e lápis sobre papel, 21 x 14,5 cm



Página 108

Rodrigo Núñez: *PEQUENAS PESSOAS QUE ME OBSERVAM*, 2020
Acrílico e grafite sobre lona, 16,5 x 9 cm



Página 112

Gustavo Nakle: série *GAFANHOTO V*, 2012
Bronze e vidro, 33 x 26 x 15 cm



Páginas 118 e 119

Rodrigo Núñez: *EU E NINA E AS PESSOAS QUE ME OBSERVAM*, 2020
Acrílico e colagem sobre papel, 22 x 16 cm



Página 123

Rodrigo Núñez: *ÁRVORES*, 2019
Cerâmica, 22 x 21,5 x 8 cm



Página 124

Rodrigo Núñez: *O ESPECTADOR DELIRANTE*, 2020
Acrílico sobre papel, 23 x 19,5 cm



Página 125

Rodrigo Núñez: *PEDRAS DE EQUILÍBRIO*, 2020
Cerâmica, 13,5 x 6,5 x 6 cm



Página 127

Rodrigo Núñez: *LINHA DO RISO*, 2019
Acrílico sobre lona 25 x 20 cm



Página 130

Antonio Seguí: *SEM TÍTULO, S/D*
Óleo sobre tela, 80 x 98 cm



Páginas 136 e 137

Rodrigo Núñez: *CONFORTO DAS IMAGENS*, 2020
Acrílica sobre lona, 32 x 16 cm



Páginas 138 e 139

Rodrigo Núñez: *SE NO OUTRO LADO VOU ENCONTRAR UM LUGAR PARA TROCAR DINHEIRO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Acrílica e lápis sobre papel, 16 x 21 cm



Página 140

Rodrigo Núñez: *DECLINAÇÃO MAGNÉTICA*, 2020
Acrílica e colagem sobre papel, 27 x 16 cm



Página 141

Rodrigo Núñez: *A INCRÍVEL VINGANÇA DA LÍNGUA*, 2020
Acrílica e colagem sobre papel, 28 x 21,5 cm



Página 145

Rodrigo Núñez: *PEDRA DE EQUILÍBRIO*, 2019
Cerâmica, 15,5 x 7,5 x 5,5 cm

As fotografias das páginas 147 a 153 são registros da montagem das cinco séries de trabalhos de Rodrigo Núñez sobre a trajetória do Funâmbulo. As fotos são de Fernanda Puricelli.



Páginas 156 e 157

Rodrigo Núñez: *CLOWN*, 2019
Cerâmica, 32 x 20 x 15 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 163

Rodrigo Núñez: *CLOWN*, 2019
Detalhe
Fotografia: Fernanda Puricelli

BANCO DE IMAGENS
VOLUME 3



Página 1

Rodrigo Núñez: *O MENINO*, 2020
Acrílica sobre lona, 120 x 81 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 2

Rodrigo Núñez: *SANTO EXPEDITO*, 2008
Tinta acrílica sobre gesso, 28 x 10 x 9,5 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 4

Rodrigo Núñez: *CLOWN*, 2019
Cerâmica e madeira, 54 x 16 x 20 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 8 e 9

Rodrigo Núñez: *CLOWN*, 2019
Cerâmica, 152 x 30 Ø cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 19

Rodrigo Núñez: *ÁRVORE*, 2018
Cerâmica, 191 x 26 Ø cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 20 e 21

Rodrigo Núñez: *CLOWN*, 2019
Cerâmica, 50 x 18 x 20 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 22

Rodrigo Núñez: Detalhe de montagem,
2020
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 25

Gustavo Nakle: XADREZ MITOLÓGICO,
2016
Bronze, dimensão não informada



Página 26

Gustavo Nakle: SEM TÍTULO, S/D
Bronze e vidro, dimensão não
informada



Página 27

Gustavo Nakle: SEM TÍTULO, S/D
Bronze, dimensão não informada



Página 26

Gustavo Nakle: CENTAURO
PAMPEANO, 2016
Bronze, dimensão não informada



Página 27

Gustavo Nakle: FORMIGAS, 2019
Bronze e vidro, dimensão variada



Página 28

Rodrigo Núñez: EL JAPONÉS
VOLADOR, 2020
Acrílico, desenho e colagem sobre
lona e papel, 50 x 40 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 29

Megumi Yuasa: *CACTUS*, 1985
Cerâmica e ferro, 19 x 21 x 22 cm
Fotografia: Rômulo Fialdini



Página 29

Megumi Yuasa: *PERSONAGEM*, S/D
Cerâmica, 27,8 x 30 x 22 cm
Fotografia: Rômulo Fialdini



Página 30

Megumi Yuasa: *PAISAGEM*, 1996
Cerâmica, chumbo, pedra e aço,
93 x 60 x 35 cm
Fotografia: Rômulo Fialdini



Página 30

Megumi Yuasa: *ÁRVORES*, 1987
Cerâmica, 40 x 30 x 30 cm (pequenas)
e 50 x 40 x 40 cm (grandes)
Fotografia: Felipe Stefani

Página 31

Megumi Yuasa: *SEMENTE*, 1975
Cerâmica, 71 x 79 x 30 cm
Fotografia: Rômulo Fialdini



Página 31

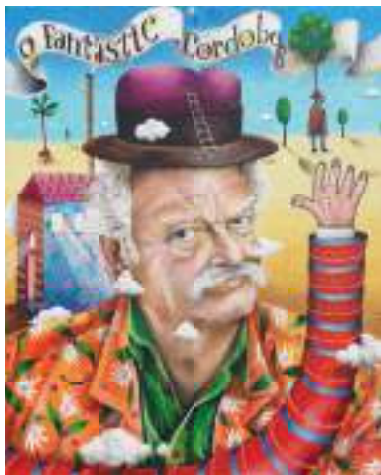
Megumi Yuasa: *3 MONTANHA*, 1974
Cerâmica, 82 x 55 x 40 cm
Fotografia: Isabela Matheus



Página 31

Megumi Yuasa: *ESPÁSSARO*, 1977
Cerâmica e ferro, 160 x 35 x 25 cm





Página 32

Rodrigo Núñez: *O FANTÁSTICO CORDOBEZ*, 2020
 Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 50 x 40 cm
 Fotografia: Adriana Daccache



Página 33

Antonio Seguí: *TENER CARISMA*, 2003
 Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm



Página 33

Antonio Seguí: *LOS PROMENEURS*, 2008
 Litografia 60/120, 45 x 65 cm



Página 34

Antonio Seguí: *VOCACIÓN DE PROPIETARIO*, 2018
 Acrílico sobre tela, 92 x 73 cm



Página 34

Antonio Seguí: *DE OTOS TIEMPOS*, 2016
 Óleo sobre tela, 100 x 100 cm



Página 35

Antonio Seguí: *HUMO BLANCO*, 2016
 Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm



Página 35

Antonio Seguí: *GENTE COM MIRADA FIJA*, 2018
 Acrílico sobre tela, 81 x 100 cm



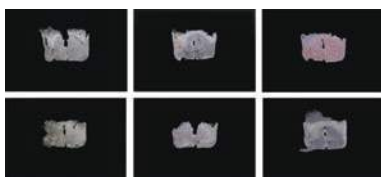
Página 36

Rodrigo Núñez: *A ENIGMÁTICA COLEZIONADORA DE LEMBRANÇAS*, 2020
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 50 x 40 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 37

Marlies Ritter: *SEMENTES*, S/D
Cerâmica



Página 37

Marlies Ritter: *FELTROS DA SECADORA DE ROUPAS*, 2009
Dimensão variada
Fotografia: Egon Kroeff



Página 38

Marlies Ritter: *"CONSTANÇA, ESTAS LARANJINHAS A MÃE CORTOU PARA TI"*, 1984/ 2017
Tigela de porcelana inglesa, água e 365 meias laranjinhas em cerâmica

Páginas 38 e 39

Marlies Ritter: *LATAS DE SARDINHAS*, S/D
Cerâmica, dimensão variada



Página 40

Rodrigo Núñez: *O MAGO DESCOBRIDOR DO CORAÇÃO DAS COISAS*, 2020
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 41 x 33 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 44

Rodrigo Núñez: *EL VELL CONEJO CRIADOR DE IMAGENS*, 2020
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 41 x 33 cm
Fotografia: Adriana Daccache





Página 46

Ricardo Liniers: *NUEVE CABEZAS*, S/D
Acrílica sobre tela, 120 x 100 cm



Página 46

Ricardo Liniers: *LISANDRO EN VIVO*, 2007
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm



Página 47

Ricardo Liniers: ilustração de capa,
Macanudo I, 2012
Aquarela e nanquim sobre papel,
19 x 19 cm



Página 47

Ricardo Liniers: *PLAYA*, S/D
Acrílico sobre tela, 120 x 120 cm



Página 48

Rodrigo Núñez: *EL SAPIENT VOTO
SUSCEPTO*, 2020
Acrílico, desenho e colagem sobre
lona e papel, 50 x 40 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 49

Eduardo Vieira da Cunha: *PAISAGEM
COM RIO*, 2012
Acrílica sobre tela, 130 x 200 cm



Página 50

Eduardo Vieira da Cunha: *DÍPTICO VERMELHO*, 2005
Acrílica sobre tela, 110 x 180 cm



Página 50

Eduardo Vieira da Cunha: *SHIPWRECK*, 1999
Acrílica sobre tela, 120 x 160 cm



Página 51

Eduardo Vieira da Cunha: *BALÕES E SEUS PERSONAGENS*, 2012
Acrílica sobre tela, 123 x 185 cm



Página 52

Rodrigo Núñez: *EL ESPETACULOSO CLOWN FUNAMBULESCO*, 2020
Acrílico, desenho e colagem sobre lona e papel, 40 x 30 cm
Fotografia: Adriana Daccache



Página 53

Rodrigo Núñez com uma de suas obras em seu ateliê, 2020
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 54 e 55

Rodrigo Núñez: *TER SEMPRE UM DESENHO DA NINA COMIGO* (da série *Coisas para pensar durante a travessia*), 2018
Desenho e acrílica sobre papel, 16 x 24 cm



Página 86

Rodrigo Núñez: *ÁRVORE*, 2018
Cerâmica, 85 x 18 x 13 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Página 135

Rodrigo Núñez: *EINSZUVEINDREIVIER* (da série *Meus pequenos fantasmas*), 2016
Acrílico e colagem sobre papel, 10 x 5,5 cm



Página 135

Rodrigo Núñez: *UMA MANADA DE OVELHAS FELPUDAS* (da série *Coisas que amortecem uma queda*), 2016
Acrílico sobre papel, 27,5 x 14,5 cm



Páginas 136 e 137

Rodrigo Núñez: *CASA DE CÔNJUGES*, 2019
Cerâmica, 10 x 14 x 7 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli



Páginas 200 e 201

Fotografia do ateliê:
Fernanda Puricelli



Página 202

Rodrigo Núñez: *CASA*, 2019
Cerâmica, 12 x 5 x 7 cm
Fotografia: Fernanda Puricelli

Nos três volumes há diversas inserções de desenhos do Rodrigo Núñez sobre seus próprios trabalhos mas que não foram catalogados como imagem aqui pois foram pensados para a composição da tese.

Também foi feito pelo artista uma família tipográfica com múltiplas variações das fontes. Ela pode ser conferida na íntegra aqui ao lado.

1234567890
 1234567890
 1234567890
 1234567890
 1234567890
 !!!???

A A A a a a B B b b c c c c c c
 D d d d e e e e e e F f f f f f
 G G g g g g H h h h i i i i i i
 J J j j k k k k l l l l l l
 m M m m m m n n n n n n
 O o o o o o P p p p p p Q q q q q q
 R r r r r r S s s s s s T t t t t t t t
 U u u u u u V v v v v v w w w w w w
 X x x x x x Y y y y y y Z z z z z z

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BARROS, Manoel. **Livro de pré-coisas**. São Paulo: Record, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto (Org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- BARROS, Manoel. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. São Paulo: Record, 2005.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**: Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: A Criança, o Brinquedo, a Educação**. São Paulo: Summus, 2002.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo, Edipro, 2018.
- CALVINO, Italo. **O Caminho de San Giovanni**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALVINO, Italo. **O Castelo dos Destinos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**: conceito e desdobramentos. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2007.
- CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo (Org.). **Pensamento Crítico 3** (Coletânea de textos da autora). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

- CEZAR, Brida; COSTA, Luis Artur. O luto diante da tragédia das imagens. In: FONSECA, Tania Mara Galli *et al.* (Org.). **Imagens do Fora: um arquivo da loucura**. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Série Filosofia. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho**. São Paulo: Scipione, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2019.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Série: Narratologia. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FÉRAL, Josette. **Dresser un monument à l'éphémère**. Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Théâtrales, 2001.
- FONSECA, Tania Mara Galli. Túmulo e palavra: o “after life” para prolongar um último toque com a ponta dos dedos. In: FONSECA, Tania Mara Galli *et al.* (Org.). **Imagens do Fora: um arquivo da loucura**. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: Uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREIXE, Guy. **La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine**: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur. Lavérune: L'Entretiens, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GALEANO, Eduardo. **Livro dos abraços**. Porto Alegre: LPM, 2018.
- GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- GOMBRICH, E.H. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ática, 1993.
- GRUBER, Jussara Gomes (Org.). **O Livro das Árvores**. Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngües, 1997.

- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. **Um Artista da Fome/ A Construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KERSTEN, Wolfgang. **Paul Klee: Petulancia. Alegoría de la existencia artística**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MICHAUX, Henri. **Antologia**. Lisboa: Relógio d'água, 1999.
- MORAIS, Frederico. **Arte é o que Eu e Você Chamamos Arte**. São Paulo: Record, 1998.
- MOYA, Álvaro de. **Shazam!** Série Debates Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1995.
- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. São Paulo: Papyrus, 2000.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PETIT, Philippe. **Tratado de funambulismo**. Portugal: Vasco Santos, 2018.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. Série Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de História**. Santa Catarina: Argos, 2004.

- RACAMIER, Paul-Claude. **Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose – Art et fantasme**. Seyssel: Champ Vallon, 1984.
- ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSC, 2003.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que Falam**. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- SAMS, Jamie. **As cartas do caminho sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. São Paulo: Record, 2009.
- SILVA, Márcio Seligmann (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume, 1999.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.
- SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'Esthétique**. Paris: PUF, 1992.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VIANA, Nildo. **Quadrinhos e crítica social**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- YUASA, Megumi. **A poética de Toshiko Ishii**. Minas Gerais: Del Rey, 2004.

ARTIGOS EM OBRAS COLETIVAS

- BAVCAR, Evgen. Nápolis, cidade-sol. In: SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson; TESSLER, Elida (Org.). **A invenção da vida. Arte e Psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- KRAJICBERG, Frans. A arte como resposta à brutalização do homem e da natureza pelo homem: entrevista. In: SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson; TESSLER, Elida (Org.). **A invenção da vida. Arte e Psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- PASSERON, René. Por uma Poianálise. In: SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson; TESSLER, Elida (Org.). **A invenção da vida. Arte e Psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried (Org.). **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SLAVUTZKY, Abrão. A piada e sua relação com o inconsciente ou a psicanálise é muito séria. In: SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson; TESSLER, Elida (Org.). **A invenção da vida. Arte e Psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturas Narrativas**. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SOULAGES, François. **A fotograficidade**. Revista Porto Arte. V. 13, n. 22. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

CATÁLOGOS

5 mil anos de civilização chinesa. Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – OCA. São Paulo: Ministério da Cultura, 2003.

CUNHA, Eduardo Vieira da. **Projeto Percorso do artista**. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

LACAZ, Guto. **Inveja**. São Paulo: Edição do autor, 2015.

LACAZ, Guto. **Omemhobjeto**. São Paulo: Decor, 2009.

LACAZ, Guto; KLINTOWITZ, Jacob. **Arte é energia**. São Paulo: Instituto Olga Kos, 2015.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson – São tantas as Verdades**. São Paulo: DBA, 1998.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Desenhos e Pinturas**. Porto Alegre: Fumproarte, 1999.

OS GÊMEOS. The flowers in this Garden were planted by my grandparents. Museum Het Domein, Sittard, Netherlands, 2007.

OSGEMEOS. Vertigem. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2009.

SEGUÍ, Antonio. **Catálogo de Obras**. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1989.

SEGUÍ, Antonio. **Obras gráficas**. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, 2001.

SEGUÍ, Antonio. **Orígenes: la obra temprana de Antonio Seguí**. Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina, 2007.

SILVEIRA, Rafael. **Catálogo de Obras**. São Paulo: Sesi, 2018.

STEINBERG, Saul. **Catálogo de Obras**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, inc., 1978.

STEINBERG, Saul; SARAIVA, Roberta (Org.). **As aventuras da linha**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

REVISTA

ALEXANDRE, Silvio. **Os quadrinhos e seus prêmios**. Revista Ponto, nº 14, p.65. São Paulo: SESI-SP, 2017-2018.

BÉNICHOU, Anne. **Esses documentos que são também obras**. Revista Valise, V.3, nº6, ano 3. Porto Alegre: 2013.

FREIXE, Guy. **O clown no ensino de Jacques Lecoq**. Revista Cena, nº24, p.38. Tradução de Clóvis Massa. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

MARINHO, Jorge Miguel. **Sonhar com palavras o sonho de todos**. Revista Ponto, nº 14, p.73. São Paulo: SESI-SP, 2017-2018.

MIRANDA, Sheyla. **O ganho do humor**. Revista Ponto, nº 14, p.13. São Paulo: SESI-SP, 2017-2018.

WUO, Ana Elvira. **A linguagem secreta do clown**. Revista Integração, nº56, p.57. São Paulo: USJT, 2009.

QUADRINHOS

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 1**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 2**. Campinas: Zarabatana Books, 2009.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 3**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 5**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2012.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 6**. Buenos Aires: Editorial Común, 2010.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 7**. Buenos Aires: Editorial Común, 2010.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 8**. Buenos Aires: Editorial Común, 2011.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 9**. Campinas: Editora Zarabatana, 2017.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudo 10**. Buenos Aires: Editorial Común, 2013.

LINIERS, Ricardo Siri. **Conejo de viaje**. Barcelona: Reservoir Books, 2008.

LINIERS, Ricardo Siri. **Bonjour**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2012.

LINIERS, Ricardo Siri. **Macanudismo**. Buenos Aires: Larivière, 2010.

VIDEOGRAFIA / FILMOGRAFIA

ADELSIN e Piorski, Gandhi. **A revolução do brincar**. Ocupação Lydia Hortélio (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VePI9co0fRs>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BAGNAT, Maria. **Antonio Seguí: Memórias del exilio**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPfG7Xp2dWY>. Acesso em: 23 dez. 2019.

BATALLÉ, Jordi. **Antonio Seguí: el gran teatro del mundo**. Radio Francia Internacional Español. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5zmyeL76JwY>. Acesso em: 23 maio 2020.

BERTEAU, Emilie. **Quando sea grande**. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uLtB8X83DCI>. Acesso em: 23 dez. 2019.

BILBAO, Horacio. **Seguí em París**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4xokZZqz8xg>. Acesso em: 16 dez. 2019.

EQUILIBRISTA, O (Man on Wire). Direção: James Marsh. Documentário. Inglaterra/E.U.A., 2008, 94min.

EZQUIAGA, Mercedes. **Antonio Seguí: El grabado democratiza la cultura**. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/202002/432654-antonio-segui-espero-no-perder-nunca-el-humor-es-lo-unico-que-nos-va-a-salvar.html>. Acesso em: 01 mar 2020.

FABULOSO destino de Amélie Poulain, O (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain). Direção: Jean-Pierre Jeunet. França/Alemanha, 2001, 122min.

FABULOSO destino de Amélie Poulain, O. Direção Jean-Pierre Jeunet. França, 2001, 120min.

GHITTA, Victor Hugo. **Entrevista com Antonio Seguí**. La Nacion. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5p9LXj1LAzg>. Acesso em: 14 jun. 2020.

HORTÉLIO, Lydia. **Memórias da infância**. Ocupação Lydia Hortélio (2019). Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UK-yEyf2FGzQ>. Acesso em: 19 nov. 2019.

HORTÉLIO, Lydia. **O despertar para a cultura da infância**. Ocupação Lydia Hortélio (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-nopzDgPIxXQ>. Acesso em: 19 nov. 2019.

LINIERS, Ricardo. **“Brincar é a melhor versão da liberdade”**, concedida a Renata Penzani em 18 de outubro de 2017. Disponível em: <https://lunetas.com.br/brincar-e-melhor-versao-da-liberdade-diz-o-artista-liniers/>. Acesso em: 02 dez. 2018.

LINIERS, Ricardo. **“Líderes Hoy” a Liniers** (parte 1). Concedida à Líderes TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=da3AGZvVg00>. Acesso em: 01 jul. 2014.

LINIERS, Ricardo. **“Líderes Hoy” a Liniers** (parte 2). Concedida à Líderes TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHtUb1rcuQU>. Acesso em: 02 jun. 2017.

LINIERS, Ricardo. **“Una historietta tiene lo mejor de dos mundos: la literatura y el cine”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OD-fVa0I87Q>. Concedida ao Canal Cultura. Acesso em: 23 nov. 2018.

LINIERS, Ricardo. **Caldo de cultivo: Ricardo Siri “Liniers”, apasionado del dibujo**. Excelsior TV, em 3 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eYOaBT5IGkc>. Acesso em: 12 jan. 2019

LINIERS, Ricardo. **Conversaciones LN**. Liniers conversa com Víctor Hugo Guitta, em 22 de julho de 2015. La Nación. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9aqmJI0-ibY>. Acesso em: 13 jan 2019.

LINIERS, Ricardo. **El historietista Liniers em buena vida**. Canal de la Ciudad. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3vLHIyfy6I>. Acesso em: 13 ago. 2019.

LINIERS, Ricardo. **El Macanudo humor de Liniers**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tpxu4S0Rdtk>. Acesso em: 13 ago, 2019.

LINIERS, Ricardo. **Encuentro Macanudo. Liniers entre amigos**, em 11 de maio de 2015. Espacio Fundación Telefónica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7OyalmwDIX8>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LINIERS, Ricardo. **Entrevista a Liniers**, concedida à TV3-Tria33, em 2 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EYWqf-Q-rrUo>. Acesso em: 23 jan. 2019.

LINIERS, Ricardo. **Entrevista a Ricardo Siri “Liniers”**, concedida a La Mula Reportage, em 19 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Y-r34DOZ8U>. Acesso em: 02 fev. 2019.

LINIERS, Ricardo. **Entrevista con el dibujante argentino “Liniers”**. Concedida a Noticias 22, em 18 de março de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C40a7khBbvQ>. Acesso em: 02 fev. 2019.

LINIERS, Ricardo. **Experimentar y errar + Ricardo Siri Liniers + Human Camp Vocacional Jóvenes Bs. As. 2015**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XUzl3NUBs4>. Acesso em: 31 maio 2015.

- LINIERS, Ricardo. **Feria Internacional del Libro de Buenos Aires**, em 10 de maio de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_rcaO-J2F9IE. Acesso em: 28 jun. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Liniers dibuja y explica tres de sus personajes más queridos**. Concedida a Diario El Comercio Videos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zUHljouco8o>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Liniers: lápices, colores y música**. Concedida a El Parlante Amarillo, em 21 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQMVyr5XKKI>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Malditos Nerds**: entrevista a Liniers parte #1, em 3 de julho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WJv03ONibfs>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Malditos Nerds**: entrevista a Liniers parte #2, em 3 de julho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8pxrBvQJ-xj0>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Malditos Nerds**: entrevista a Liniers parte #3, em 3 de julho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLr36Rw0t-EQ>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Malditos Nerds**: entrevista a Liniers parte #4, em 3 de julho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KNGAnO-4Cq3U>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Malditos Nerds**: entrevista a Liniers parte #5, em 3 de julho de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_NXrfOo-JbA. Acesso em: 17 jul. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Malditos Nerds**: entrevista a Liniers parte #6, em 3 de julho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qOQnr907y-jQ>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- LINIERS, Ricardo. **Pensemos bien con Liniers**. Fundación BBVA, em 18 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P4T-zVSlhAJs>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- MACHADO, Regina. **Um novo mundo**. Ocupação Lydia Hortélio (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QakTs2fThEc>. Acesso em 19 nov. 2019.
- MEIRELLES, Renata. **Território do brincar**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nWbcLVzmj7E>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- NÓS que aqui estamos por vós esperamos**. Direção: Marcelo Masagão. Documentário. Brasil, 1999, 73min.
- PIORSKI, Gandhi. **Acalantos, brincos, brinquedos e roda**. Ocupação Lydia Hortélio (2019). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D-QGMKU_g9HQ. Acesso em: 19 nov. 2019.

- PÓ da terra, Do**. Direção: Maurício Nahas. Documentário. Brasil, 2016, 79min.
- SEGUI, Antonio. **Antonio Seguí: artista plástico**. La voz em 25 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SODiEKQwlGo>. Acesso em: 06 jan. 2010.
- SEGUI, Antonio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwTliy-5QWUc>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- SEGUI, Antonio. **Entrevista com Antonio Seguí em Paris**. Bazartv, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PfGhzCym_KO. Acesso em: 23 dez. 2019.
- Seguí, Antonio. **Entrevista com Antonio Seguí**. Disponível em: http://www.artehispano.com.ar/antonio_segui.html. Acesso em: 14 jun 2020.
- SEGUI, Antonio. **Portrait d'Antonio Seguí**. Studio Artnet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDXZBxV37a0>. Acesso em: 17 dez. 2019.
- SEGUÍ: el gran teatro del mundo, Antonio**. Direção: François Catonné. Documentário. França, 2017, 52min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1yywbXillU>. Acesso em: 11 jan. 2020.
- SILVA, Lucilena. **A cultura da infância**. Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HHxLR2Z4UUQ>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- SMEKENS, Tomas. **Entrevistando Antonio Seguí**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XyjrQZAAOU0>. Acesso em 12 dez. 2019.
- TARJA Branca**. Direção: Cacao Rohden. Documentário. Brasil, 2014, 80min.
- TEAR, Instituto. **Lydia Hortélio e a brincadeira musicada**. Instituto Tear. Disponível em: <http://institutotear.org.br/lydia-hortelio-e-a-brincadeira-musicada/>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- TRAVESSIA, A.** (The Walk). Direção: Robert Zemeckis. Estados Unidos, 2015, 123min.
- TRAZO simple de las cosas, El**. Direção: Franca González. Documentário. Argentina, 2010, 78min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=75VbcKYgFgY>. Acesso em: 12 de jan. 2019.
- VILELA, Ivan. **Cultura popular e tradicional**. Ocupação Lydia Hortélio (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJSmBLiCaQ4>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- ZACHARIAS, Paula. **Artistas de entrecasa: Antonio Seguí**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dA-8gIZsDxU>. Acesso em: 14 jun. 2020.

O projeto gráfico e diagramação destes três volumes foram feitos em 2020-2021, com as muitas adversidades do isolamento social, durante a pandemia do Covid-19, mas também com muitas alegrias de processos colaborativos entre o artista Rodrigo Núñez e seus amigos e ex-alunos também artistas: Anna Jonko, Luiza Rabello e Vinícius Goulart.





