

Org.: Jociele Lampert, Flávia Duzzo e Grupo  
de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke

# Conversas Pictóricas





Conversas pictóricas

# **UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC**

Marcus Tomasi REITOR

Leandro Zvirtes VICE-REITOR

Matheus Azevedo Ferreira Fidelis PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO

Leonardo Secchi PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO

Soraia Cristina Tonon da Luz PRÓ-REITOR DE ENSINO

Fabio Napoleão PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO, CULTURA E COMUNIDADE

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

## **EDITORA UDESC CONSELHO EDITORIAL**

Marcia Silveira Kroeff - Presidente

Nilson Ribeiro Modro - CEPLAN

Alexandre Magno de Paula Dias CESFI

Janine Kniess - CCT

Roselaine Ripa - CEAD

Edelcio Mostaço - CEART

Rafael Tezza - ESAG

Renan Thiago Campestrini - CEAVI

Rosana Amora Ascari - CEO

Renata Rogowski Pozzo - CERES

Silvia Maria Favero Arend - FAED

Veraldo Liesenberg - CAV

As reproduções de textos e imagens nesta publicação possuem caráter pedagógico e científico e estão amparadas pela Lei nº 9610/1988, de Direitos Autorais, artigo 49 (não constitui ofensa aos direitos autorais), inciso III “a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”. Desta forma as reproduções realizadas possuem amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

# Conversas Pictóricas

Organização: Jocielle Lampert,  
Flávia Duzzo e Grupo de Estudos  
Estúdio de Pintura Apotheke



Florianópolis/SC  
2019

Todos os direitos desta edição reservados à Editora Udesc.

## FOTOGRAFIA

Rodrigo Sambaqui Fotografia

Créditos cedidos ao Estúdio de Pintura Apotheke

## PROJETO GRÁFICO

Miguel Vassali e Estúdio de Pintura Apotheke.

## COLABORADORES

Estúdio de Pintura Apotheke.

C766 Conversas pictóricas / Jociele Lampert, Flávia Duzzo, Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (Orgs.). - Florianópolis: UDESC, 2019.  
204 p. : il.

Inclui referências.

ISBN Impresso: 978-85-8302-164-3

ISBN E-book: 978-85-8302-165-0

1. Arte. 2. Pintura – Estudo e ensino. I. Lampert, Jociele. II. Duzzo, Flávia. III. Apotheke, Grupo de Estudos Estúdio de Pintura. IV. Giannotti, Marcos. V. Machado, Milton. VI. Dias, José Maria. VII. Bredariolli, Rita. VIII. Cabral, Marta. IX. Pasta, Paulo.

CDD: 707 - 20. ed.

# Agradecimentos

Agradecemos ao Fundo de Amparo à Pesquisa de Santa Catarina - FAPESC, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ, ao Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC e à Editora Udesc.

Também a todos os professores, artistas, pesquisadores e estudantes envolvidos na produção desta publicação, que contribuíram imensamente com seu tempo, conhecimento e generosidade.



# Sumário

**Apresentação** 11

**Introdução** 15

**1. Marcos Giannotti** 23

Recortes sobre a cor 25

Entrevista 58

**2. Milton Machado** 75

Para chegar ao mictório deve-se descer a escada (em dois lances de 8 ou 80) 76

Entrevista 97

**3. José Maria Dias** 119

Conversa com Milton Machado Breves anotações 120

Entrevista 137

**4. Rita Bredariolli** 151

A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais 152

Entrevista 161

**5. Marta Cabral** 171

Stories, stuff, and what we do with them 172

Conversa 182

**6. Paulo Pasta** 207

Para um pintor 208

Entrevista 212



# Apresentação

Este livro nasce de uma série de encontros com a pintura e sobre a pintura, e foi desenvolvido durante um processo pictórico, que ao nosso entendimento é pedagógico, discursivo e político. Os encontros nasceram a partir da pesquisa desenvolvida em 2013, na Columbia University, onde fui professora visitante, atuando na área de arte educação, vinculada a um Programa de formação de professores em um ateliê de pintura. Naquele momento criei um “Diário de artista professor” que deambulava em meio à referências artísticas e teóricas sobre arte como experiência. Eu refleti em formas de ensinar pintura que não fosse meramente pela técnica, mas sim, ao pensar o processo de subjetivação do ato criativo, por meio de reflexões, fosse gerado um desafio: afinal o que é pintar hoje?

O que significa olhar para uma pintura hoje? Ação/Agir/Sentir foram as palavras que mobilizaram o trabalho que desencadeou a partir dos estudos da arte como experiência, sobre tudo, os textos de John Dewey. Em 2014, quando retornei a Universidade de Estado de Santa Catarina, ainda impregnada por um desejo de buscar formas de ensino e aprendizagem que fossem diferente, construí junto aos artistas e professores, alunos e pesquisadores que se interessavam pelo mesmo tema um Grupo de Estudos, O Estúdio de Pintura Apotheke, que funciona até o momento como um Programa de Extensão universitária e tem vínculos com meus projetos de pesquisa e ensino. É deste espaço que nasce a perspectiva deste livro.

Reunir artistas, professores e pintores que instigam nossa reflexão sobre o fazer pictórico, da arte educação pela pintura, ao labor e a construção do pensamento e referencial que é apresentado agora, até o estar e habitar o espaço do estúdio de pintura, eis algumas frestas que este livro apresenta.

Conversas Pictóricas é um livro desenvolvido a partir do evento realizado durante minha exposição Deambulações sobre a Pintura, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina (2016) e contou com a organização dos integrantes do Estúdio de Pintura Apotheke. Mais uma produção deste evento, o livro é uma celebração com aqueles que derivam seu olhar, tempo e espaço para estar em um estúdio de pintura, sentir o cheiro da tinta, e estar disposto a fracasso e risco pelo simples prazer em pintar, ou ver alguém aprender pintura.

Professora Associada Dra. Jocielle Lampert

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UDESC

Para conhecer mais o trabalho acesse:

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



# DEAMBULAÇÕES SOBRE A PINTURA

Jociele Lampert

Abertura 25 de Maio de 2016  
Conversa com artista às 18 horas  
Visitação de 25 de Maio à 17 de Julho  
Local: Museu de Arte de Santa Catarina - MASC

## CONVERSAS PICTÓRICAS

No período da exposição acontecerão conversas  
com artistas professores convidados (nomes confirmados):

Milton Machado (UFRJ) e José Maria Dias  
Rita Bredariolli (Unesp) e Marta Cabral (Teaches College -  
Columbia University/NY/EUA)  
Paulo Pasta (Instituto Tomie Ohtake)  
Marco Giannotti (USP)

**Idealização e Organização:**

**Estúdio de Pintura Apotheke**

[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)





# Introdução

Pensar a produção teórica e artística no campo das artes visuais, hoje, constitui um desafio que exige superar a percepção fragmentada destes fenômenos e ampliar a reflexão na perspectiva de expressões contemporâneas e suas implicações conceituais, formais e contextuais. A interlocução parece ser um meio profícuo para que possamos avançar nesta desafiadora e imprescindível tarefa.

Esta publicação, *Conversas Pictóricas*, registra o conjunto de atividades desenvolvidas pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, no evento do mesmo nome realizado no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, no ano de 2016, paralelo à exposição *Deambulações sobre a pintura*, da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Jocielle Lampert, coordenadora do projeto.

As atividades deste Encontro trouxeram relatos, apresentaram reflexões, que propiciaram questionamentos importantes para a pesquisa no campo das artes. Na ocasião, contamos com artistas, pesquisadores e professores, nomes de grande relevância que, gentilmente, aceitaram participar e contribuir: Prof. Dr. Milton Machado, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Rita Bredariolli, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Marta Cabral, Prof. Dr. Paulo Pasta, Prof. Dr. Marco Giannotti e o pesquisador e artista visual José Maria Dias da Cruz. Os temas debatidos abrangeram assuntos diversos: o lugar da pintura na contemporaneidade, o ensino das artes, o trabalho do artista-educador, o processo de produção artística, pesquisas acadêmicas e o artista na academia.

O material documentado foi transcrito e digitalizado obedecendo três eixos: Entrevistas concedidas aos participantes do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, Conversa com artista e Textos produzidos pelos convidados.

Marco Giannotti contribuiu inicialmente com dois textos: Recortes sobre a cor Transformações cromáticas da pintura brasileira: do modernismo à arte contemporânea e From Goethe to Rothko: new ways of perceiving and creating through color. Estes artigos trazem parte da sua pesquisa sobre a Doutrina das cores de Goethe, tema que desenvolveu com profundidade na sua dissertação de mestrado apresentada na Universidade de São Paulo - USP, no ano de 1993. É possível perceber que Rothko constitui uma forte referência para o trabalho de pintura do artista. O estudo da cor tem sido recorrente na trajetória artística de Marco Giannotti tanto no âmbito da pesquisa e da produção textual, quanto em sua atuação docente e na sua pintura. Além disso, em entrevista, Giannotti fala sobre o seu ambiente de trabalho e a rotina como pintor, o que nos permite intuir como tais aspectos podem influenciar a sua produção artística.

José Maria da Cruz discorre sobre o início da sua atividade artística, em Paris, onde estudou com Emílio Pettorut. O artista afirma que a sua formação se deveu essencialmente a leituras sobre pintores como Léger, Delacroix, Redon, Van Gogh, entre outros, bem como, o clássico de

Leonardo da Vinci, Tratado de Pintura. Mas, Cézanne tem sido a sua referência mais marcante: ao usar o rompimento do tom, nos mostra a manifestação do cinza sempiterno – uma atmosfera entre o quadro e também considerando o serpenteamento vinciano. O artista preza pelo estudo da cor, assunto presente em seus três livros publicados: *A cor e o cinza*, *O cromatismo cezanneano e Pintura, cores e coloridos*. Entremeadada por memórias de sua trajetória, tanto no Rio de Janeiro como em Florianópolis, sua fala conta-nos sobre a pesquisa e a produção em pintura ao longo da sua trajetória artística.

A entrevista com Paulo Pasta, aqui transcrita, ocorreu no ateliê de pintura da UDESC, um ambiente propício para a fluidez e descontração da conversa. O artista discorreu detalhadamente sobre a exposição realizada em 2015: *Há um fora dentro da gente e fora da gente um dentro* (verso do poeta mineiro Francisco Alvim), na qual apresentou suas pinturas mais recentes de paisagens, concomitantemente às obras abstratas, mais conhecidas; as primeiras inaugurando o Anexo Millan e as outras na sede da galeria Millan. Pasta destaca o seu interesse por uma paisagem específica, presente nas lembranças do tempo em que morava na sua cidade natal, Ariranha, no interior de São Paulo. O artista descreve uma extensa região de plantio de cana, a qual considera como uma espécie de “antipaisagem”.

O tema Ensino das Artes é apresentado por Rita Bredariolli e Marta Cabral que apontam para a importância dessa disciplina nas escolas bem como os seus desdobramentos na aprendizagem de um modo geral. Rita Bredariolli comenta a aula ministrada na condição de professora convidada, na GUEST CLASS, na Universidade de Belas Artes, da Universidade do Porto. Na referida aula, intitulada: *História, Memória e Imagens: perspectivas de pesquisa no campo da arte/educação no Brasil* a professora abordou conteúdos decorrentes das suas pesquisas de mestrado e doutorado, que provêm da ideia de história elaborada no movimento da memória. Em seu artigo *A lógica indisciplina da imagem*, Bredariolli discorre sobre a incapacidade de absorvermos o todo que compõem uma imagem. Segundo a autora: a imagem é um encontro entre a minha subjetividade e a subjetividade e objetividade daquilo que estou olhando. A relação que estabelecemos com determinada imagem, vem permeada de história, de memórias, da materialidade do tempo. A percepção de uma imagem deve ir além daquilo que projetamos nela. Por sua vez, Marta Cabral relata a sua prática no Rita Gold Early Childhood Center, uma escola-laboratório que faz parte da Columbia University, em Nova Iorque, na qual desenvolve um trabalho com crianças cuja a faixa etária é de 0 a 5 anos. Nessas oficinas os alunos têm a oportunidade de experimentar diferentes meios e materiais: fotografia, pintura, impressoras 3D, cerâmica, vidro, etc. Além de criarem seus trabalhos, as crianças costumam visitar a galeria de arte Macy Gallery, localizada dentro do campus. Ao final de cada ano é realizada uma exposição em que os próprios alunos atuam como curadores, ocupando-se inclusive da montagem. Esta prática incentiva que, desde cedo, eles tenham comprometimento com o que fazem, mesmo que muitos sejam ainda bebês. A professora artista narra detalhadamente esta experiência em seu livro: *Art makes us happy: young children explore materials and ideas*, publicado em 2016.

Em suas contribuições, Milton Machado faz um relato sobre a sua formação em Arquitetura e a influência que esta atividade exerce no seu processo como artista. Na exposição retrospectiva, intitulada *Cabeça*, o artista reuniu 45 anos de trabalho, com desenhos, pinturas, esculturas, instalações, vídeos e fotografias, ocupando quatro salas no CCBB-RJ, em 2014. No ano de 2015 esta mesma exposição foi para o CCBB-Belo Horizonte. Milton Machado compartilha com o leitor a experiência de ser espectador da sua própria obra, com um distanciamento temporal que lhe permite inúmeras leituras e reflexões. Como desdobramento desta exposição foi publicado o livro *Cabeça*. Em 1978 o artista já havia começado a produzir *História do Futuro*, um livro que segundo o autor, não pode ter fim.

Sabemos da importância de uma interlocução com os nossos pares no sentido de adensar as questões relativas à produção e estudo das artes visuais. A prática destes artistas e educadores, em diferentes âmbitos, oferece elementos fundamentais para a pesquisa tanto no processo de criação em atelier, quanto na questão das práticas acadêmicas e formativas. A documentação e a sistematização dos conteúdos apresentados nesta publicação, do mesmo modo, constituem um instrumento valioso para novas propostas de estudos no âmbito das artes. Por último, destacamos que a multiplicidade das temáticas expostas no conjunto de textos aqui reunidos certamente irá auxiliar o leitor a perceber a complexidade de que se reveste a produção das artes visuais na contemporaneidade.

Flávia Duzzo e Jocielle Lampert



**Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura* de Jocielle Lampert  
apresenta o evento:**

## **LANÇAMENTO:**

**"Diário de artista e diário de  
professor: deambulações sobre o  
ensino de pintura"  
De Jocielle Lampert**

**Quando:** 13 de julho de 2016, às 18 horas  
**Onde:** MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen,  
5600 - Agrônômica, Florianópolis/SC)

Organização e idealização:  
Estúdio de Pintura Apotheke  
[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)  
[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)







**Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura de Jociele Lampert*  
apresenta o evento:**

## **CONVERSAS PICTÓRICAS**

**Conversa com Marco Giannotti (USP)**

**Tema: Diário, colagem e pintura**

**Lançamento:**

**"Diário de artista e diário de  
professor: deambulações sobre o  
ensino de pintura" de Jociele  
Lampert**

**Quando: 13 de julho de 2016, às 14 horas**

**Onde: MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen, 5600 -  
Agrônoma, Florianópolis/SC)**

Organização e idealização:

Estúdio de Pintura Apotheke

[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)





**Marco Gianotti**



# Recortes sobre a cor<sup>1</sup>

Transformações cromáticas da pintura  
brasileira: do modernismo à arte contemporânea

## Resumo

O principal objetivo deste projeto consiste em analisar as principais transformações que ocorreram na pintura brasileira a partir do modernismo tendo o estudo cromático como fio condutor. Pretende-se mostrar como paulatinamente a pintura brasileira adquire certa autonomia estilística justamente na medida em que os pintores salientam as propriedades expressivas e espaciais da cor.

## Abstract

The purpose of this project is to analyze the main changes that occurred in Brazilian painting from the chromatic point of view. It is intended to show how gradually Brazilian painting acquires certain stylistic autonomy precisely insofar as painters emphasize the expressive properties of color and space.

## **Marco Garaude Giannotti <sup>2</sup>**

Nasceu em São Paulo em 1966. Pintor, professor Associado nível A3 da Escola de Comunicação e Artes da USP. Frequentou o curso de desenho e gravura e metal ministrado por Sérgio Fingerhann a partir de 1980. Em seguida, reside dois anos em Nova York, onde teve um contato direto com a produção contemporânea e com acervos dos museus. No final dos anos oitenta ganhou o prêmio aquisição do Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro e a Bolsa Ivan Serpa, da Fundação Nacional de Arte - Funarte, no Rio de Janeiro. Formou-se em Ciências Sociais na USP, e realizou suas exposições individuais nas principais galerias e museus de São Paulo e Rio de Janeiro. Defendeu seu mestrado em filosofia com a tradução e introdução crítica da Doutrina das Cores, de Goethe (1749 - 1832). Participou de duas versões da Bienal do Mercosul e do Arte Cidade, e de algumas exposições coletivas internacionais. Por duas vezes, recebeu o prêmio da melhor exposição do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte? APCA. É autor dos livros Passagens editado pela Cosacnaify reunindo os últimos 20 anos de atividade pictórica, Breve história da pintura contemporânea lançado pela editora Claridade e um livro pela editora espanhola Dardo sobre suas pinturas e fotografias mais recentes. Defendeu sua tese de livre-docência intitulada A sombra da Imagem. Forma o grupo de pesquisa sobre a cor no departamento de artes plásticas da USP. Convidado em 2011 para ser professor visitante durante o ano letivo na Universidade de Estudos Estrangeiros de Kioto, publica o livro Diário de Kioto pela Martins Fontes com apoio da embaixada do Brasil em Tóquio. Recentemente realizou uma exposição no Instituto Tomie Ohtake e na Galeria Raquel Arnaud.

## Apresentação

O presente estudo se enquadra no âmbito de um projeto mais amplo de pesquisa que coordeno com conjunto de alunos e professores sobre o fenômeno cromático na arte moderna e contemporânea nas suas diversas manifestações<sup>3</sup>. Devido a seu aspecto complexo, a cor requer um estudo multidisciplinar que envolve tanto o aspecto prático como teórico na interpretação da cor<sup>4</sup>. *Reflexões sobre a cor* abrange ensaios sobre artistas distintos tendo o fenômeno cromático na arte moderna e contemporânea como fio condutor. Tomo como de partida o livro *Doutrina das Cores de Goethe*, fruto de 20 anos de pesquisa e que foi parcialmente vertido para o português em minha tese de mestrado realizada em 1993. O termo *Doutrina (Farbenlehre)* busca contemplar tanto o aspecto prático como teórico na interpretação da cor. Aliás, esta obra, muito criticada quando foi publicada em 1810, tornou-se a partir do século XX cada vez mais reconhecida mundo afora. Já no final do século dezenove, estudos em fisiologia humana evidenciaram que a cor não é apenas um fenômeno físico exterior e objetivo, mas também algo fisiológico, ou seja, produto da interação entre a nossa retina e o cérebro. Se por um lado a empreitada de Goethe em buscar uma teoria geral para explicar o fenômeno cromático se mostra impossível atualmente, por outro lado, o poeta não deixa de levar em consideração as diferentes práticas da cor, de modo que este fenômeno aparece para um químico de maneira distinta do que para o pintor etc. não há efetivamente, um único ponto de partida para o estudo da cor. Por outro lado, a divisão inicial entre cores fisiológicas, físicas e químicas presentes no livro de Goethe permite refletir sobre concepções cromáticas distintas ao longo da história. Se no impressionismo predomina a interpretação fisiológica da cor, a interpretação das cores físicas segundo Goethe é muito instigante para entender como os pintores modernistas passaram utilizar a cor como elemento autônomo, calcado na superfície da tela. Por fim, as cores químicas nos ajudam a compreender a volta ao uso do pigmento puro em artistas como Yves Klein e Hélio Oiticica na década de sessenta. De uma maneira geral, todos os artigos que pretendo desenvolver oscilam entre uma análise calcada em obras específicas e considerações históricas mais abrangentes.

Neste enfoque específico sobre a pintura ocidental, as cores adquirem maior autonomia frente ente ao desenho. Este processo que vem desde a Renascença se distingue por três fases (ou recortes ideais) distintas: no primeiro momento, quando o olhar é regido pelas leis da perspectiva, o ponto de vista se espelha no ponto de fuga virtual, na medida em que

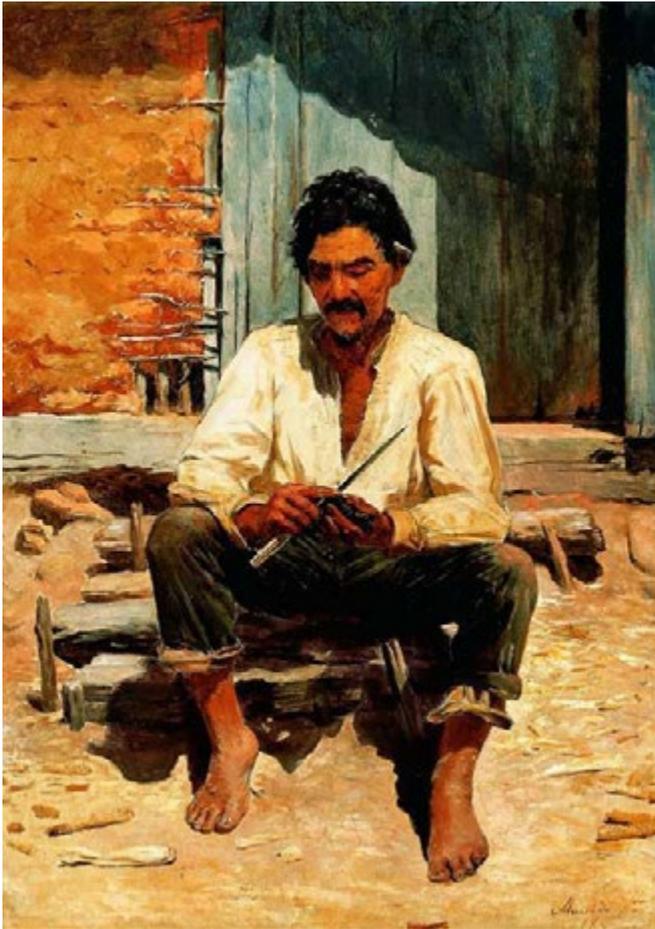
ambos criam a ilusão de um espaço tridimensional. As cores neste caso, em maior ou menor grau, são sempre monitoradas por um desenho previamente dado. No segundo momento, a partir do século XVII, o olho é visto como um instrumento óptico móvel e a retina como um órgão capaz de produzir as cores. A superfície da tela passa a espelhar a retina, visto que ambas produzem cores em um espaço bidimensional, seja na superfície da tela, seja na própria retina. No Impressionismo as cores ganham mais autonomia, na medida em que passam a sugerir um espaço pictórico a partir de suas relações. Em seguida, durante o Modernismo, quando o vínculo entre a visualidade pictórica e o mundo percebido se quebra, as cores passam a ser entendidas como elementos construtivos capazes de estabelecer novas relações espaciais à revelia de um mundo previamente representado. Esta conquista do espaço começa com a afirmação da autonomia da pintura frente o mundo percebido, neste sentido, a pintura tende a se firmar como tinta aplicada na superfície da tela. Não que os artistas não soubessem que toda pintura é feita sobre um plano bidimensional, a pintura sempre jogou com esta ambiguidade entre um mundo representado em duas dimensões e o espaço percebido em três dimensões, mas, na medida em que a pintura é vista como uma pintura, e não um correlato óptico da visão, os pintores modernos tendem a salientar o que uma pintura tem de particular, ou seja, o fato de situar-se apenas em dois planos.

Os pintores modernos percebem efetivamente que não existe uma correlação fixa entre a pintura (de duas dimensões) e o mundo percebido. Existem certos mecanismos visuais tais como constância cromática, visão seletiva, que não podem ser projetados diretamente em uma superfície plana. A pintura afirma assim sua autonomia no início do século XX. A tela torna-se um terreno livre para as experiências cromáticas. O pintor moderno não procura reproduzir nos quadros as mesmas cores que vê. A pintura é uma realidade vivente e autônoma e não apenas uma representação. A cor ganha sua autonomia quando é pensada como um fenômeno vivo que existe por si mesmo, e não como um simples meio de representar o mundo sensível. Não há mais a ideia de um espaço estabelecido a priori. A construção do espaço pictórico é mediada tanto pelo trabalho do artista como pela experiência do olhar do observador. Antes do que uma simples tela projetada, a visão representa a possibilidade de apreendermos as coisas ao nosso redor. Ela não pode ser mais entendida segundo um modelo estático: “a visão é uma ação”<sup>5</sup>. O olhar se torna móvel e ubíquo e a cor começa a ser pensada à revelia de um ponto de vista fixo ou até mesmo de

uma figura desenhada previamente. Torna-se possível experimentar diferentes abordagens espaciais da cor.

Apresento a seguir um breve resumo do que pretendo realizar nos próximos anos como projeto de pesquisa. Refletir sobre as transformações da pintura brasileira moderna e contemporânea a partir de uma perspectiva cromática pode parecer a primeira vista um projeto por demais ambicioso. A grande dificuldade em traçar um panorama é cair em generalidades banais. Logo, o que pretendo aqui, é fazer um recorte, de modo que, ao analisar apenas 10 obras de 10 pintores que se destacam no panorama brasileiro espero levantar questões que considero paradigmáticas de cada período. O uso excessivo de citações de depoimentos dos artistas e de críticos especialistas no assunto se justifica aqui pela necessidade de ser sucinta e ao mesmo tempo fiel a poética de cada um.

## I. A luz tropical em questão - Almeida Júnior



Caipira Picando fumo – 1893

“A luz forte e os tons muito aproximados tendem a romper ameaçadoramente a distância entre todos os elementos do quadro. Cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro. O chão do terreiro se transporta com pouquíssimas nuances para a parede de pau-a-pique... Nesta tela o homem sofre o meio, em vez de determiná-lo... O sol é o grande personagem deste ‘Caipira picando fumo’.”<sup>6</sup> - Rodrigo Naves

As dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira são explicitadas de maneira recorrente pelos pintores no século XIX. Segundo Buckle “tão luxuriante é a vegetação que a natureza parece desregrar-se na ostentação de seu poder (...), em meio a essa pompa e fulgor da natureza, nenhum lugar é deixado para o homem”<sup>7</sup>. Neste quadro a luz domina toda a cena. Sua intensidade se revela na claridade ofuscante e na proximidade entre todas as coisas, que não têm um contorno muito marcado. As nuances cromáticas são dizimadas pela intensidade da luz solar, que parece cegar nossos olhos. Paradoxalmente, a natureza aparece aqui não pela sua vegetação luxuriante, mas mediante seu poder devastador da luz tropical. Ao invés do claro escuro que confere volume e permeia as relações cromáticas em boa parte da pintura europeia a partir do Renascimento, a originalidade deste quadro está em justamente romper com estes paradigmas. Manet talvez tenha sido o primeiro artista a utilizar esta luz direta que apresentava os corpos de forma escancarada, como no caso de *Olímpia*. A “artificialidade” compositiva chocou os costumes da época e abriu as portas para novas investigações sobre a construção dos focos de luz em uma pintura. No caso de Almeida Júnior a fonte de luz não provem da artificialidade iluminação urbana, mas resultante da força da luminosidade presente na natureza tropical<sup>8</sup>.

## II. Transformações da paleta de um imigrante - Lasar Segall



Eternos Caminhantes, 1919 e Paisagem Brasileira-1925

Nada mais difícil de ser visto, interpretado e usado do que a cor. Na obra de Segall, como se sabe, as preferências vão aos terras, aos cinzas, aos verdes pálidos, aos ocre finos, ao amarelo-laranja, aos vermelhos-escuros, ao amarelo-limão. Entretanto, que complexas operações se realizam no laboratório íntimo do pintor, antes desses tons atingirem o último estado! Que densidade carregam essas tintas sóbrias, que expressividade na sua aparente pobreza! Falar de despojamento. . . não sei: antes prefiro mencionar a valorização dessas cores que afirmam sua força autêntica em tão numerosas telas. Antes prefiro sublinhar a riqueza dessas tintas sóbrias que, sustentando a construção plástica, conferem-lhe nobreza e dignidade exemplares. De resto, a cada pintor corresponde uma necessidade técnica e uma atmosfera próprias. O que interessa mais de perto é o resultado final. E os resultados da segalliana são dos mais convincentes. Murilo Mendes

Lasar Segall, nasceu em Vilna, capital da Lituânia, na época sob o domínio do Império russo. Com 15 anos instala-se em Berlim e frequenta a Academia Imperial de Belas Artes, de onde seria afastado em 1909 por expor na Freie Sezession, período no qual sua obra esteve fortemente influenciada pelo expressionismo. Em 1913, Segall vem pela primeira vez ao Brasil; realiza exposições em São Paulo e Campinas, onde percebe-se já em sua obra uma forte influência do expressionismo do grupo Die Brücke. Em 1923 instala-se definitivamente no Brasil. A partir daí passa a ser uma das figuras centrais do Modernismo Brasileiro, atuando como um contraponto alemão às influências francesas. Neste período surgem temas brasileiros em sua obra como na que procuramos analisar a seguir. Se compararmos Paisagem Brasileira com qualquer pintura de sua fase europeia<sup>9</sup>, como por exemplo Eternos Caminhantes, é possível observar como as formas tem contornos menos angulosos e tensos, as pinceladas e as cores se atenuam. Segall abre mão dos contrastes cromáticos expressionistas em nome de uma fase contemplativa, como afirma Mário de Andrade. Paisagem Brasileira retrata uma natureza bucólica e talvez paradoxalmente harmônica visto que, ao invés de retratar os contrastes sociais brasileiros como fizera na Europa, aqui vemos antes uma paisagem distante e idílica. Aqui os homens, os animais, as casas, a natureza, o sol, convivem em perfeita harmonia.

### III. Anita, a cor na berlinda



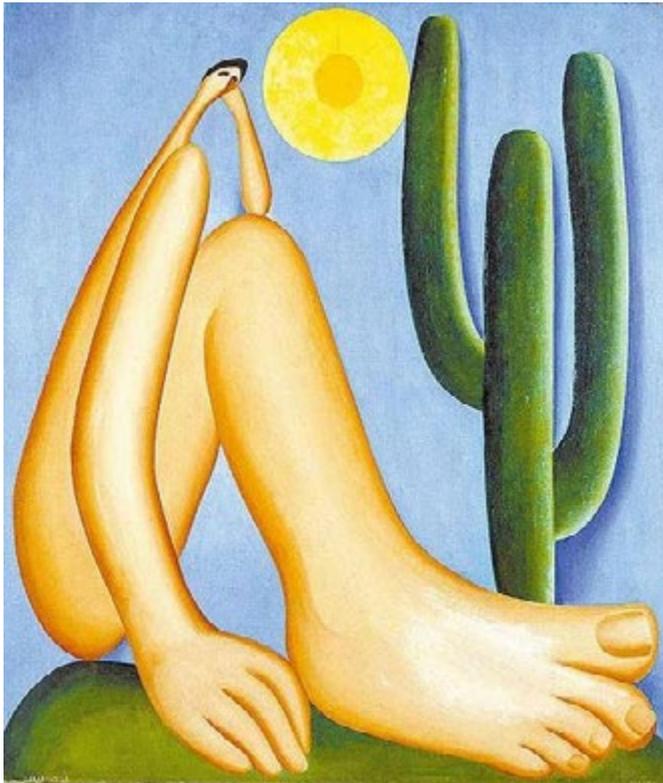
O homem amarelo, 1915-16

“Um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta. Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores. Nada nesse mundo é

incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor. Comprei incontinentemente uma porção de tintas, e a festa começou. Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral.” - Anita Malfatti

A exposição de Anita Malfatti, em 1917 instiga os artistas e jovens intelectuais a se organizar como grupo e promover a arte moderna nacional, que terá lugar em São Paulo, embalado pelo progresso e industrialização acelerada, contando ainda com a presença maciça de imigrantes. Uma vez que na antiga capital do Brasil, Rio de Janeiro, perdurava a tradição burguesa e conservadora presente na Academia de Belas Artes, é em São Paulo que abre-se espaço para novas iniciativas modernas. Por causa de uma atrofia no braço e na mão direita, Anita utiliza a mão esquerda para pintar. Como o jovem Picasso, se inspira num mundo marginal. Na sua fase mais original e intensa busca retratar imigrantes ou marginalizados como *A louca*. O homem amarelo se destaca pelo uso de traços e cores fortes, expressionistas. Amarelo neste caso tanto remete a uma cor intensa, como a uma raça, a japonesa. Infelizmente sua exposição teve grande resistência, e Anita parece nunca mais ter se recuperado do ataque brutal sofrido pelo artigo de Monteiro Lobato. Mais uma vez a pintura brasileira perde a força motriz expressiva da cor. Anita Malfatti se retrai e volta novamente ao estudo acadêmico. Após essa época, alterou sua temática, produzindo, naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas populares. Suas pinturas perdem a luminosidade intensa e a riqueza cromática da fase inicial.

### III. Antropofagia cromática - Tarsila do Amaral

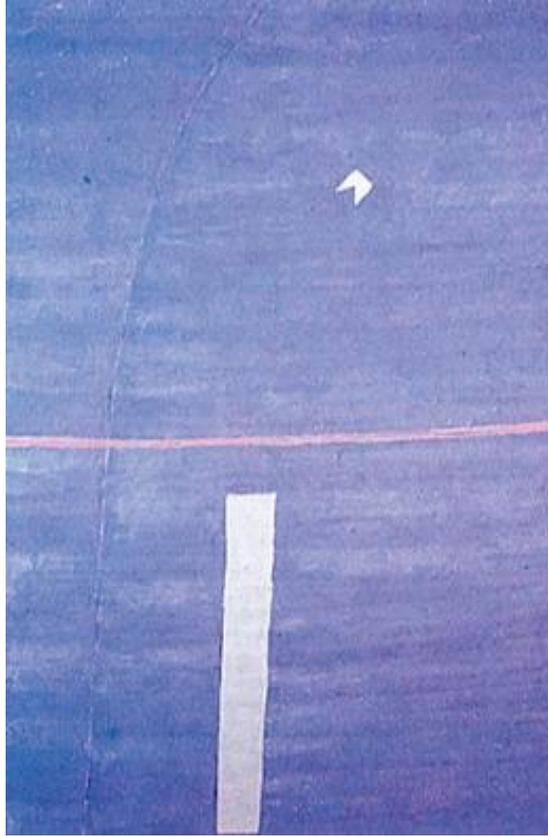


Abapuru, 1928

“Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que datava a época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro.” - Tarsila do Amaral

É no curso acadêmico de desenho com Pedro Alexandrino que Tarsila conhece Anita Malfatti, que então já tinha uma abordagem mais modernista. Posteriormente ela e alguns colegas do curso de Pedro Alexandrino fazem aulas de pintura com Georg Elpons, que lhes apresenta técnicas diferentes das acadêmicas, como a aplicação de cores puras, diretamente do tubo. Em 1920 viaja para Paris e estuda na Académie Julian. Ao retornar ao Brasil em 1922, depois da semana de arte moderna, forma em São Paulo, o Grupo dos Cinco<sup>10</sup>. O aprendizado europeu será digerido aqui, no contato com o grupo. A artista pinta com cores mais ousadas e pinceladas mais marcadas. Em 1923, novamente em Paris, frequenta o ateliê de André Lhote, Albert e Fernand Léger. Após uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais a inicia a chamada fase pau-brasil, em que mergulha na temática nacional. Em 1928, pinta Abapuru tela que inspira o movimento antropofágico, desencadeado por Oswald de Andrade e Raul Bopp. O movimento buscava realizar uma plataforma nacional que conseguisse absorver as principais conquistas da arte moderna naquele momento, centrada em Paris e, ao mesmo tempo, digerir estas influências a partir da realidade local. Neste período, a geometria é abrandada. As formas crescem, tornam-se orgânicas e adquirem características fantásticas, oníricas, a linguagem surrealista se impregna do folclore brasileiro.

Mário de Andrade busca mostrar as diferenças entre a “brasilidade” de Almeida Júnior e de Tarsila: “(...) o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é de um bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte”<sup>11</sup>. Ao contrário da pintura de Almeida Junior onde o sol se faz presente mediante a iluminação acachapante, aqui o sol aparece estilizado, como todas as figuras. A paleta é bem simplificada e o que realmente aparece como novidade do ponto de vista da composição, além contorno distorcido dos corpos, é justam ente uma aplicação chapada das cores, que não mais são distribuídas em função do foco de luz. Ao buscar uma palheta “caipira”, nacional, sua pintura se torna cromaticamente mais rica e vibrante, outras referências como a do Muralismo mexicano podem ser notadas.



Alfredo Volpi sem título, década de 60, 12x26 cm

#### IV. Volpi e a reinvenção da têmpera

“A questão é que sempre pintei as minhas pinturas que ‘saem’, nunca fui atrás de corrente alguma. Os concretistas me convidaram, fui expor com eles. Mas nunca pensei em seguir alguém ou qualquer corrente. Uma vez em 57 ou 58 fomos ver uma casa aqui perto, com o Mário Pedrosa, tinha umas linhas geométricas minhas na fachada, ele achou fantástico, eram do 30 ou do 40. Sempre pintei o que senti, a minha pintura aos poucos foi se transformando, começa com a natureza, depois aos poucos vai saindo fora, às vezes, continua, eu nunca penso no que

estou fazendo. Penso só no problema da linha, da forma, da cor. Nada mais. Meus quadros têm uma construção, o problema é só de pintura, não representam nada. Isso vem aos poucos, é uma coisa lenta, é um problema, toda a vida foi assim.” - Volpi

As transformações estilísticas de Volpi a partir do emprego da têmpera serão objeto de um estudo mais detalhado. Por ora apresento alguns tópicos que serão aprofundados. A obra de Alfredo Volpi será abordada neste ensaio a partir de uma questão técnica: a utilização da têmpera no final da década de 1940, justamente no período da consolidação do seu estilo e de sua palheta. Penso a técnica não como forma acadêmica, mas, como diria Francastel, uma forma de saber virtual que permitiu aos homens do Renascimento imaginar cidades ideais na pintura, inaugurando, assim, um modelo urbanístico baseado na perspectiva, que aos poucos transforma as cidades medievais, dispostas de modo caótico, em cidades modernas planejadas.

Atualmente a técnica é entendida apenas sob a ótica da tecnologia; nota-se a ausência de um pensamento sobre as questões técnicas vinculadas à imaginação. É contra este senso comum que teóricos como Argan irão demonstrar o sentido simbólico de uma inovação tecnológica como a cúpula da Catedral de Florença, assim como Francastel, que, em seu longo estudo sobre questões técnicas, relaciona-as com a imaginação e com o potencial utópico do homem. Na arte moderna, as análises restritas a procedimentos técnicos são raras e muitas vezes decepcionantes, pois ficam, na maioria das vezes, aquém dos estudos teóricos sobre arte. A arte moderna obrigou o artista a depurar sua técnica de modo solitário, até mesmo quando assume declaradamente certas influências.

Já há algum tempo procurou-se estabelecer os critérios que distinguem a atividade do artista do artesanato, e, para isto, foi preciso reformular a noção de técnica. A técnica não se resume a um conhecimento sobre a fabricação homogênea de objetos utilitários. O artista, ao inventar novas regras e proporções na arte, não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal; está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando, assim, uma nova linguagem. Volpi passa a utilizar a têmpera quando sua pintura torna-se mais calcada na superfície da tela e a cor, por sua vez, passa a ter um papel predominante na formação do espaço.

A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do

óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia. Por outro lado, a têmpera ressalta a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela, faz o pigmento respirar, produzindo uma intensa saturação cromática. Não é à toa que vários pintores modernos procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura mediante o emprego da velatura da pintura à óleo. Ao buscar algumas considerações sobre a têmpera no livro de Ralph Mayer sobre técnicas pictóricas, somos induzidos a imaginar a obra de Volpi:

“Aplique pinceladas únicas em uma só direção, e não para frente e para trás. Não passe no mesmo ponto duas vezes seguidas, se desejar repassar, espere um período curto para fixar um pouco, após o que se pode pintar novamente na mesma direção. [...] O manuseio tradicional da têmpera é em pinceladas leves e hachuradas. [...] Apesar do poder de cobertura destas camadas sucessivas, o fundo e as camadas inferiores ainda contribuirão com seus efeitos para o resultado final. [...] Uma translucidez pode algumas vezes ser recuperada sobrepintando-se uma zona opaca com camadas finas e transparentes. Este tipo de pintura não é definitivamente um método ideal para principiantes ou para os que preferem um estilo impulsivo ou extemporâneo; é preferido por aqueles cujo esquema de trabalho é deliberado e planejado.”<sup>12</sup>

Não creio que Volpi tenha aberto livros sobre a interação cromática, mistura ótica etc. Não há uma separação nítida entre teoria e prática, como no caso dos concretistas, que se apoiavam num manifesto ou em um programa - e talvez por este motivo algumas de suas obras são monótonas à primeira vista. Volpi não busca fazer da arte um projeto construtivo. Neste sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. É quando a geometria não é aplicada a priori, quando as formas se tornam gastas pelo tempo que sua obra se torna única. Uma variação entre linha, cor, forma, espaço que não é apenas formal, é uma experiência poética. Por isto é que seus quadros nunca são previsíveis, pois surgem de uma experiência sempre renovada do exercício da imaginação. A escolha dos seus temas não segue um esquema, é sempre uma nova experiência. Apesar terem um aspecto esmaecido, suas cores não deixam de produzir um efeito estético impactante. O fato delas não aparecerem de imediato, mas através de um processo contínuo de rememoração, faz com que cada cor se projete em outra para poder aparecer. As cores nunca são puras: o azul é o azul refletido em um verde esmeralda e assim por diante (a ideia de uma cor pura

não é uma ficção?). Em todo o caso, a lição de Matisse de que a cor é sempre relação se faz presente. Em Volpi não apenas as cores, mas também as formas só adquirem significado se entendidas no interior do seu contexto. Uma forma retangular pode tanto parecer uma porta como uma janela; um traço negro pode sugerir a imagem de um mastro, mas num outro instante pode sugerir também o detalhe de uma janela. Cores e formas vivem sob um processo contínuo de mutação.

As bandeirinhas parecem como que num processo de metamorfose; adquirem uma propriedade orgânica, pois surgiram de um processo de mutação. Na verdade são elementos que surgem dos telhados das fachadas, que sempre produziam bandeirinhas em negativo. Volpi é um exemplo para aqueles que ainda acreditam no potencial expressivo da pintura, visto que as questões que acompanham seu trabalho nunca são estritamente pictóricas, mas remetem sempre a determinadas experiências de vida. Ao falar sobre a atualidade do belo, Gadamer nos dizia que uma obra-de-arte deve ter uma dimensão simbólica, induzir ao jogo e remeter a uma festa, pois uma obra reúne as pessoas. Como ninguém, Volpi faz destes preceitos uma forma de vida artística.



Hélio Oiticica, Bilaterais, 1959

## V. Um salto para o espaço: Hélio Oiticica

“Já não tenho mais dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou. Longe de ser a “morte da pintura”, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como “suporte” da “pintura”. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.”<sup>13</sup> - Hélio Oiticica

Segundo Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica “é um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra. Assim o fez desde os anos de aprendizado e desenvolveu uma forma própria como sua poética, ao longo de toda a sua trajetória. Para Oiticica, escrever foi inicialmente um meio de ‘fixar’ questões essenciais no campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob a forma de diário. Oiticica participou ativamente de um dos períodos mais fortes da crítica de arte no Brasil: os anos neoconcretos. A própria produção de obras nesse período demandou, por parte da crítica de arte, uma conceituação inteiramente voltada para as questões novas que as obras apresentavam, disso resultando uma feliz impregnação entre obras e ideias, que instaurou uma nova maneira de ver e sentir a obra de arte.”<sup>14</sup>

Considero *Aspiro ao Grande Labirinto* um dos melhores escritos de artista realizados no Brasil. Chega a ser emocionante ver como o artista utiliza a linguagem escrita de forma projetiva e não meramente descritiva dos seus trabalhos. Ou seja, a escrita é uma forma de antecipar obras que o artista pretende realizar no futuro.

Também impressiona a maneira como o jovem Oiticica retoma questões formais e cromáticas alavancadas pela vanguarda modernista, em especial Mondrian e Malevich, antes mesmo destes artistas serem reavaliados pelo minimalismo americano. Em 1959, Hélio Oiticica passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis.

“Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual (...).” - Hélio Oiticica

Para Hélio Oiticica haveria uma tendência à superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), em proveito de estruturas ambientais e objetos. O artista marca o início da transição da tela para o espaço ambiental, o que ocorre nesse ano com os Bilaterais - chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon - e os Relevos Espaciais, suas primeiras obras tridimensionais.

“Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro.” - Hélio Oiticica

Ao chegar ao limite da pintura, Hélio Oiticica busca superar as barreiras entre o subjetivo e o objetivo. A própria noção de obra é questionada. A nossa estrutura perceptiva como um todo passa a determinar o elo de significação entre a obra e o espectador. Esse elo não se faz apenas mediante uma relação visual, implica em um embate corpóreo entre o observador e obra. A obra de Hélio adquire cada vez mais uma dimensão arquitetônica. Alguns projetos foram feitos recentemente, após sua morte, como no caso de Inhotim. Ao absorver e digerir de maneira independente e autônoma as grandes questões da vanguarda o movimento Neoconcreto de certa forma resolve a o dilema colocado pelo manifesto antropófago. Ao se colocar em pé de igualdade e se projetar para o futuro, o neoconcretismo assume para si uma posição vanguardista para sua época e resolve a questão de uma arte nacional que absorve aos problemas da vanguarda, mas procura ao mesmo tempo os resolver diante de uma problemática local. Trata-se portanto de refletir

neste caso como os artistas absorvem as grandes transformações internacionais justamente no momento em que a questão da “identidade nacional” já está resolvida. Na década de 50 o Brasil deixa de ser um país eminente costeiro, e volta-se cada vez mais para o seu próprio interior. A mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília não é mero sintoma desta transformação. De certa forma cumpre-se o ideal modernista de realizar uma cidade efetivamente que surge a partir do nada, no meio do serrado.

## VI. Os anos negros de Iberê Camargo



Expansão, 1964



Solidão, 1994

“Em seu ateliê, em Porto Alegre, aponta-me uma tela que acabara de retocar pela enésima vez, me diz: ‘Parecia, de início, que eu ia pintar uma alvorada. Terminei fazendo um noturno. O que posso fazer? Tenho uma visão trágica da vida. Não sou um homem alegre, não vejo nenhum futuro para a humanidade, nenhum céu (...). ‘São dois os tempos perceptivos em sua pintura. O primeiro aproxima-se do tátil, é altamente provocativo, sensorial. Apenas o interdito secular nos inibe de tocar a superfície pintada e sentir fluir, nos dedos, torvelinho de emoções tumultuadas. Tem-se a sensação de que o quadro foi concluído ali, naquele exato momento. A tinta aparece, ainda, molhada, o gesto vibra, a cor pulsa entre negros e violetas. Bem próximo ao quadro, portanto, o que se sente é a pura materialidade da pintura. Depois, a distância, os planos se abrem e as formas se organizam, surgindo, como consequência, misteriosas figuras, fantasmas ameaçadores.” - Frederico Morais

Em 1954 Iberê Camargo participou com Djanira e Milton da Costa na organização do Salão Preto e Branco e, no ano seguinte, do Salão Miniatura, ambos realizados em protesto às altas taxas de importação de material artístico. Pretendia alertar para o risco dos pintores brasileiros ficarem sem cores. Iberê insiste nessa militância até o fim de sua vida. Sempre atento as questões técnicas, utilizava a tinta belga Blockx produzida desde 1865.

A qualidade dos pigmentos e do óleo de linhaça permitem um alto grau de expressividade cromática, além de permanência. Entretanto, a exceção do seu último quadro intitulado “solidão” de 1994, que se destaca pela grande escala e pelo contraste entre os azuis e laranjas aplicados de maneira diáfana, de modo que as figuras parecem fantasmas, Iberê trabalhou na maior parte do tempo com uma palheta escura. Tive a oportunidade de o visitar em seu atelier, e pude ver uma pintura inicial que impressionava pela grande variedade de matizes e gestos. Mas, a medida, que pintava, seu trabalho tendia a se escurecer. A tendência ao escurecimento de sua paleta e a dedicação a temas ligados ao ambiente de estúdio se acentuam a partir de 1958.

“Seu trabalho deixa de procurar a rítmica das cores nas paisagens e passa a se interessar majoritariamente pela disposição dos objetos em naturezas-mortas. Nesses quadros, predominam tons escuros, azulados e violetas. Progressivamente, um pequeno objeto, utilizado por Iberê como brinquedo em sua infância, toma conta das telas: o carretel. A pintura dos carretéis, a princípio, compõe uma série de naturezas-mortas. Com o tempo, aqueles corpos roliços perdem sua função representativa e se tornam formas espessas de tinta. Será o início do trabalho abstrato de Iberê Camargo. Essa produção engrossa ainda mais a massa de tinta e incorpora mais cores. Um aspecto mais gestual dá origem aos trabalhos feitos a partir dos anos 1960, bastante próximos da abstração informal, que se tornam conhecidos como Núcleos, Estruturas e Desdobramentos. No começo dos anos 1970, aparecem signos e figuras reconhecíveis pontuando as pinceladas grossas de cores indefinidas de sua pintura. De certo modo, esta dinâmica prenuncia a volta à figuração do artista nos anos 1980. O ano de 1980 é particularmente dramático para o pintor, que é preso por ter matado um homem. Ao ser absolvido, em 1982, ele volta a viver em Porto Alegre. A pintura que começa a fazer depois ganha tom dramático. A princípio, insere figuras humanas que convivem, em grandes telas, com signos mais corriqueiros de sua obra. Ele se retrata em meio a carretéis e cubos. Paulatinamente, a figura humana torna-se o centro da cena das pinturas de Iberê Camargo. A partir da segunda metade da década de 1980, pinta personagens solitários, sombrios e disformes. A ação das telas ocorre em um fundo indefinido, feito com tinta grossa e pintado com grande maestria. Surgem aí as chamadas séries dos Ciclistas, das Idiotas e um de seus últimos conjuntos de obras intitulado Tudo te é falso e inútil, de 1992.”<sup>15</sup>

Iberê buscava uma grandiosidade clássica extemporânea difícil de ser vista hoje em dia. Seus cadernos de viagem a Europa mostram como estudava meticulosamente as cores de grandes mestres da pintura como, Velásquez, Goya ou Ticiano. Iberê sempre buscou uma corporeidade pictórica. Vale a pena fazer um contraponto com a fase final de Ticiano, e em especial no Castigo de Márcias onde a pele escapelada do músico se torna uma alegoria da própria materialidade da tinta. Paradoxalmente, no seu último quadro, que parece ter sido feito alla prima, quando as figuras parecem perder a sua corporeidade, a intensidade cromática sempre oculta pelas massas negras parece aflorar como uma forma de despedida.

## VII Mire: Respire!



Sem Título, têmpera acrílica e folha de ouro sobre compensado, 1975

“Depois de ter substituído a técnica clássica do óleo ou das camadas alternadas de óleo e têmpera pela das massas plásticas e do gesso, conseguiu produzir os seus melhores quadrados, retângulos e círculos. Descobriu as ricas possibilidades dinâmicas e dramáticas do losango irregular. Suas figuras geométricas foram se carregando de tensão. Em 1954 Mira expusera no Museu de Arte Moderna algumas paisagens de tendência ontológica, admiráveis pela singeleza e melancolia. Suas despreziosas e toscas casas, pintadas com uma técnica rudimentar, já continham o germe de algumas das soberbas realizações de hoje. Faltava-lhe porém o senso do vazio e o domínio da textura. Dez anos depois Mira transsubstanciaria a solidão e a melancolia individual no drama cósmico de suas paisagens ontológicas. As casas deixaram de ser refúgios de criaturas sem horizonte. Abrem-se agora para o espaço insondável.” - Mario Schenberg

Na arte moderna muitos pintores procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura clássica mediante o emprego da velatura da pintura à óleo. Mira Schendel escolhe a têmpera porque ela permite que a cor respire, pulsando no espaço real. A presença do pigmento é enfatizada assim como elemento primordial da cor. De 1954 a 1956, faz pinturas encorpadas em tons geralmente sombrios, como cinza e ocre, de matéria densa e opaca, em têmpera ou óleo sobre madeira ou tela. Mira explora diferenças de opacidade e brilho que cada cor pode ter, uma alquimia cromática nos materiais.

Ao chegar no estúdio Mira olhava longamente para as pinturas e dizia: “um bom trabalho tem que respirarrr”. A cor, o pigmento tem sempre que dar a sensação de ir para o ambiente e sair da superfície pictórica. Por este motivo é que ela empregava a têmpera, técnica que permite manter o pigmento com todas suas propriedades cromáticas sob um aglutinante. Neste momento começava a discorrer sobre fenomenologia, sobre a corrompeidade da obra de arte, alguns conceitos que tinha descoberto especialmente com Schmitz um filósofo alemão. O fato é que ela nos ensinou a olhar para a arte de maneira diversa, resgatando sua dimensão sensível, sinestésica de uma obra de arte. Os conceitos empregados na sua construção deveriam ser apreendidos não *a priori*, mas de maneira reflexiva, no embate corpóreo entre espectador e a obra. Ficava meses a fio matutando

como seria a nova série de pinturas, ela sempre trabalhava com uma série fechada para não se repetir. De uma hora para outra trabalhava incansavelmente durante um mês e logo apresentava um novo conjunto bastante distinto da série anterior. Se a série anterior era branca e preta pautada no desenho como força motriz, Mira tentaria nesta nova série explorar o contrário, a cor com diversos índices de refração da luz conforme a técnica empregada. A produção artística de Mira Schendel foi marcada assim pela constante experimentação, é constituída por múltiplas séries de trabalhos, experiências bastante diversas quanto a formato e dimensões. Mistura técnicas e usa diferentes suportes e materiais, como gesso, cimento, areia e argila, com o que obtém superfícies densas e evidencia o suporte como constituinte ativo da obra. Na obra acima o formato vertical e o círculo claramente remetem à pintura japonesa, com a qual Mira sempre flertou, principalmente pelo seu potencial gráfico. Contudo, neste quadro, a folha de ouro aplicada sobre um fundo azul da Prússia, além de criar um contraste cromático, investe de vários sentidos a geometria aplicada: o círculo dourado aparenta ser um pôr de sol amarelado, o que poderia ser kitsch por instantes evoca o sublime, embora sua dimensão simbólica reiterada pelo ouro nos faz lembrar que estamos concretamente apenas diante de uma pintura. A cor está no limiar da sua transformação em luz. Para Mira, o quadro não se faz mais pela relação de cores. A cor se torna um veículo, onde cada matiz determina um caminho diferente de formalização da pintura. Mira sempre soube utilizar a cor como afirmação da sua existência efêmera.

## VIII. Dialética cromática em Jorge Guinle



Jorge Guinle, O ano do Dragão, 1986

“No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, de De Kooning e do Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito inicial

da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação. Por exemplo, o lado decorativo, joie-de-vivre matissiano das cores, seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato-expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambiguidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística. O sublime poderia justamente surgir nessa crítica do sublime já embalsamado e obsoleto, nessa fronteira exígua, onde ele nasce e desaparece.” - Jorge Guinle

A década de 80 foi marcada pela tentativa de recuperar a dimensão expressiva da pintura diante da arte conceitual produzida nos anos 70. Entretanto, este esforço, em retomar a expressão através da pintura, muitas vezes se mostrou ingênuo e até mesmo superficial. A recuperação da pintura e de seu passado foi feita na maioria das vezes de modo alegórico, onde os jovens pintores não conseguiam se libertar das referências advindas do neoexpressionismo alemão ou de uma linguagem pop tardia. Entretanto, surge um pintor que, embora tenha falecido muito jovem, logo se tornou uma referência para uma geração. Jorge Guinle representava uma “volta à pintura” de grande qualidade, ao contrário da “Bad Painting” muito em voga na época.

“A Pintura é emoção, ela tem de nascer de dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá... A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria... investem no presente, no prazer nos materiais precários. O jovem artista dos anos 80 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência... A nova pintura... é uma reação a arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 70... rigor e objetividade na década de 60 eram, na verdade, um excessivo hermetismo... um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias... que não eram de sua competência.”<sup>16</sup> - Jorge Guinle

Guinle procurava um diálogo aberto com a escola francesa de pintura, em particular com o último Monet, Matisse e Bonnard. Suas pinturas exibem uma trama cromática

extremamente refinada, feita através de uma aplicação rigorosa de pinceladas, formando um “all-over” (que surgiu durante o Expressionismo Abstrato americano) onde cada gesto parece conter uma experiência diversa. O diálogo com a tradição não o impediu de ter uma consciência clara dos problemas de seu tempo, como, por exemplo, o resgate do gesto expressivo frente ao impasse do minimalismo, que retirava qualquer resquício de subjetividade da obra de arte.

“Essas telas exigem um olhar furioso mas extremamente culto, com uma vasta memória moderna. A operação é vertiginosa, exaustiva e engaja um olhar físico, pronto a sentir as palpitações da matéria, a energia dos gestos, as diferentes e divergentes decisões do artista - os ataques bruscos, as manobras obsessivas, os vários humores que cada tela parece literalmente exalar. Não há como percorrê-las a partir de um ponto de vista ideal: é necessário experimentá-las pelos poros da pintura. (...) Diante dessas telas revivemos o dilema básico, a aporia, da arte contemporânea - toda a liberdade, a disponibilidade imaginável, atuando entretanto em território fechado, no claustro da Arte e da Cultura. Instalação, happening, objeto, escultura ou pintura, seja qual for o suporte, a questão se impõe com a mesma premência: como fazer existir a arte no mundo contemporâneo? E, bem entendido, não se trata de algum vago desejo de mudar o mundo, e sim, antes e decisivamente, do próprio estar no mundo. Por isso em mais de um sentido, o diálogo das telas de Jorge Guinle se faz não apenas com as linguagens modernas mas também com a realidade institucional dessas linguagens, não só com a pintura mas com tudo o que aconteceu a ela. Interiorizadas, introjetadas no seu drama irônico, estão tanto a genial aventura da arte moderna quanto o seu triste fim institucional, tanto o mundo da arte quanto a arte no mundo. Apenas tudo isso é vivido na qualidade de pintura, e jamais a título de comentário de clichês visuais.”<sup>17</sup>  
- Ronaldo Brito

Suas últimas obras, diáfanas, representam uma reviravolta em seu percurso. Quadros simples, com a tinta bem diluída em terebintina, recusam qualquer concessão ao belo efeito cromático. Estas pinturas revelam o desespero em atribuir sentido a cada gesto, como se estivesse à procura de dissimular a morte. Jorge Guinle foi capaz de juntar arte e vida com uma intensidade invejável, sem cair nos clichês de uma expressividade fácil.

## IX Em busca de um lugar: Carlos Vergara



Boca de Forno, 1989

“Fui emergir na cor...Fui para lá e assim conheci uma mina de amarelo, a limonita, que é o óxido de ferro, e achei também uma fábrica de cerâmica e uns fornos onde eles calcinavam o amarelo para fazer o vermelhão. A partir dali, fiquei amigo de pessoas da região e comecei a ir com frequência. Em 1970, fui mas não fiz nada, só peguei o pigmento, vim para o Rio e misturei com areia. Fiz umas garrafonas, uns potes de cor natural. Mais tarde, em 1989, quando estava chateado com o que estava fazendo, falei: vou voltar para as minas. Joguei o trabalho na estaca zero e decidi reinventar minha pintura. Fui só com a minha resina vinil e as telas. Lá percebi que havia uma pintura, resultado da moagem dos pigmentos que se depositava sobre tudo. Tinha uma camada de pintura que eu capturava com a tela. Era impressionante. As bocas de forno, aquilo que você vai ver aqui no meu ateliê, eram coisas muito eloquentes, muito fortes mesmo. Me tocaram muito. Numa das viagens a Minas Gerais, passando de carro por Congonhas do Campo, encontrei

uma equipe do IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] que estava restaurando os Passos do Aleijadinho pintados pelo Mestre Athayde. Cheguei, me apresentei aos restauradores e perguntei: “Que pigmento é este?” Então eles responderam: “Óxido de ferro, desta região de Minas Gerais”. Naquele momento me mostraram o seguinte: na verdade a pintura no Brasil é inventada por Athayde, no século XVII em Minas Gerais. A pintura brasileira começou lá.”<sup>18</sup> - Carlos Vergara

Vergara paradoxalmente atinge seu ápice quando abre mão de uma palheta diversificada em nome de uma cor local. Neste caso, não se trata de uma abordagem impressionista que busca tornar visível a apreensão do mundo exterior, mas antes de buscar a cor no lugar em que ela foi feita, produzida. Neste sentido, ele se aproxima das pesquisas cromáticas de Hélio Oiticica, principalmente nos bólides, onde trabalha com pigmento puro. Se sua pesquisa não abre mão da superfície planar da pintura como faz Oiticica, suas pinturas, devido a sua grande escala, possuem uma dimensão arquitetônica que impressiona. Leva a prática da monotipia ao extremo, buscando assim um aspecto indicial na pintura que permite uma volta a figuração sem cair nas malhas de uma representação tradicional. A sua busca por um lugar onde a cor existe de forma plena de certa forma nos faz lembrar da busca pela luminosidade que grandes coloristas como Van Gogh, Klee e Matisse, que foram buscar no mediterrâneo uma presença cromática intensa, diversa daquela encontrada na Europa do norte. O mesmo périplo foi feito por Goethe, que vai se deparar com o colorido da paisagem e da pintura em sua viagem à Itália entre 1786 e 1788. A partir daí que o poeta se interessa pelos estudos cromáticos. Neste sentido vale a pena mais uma vez buscar uma analogia com as cores químicas da *Doutrina das Cores*:

486 Denominamos químicas as cores estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixas, que neles se intensificam, deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, às quais, por essa razão, atribuímos uma certa qualidade imanente. Em geral, caracterizam-se pela durabilidade.

489 As cores podem se fixar nos corpos com maior ou menor duração, de modo superficial ou penetrante.<sup>19</sup>

“Emergir na cor”, como afirma o artista, implica vivenciar a cor no lugar em que a cor nasce, não apenas como fruto da percepção, mas no manuseio da cor enquanto pigmento puro. A cor emerge num duplo sentido: ao sair da boca de forno e ao impregnar a entretela aplicada sobre a superfície pictórica. A imagem resultante parece como fruto do ato físico de calcar uma superfície sobre a outra. Pelo fato da impressão resultante nunca ser homogênea, temos a sensação de que a imagem resultante está sempre nascendo e se apagando, como um pequeno pedaço de carvão incandescente no interior de um forno a lenha. O óxido de ferro presente em Minas salienta a particularidade das cores brasileiras, visível em nossa terra. Por outro lado, remetem aos primeiros pigmentos produzidos pelo homem, que é possível ver na serra da Capivara há cerca de até 60.000 anos!<sup>20</sup>

## X. Beatriz Milhazes: a cor como paródia



Succulent Eggplants Beatriz Milhazes, 1996

A técnica que utilizo na pintura reside no princípio da colagem. Pinto padrões em uma folha de plástico e colo a imagem resultante na tela. Em seguida retiro o plástico, como num decalque. Minhas pinturas são feitas a partir do ajuste destas pequenas peças, cada qual pintada separadamente. Na verdade há muitas camadas. Utilizo as mesmas folhas há cerca de dez anos, são impregnadas de memória e seu uso permite certa irregularidades.

A monotopia aparece também como um fator decisivo na obra de Beatriz Milhazes. As imagens são pintadas sobre plástico transparente, posteriormente são descoladas, como películas, e aplicadas na tela por decalque. Os motivos e as cores são transportados para a tela por meio de colagens sucessivas. Assim como em Vergara, o método de impressão confere uma dimensão temporal a imagem. Mas, ao contrário do primeiro, que busca uma genealogia da cor, o aspecto ornamental e decorativo de sua pintura parece achatar as cores numa superfície única. Sem dúvida, trata-se de uma grande colorista, sua paleta parece cada vez mais diversificada. Em trabalhos mais recentes as cores tornam-se mais luminosas e impactantes. A paródia aqui não deve ser vista com uma conotação negativa. Assim como Tarsila, Milhazes parte de imagens e padrões presentes no folclore brasileiro. O carnaval aparece como uma referência, de forma que as formas geométricas adquirem uma organicidade na medida em que se transformam em alegorias:

“Pela primeira vez, estou pensando em voz alta que, no trabalho com a cor, faço uma ligação entre vida e pintura. O carnaval - uma festa popular brasileira frenética - sempre me estimulou com seu visual, atmosfera, loucura, beleza etc. Os desfiles, com suas combinações de cores e conceitos, são muito malucos, mas por outro lado todas essas coisas estão muito longe da pintura, do meu ateliê, do meu cotidiano. Ao contrário de Hélio Oiticica, que também trouxe referências do carnaval para o seu trabalho, eu jamais, em nenhum momento, fiz parte do mundo do samba ou do carnaval. E nunca quis fazer parte. Sou uma carnavalesca conceitual. O mesmo acontece com a cultura psicodélica e a religião, ainda que eu acredite em Deus. Acho que uma caminhada na praia é a melhor maneira de conectar geometria séria e carnaval.”<sup>22</sup>

Ser carnavalesco e conceitual ao mesmo tempo implica em uma estratégia de distanciamento em que, no final das contas, não se é nem uma coisa nem outra. Dai

uma sensação de artificialidade em suas pinturas. Sua grande receptividade no mercado internacional deve-se não só a qualidade do trabalho, mas pelo fato de ela saber ilustrar como ninguém a fantasia do olhar estrangeiro sobre o Brasil.

Com este breve périplo histórico não se pretende uma visão evolutiva, ou finalista, mas antes de analisar como ao se engendrar na cultura local, genuinamente brasileira, alguns pintores encontraram seu lugar. Neste caleidoscópio cromático a cor se faz presente de modo inteiramente distinto em cada caso. Se a arte brasileira conquistou certa autonomia estilística a partir da década de 50 com o neoconcretismo, cabe indagar se a nova geração, neste mundo virtual da internet que dissolve a dimensão temporal e geográfica da imagem, ainda possui uma certa singularidade ou se já se integrou ao mercado globalizado da arte. Vimos como ao dialogar diretamente com as vanguardas europeias, a arte brasileira deixa de importa-las colocando-as fora de contexto, ou fora de lugar, segundo a conhecida análise de Roberto Schwarz. Cabe indagar como após o golpe de 64 este projeto utópico modernista entra em crise, e as transformações ocorridas no mercado de arte, sua globalização etc. de certa forma diluem essa questão. Ao buscar uma pintura “internacional” nossa cor local de certa forma não se perde? Se por um lado esta busca num mundo globalizado pode parecer conservadora, por outro lado, vale indagar se uso da cor torna-se massificado principalmente devido ao monopólio de grandes empresas de tintas e pigmentos. Uma reflexão histórica sobre as técnicas inserida na construção poética de cada um dos artistas apresentados pode ser um caminho para encontrarmos nosso lugar num mundo cada vez mais virtual.



## **Entrevista realizada com o artista Marco Giannotti**

O modelo de questionário teve como referência o livro de Joe Fig, *Inside The Painter's Studio* (2009). A entrevista foi realizada pela artista Silvia Carvalho (S.C.) e os direitos reservados ao Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC).

**S.C.: Quando foi que você se considerou um Artista profissional e quando sentiu-se capaz de dedicar-se em tempo integral à Arte?**

M.G.: Olha, é curioso! Na verdade, comecei a pintar, por assim dizer, numa academia artística. Desde os doze anos de idade que frequento ateliês de gravura e de desenho. Acho que foi a partir do 9º Salão Nacional de Belas Artes - aliás uma pena, porque foi um Salão que foi feito por Dom Pedro II e parou, era um Salão Nacional, um dos poucos Salões que teve uma dimensão sensacional. Toda essa geração de grandes artistas que estão aí, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Frantz, vários passaram pelo Salão Nacional. Eu, com dezoito anos, ganhei um prêmio do Salão Nacional, então, por assim dizer, acho que foi aí que eu poderia me considerar um Artista, ou ao menos que me consideraram, não sei.

**S.C.: Ultimamente, quanto tempo você tem estado no ateliê pintando?**

M.G.: Isso vai de ciclos, quando eu consigo “fugir” da Universidade, por exemplo, quando faço uma exposição. Recentemente, no primeiro semestre (2015), fiz uma exposição na Raquel Arnaud. Na ocasião, trabalhava todo dia, em média umas cinco horas. Agora, tenho que voltar às minhas atividades burocráticas, orientações e assim por diante, então, reduz bastante esse tempo, infelizmente.

**S.C.: Quando você começou a trabalhar nesse espaço, nesse que você está agora?**

M.G.: Eu trabalho no mesmo ateliê há 25 anos, no mesmo local, desde quando saí da casa do meu pai. Antes, eu tinha um ateliê com o Fábio Miguez, na rua Nova Iorque, aí

mudei para o ...

**S.C.: Era no Jardim Europa?**

M.G.: Não, não, no Brooklin. A coisa mais curiosa é que eu moro em um bairro que literalmente é um bairro de Nova Iorque. Mas todas as ruas são nomes de Estados. Então, eu tinha um ateliê com o Fábio Miguez, na rua Nova Iorque, e me mudei para o Texas, para ter mais tranquilidade (risos).

**S.C.: E a localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?**

M.G.: Olha, acho que o fato de morar em São Paulo, por exemplo, essa questão dos gradis, que é tão recorrente no meu trabalho, essa impossibilidade de se ter acesso a uma paisagem aberta, claro que influencia. Acho que se estivesse aqui em Florianópolis, olhando o mar há 25 anos como você, tenho certeza que seria diferente, que me influenciaria de outro modo. Aliás, se você quiser trocar de ateliê, talvez possamos negociar!

**S.C.: É... talvez seis meses lá, seis meses aqui (risos). Você pode descrever um dia típico em sua vida?**

M.G.: Um dia típico? Olha, vou te dizer os dias que seriam os dias mais felizes da minha vida. Seriam dois. Os dois dias que eu mais gosto: o primeiro é um dia em que acordo bem cedo, eu gosto da luz do dia, vou pintar oito horas da manhã até uma hora da tarde, aí eu cozinho, porque acho que cozinha tem tudo a ver com pintura, e à tarde eu leio. E, se eu tiver energia, ainda faço ginástica.

**S.C.: Em casa ou fora de casa?**

M.G.: Fora de casa. Ou seja, o dia que eu fico o dia inteiro em casa. O outro dia que me faz muito feliz, é o dia em que acordo, vou dar aula, principalmente para alunos de primeiro ano que ainda não foram estragados pelo excesso de teoria e pouca prática, daí

eu volto e vou ao meu ateliê olhar o que fiz. Preparar uma aula também me dá muito prazer. Então, esses são dois dias que eu considero os dias que eu mais gosto. Aqueles em que me perco na burocracia “Uspiana”, fazendo relatórios, participando de reuniões de congregação, realmente são dias enlouquecedores, que me distanciam daquilo que sou, Artista e Professor.

**S.C.: Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando? Isso afeta o seu trabalho?**

M.G.: Eu ouço música clássica o tempo inteiro. Eu acho que sim, claro! Eu lembro que há muito tempo atrás, fiz uma instalação e estava ouvindo Stockhausen. E essa instalação claramente saiu daquela música que estava ouvindo.

**S.C.: Que tipo de tintas que você usa?**

M.G.: Isso depende muito, porque é uma eterna pesquisa. Gosto muito das têmperas, já usei muito óleo, mas ao longo da minha vida sempre gostei muito desse pigmento hipersaturado. Agora, por exemplo, eu descobri uma tinta *spray* que tem uma hipersaturação muito próxima de uma têmpera. E, acho também, nada contra o que as novas tecnologias propiciam, realmente são novas possibilidades cromáticas. Por exemplo, a pintura acrílica com os polímeros acrílicos, são inacreditáveis. Depois, por exemplo, toda essa indústria que está crescendo, dos esmaltes e mesmo dos sprays, são possibilidades pictóricas inimagináveis. O recurso do *spray* é uma coisa nova, mas hoje em dia consigo efeitos de hipersaturação cromática que não conseguiria nem com uma têmpera tradicional.

**S.C.: Fale-me um pouco sobre suas paletas de pintura?**

M.G.: Paleta não. É curioso, para mim a paleta está no quadro. Eu começo o quadro sempre com uma cor, a minha paleta é o quadro. Não tenho uma paleta onde eu vou lá e... Isso, não! O quadro começa com uma cor e é a partir daquelas cores que eu faço.

**S.C.: Ele mesmo, o quadro, vai lhe mostrando o que ele quer.**

M.G.: Isso mesmo.

**S.C.: Existem objetos específicos em seu estúdio que têm um significado importante para você?**

M.G.: A luz. É o mais importante. Eu tenho uma...

**J.L.: Uma clarabóia, não é?**

M.G.: É, uma coisa que tinha na galeria São Paulo... que é um método alemão maravilhoso, porque permite que você abra e feche, como se fossem telhas. São telhas que servem para modular, que permitem que você tenha acesso à luz. Outra coisa é a questão da ventilação. Muitas vezes, quando uso muito *spray* ou a maldita da terebintina, ela permite que você respire.

**S.C.: Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo?**

M.G.: Bem, eu já usei fogo. Uma época tinha literalmente um maçarico. É uma questão interessante você pensar que todo Artista acaba inventando os seus materiais. Pollock inventou aqueles pincéis que não eram pincéis. Acho que meu processo é muito curioso, é uma mistura de *spray*... Eu não consigo guardar um pincel por mais de um mês, sou meio relapso com ele. Eu jamais conseguiria pintar com um pincel de pelo de Marta, por exemplo.

**F.W.: Eu conheço alguém assim....**

M.G.: É?

**S.C.: Os meus, de Marta, estão todos encostados, sem uso.**

M.G.: Então, para mim é justamente a coisa do momento, sabe?! Agora, por exemplo, estou usando folhas, aquilo que está na rua. Me interessa muito o que está fora, o que está no mundo, galhos, árvore, matrizes.

**S.C.: 11. Você trabalha em uma pintura de cada vez ou em várias ao mesmo tempo?**

M.G.: Várias ao mesmo tempo. Eu gosto muito daquela definição do Guignard, quando é que você sabe que o quadro está pronto, quando ele faz “tim”. Não é você que diz quando o quadro está pronto, é ele que diz pra você quando ele está pronto.

**S.C.: É verdade!**

M.G.: Tem um quadro que está na minha sala já há algum tempo e eu estou começando a ficar irritado com ele, ou seja, eu vou ter que dar um jeito nele.

**S.C.: Ele nunca faz o “tim”?**

M.G.: Exatamente, não está fazendo o “tim” (risos). Não o da telefonia, aliás. O “tim”, antigamente, era isso (bate em uma garrafa que faz um estalo).

**S.C.: O quadro tem o tempo dele, certo?!**

M.G.: Claro.

**S.C.: Quantas vezes você limpa seu estúdio e qual o efeito disso sobre seu trabalho?**

M.G.: Bem, eu gosto de limpar meu estúdio. Mas é realmente caótico! Eu vou acumulando, acumulando, acumulando. Por exemplo, uma coisa curiosa, chegou um momento que tinha tanto pó no meu ateliê... aí um dia eu estava limpando e falei: “Nossa isso aqui é um pigmento! Eu posso transformar o que é pó em pigmento!”. Então tem muito disso.

**J.L.: Você forra seu ateliê?**

M.G.: Não, não.

**J.L.: Com tela? Você pode forrar.**

M.G.: Não. Vocês mulheres são muito organizadas, acho isso um mérito.

**J.L.: Mas é forrar não no sentido de organizar, forrar com tela mesmo, no chão ou na parede, então, aquilo vai acumulando anos e anos. Dez anos de poeira com pigmento, daria outra pintura.**

M.G.: Ah... mas eu forrar... é bonito o ato de varrer, não é?! Que é esse ato de você tirar a matéria. Eu uso tanto pigmento, que não sei quanto tempo de vida eu tenho ainda. É tanto pigmento que às vezes você vê o pigmento escorrendo do quadro, no chão impregnado com a matéria.

**J.L.: Você faz a têmpera?**

M.G.: Sim.

**J.L.: Você faz com o ovo, com a gema?**

M.G.: Já fiz, mas hoje em dia você tem complementos acrílicos. O que eu acho melhor é o da Golden. Foi-se o tempo de usar cola de pele de coelho. Se há algum ponto bom nisso, realmente os aglutinantes que você tem hoje em dia, tem uma durabilidade, uma elasticidade que é inacreditável. Estava falando até com meu instalador, famoso em São Paulo, chamado Thomas Brickson, é incrível o potencial que isso oferece.

**S.C.: Quando você está pensando em seu trabalho, onde você costuma se sentar ou ficar?**

M.G.: Ah, sempre em uma cadeira de balanço. Eu até pensei em uma aula sobre isso, poderia ser: “O pintor e seu estúdio”. Tem dois paradigmas bastante fortes, uma coisa é o Pollock em ação e a outra é o Rothko na inação, na contemplação. São paradigmas totalmente diferentes. Como eu sou descendente dos contemplativos, eu não sou um grande fumante, mas nesse momento, o prazer de você pegar o cigarro, o ato de poder olhar e se fumar um cigarro, é uma coisa muito bacana.

**S.C.: Como é que você escolhe ou cria seus títulos?**

M.G.: Isso é um inferno! Tem um artista que eu gosto bastante e é muito importante para a nossa geração, o Jorge Guinle. É inacreditável como ele conseguia fazer isso. O Leonilson também, ele tinha uma grandeza poética, por assim dizer. Assim como a pintura, os títulos nasciam gradualmente. Para mim, é sempre uma questão da série. Eu fico em média dois anos em uma série. Então, a série atual chama-se “Entropia”, que foi um nome que eu demorei um tempão para achar. Às vezes eu até acho meio pedante, mas ela dá um pouco a ideia do caos que a gente está vivendo. E, foi na Raquel Arnaud, uma série anterior que se chamava “Penumbra”. Às vezes sai naturalmente, às vezes não, mas o que eu faço é pegar um conceito, um nome, e sempre tentar diluir esse conceito nos matizes cromáticos. Então, é assim, é “Penumbra” em amarelo e violeta, “Entropia” em azul e verde, sendo que o que importa para mim são as cores e não o título.

**S.C.: Você tem assistentes?**

M.G.: Não. Eu gosto da solidão.

**F.W.: É contemplativo, não é?**

M.G.: É. Aliás, eu não sei se conseguiria trabalhar com assistentes, no máximo seria para coisas práticas, esticar tela, por exemplo. Tem coisa pior que isso, arrumar o ateliê, mas na hora de pintar, realmente...

**S.C.: É um embate mesmo? É você e a tela?**

M.G.: Sim.

**S.C.: Alguma vez você trabalhou com outro artista?**

M.G.: Eu fiz um projeto muito bonito, que foi considerado até a melhor exposição do ano lá em São Paulo, foi chamado “Arte e Espiritualidade”. Foi um projeto que fiz com o Carlos Uchôa e com o José Spaniol. Nós trabalhamos no conceito, o mesmo também no Arte/Cidade. O Arte/Cidade, acho que mesmo o próprio Nelson não iria negar isso, surgiu muito das conversas que tivemos no começo. Uma época havia maior cumplicidade entre o que chamamos hoje de Curador e o Artista, coisa que, infelizmente, não é mais possível.

**S.C.: Como Artista, você tem um lema ou credo?**

M.G.: Liberdade.

**S.C.: Que conselho você daria a um jovem Artista que está começando?**

M.G.: Seja humilde.

## Entrevista com Marco Giannottin realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Julho de 2016

### 1. Quais artistas e/ou teóricos você considera como influência importante para o estudo e percepção da cor?

M.G. Veja, uma trata-se de algo muito interessante, quando, por exemplo, Albers nos ensina a cor, parte de recortes de papéis já existentes. No entanto, as relações cromáticas, a interação da cor, sempre é surpreendente. A cor é uma coisa tão complexa que para entendê-la, a gente tem que estar aberto para outro mundo.

A cor existe e, todavia, não existe como diz Matisse. Estou olhando para você, estou supondo que é um azul, a luz está acabando, então daqui a pouco não vai ter mais cor. Quando não tem mais luz, não tem mais cor. Essa instabilidade da cor é o lado mais fascinante, que diz respeito à nossa existência. A gente vai acabar, como um dia de sol. Tunga antes de morrer disse “o mais fascinante não é a sombra, é a luz”. É entre luz e sombra que existimos, que a cor existe. A cor, ao contrário da forma e da linha, que é uma coisa mais ideal, exhibe a nossa contingência como ser humano. Pense, muitos pássaros têm uma visão muito mais apurada, eles são quadricromáticos, têm capacidade de olhar com muito mais acuidade. Os cachorros são bicromáticos. Então, uma cor sempre exhibe a condição do ser. Por isso que ela coloca questões tão filosóficas, tão instigantes. Exhibe exatamente nossa condição, do que é estar aqui e agora.

Voltando ao Albers, não há uma teoria geral da cor. Há uma vivência geral da cor. O Albers fala: este tratado é como uma carruagem que te leva para um aprendizado melhor; mas, isso não vai fazer você um melhor artista. Por isso que todos esses tratados sobre a cor foram muito bonitos na sua de utopia e na racionalização do processo artístico, mas todos de certa forma são incompletos.

Creio que a gente vive uma certa crise na academia, pois temos que nos reinventar a cada momento para pegar o melhor do aluno e fazer ele ser alguém. É muito difícil e muito diferente do ensino da matemática, onde o ensino de uma equação a mais claramente qualifica o aluno. A gente está sempre lidando com algo incomensurável, é muito difícil.

**2. a) Em 2015 você realizou uma exposição na galeria Raquel Arnaud, chamada ENTROPIA, constando de 10 telas em diferentes dimensões. Você poderia comentar o título desta exposição?**

M.G.: Foi um sentimento de que a gente vive no Brasil um clima de desordem geral, como projeto, como país, em que nada se fundamenta. A ideia de uma espécie de caos onde curiosamente se acaba em num estado de entropia onde aparece uma certa ordem. Como alguém que está quase se afogando e encontra um bastão para se apoiar. Realmente fico muito triste, sabe, com o Brasil.

**2. b) Como você percebe a questão do mercado de arte atualmente? Quais perspectivas você vê para o cenário atual das artes visuais no Brasil?**

M.G.: Quando tinha 18 anos, estava em uma exposição em Los Angeles, lá, rumando como artista e veio o plano Collor. Agora temos esta nova crise econômica e política. Vivemos a condenação de Sísifo de tentar colocar a pedra no cume da montanha mas ela sempre cai... eterno recomeço.... Devido ao mercado, alguns artistas estão se lançando no comércio internacional e outros não. E isso está muito atrelado a uma questão muito séria que é o mercado de arte. É uma questão, ao meu ver, um tanto perigosa. O mercado de arte está sendo totalmente dominado por alguns colecionadores que ditam o que vai ser bom. Ou seja, o poder reflexivo da universidade em pensar de uma maneira autônoma em relação ao mercado acabou. O poder das galerias de pensar também acabou. Vejo uma situação muito frágil onde um colecionador é que vai decidir se você vai ser artista ou não. Mas será que a arte não foi sempre assim? Leonardo não morreu na França à toa. Mas vale aqui resgatar uma experiência europeia, alemã. Porque pensam, é muito importante, como que a Alemanha se reconstrói como imagem depois da maior atrocidade contra a humanidade. Como o país pode se reconstruir e fazer uma seleção que bate de 7 a 1 o Brasil? Temos nesta hora ter sobretudo humildade, temos que refundar o que nós somos. Temos que aprender com a cultura, que é o grande eixo. Em qualquer lugar do mundo, você vai ter um Instituto Goethe. Em qualquer grande cidade do mundo, de Porto Alegre ao Cairo. A experiência da viagem que fiz ao Cairo trinta anos atrás foi incrível, uma cidade destruída que só tinha as pirâmides, o Museu arqueológico e o Instituto Goethe.

É curioso você pensar que, em uma cidade destruída, você tenha o museu do Cairo e o Instituto Goethe. Ou seja, eles conseguiram se reconstruir como nação através da cultura.. É importante dizer que eles recusaram o sistema universitário europeu para as artes, eles se recusam ao sistema burocrático em que o aluno tem um monte de matérias; lá ainda é uma academia. É o professor e um aluno que se identifica com o mestre, goste ou não, vai pintar na sua sala. Não quer, vai embora. Quer, fique para assistir a algumas aulas. Imagine, que coisa maravilhosa, você lá dando aula de pintura para quem quisesse. Essa coisa de pintar, pra quem não quer pintar, pra quê? Para que obrigar aluno a pintar? Acho que tem que voltar às coisas mais elementares, alimentação, olhar, dormir, comer e viver de uma maneira digna. É isso que a gente tem que fazer. Muitas vezes esse excesso de teoria que nos tira de questões elementares do que nós somos. Você fica lá, “bla bla bla do bla bla bla”, entendeu? Cabe aos filósofos aprofundar essas questões. Acho que cada um nós deve buscar um saber, o pescador tem que saber pescar o peixe, o filósofo tem que saber se ainda há metafísica e um pintor tem que saber que ele tem que fazer pintura, um cozinheiro tem que saber que ele tem que fazer comida. Hoje em dia nessa “mistureba” geral que virou, todo mundo está querendo fazer aquilo que não sabe. Simples assim, vamos voltar a ser mais humildes, entender o que nós somos, senão a gente não vai para lugar nenhum.

### **3. Tendo em conta a sua experiência docente como professor da escola de Comunicação e Artes da USP... Como você vê as mudanças curriculares que o curso de graduação em Artes Visuais vem sofrendo?**

M.G.: Tudo errado. O problema é muito sério, como é que a gente vai criar critérios de avaliação para uma coisa muito específica, que é uma criação essencialmente individual, que é a criação artística? Acho que a gente tem que ter outros sistemas muito diferentes de avaliação, muito mais pautados no mérito da obra, não apenas vinculados à universidade, nem ao mercado, nem aos museus. Hoje em dia as faculdades de arte estão refém de um sistema de avaliação externa paradoxal: Será que um professor vinculado a CAPES e que vem do nordeste sabe ao certo que está acontecendo aqui e vice versa? Precisamos mais de interlocutores estrangeiros para nos avaliar e nos tirar do provincianismo, do regionalismo. Por exemplo: tenho um aluno de Doutorado muito bom que estuda a pintura zen budista.

Qual é o interesse disso no Brasil? Bem, depende do ponto de vista. Para a Universidade trata-se de um estudo que amplia nossos horizontes artísticos, entretanto, ele submeteu 4 vezes seu projeto aos comitês de avaliação, todos falaram que a tese era excelente, mas em uma situação de crise...? Mas ao mesmo tempo, como submeter a avaliação da criação artística aos mesmos parâmetros de uma tese científica? Parece que a universidade não entende que para ser artista é preciso ter uma forma de vida artística que precisa de critérios distintos na academia. Mas a universidade parece sempre criar empecilhos burocráticos, ‘burrocráticos’, onde se faz o relatório do relatório do que se quer fazer. Por isso eu, cada vez menos tenho vontade a me candidatar a qualquer papel institucional na universidade. Tudo que desejo é ser um bom professor e formar bons alunos na graduação e pós graduação. Não me adequo a uma coisa tão burocratizada, a uma política estudantil tão agressiva. Eu não quero. Quero ensinar as pessoas que queiram me ouvir, com quem eu posso mostrar um pouco do meu amor pelas imagens, um mundo onde a imagem tinha um certo significado. Sabe o que eu acho que é o grande problema? O desespero que está acontecendo é que as imagens não têm mais sentido para essa nova geração. Aí a falta de medida, de medida.

#### **4. Você atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Área de Concentração: Poéticas Visuais e na Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Artes Visuais. Como você vê as exigências da academia com relação às pesquisas do âmbito das poéticas visuais?**

M.G.: Nós estamos tentando mudar. Participei de algumas reuniões pedagógicas que surgiram da iniciativa em diminuir uma carga doentia de disciplinas. Muitos alunos reclamam que eles têm um monte de disciplinas e não têm nem hora para pintar. Eles ficam fazendo disciplina, disciplina, disciplina, disciplina etc. Para se formar em licenciatura, o aluno aprende mais e mais educação, pedagogia, o ensinar do ensinar, mas e... o conteúdo? O aluno parece que tem que justificar a existência dele por uma série de tarefas burocráticas que não tem nada a ver com a essência da criação artística. O nosso departamento está tentando reduzir o número de cursos básicos para dois anos; em seguida cada um poderia trilhar seu caminho com as optativas. Essa ideia, quase de

um governo militar, de achar que você tem que monitorar o sujeito até o fim, de prestar contas de tudo que ele faz, é absurda e em nada produtiva. Na hora que o aluno tem que criar não consegue... O orientador fica numa situação chefe de escoteiro, entendeu? Sabe, a liberdade é consentida, cada um com sua consciência. Cada vez mais me vem aquela frase do Matisse, não sou muleta à qual você vai apoiar sua criação. Parece uma coisa meio infantilizada essa relação Eu dou aula a 18 anos, gostei demais de dar aula. Está muito mais difícil agora pois temos que medir nossas palavras a cada instante por medo de sofrer um processo por assédio, por ter falado algo inoportuno.

É fundamental tornar a educação algo mais acessível a uma população tão carente como a nossa. A questão é que universidades como a USP tem que escolher se vão ser escolas de elite ou não. Como você pode ter uma escola de elite como Harvard, com menos de 20.000 alunos, e comparar com a USP, com cerca de 90.000 alunos? Não é possível. Então você tem que fazer escolhas. Acho que a gente pode fazer escolhas, pode ter universidades realmente de maior acesso, mas não são essas que efetivamente vão poder criar um ensino de alta qualidade. Não tem como, não dá para fazer. Se nos Estados Unidos não dá para fazer, como a gente quer fazer aqui no Brasil? O problema é que a gente quer tudo no Brasil e não quer nada. Então a gente quer um ensino de alta qualidade e ao mesmo tempo aumentando o número de vagas. Não tem como manter a qualidade de pesquisa com 90.000 alunos. Isso que me fez, por exemplo, desistir das relações internacionais. Não posso assumir um compromisso em que eu não me sinto capaz de responder. Não posso assinar meu nome. Nessa loucura toda, já convivi com 16 greves! Como fazer um intercâmbio assim? Acho até que a greve pode se reverter em outro tipo de manifestação, de forma a fazer que a sociedade entenda nossas questões. Não somos um bando de alienados que fica só fazendo greve. Não, a gente trabalha pra caramba, a gente tem um comprometimento enorme. Uma das coisas mais divertidas é mostrar, depois de uma aula de afresco para os meus alunos, a grandeza de um Michelangelo. Eles não têm a dimensão, eles acham que aquela imagem surge do nada. Eles não entendem o empenho, o trabalho humano, o material, o desgaste físico de você ficar 16 horas por dia de pé olhando para o teto. Por isso, volto a dizer, o grupo Apotheke tem de ter essa postura de trazer a experiência artística para uma coisa mais humana.



# Notas

<sup>1</sup> O artigo desenvolve tópicos apresentados na palestra proferida pelo autor durante seminário internacional AND PAINTING organizado pela universidade de Belas Artes de Lisboa no dia 24 maio de 2014.

<sup>2</sup> Link para o lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4791584Z4>.

<sup>3</sup> O GRUPO DE PESQUISAS CROMÁTICAS é formado atualmente por alunos e professores de Universidades de São Paulo (USP, FAU e UNESP) e a Faculdade de Belas Artes de Curitiba. Busca uma análise ampla do fenômeno cromático a partir do estudo de artistas, filósofos, antropólogos, e cientistas. O grupo parte do entendimento de que a cor constitui uma linguagem, e como tal, requer aprendizado e reflexão. A cor faz parte de modo indissociável do mundo, da natureza que nos rodeia, da arquitetura etc. Tais processos, de uso e percepção da cor, não ocorrem de modo fixo, inalterável, mas trazem consigo marcas próprias de cada época e dos diferentes meios socioculturais. No que concerne ao campo das artes plásticas, a presença da cor se faz constante nas obras que compõem a história da arte; fato que sugere que o estudo da cor como tema pode tanto responder indagações sobre uma tradição cultural quanto fundamentar novas experimentações, inclusive aquelas que fazem uso de novas tecnologias. Contudo, percebe-se que, mesmo no interior do campo das artes, são relativamente poucos os estudos que se dedicam à cor como um objeto de estudo. A proposta de abertura de um espaço de debate - cujo cerne das discussões gira em torno de diferentes percepções e concepções da cor -, situado em um espaço de grande circulação da comunidade acadêmica, como a USP, em São Paulo, favorece o fluxo de ideias entre pessoas oriundas de diversos campos de conhecimento, resultando na possibilidade promissora de troca e intercâmbio de informações. Importa, neste sentido, ressaltar a pertinência do tema deste projeto como uma ferramenta de extensão do conhecimento construído no campo das artes plásticas para setores mais amplos da sociedade. Assim, entende-se que a cor configura um universo de pesquisa que, sob determinado ponto-de-vista, é capaz de interligar diferentes áreas do conhecimento.

<sup>4</sup> Em sua tradução brasileira a palavra Doutrina (Lehre) remete ao fato de que para Goethe as cores não podem ser analisadas teoricamente, mas devem ser antes vivenciadas na realidade (wirklichkeit). Na Doutrina das Cores (1810) as cores são interpretadas como fenômenos que aparecem não só na própria retina, mas também nas superfícies, nos objetos assim como na cultura de modo geral (aspectos sensíveis e morais). Faço uma análise destas questões no Prefácio da Doutrina das Cores da edição brasileira, editora Nova Alexandria, 1993, resultado da tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia da USP, com uma seleção do livro vertida para o português. A ideia de partir das diferenças cromáticas para entender a arte moderna e contemporânea surgiu em Desvio para a Pintura, minha tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP em 1998.

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Phenomenologie de la Perception*, p.432.

<sup>6</sup> NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. ISSN 0101-3300. Novos estudos. - CEBRAP no.73 São Paulo Nov. 2005 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002005000300010>.

<sup>7</sup> idem.

<sup>8</sup> Não sei ainda se alguma análise mais profunda foi feita sobre a importância da viagem de Manet ao Brasil para seus estudos de luz e cor: “Foi no Brasil que Manet desenvolveu um certo gosto pelo exótico, pelas mulheres e desenvolveu uma repulsa ao escravismo. Marcou-o muito a luminosidade da baía de Guanabara que haveria de deixar traços marcantes na sua maneira de pintar. [http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard\\_Manet#Primeiros\\_anos](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet#Primeiros_anos).

<sup>9</sup> Mesmo morando no Brasil, obra significativas produzidas por Segall fizeram parte da exposição nazista sobre arte degenerada.

<sup>10</sup> O grupo dos cinco era composto por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade. Ver a este respeito [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_ver\\_bete=3386&cd\\_item=18&cd\\_idioma=28555O](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_ver_bete=3386&cd_item=18&cd_idioma=28555O).

<sup>11</sup> Naves, Rodrigo, *idem*.

<sup>12</sup> MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e matérias. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 295.

<sup>13</sup> OITICICA, Hélio Notas, 16/02/1961 *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986;

<sup>14</sup> FIGUEIREDO, Luciano. Introdução. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 5-6.

<sup>15</sup> [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_).

<sup>16</sup> Jorge Guinle apud Canoglia, 2010, *Anos 80 - embates de uma geração*. Barleu edições Ltda, 2010.

<sup>17</sup> BRITO, Ronaldo. *Paroxismos de pintura*. In: GUINLE, Jorge. *Jorge Guinle*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1984. p. [3-6].

<sup>18</sup> MARIANO, Fabíla Salles. *Preseça: entrevista com Carlos Vergara*. Entrevista inédita que será publicada na Revista ARS N. 24.

<sup>19</sup> GOETHE, *Doutrina das Cores*, editora Nova Alexandria, 1993. Tradução Marco Giannotti, p. 127

<sup>20</sup> <http://www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara.html>.

<sup>21</sup> MILHAZES apud *And painting*. p. 175 documents on Contemporary Art Whitechapel Gallery, MIT Press.

<sup>22</sup> [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_).

**Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura de Jocielle Lampert*  
apresenta o evento:**

## **CONVERSAS PICTÓRICAS**

**Conversa com Milton Machado (UFRJ)  
e José Maria Dias**

**Tema:** O artista e a pesquisa

**Quando:** 01 de junho de 2016, às 14 horas

**Onde:** MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen,  
5600 - Agrônômica, Florianópolis/SC)

**Organização e idealização:**

Estúdio de Pintura Apotheke

[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



2

**Milton Machado**

# Para chegar ao mictório deve-se descer a escada (em dois lances de 8 ou 80)<sup>1</sup>

## Resumo

Partindo da consideração de que a tradição da pintura e a tradição do ready-made são tradições *concorrentes* – portanto igualmente formativas e constituintes, no território da arte, de seus julgamentos e vigências – reflete-se sobre a condição de ambas as práticas no contexto da arte contemporânea. Com atenção a determinadas posturas assumidas por artistas, críticos e historiadores no trato com a produção pictórica brasileira dos anos 80, sugere-se que uma revisão crítica de seus postulados esteja ainda por fazer.

## Abstract

*Departing from the consideration of Painting and the Readymade as concurrent traditions, therefore formative and constituent, in the territory of art, of its judgments and negotiations, the author looks at the condition of both practices in the context of contemporary art. Considering the reading of the pictorial production in the 1980s in Brazil on the part of artists, critics and historians, the author suggests that a critical revision of its postulates is still due.*

## Palavras-chave:

Pintura e ready-made / Brasil anos 80 / Estratégias de edição

*Painting and Readymade / Brazil 1980s / Editing as strategy*



## **Milton Machado**

Milton Machado é artista plástico. Professor Associado da Escola de Belas Artes, no Departamento de História e Teoria da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV-EBA-UFRJ. Tem textos publicados em diversos meios impressos e online.

Uma tela pode estar completa a ponto de nem mais o ar poder passar por ela, mas só é uma obra de arte se deixar espaços suficientes para que passem cavalos.<sup>2</sup>

**16.** Para chegar ao mictório deve-se descer a escada. Em outras palavras: foi a tradição da pintura o que permitiu o aparecimento do readymade. O readymade dialoga com a tradição da pintura tanto quanto um Cézanne dialoga com um Poussin, ou quanto um Rauschenberg dialoga com um de Kooning meticulosamente apagado (*Erased de Kooning*, 1953).



Daí que a manobra de colocar bigodes na Mona Lisa foi um desvio oportuno para evitar barbeiragens. Em todos esses casos, trata-se de um mesmo tipo de reverência. Reverência e traição: em arte, uma das modalidades mais elevadas da reverência – ou o diálogo mais

profícuo entre artistas – é (justamente) a traição. Cézanne dizia: “Cada vez que me afasto de um Poussin tenho uma idéia melhor de mim mesmo”. Não teria sido para ter uma idéia melhor de si mesmo que Duchamp precisou afastar-se de um “retiniano” Courbet? Pois: para que possamos ter uma idéia melhor de nós mesmos, cada vez que nos afastamos de (um, outros) Duchamp, não seria preciso reverenciar o readymade e a sua tradição? Caso contrário, como poderemos traí-los?



15. A história não passa procuração, daí que é preciso cuidado com os veredictos, principalmente os que se pretendem “históricos” com suas sentenças finais. Isso vale para o veredicto que Joseph Kosuth pretendeu definitivo, em *Arte Depois da Filosofia* (*Art*

*After Philosophy*, 1969<sup>3</sup>) em que se recusa à pintura (e à escultura) o papel de investigar a “natureza” da arte. Ora, o readymade não veio para decretar o fim da pintura e de suas investigações, e sim para decretar – mas sem oferecer garantias – a continuidade da arte. Por isso, a pintura-em-continuidade teve e tem que levar em conta o readymade, sua existência e sua tradição. Em outras palavras: para reencontrar a pintura, o artista deve voltar a subir as escadas que o levaram ao mictório. Vestido, de preferência, vale dizer recomposto, com a compostura que se espera de um artista que presta suas homenagens às “fontes”, e a todas as demais histórias da arte.



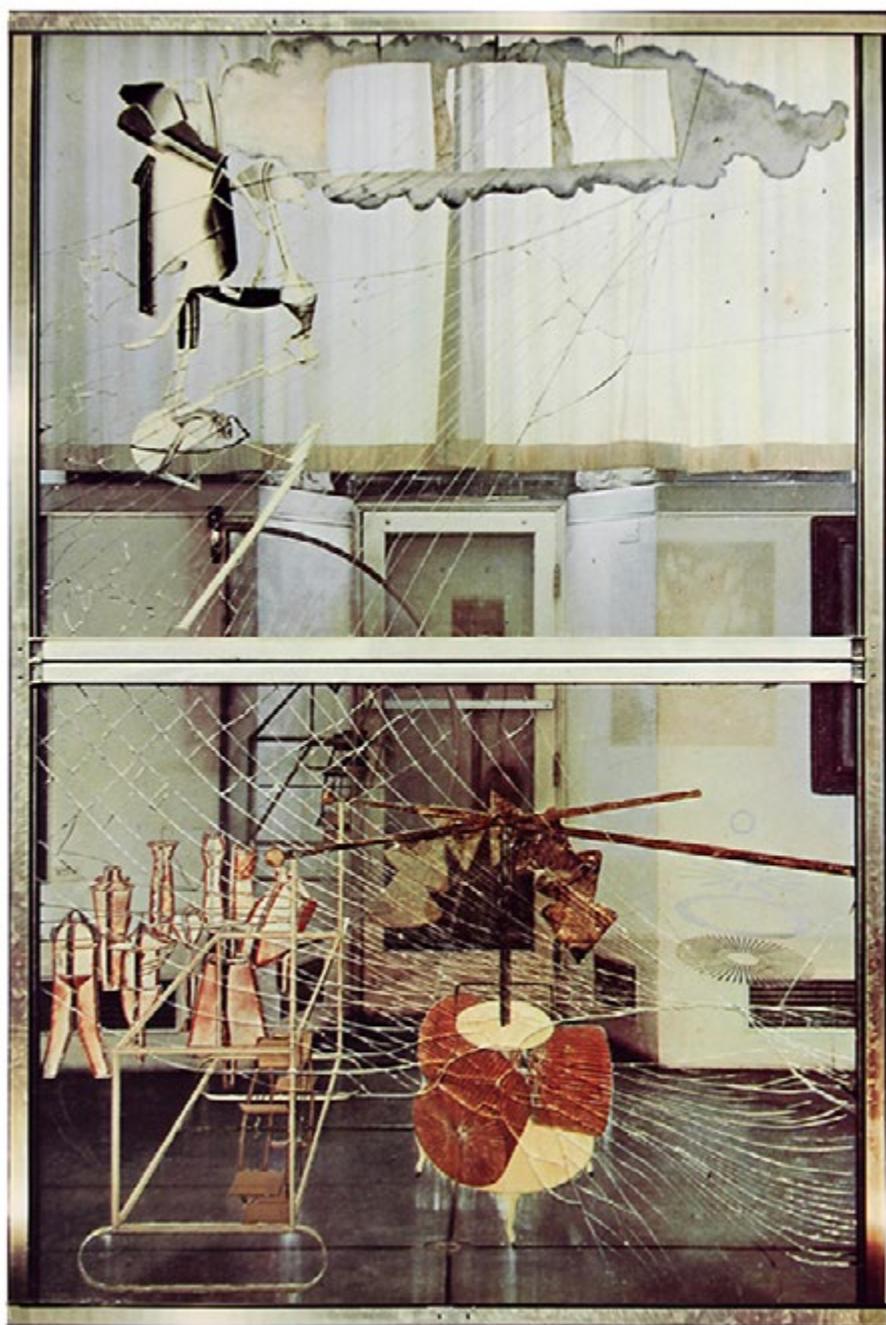
14. Voltar a subir as escadas: seria isso o que se quis dizer nos anos 80, quando se propalava a tal “volta da pintura”? Ora, não é a volta *da* pintura o que era importante nos anos 80. A pintura, de fato, nunca se foi. O importante era o interesse dos artistas pela *persistência da imagem*, pela sobrevivência da imagem como elemento potencial de significação, em um momento de sua máxima saturação por abuso de exposição e excesso

de visibilidade, e que poderiam levá-la a um estado de máximo esvaziamento de sentido. Só que essa pesquisa, esse *voltar-se para a imagem*, não privilegiou um meio em particular – não privilegiou a pintura, como não privilegiou a fotografia ou o vídeo, ou o cinema – justamente porque o estado de máxima saturação da imagem tende a homogeneizar todo e qualquer suporte (isso, no entanto, não impede que se possa considerar as fotografias, por exemplo, de uma Cindy Sherman mais significativas ou interessantes do que as pinturas, por exemplo, de um David Salle, para o desenvolvimento da pesquisa – nos Estados Unidos – e para a própria potencialização da imagem universal).



13. A arte, em sua longa e contínua história de descontinuidades, já teve que dar conta de outras rupturas. Michael Baxandall, em *O Olhar Renascente*<sup>4</sup>, lembra-nos que, com os desenvolvimentos da perspectiva no *Quattrocento*, aumentou consideravelmente a incidência de ângulos retos e de formas prismáticas, tanto na pintura quanto na escultura e na arquitetura – vale dizer, no real. Outra ruptura, e com efeitos igualmente importantes sobre a imagem e a representação, ocorreu no século 19, com a invenção da fotografia. Muitos acreditavam que a fotografia decretaria o fim da pintura (da mesma forma que alguns cientistas do século 19 afirmaram que as viagens de trem, devido às “altas velocidades”, fariam mal à saúde, deixando incuráveis sequelas, incluindo a cegueira e as doenças mentais). No entanto, sabemos da relevância da fotografia para as conquistas do Impressionismo, assim como sabemos que o Impressionismo – visto por muitos como doença mental ou cegueira – foi um descarrilamento da pintura que colocou a arte devidamente nos trilhos.

12. Uma pintura que leve em conta o aparecimento e a tradição do readymade. Que pintura seria essa? Difícil dizer, a não ser que se adote o tom de *blague* modernista de um Greenberg vaticinando que uma tela em branco já é uma pintura, embora não necessariamente uma pintura bem-sucedida. É menos importante dizer que pintura é essa do que fazer dessa pintura uma pintura bem-sucedida. Em outras palavras: é possível que os esforços dos pintores que se dedicaram àquilo que, nos anos 80, costumava-se chamar de “má pintura” tenham resultado em uma pintura que dê conta da existência e da tradição do readymade. Afinal, não fosse a estratégia de apropriação e nomeação que é típica do readymade, a estratégia de apropriação e nomeação da pintura (gênero) pelos bons pintores de más pinturas não teria sido possível. A assim nomeada, ainda que nem sempre apropriada, má pintura dos anos 80 presta mais homenagens aos piores readymades do que às melhores pinturas. Uma boa má pintura dos anos 80 é menos uma grande pintura do que o *Grande Vidro* é uma grande pintura. O *Grande Vidro* não é um trabalho de pintura, mas é um trabalho da pintura, assim como a pintura é um trabalho da arte. É possível que os cubistas mais ortodoxos (Gleizes, Metzinger...) tenham reconhecido ser este o caso de *Nu Descendo a Escada*, e que tal reconhecimento os tenha levado, em nome da pintura, dos veredictos, dos tratados e da ortodoxia, a recusá-lo. Se ao menos o nu descesse vestido...<sup>5</sup> (vale dizer, recomposto etc. etc....)





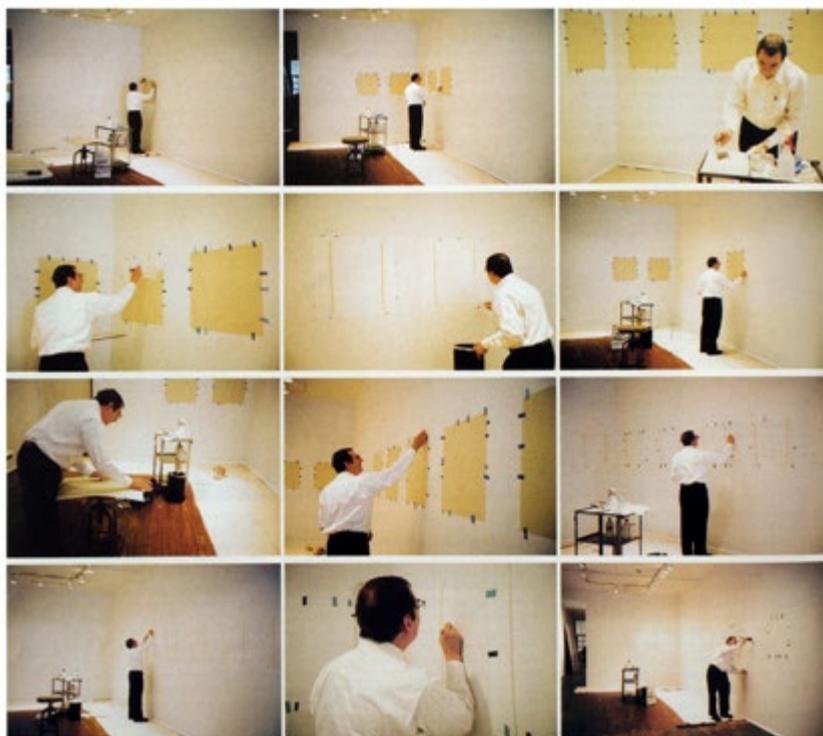
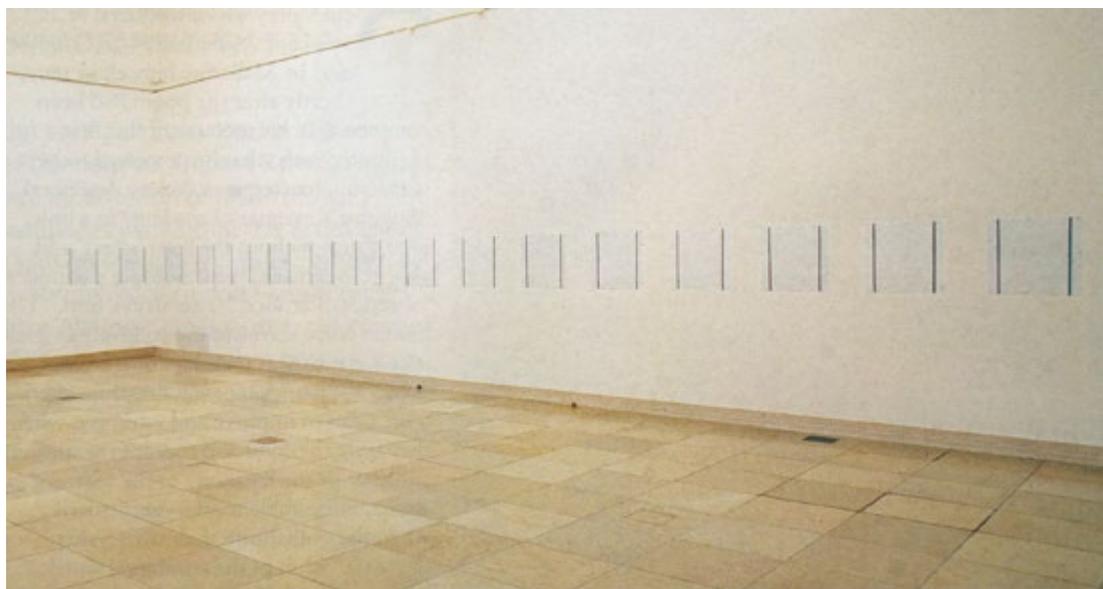
**11.** Uma pintura que leve em conta a tradição do Grande Readymade e a tradição da Grande Pintura deve ser uma pintura capaz de aguentar o tranco de ser taxada como algo em que se tropeça quando, andando para trás, nos afastamos para ver melhor uma instalação, performance, ou qualquer outra obra contemporânea que não seja *de* pintura – subvertendo a célebre e irônica definição de Ad Reinhardt de escultura<sup>6</sup>. Só que o objeto contemporâneo em questão, esse também tem que segurar o tranco de poder ser taxado assim: toda vez que me afasto desse objeto eu tenho uma idéia melhor sobre a pintura.

**10.** Não sei se o leitor já conseguiu localizar em seus arquivos visuais exemplos satisfatórios dessas tais pinturas que levem em conta a tradição essa e aquela do grande isso e aquilo... Eu também teria dificuldades em formular uma lista de pintores cujas pinturas eu considero isso e aquilo... Mas eu gostaria de dar dois exemplos que me parecem óbvios, de artistas estrangeiros: Gerhard Richter e Robert Ryman, exemplos de pintores do tipo que estou sugerindo que procuremos<sup>7</sup>.

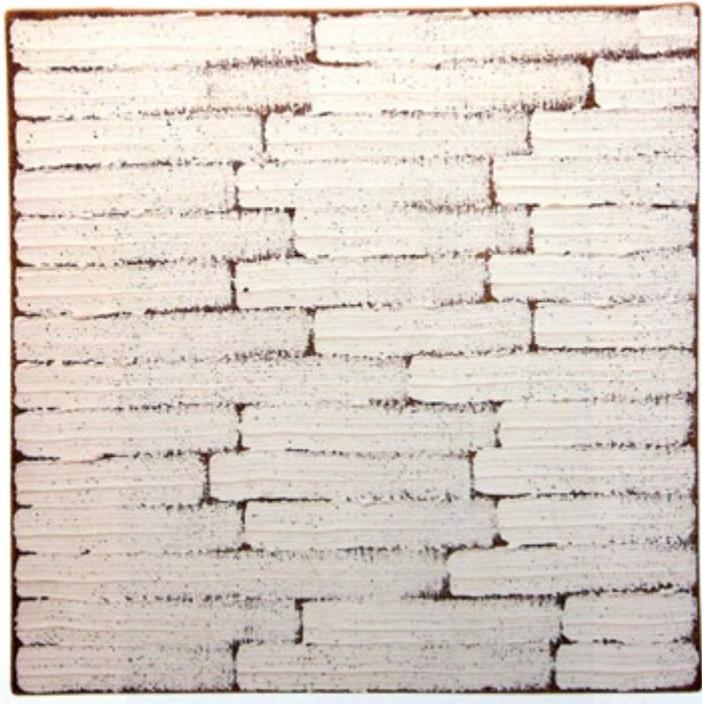




Vendo essas imagens de pinturas de Richter e, mais ainda, ouvindo com atenção o próprio pintor afirmar “*eu pinto para fazer fotografia*” (um pintor que afirma isso, colocando a fotografia na rota de um estratégico afastamento da pintura – e/ou o contrário – só pode estar querendo provocar nossos tropeços, para que caiamos de cara e em cheio tanto nesta quanto naquela): não nos parece, como sugeri, que as estratégias de Richter são muito mais próximas de um certo “nominalismo pictórico” (o termo é de Duchamp) do que de um certo e irrestrito (puro) pictorialismo? Não seria mais conveniente classificarmos essas pinturas como exemplos de um *incerto e restrito pictorialismo*? De um pictorialismo vagante, extravagante, errante, que caminha s/em qualquer direção? Que, se propõe alguma direção para a pintura, o faz na direção oposta à da Grande Pintura, com a qual parece marcar e atualizar um permanente desencontro? Que, diante da grande narrativa que a Grande Pintura constituiu no Modernismo, a recupera por meio de pequenas grandes pinturas que magnificam as pequenas narrativas?



Reproduções fotográficas não fazem justiça a pinturas, em especial às de Robert Ryman. Essas imagens ilustram o ensaio *Radiant Dispersion* (Dispersão Radiante), por Jeffrey Weiss, para a revista *Artforum*, setembro de 2002. Trata-se de um texto sobre *Prototype* (Protótipo), uma série recente de trabalhos de Ryman, cuja execução envolve aplicações e retiradas de fitas adesivas, até a fixação dos suportes – são placas delgadas de acetato – ao muro, pela própria aderência da tinta<sup>8</sup>.



Cito duas frases do autor que o editor selecionou como chamadas (tradução minha):

Pode-se dizer que os três Protótipos já produzidos até agora [2002] constituem manifestações efêmeras de um trabalho que também existe num estado puramente conceitual. O título reflete perfeitamente essa ambiguidade: cada encarnação da pintura, completa por em e si mesma, é também um 'protótipo' para a próxima.

Um Protótipo de Ryman se auto-sustenta. Começando com as pinturas produzidas por remoção de fitas, esse feito improvável – que é, acima de tudo, uma jogada de extrema inteligência e humor – representa um desenvolvimento histórico na filosofia e na prática da pintura.

9. Diante deste trabalho de Ryman, que busca uma pintura (quadros) auto-portante, todo estrutura, parece fazer mais sentido ainda a pergunta (de Arthur Danto, nossa): Robert Ryman representa o fim, ou um reinício da pintura? Não sei se há resposta nem se é o caso de se procurar responder a tal pergunta. O que sabemos é que a pintura de Ryman representa um modo de a pintura conviver com os tantos outros modos de se fazer arte: performance, instalação, foto, filme, vídeo, *ações* de toda ordem. Sim, porque esses *Protótipos*, antes e depois de serem pinturas mas sem deixar de ser pintura, são ações, são atos de pintura.

8. Mas, e daí? Não seriam todas as pinturas atos de pintura? O que teriam então estas pinturas de extraordinário, que possa nos levar a caracterizar como pintura mais o ato que as engendra do que os resultados – os fatos consumados – de tais atos de pintura? Não seria, então, melhor pensá-las, ainda a partir desse seu *meio*, mas na direção de um outro fim, outro fim que não os resultados que tais pinturas apresentam, no fim? O que quero dizer é que atos de pintura podem ter outros fins além de se constituir *como* pinturas. Em outras palavras: um dos fins de uma pintura que leva em conta essa e aquela tradição do grande isso e aquilo, isto é – e agora falando clara e francamente –, de *uma pintura que já se quer contemporânea, é trair a pintura que já se quis pura.*

Ora, não foi a pintura que “se quis” pura; quem queria que a pintura se quisesse pura eram os grandes críticos modernistas, como Clement Greenberg e Michael Fried, que se recusavam a ouvir da pintura – ou da arte – seus pedidos lancinantes de “eu quero é chocolate” (um *blend*, mistura processada a partir de grãos distintos de cacau). Já me referi – maldosamente – em outro texto<sup>9</sup>, à frustração de Michael Fried (em *Art and Objecthood*, 1967<sup>10</sup>) diante de sua bola de cristal, vendo tudo e prevendo de tudo com

impressionante acuidade e nitidez – performances (happenings), instalações (ambientes), intervenções no espaço real (*land-art, earth works*), ações “teatrais” de toda ordem, que lhe eram incomodamente contemporâneas – e reclamando, contrariado: “Mas que droga de bola de cristal, que me mostra tudo, menos o que mais quero ver, quando o que mais quero ver é o mais puro cristal!”

Assim como o mais impuro cascalho contemporâneo assombrava a bola do mais puro cristal modernista, a pintura que já se quis pura assombra a pintura-em-continuidade com o fantasma de uma pintura descontinuada. Pois é justamente essa descontinuidade aquilo a que se costuma referir como “morte da pintura”. A morte da pintura é como um fantasma modelado em *chiaroscuro*. A morte da pintura só nos interessa se for mantida viva – tarefa essa que cabe a nós, imortais.

**7 (PATAMAR).** Essas ações de Robert Ryman (e mesmo certas ações do pictorialismo incerto e vagabundeante de Gerhard Richter) incorporam, inevitavelmente, operações de COPY e PASTE. O que pretendo sugerir é que as estratégias de EDIÇÃO são uma característica do trabalho contemporâneo, e não apenas de trabalhos de arte contemporânea, mas de qualquer trabalho que pretenda, no âmbito de suas particularidades, operar sobre as verdades. *Operar sobre as verdades* é uma maneira de se manipular o Real. Exemplo: a transmissão de guerras reais por diferentes canais de televisão mostra guerras diferentes, e irreais. Certas guerras são, nesta lógica, melhores *programas* do que outras.

Bem, já foi o tempo – tempos de Mondrian, Malevich etc. – em que era necessário a pintura operar sobre a verdade que afirmava que a pintura é o real: pintura como “apresentação”, e não mais como representação. Hoje, o tal Real não basta como verdade para as operações sobre as verdades da pintura. A pintura, que já se quis pura, que já se quis representação, que já se quis apresentação, hoje quer contar histórias: *narrar*. E essa narrativa inclui contar, da própria pintura, essas suas próprias – e as impróprias – histórias. A rigor, a pintura sempre quis contar histórias; mas esta sua prerrogativa ancestral esbarrou

– e tropeçou – no duro e puro cristal do credo formalista, que se dispôs a extirpar, da pintura e da arte, toda e qualquer *exterioridade*. E conseguiu: a dicção formalista conta, da pintura e da arte, uma história imprópria, ao considerar que a pintura e a arte têm algo de próprio.

E aí está alguma justificativa para a persistência pós-moderna da imagem e da recuperação de seu potencial de significação, a que me referi acima. Até Manet, a quem nos acostumamos a ver referido como o precursor da pintura moderna (ver Greenberg em *Pintura Modernista*<sup>11</sup>, por exemplo) por causa de suas conquistas formais, de suas manchas cromáticas, da autonomização do gesto e da cor, da afirmação da planaridade etc., está sendo revisto e re-estudado e, cabe frisar, *a partir dos anos 80* e até, com especial brilhantismo, pelo próprio Michael Fried, com a proposta de se re-contextualizar Manet, agora pelo viés dos dramas, dos temas, da **historicidade** – vale dizer, das narrativas – que sua pintura encerra<sup>12</sup>.



6. É possível que a utilização das técnicas de edição de COPY e PASTE ajudem (mas sem garantias) a pintura contemporânea a dar conta dessa e daquela tradição do grande isso e aquilo. A boa utilização de tais técnicas pode levar à produção de eficazes narrativas. Operar sobre as verdades da narrativa equivale a escrever a história. Isso pode soar como uma deslavada mentira, mas a história mais verdadeira, mesmo que suja e impura, é a história mais bem escrita. Não fosse assim, as histórias escritas por Greenberg e Fried (sobre limpeza e pureza) não mereceriam o crédito que lhes é devido. A boa utilização das técnicas de edição de COPY e PASTE pode evitar que uma pintura seja cópia ou pastiche da pintura já editada no passado que hoje se quer re-editar bem<sup>13</sup>.

5. São muitos os pintores contemporâneos (além de Richter e Ryman) que se utilizam de técnicas de edição para produzir suas próprias narrativas. Só para citar alguns exemplos imediatos, desta vez de artistas brasileiros, e que começaram a trabalhar nos anos 80: Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Leda Catunda, Daniel Senise, Luiz Ernesto, Luis Zerbini... Não é só por isso, mas é também por isso que se mantém aquecido o interesse por suas narrativas e, de modo geral (na verdade, particular), por suas pinturas.

4. Mesmo que nos aproximemos, perigosamente, da Grande Cópia, há diversas modalidades de mimesis: pode-se copiar a natureza, pode-se copiar pinturas, pode-se copiar fotografias... Dentre as várias modalidades da mimesis, a mais problemática é fazer cópias da arte. E uma de suas consequências mais problemáticas é que coisas que se parecem com arte fazem com que o circuito e o mercado se pareçam com arte.

Quando, nos anos 80 (e pelo mundo afora), o circuito e o mercado falavam de um retorno da pintura, talvez pretendessem que uma certa *pintura de retorno* traria de volta a arte, e a arte de volta à vida. No entanto, sabemos: só uma arte assombrada – revisionista, historicista – pode retornar do além para “vi-ver” de novo, e mesmo assim como cópia, repetição e pastiche (COPY/PASTE não é garantia). Nos anos 80 (e pelo mundo afora), talvez influenciados por um *Zeitgeist* apressado, sem tempo suficiente para constituir um

espírito, muitos críticos operavam mal sobre as verdades da pintura porque escreviam mal a história (ou a teoria) da arte<sup>14</sup>. Entre nós, a tendência dominante era a de representar jovens artistas como uma espécie de *empiristas inspirados* embalados por alguma forte emoção, afagando certa (ou uma incerta, restrita) “pintura expressionista” com carícias de vampiro, e atribuindo a preferência a algum tipo de fissura geracional. Por isso, muito daquela crítica, muitas daquelas pinturas e muitos daqueles pintores já não produzem reflexões no espelho. Ou melhor, produzem: se observarmos o espelho mais atentamente, para além do lusco-fusco e da homogênea palidez de superfície, veremos que jaz ali uma potência adormecida. *Zeitgeist*: o mostrador da meia-noite é o mesmo que anuncia o meio-dia: de um lado, mancha cromática; do outro lado, borrão<sup>15</sup>.

3. Finalmente, ainda no cruzamento entre a edição e a re-edição, proponho um jogo, com recursos de tradução, traição, ilusionismo e vampirismo, onde me utilizo de técnicas de COPY e PASTE para produzir uma pequena narrativa sobre modos de operar sobre as verdades, ainda que com o risco de deletá-las:

SALVE O DELEITE > LI > SA VE OLI DELE TE  
a arte da pintura a arte da pintura

2. Naqueles anos 80, arautos de uma pintura de retorno procuraram instilar um vírus (com o pretexto de SALVAR a arte, bem entendido) que quase acabou por comprometer seu próprio sistema operacional. Um vírus *anti-pluralista*, que parecia querer confundir ou apagar da memória, principalmente, a produção dos anos 60 e 70, acusando-a de posturas indesejáveis, herdadas de sua igualmente suspeita linhagem conceitual. Lembro-me de ter assistido a uma palestra de um importante crítico, em uma galeria igualmente importante do Rio de Janeiro, ambos franca e sinceramente envolvidos com a propagação da boa nova – o retorno da pintura – na qual se fez uma seleção cuidadosa de quais artistas teriam alguma relevância para o desenvolvimento da então emergente produção de pintura. Em outras palavras, quais artistas eram capazes de produzir reflexões em seus espelhos. Picabia entrou. Duchamp ficou de fora.

Pretendendo fazer de Duchamp – entre outros (um, outros) excluídos da projeção de slides em *loop* da história da arte – um “desafeto” de jovens pintores, alguns críticos influentes – com o devido reconhecimento da relevância de suas atuações profissionais e de suas contribuições para a reflexão (se quisermos, sobre a “natureza” da arte) – pareciam querer impedir que jovens pintores produzissem uma pintura “afetada”. Uma pintura afetada seria uma pintura que é um meio *entre* os meios. Uma pintura que é um meio entre os meios faz pensar em contínuas trocas de lugar, em movimentos de contínua e permanente translação / tradução / tradição / traição, até como formas de refrescar nossas memórias sobre as sutilezas da etimologia. Ao contrário, colocando a pintura no *centro* em um momento (de pluralismo) em que já não havia mais centros, em que só havia meios, entremeios, espaços-entre, *distâncias-em-proximidade*, pareciam querer impedir a pintura de traduzir-se para outros idiomas, deixando-a falando sozinha, auto-centrada e ensimesmada, produzida mas improdutiva, inchada mas ainda faminta – e por chocolate.

**1. DELETAR** é uma forma de apagar da memória, em alguns casos sem a devida reverência, nem que seja pelos zeros e pelos uns, entre outras sutis diferenças, em um sistema que não tem nada de binário. Por caprichos de programação, o vírus que deveria deletar o que se costumava referir pela alcunha geral e imprecisa de “conceitualismo”, e que se procurava culpar por atitudes indesejáveis tais como “hermetismo”, “racionalismo”, “elitismo”, ou até mesmo por uma imperdoável “empáfia”, quase acabou deletando o que se pretendia salvar. Ainda bem que prevaleceu a velha regra do “salve-se quem puder”. E a pintura-em-continuidade – SALVE! – essa felizmente pôde, e ainda pode.<sup>16</sup>

**ZERO.** Piso onde já é chão. Sugiro chegar a mais esse fim que re-inicia o térreo com o embalo de João Cabral de Melo Neto, poeta tradicional. O que se segue é a segunda parte do poema Na Morte de Marques Rebelo, que Cabral dedicou à memória do escritor e amigo, neste ano [2007] em que se comemora – ou se deveria comemorar com a devida reverência – seu centenário de nascimento (06/01/1907).

E como José Maria Dias da Cruz, que é pintor e amigo tradicional (mais próximo dos 80 anos do que dos anos 80), é uma espécie de memória viva de Marques Rebelo, que era seu pai e amigo, creio que podemos re-dedicar o poema (numa estratégia *à la readymade*) à memória viva da pintura, dos pintores, dos escritores, de seus pais, de seus filhos, legítimos, bastardos, e de todas as suas famílias.

*Fuzilar o gesto no vôo;  
mas que o gesto assim fuzilado  
prossiga no seu vôo vivo  
e conserve vivo seu pássaro.*

*Fuzilar o gesto de jeito  
que aquele vôo assim cortado  
não se corte num instantâneo;  
mas continue a voar parado.*

*Continue ainda a se fazer,  
a se voar, com todo espaço;  
conserva o gesto e o pulso de antes,  
e não morra, embora caçado.*

*16. ... espaços suficientes para que passem cavalos ...*

## **Entrevista com Milton Machado realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Junho de 2016**

### **1. Você poderia comentar a articulação ou a relação entre a arquitetura e a arte na sua formação?**

M.M.: A arquitetura já foi um desvio de minha primeira opção, que foi a engenharia; que já foi um desvio do sonho adolescente de ser oficial da marinha, porque meu tio, que eu admirava, era capitão-de-mar-e-guerra, comandava um garboso navio-escola cheio de velas brancas. Trazia-me brinquedos incríveis importados da Europa. Achei que tinha vocação para ser marinheiro, mas meus pés chatos jamais me permitiriam entrar na marinha; felizmente, porque não tenho nada a ver com militarismos. Mas meu tio despertou em mim um certo fascínio por aventuras, e não apenas marítimas. Engenharia, naqueles tempos, era uma opção como que automática, entre fazer engenharia, direito ou medicina. Fiz um ano de engenharia na PUC até que, nas aulas de geometria analítica no espaço, comecei a não acreditar no que estava vendo e ouvindo. Apesar de gostar muito de matemática e não ter maiores dificuldades com derivadas e integrais, a complexidade daquele radical abstracionismo me espantou muito.

Eu já frequentava o MAM e gostava de sentir o cheiro de tinta a óleo dos quadros – outro tipo de abstracionismo, este mais concreto – que eu via lá. Fazia cursos de cinema, estudava violão e pensei: “Não estou no lugar certo!” Fui então para a arquitetura da FAU-UFRJ, onde me formei em 1970. Eu nunca abandonei a arquitetura, mantida como uma espécie de marco teórico, tanto que fiz uma primeira pós-graduação em um curso de especialização em urbanismo na mesma FAU, que não terminei, cumpri apenas os créditos. O trabalho final era elaborar um plano diretor de uma cidade média. Pensei: “Meus caros, quanto vão me pagar por esse projeto? 10 mil dólares? Aí eu faço”. Mas abandonei principalmente porque o curso era muito ruim, coordenado por um contumaz reacionário. No mesmo quinto andar do prédio funcionava o IPPUR – está lá até hoje – que é um excelente curso, o Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano Regional, onde



fiz meu mestrado em planejamento urbano com uma tese chamada *História do Futuro*.

Dizem que até hoje os bibliotecários carregam para cá e para lá minha dissertação sem saber em qual estante colocá-la, porque é um trabalho de filosofia sobre a ideia do planejamento, apoiado em um trabalho de artista a partir de uma narrativa ficcional. Pouco ortodoxo, portanto. Então, ainda que eu nunca tenha praticado arquitetura, digamos edilícia – embora eu tenha feito isso durante todo o curso de arquitetura, durante 5 anos trabalhei com vários arquitetos – a arquitetura e o urbanismo sempre foram objetos de meu interesse. Uma vez formado, cheguei a trabalhar com um amigo, fizemos dois ou três projetos, mas logo abandonei porque calhou de eu virar artista, de repente, não mais que de repente. Fazia desenhos, como sempre fiz, sem maiores pretensões, mas alguma coisa aconteceu e me tornei artista. Ao mesmo tempo eu estudava música, por sete anos estudei violão clássico. Nessa época eu não sabia o que seria quando crescesse, se seria arquiteto, violonista ou cineasta, enfim, eu era um hippie diplomado deslumbrado com a vida, feliz da vida e saindo de uma recente e relativamente intensa militância estudantil. Então, como disse, a arquitetura nunca deixou de ser um assunto teórico importante para mim. Não a arquitetura propriamente do edifício, mas da cidade.

Pois bem, em 1978 ingressei no tal curso ruim de urbanismo que não terminei, em 1980 entrei para o IPPUR.

Em 1978 eu já havia começado a fazer o trabalho *História do Futuro* (existe, e recomendo, um livro da Cosac&Naify dedicado exclusivamente a esse trabalho). Trabalho permanentemente em progresso, afinal um trabalho chamado *História do Futuro* não pode jamais terminar. O título de minha dissertação de mestrado é, justamente, *História do Futuro*. Uma reflexão sobre o espaço urbano, sobre a cidade, mas a partir de um marco narrativo e ficcional.

Existe um texto de 1978 que chamei de Texto Descritivo, no qual reivindico que tudo o que é dito em *História do Futuro* só faz sentido dentro das margens restritas daqueles desenhos. Depois percebi que isso era irresponsável de minha parte, que eu estava lidando com pessoas reais, cidades reais, vidas reais. Então, embora as margens sejam provisoriamente necessárias, como delimitação de um campo, elas são para serem derrubadas, para serem rompidas. O campo precisa ser expandido. Se a arquitetura é uma

margem, eu escapando dela mas mantendo com ela uma certa relação, pelo menos do ponto de vista teórico – e permanente – continuo muito fascinado por ela. Trata-se de um fluxo, de contínua circulação e movimento: eu abro e fecho essas margens.

Muitos trabalhos da minha produção são identificáveis como, se você quiser, desenhos de um arquiteto. De um “arquiteto-sem-medidas”, que é como muitas vezes me denomino. Não que eu seja um arquiteto totalmente desmedido, mas se eu tivesse que usar alguma medida, usaria aqueles metros do Duchamp, aqueles fios flexíveis que não servem para construir nada, se você construir alguma coisa com eles a casa vai cair. De modo que sou um arquiteto que, como artista, projeta coisas para cair [risos]. Desenhos feitos por volta de 1978, como os da série chamada Conspiração Arquitetura, podem ser assim identificados: “Esse cara é arquiteto”. Mas essa classificação é insuficiente e parcial.

**2. Em 2014 houve uma retrospectiva do seu trabalho em uma exposição chamada “Cabeça” e com a publicação de um livro também com esse título. Você poderia comentar um pouco como é que foi esse trabalho cuja curadoria foi sua também? Como foi essa sua experiência?**

M.M.: *Cabeça* foi exposta em 2014 no CCBB-RJ, em 2015 no CCBB-Belo Horizonte, o que para mim foi uma grande surpresa. Foi uma ideia principalmente de minha namorada, que alertou: “Vão abrir edital para exposições no CCBB”; e eu falei: “Não vai rolar”, porque não é comum o CCBB fazer exposições de artistas brasileiros, principalmente na escala que foi, ocupava todo o segundo andar no Rio, todo o terceiro em BH. Uma curiosidade, antes de qualquer coisa: foi a exposição de arte contemporânea mais visitada do mundo, em 2014! Além de eu achar que isso não tem a menor importância, a única razão foi a exposição de Salvador Dalí estar no primeiro andar [risos]. É verdade, saiu no Art Newspaper uma notícia de capa dizendo que *Cabeça* foi a quinta exposição mais visitada do mundo, mas uma matéria no miolo do jornal indicava que, dentre as exposições de arte contemporânea, foi a primeira mais visitada, merecendo até uma foto e um textinho. Mas, enfim, de alguma maneira, não sei por qual conjuntura astral, foi aprovado o projeto. Eram seiscentos e tantos projetos, e foram enxugando, eliminando e selecionando, até chegar a seis. Um amigo nosso que trabalha lá reportava: “Está entre os trezentos”, “está

entre os duzentos”, até que pelo jornal eu soube que havia sido aprovado. Cheguei a convidar Guilherme Bueno para ser curador da exposição; mas percebi que, se Guilherme fizesse – ele que costuma fazer a coisa certa – ele ia errar pouco.

Leiam, por exemplo, os dois densíssimos e precisos textos de sua autoria nos livros *História do Futuro* e *Cabeça*. Daí que preferi eu mesmo assumir a curadoria, porque eu queria que os erros fossem tão relevantes quanto os acertos. Ora, quem desconfia mais de meu trabalho do que eu mesmo, não é? Depois, meu trabalho é muito narrativo, propõe múltiplos encadeamentos, e isso é uma dificuldade do trabalho, ou uma sua complexidade, e é tarefa minha mostrar que é tudo a mesma coisa sendo coisas diferentes. Enfim, uma arquitetura sem medidas pode causar certas vertigens em pessoas que querem contar o número preciso de degraus, ou certificar-se de que a porta tem dois metros e dez centímetros de altura. *Cabeça* foi a reunião de 45 anos de trabalho, com desenhos, pinturas, esculturas, instalações, vídeos e fotografias, ocupando quatro salas, no Rio. Um espaço muito generoso, e ficou bom. O livro foi uma decorrência, entramos em outro edital e ganhamos mais algum dinheiro para editá-lo e publicá-lo. Daí que tenho esses dois livros – *História do Futuro* e *Cabeça* – que dão conta, mais ou menos, de minha produção. *Cabeça*, sendo uma retrospectiva, causou-me muitas surpresas porque rever as coisas pode assustar mais do que vê-las pela primeira vez: “Caramba! Eu fiz isso!?”. Coisas que (re)vi, inclusive, com inveja, pelo menos do olho que eu tinha nos anos 1970, um olho privilegiado que enxergava de forma inacreditável! Hoje em dia, com multifocal de cinco e meio graus ... Mas foi uma experiência incrível, como se eu estivesse vendo a exposição de um terceiro, ou de um quarto, um quinto, como se eu estivesse sendo apresentado a outro(s) artista(s).

Do Rio foi para Belo Horizonte, já em 2015. Não sei se conhecem o CCBB de Belo Horizonte, um espaço muito diferente. Um espaço entrecortado, fragmentado, com salas relativamente pequenas e estanques, um piso de tacos bicolores muito presente, um pé direito de pouco mais que 3 metros. Há uma sala especialmente curiosa e problemática que mede 4 x 30 metros! Um trem, certo? Eu achei que não iria dar certo, mas aos pouquinhos fui descobrindo que eram... minas, era como se fossem minas de diferentes extrações. Você entrava em uma sala onde havia um certo “minério” a explorar, digamos. Um mais

radioativo que outro, um mais precioso que o outro. Acabei ficando muito satisfeito, alguns trabalhos ficaram melhor em Belo Horizonte do que no Rio. E essa sala de 30 metros ensejou um trabalho que eu já vinha planejando havia muitos anos e que nunca havia conseguido fazer, que é O PARAÍSO PERDIDO DE MILTON M. ACHADO. O poeta inglês John Milton escreveu *Paraíso Perdido* [Lost Paradise]; e eu sou Milton M. ACHADO, [risos]. Como ocupar essa sala de trinta metros com jeito de vagão de trem? Mandei confeccionar umas letras, dessas de nomes de edifício, em latão. Em uma parede, escrevi: O PARAÍSO PERDIDO DE MILTON. Na outra parede, apenas a letra M. (que parecia perdido), coloquei em outro lugar, fora da sala, em um corredor. A ideia inicial era colocar as letras de ACHADO em Londres, junto à estátua de John Milton, que está enterrado em uma capela no Barbican Centre – por outra coincidência, um lugar onde já expus. Um vídeo com a câmera fixa no vocábulo e na estátua seria mostrado no Rio, em um monitor. Mas isso seria complicado. Completavam a instalação dois lampiões de iluminação, um embaixo de cada M, aludindo ao fato de John Milton ter ficado cego. O poema foi ditado para suas filhas. Eram os olhos do poeta iluminando a sala e o trabalho.

Outra curiosidade: ao entrar na sala, ouvia-se a recitação do poema – com mais de três horas de duração – em inglês, com acento britânico, naturalmente. No extremo oposto da sala, o áudio transmitia o poema recitado de trás para frente. No meio da sala você ouvia, superpostas, as duas recitações, uma o inverso simétrico da outra. Inversões: perdido vira achado. O que se ouvia no meio da sala era uma confusa balbúrdia sonora [onomatopeia de mistura de sons].

Enfim, *Cabeça*, a exposição e o livro, foram experiências que me deram um ânimo enorme. Foi surpreendente ver o trabalho como que de fora, não propriamente de fora, já que não é possível ausentar-se do próprio trabalho. De certa forma, fez-se valer a lógica das “distâncias em proximidade”, termos a que costumo recorrer para falar de negociações do trabalho com ele mesmo e com outros trabalhos, com outros discursos, não necessariamente de arte. Uma espécie de contrabando comigo mesmo, eu dando golpes em mim mesmo, meu trabalho dando golpes nele mesmo. E é curioso, porque *História do Futuro*, esse trabalho que venho fazendo desde 1978, foi exposto pela primeira vez no Museo Civico Gibellina, na Sicília, Itália. Foi onde construí um primeiro *Módulo*

*de Destruição*, que é um cubo enorme de ferro, e em 2013 (a exposição italiana foi em 1990-91), o cubo foi destruído! Fiquei, naturalmente, muito chateado durante umas duas horas, mas depois achei o máximo. É como Duchamp quando quebrou o vidro do *Grande Vidro*; ele também deve ter ficado uns bons 20 minutos aborrecido, mas se você olhar com atenção as rachaduras, verá que o vidro quebrou exatamente onde tinha que quebrar!

Delimitam, com surpreendente precisão, a chamada Região dos 9 Tiros, por exemplo. No meu caso, achei o máximo o *Módulo de Destruição* ter sido construído, depois vivido – por muitos anos, de 1991 a 2013 – para ser finalmente destruído. São narrativas típicas de *História do Futuro*, os sucessivos Ciclos de Construção, Vida e Destruição das Cidades Mais-que-Perfeitas. Existe, ou existiu, um segundo *Módulo de Destruição*, um cubo de aproximadamente 4 metros de lado. Foi construído para ser exposto na 19ª Bienal de São Paulo, em 2010, depois destruído. E há um terceiro cubo de 3.80 metros que, como os outros, arrisca virar ferro velho (se alguém quiser comprar [risos], está a venda). No livro *Cabeça*, comento o fato de o *Módulo de Destruição* ter sido destruído em 2013 na Sicília, e em que circunstâncias. O que é incrível é que acabei virando uma espécie de herói local. Gibellina é uma cidade muito curiosa, fascinante, heroica. Foi totalmente destruída por um terremoto em 1968, com perda de vidas. Seus habitantes viveram por 12 anos em barracas, até que a nova Gibellina ficasse pronta. Note, Ciclos de Vida, Destruição e Construção. Tem cerca de 5 mil habitantes, parece haver mais esculturas por lá do que gente, graças a um projeto de seu antigo “sindaco”, o prefeito Ludovico Corrao, já falecido, amigo dos artistas, que transformou a cidade em um importante centro cultural. Foi uma belíssima experiência. Gibellina é um lugar feito sob medida para *História do Futuro*.

Tudo o que acontece ficticiamente em *História do Futuro* de fato aconteceu lá. Isso tem a ver com o que falei sobre quebrar as margens. Vejam: uma cidade (real) destruída por um terremoto. *História do Futuro* se origina justamente a partir da narrativa de fragmentação da Pangeia, o continente único, por efeito de cataclismos naturais, no período Cambriano. Uma cidade nova construída ao lado de uma cidade antiga que foi destruída: esta é uma circunstância que acontece lá, de fato, e que acontece na cartografia do trabalho, como narrativa ficcional. Uma sucessão de sintonias e coincidências que me fez acreditar que eu me encontrava no meio de um enredo místico, muito bem urdido e tramado pelos deuses

meridionais. Porque era inacreditável. Por exemplo, em *História do Futuro* há os chamados *Pilares do Novo Mundo*, elementos do Mundo Perfeito, junto com as *Pontes Efêmeras* e o *Plano Ideal*. Pois no espaço onde instalei o trabalho, um edifício projetado pelo importante arquiteto italiano Francesco Venezia, havia uma sequência de pilares a esperar uma pérgola. Pensei, lá com meus botões: esperando uma pérgola coisíssima nenhuma, aqueles pilares estavam ali a esperar a chegada do *Módulo de Destruição*. Aqueles pilares eram os próprios *Pilares do Novo Mundo*, elementos construtivos – e simbólicos – de *História do Futuro*.

E o *Nômade*? O *Nômade*, personagem conceitual protagonista dos dramas de HF, é descrito como uma pequena esfera cuja vocação é confrontar-se com, e atravessar, o imenso *Módulo de Destruição*, de modo a se deslocar para uma nova *Cidade Mais-que-Perfeita*. Pois não é que, em frente ao lugar onde eu expunha, havia uma igreja – de gosto duvidoso – na forma de uma esfera atravessando um cubo? Como assim, onde isso vai parar?! E aí, pedi à produção que me conseguissem uma esfera, uma esfera de mármore, de preferência preta, para representar o *Nômade*. Eles tiveram dificuldades para encontrar uma esfera de mármore, e propunham: “Pode ser uma bola de boliche? Uma bola de ferro, de madeira?”. E eu retrucava: “Meus caros, estamos na Sicília, mármore é que não falta por aqui”. Finalmente conseguiram e trouxeram, de alguma cidade vizinha, uma esfera originalmente destinada a funcionar como acabamento de uma balaustrada de escada. Abri o pacote, e uau! Eu gritava tanto que as pessoas acharam que eu havia enlouquecido sob os efeitos do vento Sirocco. A esfera, além de belíssima, de mármore port’oro, negro profundo com veios dourados, tinha, gravados em sua superfície (pelos deuses meridionais!), os desenhos dos continentes, a América do Sul, a América Central, a América do Norte e a África! Pois bem, a origem de *História do Futuro* é a fragmentação da Pangeia, o continente único, no período Cambriano, com a separação dos continentes por efeito de cataclismos. Ora, lá estava eu, num lugar destruído por um terremoto, em uma cidade nova construída ao lado da destruída, falando de um trabalho que começou com a referência à fragmentação continental, diante de uma esfera – agora, o *Nômade* – com o nítido contorno dos continentes gravado no mármore pela própria natureza. E eu dizia: “Parem tudo porque alguma coisa não está acontecendo” e as pessoas achavam que eu estava delirando, mostrando para eles aquela bola como se fosse o monolito de 2001 com trilha sonora de Ligeti. Tratava-se, sem dúvida, de uma odisséia no espaço – que tem

tudo a ver com histórias do futuro. Enfim, tudo isso está nos livros *História do Futuro* e *Cabeça*, inclusive a informação de que meu cubo havia virado ferro-velho. A remoção da escultura, que em princípio deveria ser permanente, causou uma verdadeira comoção entre os gibellineses, gerando inúmeros protestos. Foi assim que virei herói.

*Il Cretto* é um trabalho bellissimo de Alberto Burri, importante artista italiano, que estaria fazendo 100 anos agora, acabou de haver uma exposição dedicada a seu trabalho no MoMA em Nova Iorque. Ele cobriu as ruínas da cidade com cimento branco. Não era uma cidade grande, mas também não era pequena como um quarteirão, de modo que o trabalho tem escala monumental. Burri cobriu as ruínas, mas deixando as ruas, as antigas vias de circulação, aparentes. *Il Cretto*, em italiano, traduz “a fenda”. E os habitantes de Gibellina andam reclamando do estado de abandono dessa escultura – não é uma escultura, é mais que isso. Houve manifestações, saíram à rua com fotos do *Cretto* ao lado de fotos do *Módulo de Destruição*. Um artigo de jornal local denunciou que haviam destruído o “símbolo do nosso renascimento”! O *Módulo de Destruição* como símbolo de renascimento... A notícia da remoção da escultura chegou a mim por um biólogo, nativo de Gibellina, mas que mora em Lausanne. Informou-me, desolado e cúmplice, que *La Gabbia* havia sido destruída. E eu: “Gabbia, que gabbia?”. Gabbia é gaiola. E ele, “A sua gabbia, sua gaiola, nossa gaiola”. E eu: “Não é Gabbia, é o *Módulo de Destruição*”. Aí teve quem argumentasse (acabei entrando para um grupo local de discussões no facebook): “Também, com um nome desses, tinha mesmo que ser destruído”. E eu: “Caros, vocês não estão entendendo, a destruição vem antes”. E eles: “Olhe, maestro, você pode chamar do que você quiser, mas para nós é *La Gabbia*” [risos]. Aí eu mandei a foto de ... *La Gabbia* instalada na Bienal de São Paulo em 2010 e os caras escreveram para mim: “Como que a nossa Gabbia foi parar em São Paulo?” [risos].

Ou seja, essas coisas vão se encadeando, e a exposição do CCBB, apesar de retrospectiva, foi uma revelação: o que mais falta acontecer? O que exatamente não está acontecendo? Bom, falta muita coisa, não é? porque daqui a 45 anos estarei fazendo uma outra retrospectiva de 90 anos [risos].

### 3. Pode comentar como é seu trabalho de docente na universidade? Como é essa atividade de ensino e pesquisa?

M.M.: Eu comecei a dar aulas em 1979 no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula, convidado por Lygia Pape. Éramos uma equipe muito boa de arquitetos e artistas. Quando Lygia saiu, passei a ser o que se chamava de regente da disciplina de plástica. A Santa Úrsula era considerada uma das melhores escolas de arquitetura, era muito boa mesmo. Plástica era excepcionalmente boa por causa da Lygia e esse grupo de artistas que trabalhavam juntos. Muitos artistas atuantes e importantes foram alunos de arquitetura da Santa Úrsula. Dei aula na USU por 14 anos, na disciplina de plástica, mas dei também Projeto I, projeto de arquitetura para o primeiro período, com resultados surpreendentes. Gosto de pensar que essa minha experiência com a iniciação ao projeto, de caráter eminentemente experimental, tem algo a ver com os Architektonics, que Malevich desenvolvia com seus jovens alunos. Antes da experiência universitária, dei aulas de violão; ensinar é uma prática que me dá muito prazer. Depois que voltei do doutorado na Inglaterra – fiquei 7 anos em Londres – fiz concurso para a EBA-Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde estou desde 2002 ensinando História da Arte na graduação e coordenando os SPA (Seminários de Pesquisa em Andamento) no PPGAV, nosso programa de pós-graduação em artes visuais. Aposento-me ano que vem, pela compulsória.

Não faço distinções entre minha produção eventual de objetos, ou de textos, ou minhas aulas, tudo é trabalho. Em um texto antigo escrevi que trabalha-se até dormindo, só que esta não é uma categoria reconhecida socialmente como Trabalho, com T maiúsculo. Não faço separação entre a produção de textos – eu produzo muito texto – e a produção de objetos, e isso se aplica não somente a meu caso, acredito. Tudo é produção de discurso. Essa minha não-distinção entre teoria e prática gerou discussões no âmbito da pós-graduação. Alguns reclamaram que, com minha entrada no programa, a coisa ficou muito teórica. Isso não faz sentido. Não existe o “muito teórico”, o teórico já é o muito, o teórico já é o excesso, o teórico já é a *poiesis*, já implica ver mais longe, de modo que excesso de teoria soa como uma redundância. Meu trabalho em sala de aula é produção de discurso e meu trabalho em meu ateliê também é produção de discurso. Até outro dia eu era pesquisador

do CNPq, perdi o prazo de renovação e perdi a bolsa. Atenção, se forem pesquisadores do CNPq, porque não alertam ao pesquisador sobre prazos, eu perdi uma bolsa que tinha havia seis anos, difícilíssima de conseguir, por causa de prazo. O título da pesquisa era *Arte como produção de discurso*. Há quem reclame dessa ênfase no discurso: “Como assim, produção de discurso? Que coisa mais careta”. E eu: “Não, cara, produção de discurso é o barulho estridente de “Homens Trabalhando” na carpintaria ao lado, até mesmo a fala geralmente equivocada e limitada do senso-comum, que têm a mesma relevância que os pingos nos ‘i’”. Produção de discurso contempla vários sujeitos, várias modalidades, vários momentos, várias e diversas modulações e articulações. Trata-se, em suma, de observar a diversidade. Há uma coisa, um dispositivo a que recorro muito nos meus textos teóricos, que são os parênteses. O título de minha tese de doutorado, traduzindo para o português, é “Depois de *História do Futuro: (arte) e sua exterioridade*” [After *History of the Future: (art) and its exteriority*]. Repare as ênfases na referência ao trabalho HF e, principalmente, em “sua”, que são grafados em itálicos. Quando descobri que arte não existe, fiquei muito aliviado. Desenvolvendo: arte não existe, senão como negociação de sua exterioridade. Os parênteses me servem para colocar em suspenso algo que está tradicionalmente muito fincado na terra como Arte, com A maiúsculo, com a pretensa autoridade de uma grande narrativa, percebe?

Nesse intervalo, tudo é provisório, tudo é momentâneo, tudo é pontual. Se vamos falar de arte, coloco entre parênteses para indagar “qual arte”? Qual trabalho de qual artista? Em que momento? Em relação a quê? Se falo assim [onomatopeia que indica som aleatório], se posso falar essa língua que ninguém entende, isso é arbitrado pelos parênteses, assim como as margens dos desenhos, para que eu possa, ou melhor, para que eu deva, em algum momento, rompê-los, derrubá-los. É importante essa compreensão de que se trata de uma condição intervalar, sempre provisória, sempre dependente de alguma relação, de algum devir. Isso tem a ver com nossa inevitável perplexidade: a única certeza que temos atualmente é de que estamos perplexos; ou seja, não temos mais nenhuma certeza, que era mais uma idealidade do pensamento ocidental, que preconizava que, se de A chegamos a B, de B chegamos a C, uma espécie de teleologia funcional. Basta ligar a televisão todo dia de manhã para constatarmos que o projeto iluminista não deu certo (risos).

Eu valorizo muito o provisório, o temporário, e nisso creio estar em sintonia com as filosofias contemporâneas mais relevantes, que chamam nossa atenção para as micronarrativas, para as pequenas políticas, para as dores pontuais no joelho, com especial atenção às articulações. Uma espécie de acupuntura teórica, digamos. Excesso de teoria? Ótimo, qual o problema? Você tem, em pleno 2016, problemas com excessos e com teoria? Sinto muito. Tem uma coisa que forjei, que gosto de repetir, mais ou menos assim: há os críticos, os artistas e os curadores do século XX e os críticos, os artistas e os curadores do século XXI; e muitos séculos os separam. Ou seja, essa compreensão e reificação da Arte com A maiúsculo só serve para pensar em artes minúsculas. Em determinado momento surge um Duchamp – há 100 anos! – para nos advertir que arte não é, não é mais uma senhora vetusta e respeitável, e sim uma putinha que anda por aí dando para todo mundo e feliz da vida, celebrando com a gente os “exercícios experimentais da liberdade” (vide *L.H.O.O.Q.*). Portanto, trata-se de um exercício necessariamente dotado de máxima e radical plasticidade. Outra coisa que faço muito é recorrer ao Piu-Piu e ao Frajola, os personagens do desenho animado. Que comparo com Descartes e Montaigne. Frajola, obviamente, é montaigniano e Piu-Piu é cartesiano. Piu-Piu age conforme o *script, by the book*, ele tem que estar certo, e de forma superlativa (“acho que vi um gatinho, vi sim, se vi”), caso contrário acabaria o desenho animado, iríamos para casa chorando, desanimados. Já para o Frajola nada dá certo, *nada* pode dar certo, e isso é o que nos faz rir, animados. Ele erra, mas as coisas que ele faz, suas armadilhas e artimanhas, suas máquinas celibatárias destinadas ao mais retumbante fracasso são maravilhosas; ele é totalmente duchampiano e totalmente montaigniano, o que talvez seja mesmo uma característica felina (gatos são flexíveis), quem sabe feliniana.

A Montaigne pouco importava que a coisa não fosse possível, e estou nessa também, estou mais interessado nas probabilidades do que nas possibilidades, nem que eu precise – ou deva, para provar – recorrer a uma geometria não-euclidiana, a um teatro do absurdo ou a qualquer outra coisa que vire o mundo pelo avesso. Romper as margens, os limites, mesmo que recorrendo a práticas ilícitas, a contrabandos. Ainda sobre a questão da plasticidade necessária: Montaigne nos fornece um sistema assistemático, diferente da dúvida sistemática cartesiana. Um sistema flexível, plástico, com a qual possamos lidar com essa insana e inevitável mobilidade contemporânea, uma coisa mais adaptativa com

a qual você possa fazer corpo mole, e daí moldar, transformar, lidar com a perplexidade, digamos, de igual para igual, ou melhor, de diferente para diferente. Eu talvez esteja falando da sátira, preconizada por Lyotard como a mais lúcida e produtiva atitude contemporânea. Em outras palavras, e vulgarizando, a atitude satírica corresponderia a dançar conforme a música, mas com responsabilidade, claro, de preferência a boa música.

É o que está dito no texto *Dance a noite inteira mas dance direito*, que escrevi em inícios dos anos 1990 e publicado em livro de Ricardo Basbaum – não sei se conhecem o samba do Billy Blanco, *O Estatuto da Nossa Gafeira*, que o título de meu texto recupera. Dançar conforme a música, ou seja, ser adaptativo, flexível, tirar a perplexidade para dançar e dar a volta por cima no salão. Lyotard chama de sátira, pode-se chamar de outra coisa, mas trata-se justamente de você poder – notem, mais uma vez, a lógica dos intervalos e dos parênteses – poder lidar com aquela pontualidade, com aquela especificidade, aquela particularidade, aquele ruído de máquinas. *Discourse specific, one place after another*, diria Miwon Kwon. Operários do mundo, uni-vos, OK. Mas não tem mais isso de operários do mundo, posso ser operário e ter a pele arroxeadada, meu nariz é comprido e adunco, o dela é de estátua grega, um outro é careca e tem um pé cabeludo, meus pés são chatos e seu dedão do pé é torto... (entre parênteses): micronarrativas.

#### **4. Você pode comentar sobre a formação de um PhD na Inglaterra, da aproximação da prática artística e de um pensamento filosófico em arte.**

M.M.: Isso é uma coisa que se você deixar eu falo por 15 horas. Eu descobri, na verdade confirmei, que fui o primeiro doutorando no mundo a combinar prática e teoria. Fui uma espécie de guinea-pig. A propósito, indico um ótimo livro, *Artists with PhD*, artistas com doutorado, uma coletânea de textos sobre o tema, principalmente um ensaio de Victor Burgin super relevante e lúcido, que defende posições que compartilho, no que se refere ao formato dos programas de doutorado para artistas. A leitura desse livro também confirmou algo que eu já desconfiava. Goldsmiths College foi a primeira escola de arte no mundo a implantar um programa de PhD; como fui o primeiro doutorando do programa a combinar teoria e prática, coube-me o papel de cobaia. Deram-me um trabalho danado, tive muitos problemas, na verdade eles é que tiveram problemas que acabaram repassando

para mim, com evidentes prejuízos e desgastes. Eu tinha dois orientandos, um para teoria, outro para prática de estúdio, algo de que eu não precisava, com toda minha bagagem profissional. Mas fazia parte das normas. Meu orientador para teoria foi preso por agredir uma moça que era aluna do College, ele foi preso e ela foi para o hospital. Com isso fiquei um ano sem orientação, algo tão irregular, de fato uma cabal demonstração de irresponsabilidade e de incompetência acadêmica, que o CNPq mandou uma espécie de fiscal averiguar. Isso acabou se resolvendo com a vinda de uma professora de São Francisco, que assumiu a orientação.

Já meu orientador para prática de estúdio, de quem eu gostava muito, um cara bacana com relevante currículo de artista, foi aos poucos demonstrando sinais claros de demência, até ser aposentado por problemas mentais. Faleceu há alguns anos. Nada disso foi culpa minha, acreditem, mas por causa de tantos conflitos fui considerado – ouvi isso do Chefe de Departamento, um cara especialmente “problemático” – o estudante mais problemático do College, classificação que recebi como uma honra. Isso porque eu não deixava passar nada, meu dossiê tinha 1 metro de altura.

A verdade é que o programa de doutorado ainda não estava devidamente estruturado, como é atualmente, como o mestrado era estruturado. Ricardo Basbaum fez seu mestrado lá, havia artistas que já eram ou se tornaram importantes no programa. Thomas Demand, renomado fotógrafo alemão, era da mesma turma do Ricardo e de Gustavo Rezende, do colombiano Oswaldo Macià, do mexicano Gabriel Kuri. Minha experiência no Goldsmiths College foi difícil, tive problemas com certa arrogância de certos ingleses, apesar de alguns bons momentos, claro. Mas a experiência do doutorado em si foi riquíssima. Fiz meu doutorado principalmente assistindo palestras fora do Goldsmiths College (algumas dentro, vá lá), na Architectural Association, na Slade School of Fine Art. Todo início de semana eu tinha que me programar, escolher a quais palestras assistir, quais exposições visitar, quais livros comprar ou consultar na biblioteca. E eu tinha um estúdio para trabalhar. Foi muito bom, viver por sete anos em uma cidade fascinante como Londres foi uma experiência incrível. Ainda mais que meu filho nasceu lá. De lá eu trouxe também uma coisa importante: a orientação inglesa em relação aos programas de doutorado em artes visuais, que é diferente da França, de onde vem a maioria de doutores brasileiros com

doutorado no exterior. Aqui no Brasil, são poucos os doutores em artes visuais formados na Inglaterra. Mestres, são vários, principalmente em São Paulo. Programas como o da USP, o da UFRGS, por exemplo, seguem o formato francês, encorajando o artista a escrever sobre seu próprio trabalho, como uma espécie de memória descritiva, nos piores casos.

Claro que há as boas exceções. Isso é inadmissível nos programas ingleses. O texto de Victor Burgin deixa isso claro, com argumentações consistentes. Não que o artista não deva falar do seu trabalho, isso seria um absurdo, eu mesmo escrevo o tempo todo sobre meu próprio trabalho, mas não em uma tese de doutorado. Eu trouxe essa experiência de lá, a vivência desse formato para o PPGAV-EBA-UFRJ, nosso programa de pós-graduação, e acho que tenho conseguido, tendo sido representante da linha de Linguagens Visuais durante dez anos e contando com uma boa equipe de excelentes professores-pesquisadores, mudar aos poucos o formato vigente antes de minha entrada, evitando essa coisa do artista ter como objeto o seu próprio trabalho. Não se afastando completamente do trabalho, obviamente, mas fazendo com que a tese ou a dissertação seja ela mesma um trabalho, um texto com a mesma força poética que o trabalho de estúdio, de produção de objetos. Claro que a facilidade dos alunos de lidar criativamente com esse desafio depende de suas competências e vocações particulares. Mas, em geral, temos tido resultados muito bacanas, com teses e dissertações de qualidade, boas de ler. Se me permitem apelar para duas hipóteses risíveis e pretensiosas como exemplos, imaginemos que um tal de Leonardo – sabe o da Vinci? – me pedisse que o orientasse. Eu perguntaria: “Sobre o quê pretendes escrever, meu caro Leo?” “Pretendo escrever sobre a Mona Lisa”. “Sinto muito”, eu diria, “mas não vou te orientar”. “Hmm, então escreverei sobre a perspectiva atmosférica”. “Fechado, podes contar comigo”. Depois vem um tal de Marcel. “Sobre o quê pretendes escrever?” “Sobre Roda de Bicicleta”. “Sinto muito...”. “Então escreverei sobre o readymade”. “OK, podes contar comigo”. Uma coisa é o artista considerar seu próprio trabalho como um campo propício para receber e aplicar a teoria, exemplificando-a; outra é considerar o campo teórico, os marcos existentes e aí procurar colocar o seu trabalho. Perspectiva atmosférica é uma questão teórica que pertence a da Vinci tanto quanto pertence a mim e a você. O mesmo com o readymade. Nem todos conseguem os mesmos resultados, embora meus exemplares orientandos Leo e Marcel tenham se dado bem. Essa orientação tem gerado dissertações e teses interessantes.

Mesmo que haja casos de insuficiência no trato com a teoria, acho melhor um débito com a teoria do que um débito com o próprio trabalho. Nos melhores casos, essa orientação tem gerado textos poéticos, instigantes, bons de ler. Não é todo mundo que consegue, claro. Esta é uma discussão pouco desenvolvida aqui no Brasil, mas que considero importantíssima. Nesse texto a que me referi, Victor Burgin classifica os artistas que procuram programas de doutorado em quatro tipos. Um sujeito gosta de ler filosofia, teoria, gosta de e tem aptidão para escrever: esse artista é um típico candidato ao PhD, um típico artista-pesquisador. Escreverá uma tese e desenvolverá seu trabalho em estúdio, com igual relevância. Mas tem um outro que gosta mais ou menos, que circula com menos desenvoltura pela teoria, cuja prioridade é produzir objetos, trabalhos de estúdio. Este não é um típico candidato ao PhD, mas pode produzir um texto menos extenso, menos ambicioso, com menor densidade, mas de qualidade. Mereceria um título, não de PhD, mas de Doctor of Art (um título acadêmico que não teria validade no Brasil).

Uma terceira categoria seria voltada para o candidato que não tem nenhum interesse em produzir teoria, concentrado exclusivamente em suas produções de estúdio, que pretende colocar em discussão e aperfeiçoar. Esse candidato, se bem-sucedido, seria contemplado com uma espécie de Diploma, um título acadêmico que já existe no Reino Unido (igualmente sem validade no Brasil). Talvez o equivalente mais próximo entre nós sejam os cursos de especialização. O candidato escreve, digamos, umas dez mil palavras e desenvolve seu trabalho no ateliê, que são avaliados de acordo. Eu traduzi o texto de Victor Burgin, que foi publicado na *Arte & Ensaios*, nossa revista da pós. Além de caprichar na tradução, não procurei disfarçar que estava puxando a brasa para minha sardinha. Em nota do tradutor, assinalo que “a ênfase é minha”, quando o autor declara que “statements de artistas, declarações de princípios”, coisas do tipo, não serão admitidas de forma nenhuma em qualquer um desses programas. Trabalha-se até dormindo, certo? Produção de textos ou produção de objetos, tudo é trabalho, tudo é produção de discurso, de preferência com alta potência poética. Uma tese de doutorado de artista é uma espécie de parede teórica, uma parede provisória que você constroi, que não vai separar necessariamente esta sua produção daquela sua outra produção, que se superpõem, são suplementares, constroem e ocupam o mesmo edifício. A construção dessa parede faz com que o artista “ouça” seu trabalho, digamos, com ouvidos de doutor. O médico não precisa abrir a barriga para “ver”

o estômago, ou o pulmão para saber se ele está doente ou saudável. Ele dá aquelas batidinhas percussivas com os dedos em nossas barrigas de modo a ouvir o estômago lá dentro. Ver/ouvir a estridência do trabalho na sala contígua com olhos/ouvidos de doutor.

Depois, aquela parede passa a fazer parte de seu próprio trabalho, passa a ser “compreendida”, no duplo sentido de compreender, englobar e entender, como mais um elemento constituinte, estrutural, do seu trabalho. Ainda sobre paredes e atravessamentos: minha tese de doutorado começa com uma introdução – Introdução às Coisas – que causou certa dor de cabeça na cabeça dos examinadores que me arguíram na defesa. Trata-se da referência a um fascinante problema da física teórica. Eu cursava engenharia na PUC, e amigos meus eram alunos do IME, Instituto Militar de Engenharia. O professor os desafiou a enfrentar o seguinte problema: calcular o número de probabilidades de uma bola de pingue-pongue atravessar uma parede de concreto. Fui para a praia nas férias e meus amigos ficaram em casa tentando resolver esse problema. Alguns responderam zero, e por isso tiraram zero. Impossível que isso de fato se dê; portanto, qual o sentido do problema? Mais uma vez, não é uma questão de possibilidade, mas de probabilidade. Como vou provar algo que é factualmente impossível? E se eu quiser pregar uma mentira? Sabemos que a ficção é a única coisa que não mente. A melhor maneira de enfrentar tal problema implicaria estudar, mergulhar a fundo nos espaços intermoleculares, nas estruturas atômicas do concreto e do celuloide. Ora, a resposta, comum a todos, seria a expressão  $1 \times 10^{-n}$ , onde  $n$ . Vejam,  $n$  tende ao infinito, não é igual a infinito, que de fato zeraria o problema, reduzido a uma questão de possibilidade factual. Se o aluno respondeu que o índice de probabilidade é zero, ele não fez nada, não pesquisou nada, não mergulhou a fundo no problema. Sua bola bateu na parede e voltou, fez pingue mas não fez pongue. Trata-se de um problema puramente teórico, da física teórica, não tem praticidade nenhuma. Como a física de Einstein, que não serve para nada, senão para fazer de nós seres mais inteligentes e para concorrer com a física de Newton. Voltando àquela minha provocação com os críticos, curadores e artistas dos séculos XX e XXI, há certas compreensões (entender e incluir) que precisamos urgentemente ter, e a primeira é que não estamos entendendo o quê exatamente está em curso no mundo contemporâneo, apesar da necessidade de mergulhar a fundo nos espaços intermoleculares, mesmo que sem garantias. Tentar entender. E ver o que esse começar-de-novo tem de produtivo, como um modo produtivo de relativizar as coisas, de

pensar um novo mundo, novas relações humanas, afetivas e políticas.

A perplexidade é produtiva e promissora porque faz com que nossas respostas e certezas venham relativizadas com um ponto final de interrogação, ao invés de um ponto final de afirmação. Um ponto final que não finaliza, que não termina, como as tais margens. Uma vez escrevi que a verdade é uma resposta a perguntas que não admitem respostas porque só admitem a verdade.

### **5. Tem algum trabalho teu que te remete à memória?**

M.M.: Eu poderia falar do trabalho *21 Formas de Amnésia...* Há trabalhos que remetem a acontecimentos, a coincidências das quais falei há pouco, como o lance da esfera de mármore, a misteriosa transferência do *Módulo de Destruição*, *La Gabbia* de Gibellina, para a Bienal de São Paulo. Essas coisas acontecem comigo de forma misteriosa. Por exemplo, eu voltei de uma viagem à Europa em 1974, trazendo um belo cesto de palha que comprei em Ibiza. Eu morava no Jardim Botânico, ao lado do Parque Lage, e sofri dois assaltos em dois dias consecutivos. No primeiro, os ladrões usaram uma vara comprida para pescar umas roupas que estavam em um cabide junto à janela. No dia seguinte, juntei algumas outras roupas sujas que levei para lavar na casa de minha mãe. Só que antes, no caminho, fui dar um mergulho na praia, com o carro emprestado de uma amiga. Quando contei a Helena sobre a pescaria de minhas roupas na véspera, ela alertou: “Cuidado, que a porta do meu carro não está fechando direito”. Saí correndo, mas era tarde, as portas do carro escancaradas, minha cesta de palha com minhas roupas surrupiadas. Pois não é que, nesses dois furtos em dias consecutivos, roubaram exatamente as coisas que eu, alguns dias antes, tinha desenhado? Eu havia feito um desenho antes desses furtos acontecerem, uma paisagem do meu quarto desarrumado com a cesta no chão, com as roupas penduradas no cabide, os sapatos que estavam dentro da cesta, que tirei e deixei no carro para ir à praia, rigorosamente tudo o que eu havia desenhado foi roubado. Daí que fiz um segundo desenho, com o registro dos itens surrupiados. Esses desenhos fazem parte da série dos *Atentados*. Outro atentado divertido: tenho um amigo, Miguel Sayad, que dirige o *Largo das Artes*, um lugar bacana no Rio de Janeiro. É médico, psicanalista. Meu pai me deu um carro, um Fusca cor de tomate, novinho. Eu estava em casa doente e meu amigo pediu

meu carro emprestado para sair para beber com sua prima (naquela época não havia lei seca, mas havia responsabilidade). Saiu, bebeu e bateu em um ônibus com meu carro, que ficou bastante destruído (por isso eu precisei pegar emprestado o carro de Helena, que era namorada de Miguel!). Ele foi para a delegacia, visivelmente alterado. Pois não é que o comissário de plantão era o Comissário Machado, meu xará? Meu amigo ficou dizendo que era médico, coisa e tal, fazendo-se de importante; e o Comissário Machado dizia, “E daí? Isso não faz do senhor uma pessoa especial”.

Pois bem, eu aí fiz esse desenho – *Graças às brilhantes explicações do comissário Machado, o caso do acidente do meu carro ficou devidamente esclarecido*. Pois não é que a mãe do Miguel, sem saber de nada sobre o acidente, comprou e deu o desenho para ele? São dessas coisas, são os deuses meridionais dando risadas, jogando raios lá de cima mirando em nossas cabeças.

## Notas

<sup>1</sup> Este texto é uma versão revista e modificada de palestra com o mesmo título, contribuição do autor ao ciclo de debates sobre os anos 80, organizado por Guilherme Bueno, no MAC-Museu de Arte Contemporânea de Niterói, agosto de 2003.

<sup>2</sup> Huang Pin-Hung, citado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, in *O que é filosofia*, Editora 34, 1997.

<sup>3</sup> Disponível em [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html)

<sup>4</sup> Michael Baxandall, *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Jorge Zahar Editores, 1989.

<sup>5</sup> É sabido, segundo relato – irônico, fatalmente – do próprio Marcel Duchamp, que o júri do salão de inspiração cubista que recusou *Nu Descendant un Escalier* (1912), do qual faziam parte os pintores e teóricos Albert Gleizes e Jean Metzinger (autores do tratado *Du Cubisme*, 1912), teria solicitado ao artista que “mudasse ao menos o título”.

<sup>6</sup> Escultura, segundo a definição de Reinhardt, seria aquilo em que se tropeça quando nos afastamos para ver melhor uma pintura.

<sup>7</sup> Citar pintores tais como Rauschenberg, Johns, Warhol, Lichtenstein... seria apelar demasiadamente para o óbvio. No entanto, nunca é demais remeter ao texto *Other Criteria*, de Leo Steinberg (Outros Critérios, tradução publicada em *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Gloria Ferreira e Cecília Cotrim de Melo, tr. Maria Luiza X. de A. Borges, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro 1997), e a sua definição da “*flat-bed painting*” praticada por Rauschenberg, cujos suportes precisavam ser resistentes o suficiente para suportar, por assim dizer, o peso do mundo (mundo sobre tela?).

<sup>8</sup> Vídeos sobre *Prototype* podem ser vistos em <http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip1.html>

<sup>9</sup> *The imaginary encounter between Hélio Oiticica and Kasimir Malevich in the open air, or How an American art critic lent his innermost essence to a Dutch curator*, contribuição do autor à mesa-redonda sobre o trabalho de Helio Oiticica, in IVA-International Institute for the Visual Arts, Londres, 1999, por ocasião do lançamento do CD-Rom HO-Supra Sensorial, de Katia Maciel, produção N-Imagem/UFRJ, Rio de Janeiro 1998.

<sup>10</sup> Ver *Arte e Objetividade*, in *Arte & Ensaios #9*, PPGAV-EBA-UFRJ, 2002, tr. Milton Machado.

<sup>11</sup> Publicado em *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Gloria Ferreira e Cecília Cotrim de Melo, op. cit..

<sup>12</sup> Ver, a respeito dessa tendência de re-interpretação de Manet: *Manet's Modernism: the Face of Painting in the 1860s*, por Michael Fried, The University of Chicago Press, 1996; *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Gand, 2000, por Thierry de Duve; e mais próximo de nós, *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, por T.J. Clark, tr. José Geraldo Couto, Companhia das Letras, Rio de Janeiro 2004; *A reinvenção do realismo como arte do instante*, por Luiz Renato Martins, revista *Arte & Ensaios #8*, PPGAV-EBA/UFRJ 2001, além de, pelo mesmo autor, *Manet, uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro 2007.

<sup>13</sup> Não é difícil demonstrar como o próprio Manet utilizou o que se poderia identificar como estratégias de edição – melhor dizer, de montagem, arriscando uma tentativa aproximação do cinema – em suas pinturas, de regra rejeitadas. O escândalo que *Le Déjeuner sur l'Herbe*, por exemplo, provocou entre seus detratores deriva – em grande parte, mas não apenas – de sua construção fragmentada, como que por montagem a partir de recortes incongruentes, que a academia só poderia estranhar, respaldada pelas regras da boa composição e da unidade pictórica. Ver, a esse respeito, *Manet...*, de Luiz Renato Martins, supra-citado.

<sup>14</sup> Isso vale, igualmente, para parte da crítica que, simetricamente à celebração interessada (o *Zeitgeist* é um mostrador de dupla-face), proclamava que a pintura havia chegado a um irremediável impasse, portanto desprovida de qualquer interesse.

<sup>15</sup> De fato, os jovens pintores que começaram a atuar nos anos 80 eram exatamente isso: jovens artistas em início de atuação, daí que se deva considerar seus primeiros trabalhos como *experimentações*, legítimas e de todo desejáveis. Muitos daqueles artistas acabaram por afastar-se da pintura para se aproximar de outros meios. Se algum reparo deve ser feito, trata-se de rever os postulados que, em geral, regiam a apropriação crítica dessa produção, a meu ver ainda por fazer. Muitos críticos importantes preferiram não dedicar a devida atenção a tal produção, um *parti-pri* necessitando igualmente de revisão. Em muitos casos, coube aos próprios artistas encontrar, no processo de produção de seus trabalhos, referências consistentes para o desenvolvimento de suas pesquisas, e, nos melhores casos, para a manutenção de seu caráter experimental.

<sup>16</sup> É menos importante dizer que pintura é essa do que fazer dessa pintura uma pintura bem sucedida.

Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura de Jocielle Lampert*  
apresenta o evento:

## CONVERSAS PICTÓRICAS

Conversa com Milton Machado (UFRJ)  
e José Maria Dias

**Tema:** O artista e a pesquisa

**Quando:** 01 de junho de 2016, às 14 horas

**Onde:** MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen,  
5600 - Agrônômica, Florianópolis/SC)

**Organização e idealização:**

Estúdio de Pintura Apotheke

[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



3

José Maria Dias

# Conversa com Milton Machado

## Breves anotações

*“Fuja de estudar com aquele que produz uma obra destinada a morrer com ele”*

*“Triste o discípulo é aquele que não ultrapassa seu mestre”*

Leonardo da Vinci

### **A crise do século XIX**

Com a industrialização várias crises surgiram: a luta de classes, por exemplo, a neocolonização da África, problemas econômicos, desemprego, concentração de renda e a consequente desigualdade social, etc. A arte as percebeu. Surgiram escritores como Charles Dickens e artistas como Coubert, Daumier, os impressionistas, uns mostrando o dia a dia dos menos favorecidos (Daumier, ver figura 1) e esses últimos, os impressionistas, saindo do atelier para pintar ao ar livre. Há aqueles que saíram de Paris; Van Gogh, admirador de Millet que introduz o expressionismo, Gauguin que se interessa pela arte primitiva do Taiti, vindo depois a influenciar Picasso e Cézanne, que cria as bases da arte moderna. A arte, para dar conta dessas crises, teve que pensar em um espaço plástico aqui no espaço imediato e não mais lá. E se lá, como muitos pintores continuaram a fazê-lo, mas que mostrasse com novas ideias as diversas faces dessas crises.



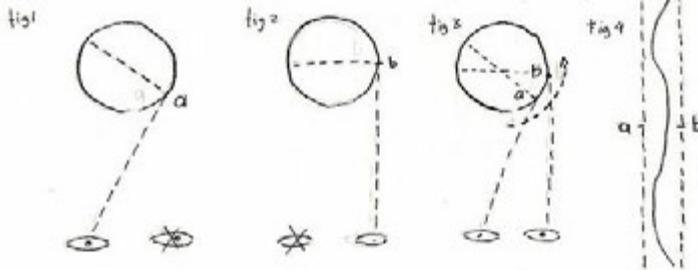


Figura 1 – Daumier

Alberti, considerando uma visão monocular pensa no espaço plástico, sendo o suporte a base de uma pirâmide e seu vértice, um ponto para o qual o olho dirige além dessa base, portanto, lá. Leonardo, ao estudar os limites dos corpos passa a considerar uma visão binocular na medida em que esses limites não se definem mais como uma linha com um valor absoluto.

No Tratado da Pintura, Leonardo da Vinci diz que “devemos observar com muito cuidado os limites de qualquer corpo para julgar se suas voltas participam de curvaturas circulares e concavidades angulares.” (ver figuras 2, 3, e 4)

SERPENTEAMENTO VINCIANO

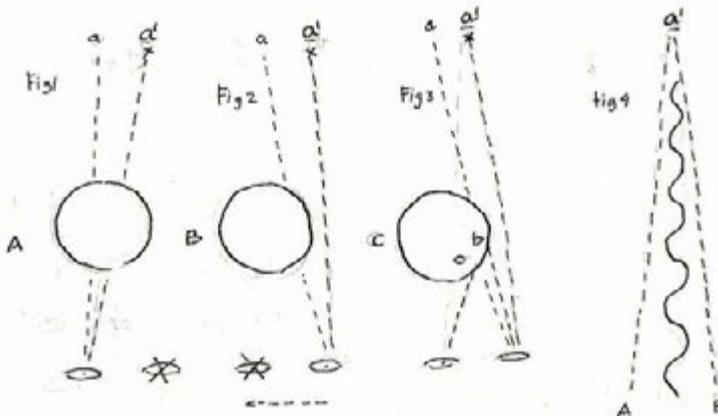


CURVATURAS CIRCULARES - O OBJETO EM SI



Figura 2

SERPENTEAMENTO VINCIANO



CONCAVIDADE ANGULAR - O OBJETO NO ESPAÇO



Figura 3



A cabana do Jordão - Cézanne.

Vejam os a cabana, a chaminé. Há um serpenteamento (Concavidades angulares). O céu que está atrás dela.

Nesse quadro temos a porta e se passarmos por ela entraremos no céu e se voltarmos entraremos no espaço plástico. Cézanne diz que entre o objeto e o pintor se interpõe um plano, a atmosfera. Faz, assim, coincidir o espaço plástico com esse no qual nos orientamos. Uma questão topológica, pois há uma fronteira entre um espaço e outro.



Frase de RM Rilke: "Por isso, por Cézanne ter tanto a ver comigo agora, noto que me tornei um trabalhador, em um longo caminho talvez, e provavelmente só nas primeiras milhas, mas apesar disto, já posso compreender o velho homem que foi a um lugar distante, lá na frente, sozinho."  
Cartas sobre Cézanne.

Figura 4

Apesar dessa visão biocular, o espaço plástico vinciano permaneceu ocorrendo lá, além do plano do suporte.

Na época de Leonardo não havia termos específicos para texto sobre teoria da pintura. Michel Ângelo se referia às superfícies de suas obras como '*no finitas*'. Leonardo da Vinci se refere aos serpenteamentos circulares e angulares. O termo serpenteamento, atualmente, poderia ser definido como o deslocamento de um ponto que geraria uma linha potencialmente ativa e sempiterna. Um objeto, quando visto, seria circular à medida que giraria em torno de seu eixo. Simultaneamente, as concavidades angulares se referiam a um espaço plástico além do objeto e que dariam a noção de profundidade. Essa frase de Leonardo da Vinci se relaciona, também, à construção de um espaço plástico. Curioso é nos lembrarmos de uma frase de Cézanne: "Os objetos no espaço são todos convexos, as horizontais dariam a extensão e as verticais, a profundidade." Tanto Leonardo como Cézanne estudaram uma perspectiva além da monocular proposta por Alberti.

Caravaggio, que abole a visão biocular, dá início a um espaço que enfatiza o plano do suporte, portando um espaço plástico ali, no plano do suporte. (Ver figura 5)



Figura 5 – Caravaggio

Voltemos a Leonardo. Diz ele, no Tratado da pintura, que quando o pintor transpõe algo da natureza para o suporte mata a pintura pela primeira vez e cabe ao pintor evitar uma segunda morte, e isso ele consegue considerando o serpenteamento que anima o espaço plástico. Vale então, considerando o que estamos querendo mostrar, vemos o famoso quadro de Magritte. (Ver figura 6)



Figura 6 - Magritte

Creio que, considerando o que acima escrevemos, podemos dizer que Magritte está matando a pintura por uma segunda vez ao recusar um espaço plástico lá, ali ou aqui. Ou, dialeticamente, mostrando-nos a inutilidade desse espaço plástico lá para uma arte de seu tempo. Poderia ter escrito. Isto não é um espaço plástico. Mas esse quadro, contudo, é coisa mental. Podemos também, por esse quadro, aproximar Magritte de Duchamp, já que recusa ocupar o espaço tradicional da pintura.

## Frases de Cézanne

*“Somente um cinza reina na natureza e alcançá-lo é de uma dificuldade espantosa”*

*“Entre o modelo e o pintor se interpõe um plano, a atmosfera.”*

Com essa última frase, Cézanne, considerando uma visão biocular, introduz um espaço plástico não mais além do suporte, lá, como preconizava Alberti, além do plano do suporte ou ali, mas aqui, coincidindo com esse no qual nos orientamos. Temos aqui uma questão topológica, pois há uma fronteira entre o espaço plástico e o imediato. A arte ocorrendo em um espaço aqui tem, então, como conviver com as crises que apontamos no início deste breve resumo, as quais se adensam atualmente.

Talvez, por uma questão de sincronicidade, apontada por Jung, o inconsciente coletivo ou de espírito de época, parece-me compreensível que Duchamp tenha colocado nesse espaço à frente do quadro, sua obra, A Fonte. Mais tarde, Hélio Oiticica afirma que havia um problema na pintura contemporânea, a cor. Espacializa a pintura e cria o parangolé e os relevos. Nessas obras, o espaço plástico ocorre aqui no espaço imediato. E diz mais ainda, que a era da pintura de cavalete estava definitivamente encerrada. Não o entendo afirmando a morte da pintura, mas condenando os quadros que insistiam num espaço plástico lá ou ali; em minha opinião, é uma pintura que cativa uma elite vivendo em outra realidade.

## O Cinza sempiterno, o rompimento do tom e o serpenteamento vinciano

Nos dias atuais, já não acreditamos nas coisas com valores absolutos ou como certezas inquestionáveis. Temos de romper o cerco, descartar o círculo cromático absoluto. E também redefinir as cores. Daí dizer que há as cores abstratas substantivas, que são ideias platônicas e subsistem por si mesmas. E há as concretas adjetivas, cuja condição é ser no colorido, rompem-se e se dirigem para o cinza sempiterno e ocupam um espaço plástico aqui. O pintor lida com as duas. Veja umas assemblages por mim realizadas, figuras 7,8 e 9.

Ilustrações

Dois Pontos

"O mar era o meu mar, a montanha a minha montanha e tudo estava calmo e imóvel."

Marques Rebelo

Doce Lar

assim  
como ave peralta  
dois pontos:  
marcam um lugar  
tudo que não é feito de água  
está dentro do lugar  
assim  
como uma árvore bem alta  
tronco e copa  
traço e ponto  
AVE!  
faz e água  
estou dentro do ar  
ou estou fora do lugar  
estou dentro do lugar  
ou estou fora de ar

Milton Machado

Os quadrados Mágicos

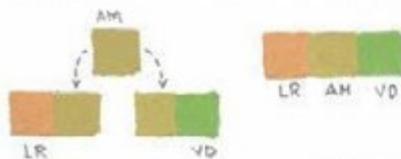


Cópia do quadro "Rhythmisches" de Paul Klee.

A Cor em suspensão

A cor abstrata é substantiva. A cor concreta é adjetiva, é um par, contém em si sua oposta e sua condição é ser uma passagem em um colorido. É a oposta de um branco (claro) é um preto (escuro) e vice-versa.

Quando o amarelo (AM) é ele mesmo?



O laranja (LR) ao lado do amarelo, por avermelhado-esverdeado. O verde (VD) ao lado do amarelo, por azulado-amarelado.

"Entre o objeto e o pintor se interpõe um plano; a atmosfera"  
Paul Cézanne

pt. de ... 1911

Figura 9

Assemblages

### MARGINALIDADE DO ARTISTA

#### A arte é uma religião

Se me perguntarem se tenho uma religião responderei: não, sou ateu. Mas se me perguntarem se acredito em Deus, direi sim. Deus é uma lógica, como diz Cézanne, "nada absurda". Ela, entretanto, nos é interdita.

"Não me venham com conclusões, a única conclusão é morrer." **Fernando Pessoa**

#### Artes e poesia

Há os que sabem diagnosticar. Ao prever doenças, receitam preventivos, que provocam efeitos colaterais. Que remédio? Porém as artes e a poesia se dão em outro nível: propõem soluções. Mas deparam-se com seus limites. Procuram, então, melhor conhecê-los. Instala-se a crise. O artista se marginaliza.

#### Sobre cores



Diagrama cromático a partir das cores simples de Leonardo: o branco para as luzes, o amarelo, o verde, o azul, o vermelho e o preto para as sombras.

#### Frases de Cézanne

"A medida que pintamos, desenhamos. Quanto mais a cor se harmoniza, mais a forma se precisa."



#### O cinza sempiterno



Passagem de uma cor em direção a sua oposta, quando concreta: adjetiva, pelos rompimentos dos tons. Nos intervalos, os cinzas sempiternos.

#### As partes e o todo



O sexto intervalo: ao lado do quinto é esverdeado, do sétimo, avermelhado. O sexto como fenômeno serpenteia e no seu centro o cinza sempiterno. Um limite, um enigma. Podemos ver pelos intervalos.

"Somente um cinza reina na natureza..." **Cézanne**

Figura 10

Cézanne, ao usar o rompimento do tom, mostra-nos a manifestação do cinza sempiterno – uma atmosfera entre o quadro e também considerando o serpenteamento vinciano – faz com que o espaço plástico coincida com esse no qual nos orientamos, aqui. Mas vale observar que o mestre afirmou que pintamos somente uma fração do espaço, uma vez que um colorido total nos é interdito. Antevê, assim, a geometria dos fractais.

Há uma relação entre o cinza sempiterno e o serpenteamento e Cézanne a percebeu, criando as bases de uma nova perspectiva e não mais a idealizada como a que foi criada no Renascimento, ou seja, mono-ocular e ocorrendo além do suporte.

Sobre o cinza sempiterno temos de considerar as cores concretas adjetivas. Elas são um par, contém em si sua cor oposta, estão sempre se rompendo por ação de sua oposta e por contrastes, ora ganhando ou perdendo cromaticidade. Na passagem entre uma cor e sua oposta, temos um ponto, um não espaço e um não tempo. Como todas as cores se rompem, diremos que esse ponto é um pré ou pós-fenômeno, isto é, as cores para ele convergem e divergem. Na assemblage por mim realizada (ver figura 10), mostro a passagem de um vermelho em direção a sua cor oposta, um específico verde e sua reação com o serpenteamento vinciano. Assim, podemos afirmar que o espaço da pintura na contemporaneidade ocorre aqui; nela, também, podemos observar que se baseia nas novas geometrias, com a topologia e a dos fractais. Uma arte ocorrendo aqui, no espaço no qual nos orientamos, expandiu-se, incorporando outras manifestações.

Na obra de Milton Machado podemos observar, além de uma visão obviamente biocular até mesmo em seus quadros, uma relação com a música, com a poesia, com o olfato, com a filosofia, com o serpenteamento e o cinza sempiterno, a semiologia, a política, etc.

Na assemblage, abaixo, podemos observar que o sexto intervalo ao lado do quinto e do sétimo, ora é avermelhado, ora esverdeado diante do observador ou de uma testemunha. Entre elas, o serpenteamento que anima o espaço.

Aqui podemos nos referir às lógicas aristotélicas do terceiro excluído e às do terceiro incluído. Na lógica aristotélica, diz-se que um vermelho não é um verde. Permanecem, assim, em um único âmbito de realidade. Na lógica do terceiro incluído, consideramos outro patamar de realidade sem ferir a concebida por Aristóteles. Se incluirmos como um terceiro termo as ideias das cores abstratas e concretas, podemos afirmar que um vermelho

abstrato substantivo não é um vermelho concreto adjetivo.

No diagrama mostrado no quadro aqui assinalado como a figura 10 neste texto, podemos considerar como o terceiro termo o rompimento do tom, o cinza sempiterno ou o serpenteamento vinciano. Diremos, então, que o sexto intervalo ao lado do quinto é avermelhado e, ao lado do sétimo, esverdeado. Temos, assim, mais um exemplo da lógica do terceiro incluído sem ferir o axioma de Aristóteles.

Tais considerações vão nos permitir ver as obras de Milton Machado que, abaixo, comentamos com maior profundidade.



Figura 11 – Milton Machado

## O que é um quadro hoje?

Abaixo, uma troca de e-mails entre Milton Machado e eu. Desse vídeo, abaixo citado, foram retiradas as fotos que agora comento. Ver figura 11.

*“Tem um vídeo que se chama PINTURA. As imagens são de umas câmeras/salas de pintura com tintas líquidas de peças industriais. Um fundo de uns 3 x 5 m, com uma densa e profunda camada de graxa preta cheia de sulcos verticais, sobre a qual escorrem tintas que marcam e coloreem essa superfície com imagens fortuitas muito belas. E, como se não bastasse tanta beleza pictórica, corre uma cascata de água, lavando a “pintura” o tempo todo, produzindo os sulcos e respingos e brilhos e reflexos. Rapaz, é bonito demais, e poucos pintores seriam capazes de pintar imagens tão belas quanto aquelas, que podem lembrar um Iberê, mesmo um nosso querido Braque. Estou muito contente com o resultado.*

*Não sei de nada também. Quem sabe é por que se engana. De cabeça fria não nasce flor. Ainda mais maria-sem-vergonha.”*

Minha resposta:

Caro Milton

Como disse, fiquei impressionadíssimo com as fotos. O escrito já está pronto na minha cabeça, mas confesso que não será imediatamente transcrito. Estou muito cansado. Trabalhando muito e, por sorte, você não está me vendo. Passo horas sentado sem nenhum gesto, salvo aqueles naturais, respiração, por exemplo. Ou deitado e idem. Às vezes, caminhando, além do gesto da respiração, alguns passos. Mas dentro da cabeça! Acrobacias inimagináveis! Pintar um quadro, por enquanto, nada. Mas meus olhos ainda são de um pintor. Por eles escrevo. O fato é que seu trabalho me servirá para as aulas. Estou discutindo o que é um quadro hoje (ou pintura).

Um pequeno resumo. O seu trabalho não é um quadro. O axioma da não contradição é respeitado. Um não quadro não é um quadro. Por aí temos um único grau de percepção e realidade. A lógica aristotélica permanece. Uma coisa não pode ser verdadeira e falsa simultaneamente. Na minha frente vejo, entretanto, pelas fotos, a imagem de um quadro.

Podemos dizer então que a PINTURA, a obra de Milton, não é uma pintura. Temos, então, outro grau de percepção e realidade. Seu trabalho é um quadro ou o pensamento de um, ou da própria pintura. O axioma da não contradição é respeitado. Um quadro não é um não quadro; uma pintura não é uma não pintura, etc. Aqui vale citar Poussin que diz que ou vemos simplesmente, e ver simplesmente é apenas considerar o objeto e, nesse caso, vemos por dentro. E perdemos o que está por fora. Ou então vemos prospectivamente e, nesse caso, três coisas têm que ser consideradas: o saber do olho, as diversas distâncias e os eixos visuais. Portanto, já podemos pensar a partir da lógica do terceiro incluído, através de um terceiro termo sem ferir o axioma da não contradição. Temos, a partir do olhar prospectivo que nos propõe Poussin, no mínimo, dois patamares de percepção e realidade. Se considerarmos esse olhar prospectivo, outros graus de percepção e realidade são possíveis, nunca ferindo o princípio da não contradição.

Em meus estudos sobre as cores, o terceiro termo pode ser, tenho que pensar mais, o cinza sempiterno que permite uma dimensão temporal. Um olhar que permita uma percepção pelos intervalos e de um espaço fracionado. Nessa sua obra, olhares que excluem dos objetos seus respectivos valores absolutos e as classificações estratificadas. Vale dizer, um objeto, sem um valor absoluto, pode permitir percepções além de seu simples aspecto. E tem mais, sua condição depende do contexto onde se encontra. Não existe por si só. Aquela questão que já conversamos: temos que vê-lo por fora para compreendê-lo, também, por dentro. Dependendo do que está fora, o que está dentro se modifica. De qualquer forma, podemos dizer que pintar um quadro é cobrir uma superfície com uma ou mais cores. E podemos fazê-lo usando pincéis. No seu caso não foram usados pincéis, mas as pinceladas aparecem. Rastros de pinceladas se fazendo. O eterno presente?

Nas diversas distâncias, por exemplo, temos o que você defende, as distâncias em proximidade. Nos eixos visuais, o que Cézanne nos adverte: as horizontais dão a extensão; as verticais, a profundidade e estas últimas em seu trabalho jorram em cascatas. Mas a horizontalidade é uma só. Uma dialógica interessante entre o permanente e o transitório. E assim o espaço plástico se torna multidimensional.

Pela citação de Francisco Inácio Peixoto, grande contista que participou nos primórdios de nosso modernismo do movimento Verde, acontecido na pequena cidade mineira,

Cataguses: “Sonhava e o sonho, desdobrando-se em mil facetas coloridas, prejudicava-me o sono e a vida. Vinha o desvario, vinha a hesitação e, entre hesitações e desvarios, passei dias.” Um fim, assim como nessa citação se desenha, e isso se repete em seu trabalho com mais ênfase. Há o momento no qual a obra deixa de existir. Deixa?

A obra é iluminada por um raio poético, conforme nos aconselha nosso querido Braque.

Repare, Duchamp também está presente: um objeto encontrado, mesmo que nos cacos de sua imaginação, que se transforma. E, assim, transformam-se também os cacos imaginados: aqueles emprestados de Beuys, a graxa, por exemplo. E “entre o sono e a vida...”, etc.

## Outra obra de Milton Machado



Figura 12 - The Wicked One, and Two, Velas, mesa de aço e vidro, ferro, pavios, fogo. 1990

Desse trabalho comentarei como a segunda vela, acessa nas duas extremidades, topologicamente, quando a cera derretida cai sobre um pavio, gerando outra vela. Vejo esse trabalho também, poeticamente, como uma metáfora; vida, morte e ressurreição.

Vale aqui transcrever uma observação do Milton em um livro sobre minha obra, “Interiores de reflexão. “Devemos dizer que o primeiro não é primeiro, se não houver

depois dele um segundo. Conseqüentemente, o segundo não é apenas aquilo que vem como algo que chega com atraso depois do primeiro, mas que permite ao primeiro ser o primeiro. Assim, o primeiro não tem como ser o primeiro por sua própria potência, por seus próprios meios: o segundo deve ajudá-lo com toda força de sua demora. É através do segundo que o primeiro é o primeiro. A ‘segunda vez’ tem, portanto, uma prioridade sobre a ‘primeira vez’, pois está presente, já desde a primeira vez como condição prévia para a prioridade da primeira vez (sem que ela que ela seja, evidentemente, uma ‘primeira vez’ mais primitiva): daí que a ‘primeira vez’ é na realidade, a ‘terceira vez.’”

(Vincent Descombe, *Le même et l’outre: quarentecinq ans de phiolophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit, 1979, pag. 170).

Volto aqui a falar de Poussin. Considerando só uma primeira vez, veríamos simplesmente, de uma forma abstrata, seu aspecto e vendo-a só por dentro. Com a chegada de uma segunda vez, veríamos, prospectivamente, e por fora para vermos também por dentro.

## O semáforo



Figura 13 - vidro pintado, lanterna e madeira

Essa obra de Milton Machado nos leva a perceber o cinza sempiterno e o serpenteamento. Um espaço plástico aqui, portanto, mas sendo consideradas várias esferas de realidade. Mostra também uma relação com a semiologia, metafórica e poeticamente os momentos de parar, esperar e avançar.

## Um poema de Raul de Leoni

Legenda dos dias

O Homem desperta e sai cada alvorada  
Para o acaso das cousas... e, à saída,  
Leva uma crença vaga, indefinida,

De achar o Ideal nalguma encruzilhada...  
As horas morrem sobre as horas... Nada!  
E ao poente, o Homem, com a sombra recolhida  
Volta, pensando: Se o Ideal da Vida  
Não vejo hoje, virá na outra jornada...  
Ontem, hoje, amanhã, depois e, assim,

Mais ele avança, mais distante é o fim,  
Mais se afasta o horizonte pela esfera;

E a Vida passa... Efêmera e vazia:  
Um adiamento eterno que se espera,  
Numa eterna esperança que se adia...

José Maria Dias da Cruz – Florianópolis – maio de 2016

## **Entrevista com José Maria Dias realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Junho de 2016**

### **1. Como você relaciona a sua atividade de artista, escritor e teórico da cor?**

J.M.D.: Tenho que falar um pouco da minha formação: sou filho do escritor Marques Rebelo, o fundador desse museu, o MASC. Ele tinha uma excelente biblioteca, muitos livros sobre pintura e de outras disciplinas também, claro. Era um escritor que tinha um enorme prestígio. Hoje ele está esquecido, mas nomes como Graciliano Ramos, Millôr Fernandes, Antônio Houaiss, João Cabral de Mello Neto, há provas, consideravam-no melhor que Machado de Assis. (Vá se entender nosso país).

Estou falando isso, porque para mim era um embate complicado, filho de escritor famoso. Luiz Fernando Veríssimo é um excelente escritor, mas uma vez, em uma entrevista, ele falou que nunca escreveu um romance, porque havia o pai que o constrangia. Estou comentando isso, porque eu acho que, inconscientemente, claro, fui me apegar à pintura, que era arte de que meu pai mais gostava depois da literatura, para evitar este enfrentamento. Meu pai era incapaz de dar um traço, era uma negação para as artes visuais. Como disse, tinha uma boa biblioteca. Então comecei a ler, desde cedo, o Tratado de Pintura e vários livros de pintores: Léger, Delacroix, Redon, Van Gogh, Braque, Klee, André Lhote, Vasari e outros. O que eu quero dizer é o seguinte: comecei com as fontes primárias e isso foi muito importante para minha formação. Sou um pintor, quer dizer: não sou escritor. Então comecei a fazer muitas anotações e, a partir delas, pude publicar alguns livros. Sobre o primeiro, A cor e o cinza, estava com tantas anotações que me perguntei: o que farei com elas? Resolvi revisar tudo, simplificar; e daí surgiu o meu primeiro livro que acima citei, não foi uma vontade de ser escritor, foi uma ideia de arrumar minhas ideias como pintor. Comecei a ficar mais interessado na questão da cor, quando li, ainda muito garoto, um livro muito bom, o Tratado da Pintura e o Tratado de Paisagem do André Lhote.

Há uma passagem que diz por que um pintor deve escolher uma escala cromática que começa com o laranja, para o claro, passando pelos avermelhados, violáceos, até o

azul, para a sombra, ou então, outra escala, que começa com o laranja passando pelos amarelados, esverdeados, até o azul para a sombra. Assim, teríamos duas possibilidades de coloridos.

Pensei então: quer dizer que o artista não pode buscar outros coloridos? Tem que escolher uma ou outra escala básica? E foi assim que começou o meu interesse pela cor. Comecei a estudar a questão da cor, devagar e fazendo minhas anotações, quer dizer, fui ver o que um pintor estava pensando, estava escrevendo, isso foi muito bom para mim, consultar as fontes primárias. Pude, então, criar outra teoria da cor. (Descartei o círculo cromático que classifica as cores em primárias e secundárias, redefini o rompimento do tom, pensei no cinza sempiterno como um pré ou pós fenômeno e causa e efeito dos coloridos, classifiquei as cores em abstratas substantivas e concretas adjetivas, reinterpretei o serpenteamento vinciano, etc.) Porque acho que dizer que o pintor não pode fazer isso ou aquilo, como Lhote afirma em relação a um ou outro colorido, é impedir um estudo de novas ideias. O pintor pode e deve fazer tudo, desde que tenha uma lógica.

## **2.A) A sua mudança para Florianópolis influenciou seu trabalho, em que sentido?**

J.M.D.: A sua pergunta é interessante, porque minha vinda para Florianópolis foi por motivo de saúde, minha filha ficou muito preocupada e eu estava mal no Rio, me dá até certa emoção ao falar. Aconteceram várias coisas simultâneas. Primeiro a morte da minha madrasta. Tem uma história. Um advogado psicopata que se fez amigo da família se apropriou de alguns bens quando meu pai e minha madrasta morreram e, depois, por fofoca de outros artistas, minha situação piorou. Perdi o contrato que tinha com a Galeria Anita Schwartz, deixei de dar aulas no Parque Lage, fiquei zerado. Entrei num tal estado de desequilíbrio emocional, eu quase morri.

Eu quase morri mesmo, não morri por muita sorte, estava em frente a um hospital, perto da porta, passei mal, entrei e me acudiram.

A par desses acontecimentos, essas coisas novas que descobri, tinha o fato de a crítica não me compreender. Durante muito tempo, a crítica foi de uma violência comigo, me queimou mesmo. O Roberto Pontual, por exemplo. Participei de uma exposição de um

panorama da arte brasileira em São Paulo, ele era crítico de O Globo. Naquela época, década de 80, os jornais abriam espaço para as manifestações culturais e ele ganhou uma página inteira falando de todos os artistas e comecei a ler, fulano: ótimo, espetacular; beltrano: bom; sicrano: mais ou menos. Meu nome só apareceu na última frase: "inteiramente fora de propósito, equivocada e sem sentido é a pintura de José Maria da Cruz". Isso me queimou. E tem mais, dava aulas no Parque Lage, algumas vezes, quando mudava o diretor, eu era retirado do quadro de professores, tinha que me virar. Viver de pintura é meio complicado, temos que dar aula ou fazer outras coisas. Fiquei queimado no mercado. Mas a vinda para Florianópolis não foi um negócio programado, foi um negócio do destino mesmo, e aqui eu me senti bem recebido.

Como eu gosto de conhecer o meio artístico, comecei a frequentar exposições, queria saber do artista que estava expondo, ia conversar com o expositor, me apresentava e trocava ideias. E fui conhecendo gente. Numa exposição no Museu Histórico, conheci uns artistas e conheci também um professor de filosofia, o Nestor Habkost. Comecei a conversar com ele, comecei a expor minhas ideias, etc. e ele gostou muito do que eu estava pensando e iniciamos uma troca de e-mails, e num deles me escreveu: "Está programado um seminário no departamento de filosofia, já está tudo pronto, mas se você quiser, pode dar uma palestra." e eu incosequente falei: "tudo bem, eu dou a palestra". Depois fiquei pensando: que maluquice, dar uma palestra para filósofo no departamento de filosofia. Felizmente me saí bem.

No Rio, também fui convidado para umas palestras, mas sempre havia certa aflição, como me dissessem: "o que você está fazendo aqui?" Um negócio meio agressivo, mesmo. Mas aqui não, foi um negócio completamente diferente, bem diferente daquela pressão que tinha lá no Rio. E sei que eu estava inspirado, sei que a palestra acabou ficando muito boa mesmo. Comecei a me sentir muito mais à vontade aqui em Florianópolis. Estou morando aqui faz oito anos - e aqui eu já escrevi três livros, lá no Rio só consegui escrever um, para se ver como aqui eu fiquei muito mais produtivo. Por esses motivos, me senti bem, me senti aceito, estou agora com vocês; lá no Rio não teria acontecido isso nunca, lá é muita politicagem. Em Florianópolis, praticamente, não tem mercado.

**2.B) José Maria, antes de passar à outra pergunta, tem a ver com isto que você está colocando aqui para nós, você viveu no Rio um período em que aconteceu, não só no Rio, mas em todos os lugares do Brasil, aquele discurso da morte da pintura ou que o pintor era quase um marginal. Viver de pintura era uma coisa inacreditável...você estava num lugar onde performance, intervenção..., é... havia outras linguagens artísticas, então, você sentiu essa “morte da pintura”? Ou como você sentiu isso, como você viveu isto?**

J.M.D.: Não senti tanto, sempre achei isso bobagem. Cito até em um de meus livros o Hélio Oiticica que diz: “há um problema complexo na pintura contemporânea: a cor”, ele não está matando a pintura, ele fala outra coisa: “para mim a pintura de cavalete está definitivamente encerrada”. Ele está mudando o espaço da pintura, que é aquilo que eu anotei. Um espaço plástico não mais lá, além do suporte, e nem ali, na superfície do suporte, mas aqui, coincidindo com esse no qual nos orientamos. Então, não tive problemas. Meu problema estava com a crítica que não me compreendia. Mas, eu nunca acreditei neste negócio de morte da pintura.

Eu nunca acreditei. Muitos críticos e alguns artistas afirmaram a morte da pintura, mas outros continuaram pintando, por exemplo, Volpi, Iberê e alguns mais, e da minha geração cito a Katie Van Scherpenberg. Agora a pintura está aí com toda a força novamente.

**Estudio de Pintura Apotheke: Nós nunca deixamos de pintar por causa deste discurso, mas como você estava lá em um grande centro, eu imagino que a crítica deve ter sido muito mais feroz...**

J.M.D.: Sim. Foi muito feroz mesmo, foi muito feroz. Lembro-me, conversei com o Jairo Smith; o Iberê Camargo, por exemplo, vivia muito mal, ele não vendia, um senhor pintor, entretanto, a crítica o colocava de lado, ele só ganhou o renome que tem hoje, depois de 1980 com o enfraquecimento do discurso sobre a morte da pintura.

**Estúdio de Pintura Apotheke: E com o apoio de um grande financiador: a Gerdau.**

J.M.D.: Um grande financiador. Mas a crítica quase o ignorava, não se tocava em Iberê Camargo e não se tocava em outros artistas que estavam pintando também. A questão do Volpi, por exemplo, não era esse nome todo que é hoje, ele ficava meio de lado; Aliás a história do Volpi é muito curiosa, não sei se bem conhecida. Ele apareceu, porque ganhou o prêmio da primeira Bienal de São Paulo na década de 50. Estava tudo armado para o premiado ser Di Cavalcanti, um nome bem badalado, inclusive um dos organizadores da Semana de 22 junto com Villa Lobos e Manuel Bandeira. Mas convidaram para membro do júri o Herbert Read e ele afirmou: “aquele ali que é bom”. O que era para esse crítico o bom era o Volpi, e então ficou todo mundo assim: “Poxa! o cara olha”. Diziam: “Tem aqui o Di Cavalcanti”. “Mas, o bom é aquele”, retrucava. O Volpi apareceu e começou a ser aquele nome reconhecido, mas em 60 e 70 o nome dele ficou menos falado, não era muito comentado, agora está voltando a ser estudado novamente.

Um período meio complicado para quem queria só pintar, muito complicado, porque era uma pressão, quase toda a crítica e alguns artistas consideravam que a pintura não tinha mais nada para se pensar. Eu estava estudando a questão da cor. Dizia: “quanta coisa tem ainda para se pensar em termos de pintura!” Foi um estudo longo, porque durante muito tempo ainda fiquei preso àquele círculo cromático de primárias e secundárias, etc, mas, estudando Cézanne ficava intrigado com uma frase na qual ele diz que a luz não existe para o pintor, tem que ser substituída por outra coisa: a cor. Quer dizer, aquele círculo cromático tinha uma pretensão de racionalizar a cor e a cor é enigmática, e também de explicar todos os fenômenos cromáticos da natureza. É bem um pensamento iluminista, muito racional. Então a cor não tinha lugar nessa racionalidade, e eu comecei a estudar, estudar, estudar. Só me livrei daquele círculo em 1986, quando descobri o cinza sempiterno. Cézanne fala também de um cinza que reina em toda a natureza. Felizmente dava aulas e assim muitos artistas começaram e me apoiar. Agora alguns críticos, a crítica mais nova está começando a ver meu trabalho e, finalmente, acho que vou chegar a algum lugar.

### **3. Além de Cézanne, quais seriam as suas grandes referências artísticas?**

J.M.D.: Quando terminei o científico, começou aquela história lá em casa: o que você vai ser?

Quero ser pintor, respondia.

Meu pai insistiu: mas é bom você ter um diploma, por que você não faz arquitetura? É interessante, inclusive tem certa afinidade com a pintura. Respondia: Eu não quero ser arquiteto, eu quero ser pintor.

Meu pai, felizmente, era uma pessoa compreensiva e disse: então tudo bem, te apoio, vou te arranjar uma bolsa; já que você quer ser pintor, você vai estudar em Paris. E então, consegui uma bolsa do Itamaraty e outra do governo francês. Fiquei dois anos na Europa, em Paris, estudando com um pintor argentino: Emílio Pettoruti, que é um senhor artista. Ainda sobre minha formação e entra aqui, o MASC, que foi o primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil de fato; o de São Paulo foi de direito, foi registrado em cartório, mas começou a funcionar em 1949 e este já estava funcionando em 1948, precariamente, tudo bem, mas foi oficializado em 1949 e a exposição deste museu teve artistas franceses, alemães, etc. além de brasileiros, claro. Eram quadros da coleção de um embaixador que serviu na Europa durante a Segunda Guerra. Ele comprou muita pintura, tudo que se possa imaginar de 1900 a 1950, tinha mais de 2000 quadros. Logo, terminada a Guerra, ele se aposentou e trouxe essa coleção para o Brasil; e ela ficou pertinho lá de casa, em Laranjeiras, onde eu morava e estudando pintura, frequentava-a muito. Então aquela coisa que eu estou repetindo muito: a minha formação foi muito em cima das fontes primárias. Passei a não ver reprodução, eu ia lá ver os quadros mesmo. Ele tinha quatro Picassos, quatro Braques, Paul Klee, Kandinsky, Mondrian, Leger. Juan Gris, tudo, qualquer nome que se possa imaginar. Quando fui a Paris ter aulas com Pettoruti já tinha uma boa formação. Ele começou a me mostrar Cézanne e comecei a compreender, eu já tinha lido bastante os livros do André Lhote e aquela sua opinião sobre as escalas cromáticas. Pettoruti me mostrou Cézanne, daí passou direto para o Poussin. Poussin instiga. Reprodução não dá mesmo para se ver. Como ousado ele foi. Por exemplo, em um quadro tem uma personagem que está com uma roupa verde e a sombra é avermelhada; outra personagem ao lado, roupa azul e a sombra mais amarelada; é inteiramente abstrato, quer dizer, compreendi aquela frase do Cézanne: “Eu quero refazer Poussin direto da natureza”. Então isso foi muito importante para eu entender Poussin, entender Cézanne e o que me levou também a entender Braque. Eu já tinha lido os pensamentos de Braque e aí fui vê-lo de perto e de

perto com o Pettoruti, é uma coisa espantosa! Então foram três artistas que mexeram muito comigo: Poussin, Braque, Cézanne. Claro, outros, os venezianos, Chardin, Degas, Delacroix, artistas coloristas.

Tem um quadro do Poussin que eu sei quase de cor. Quais os quadros que você já viu realmente, posso te perguntar? Já fiz essa pergunta para a Katie Van Scherpemberg e ela me respondeu, uns três ou quatro. Deve ter uns três ou quatro quadros que você conhece quase de cor. São quadros que marcam nossa formação. Daí entendermos Cézanne quando ele diz que o Louvre é um livro, leva-nos à reflexão.

### **Estúdio de Pintura Apotheke: Les Demoiselles d'Avignon.**

J.M.D.: Les Demoiselles d'Avignon, você sabe de cor.

Estúdio de Pintura Apotheke: Durante três meses pelo menos três vezes na semana eu ia lá e eu olhava o quadro por duas horas...

J.M.D.: Há quadros que acabam sendo uma referência muito forte. Tem um quadro do Poussin, realmente eu vi muito este quadro! Vi muito também outro que está no Museu D'Orsay, do Cézanne, aquele que tem as várias maçãs. Vi também outro que agora está no Museu Pompidou, de Braque. Esses quadros eu sei quase de cor.

### **4. Você percebe a influência dele nas lições que você faz com os seus alunos hoje?**

J.M.D.: Muita, muita, muita, mesmo, Pettoruti me passava muitos exercícios. Meus cursos têm uma parte teórica e muitos exercícios que eu mesmo criei. Um pouco daquilo que eu falo do Leonardo da Vinci, o discípulo tem que ultrapassar o mestre, não ser melhor, mas pensar, levar o pensamento do mestre adiante.

Tive uma formação pesada, porque a tradição da pintura é pesada, não é brincadeira, é um peso, você não acha? Não é para qualquer um enfrentar a tradição da pintura.

### **Estúdio de Pintura Apotheke: É que tem os extremos, não basta você só pintar**

**fechadinho no seu atelier, você tem que pintar, mas você tem que também olhar para o mundo, e olhar para o mundo quer dizer: viajar, você tem que ir a museus, escolher as fontes, não basta você só ter acesso aos livros. Você ver um Manet de perto é incomensurável, diferente de vê-lo no livro.**

J.M.D.: Completamente, não dá mesmo, é muito pobre. E aí entra aquela coisa, você começa a ver o que nós estávamos conversando no início, que era muito importante esta questão da percepção, da percepção com o saber do olho, que é uma coisa que eu fui aprender com o Poussin. A simples percepção é quando ficamos só no aspecto do objeto, e quando nosso olhar é prospectivo, nosso ver se baseia no saber do olho, nas diversas distância e nos eixos visuais. Por um olhar prospectivo desenvolvemos nosso pensamento plástico. Um pensamento que tem uma lógica, como Cézanne diz: “que não tem nada de absurdo”. Hoje eu penso um quadro, eu não tenho uma ideia, vou pintar uma árvore, vou pintar não sei o que, vou pintar um bosque, um quadro amarelado. Penso na lógica do colorido. Agora a lógica vai ser esta, mas inteiramente plástica, procuro criar um fato pictórico. O tema ou o motivo ficam a esse fato, subordinados. Eu começo a pintar e sei que vai dar certo, porque tem uma lógica, tanto é que não dou retoque no quadro, não tem arrependimentos. Quando eu pinto um quadro é direto, está tudo na minha cabeça, quer dizer, a lógica, as formas vão surgindo na hora.

## **5. Você faz estudos?**

J.M.D.: Antigamente eu fazia, agora não, fica na cabeça mesmo. Antigamente, estava estudando ainda, fazia um diagrama cromático. Tinha uma escala básica, tinha também uma lógica, mas eu fui crescendo, crescendo, hoje eu não preciso fazer estudos, quer dizer, hoje a lógica está mais precisa e dá para ficar só na cabeça.

## **6. Quanto tempo você leva para elaborar a sua paleta para determinado quadro, por exemplo?**

J.M.D.: Muito tempo. Outro dia eu estava lendo sobre um escritor americano. Ele estava sentado na cadeira na varanda de sua casa e passou um vizinho.

- Está descansando?
- Não, estou trabalhando.

No dia seguinte o escritor estava arrumando o jardim, cortando a grama, subindo em árvore, etc. e o vizinho perguntou.

- Ah! Hoje você está trabalhando?
- Não, hoje eu estou descansando.

Eu fico lá em casa, sentado e a cabeça tá pensando à beça. Levo muito tempo para pintar um quadro, porque é complexo. Não gosto de ficar me repetindo, tem muito pintor que vemos que tem uma fórmula e se repete sempre. Não, eu quero sempre buscar uma coisa nova.

## **7. Como você relaciona sua atividade de artista, escritor e teórico da cor?**

J.M.D.: Primeiro quero dizer que nunca me considere um escritor com preocupações literárias. Sim, publiquei três livros e tenho um quarto que, em breve, será editado. Como disse, são as minhas anotações, ou seja, creio que mostram muito mais como foi meu processo de conhecimento, tanto que digo que são livros inconclusos. E quanto mais conhecimento adquiro, mais inconclusos esses livros me parecem.

Assim direi que esses livros se ocupam de pintura em seus vários aspectos. Claro, me ocupei nessa caminhada já longa com a questão da cor e dos coloridos, mas eles não são os objetos únicos de meus estudos.

**8. Com a sua mudança do Rio para Florianópolis, você expôs os motivos, mas eu gostaria de saber da sua arte, da sua produção; a influência desta pressão que você teve no Rio sofreu também nos seus trabalhos? Você identifica esta diferença entre estar no Rio, produzindo no Rio e produzindo aqui em Florianópolis? Você acha que o lugar o influenciou em novas composições, novas formatações, um novo pensar do seu trabalho?**

J.M.D.: Ah, não, aqui ficou muito mais leve. Você deixa de ter grandes preocupações. Vou falar, vou falar mesmo. Por exemplo, eu dava aula no Museu de Arte Moderna. Quando terminavam as aulas, professores e alunos iam à cantina. Muitas ideias eram trocadas e eu conversava muito com certo professor e, naquela ocasião, na década de 80, já estava começando a pensar no cinza sempiterno.

De repente, esse professor me disse que estava preparando uma exposição, não tinha muito tempo para conversar comigo. Passaram-se três meses e, certo dia, leio no jornal que ele ia expor no Museu de Arte Moderna. Li a entrevista e eu percebi que ele estava repetindo várias frases minhas. Repetiu na maior caretice, na maior sacanagem. Fiquei uma arara. Pensei, no dia da abertura da exposição: vou falar com esse cara.

Mas aconteceu o seguinte e ele é que deve ter ficado uma arara. Quem estava comprando muito trabalho meu, nessa ocasião, era o João Sattamini e ele, no dia da abertura, na entrada do Museu, estava com um catálogo desse professor na mão, mostrando para todo mundo e falando; “Olhem, este cara está copiando o José Maria!”

### **Estúdio de Pintura Apotheke: Quem falou para ele?**

J.M.D.: Foi uma iniciativa do próprio Sattamini.

### **Estúdio de Pintura Apotheke: Que barraco! E era o colecionador falando.**

J.M.D.: Era um ambiente quente, eu sei onde tenho amigos que me defendem, mas sei também que tem sempre alguém que está atacando, atacando mesmo, então, é desse peso que eu falo. Aqui em Florianópolis não tem esse peso, é muito mais agradável, você poder conversar, falar o que pensa. E agora acho que eu tenho que falar essas coisas, como o meio artístico no Rio é pesado, de baixa categoria. Acredito que os verdadeiros artistas não devem se envolver nessas bobagens. Por isso digo, o artista não é um ego, é um eco. E a arte é, como dizem muitos filósofos, uma coisa ética e estética simultaneamente. O que acabei de contar foi a primeira que um artista me aprontou. Um galerista quis conhecer o meu trabalho, começou a conversar comigo para eu fazer um contrato com ele e quando

o outro artista - que vendia muito e praticamente sustentava essa galeria - soube, e isto quem me contou foi um colecionador, o qual perguntou para o galerista: porque você não faz um contrato com o José Maria? Sabe qual foi a resposta? Porque eu não posso, se eu fizer um contrato com o Zé Maria, perco um artista com o qual tenho um contrato. Esse artista me disse que saíria da minha galeria. É ele que sustenta a minha galeria.

Mas, felizmente, tenho os meus amigos. E foi o Gonçalo Ivo que interveio e me apresentou aos donos da Galeria Saramenha, um deles o Vitor Arruda, e assim consegui um bom contrato. Apesar do apoio dos amigos é difícil viver nesse meio.

### **Estúdio de Pintura Apotheke: Meio artístico selvagem...selvagem é a palavra certa...**

J.M.D.: O meio artístico é selvagem, selvagem mesmo.

#### **9. Mas você acha que a cor, por exemplo, na tua pintura mudou?**

J.M.D.: Mudou mesmo. Porque aqui tem uma atmosfera diferente. O Rio de Janeiro fica mais próximo do Equador, lá você não tem pequenos contrastes, tem grandes contrastes. A luz é muito intensa, então a cor é muito intensa também. Aqui não, a luz é de outro espectro, então você começa a ver mais sutilezas cromáticas. Nesse sentido, acho que isso me enriqueceu muito. Não que eu esteja copiando esta atmosfera luminosa de Santa Catarina, mas mudou minha pintura no sentido de detalhar mais o colorido. Eu usava mais cores chapadas e próximas do espectro que deu origem ao círculo cromático iluminista que já descartei. Aqui, creio, estou aprofundando meus estudos. Aqui passei a explorar mais os rompimentos dos tons e, por consequência, a manifestação em meus quadros do cinza sempiterno. Aproximei-me mais de Espinoza, quando ele diz que a natureza é causa de si mesma e mais, que Deus é a própria natureza. Compreendi melhor a frase de Cézanne, quando ele diz que na natureza tudo está colorido. Compreendi também a relação do cinza sempiterno com serpenteamento vinciano. Intuí que podemos pensar em uma geometria das cores, que nos pode permitir a construção de um espaço plástico com mais liberdade, chegar às formas não mais presos às regras de proporção que herdamos da tradição greco-

romana. Resumindo, uma pintura que enfrente o conflito entre a percepção sensível e a linguagem verbal ou que faça da arte e engenho uma coisa só.

Vale lembrarmos-nos de Krajcberg quando chegou aqui no Brasil, disse que a luz mata a cor. Aqui em Florianópolis, sentimos que há uma luz que faz com que percebamos mais as sutilezas cromáticas.

**Estúdio de Pintura Apotheke: Você está de frente para aquela montanha bonita...**

J.M.D.: Pois é, aquela montanha bonita. Outro dia estava falando com uma amiga minha. Tira aquelas antenas, tira a RBS, para ficar mais parecida com a montanha de Santa Vitória. Tira um poste que tem em frente a minha janela, uma placa enorme de trânsito, que atrapalha, tira tudo isso. Quero ser mais livre para ver essas riquezas cromáticas!

**Estúdio de Pintura Apotheke: Zé Maria, muito grata, obrigada, é sempre um prazer ouvir você, você é um arcabouço de histórias. Então, poder ficar um pouquinho e te ouvir, acho que é um presente. Tenho certeza de que a publicação ganha muito com as tuas respostas, isso enriquece também.**



Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura de Jocielle Lampert*  
apresenta o evento:

## CONVERSAS PICTÓRICAS

Conversa com Rita Bredariolli (Unesp)  
e Marta Cabral (Teaches College -  
Columbia University/NY/EUA)

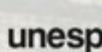
**Tema:** Conversas pictóricas: sobre Arte e  
Arte Educação

**Quando:** 16 de junho de 2016, às 16 horas

**Onde:** MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen,  
5600 - Agrônômica, Florianópolis/SC)



**Organização e idealização:**  
Estúdio de Pintura Apotheke  
[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)  
[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



4

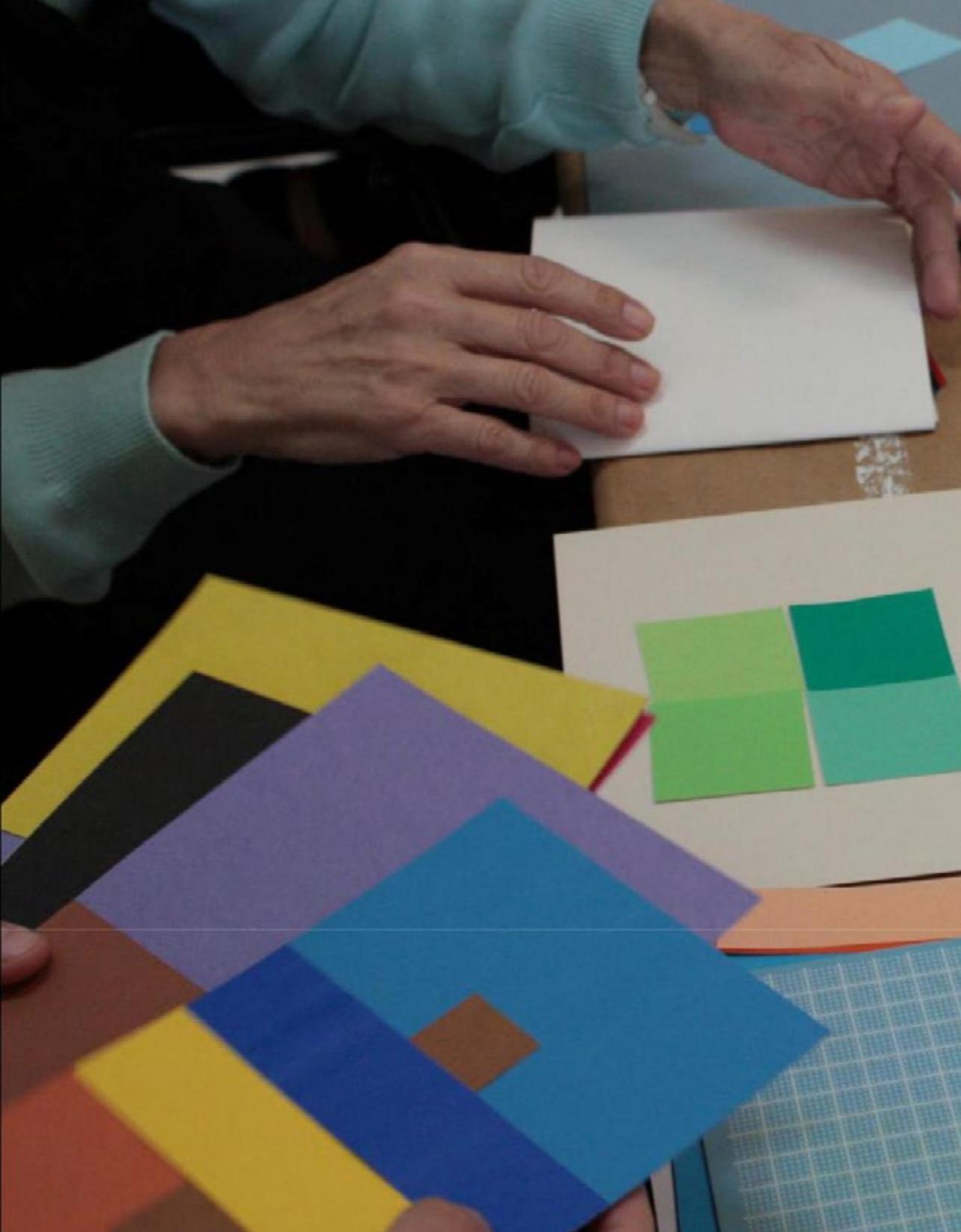
Rita Bredariolli

# A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais

## Resumo

O “poder” da imagem, para Georges Didi-Huberman, estaria em sua capacidade de perturbação e impulsão ao pensamento, ativada pelo movimento das associações de ideias. A complexidade temporal própria à imagem integra as largas durações, as latências, os sintomas, as sobrevivências, a memória, configurada em sua lógica “indisciplinada”, mantida em montagem de disparidades e heterogeneidades temporais que rompem a linearidade cronológica do relato histórico, criando espaço para o anacronismo, para o encontro entre o “Outrora e o Agora”. A imagem não se reduz a um acontecimento passado ou a um “bloco de eternidade”, ela é composta pelas condições de um, seu, devir. Nessa sua elaboração teórica sobre as “mutações epistemológicas” derivadas da relação entre tempo e história imposta pela imagem, Georges Didi-Huberman ressaltará a noção de montagem, como exposta por Walter Benjamin. Esse texto abordará tal conceito e suas implicações para uma condução historiográfica a partir da análise de um trecho do filme *Notre Musique* (2004) de Jean-Luc Godard, no qual ele próprio está à frente de um grupo de estudantes, proferindo uma palestra conduzida pela exposição de imagens. Tal análise será feita em relação a um trecho de um livro de André Malraux, intitulado *La Tête d'Obsidienne* (1974), no qual é exposta uma conversa entre o autor e Pablo Picasso. Nesses dois trechos específicos, um mesmo e único assunto é tratado: as relações temporais imersas em uma imagem, os tempos na e da imagem.

**Palavras-chave:** Imagem, Montagem, Tempo, Memória.



[...] infinitas séries de tempos numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos.

Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades.

Não existimos na maioria dos tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor, ao atravessar o jardim encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

(Jorge Luis Borges, Ficções)

“À vossa vista, ao seu olhar, de onde lhe parece que foi tomada essa imagem?” Nesse primeiro instante da aula proferida por Godard a estudantes em Sarajevo em seu filme *Notre Musique* (2004), algo já é entremeado pelo choque: o hábito visual, o sentido apreendido, comum, é aqui desmontado pelo inesperado. O movimento das imagens invisíveis, mentais, provocado pela pergunta de Godard choca-se com a imagem apresentada, visível. Campo e contracampo. O encontro entre o Outrora e o Agora. Entre o visível e invisível. Godard provoca a imaginação de seus espectadores; provoca, portanto, o deslocamento das imagens preservadas em algum “lugar mental”.

A aula-filme segue. E outra vez, inesperadamente, interrompendo uma possível sequência previsível, surge uma menina folheando um livro. Durante esse seu movimento contínuo, ouvimos em off a voz de Godard narrando a história de Bernardette Soubirous, a menina campestre que teria visto a Virgem Maria, na cidade francesa de Lourdes em 1858. Num lugar outro — a nós desconhecido — que não o presente da aula de Godard, a menina continua seu movimento. Nada vemos de suas páginas. Não vemos o que a menina olha, mas somos levados a imaginá-lo, no intervalo de visibilidade criado pela montagem que provoca o encontro das imagens da menina folheando o livro e a fala de Godard:

É uma pequena camponesa, na época do Segundo Império que diz ter visto a Virgem. Perguntaram-lhe como ela é e Bernardette responde: ‘não sei dizer’. A madre superiora e o bispo lhe mostraram os grandes quadros de pinturas religiosas. A virgem de Rafael, a de Murillo, etc.. E Bernardette dizia ‘não, não é ela’ [...]. (2004)

O movimento da menina cessa regido pelo momento da narrativa em que é revelada a identificação daquela que seria a imagem da Virgem: “E de repente, surge a virgem de Cambrai. Um ícone”. Imediatamente, o que teria sido visto por Bernardette e pela menina que folheava o livro, torna-se visível, também a nós, pela aparição de uma imagem, um ícone, cuja materialidade arruinada, evidencia sua sobrevivência no tempo, seu devir. “E Bernardette se ajoelha e diz: ‘É ela, Monsenhor!’. Sem movimento, sem profundidade, nenhuma ilusão. O sagrado” (Godard 2004). O que era antes por nós imaginado, é agora materializado; e desse choque do invisível com visível, o sentido, e a impressão da imagem narrada e vista passa a nos habitar, alojando-se em um “canto de nossa memória” (Malraux 1974, 123).

Essa mesma história foi contada por André Malraux a Picasso, tomada como mote para a explicação sobre a ideia de “Museu Imaginário”, um lugar mental que “nos habita” (1974, 123). A remissão a Malraux<sup>1</sup> não é dada a ver, tampouco explicada, mas permanece como potencialidade, preservada, prestes a ser imaginada, pela pulsação de alguma memória, ativada em eclosão pelo choque entre as imagens e entre as imagens e os textos. Ativada, portanto, pela montagem, uma “certa forma de juntar imagens [...]”. Esse seria o “fundamento do cinema”, segundo Godard, para quem não haveria “a imagem”, mas sim “imagens” (Godard apud. Didi-Huberman 2012, 172). A base, para Godard, seria sempre dois: “apresentar inicialmente sempre duas imagens em vez de uma é aquilo a que chamo imagem, esta imagem feita de dois [...]” (apud. Didi-Huberman 2012, 177).

Para Georges Didi-Huberman, Godard situa “sua reflexão sobre os poderes e os limites do cinema” na pulsação criada pelo efeito da montagem de imagens plurais. Agindo sobre a alternância entre a “natureza essencialmente defectiva” da imagem, “com a sua capacidade de, repentinamente, se tornar excessiva” — entre as imagens invisíveis de um livro e a revelação icástica da Virgem, por exemplo — Godard define e intensifica pulsações capazes de transgredir limites, extrapolando as expectativas, criando rupturas na previsibilidade, perturbando o olhar, rasgando véus (Didi-Huberman 2012, 172).

A montagem, segundo Didi-Huberman, “intensifica a imagem e confere à experiência visual um poder que as nossas certezas ou hábitos visíveis pacificam ou velam” (2012, 174). A montagem nos dá a ver, nos dá a pensar, a conhecer, a imaginar, a evocar. Ela seria a “arte de produzir” uma forma que pensa, pois procede e atua de forma dialética. No entanto, não necessariamente tal processo “absorve as diferenças”, chegando a uma síntese, mas, ao contrário, pode fazê-las emergir, criando o choque, a tensão, a turbulência, a suspensão (Didi-Huberman 2012, 176).

A tensão dialética é mantida em *Notre Musique*, assim como em outros filmes de Godard, não somente pela montagem das imagens, mas pela montagem entre imagens e texto. Tal relação, entre imagem e texto, imagens e palavras, era o tema sob o qual se definiu a aula em Sarajevo, explicitamente apresentado pelo diretor nos momentos iniciais do segundo “reino” desse filme, o Purgatório. Nesse trecho do filme, Godard especula em abismo sua produção cinematográfica, ao apresentá-la, não na estrutura linear de uma

explicação convencional ou esperada, mas como um conjunto de aparições provocadas pelo choque — pela montagem — entre imagens e palavras. Para Didi-Huberman, no trabalho de Godard a colisão de imagens, faz eclodir palavras, como o choque entre as palavras, provoca a aparição de imagens; e da colisão entre imagens e palavras, o pensamento irrompe visualmente (2012, 177).

Nessa articulação tensionada, nem texto, nem imagem são incluídos como ilustrações, mas como iluminações<sup>2</sup>, uns dos outros. São preservados em sua unicidade e potencializados em sua montagem, atualizando-se, por sua combinação e pela percepção que dela será derivada, atribuindo multiplicidade a essas unidades, como mônadas, “mônadas visuais — separadas, lacunares” — dando forma ao conhecer, mesmo que algo escape dessa visualização, mesmo que algo permaneça “inacessível como um todo” (Didi-Huberman 2012, 176). A montagem gera visibilidade. Pela articulação da diferença possibilita o conhecimento daquilo que se mantém parcialmente exposto e por consequência, daquilo que se mantém parcialmente invisível.

Campo e contracampo. Israelenses e palestinos. Um mesmo tempo e um mesmo lugar, a mesma guerra. Um transforma-se em ficção, outro em documentário. Campo e contracampo, a criação da história e o desvelamento de seu processo. Ao expor as potencialidades de um processo de montagem, Godard revela os meios para a produção da história. A história, para Godard, “é a obra das obras” (apud. Didi-Huberman 2012, 177), e criá-la

é passar horas a olhar para imagens para depois, de repente, aproximá-las, provocando uma centelha. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou que se afastam, como dizia Walter Benjamin. (Godard apud. Didi-Huberman 2012, 178)

Nesse trecho, Godard alia o processo de construção histórica ao da montagem — sua “bela preocupação” (1998) — em uma descrição que evoca a ideia de imagem dialética de Walter Benjamin. Diante da imagem dialética, estaríamos diante do conhecimento pela montagem, diante da possibilidade de pensar o impensável, pela articulação dos fragmentos, dos pormenores, dos despojos. Dessa articulação, dessa montagem, definida

no encontro entre o “Outrora com um Agora”, funda-se a história benjaminiana. Uma operação de montagem e remontagem, em um duplo sentido de anamnese e recomposição estrutural, considerando-a uma estrutura “em obra”, produzindo “formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações” (Didi-Huberman 2012, 173). “Refundar a história em um movimento ‘a contrapelo’” — no choque entre o Outrora e o Agora —

é apostar em um conhecimento por montagem que parta do não saber — a imagem originária, turbulenta, entrecortada, sintomática — o objeto e o momento heurístico de sua mesma constituição. (Didi-Huberman 2008, 174)

A montagem é evocada e mencionada por Walter Benjamin como método de trabalho para a criação de seu *Das Passagen-Werk*. Ao apresentá-la, especifica-a como “montagem literária”, justificando-a ao assumir que nada teria a dizer, apenas a mostrar. Dessa forma não tomaria para si “coisas valiosas”, tampouco se apropriaria de “formulações espirituosas”. Sua pretensão não era a de inventariar “farrapos” ou “resíduos”, mas “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin 2009, 502).

A história para Walter Benjamin é criação feita pela montagem das interrupções ou das rupturas de um tempo continuum. Para Benjamin, a história não é definida pela iluminação do presente pelo passado, tampouco pela luz do presente sobre o passado. A história irromperia como — e da — imagem, como em um relâmpago, um clarão — preciso, incisivo, mas efêmero — resultante da colisão do “ocorrido com o agora, num lampejo, formando uma constelação”. A História benjaminiana não é, portanto, entendida como “uma progressão”, pois não se estabelece na “relação puramente temporal e contínua” entre o passado e o presente; mas sim na relação dialética entre o ocorrido e o agora, por isso sua “natureza é imagética” (Benjamin apud. Didi-Huberman 2005, 282). Essa relação dialética entre o outrora e o agora, é uma “imagem, que salta” (Benjamin 2009, 504). E essa imagem, porquanto dialética, “seria a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de presente reminescente” (Didi-Huberman 2005, 176).

Benjamin ao situar a imagem no “coração do tempo”, desmonta o curso da história,

remontando-o sob a lógica indisciplinada das imagens, que “condensam também todos os estratos da ‘memória involuntária da humanidade’” (Didi-Huberman 2008, 171- 172).

Essa história imagética, criada pela montagem de fulgurações, pela montagem de descontinuidades, é indissociável dos processos “pluritemporais” da memória e do inconsciente. Indissociabilidade que desvia a historicidade de uma razão hegeliana para as direções do “sem razão” da história, lugar das “frágeis sobrevivências” psíquicas ou materiais, aonde o passado encontra sua atualidade, não mais pelo “universal que se realiza no particular”, mas pelas articulações — pela montagem — do “particular que, sem síntese definitiva, se dissemina por todas as partes” (Didi-Huberman 2008, 172).

## Notas

<sup>1</sup> Em 1998, em *Histoire(s) du cinéma* outra remissão a André Malraux foi feita por Godard ao citar imagens de *L'espoir* (1945), filme realizado por André Malraux. Godard, J-L. *Histoire(s) du cinéma 3A: Le Monnaie de l'absolu* (1998).

<sup>2</sup> A imagem para Walter Benjamin revela-se em iluminações consteladas no choque entre o “Outrora com um Agora”. Para Benjamin “a imagem é a dialética em suspensão”. A “imagem lida”, nesse “agora de recognoscibilidade”, carregaria, “em mais alto grau a marca do momento crítico”. Crítico porque em crise, “uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obrigada a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman 2005, 171-172).

## Referências bibliográficas

Benjamin, Walter. 2009. **Passagens**, 2.<sup>a</sup> reimp. Traduzido por Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Didi-Huberman, Georges. 2012. **Imagens Apesar de Tudo**. Traduzido por Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM.

Didi-Huberman, Georges. 2008. **Ante el Tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Didi-Huberman, Georges. 2005. **O que vemos, o que nos olha**, 1.<sup>a</sup> reimp. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

Godard, Jean-Luc. 2006. **Histoire(s) du cinéma**. Paris: Gallimard-Gaumont. Malraux, André. 1974. La tête d'Obsidienne. Paris: Gallimard.

Matos, Olgária C. F. 1999. **O Iluminismo visionário**: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. 1.<sup>a</sup> reimp. São Paulo: Editora Brasiliense.

## Filmografia

Godard, Jean-Luc. 1988-98. Histoire(s) du cinéma.

Godard, Jean-Luc. 2004. Notre Musique.

## **Entrevista com Rita Bredariolli realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Julho de 2016**

**1. Sua pesquisa se alicerça nas questões de memória e história e sua articulação. Você ministrou uma aula como professora convidada (GUEST CLASS) na Universidade de Belas Artes da Universidade do Porto, intitulada História, Memória e Imagens: perspectivas de pesquisa no campo da arte/educação no Brasil. Como você articula estes temas em sua prática como pesquisadora e educadora?**

R.B.: Bom, primeiro eu quero agradecer imensamente à professora Jociele por este convite. Esse tipo de circunstância, a da conversa, é sempre um lugar de encontro muito, muito produtivo. Então fico muito feliz por essa oportunidade. Muito bem, essa primeira pergunta foi, é, para mim muito querida, muito mesmo! Porque tanto o meu mestrado, quanto o meu doutorado foram pesquisas feitas nessa interseção. Resultaram dessa ideia de história elaborada no movimento da memória.

Neste evento em Porto, apresentei essas duas pesquisas. A de mestrado, especialmente, foi fundamentada pelos trabalhos teóricos de Walter Benjamin, os quais, entendo, são criados na interseção entre o inteligível e o sensível.

Assim leio Benjamin, sabendo, e quero deixar isso claro, que se trata de uma forma de leitura. E por essa forma, apreendo a história como uma produção poética. No exercício do inteligível, quando do arranjo e análise das fontes, da elaboração da escrita, é considerado e respeitado o movimento da memória que é também o da imaginação, que atuam e são motivados também pelos afetos, emergentes deste trabalho de rememoração e da sua elaboração em palavras, como está acontecendo aqui e agora, ao buscar amparo em minhas lembranças para elaborar uma resposta à pergunta feita por vocês. Esse movimento todo vai mexendo com os afetos, vai mexendo com as imagens, vai revolvendo camadas de acontecimentos no tempo. Então é um tanto esse trabalho de uma arqueologia sensível mesmo, se a gente pode dizer assim. Então, a minha lida com a história, traz também esse lugar, que é o lugar do encontro, da escuta, da escuta da fala do outro. Exemplificando,



o meu mestrado foi sobre uma atriz de teatro de bonecos, Suzana Rodrigues, que fundou um ‘club’, uma espécie de atelier de artes para crianças no MASP, no Museu de Arte de São Paulo, em 1948, quando o museu foi inaugurado. A pesquisa do meu mestrado, bem como a sua escrita, partiu da fala de Suzana. A partir de uma entrevista que eu fiz com ela, fui montando uma certa história e uma certa ideia, uma certa predominância, uma certa recorrência de tópicos modernistas sobre arte e educação, mas tudo isso a partir da fala de Suzana, da sua memória. Houve então esse cruzamento no meu mestrado: a memória de Suzana Rodrigues, seus afetos, suas imagens, articulada com histórias já escritas sobre determinados períodos de tempo, que convencionamos delimitar como modernista. Desse encontro, entre as memórias de Suzana Rodrigues e histórias já produzidas, fui extraindo alguns lugares comuns, por isso os chamo de tópicos. E estes sobreviveram no tempo, sobrevivendo em nosso tempo, como, por exemplo a livre-expressão ou o espontaneísmo. São palavras que definem ideias e práticas ainda recorrentes, e que podem ser localizadas nas lembranças e produções textuais de Suzana Rodrigues. E nesta fala, em suas memórias, sobreviviam referências, seus contemporâneos ou que viveram em momentos anteriores, como Fernando de Azevedo, por exemplo. Ao narrar suas memórias, ao me contar sua história, Suzana contava outras muitas histórias, as de algumas épocas e as de muitas pessoas.

Já a minha pesquisa de doutorado, foi gerado na articulação de uma coletividade de memórias de um coletivo que participou de um evento chamado Festival de Campos do Jordão, realizado em 1983. Trata-se de um festival de música que acontece numa cidade do interior de São Paulo, Campos do Jordão. A edição de 1983 foi muito particular, pois neste ano, este evento não foi dedicado somente a músicos instrumentistas, como frequentemente era e ainda é, salvo esta exceção. Neste ano de 1983, a professora Ana Mae Barbosa, junto com Glaucia Amaral e... me falha a memória, (risos). Quando trabalhamos com historiografia, considerando seu entrelace com a memória, nos mantemos cientes de nosso trato com a falha, por isso vale dizer assim: “me falha a memória”, é elucidativo (risos). Claudia Toni, pronto, chegou. Então, essas três mulheres, Ana Mae Barbosa, Claudia Toni e Glaucia Amaral, mobilizaram mais um número grande de artistas, professores, educadores e refizeram esse evento, tornando-o um lugar para formação de professores de artes da rede pública de ensino do estado de São Paulo. Além disso, esse ano foi também

peculiar porque foi o primeiro ano de mandato de Franco Montoro, primeiro governador eleito por eleições diretas em período pós-golpe civil-militar. Então esse era um momento muito importante para a reabertura política do país. É como se eles tivessem levado para esse festival, essa vontade mesmo democrática, essa vontade de um reencontro com a democracia. Era também uma contestação ao formato anterior desse festival, cuja primeira edição ocorreu em 1971, momento de recrudescimento da ditadura no Brasil. Havia um entendimento desse modelo como elitista e em oposição a este elitismo, propuseram a abertura do Festival de Inverno de Campos do Jordão a professores da rede pública de ensino, a pessoas envolvidas com a construção de conhecimentos, artísticos, especialmente. E para escrever essa história, não parti de um ponto, de uma fala, uma memória, uma experiência, uma vivência, mas, da articulação de muitos pontos de partida, de muitas falas, memórias, experiências, vivências. Parti da escuta de um coletivo que criou e participou de um evento. Segui então por um movimento constelacional, com entrecruzamentos de memórias. Então, é mais ou menos isso, ponto (risos), senão, vou continuar a falar, sem fim (risos). Mas, obrigada pela pergunta, obrigada justamente, porque este é um assunto muito querido, são trabalhos muito significativos, muito profundos mesmo.

**2. Em seu artigo intitulado: *A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais*. Você aborda temas como Imagem, Montagem, Tempo, Memória. Você poderia comentar sobre essas questões?**

R.B.: Eu precisava ter estudado! (risos). Bom, obrigada, eu fico muito feliz mesmo por você trazer de volta este texto, um texto de que gosto muito. Muito obrigada mesmo! Sim, é também esta lógica indisciplinada das imagens que está implicada nesta historiografia feita no movimento da memória que se confunde com o movimento da imaginação. Existe aí certa indisciplinada, pois, a escrita vai seguindo um movimento associativo, criando esse desenho de uma constelação que é possível identificar, por exemplo, em textos de Walter Benjamin. Mas este texto, *A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais*, tem como fundo teórico alguns trabalhos de Georges Didi-Huberman, uma referência muito importante para minhas reflexões sobre nossas relações com as imagens.

Para escrever este texto, tomei como fundamentos, especialmente, dois livros desse

autor: “Imagens apesar de tudo” e “Diante do tempo”, este último recentemente traduzido e publicado pela editora da UFMG. Um livro lindo sobre o tempo, sobre o tempo das imagens, sobre o tempo estrutural da construção historiográfica. Neste livro, o tempo das imagens é apresentado como uma montagem de tempos heterogêneos. Daí reconstrói fundamentos para a escrita da história, definindo-a nessa relação temporal. A escrita da história não deveria se submeter à disciplina da linha reta. Desenho este que aprendemos ao longo de nossos anos escolares, reiteração de uma história como sucessão de fatos em um tempo estendido em retidão, como se o precedente fosse o resultado de uma evolução. Aquela história, por exemplo, da arte, definida por um encadeamento de períodos. É a esta forma convencional que será apresentada outra, fundada nesta lógica indisciplinada das imagens. Didi-Huberman, muito fundamentado em Walter Benjamin, apresentará, neste seu livro “Diante do tempo”, outro modelo temporal, podemos dizer, um modelo relacional. Ele começa este livro com a análise de uma pintura, um afresco de Fra Angelico (A madona das sombras, c. 1440 a 1450), especialmente a sua parte inferior. Em determinado momento dessa análise, Pollock é mencionado, não para estabelecer uma analogia, mas para demonstrar como as camadas de tempo regulam nosso olhar, nossas escolhas, interesses, construções sobre um passado que é, na verdade, sempre presente.

Em “Imagens apesar de tudo”, especialmente em um capítulo chamado “Imagem-montagem e imagem-mentira”, Didi-Huberman cita Godard, em referência à montagem como afirmação da importância de uma “leitura” de imagens que as considere em relação a outras. Uma “leitura” que considere, portanto, a imaginação. “Leitura”, entendida no sentido benjaminiano, que podemos aproximar ao sentido atribuído por Paulo Freire, aquela que não cessa na decodificação de códigos, visuais no caso da imagem. Uma leitura que não é feita sob a busca por um encerramento de seus sentidos em uma explicação, mas que é estabelecida pelas relações, correspondências, analogias, enfrentamentos com outras imagens e as histórias que as constituem, discursos, tempos e espaços de produção, circulação, recepção. Articulações impulsionadas por um movimento afeito ao da imaginação, mas não limitado a um nosso repertório já acomodado. Em nossas relações com as imagens, importa sim nosso referencial, nossas imagens sobre aquilo que observamos. Elas são também projeções de nossa subjetividade, mas não devem ser reduzidas a isso. Não podemos desprezá-las como outras realidades. Didi-Huberman também evidencia esse

problema. Entre outros fundamentos, recorre a Sartre, neste sentido, expondo a imagem como ato, como uma ação, resultado de muitas. Vocês experimentam essas elaborações, vocês trabalham com isso. Podemos tomar como exemplo esta exposição de pinturas da professora Jociele Lampert. Quando vemos uma imagem criada por Jociele, por exemplo a pintura feita de um lugar de Nova Iorque. Esta imagem está plena de histórias, de afetos, está repleta de relações estabelecidas com aquele lugar. Mas também está ali todo um conhecimento que ela foi adquirindo ao longo do processo de realização dessas imagens, o conhecimento prévio sobre a técnica inclusive. Tudo isso, toda essa construção, compõem essa imagem e isso deve ser considerado ao nos relacionarmos com ela. Mas, é claro também que não apreenderemos o todo que compõe essa imagem. Obviamente não. Mas, justamente também devemos considerar essa falência, essas falhas de conhecimento que sempre acontecerão diante de uma imagem. O que quero dizer é não podemos desconsiderar essa materialidade de tempo. É esse o tempo, no meu entender, definido por Didi-Huberman. É o tempo como essa sobreposição de repertórios, de conhecimentos. Por isso o olhar para essa imagem, sob seu entendimento como um ser. Olhar para imagem da mesma forma como estou aqui olhando para vocês. Estamos, somos carregados de histórias. Enquanto estou aqui respondendo essa questão, vocês estão aí elaborando uma quantidade enorme de ideias. Enquanto falo, vocês estão projetando sobre minha fala uma enorme quantidade de ideias e nesse encontro muito acontecerá comigo e com vocês, enfim. Mas a questão é a imagem, e não podemos nos limitar à entendê-la como aquilo que projetamos sobre ela. A imagem é um encontro entre a minha subjetividade e a subjetividade e objetividade daquilo que estou olhando. Novamente, tomo o trabalho da professora Jociele como exemplo. Vejo a exposição da Jociele e nela existe uma montagem. Se essa exposição tivesse sido montada de outra forma, com certeza isso provocaria em mim outra leitura. Essa ideia da lógica indisciplinada das imagens e da montagem vai nesse sentido. Não consigo lembrar exatamente a citação do Godard, mas ela afirma a leitura no encontro, é nele que está a potência da imagem, é sempre nesse encontro com outras imagens. Por isso esse zelo, essa valorização da relação da imagem com a imagem, da imagem com o espectador, enfim. E se já viram, por exemplo, o “Nossa música”, é possível ver trechos dele no YouTube, vocês encontraram a realização desta potencialidade da montagem, do encontro entre imagens, afirmada por Godard. Há também neste filme

a aula sobre imagem dada por Godard, tema desse meu texto, citado na pergunta que moveu minha memória, minha imaginação, meus afetos, minhas reflexões expostas aqui. Mas, se não assistiram, sugiro que assistam, e também que leiam não somente “Diante do Tempo”, mas “Imagens Apesar de Tudo”, e também “*A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais*”, assim poderão tomar contato com todas essas ideias e imagens que moveram e movem as minhas, expostas com um tantinho mais de necessária disciplina (risos). Então é isso, obrigada.

**3. Você poderia comentar a sua participação na mesa redonda: *A indissociabilidade do sensível e inteligível nos processos artísticos e educacionais* no I Colóquio de Pesquisa em Arte e Educação ECA-USP e IA-UNESP?**

R.B.: Eu quero agradecer mais uma vez antes de começar a falar. Eu quero agradecer as perguntas que vocês fizeram. Foram perguntas incríveis, pois, fizeram com que eu revistasse muitas lembranças e ideias caras a mim. Vocês provocaram uma viagem no tempo. Elas provocaram mesmo uma revisão consistente e por isso quero parabeniza-los e também agradecer muito por essa oportunidade.

Quanto à mesa *A indissociabilidade do sensível e inteligível nos processos artísticos e educacionais*, todo esse acontecimento ainda está muito recente. Mas entendo esse encontro aqui, hoje, como continuidade. Nós aqui, somos partes de um mesmo todo. Por isso que essa mesa está ainda acontecendo em sua continuidade. E isso é muito importante. Aproveitamos uma oportunidade imensa, a vinda da professora Marta Cabral. O aceite de Marta gerou todo esse movimento. Sua presença foi fundamental para toda essa articulação. Essa oportunidade veio ao encontro de uma necessidade, que, penso, temos hoje diante das circunstâncias de nosso país. Vivemos um momento muito delicado, e penso que justamente nestes momentos, acirra-se a necessidade de encontros como esses que possibilitam a conversa, o diálogo.

As conversas sobre arte e sobre educação, são propícias ao debate aberto, à consideração das diferenças, às revisões críticas. Paulo Freire, de outra forma, dizia isso. Eu aprendi muita coisa com ele, (risos). Ele dizia que a educação, tanto servia para manter uma

certa circunstância impositiva, como também para começar transformações. Penso que esse é o nosso momento, o de nos fortalecermos pelo diálogo, pela conversa. Assumir com seriedade aquilo que essa pessoa, importantíssima para nossa educação, nos deixou como herança. Dentre outras, a importância da escuta, que é troca, diálogo, que é a resistência, importante isso. A resistência contra qualquer tipo de cerceamento da nossa democracia. A educação tem esse poder, basta optarmos por realizá-la neste sentido, assim como a arte. A arte para mim, vocês podem falar “hum, que pessoa mais romântica” (risos), mas é isso mesmo, a arte tem esse poder também, o de transformação. É o que a professora Marta Cabral realiza, por exemplo, foi o que nos apresentou durante sua participação na mesa *A indissociabilidade do sensível e inteligível nos processos artísticos e educacionais*. A importância de um olhar atento para o mundo, como forma de ação, de interferência. Olhar o mundo, lê-lo, atuar nele, buscando sua transformação. A professora Jociele Lampert trouxe isso também por sua fala, assim como a professora Sumaya Mattar. Por esse cuidado, por esse modo de entender a arte e a educação que essas pessoas foram convidadas para compor essa mesa que aconteceu ontem. Elas têm em comum esse trabalho de resistência, de articulação, de integração, que nos traz uma esperança de renovação, a esperança de um mundo muito mais interessante, melhor, e que não é o mundo da coerção, da imposição, do cerceamento, da intolerância. Para mim foi essa a representação desses eventos todos que vêm acontecendo ao longo dessa semana, desde o “I Colóquio de Pesquisa em Arte e Educação ECA-USP e IA-UNESP”, junto à mesa “*A indissociabilidade do sensível e inteligível nos processos artísticos e educacionais*”, a esse momento de encontro, “Conversas Pictóricas”, que está acontecendo e o encontro que acontecerá amanhã. Todos esses eventos, todos esse lugares representam essa possibilidade de resistência e de reconstrução de um país democrático. É isso, obrigada.



Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura de Jocielle Lampert*  
apresenta o evento:

## CONVERSAS PICTÓRICAS

Conversa com Rita Bredariolli (Unesp)  
e Marta Cabral (Teaches College -  
Columbia University/NY/EUA)

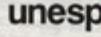
**Tema:** Conversas pictóricas: sobre Arte e  
Arte Educação

**Quando:** 16 de junho de 2016, às 16 horas

**Onde:** MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen,  
5600 - Agrônômica, Florianópolis/SC)



**Organização e idealização:**  
Estúdio de Pintura Apotheke  
[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)  
[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



57

Marta Cabral

# Stories, stuff, and what we do with them.

This is a debate I often have with my graduate students at Columbia University's Teachers College, when we talk about the art show I curate each year with works by infant, toddler, and preschool artists.

In fact, this same debate comes around regularly as I discuss curatorial practices with educators, librarians, museum educators, and other professionals at conferences and in workshops.

The yearly art show is an exhibition of the children's artworks, their objects, the physical product of what we do together in the studio. I put much work into exhibiting them as things, part of a curated presentation with a coherence of its own. I aim to make an exhibition that is of interest to other artists and art lovers, regardless of their interest in young children - after all, the show is there for the entire community, in a public art gallery.

"The whole curatorial thing has to do not only with exhibitions, it has a lot to do with bringing people together. That is a large part of my work," says Hans-Ulrich Obrist (2011, p.34). I agree, and I feel like that's my work as well.

But this exhibition is also a show of stories and experiences, an opportunity to engage



and to create in that space - physical and emotional space. So, much more than just the artworks, I work to foreground the children's explorations, voices, and thoughts as elements of engagement. More than visitors merely viewing objects, it is important to me to create ways for those who attend our exhibition to understand that those objects come with stories, and for visitors to create their own stories in turn - regardless of how old they are.

One of the strategies I employ to offer children more opportunities to make themselves heard is the use of Augmented Reality (AR). This is a way of connecting still images or objects in the gallery to other images (photos, videos, or text) that appear on a device such as a smartphone or an iPad when the original images or objects are scanned.

In my art exhibitions, I have used AR to link children's photos to videos of them performing their artist statements (for older, more verbally articulate preschool children) or to candid videos of them at work (for younger children like infants and toddlers). I have also linked each individual artwork to a photo, video, or statement of the artist at work, and this image shows up on the viewer's device when the artwork is scanned.

I have talked about AR on several occasions (Cabral, 2016), mostly to say Augmented Reality is but one of many means to give each child the space to express and explain themselves, in words or otherwise. This is key: it's not about the technologies, gadgets, or fancy things that we use, but about how we use them and what we do with them.

So #storynotgadget (Cabral, 2015) is becoming one of my mottos. I argue that however fancy our media, settings, or circumstances are, they are mostly important not in themselves but to the extent that they give people (toddlers or adults or any age between) more opportunities to make their voices heard, to create and share ideas, and to think the world.

Materials help us create and share ideas - if we listen to them. When we talk about Augmented Reality or 3D Designing and Printing, that usually means similar technologies anywhere in the world - at least that has been my experience. But when we start engaging with random stuff - everyday objects that are to be re-used and re-purposed in an art making context - that's when things start getting interesting.

The more I travel as a teaching artist, the more I learn to listen to everyday objects and let them teach me about people's lives, makings, and ideas about education, childhood,

life, and the universe. Teaching workshops in different continents, I find that each time I ask people to provide “everyday stuff to be re-purposed as art,” what people supply varies wildly.

Corks, common in many places, are a rare commodity in others, where metal screw-on caps have taken their place. American 3-ply tissues crumble up very differently from more insubstantial Asian ones. Strong and sturdy chopsticks from any Chinese household make more solid tools than Japanese-style takeout chopsticks you get in Europe, but those in turn are great for shaving into pieces. The old-school heavy paper bus tickets I get from my grandma in Europe are so different from the flimsy ones I remember growing up with in Asia.

Public transportation cards in China are now the same rigid plastic as in London, Lisbon, or Brisbane - even though in NYC we still use a good old floppy Metrocard, great for collages and a favorite material for many of my young students. But many materials are still quite context specific.

“We don’t have paper cup holders here,” they tell me in Australia, when I suggest using one of my favorite materials from my NYC studio. We were preparing materials for a workshop and I’d given them my usual wish-list. I still found a couple of cup holders in my backpack, probably from airport drinks and that everyday hoarding that just gets forgotten in backpack inner pockets, and brought them in to the workshop anyway. And, regardless of the workshop participants’ experiences with the cup holders as a thing, an object with a function, they used it as a material to tell stories in Australia just as it would have been used in the USA.

With those materials come stories, and those stories shape our understandings of objects and of each other. Often, stories that come up in workshops give new lives to materials too, as they imbuing them with new forms and functions. In one session, an Australian curator told us in a workshop: she talked about her favorite childhood toy - a red stuffed animal called Lemon Bear - while she explained what had drawn her to the piece of grey fabric she chose to work with that afternoon. “It’s not the same color... well, it’s not the same fabric either!” she realized. But one property after the other, she told us about her story, her toy, her material, herself. As she explained it, “Lemon Bear – who ironically was not yellow and under no circumstances resembled a lemon – was made out of a vibrant red cotton velveteen. My bear in no way resembled my material! The colors were different, the textures were different and the materials while both natural were

completely different. I spent all workshop trying to figure out how my mind had drawn a connection between the two and I can only offer this... Lemon Bear had a friend named Lemon Mouse. Lemon Mouse belonged to my sister and was also made out of a vibrant red cotton velveteen. The marled grey color of my chosen material is a more conventional color for a toy mouse. Not that I would have either toy any other way.” That story became a group memory as well, and helped shape our time together and the take-aways we all got from the shared experience. Neither of us would have Lemon Bear any other way, now.

So when I travel, I often come back home with bags of stuff: really big bottle caps from the sparkling water they give out at the conference, and that everyone now knows to start saving for me; candy wrappers that are just so shiny and delicate; punched tram tickets and museum pins that are begging to be threaded onto something.

More than that, I bring memories and moments, narratives and explorations, conversations that participants are willing to share and experiences we have when we work together. Thankfully, stories weigh differently and don't require extra luggage - otherwise no frequent flyer miles would be enough to bring me home each time.

## References

Cabral, M. (2016). **Art makes us happy**. Young children explore materials and ideas. Brooklyn, NY: PaperStar.

Cabral, M. (2015). Story, not Gadget. Digital Media as Art Materials and Curatorial Tools in Early Childhood Art Education. **International Journal for Infonomics (IJI)**, 8(4), 1084–1090.

Obrist, H.-U., & Lamm, A. E. (2011). **Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask**. Berlin: Sternberg Press.



## **Entrevista com Marta Cabral realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Julho de 2016**

**1, Em seu livro intitulado: Art makes us happy: young children explore materials and ideas, publicado neste ano você narra uma atividade de exposição em que crianças participam como criadores, curadores, e até mesmo guias de galeria. Encarregam-se da sua própria aprendizagem artística e contribuem para todos os passos do processo de exposição.**

**Você poderia comentar sobre essas questões?**

M.C.: Em primeiro lugar queria agradecer a todos por estarem aqui e em particular à professora Jociele que me endereçou o convite para participar no Apotheke e em todos os outros eventos. E também à professora Rita responsável pela minha vinda ao Brasil e que tem sido uma anfitriã maravilhosa nos últimos quatro dias.

Este livro existe no contexto de uma exposição que criei em conjunto com as crianças com quem trabalho no Rita Gold Early Childhood Center. Este Centro faz parte da Columbia University em Nova Iorque, e está localizado no campus, dentro do Teachers College – a escola de educação da Columbia University. Eu tenho um “duplo-papel” nesta universidade: dou aulas de pós-graduação no Programa em Arte e Educação Artística a alunos de mestrado e doutoramento, e dirijo o programa de artes visuais para crianças pequenas no Rita Gold Center. Esta é uma escola pequena, uma escola-laboratório que funciona dentro da Universidade, com cerca de 40 alunos dos zero aos cinco anos.

Estas crianças visitam muitas vezes a Macy Gallery, uma galeria que tem uma programação muito diversa ao longo do ano, localizada dentro do campus. E, uma vez por ano, as crianças e eu temos a oportunidade de fazer a curadoria e a instalação de uma exposição com os seus trabalhos, criando uma oportunidade para envolver toda a comunidade numa experiência artística. Eu, na realidade, sou apenas co-curadora neste processo já que as crianças têm uma parte muito ativa em tudo isso.

Ao longo do ano escolar as crianças e eu experimentamos os mais diversos materiais, e usamos ideias e objectos que vem do interesse deles, que vem das perguntas deles. Mais tarde, quando chega a altura da exposição, eu trabalho com cada criança individualmente para eles escolherem os trabalhos que querem mostrar. Por vezes acontece eles irem à procura de coisas que já fizeram há muitos meses atrás, outras vezes querem fazer uma coisa nova. Este ano, por exemplo, um menino de quatro anos estava comigo a abrir a pasta onde os seus trabalhos do ano vão sendo guardados e eu disse-lhe “olha, estão aqui as tuas coisas, os trabalhos que fizeste ao longo do ano. Têm o teu nome.” Ele olhou e disse: “não, isso não é meu. Tem o meu nome, mas é de outro menino, não é meu.” E eu pensei: quantas vezes eu escrevi uma coisa e anos depois alguém veio me mostrar e eu gostava de poder dizer: “não, não é meu!” Então eu disse: “bom, não é teu, queres fazer outro?” E ele acabou por fazer várias coisas novas de propósito para a exposição.

Cada criança tem também a sua declaração de artista. As crianças mais crescidas encenam a sua declaração em vídeo, contendo seja o que for que querem que o publico saiba sobre eles – materiais preferidos, tipos de trabalho apresentados, ou também o que gostam de comer ao lanche ou o super-herói de eleição. Às vezes dizem “eu gosto de comer maçãs”, outras vezes dizem “eu sou um artista e o meu material preferido é o vidro” ou dizem “eu gosto de várias coisas, mas agora eu não posso falar”. Portanto estão livres de fazerem o que escolherem e o que entenderem. As crianças mais pequenas tem um vídeo natural, não encenado, de um momento das suas explorações. Cada trabalho exposto tem também a sua declaração de artista que pode ser, por exemplo, uma conversa sobre o trabalho, uma imagem do artista a trabalhar ou um vídeo ilustrativo do processo.

Durante a exposição também são as crianças que são guias dos visitantes. Como é uma galeria pública mas dentro do campus temos muitos visitantes da universidade, pessoas que estão de passagem, mas também visitantes da comunidade que vêm de propósito para a galeria. E as crianças fazem as visitas guiadas, mostram a exposição e mostram os trabalhos deles, os trabalhos dos outros, falam dos processos, dos materiais e respondem a perguntas - quando não ficam muito envergonhados, o que às vezes também acontece. E às vezes até acontece que ao invés de falarem com palavras, os guias resolvem “miar” como gatos para ultrapassar a timidez - . então acontece que temos uma visita guiada em duas

línguas: miau e inglês. Para mim – e espero que para as crianças também – esta exposição anual é uma experiência muito enriquecedora.

## **2. Comente a sua experiência como professora e pesquisadora junto ao Program in Art and Art Education do Teachers College, Columbia University.**

M.C.: Eu tenho muita sorte porque tenho meu trabalho do sonho. Gosto muito daquilo que eu faço, porque tenho a oportunidade de todos os dias trabalhar com bebês, crianças pequenas, e adultos. Estar na Columbia University dá-me oportunidade de trabalhar com muitas pessoas competentes e criativas, com especialidades diferentes, o que oferece muitas possibilidades em termos de parcerias de pesquisa e também do trabalho com crianças e adultos. Através dos meus colegas que trabalham em diferentes ateliers e com diferentes materiais – como fotografia, pintura, impressoras 3D, cerâmica, vidro, etc., abrem-se muitas oportunidades para levar as crianças do jardim-de-infância a visitar esses ateliers e a trabalhar com os materiais em contextos reais. E claro que isso traz muita riqueza às nossas experiências.

Os meus alunos do jardim-de-infância e da universidade também têm contacto, e por vezes visitam os espaços e as aulas uns dos outros. Por exemplo, durante uma das exposições, uma criança de cinco anos estava fazendo uma visita guiada a uma turma de mestrandos e uma das perguntas de uma visitante para a guia foi: “É a tua primeira vez exibindo os teus trabalhos numa galeria?” E a menina olhou assim para ela com um ar muito seguro e disse: Não, eu faço isso desde os dois anos...

Outra coisa que eu gostei muito de fazer foi criar a minha própria cadeira na universidade. O meu doutoramento é em Estudos Interdisciplinares em Educação, o que quer dizer que fui eu a decidir em que disciplinas queria trabalhar e como. E ao trabalhar com os programas de Arte e Educação Artística e em Educação de Infância, percebi que não havia suficiente permeabilidade entre as conversas, que vários alunos de educação de infância tinham pouca consciência de processos importantes do desenvolvimento artístico das crianças, etc., e vice versa. E decidi propor às directoras de ambos os programas uma cadeira que fomentasse esse diálogo, que oferecesse um espaço onde as pessoas pudessem conversar e tive a oportunidade de criar esse espaço. Na

verdade, depois de alguns anos a ensinar essa disciplina, vejo que o diálogo é ainda mais rico do que intui ao início porque tenho alunos vindos de muitos programas diferentes. Aprendo sempre muito com as conversas que surgem, com as perspectivas de alunos vindos de práticas e pesquisas muito diversas entre si.

**3. Você poderia comentar a sua participação na mesa redonda: *A indissociabilidade do sensível e inteligível nos processos artísticos e educacionais* no I Colóquio de Pesquisa em Arte e Educação ECA-USP e IA-UNESP?**

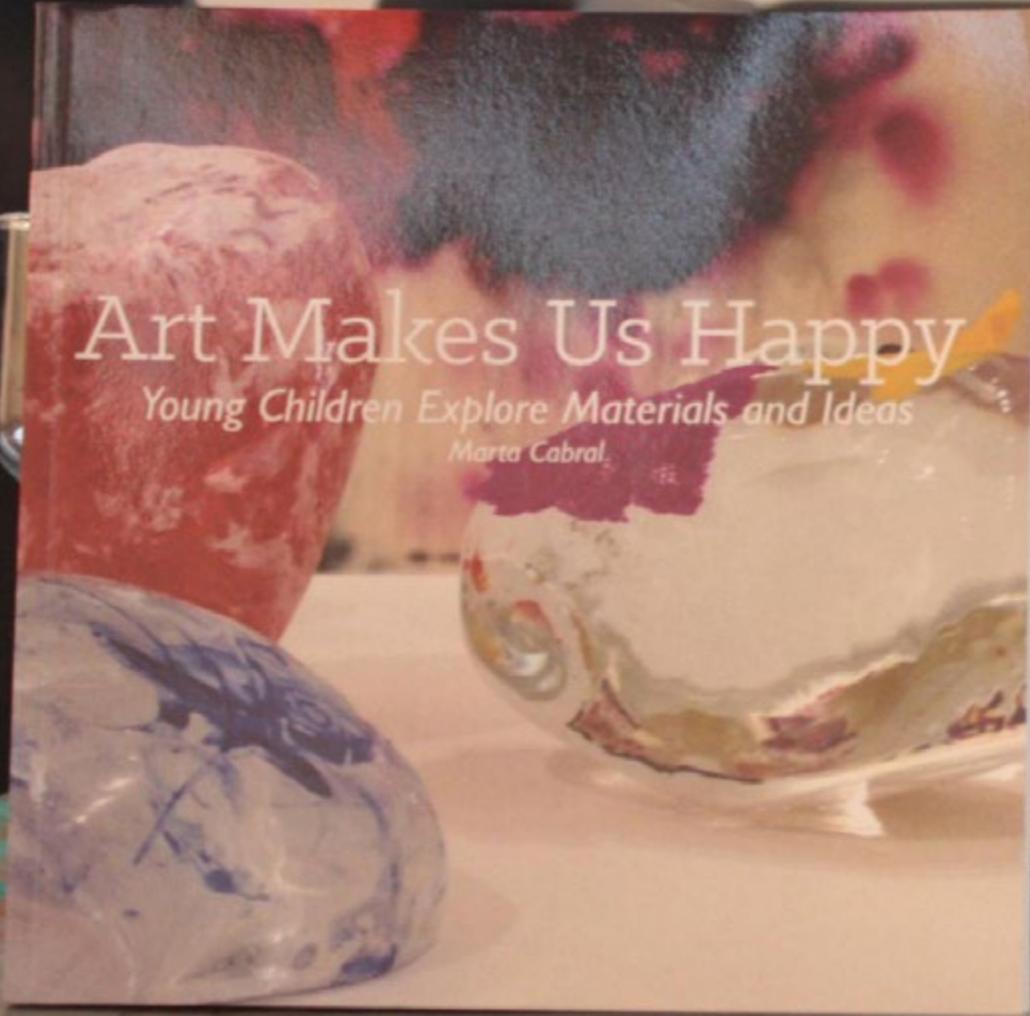
M.C.: Foi uma experiência muito muito boa e mais uma vez realço que estou muito agradecida à professora Rita por organizar um colóquio tão importante – e por me ter convidado, claro!. Para mim foi muito rico, gostei muito de ouvir os alunos falar das suas pesquisas que no geral são tão interessantes e ricas. Espero em breve poder ler muitas daquelas dissertações e teses! Mas mais do que isso, o que eu levo em grande medida comigo é a relação e o carinho que se sente existir entre os pesquisadores e os professores, todo clima de apoio que eu vi acontecer. Não é uma palmadinha nas costas e um “pois, pois, muito bem”. Eu vi realmente muitas questões, muitas perguntas, mas sempre com uma forma muito saudável de encarar a pesquisa, de encarar essa interação entre professores e alunos e de alunos entre si. E isso não só dentro da UNESP, mas entre a UNESP e todas as outras pessoas presentes, a USP, os visitantes. Foi muito bom de ver e experienciar. Obrigada!

# Conversa com Marta Cabral

Muito obrigada por todos estarem aqui, neste espaço tão bonito e tão especial. Parabéns a Jociele pela fantástica exposição! E mais uma vez muito obrigada as professoras Jociele e Rita por me terem convidado para participar nestas Conversas Pictóricas.

Hoje vou falar um pouco sobre uma parte da minha atividade no Teachers College - o trabalho que faço com as crianças pequenas. É uma grande parte do meu trabalho como professora, mas também é uma grande parte de minha pesquisa. Para além de dar aulas a alunos de pós-graduação, eu dirijo o programa de arte no Rita Gold Early Childhood Center, uma pequena escola que existe no campus. Como artista em residência, trabalho com crianças dos 0-5 anos e anualmente sou curadora de uma exposição com os seus trabalhos. Esta imagem é uma fotografia slide da exposição que fizemos em 2015, um ano em que trabalhámos bastante com vidro e com graffiti.



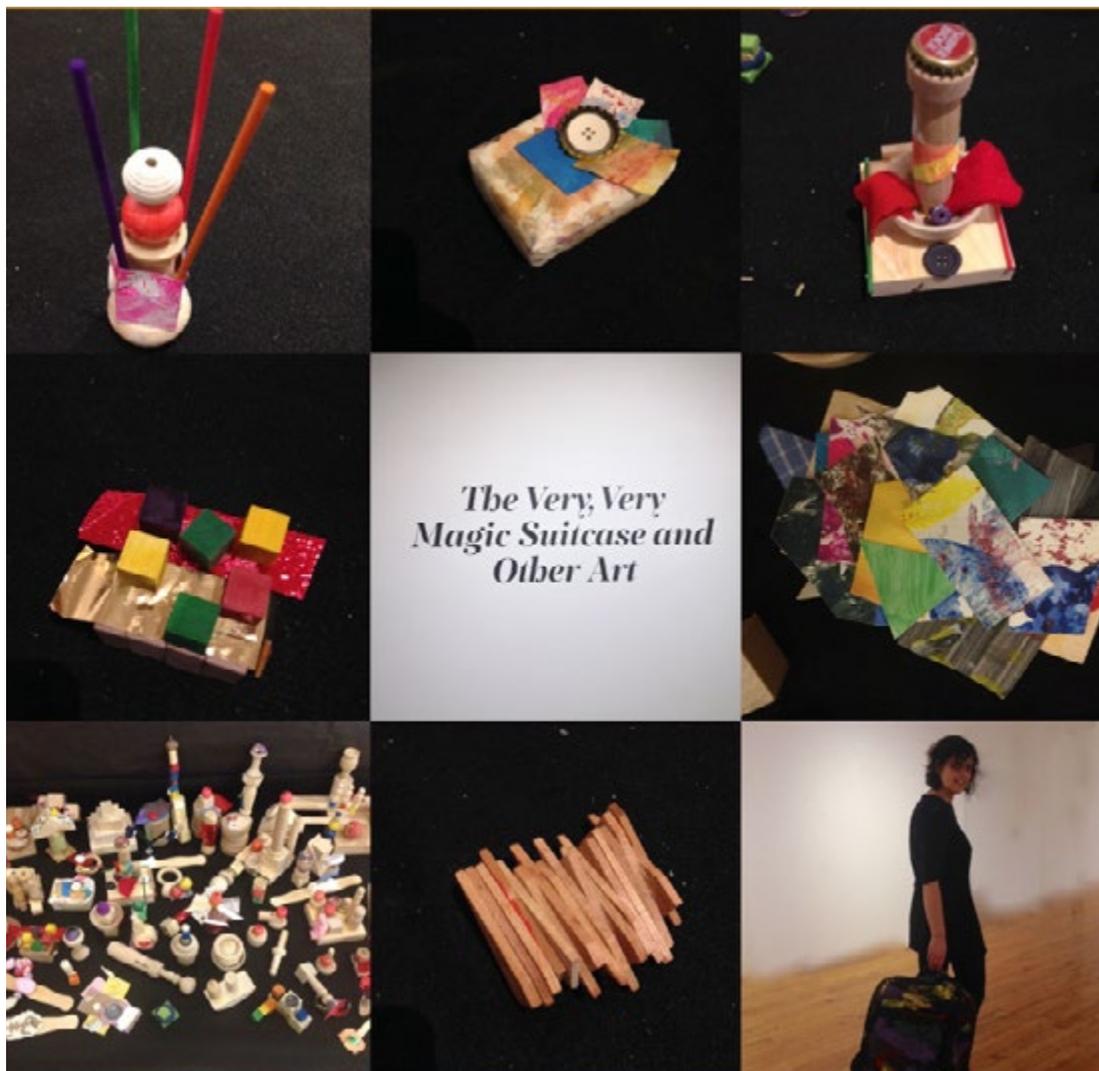
The book cover features a photograph of three glass vessels on a white surface. On the left is a tall, reddish-orange vase with a textured, marbled appearance. In the foreground on the left is a shorter, rounded vessel with a white base and blue marbled patterns. On the right is a larger, rounded vessel with a white base and a mix of purple, yellow, and green marbled patterns. The background is a soft-focus still life with more colorful elements. The title 'Art Makes Us Happy' is printed in a large, white, serif font across the middle of the image.

# Art Makes Us Happy

*Young Children Explore Materials and Ideas*

*Marta Cabral*

No corrente ano lectivo trabalhamos com muitos materiais diferentes, frequentemente em torno de uma “mala magica” que apareceu no nosso estúdio no inicio do ano. Foi uma peça importante em que as crianças trabalharam ao longo do ano, e foi escolhida como inspiração principal para a exposição de 2016:



Todos os anos trabalhamos com materiais diferentes, dependendo dos interesses das crianças e das oportunidades que surgem. Ha materials que estão sempre disponíveis,

como pintura, colagem, barro, etc. E ha outros que vão surgindo quando as crianças mostram interesses específicos, geralmente em resposta a materiais com os quais entram em contacto através de exposições ou visitas de artistas, como vidro, papel reciclado, impressão 3D, etc. Estes materiais passam então a fazer parte do leque de possibilidades, e as crianças expandem a sua gama de explorações de ano para ano.



A fotografia, por exemplo, surgiu quando eu trabalhava muito no laboratório revelando e imprimindo imagens. Como fotografar com câmaras digitais era uma pratica muito comum na sala de jardim de infância, resolvi convidar as crianças a visitar um espaço com possibilidades diferentes, experimentar o escuro da revelação de negativos, ver a fotografia a aparecer no papel. o quarto escuro é um bocadinho assustador e uma experiência interessante, e deu origem a um sem numero de discussões importantes. Porque e que o

quarto tem que estar escuro? Podemos entrar no quarto escuro com sapatos que acendem luzes quando andamos? Sera que vamos ter medo? Porque temos medo do escuro? E o que podemos fazer se tivermos medo?E o próprio processo da revelação da fotografia pra dizer dos químicos, perceber o que fazem e como a fotografia aparece, explicar o processo por palavras próprias e de acordo com o seu entendimento. Uma menina explicava que um químico diz: “vem fotografia, sai pra fora!” outro “espera, fica como estas, não mudes mais!” e por fim o fixador diz “não vás a lugar nenhum, imagem!”, e as crianças apanhavam, elas criavam todo o processo químico com as palavras deles. Tudo isto acabou por ser uma exploração importante para a vida do grupo e originou novas descobertas sobre a fotografia como material artístico.

O papel reciclado foi também sugerido por mim, quando a minha amiga Mary Sullivan, uma artista de papel, veio a universidade como convidada para trabalhar com os meus alunos de pos-graduacao. Quando convidei as crianças a visitar o estúdio de escultura para brincar com os materials de fazer papel, não pensei que fosse despontar um projecto tao longo! Mas as crianças gostaram e pediram mais, e acabamos por criar uma pequena estação de papel reciclado mais permanente no nosso estúdio, que as crianças usaram durante todo o ano.

O design e impressão 3D foi uma técnica que as crianças e eu aprendemos em conjunto, ao mesmo tempo. Começou quando, durante uma visita a galeria de arte, um dos meninos reparou num video em que o Makerbot - a impressora 3D - criava um objecto. “O que e aquilo?” pergunto. “Como funciona?” Eu respondi que não sabia como funciona o Makerbot, mas que o meu amigo Sean Justice sabia muito sobre o assunto, e que se o menino quisesse podíamos ir falar com o Sean e descobrir mais. Ele disse que sim, queria ir, e que pensava que um dos seus amigos ia gostar tambem. E assim foi: acabamos por trabalhar muito com design e impressão 3D nesse ano, envolvendo todo o grupo e alguns dos professores também!

Outro dos materiais que temos trabalhado é a realidade aumentada - uma forma de ligar uma imagem a outra através de um dispositivo como iPad ou smartphone. Surgiu como uma estratégia de curadoria que eu encontrei para dar as crianças mais oportunidades para estarem ainda mais presentes na exposicao, comunicando elas mesmas aos visitantes

aquilo que queriam, usando palavras, linguagem corporal, musica, etc. Nesta imagem vemos um menino que tem um ingles como segunda lingua mostrando o seu trabalho. Estava a mostrar de propósito para um video para mostrar aos visitantes, explicando como interagir com o objecto que queria mostrar na exposicao. Na imagem da esquerda vemos o mesmo menino a mostrar a sua peça a uma visitante, convidando-a a apontar i iPad. Quando a visitante olha para a peça através do iPad, o iPad mostra o video que o menino filmou anteriormente.



Todos os trabalhos expostos podem ser olhados através de um iPad ou smartphone, e a cada objecto correspondia um video, uma fotografia, ou um texto escrito por mim ou

ditado pelo artista. Apesar de, neste contexto, a realidade aumentada ser uma estratégia de algum modo inovadora, não é mais do que isso - uma estratégia para ajudar as crianças e apropriarem-se mais e mais da galeria e da exposição, e a fazê-las mais e mais presentes. No entanto, quando eu comecei a apresentar o nosso trabalho com realidade aumentada, a falar sobre isso em várias aulas, em várias conferências, em várias circunstâncias. e ficou um bocadinho desconfortável. De certo modo, parecia que era mais sobre tecnologia, só sobre dispositivos, uma coisa mais técnica. E não era isso o mais importante pra mim, e procurei re-direccionar as discussões para o que me parece mais importante - as vivências, histórias, desenvolvimentos, relações que a tecnologia proporciona. E, tenho vindo falar muito disso com o hashtag #storynotgadget - história não dispositivo. O importante, para esta exposição, são as histórias das crianças, são as narrativas, é o que está por trás, é o que elas querem comunicar, é o que elas querem pensar, as relações que criam com os materiais e com os visitantes, as possibilidades que oferecem os visitantes. Não é a tecnologia, a tecnologia serve como um meio pra essas coisas. Não é a tecnologia de ponta que faz as coisas especiais - o que faz as coisas acontecerem é aquilo que nós fazemos com elas.



**#storynotgadget**

**#históriãonãodispositivo**

E isto leva-nos a uma outra questão importante - escolhas ownership, como mostra o título desta conversa. Vou-vos falar de três histórias ilustrando formas de trabalhar essas escolhas no trabalho artístico. O trabalho com materiais em geral, e o trabalho artístico estão numa posição privilegiada para proporcionar oportunidades para as crianças desenvolverem uma maior consciência da possibilidade de escolha, e reconhecimento de que as suas escolhas e ações tem consequências. Por exemplo, se eu molhar a minha mão

em tinta, ela fica pintada - uma consequência simples de um acto simples, que as crianças são convidadas a descobrir através das suas escolhas em por a mae na tinta ou nao.

Nestas imagens vemos uma menina pequena, na sua primeira experiência dela com tintas. Na primeira fotografia, no lado esquerdo, podem reparar que ninguém está a pegar na mão dela e dizer “põe na tinta agora.” A tinta está apenas ali, disponível se ela quiser. Eu ofereço o material, mas se ela não quiser ir buscar ou tocar a tinta hoje, tem outro dia, tem outra semana, tem outro mês. Não há pressa, ela tem todo o tempo que quiser. E isso acontece enquanto a menina sentada no colo, num ambiente familiar, para ela sentir esse apoio. E depois vemos que ela estende a mão para tocar a tinta, e a tinta é estranha quando toca, fica frio, fica molhado, tem um cheiro, tem uma textura que nós não estamos habituados... quando somos bebês, muitas vezes, não nos deixam tocar nas coisas: não põe a mão na sopa, não põe a mão na água... há poucas oportunidades para tocar, e por isso é uma experiência um bocadinho diferente. Ela vai a mexer, e ver como é, e toca e ela olha e depois ela olha pra mim, pra professora dela que está ali, talvez como quem diz “pode ser” é seguro? está bem?” E muito do meu trabalho é dizer, de muitas maneiras diferentes, está tudo bem. é dizer: está bem, está tudo bem, pode ser assim, é seguro, não faz mal, não faz mal não saber, não faz mal estar sujo ou estar limpo, não faz mal não querer tocar, não faz mal querer tocar, está tudo bem. Isso é importante, ganhar essa confiança, poder fazer as escolhas de forma real.

Outro exemplo é, é o exemplo do mobile da sala dos mais pequenos, que vemos nesta imagem.



Um material que eu trabalho bastante com as crianças mais pequenas e a aguarela. São aguarelas naturais, seguras para bebés, e eles podem brincar a vontade. Muitas vezes brincam com em cima de papel de aguarela, que como sabem é grosso e pesado, e absorve muita água. Naquela altura, algumas crianças da sala dos bebés pareciam especialmente interessadas não só na tinta, mas em rasgar o papel molhado e mole, puxando partes da folha até separar. E então eu procurei formas de responder a esse interesse, de lhes dar oportunidades de explorar o material nesse sentido. Papel da aguarela é muito bom, fica molinho, é muito diferente quando está molhado, quando está seco, tem um som diferente, e que eu via que as crianças estavam muito a fazer, a gostar, e eu pensei: como posso utilizar essa coisa que vem deles, essa ideia que vem deles, para construir qualquer coisa que fique como uma experiência vivida, e continuamos a fazer isso, a rasgar muito

papel Ao fim de muito rasgar, introduzi “limpa-cachimbos” - aquelas pecas de arame fininho, com pontas dobradas para não picar, coberto de pelo macio. E os bebes mais crescidos brincaram puxando o arame através de um buraquinho pequeno no papel, o que para uma criança pequena não e nada facil! Começamos a furar e a puxar, o que é um trabalho muito delicado pra mãozinhas pequenas, e puxa de um lado, puxa do outro, e até que eventualmente ali com eles, construímos um suporte feito também de limpa-cachimbos, e penduramos o nosso novo mobile na sala.

Foi uma actividade important para algumas crianças. O Hiram, por exemplo, ainda antes de falar e quando dizia o seu nome e pouco mais, entrava na sala, apontava pra aquilo e dizia: Hiram, Hiram, dizia o seu nome porque não há diferença entre eu e o meu trabalho, e eu sou as minhas experiências e eu estou ali. E isso acontece muito quando vemos que as crianças tem a oportunidade de explorar estes materiais artísticos ao seu tempo, a realização de que, eu fiz uma marca naquele papel, realmente... eu mudei o mundo, não estava nada ali, agora está uma coisa lá, eu mudei, mudei as coisas, mudei o mundo, e esta realização de minha ação, e daquilo que eu faço tem uma consequência, é uma das questões mais importantes da vida, as minhas ações têm consequências, é uma coisa importante pra pensar e que pode ser muito trabalhada com esta parte artística.

\*\*\*

Outra história, é a história do menino cujo trabalho ja viram hoje, quando falamos de realidade aumentada. Este é um menino que está a aprender inglês, é o seu primeiro ano na escola, é o seu primeiro ano na cidade, e em casa ele fala espanhol e muitas vezes fala suas coisas e suas questões em espanhol e nem sempre é compreendido por todas as crianças. Para o seu testemunho de artista, o menino resolveu mostrar o seu trabalho em movimento, como ele queria fazer, qual era a ideia dele, como no video que vemos aqui. (mostra o vídeo).

Ele está a ensinar como é que funciona, na fotografia da direita, ele está a mexer, a mostrar a mim como que ele, é um testemunho dele, não tem palavras. Este menino percebeu muito rapidamente como que a realidade aumentada funcionava, e no outro

video vemos que ele estava a mostrar às outras crianças como utilizar os dispositivos. O que eu tenho vindo a descobrir é que ao contrário de ser toda esta tecnologia ser uma coisa que faz as crianças como os adultos ficar mais fechada em si mesmo, ficar sentado, com a cabeça baixa sem olhar pro mundo, que é uma crítica ou questão que muitos pais e muitas famílias têm, eu vejo muitas vezes o oposto. E mais um instrumento para criar relação entre as pessoas e pra criar relação entre as pessoas e os trabalhos que estão expostos e por isso que eu acho que é importante, porque são veículos desta relação e desta exploração.

E, foi quando gravamos este vídeo que eu depois vi outra vez, que eu pensei: bom, o que é que eu posso fazer, o meu trabalho como curadora é arranjar uma maneira em que na exposição isto seja possível, arranjar uma maneira de expor o trabalho deste artista da maneira que ele dimensionou e pensou. Mais um exemplo da importância das escolhas individuais e da e a importância de ouvir e dar resposta da melhor forma que conseguimos.

E... esta fotografia é uma fotografia do estúdio onde eu trabalho, e eu já disse ontem que eu trabalho no banheiro dos homens, ah... eu explico. O meu estúdio é muito pequenino, é dentro da escola de infância, que é dentro do Teachers College. O jardim-de-infância é apenas uma parte de um andar, e é um espaço muito pequeno. E, há uns anos atrás, tinha o banheiro dos homens e o banheiro das mulheres, e não há muitos homens naquele andar, e a pessoa que estava lá há muitos anos, disse: Bom, vamos acabar com isso, há muitos outros banheiros no prédio e vamos fazer uma lavanderia e precisamos de um sítio pra botar máquina de lavar, máquina de secar e um lavatório muito grande e tudo o mais. E, era assim que estava quando fui pra lá, e uma das minhas funções era também transformar aquilo num estúdio de arte, portanto, agora trabalho neste espaço muito pequeno, e que tem a máquina de lavar a máquina de secar, e que tem o barulho do alarme de quando a máquina acaba, da descarga do outro banheiro, quando ela recarrega e descarrega, e acaba por ser uma parte importante das conversas com as crianças. Mesmo para discutirmos como as casas funcionam, como os espaços funcionam, como eles lidam com os espaços, porque é que não podemos falar muito alto no corredor porque incomoda as outras pessoas, porque nós percebemos o que é ter barulho por todo o lado, portanto, são pequenas maneiras de olhar, que vem muito das escolhas das crianças e das minhas,

em tentar proporcionar espaços onde os possa ouvir melhor e onde os possa dar a maior diversidade de experiências possível.

Como eu disse é um espaço muito pequeno e a foto não mostra bem a organização, mas tem prateleiras pequenas unidades de gavetas, caixas transparentes... a maior parte dos materiais, eu tento que esteja acessível às crianças, o que não é sempre possível, porque tem que ter muita coisa até o teto pra conseguir utilizar o espaço o melhor possível. Mas já está organizado de forma que eu consiga rapidamente chegar aos materiais. No início do ano eu sugiro mais materiais, porque as crianças ainda não sabem o que está disponível. E eu acho também que é uma parte importante do importante o papel do professor. A minha escola é um jardim de infância “play-based”, centrada na criança e nas suas ideias de criança, mas isso não quer dizer que o professor não tenha um papel. Se eu não trouxer nada para o grupo, então não estou a cumprir o meu papel que inclui sugerir materiais e ideias. Nenhuma criança de 2 anos que eu conheça vem comigo a dizer: “eu gostaria de fazer papel” ou “eu gostava de trabalhar com vidro hoje” sem que nunca tenha conhecido, sido exposta, ou experimentado. Porque eu tenho que mostrar o que está disponível, para depois eles poderem fazer essas escolhas e pensar em novas possibilidades e materiais que talvez eu ainda nem tenha imaginado. Portanto, no início do ano eu tento trazer muitos materiais e depois uma coisa pega na outra e vamos começando a trabalhar com coisas diversas e alguns meses depois eles entram no estúdio e dizem: quero fazer isso, quero fazer aquilo.

Outra coisa muito importante é visitar galeria com as crianças. Fazemos isso muitas vezes e observamos os trabalhos de outros artistas e nessa observação nós dizemos por exemplo: Ah, eu noto que esse artista usou muitas formas retangulares e que ele usou muito amarelo e que ele fez um cão em todas as coisas, e essa escultura tem uma forma que é mais assim, etc. E ao falamos as coisas, ganhamos essa maneira de observar, e não só a maneira de observar, passamos a observar mais e de maneira diferente e ganhamos mais intencionalidade nas nossas escolhas e mesmo mais noção do que as escolhas e as coisas podem ser.

E ganhamos essa ownership, esta apropriação das nossas escolhas e da nossa aprendizagem. Eu lembro de uma história que deu nome à minha Tese de Doutorado:

quando estávamos aqui neste espaço pequenino, um dia fomos visitar a exposição e as tantas estávamos ali na galeria e uma das crianças disse: “bom, eu já vi muita arte, estou muito inspirado, agora eu tenho de ir fazer, agora vamos pra lá e eu preciso fazer.” Muito bem, então vamos fazer. Este menino muitas vezes é um menino muito determinado, com uma voz muito suave, que não levanta a voz, e que sabe o que quer, e calmamente. E quando estamos já no estúdio a trabalhar, e ele estava aqui desse lado de cá, e estava a trabalhar em uma coisa grande e precisava do chão, estava abaixadinho no chão para conseguir trabalhar, e outro menino que estava a trabalhar na mesa diz: “eu acho que nós somos como aqueles artistas a fazer esta arte toda”, e o menino que estava no chão, levantou-se com muita resolução e disse com uma voz muito firme: “Não, nós não somos como aqueles artistas, nós somos aqueles artistas!”

Esta ideia, sim, sim, nós somos aqueles artistas, é uma coisa que é muito nossa, também é muito importante na forma como as coisas são trabalhadas, e na maneira como as crianças vêm quem e como é o artista. Nas conversas que eu oiço quando trabalhamos juntos, eles as vezes se referem a mim, dizendo “ela sabe muitas coisas sobre arte, porque ela faz muitas coisas”, e eles querem saber das coisas, e fazer muitas coisas. “Ela é uma artista porque faz muitas coisas” ou “ela é artista, porque ela nota muito as coisas, ela repara”. É isso que é importante pra eles. E por isso é importante eu própria ter experiências artísticas com materiais, poder compartilhar com eles o que é as alegrias e dificuldades de querer, de fazer, porque tem muitas coisas boas e muitas coisas importantes, mas também tem muitas dificuldades e tem muitas frustrações e como criamos todas essas coisas. Pra eles não importa se exibo a minha arte na galeria de Chelsea ou na porta da geladeira da minha avó, não importa. O que importa é que todos fazemos coisas.

Vou mostrar então um vídeo das crianças, foi na exposição não deste ano, mas do ano passado, e este ano, outra coisa que foi interessante que também tem a ver com a galeria, na capa daquele livro à esquerda: *Art makes us happy*, que foi o título que as crianças, deram à exposição e o subtítulo é meu, porque queria contextualizar um bocadinho o livro.

Naquela ano trabalhamos muito com vidro e, isto começou porque esse ano escolar, a exposição que estava na galeria era uma exposição com trabalhos dos professores e eu expus algumas coisas muito pequeninas de vidro. Varias crianças eles ficaram muito curiosas, e melhor

ainda podiam mexer nas peças. Nós dividimos os trabalhos de arte em: touch art e not touch art - arte que se pode tocar e arte que não se pode tocar. Isso foi uma terminologia que, há anos atrás um dos meninos começou a falar, e ficou patrimônio da escola, e agora é uma coisa que todos falamos assim, e na nossa exposição cada artista decide se é touch art ou not touch art. Se é pra tocar botamos um auto colante verde, e se não é pra tocar botamos um auto colante vermelho - as cores que as crianças escolheram para criar esse “codigo”. Sempre que vamos à galeria temos esse cuidado em não tocar em nada a menos que o artista tenha dito a nos ou ao curador que se pode tocar. E, como eu era artista de peça de vidro, disse: pode tocar, é arte de tocar. E, nós tocamos muito e passeamos e as crianças continuaram a fazer perguntas mesmo depois da exposição ter acabado, e eu trouxe as peças para nosso estúdio para continuarmos a falar sobre isso.

Eu trabalho com vidro não no Teachers College, mas num estúdio no Brooklyn chamado Urbam Glass. E as perguntas foram tantas que às tantas as minhas respostas não eram suficientes, porque estas crianças estão habituadas a trabalhar com as coisas, a trabalhar com os materiais, portanto, ao dizer isto, isto e aquilo e é assim, é assado... não, não era suficiente pra eles, eles queriam saber como se sente o material. E eu perguntei: mas querem ir lá, ao estúdio de vidro? E disseram sim que queriam ir, e então acabei por levar todas as crianças de 3, 4 e 5 anos, não os mais pequeninos, mas só os mais crescidos, de 3, 4 e 5.



Foi muito engraçado porque foi a primeira vez que naquele estúdio eles tiveram um grupo de crianças tão pequenas, e normalmente não tem menor que 11 anos. E, trabalhamos com várias coisas adaptadas à idade e depois também trouxe alguns materiais para o nosso estúdio, em vidro, e passou a ser mais um material que está disponível quando eles querem também. E, depois eles fazem e depois eu levo de volta para o estúdio para pôr no forno, porque essa infraestrutura não temos na escola. Mais um exemplo de como os materiais surgem devido às escolhas deles, devido àquilo que eles querem fazer.

E então, vou mostrar o vídeo disponível aqui: <https://vimeo.com/121384747> .

Este foi um dos primeiros anos em que usamos tecnologias digitais na exposição. A exposição era um todo coerente e completo em si, sem necessitar o uso das tecnologias, mas estas traziam coisas adicionais para quem quisesse. E foi interessante de ver também a resposta das famílias. Algumas diziam: não, eu não quero fazer, outras famílias que disseram: eu já conhecia, eu gostei muito de ver aplicado assim de ver os trabalhos de criança assim, e talvez o grupo mais interessante pra mim, foi o grupo de pais que disse: eu estava muito hesitante, a tecnologia não é pra mim, isto não é pra mim, eu não gostei muito de fazer isso, mas no entanto como era pra conhecer mais, pra ver mais sobre a minha criança, que eu fiz uma descoberta maravilhosa. E, mais uma vez as crianças pequenas podem ter essa atitude de ser o poder transformador, e levar as pessoas a crer mais, e nos ensinam tanto, e tantas maneiras diferentes nessa relação, de ouvir mutuamente, de prestar atenção e de ter muita força nas escolhas que nós queremos fazer.

Mas apesar de eu fazer muita insistência nas escolhas das coisas que acho tao importantes, o estúdio não é um “free for all”, não é uma coisa que cada um faz o quer, o quanto quer, sem atenção a mais ninguém. As escolhas vem também com responsabilidades para com o grupo e acho que é uma parte muito importante dessas conversas é como é que nós tomamos estas decisões num grupo e numa comunidade. Mais do que uma votação onde uns ganham e outros perdem, é importante chegar num consenso de, por exemplo, como vamos chamar uma exposição, como vamos decidir, como vamos fazer as coisas em grupo e depois as coisas individuais que, qual é o trabalho que eu quero, como eu quero colocar o trabalho no mundo, o que eu quero que as pessoas saibam sobre mim, como artista.

E para finalizar mostro esta imagem:



Infelizmente não é um auto-retrato, mas é o retrato de um aluno que vai agora para uma escola nova por já estar muito crescido para a nossa! Ele me deu este retrato e eu fiquei muito orgulhosa.

**Pergunta: Eu fiquei curiosa pra saber como que você planeja esses encaminhamentos que você faz com as crianças, quanto tempo você fica com elas, se é semanal, uma vez por semana, e se você tem uma prática, se você pinta, ou tem algum trabalho em ateliê.**

M.C: Eu estou na escola 3 dias por semana, e desses 3 dias, normalmente tento dedicar uma manhã a cada uma das aulas: uma aula pros bebês, uma para os de 1,2, 3 anos e os outra aos 3,4 e 5 anos. Às vezes eu trabalho dentro da sala deles, outras vezes trago para o estúdio. No início do ano estou mais na sala e depois eles querem ir, pedem para ir para o estúdio comigo. Eu acho que aquele espaço talvez seja mais apelativo pra concentração, que é mais atrativo pra eles, portanto, eu acabo por trabalhar muitas vezes no estúdio mas depende muito. Às vezes estou uma manhã só com 4 crianças e estamos uma manhã inteira, 3 horas a trabalhar de seguida e não pára. Outras vezes estou 15 minutos com uma

criança e depois ela quer ir de volta para a sala, e vem outra, outras vezes estou 3 horas com o grupo inteiro, de 15 crianças, depende muito de como as coisas estão a ocorrer naquele dia. Na sala dos bebês, por exemplo, eu não os levo para o estúdio. Só os levo pro estúdio quando estão mais crescidos, quando já estão quase 1 ano, até lá trabalho na sala, portanto, é mais fácil de ver o tempo que de manhã e acabo por estar na sala por cerca de 2 horas. Ou muitas vezes vou e depois saio, e entro outra vez porque dependendo do horário deles. Na sala dos bebês não temos uma hora determinada sesta, ou 1 hora de almoço. Cada criança tem o seu próprio ritmo, portanto, eu tenho de me adaptar ao ritmo deles. Muitas vezes vou trabalhar com 2 crianças e depois vamos ao parque e depois volto à sala um bocadinho a trabalhar com mais uma que tinha estado a dormir antes, e vivemos assim, de acordo com o ritmo e os horários de cada criança.

O planeamento acontece de forma um bocadinho orgânica também. Eu escrevo, todos os dias faço um diário do que trabalho com as crianças, que me ocupa bastante tempo, mas que pra mim é uma prática importante. Escrevo o que fiz, com quem, tiro muitas fotografias, vejo os vídeos que tem, e portanto, quando volto pra escola tenho uma memória viva sobre o que aconteceu antes e tento ver, por exemplo, se não trabalho com uma criança há vários dias aquela criança tem o primeiro turno no dia seguinte.

O planeamento em si das atividades também funciona de forma semelhante. Eu tento oferecer diversidade de materiais portanto planeio nesse sentido. Por exemplo, se ainda não fizemos print making vou trazer isso pra fora e ver se as crianças mostram interesse, ou pelo menos que fiquem a saber que esse material é uma possibilidade. Há alturas que eles têm uma ideia muito firme do que querem fazer e eu digo: bom, está bem, eu tinha isso preparado outras coisas mas vamos fazer isso, se é o que queres fazer. Outras vezes acabo por dizer: nós nunca fizemos isso e eu quero que experimentes hoje pra veres como é, e depois podes fazer o que quiseres, mas antes gostava que experimentássemos isso hoje. As vezes sou muito firme, às vezes por questões práticas, por exemplo só temos mais 10 minutos, há barro em todo lado, não temos tempo pra limpar e pra começar outra coisa, portanto, se quer vir, hoje vamos fazer barro. Mas o planeamento é muito baseado nos materiais, baseado na experiência de cada criança e baseado naquilo que eu acho importante, que cada criança tenha a experiência. Por exemplo, houve uma altura que uma menina, era

uma bebê, quando comecei a trabalhar com ela a alguns meses e ela gostava muito de tocar nas coisas e eu dava tinta, quando era muito pequenina, e a única coisa que fazia era pôr tinta assim atrás da cabeça todos os dias. Quando já tinha 4 anos de experiência, pôr tinta no corpo inteiro e eu achava que ela já estava um bocadinho presa naquilo e precisava de um empurrão e eu um dia disse: hoje não vais pôr tinta no teu corpo, hoje vais usar um pincel e ela ficou muito surpreendida porque eu não costumo ser assim tão direta. Mas ao mesmo tempo naquela semana eu ofereci-lhe oportunidades de trabalhar com vários outros materiais que eram muito de tocar, de mexer, porque não quero tirar isso - só quero abrir outras portas. Depois desse dia foi um salto muito grande nela e foi quando ela começou a fazer outro tipo de marcas no papel, passou a ter intencionalidade na sua pintura, em vez de ser só a parte sensorial, de pôr tinta por todo lado, porque tem outro lado que também pode ser muito importante. E depois de aí para a frente eu dava-lhe a escolha, e depois ela podia fazer como ela quisesse, mas precisou de ter esse empurrão para mostrar, há mais coisas que tu podes fazer, e foi um grande salto. Portanto, o meu planeamento é sobre tudo: ler e reler as coisas que escrevi e pensar em cada criança e o ano de vida na escola e o ano letivo, e pensar nos materiais e o que eu posso oferecer pra ampliar as experiências deles, mas ao mesmo tempo pra suportar as experiências que eles estão a me dizer que querem, mesmo que não seja com palavras, as coisas que eu estou a ver, que estou a procurar.

Quanto à minha prática, sim, eu trabalho muito em vidro. Trabalho talvez há 2, 3 anos - vê que sou uma principiante - mas é uma coisa muito importante para mim, é onde eu ocupo a maior parte do meu tempo livre. Ou estou a correr ou estou no estúdio! Essa prática é muito importante, não necessariamente a prática de ter uma vida artística, pública ou conhecida ou de ter exposições, mas a prática do dia a dia, de trabalhar com materiais, porque eu acho que isso ajuda depois na relação que eu crio com eles e temos uma certa igualdade no sentido de que estamos todos aqui a explorar materiais.

No Teachers College, eu trabalhei em todos os estúdios, eu fiz todas as aulas de introdução a todos os materiais porque eu achei que precisava, e achei que era uma coisa muito, muito importante para eu fazer, coisas que eu tinha mais experiência, que eu tinha menos experiência, fiz tudo: a introdução à pintura, à escultura, à cerâmica e, também, me deu uma grande visão mais alargada das possibilidades que depois usei com todas as

crianças para todos esses ateliês e me deu mais vontade de ser dona daqueles espaços, que eu quero que elas sejam donas de suas experiências, e é o que eu tento, e isso não é uma coisa que eu lhes possa dar, cada um tem de planejar a sua tempo, cada um tem de fazer por si próprio, mas eu posso planejar e dar um maior apoio pra essa experiência, posso portanto, proporcionar um ambiente para que depois eles possam tomar carga e dizer: não, isso sou eu, isso é minha aprendizagem, sou eu que vou tomar cargo disso.

**Pergunta: Só queria agradecer, é muito inspirador o seu trabalho, parabéns. Perguntar como que vocês fazem a seleção das obras que vão para a exposição e com quantas crianças você já trabalhou ao longo da sua carreira, se tu sabes mais ou menos. E, se essas crianças, depois que passam pelo seu trabalho continuam tendo esse interesse por arte e se querem trabalhar com isso, se isso já aconteceu.**

M.C: Eu faço essa pergunta a mim própria muitas vezes (risos), e espero que sim. Infelizmente não tenho muito estudo, muita pesquisa para mostra; isso é uma coisa que estou agora a querer fazer mais seriamente, mais pesquisa nesse sentido de uma coisa mais formal. As primeiras crianças que eu trabalhei têm agora os seus 20 anos, estão na universidade e é um bocadinho assustador às vezes, que eles põem coisas no Facebook e eu: não, não, não, não mostra (risos), mas é muito engraçado ver como são grandes e crescidos e nessa altura eu trabalhava como professora de turma na sala de aula, não necessariamente com a parte de arte, apesar de que sempre fiz muita arte, mas porque era uma coisa que era importante pra mim, mas não era meu papel, eu era a professora da sala, não sei com quantas crianças já trabalhei, muitas. Mas por outro lado menos do que poderia ser, porque de uma forma boa porque com muita continuidade, houve muitas crianças com que eu trabalho desde bebês até os 5 anos, o que é muito bom e ganho uma grande proximidade com esses pequeninos e continuam a ser muito importantes pra mim, e continuo anos depois falando muito bem, de várias experiências que aconteceram. Portanto, eu acho e eu espero que seja uma coisa que eles levam com eles e não vão, provavelmente, e maior parte, ser artista, mas eu espero que continuem essa maneira de olhar paras coisas e perguntar e fazer perguntas. Eu noutra dia tive uma entrevista para rádio e a última pergunta era: quais são os problemas que tu tentas resolver com teu trabalho. Eu disse: eu estou tentando criar problemas e não resolvê-los, porque eu acho que isso que é importante na educação e na arte, não é resolver problemas

que outra pessoa nos dá, é criar os nossos próprios problemas para depois resolver. Problemas que são problemas que as crianças criam para elas próprias; tem um outro vídeo, por exemplo, onde temos aqui a mostrar o seu trabalho e fazer seu testemunho de artista, e uma parte da colagem caiu e a outra menina dizia: ah, mas isto caiu. Mas ele não queria saber, não era um problema também pra ele, não era uma coisa importante, pois depois notou que uma parte do cartão estava assim pra fora e... oh eu tenho que resolver isto e eu perguntei: como é que vais resolver isso. Eu vou te mostrar e foi buscar cola e pôs cola e arranjou aquela maneira dele, e não é um problema nem mais nem menos importante, mas era um problema dele, e foi aquilo que ele quis resolver e foi aquilo que ele quis descobrir. Mas voltando à pergunta... Uma coisa que aconteceu, e que eu já vi acontecer várias vezes também, foi por exemplo, de uma menina que também passou pelo Rita Gold Center dos seus 0 aos 5 anos e depois foi para outra escola, e a professora de artes, no dia de Martin Luther King, que é um dia de feriado nacional, é o início das ações do trimestre, e a professora disse: bom, então hoje é esse dia, e portanto o trabalho que vamos fazer hoje é: a gente vai desenhar um desenho do Martin Luther King a fazer o seu discurso; e a menina de 5 anos, disse: mas tu estas a dizer que nós temos de fazer, isso não é arte. Ah... obrigada! Porque não é necessariamente o querer ser diferente, o querer contrariar, não é nada disso, é só o questionar de uma maneira positiva, mas de uma maneira que diz: não, eu preciso ter regência em minha própria vida. É claro que temos muitas coisas que não queremos e há regras a cumprir e há todas essas coisas, mas com um sentimento de sou eu, sou eu que estou a tomar consciência de meu papel. E é isso também que eu espero que estas crianças levem e o não ter medo da arte, o não ter medo de se ter uma opinião. Eu tenho mais dificuldades com os meus alunos pós graduados, que não são os alunos da arte mas que do curso que eu tenho para professores de qualquer outra disciplina que não arte, portanto, pessoas que, futuros professores que não tocam em barro, em tinta, ou nada disso desde os seus 3 anos e que têm muito medo dos materiais. As vezes é difícil pô-los a falar e vamos olhar para essa pintura, para esta escultura para seja lá o que for e vamos falar sobre isso; eles têm muito medo e não querem dizer nada. E, as crianças estão tão habituadas a esse modo de falar que às vezes eu gosto quando vou a alguma galeria e vejo crianças a conversar entre si e a dizer: ah, eu acho que aquele artista fez escolhas interessantes e outra pergunta: ah sim, e que escolhas? Ah, é que ele pôs azul ali e aquele lado não tem nada, se fosse eu, eu ia pôr ali um bocadinho de amarelo. E quando tem essa conversa, eu

já não sou necessária, eu já posso ir embora, que já não sou necessária, isso é o que eu quero que eles levem, sentir que pertencem à galeria de arte, sentir que pertencem ao museu, que aqui é um espaço que é deles, não é um espaço que é para artistas que tiveram seja lá o que for, não é um espaço pra adultos, não é um espaço para pessoas privilegiadas, é um espaço que é de todos e que é dele que está a dizer: não, eu pertenço aqui e eu quero muito que eles levem isso com eles.

Claro que todas as crianças têm uma vivência diferente, parte disso também é como os trabalhos são escolhidos para ir pra exposição. Quando as crianças têm muita coisa, muitos trabalhos, eu faço uma pré-seleção porque eu acho que é um bocadinho demais uma criança pequena, às vezes, olhar pra 50 pinturas e dizer qual é que eu quero. E, como eu faço essa pré-seleção... mais uma vez baseado em meus diários e também na documentação que eu tenho, portanto, vou tentar procurar trabalhos que são produtos, mas que são produtos que sejam parte de um processo que foi de algum modo importante, de que a criança chegou a alguma realização, ou que falou de uma maneira que foi importante pra ela, ou que sejam representativas de um processo mais real, que tenha acontecido no grupo e que tenha acontecido no estúdio e também da parte prática e de coisas das quais eu tenho fotografias e de vídeos das crianças e de coisas a falar. Quando as crianças têm menos trabalhos dou directamente para escolher, e eles escolhem o que querem mostrar, às vezes não querem nada e querem coisas novas, como eu contei antes, e outras vezes decidem isso e eu acho que é muito importante pra ver como foram as experiências marcantes para eles. Então, vou lembrar de uma menina que no início do ano, em outubro, fez uma pintura. Uma das primeiras coisas representacionais que ela fez foi uma representação muito simples: fui acampar com minha família no parque no fim de semana, explicou ela, e falou da floresta e do acampamento e pronto e ficou. Em março, quando fomos escolher os trabalhos para a exposição, estavam todas as coisas dela espalhadas pelo chão e ela olhou e disse: eu fiz aquilo, aquilo é meu, eu fui à floresta com minha família. Portanto é um produto, mas é um produto que é parte do processo, é uma experiência que foi marcante, e é por isso que o produto se torna importante, e ela o escolheu. Para a maior parte dos bebês quando eles são muito pequenos, escolho eu os trabalhos, quando eles ainda não mostram relacionar o produto com a experiência ainda, até chegar naquela fase que vimos o Hiram a dizer o seu nome. Então, quando eu faço uma crítica com as crianças mais velhas em que muitas vezes

falamos sobre o trabalho, e só coisas que notamos, o que estamos a ver em cada trabalho. Com os bebês eu faço o mesmo. Quando eles acabam de pintar eu pego ao qual pra verem mais de longe e olhe: é a tua pintura, estás a usar muitas cores, aqui não pusestes nada porque ela está muito molhada, coisas assim pequenas que eles ainda não têm palavras, mas ouvem minhas palavras e eventualmente um dia chegam aqui e é um momento muito mágico, me sinto muito privilegiada quando eu posso assistir esses momentos que eles olham e dizem: sou eu, esse sou eu, e aquela apropriação daquela obra de arte que aconteceu ali, portanto, depende da idade das crianças como as coisas são escolhidas mas tem essas várias maneiras. Obrigada.

**Pergunta: boa tarde, primeiramente quero agradecer a palestra das duas professoras, esse compartilhamento eu acho que é sensacional. Me chamo Davi e sou professor atualmente de arte educação, mas trabalho no curso da pedagogia e trouxe aqui as minhas alunas da UFSC, e estamos muito felizes e parece que por conta dessa oportunidade toda que se cria. Já pensei, fui e voltei muitas vezes nas minhas reflexões acerca do que foi dito aqui. Acho que uma reflexão que eu queria colocar para Marta é pra saber o que você pensa a respeito disso, quando você fala, e fala para nós que essa autoria, esse lugar de autoria que os alunos identificam, que as crianças identificam a partir da obras, isso me preocuparia até quando eu penso na questão da propriedade, do apego, e isso volta àquilo que a Rita falou, de ter que destruir a obra dela sobre as paneleiras e tal e me fez pensar sobre se existe ou não existe limite ou fronteira entre o que seria arte, essa fazer artístico e o brincar, que me parece que aqui, na categoria do brincar essa dimensão coletiva e sem essa propriedade ela ficaria mais fluida, mais fácil de ser absorvida e quanto à arte, em muitos dos seus exemplos, me soa que existe uma certa reprodução de um ser artista, de um fazer artista, que é apropriado pela criança e ela põe isso à luz, às claras. Então, eu queria que você comentasse um pouco sobre isso, sobre esse lugar de fronteira, se ela existe ou não, se é uma fronteira porosa, pensando no Benjamin, entre esse lugar da arte e esse lugar do brincar.**

M.C: Essa é uma boa pergunta. E eu não tenho uma resposta clara, definitiva. é uma coisa que tenho andado muito a pensar também, e sei de algumas publicações que estão para sair para próximo ano com várias pessoas a pensar sobre esse assunto. E, eu acho que sim e

não, há uma distinção e não há uma distinção, isto estou a falar de crianças muito pequenas de uma altura especial em que o brincar é tudo, e o brincar é uma coisa muito importante, portanto, há uma diferença entre a maneira adulta de fazer arte e a maneira de a criança fazer arte, como muitas coisas diferentes, como de maneira geral de como tem de encarar a vida, forma geral de estar no mundo, e nesse aspecto não há grande diferença, porque no brincar nós exploramos o mundo, nós exploramos a nós próprios e os outros e a comunidade e a todas as coisas, e a arte é uma exploração de materiais concretos, mas é a mesma ideia da exploração, e nesse sentido há pouca fronteira, porque não tem que ser coisas separadas. A maior parte das coisas acontecem nesse contínuo que é olhar, experimentar, explorar, e trazemos o contexto específico e mais essa atitude e uma das monografias que foi apresentada ontem das ideias de pesquisa foi o riso e o desenho que provoca o riso, e o riso que provoca o desenho, e eu acho que é isso na pergunta. As coisas vêm muito pegadas umas com as outras. Por outro lado, eu vejo que as crianças começam muitas vezes fazer essa distinção não no sentido de se esperar necessariamente, mas no sentido de dizer: bom, eu agora quero fazer arte, agora eu quero deixar tudo o que estou a fazer e ir brincar com um material específico, e explorar um material específico, que é isso que ele quer ir pra uma aula de arte, é isso que eles querem fazer em uma aula de arte, e quando nós estamos lá, nós falamos em trabalhar e brincar mais ou menos como sinônimo, portanto, dizemos hoje vou brincar com tinta, como hoje vou trabalhar com tinta, é uma coisa nesse aspecto muito fluída. E muitas vezes acontece que estou a lembrar que uma vez escrevi um artigo sobre uma história que aconteceu um dia, numa manhã em que 2 meninos e eu fomos para o ateliê estávamos a pensar, e tinha uma coisa programada pra esse dia, que já não me lembro o que era, e chegamos lá e estava uma grande caixa de cartão e transformou-se num elevador e depois começou uma aventura enorme e era precisa abrir a porta do elevador pra entrar, mas as tesouras brincavam e não estavam a funcionar, eu tenho avental, eu tenho tesouras lá dentro e pegaram a tesoura e abriram a caixa e depois: Vê Marta, pois existe mesmo vida real, estamos a usar tesouras da arte da vida real, a arte é vida real, e isto enquanto brincavam, e passamos a manhã inteira a correr por baixo dos túneis e dizia: ah não vem conosco e arranjaram um espaço na caixa de cartão pra eu me sentar porque tínhamos que ir todos no elevador, fugir de seja lá o que for, e quando chegamos ao fim dentro da caixa de cartão vinha um papel, daquele que vem embrulhando encomendas, e eles começaram a usar aquilo como mapa imaginário,

e ao resolverem pintar o mapa e pintaram. Então foi muito interessante porque estavam a relembrar todo o roteiro da aventura que tinham tido e a fazer marcas no papel que eram representativas desse roteiro: isto é quando aconteceu aqui, isto é quando aconteceu aquilo, e começou a ficar grande e grande e a marca vai crescendo, crescendo e a aventura tomou uma nova forma ao ser recontada, tomou uma nova forma. E depois, uma hora tínhamos de voltar pra sala, porque estava na hora da reunião de todas as manhãs, para depois ir pro parque e, quando chegamos lá um dos meninos foi lavar as mãos e chamou-me: anda, anda a ver, estava no banheiro a olhar no espelho e mostrou uma marca encarnada que tinha na cara e disse: olha, eu quero te mostrar que eu estou bem, não te preocupes, tem um pouco de sangue de minha guerra com o rei louco, mas eu estou bem, eu estou bem. Pronto, vamos agora lavar as mãos e vamos voltar. Eu não ia discutir que isso é tinta certo? Por quê tem que haver essa distinção entre a marca da luta que ele teve com aquele rei louco, e foi uma aventura tão importante que ele ficou com aquela marca física e eu acho que isso que é arte, os materiais artísticos podem trazer uma coisa muito concreta e muito palpável ali.

Há uma grande discussão contínua entre o produto e o processo, não é o que é importante, se é o produto ou o processo, e na minha pesquisa, o que eu tenho vindo a descobrir é que o produto também é importante e acho que é errado tirarmos toda a importância do produto, eu faço uma exposição que é também de produtos! Durante muito tempo fiz uma grande confusão na minha cabeça e eu tinha de me justificar até que eu percebi que quando os produtos são fruto de outras experiências importante, são de algum modo a fisicalidade de uma experiência, uma lembrança físico dessa experiência. A fisicalidade de uma aprendizagem, as vezes. A experiência artística traz muito isso, e talvez, às vezes é isso que falta distinguir um bocadinho do brincar, não do processo mas na marca que fica. As coisas vêm juntas, e a maior parte das experiências muito ricas acontecem quando há brincar envolvido. Toda a minha escola é baseada em brincar e temos todo dia para brincar. E eu penso mesmo que é daí que vem as coisas mais importantes. Brincar é explorar o mundo, é tal como a arte, tal como este tipo de arte que fazemos com as crianças que é uma coisa de exploração, e portanto, apesar de ver alguma distinção é uma distinção que as crianças fazem quando eles começam a fazer perguntas próprias, quando começam a ter essa intencionalidade, de querer fazer isso, porque é muito comum ao processo de exploração.

Exposição *Deambulações sobre a  
Pintura de Jocielle Lampert*  
apresenta o evento:

## CONVERSAS PICTÓRICAS

Conversa com Paulo Pasta  
(Instituto Tomie Othake)

Tema: O artista e a pintura

Quando: 06 de julho de 2016, às 18 horas

Onde: MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen,  
5600 - Agrônômica, Florianópolis/SC)

Organização e idealização:

Estúdio de Pintura Apotheke

[www.apothekeestudiodepintura.com](http://www.apothekeestudiodepintura.com)

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



66

**Paulo Pasta**

# Para um pintor<sup>1</sup>

*Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor*

(Samuel Beckett)

Perguntado sobre qual conselho daria a alguém decidido a se tornar pintor, Francis Bacon respondeu: “esteja decidido também a não ter medo de bancar o idiota”. Uma resposta inesperada, principalmente vinda de um artista, cujas pinturas, -eu suponho-, já previam os resultados que suas famosas deformações iriam atingir. Este trajeto para uma realização mais previsível talvez o livrasse de ser pego de surpresa. De ser obrigado a retornar muitas e muitas vezes à obra.

Mas esse grande artista, na maturidade, sabia também distinguir muito bem: sem erro, nenhum pintor chega a lugar algum, como atesta, talvez, o sentido principal do seu conselho. E que boa pintura se faz a partir desse acontecimento.

Também poderíamos, para simplificar, chamar toda essa controvérsia de experiência. Uma palavra melhor, cujo sentido abraça o do erro e lhe confere dimensão insuspeita. Talvez seja mesmo a partir da experiência que toda pintura ganharia verdade, livrando-a das várias formas de arbítrio. Fora dela talvez não haja aprendizado, aquisição autêntica de técnica e poética.

Sei também que, em nossa época, isso está um pouco fora das teses mais prementes, elas pouco acomodam essa noção. O projeto, o conceito, seriam prioridades. A experiência adquirida com o fazer seria uma apostasia em relação às idéias. Ou melhor: não existiria opacidade, descobertas no percurso entre idear e realizar. Posso estar exagerando. Talvez aqui também, bancando um pouco o idiota, mas penso que para um jovem pintor essa seria a única maneira de fazê-lo mover-se em direção ao que não sabe, à descoberta.



Lembro-me da frase de Braque: “a pintura é boa quando apaga as idéias”. O apagamento seria justamente, para mim, a parte nomeadamente da arte, aquela parte do trabalho que ficou além de nós, maior que a gente, nos desafiando. Esta descoberta, esse valor, agora agregado ao trabalho, retorna a nós, nos transformando. Algo com aprender com a gente mesmo.

Penso que assim caminhamos como pintores. Assim se caminha no escuro. E esse escuro, paradoxalmente, nos guia melhor também. “Livrai o pintor das falsas questões”, parece estar escrito no portal dessa estrada. Talvez fosse também algo parecido a isso que Matisse queria dizer a todo jovem pintor, quando comentou: “comecem por cortar a língua”.

Esse conselho de Matisse, hoje, teria que ser reinterpretado. Seria impossível, frente às demandas atuais da profissão e de um mundo contornados pela virtualidade; veloz, menor, etc, prescindir dos argumentos, mesmo que seja para se defender desse próprio mundo. Mas acho que todo pintor entendeu o recado do Matisse: o fazer, e só ele, irá construir um artista.

Mesmo porque, sem essa propriedade, todo trabalho pode tornar-se estereótipo. Harold Rosenberg, no seu “Objeto Ansioso”, diz que todo início, toda produção primeira, seria um estereótipo. Tanto faz começar desenhando um nu ou uma faixa negra. Concordo muito com ele. Sem os valores agregados e herdados da experiência, ainda não teríamos formado uma personalidade, “forjado um espírito”, neste enfrentamento. Fora disso, toda excelência pode ser copiada, continua o referido autor.

Portanto, mãos à obra sempre. O que revigora a vida, revigora também a morte, segundo o famoso verso de Walt Whitman. O caminho é longo e não vamos ouvir as sereias. Vamos procurar esquecer as ideologias, as apostas de morte da pintura, e os inúmeros artistas que vivem de comercializar esse cadáver. Isso tudo também já se tornou uma conversa cansada. O que fica bem, talvez, seja descobrir, apesar de tudo, a alegria em fazer, renovadamente. Parodiando o Beckett da epígrafe, errar melhor. Esse é o meu conselho.

**Paulo Pasta**



## Entrevista com Paulo Pasta realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Julho de 2016

**1. O título da sua exposição de 2015 na galeria Millan: “Há um fora dentro da gente e fora da gente um dentro”; verso do poeta Francisco Alvim. Você poderia comentar sobre esta esco-lha?**

P.P.: Eu não queria colocar Paulo Pasta Pinturas e no anexo da Millan colocar Paulo Pasta Paisagens ou Pinturas 2. Assim, fui convidado a fazer uma exposição na Millan, que é a galeria que me representa, mas eles estavam também inaugurando ao lado da galeria, o anexo da ga-leria, que é um galpão. Quando recebi esse convite da Millan para inaugurar o anexo, além de expor na sede, eu topei. Por quê? Porque queria mostrar uma pesquisa, um trabalho que já vinha desenvolvendo há três anos, que eram pinturas de paisagem. Então eu pensei: vou co-locar meu trabalho conhecido, abstrato, na sede e, no anexo, vou expor as paisagens, OK. Isso ficou na minha cabeça, fiquei pensando: e aí, como é que vou fazer essa união? Quer dizer, em mim isso estaria unido, estava resolvido. Para mim não havia uma separação radi-cal entre as duas formas de pintura. Agora, e o nome? Qual nome daria conta dessas duas pesquisas?

Conversando sobre isso com uma amiga num jantar, acabamos falando muito de um poeta, Francisco Alvim, que é um grande poeta. Ele é mineiro, mas mora em Brasília. E eu fui reler o Francisco Alvim. E aí, relendo, me deparei com esse verso: “Há um fora dentro da gente e fora da gente um dentro”. E eu falei: “achei”. Assim, parece que esse nome conse-guia, para mim, exemplificar de uma maneira poética essas duas dimensões destes trabalhos, que no fundo seriam a mesma: do meu trabalho, tanto o abstrato,- meu trabalho mais conhe-cido-, como as paisagens, a pesquisa recente que eu estava mostrando. Eu só não sei dizer se “há um fora dentro da gente” seriam as paisagens ou o “fora da gente há um dentro” seriam os abstratos. Porque também as paisagens, para mim, obedeciam essa mesma questão, sabe? Elas não são paisagens no sentido da retratação, uma vontade de retratar, um fenômeno, um fato exterior/físico. Para mim é uma espécie de rememoração.

Minha primeira exposição em 1984 foram paisagens. Eram canaviais da cidade onde nasci, paisagens maternas, como eu falava. Nasci numa cidadezinha do interior de São Paulo onde a cana predomina. Não sei se vocês já viram paisagens de cana, de canavial. É uma espécie de antipaisagem. A cana anula tudo, anula no sentido social, ecológico, biológico. É um desastre a cana, porque ela vai arrasando tudo. Arrasa a cultura, as antigas fazendas, antigas plantações, a diversidade... Tudo ela arrasa para dominar como ruína vitoriosa. Então o canavial é uma espécie de antipaisagem para mim. Mas, ao mesmo tempo em que tem esse horror, por outro lado tem aquela simplificação, sabe? É uma linha reta, um nada, um vazio metafísico povoado por uma chaminé, um poste, uma estrada. Aquilo desde pequeno estava no meu imaginário, no meu repertório visual. Trinta e dois anos, trinta e poucos anos depois, isso começou a voltar. Eu comecei a fazer, comecei a pintar de novo a paisagem, as mesmas paisagens. Não é qualquer paisagem que me interessa. Mas estou ligado na paisagem de onde cresci. Também é uma forma de rememoração para mim, de memória, que é um traço que tem muito forte também no meu trabalho abstrato. Então, eu não sou um paisagista. Meu trabalho também se desdobrou nessa questão. E esse poema do Chico Alvim parece que poeticamente fala disso, dessa espécie de fenomenologia poética. É que a fenomenologia é isso, - ao menos com a entendo - quer dizer, é a parte, um todo, o todo na parte. Se você faz uma ação no mundo, essa ação também repercute em você. Eu associo isso da seguinte maneira: se toco a tela, sou tocado também; se agrego sentido naquilo, aquele sentido volta para mim. Essa construção recíproca é fenomenológica. Esse estar no mundo, também: você projetando suas coisas no mundo, essa projeção volta a você, esse fora e dentro. “Há um fora dentro da gente e fora da gente um dentro”. Então essa dimensão um pouco fenomenológica, metafísica, é que me animou, sei lá, - animou é pouco-, que me seduziu.

**2.A) Você se refere a seus trabalhos mais conhecidos em pintura como sendo a construção de um lugar e os trabalhos de paisagens como: a construção verossímil deste lugar. Poderia comentar essa percepção?**

P.P.: O meu trabalho mais conhecido, nunca o considere também abstrato. Tenho dificuldade em me entender como abstrato. É uma linguagem mais abstratizante, mais

simplificada, mais sintética, mais esquemática, na qual uso de esquemas para pintar. Constituo um repertório básico de formas, formas nascendo de formas. Atualmente venho desdobrando essas formas que fui acumulando há vários anos para telas como motivo de pintura. Mas, então, para mim são esquemas. Não são verossímeis no sentido realista, mas são esquemas do verossímil. Uma vez eu li algo sobre o Volpi, onde se dizia que ele foi abandonando o realismo, mas não abandonou o real. Eu sinto comigo algo parecido, não existe realismo, mas tem um real, sabe? Tem lá o eco do mundo, tem o rumor, o vestígio das coisas do mundo. E a maneira como organizo uma pintura, organizo-a sempre como se fosse um lugar. Eu não tenho de saída essa aceitação da pintura plana, topológica. Essa topologia, de “isso aqui é uma superfície, é plano”. Claro que sei. Se não soubesse isso, não seria moderno. Essa é a grande conquista da pintura moderna. Mas, por outro lado, o plano para mim reverbera, é cheio de reverberações. Para mim, plano é como o presente. O presente, para mim só pode se dar com a projeção do futuro e a lembrança do que passou, não é isso? Esse minuto já acabou, esse segundo já acabou, já é o próximo. Então, o presente é constituído do passado com a projeção do futuro. Plano, para mim, tem algo parecido. Falar em plano me parece que se está falando em presente. Aí eu falo: não, ele vai ter que ter uma projeção de algo, um sonho qualquer, uma projetualidade de futuro; mas ele tem para mim, principalmente, acúmulo, sobreposição, trabalho. Quer dizer, a pintura só se atualiza sobre esse passado.

## **2.B) Você percebe uma conexão entre os dois trabalhos?**

PP: Estou me lembrando de uma frase do Meyer Schapiro sobre Picasso, que fala assim: “O fato mais surpreendente da arte do século XX era o Picasso fazer neoclassicismo de manhã e cubismo à tarde”. Aquilo ficou na minha cabeça, claro, guardadas todas as proporções, por-que ele era um gênio, fazia o que queria. Melhor, não é que ele fazia só o que queria. Ele podia fazer o que queria. Tinha recursos para isso.

Eu chego no ateliê, vou fazer paisagem, depois vou fazer o abstrato (que agora já me resignei a essa condição de chamar também de abstrato para poder, enfim, nomear melhor). Eu faço os dois, para mim não tem cisão. O que aconteceu com as paisagens foi um resgate de um prazer imenso, em fazer pintura, de pintar. Eu voltei a ter um prazer, voltei a ser

criança de novo pintando, quase igual quando comecei. Esse prazer, claro, também me transforma. Fiquei transformado por aquilo. Não queria parar com isso. Eu não vou, não vou parar também por isso. Não parei também porque não parou de sair, não para de sair. Então, a hora que parar, parou. Então, eu não domino, não posso dominar mais esse sentido. Mas acho que eles se tocam, de várias maneiras, nesse ponto, ponto também cognitivo, interno. Enfim, eu sinto que é a mesma coisa. Agora, como é que eu posso dizer sobre isso, não sei. Como é que Ortega y Gasset fala? (...) Que o pintor é aquele que fez uma espécie de escolha por não falar. Mas, enfim, vou tentar falar. -(Fiquei pensando: essa história de que o pintor faz uma escolha, principalmente uma escolha por não falar... Não sei se vocês concordam com isso, mas para mim seria uma projeção dos homens de letras sobre o artista visual. Parece que, para eles, o artista que trabalha com visualidades poderia prescindir da palavra. E eu pensei: não é verdade. Conheço vários pintores que têm com a palavra um ótimo trato. Matisse escreveu coisas incríveis. É inacreditável o alcance de suas reflexões. O próprio Albers era um professor e pintor, e também conseguia se expressar pela escrita. O Iberê Camargo falava como ninguém e era grande escritor, de ficção, inclusive). Na minha pintura abstrata parece que a cor obedece um sentido atmosférico; paisagem é também uma investigação dessa luz atmosférica. Na minha pintura abstrata tem essa luz atmosférica: parece que amanhece, anoitece, entardece; e na minha paisagem também: amanhece, entardece, anoitece. Minha cor não é a cor, a cor das coisas. A cor do Volpi, por exemplo, é a cor local. Tanto é que ele escolhe a tempera. Sabe, a tinta que pinta a porta, a tinta que pinta a janela, a tinta que pinta a parede. Meu caso não é assim. A cor é mutante. Ela é, como diz o Rodrigo Naves, manhosa. Ela está aqui, mas não está; depois, está lá. Ela obedece um pouco essas flutuações que para mim são flutuações atmosféricas, temporais. Acho que nesse ponto eles se tocam. E outro ponto muito importante para mim é a questão da memória, da rememoração.

### **3. Como acontece o trabalho no ateliê? Qual a relação que você estabelece com esse espaço?**

P.P.: Eu acho que o ateliê é o lugar que mais gosto no mundo. Cada vez fica sendo o lugar mais gostoso do mundo, porque quanto mais a idade avança, mais o meu trabalho

avança, parece que menos tempo eu tenho para as outras coisas. Todo o meu tempo é para o trabalho. Quando você é jovem, parece que o seu tempo é mais elástico, você dá conta de mais coisas. Quando você vai ficando mais velho, parece que não. Seu tempo vai ficando mais direcionado, sei lá como dizer, você não tem mais tanto tempo para outras coisas, é isso. Quanto mais avanço no trabalho, mais quero avançar no trabalho.

O ateliê é o meu lugar. Se não estou no ateliê, estou perdendo tempo. Tenho essa sensação permanente de que se não estou no ateliê, estou perdendo tempo. É infernal, mas é maravilhoso; é essa contradição, é isso aí. Vou viajar, eu adoro; vou viajar também para ver pintura. Não viajo assim: “Vamos para Cancún?”; não vou. “Vamos para ver museu?” Vamos. “Vamos ver pintura?” Vamos. Tudo o que eu posso fazer é dedicado à pintura, mesmo não estando no ateliê. E no ateliê é o lugar da construção do trabalho. Não só estou lá pintando, mas também estou lá olhando, e isso é muito importante. Às vezes você surpreende as pinturas. Pega-as de surpresa. Sabe aquela coisa que não consegui resolver? De repente, estando lá, você dá uma olhada para ela e: “Ah, já vi, agora eu vi”. Se você não estivesse lá, não iria ver. Não adianta essa relação burocrática com o ateliê. Eu digo para os meus alunos isso: não tem pintura sem fazer. Básico mas verdadeiro não é? Enfim, eu acho que o ideal para a pintura é essa disponibilidade total para ela.

#### **4. Quais artistas você considera como referência para o seu trabalho?**

P.P.: São inúmeros. Eu gosto de tanta coisa e fico tão feliz quando passo a gostar de uma coisa da qual não gostava e fico tão triste quando passo a não gostar daquilo do qual gostava. Verdade, eu sofro. Vocês não são assim também? Coisa mais feliz é quando: “Puxa, comecei a gostar desse pintor, dessa pintura”. Aquilo entra, parece que aumenta o teu espaço interno. Quando você não gosta é chato, né? Então eu gosto, entendeu? Acho que sou pintor por causa da pintura de outros pintores. É aí que formei meu olhar, tanto é que a paisagem também tem a ver com isso. Comecei a prestar atenção na paisagem vendo os pintores, principalmente Cézanne, Van Gogh, Monet. Vi a paisagem pintada por eles e aquilo me levou a prestar atenção na paisagem onde eu estava inserido. Então comecei a ver aquela paisagem através dos olhos desses pintores, eu me lembro. Voltar a elas agora também tem esse sentido, é como unir em mim essas duas dimensões do ser.

A paisagem e a memória desta paisagem unem o homem que sou hoje com quem fui, não sei se dá para entender. Comecei gostando do Matisse, e esse é o maior amor que continua até hoje. E sempre digo que não entendo pintor que não gosta do Matisse, não entendo. Deixe-me contar uma história: eu me lembro que era moleque e minha mãe começou a assinar aquela coleção Gênios da Pintura, e isso é que me franqueou esse mundo. Parece que aquilo estava meio em latência, em dormência, e aquelas imagens despertaram em mim a vocação. Falei: “Puxa, o que é isso?”. Sentia até uma espécie de transporte de tanto que gostava daquilo. Cada semana, um fascículo novo, um pintor novo, e o Matisse me pegou de saída. E me lembro que tinha um primo da mesma idade que eu, que brincávamos. Enfim, a gente tinha 12 anos. Eu falei, mostrando reproduções do Matisse: “Olha que lindo!”. Ele disse: “Eu não gosto disso, coisa malfeita, tudo torto, tudo errado”. Eu não lembro qual o fascículo que ele pegou, se era do Caravaggio ou Velasquez, não lembro qual era: “Esse sim é bonito, é bem feito, olha”. Aí eu pensei: tem algo diferente comigo. Tem uma coisa diferente em mim. Eu sou capaz de gostar disso aí. E gostava mesmo. Esse meu primo era ótimo em matemática; eu era péssimo. Sabia que lá, no Matisse, tinha algo que ele não alcançava. (Você vai mapeando sua própria sensibilidade, você vai descobrindo).

Depois, vieram os italianos, veio toda a pintura metafísica, o De Chirico, Carrà, Sironi, e principalmente o Morandi. Desses todos, colocaria em primeiro Matisse e Morandi. Depois, vieram os mais modernos. Vamos pensar mais para a frente... O Jasper Johns, para mim, é o maior pintor vivo. Ele está com 86 anos, feitos em junho, a mesma idade do Robert Rauschenberg. Acho que o Johns recoloca a pintura de novo em um caminho de abertura... Porque o Pollock, como diz o Argan, é intensidade, mas é finitude. Aquilo, ao mesmo tempo em que é vida, sei lá, é força, também significa morte, fim. O que você pode fazer depois daquilo?

O Johns estabelece uma distância intelectual de novo entre ele e o suporte. Recupera a figura de um jeito muito particular, repõe questões das quais podemos novamente nos aproximar. Mais um desses momentos em que a pintura renasce. Gosto muito do Rothko. Gosto de tanta coisa. O que mais? Eu não falei dos que estou fascinado ultimamente: alguns da Escola de Barbizon. Fui viajar agora para ver isso. Daubigny, Corot. Gosto

muito do Brice Mar-den, esse pintor americano que está vivo também. Adoro Sean Scully, que expôs ano passado na Pinacoteca. Achei uma exposição incrível. Aquilo também me emocionou muito. Descobri muita coisa ali. O que mais? No Brasil adoro o Volpi. Acho que tenho com ele uma relação de... Como vou falar? Eu acho que estou sempre querendo fazer algo que o Volpi já fez mui-to melhor. Não vou nunca chegar aos pés daquele homem, entendeu? É um absurdo o que ele fez enquanto invenção, como coloca a invenção dentro do trabalho dele, em termos de cons-trução desse repertório de formas para pintar a cor. E adoro o Iberê Camargo também, que está, talvez, para mim, na ponta oposta da do Volpi. Se o Volpi é solar, um domingo de festa e sol, como diz Paulo Venâncio, o Iberê é a nossa quarta-feira de cinzas, assim como o Goel-di, homem triste e trágico, mas intenso. Eu conheci o Iberê, fui aluno dele. Ele me ensinou o que é ser pintor, eu acho, no sentido de uma escolha da personalidade, do compromisso. Outro pintor que adoro, é o José Antonio da Silva. Vocês não conhecem? Considerado o maior primitivo brasileiro. Esse é da minha regi-ão, São José do Rio Preto. Grande pintor! Conheci o Silva também. Acho um pintor admirá-vel! O Silva tem com o passado, com a memória uma relação muito produtiva. Tudo o que ele pinta são lembranças de criança, o que confere as suas paisagem do interior um alto grau poé-tico . Antônio Candido chama isso de “saudosismo transfigurador”. A realidade é transfigu-rada por esse relembrar, ganha essa dimensão poética, e o Silva tem, para mim, esse sentimen-to exacerbado nas suas pinturas de campos de algodão. As linhas do algodão vão indo até o limite do céu. Então, o azul do céu se confunde com o branco e o azulado do algodão. Aque-la linha onde céu e algodão se encontram também tem a mesma magia para mim que tem as paisagens de Minas do Guignard, onde o céu está na terra, onde as duas dimensões se con-fundem. E não é feito de uma maneira retórica e nem ilustrativa. Isso é retirado e construído dentro da própria pintura, sem retórica. E isso é para mim o que é mais difícil. Hoje em dia eu acho que a pintura está muito retórica, sabe, essa coisa de poder fazer tudo? Posso ilustrar isso, posso... Sem querer falar mal, mas posso simular o tempo. Isso é simulação. Nenhum desses pintores consegue essa poesia da unidade espaço-temporal por simulação. É por reali-zação na própria tela, conquista mesmo do trabalho, pela forma. Faz sentido?

## **5. Quanto à sua prática docente, você percebe uma interlocução entre as duas atividades?**

P.P.: Hoje em dia, mudou minha compreensão disso. Porque quando comecei a dar aula, comecei meio sem pensar. Eu estava saindo da faculdade. Eu tinha que trabalhar para viver. O que vou fazer? Não pensei noutra possibilidade se não dar aula. E aí, ao longo do tempo, eu achava que aquilo era só um emprego. Estava falando daquilo que gostava: pintura. Eu estava dando aula de pintura. Enfim, eu não estava distante da pintura mas não tinha nenhuma espécie de amor por aquilo. Era um trabalho. Depois fui descobrindo que poderia transformar aquilo em algo muito bom. Poderia ir acrescentando coisas que eu mesmo havia descoberto dando aula.

Essa experiência de dar aula foi se constituindo numa espécie de base onde pude me apoiar. Eu não tinha experiência antes. A partir do momento em que tive, pude nela me apoiar para me transformar no professor que queria ser, dá para entender? E assim, é a aula de pintura que dou; não dou aula de outra coisa. Fui dar aula na USP, não me adaptei porque sinto que o ambiente universitário, profissional, me sobrecarregou, me exigiu demais. Você tem que participar e dar conta de muitos compromissos extraclasses, além da aula, e eu não ia mais para o ateliê. Aquilo me angustiou muito e eu não tinha mais esse tempo, como disse para vocês: meu tempo era o tempo para o ateliê. Eu fui embora. Já formei muita gente, muitos artistas. Eu gosto das aulas também porque tenho contato com outras pessoas, ouvindo, principalmente, pessoas jovens falando, aquilo me obriga a sair do lugar onde estou, a ver outras coisas que não vejo. Teve um dia, dando aula na FAAP, quando fui mostrar alguns pintores – levei no primeiro dia de aula alguns pintores para os meus alunos verem. Eles eram todos jovens. Eles olharam aquilo, mas percebi que não tinham interesse nenhum naquilo. Percebi claramente que o que foi importante para mim e para minha geração, para eles não tinha nenhuma importância. Aquilo me entristeceu, mas me fez rever, me rever, tentar me co-locar em outro lugar para tentar falar com eles de outra maneira. Depois voltei a falar daquilo que queria, mas tive que encontrar um caminho outro para chegar a eles. Acho que tudo isso é um desafio. Eu gosto disso, gosto de ter interlocução. Acho que agora não sou um professor, gosto mais de me pensar como um interlocutor. Eu gosto de ver pintura, falar de pintura, conversar

com a pessoa. Uma coisa de que não gosto, por exemplo, é de dar aula no ateliê. Acho que meu trabalho vira parâmetro, vira modelo. Então não dou aula no ateliê. Porque, justamente por isso, dou aula num lugar neutro. Porque acho que sou capaz de olhar, entender, absorver o universo de outras pessoas. Meu trabalho não é parâmetro para outras pessoas. E já fui muito acusado disso, sabe? Essa seria uma má compreensão do que faço. Justamente sou professor por causa disso: uma tentativa constante de abertura para o outro, para o trabalho do outro. Acho que é isso aí.

## Notas

<sup>1</sup> Originalmente publicado no catálogo da exposição Um desassossego. Na galeria estacao.sao Paulo. Novembro de 2016.









**UDESC**  
UNIVERSIDADE  
DO ESTADO DE  
SANTA CATARINA



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-8302-165-0



9 788583 021650