

4. Referências Bibliográficas

ICONOGRAFIA, TEXTOS E CATALOGOS SOBRE EDUARDO SUED

BRITO, Ronaldo (Org). *Eduardo Sued a experiência da pintura* . RJ: Centro Cultural Banco do Brasil.

CANOZIA, Ligia (org). *Eduardo Sued* . SP: Cosac & Naify.

DUARTE, Paulo Sérgio . *Eduardo Sued – Pinturas 1980-1998*. RJ: Centro de artes Hélio Oiticica.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

AYALA, Walmir. *Eduardo Sued* .Rio de Janeiro, Galeria Bonino. 1968

BRITO, Ronaldo. Sem título in *Eduardo Sued*. Rio de Janeiro, Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, 1974.

_____. “O Nada Pleno” *Eduardo Sued* .Rio de Janeiro: Mec/ Funarte/ MAM 1982; São paulo Galeria Luisa Strina, 1982.

_____. “Um mínimo valor: o mundo” São Paulo: Gabinete Raquel Arnaud Babenco, 1984.

_____. “ Intimo e Universal” Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1922; Gabinete Raquel Arnaud Babenco, 1993

_____. “ O pensamento contemporâneo da cor” in: *Eduardo Sued, pinturas 1980-1998*. Rio de Janeiro, Centro cultural Helio Oiticica, 1998.

BRITO, Ronaldo e KLABIN, Vanda Mangia (org) “*Eduardo Sued: experiência da pintura*”. Rio de Janeiro: Centro cultural banco do Brasil, 2204

DUARTE, Paulo Sérgio “ A cena dos acordes inteligentes” in: *Eduardo Sued – Pinturas 1980-1998*. RJ: Centro de artes Hélio Oiticica. 1998

_____. “ Sued” Uma nova experiência”. Rio de Janeiro: Ateliê Finep/ Paço Imperial, 1997

_____. “ Cores como vetors de Força” São Paulo: Galeria São Paulo, 1999

_____. “ Lição de pintura”. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj arte Contemporânea, 2000

NAVES, Rodrigo. “ Evidencia e dissolução” São Paulo Galeria Luisa Strina. 1998

SEBASTIÃO, Walter. *Eduardo Sued*” Belo Horizonte: Manoel Macedo Galeria de Arte, 2001

VENANCIO FILHO, Paulo. “Traços”. Rio de Janeiro, Galeria GB arte, 1990

HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo: Projeto Editores/Banco Frances Brasileiro, 1989.
- BARDI, Pietro Maria. *Arte no Brasil*, São Paulo editora Abril
- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. SP: Cosac & Naify .
- _____. *Neoconcretismo* SP: Cosac & Naify .
- _____. *Sérgio Camargo*. SP: Cosac & Naify .
- _____. *Ibere Camargo*. SP: DBA.
- _____. *Goeldi* . RJ: S. Roesler.
- CANOOGIA, Ligia . *Modernismo: Projeto Arte Brasileira*. RJ: FUNARTE.
- _____. *Abstração geométrica I: concretismo e neoconcretismo: Projeto Arte brasileira*. RJ: FUNARTE.
- CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. SP: Cosac & Naify.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60 transformações da arte no Brasil* . Brasil: Campos Gerais.
- LEIRNER, Adolpho. *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner* . SP: DBA.
- MAMMI, Lorenzo. *Volpi* . SP: Cosac & Naify .
- MORAIS, Federico. *Arte brasileira, século XX: caminhos e tendências*. SP: Galeria Arte Global, 1976.
- _____. *Milton Dacosta e Maria Leontina: um diálogo*. RJ: CCBB.
- _____. *CRONOLOGIA DAS ARTES PLÁSTICAS NO RIO DE JANEIRO* . RJ: Topbooks.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o Moinho* . SP: Companhia das Letras.l
- _____. *A forma difícil* . SP: Ática, São Paulo.
- NOVAES, Aduino. *Artepensamento* . SP: Companhia das Letras.
- _____. *Olhar*. SP: Companhia das Letras.
- PEDROSA ,Mario. *Dimensões da arte*. RJ: MEC.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. SP: Perspectiva.
- _____. *Otilia Arantes (org.), Política das artes: textos escolhidos I*, SP: EDUSP,
- _____. *Otilia Arantes (org.), Forma e percepção estética: textos escolhidos II*, SP: EDUSP,
- _____. *Otilia Arantes (org.), Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*, SP: EDUSP,

- _____. Otilia Arantes (org.), *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*, SP:EDUSP,
- SALZSTEIN, Sonia . *Volpi*, Campos Gerais, Rio de Janeiro.
- _____. *Diálogos com Ibere Camargo*. SP: Cosac & Naify.
- _____. *Guignard: uma seleção da obra do artista*. SP: Graf. Ed. Hamburg,
- VENANCIO Filho, Paulo. *Dacosta*. SP: Cosac & Naify.
- _____. *Ibere Camargo: desassossego do mundo*. RJ :S. Roesler.
- _____. *Weissmann*, RJ: Fundação Casa Franca-Brasil,
- WALMIR, Ayala. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro, Spala 1986.

HISTÓRIA DA ARTE OBRAS GERAIS

- ADES, DAWN – *Arte na America Latina* – SP: Cosac & Naify.
- ARGAN, Giulio Carlo - *Arte e crítica de arte* . Lisboa: Estampa.
- _____. *Arte moderna*. SP: Companhia das Letras.
- _____. *Guia de História da arte Lisboa: Estampa*.
- _____. *Da Hogarth a Picasso*. Milão: Feltrinelli
- _____. *Salvezza e caduta nell'arte moderna: studi e note II*, ed., Il Saggiatore, Milano, 1977.
- BIEMEL, Walter. *Análisis filosóficos del arte del presente*. Versión castellana de Emiliano del Carril / Walter Biemel. -- Imprenta Buenos Aires : Sur, 1973. (UFRJ)
- BOIS, Yve-Alain. *On two paintings by Barnett Newman* - OCTOBER 108, Spring 2004, MIT Press – Boston, USA.
- _____. *Painting as Model* – MIT Press – Boston, USA
- _____. *Matisse e Picasso* - Edições Melhoramentos, São Paulo
- _____. *Piet Mondrian* – Little Brown, New York, USA
- BÜRGER Peter - *Teoría de la vanguardia Barcelona, Península,1987*
- CLARK, T. J. – *Modernismos* – Cosac & Naify – São Paulo Brasil
- _____. "The Conditions of Artistic Creation," *Times Literary Supplement* (May 24):
- _____. "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry* 9: 139–56.
- _____. *O pintor da vida moderna* – Companhia das Letras – S'ao Paulo, Brasil
- _____. (1999) *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven - Yale University Press.

- DIEHL, Gaston / HUMBERT, Agnes - Henri Matisse - Editions P. Tisne, Paris
- ELDERFIELD, John - Henri Matisse: a retrospective - The Museum of Modern Art, New York
- FRASCINA, Francis / PERRY, Gill / HARRISON, Charles Hampton – Primitivismo, Cubismo e Abstração – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- _____. / WOOD, Paul / HARRIS, Charles – Modernismo em disputa – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- _____. / FER, Briony / BLAKE, Nigel - Modernidade e modernismo – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- FRY, Roger – Visão e forma – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil
- GILOT, Françoise; Matisse e Picasso – Ed. Siciliano - São Paulo, Brasil
- GOLDING, John – Cubism - History and analysis – 1907-1914 - Harvard Univ Pr
- GOLDING, John / COWLING, Elizabeth / BALDASSARI, Anne / - Matisse, Picasso - Tate Gallery Publishing, London
- GOLDING, John - Cubism History and Analysis 1907-1914 – Faber
- GREENBERG, Clement - Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- _____. Collected essays and criticism V.1, V.2, V.3, V.4 – Chicago Univ. Press – Chicago, USA
- _____. Arte e cultura – Ed. Ática, São Paulo, Brasil
- _____. FERREIRA, Gloria / COTRIM, Cecilia (org) - Clement Greenberg e o debate crítico – Ed. Jorge Zahar,
- GUSE, Ernst-Gerhard / MORAT, Franz Armin - Giorgio Morandi: paintings, watercolours, drawings, etching - Prestel, Munich
- KRAUSS, Rosalind- Os papéis de Picasso – Ed. Iluminuras, São Paulo, Brasil
- _____. Originality of the avant-garde and other modern myths – MIT press, Boston, USA
- LEYMARIE, Jean, 1919- (organizador)- Giorgio Morandi - Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris
- ROSENBERG, Harold – O objeto Ansioso – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- _____. A tradição do novo – Ed. Perspectiva, São Paulo, Brasil
- _____. The de-definition of art– Chicago Univ. Press – Chicago, USA
- _____. Art on the edge– Chicago Univ. Press – Chicago, USA
- _____. Artworks and Packages –University of Chicago Press
- SCHAPIRO, Meyer – Mondrian – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- _____. Impressionismo – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.
- _____. Arte moderna - sec. XIX-XX - discursos, ensaios, conferências – Ed. EDUSP, São Paulo

_____. A unidade da arte de Picasso – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.

_____. Theory and philosophy of art: style, artist, and society . NY:G. Braziller

_____. Words, script and pictures: semiotics of visual language . NY:G. Braziller,

_____. Worldview in painting - art and society NY: G. Braziller, STEINBERG, Leo – Outros critérios – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil

SYLVESTER, David – Sobre arte moderna– Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.

VENTURI, Lionello – História da crítica de arte - Editorial estampa – Lisboa, Portugal.

_____. Cezanne, Editions d'Art A. Skira, Geneve

WOLLHEIM, RICHARD – A pintura como arte – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.

_____. A Arte e seus objetos –Ed. Martins Fontes - São Paulo, Brasil.

FONTES DOCUMENTAIS ESCRITOS DE ARTISTAS

BRASSAI – Conversas com Picasso - Cosac & Naify – São Paulo, Brasil

CHIPP, HERSCHEL B.- Teorias da arte moderna – Ed. Martins Fontes – São Paulo, Brasil.

HARRISON, Charles & Wood, Paul – Art in Theory 1900-2000 An anthology of changing ideas – Blackwell Publishing 2006 *

LEUNG, Simon- Theory in Contemporary Art since 1985

MATISSE, Henri – Escritos e reflexões sobre arte – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.

MONDRIAN, Piet – Collected Writings and interviews – Da capo Press – New York, USA

STILES, Kristine - Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings University of California Press

FILOSOFIA, ESTÉTICA E HISTORIOGRAFIA

BAYER, Raymond – História da Estética - Editorial estampa – Lisboa, Portugal.

BOSTOCK, David - Space, Time, Matter, and Form- Essays on Aristotle's Physics - Clarendon press - oxford university press – oxford, New York.

Cambridge Companion to Fenomenology - Cambridge university press – New York.

- CARDONE, Francesco - Martin Heidegger e il problema dell'opera d'arte: la questione ermeneutica – arquivo eletrônico
- CASSIRER, H. W. A commentary on Kant's Critique of Judgement – London – Barnes and Noble inc
- COLLINGWOOD, R. G - A idéia de história - Ed. Presença - Lisboa, Portugal CCBB
- DELEUZE, Gilles – A filosofia crítica de Kant – Edições 70 – Lisboa *
- DESMOND, William - Art, Origins, Otherness - Between Philosophy and Art - State University of New York Press
- GADAMER, HANS-GEORG - Verdade e método V 1; V2 - Ed. Vozes – Petrópolis – Brasil.
- _____. Hermenêutica em retrospectiva, V.1 V.2, V.3, V.4, V.5 Ed. Vozes – Petrópolis – Brasil.
- _____. The relevance of the beautiful and other essays – Cambridge university press – New York
- _____. Atualidade do belo – Ed. Tempo brasileiro – Rio de Janeiro - Brasil
- _____. O problema da consciência histórica – Ed. FGV - Rio de Janeiro - Brasil
- _____. Estética y Hermeneutica – Ed. Tecnos -
- _____. Cambridge Companion to Gadamer - Cambridge university press – New York.
- _____. Arte y verdad de la palabra – Editorial Paidós – Madrid, Espanha.
- _____. Los caminos de Heidegger – Ed. Herder – Madrid, Espanha.
- GOODMAN, Nelson – Linguagens da arte – ed. Gradiva – Lisboa, Portugal.
- _____. Reconceptions in philosophy and other arts and sciences - Hackett publishing – USA
- GRAHAM, Gordon (1995) “Learning from Art,” British Journal of Aesthetics 35: 26–37.
- _____. (2000) Philosophy of the Arts, 2nd ed. London: Routledge.
- GUYER, Paul - Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics. - Cambridge University Press - 2005
- _____. The Cambridge Companion to Kant - Cambridge University Press, 1992. (Puc.)
- _____. Kant and the claims of taste – Cambridge University Press – 1997 * (ifcs/
- _____. Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality - Cambridge University Press – 1993 (ifcs/ Puc

- HANEY, David P -Aesthetics and ethics in Gadamer, Levinas and romanticism, the problems of Phronesis and Techne - Publications of the Modern Language Association of America; Jan 1999; 114, 1; Research Library Core
- HEIDEGGER, Martin – arte y poesia – Ed. Fundo de cultura panamericano – Cidade do México
- _____. A origem da obra de arte – Edições 70 – Lisboa, Portugal
- _____. Coleção - Os pensadores – Ed. Abril Cultural – São Paulo, Brasil
- _____. A caminho da Linguagem – Ed. Vozes – Petrópolis – Brasil.
- _____. Ensaio e Conferências – Ed. Vozes – Petrópolis – Brasil.
- _____. Cambridge Companion to Heidegger - Cambridge university press – New York.
- HONDERICH, Ted (ed.) - The Oxford Companion to Philosophy - Oxford university press – Oxford, New York.
- INGARDEN, Roman - Phenomenological aesthetics an attempt at defining its rage - Journal of aesthetics and art criticism - vol 33, n 3 - arquivo eletrônico
- KANT, Immanuel – Crítica da faculdade do juízo – Rio de Janeiro – Forense universitária – 1993*
- _____. Observações sobre o sentimento de belo e do sublime – Papirus – Campinas
- KARCZMARCZYK, Pedro - La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según gadamer. Analogía filosófica, año XXI, nº 1, 2007, pp. 127-173.
- KIERAN, Matthew - Knowing art essays in aesthetics and epistemology – Springers press – arquivo eletrônico
- KIVY, Peter (ed) - The Blackwell Guide to Aesthetics - Blackwell Publishing, USA
- KOSELLECK, Reinhart – Futuro Passado – Ed. Contraponto – Rio de Janeiro, Brasil.
- _____. Crítica e crise – Ed. Contraponto – Rio de Janeiro, Brasil.
- _____. Los estratos del tiempo – Ed. Paidós – Barcelona, Espanha.
- LEBRUN, Gerard - Kant e o Fim da Metafísica Martins Fontes – São Paulo, 2002.
- _____. - Sobre Kant- Iluminuras – São Paulo, 1993
- LUC Ferry; Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática, Sao Paulo, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – Fenomenologia da percepção – Ed. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.
- _____. O Visível e o invisível – Ed. Perspectiva, São Paulo, Brasil.
- _____. Os Pensadores – Abril Cultural – São Paulo
- _____. O olho e o espírito – Cosac & Naify – São Paulo, Brasil.

- MORA, José Ferrartes – Dicionario de Filosofia 4 vol. – Alianza Editorial – 1979
- MULHALL, Stephen - Heidegger on Being and Time - Routledge Philosophy GuideBook
- PRADILLA, Ileana Reis, Paulo. Kant : crítica e estética na modernidade . São Paulo: Editora SENAC,1999.
- PASCAL, Georges – O pensamento de Kant – Vozes – Petrópolis – 1990
- PATTISON, George - The Later Heidegger - Routledge Philosophy GuideBook
_____. The principles of art - Clarendon, Oxford, CCBB *
- PEREIRA, LUÍSA RAUTER; RODRIGUES, ANTONIO EDMILSON
MARTINS. TESE: PUC/RJ. A história e 'o diálogo que somos': a historiografia de Reinhart Koselleck e a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. 2004
- POLITIS, Vasilis - Routledge Philosophy GuideBook to Aristotle and the Metaphysics
- ROHDEN, Valério (Coord.) - 200 Anos da Crítica da Faculdade do Juízo, de Kant - Ufrgs - 1992.
- WENZEL, Christian Helmut - An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems – Wiley,2005.

Anexos

Entrevistas

14/10/2008

O que eu estou tentando fazer, e eu não acho que a cronologia explique muita coisa, mas eu estou tentando seguir como foi o desenvolvimento da sua produção, e tentando ver como muda a sua técnica de acordo com a mudança da sua pintura. Uma coisa que nunca me saiu da cabeça, quando eu tive aquelas poucas aulas no MAM, no começo da década de 80, foi você falando que secava a tinta mergulhando na água, para tirar o excesso de óleo, que flutuava. A sua pintura do final de 70 ficava com uma tinta muito encorpada. Eu pensei em pegar as mudanças na maneira de você tratar a tinta e como isto vai refletindo o seu processo.

De fato eu uma época retirava o excesso de óleo através do jornal, colocava a tinta no jornal e espalhava com uma espátula e via-se que o jornal ficava embebido do óleo, isto já vem do Picasso. Como eu tinha um atelier pequeno em Copacabana, eu não tenho olfato, meu olfato é quase zero, mas as pessoas... há no ar... sabe-se que faz mal mas, basicamente a razão era para ter uma pintura mais fosca, e sem esta necessidade de excesso de óleo.

Porque o excesso de óleo é (posto) por uma razão comercial, para não secar dentro do tubo. O excesso de óleo ia certamente escurecer a tinta, o pigmento, e com o tempo a superfície pintada se tornaria escura, e então precisaria de uma restauração. Para evitar tudo isto, para ter uma pintura viva, luminosa, radiante, era necessário que eu desse a pasta este tratamento.

Depois com o tempo eu não fui mais usando este expediente. Fui trabalhando com óleo de petróleo, com essência de petróleo. Eu dissolvia bem com a essência de petróleo, que ao invés da terebintina, que dá um aspecto vítreo, o petróleo se torna mais fosca. Eu procurava... se você retira com jornal (o excesso de óleo) você tem uma pintura mais fosca, e desta maneira eu também conseguia. Trabalhei muito tempo desta maneira, dissolvendo e dando várias camadas, eu

trabalhei assim nesta época das exposições do Thomas Cohn⁸⁴, foi mais ou menos isto...

Dissolvendo bem a tinta, eu sabia mais ou menos qual a consistência da tinta, eu batia a tinta com a espátula. E ao levantar a espátula eu sabia que a consistência era mais ou menos como a de uma coalhada, não coalhada seca. Secava rápido... não levava um tempinho, bem dependia do clima, mais seco, mais quente... Bem depois eu comecei a usar verniz na própria tinta. Principalmente por causa dos pretos de marfim... preto de marfim é um pigmento orgânico, ele se deteriorava, dava fungo, as lacas de garanças ... o preto de marfim é o carvão, é osso de cachorro, mas precisa tirar a gordura, eles queimam os ossos e depois são trabalhados, eles lavam são tratados para tirar toda a gordura, a gordura é que dá os fungos, quando é mau feito é que dá vários problemas, o verniz protege o pigmento, envolve e o pigmento fica vulnerável aos fungos.

Você nunca pensou em usar fungicida?

Fungicida não... a própria mistura...

Você acha que altera?

Eu guardava em papel de alumínio ou no tubo, abria a parte de trás e colocava de volta no tubo. Quando era em pote eu botava um pouco de vinagre, vinagre é fungicida, ou um pouquinho de álcool. Isto quanto aos diluentes, mas quanto à pasta, ao lado disso a espessura, a consistência da pasta foi se tornando mais aparente, o que era antes liso assim, onde não apareciam os rastros do pincel, os pelos...

Mais ou menos em 87 por aí...

A textura, a marca, o rastro do pincel, eu achei interessante e tal, eu comecei examinar mais de perto e fui levado, porque no fundo a gente é levado, porque o ego serve para a gente comprar tinta, sem o ego a gente não vai na loja...

⁸⁴ O período a que Sued se refere vai do final dos anos 70 até 87. A referência a galeria de Thomaz Cohn é devido a antes de começarmos a gravar a entrevista, ao chegar ao atelier, Sued me reconheceu, mas não sabia exatamente de onde. Relembrei a ele que havia sido seu aluno por um breve período em começo dos anos 80 no MAM-RJ, e que por esta data, havia participado de uma exposição coletiva na galeria do Thomas Cohn e vendido algumas tela para o marchand. Vez por outra nos encontrávamos lá. Desde então havia perdido contato com ele, mas sempre acompanhando sua produção.

Os trabalhos vão se fazendo por eles mesmos...

Exato ... aí o *self* quis trabalhar, viver a superfície, e a consistência foi crescendo a ponto de eu começara usar a espátula ao lado do pincel, eu comecei a usar a espátula, você repara que tem uma pasta considerável, tem um trabalho, tem um relevo, em uma superfície que era plana, planar, começa a ter relevo.

Ela começa a ficar mais movimentada.

Mais dinâmica, mais consistente, (inaudível) mais irrequieta. Aparece à questão dos contrastes, eu usei isto aqui para contrastar com o liso, comecei achar bom o contraste, e em termos de cor, de valor, que é o preto e o branco, o claro e o escuro, o liso e o agitado, o atormentado, depois veio o brilho e o fosco, estes são os contrastes que comecei a adotar, na textura na luminosidade. Luminosidade? Luminosidade não, como chama? Brilho e fosco não é luminosidade...

Na reflexão da luz, você acha que os brilhos ... naquela época em que você faz os prateados você já estava querendo esta reflexão da luz?

Sim, sim você repara que naquela fase tem algumas partes foscas, cinza, cinza claro, alguns brancos, mas a óleo, mas o prateado que era óleo também, era agitado, prateado agitado, então ocorria em qualquer momento no meu trabalho, podia ser dourado (prateado) ou não...

Apareceu estas questões todas e até hoje eu estou assim desta maneira, trabalhando, usando as pastas, usando o liso, as pastas, o brilhante...

Apareceu a idéia do preto e do negro, preto é uma coisa e negro é outra, se você mergulhar em uma piscina de preto, você vai bater com a cabeça no fundo da piscina, se for de negro não tem fundo não tem fim, geralmente os negros tem brilho, mas os pretos são foscos, os pretos são opacos e os negros são transparentes.

Como você trabalha esta diferença, o pigmento é o mesmo ou tem preto de marte e preto de marfim?

A sim justamente o preto de marte. O preto de marte é uma tonalidade outra, é um sub-tom... o marte é um pigmento fechado, é a qualidade do óxido, do sal, no marte é outra qualidade de pigmento ...

Acho que é óxido de ferro calcinado.

É outro pigmento, é claro é mineral !!!

É terra bem queimada, acho que é da mesma família dos outros óxidos de ferro...⁸⁵

É exatamente não tem nada haver com o marfim, o marfim vem dos ossos, por isto que ele (o marte) não é orgânico.

Mas quando você vai pintar os negros e os pretos você usa os pigmentos diferentes e mais o verniz para os negros.

O verniz para os negros, e a massa também, não sei, eu posso emassar o marte ou o marfim.

Como você aumenta o volume você utiliza alguma carga?

Tem uns produtos que eu trago da França ou compro aqui mesmo importado, que é mais pasta, para dar empastamento, fica grossa, uma tinta bem grossa,

⁸⁵ As cores de marte (amarelo de marte, laranja de marte, vermelho de marte e violeta de marte), assim chamadas, são ocre artificiais, feitos precipitando a mistura da solução de sal de ferro (sulfato de ferro) e alumina (sulfato de alumínio) com um álcali como cal ou potássio. A profundidade da cor pode ser obtida do produto primário pela quantidade de alumina usada. (...) Quando o amarelo de marte é aquecido resulta em várias matizes de laranja, vermelho, marrom, violeta e preto, dependendo do grau e da duração do aquecimento. O produto deve ser lavado dos sais solúveis para ser utilizado como pigmento artístico. A preparação dos óxidos de ferro artificiais desta natureza é conhecida desde o meio do século XIX. Apesar de estas cores de marte serem muito homogêneas e finas, elas não possuem vantagens sobre os óxidos de ferro naturais vermelhos e amarelos. Eles são por vezes vendidos como óxidos naturais de ferro.

O preto de marfim falando estritamente é feito das aparas calcinadas de marfim, macerados em potes, lavados e secos. É o mais intenso dos pretos. O termo é usado comumente para pretos feitos com ossos de animais.

Os pretos de ossos são feitos de ossos de animais carbonizados em recipientes fechados; geralmente ossos de estoque de cola, fervidos para remover gordura e cola. Os pretos de ossos são pretos-azulados cromaticamente e são de textura muito suave. São mais densos do que os pretos de carvão (carbonizados de matérias vegetais). Gettens, J. Rutherford & Stout, George L. - *Painting Materials a short encyclopaedia*. Dover Books

retiro o óleo no jornal e já fica mais consistente, ponho um pouco de verniz *a tableaux*, para final de trabalho, depois de seco o quadro.

Mas usa o verniz *a tableaux* misturado como veículo e não pintando em cima.

É misturado, nada de verniz no final, o que saiu, saiu. É claro que há restauradores que dão uma cera microscópica, que é para proteger a pintura, isto eu já vi. Tem uma restauradora⁸⁶ amiga do Ronaldo (Brito) que é espetacular. Uma vez ele apareceu com um quadrinho restaurado, trouxe para eu ver. Parecia que tinha sido feito hoje, naquele dia ! Pó rapaz me dá este quadro, era um quadrinho pequeno. Esta era craque nisto.

Era um quadro do Ronaldo?

É, um da coleção dele, ele tem muitos, um dia ele trouxe para eu ver, achei ótimo eu sempre recomendo quando alguém pergunta eu dou o telefone.

31/10/2008

Estávamos falando sobre as dimensões. É evidente que quando a idéia surge já surge na sua dimensão, às vezes quando eu me lanço a trabalhar eu faço uma redução, eu posso fazer um estudo, porém o que veio como dimensão, com a idéia original, foi uma dimensão que será efetuada, será trabalhada em um campo após o tal estudo.

Você falou alguma coisa de como é que surge uma idéia. Às vezes ocorre que mesmo no pequeno trabalho pode surgir a idéia de querer vê-lo ampliado para maiores dimensões. Mas nunca é uma ampliação do quadro, nunca... é algo diferente, algo novo, eu falei em mediação, é assim que eu trabalho quanto ao tamanho dos trabalhos. É assim que eu me comporto. Aí desta idéia original do começo, as coisas surgem de uma maneira difusa, não é tão preciso, entende, é uma mancha, se trata então de revelá-la, ou melhor, de colocá-la fora digamos assim... não sei fora de que..., mas colocá-la por fora, nesta busca do para fora é que tudo acontece, que reside o meu trabalho, o esforço, minhas dúvidas meus achados, neste percurso, é no querer colocar as coisas por fora, para fora.

⁸⁶ Indicar o nome da restauradora.

O que não quer dizer que o trabalho pode terminar, há trabalhos que não se termina. Quero dizer no sentido real da palavra. O trabalho vai se realizando, mas chega um ponto em que se esgota, estaciona, se fecha em si, não quer mais se mostrar, então neste momento tem que deixar o trabalho cochilar, fora. Aí o fora é outro... às vezes este fora demora anos, é impressionante! Às vezes um dia depois, uma semana depois, às vezes anos, é impressionante! Porque o trabalho começa a te chamar, você passa por perto e o trabalho te puxa pela calça, ele te chama então você dialoga, tem um diálogo, entre o que existe e o que não existe, uma abertura para alguma coisa nova. É isto o que acontece no fazer.

Você me perguntou sobre os escritos, tenho que ver, tem alguma coisa escrita sim, naquela entrevista (para Ileana Pradilla e Lucia Carneiro) eu coloquei muita coisa minha, eu escrevi muita coisa minhas mesmo.

Você nunca se preocupou em escrever, em teorizar sobre seu trabalho?

Não, não...

Porque você tem muita fluência no pensamento sobre o seu trabalho, muita consciência, nem todo artista tem isto, muita clareza sobre os seus processos.

É muito claro sim, mas nunca... às vezes uns pensamentos, não diretamente sobre o trabalho, mais sobre minha maneira de ser, minha maneira de trabalhar, de estar no mundo, às vezes ocorre alguns pensamentos e por vezes eu escrevo.

Você gosta de escrever.

Quando aparece uma idéia, alguma coisa eu gosto, eu escrevo. Eu não sou muito de dissertar sobre as coisas, eu sou conciso. O mínimo possível, eu sou das coisas mínimas, do conciso e do claro, claro e distinto. Não gosto daquele enrolamento, não é a minha. Eu gosto das coisas..., mais do vazio, mais do vazio do que do cheio.

Você gosta mais do vazio do que do cheio?

É, porque é no vazio que está o cheio.

Me parece que a grande dificuldade de conseguir precisar isto é: o que é que vem na gente, que motiva a pintura, o quanto do quadro que já existe em nós... esta questão da idéia?

Isto é indefinível, esta questão. Eu não sei o porque que eu trabalho, eu podia não trabalhar! Você sabe, quando se fala da necessidade imperiosa interior, é real isto ! Porque é a sua razão de ser ! Vamos falar de mim, eu preciso fazer isto, eu sou levado, perturbado pela coisa, que quer nascer, quer surgir, entende?

Perfeitamente!

Mas da onde vem isto? Eu não sei de onde vem isto? Este impulso, esta vontade se quiser, este empurrão, de onde vem isto eu não sei, é uma coisa interior de fato e antiga. E mais ainda! Já vem esboçada, a idéia original, não é que a coisa já esteja figurada, mas ela já vem com uns dados...

Alguns não é, mas não com todos...

Alguns, não todos, alguns são vagos, porque é vago mesmo, a coisa é vaga...

Porque tem dois aspectos, tem a coisa como você chamou, ela tem tanto o impulso nela, aquilo que leva a gente a trabalhar, como também alguma conformação, mas não...

Não na sua clareza, na sua definição, aparece já anunciando alguma coisa, que no processo depois pode ser negado, mas de qualquer maneira é um elemento, é um fermento...

Mas nesta negação, o que a gente nega é o aspecto formal que às vezes é negado pelo impulso. O que guia é o impulso.

É o aspecto formal. Não é verde é vermelho, um exemplo. Naquele anúncio inicial, a idéia era verde, alguma coisa verde, depois no percurso é negada. Porque no próprio percurso tem a sua geração. Ele também é gente, o quadro passa a ser gente, ele não é mais verde, agora é azul.

Não sei se eu estou te compreendendo bem. Quando penso sobre estas coisas, quando a gente troca do vermelho para o verde e do verde para o vermelho, o que a gente está eliminando nesta história, é uma questão, uma determinação, já da configuração da coisa. Mas o que guia a gente a dizer que não é vermelho é verde, isto é que é difícil da gente determinar! Tem uma coisa que fica dizendo no ouvido da gente: não é verde, que serve como bússola...

Exatamente... É por isto eu digo: (pondo a mão atrás da orelha em gesto de escuta) tem que escutar! Tem que trabalhar com os olhos fechados. Sempre digo. Está com os olhos abertos, tem que fechar! E ver as coisas de costas. Quer ver um quadro bem! Põe aqui (gesto com a mão indicando a parte de traz) Põem atrás! É metafórico, mas é mais ou menos neste sentido.

Porque a gente só tem para falar destas coisas de maneira metafórica, porque a linguagem não dá conta de expressar este tipo de relação.

Nem podia, se pudesse, ficava a linguagem só, nada mais!

Ficava só a linguagem, não precisava pintar,

É isto aí, você pegou!

Isto me perturba há muitos anos, tentar entender como se dá este processo, este pensamento. Parece algo da mesma natureza de onde vem às imagens que levam a gente a pintar, a gente fica tentando tatear, cercar, mas escapa...

É isso aí... E tem o negar que é importante, e o destruir, que eu falo em destruição, mas neste sentido de destruir, trocar, substituir, é importante, me lembra até Picasso, às vezes é importante destruir uma coisa que aparentemente parece que está bem.

Oh que pena! Destruir este verde! Está tão bonito este verde! (com ironia) Não ficar com esta lenga-lenga, mimosa, nada disso. Tem que destruir, e PAH!!! Destrói pó. Aí você ganha!

Exatamente, para avançar! Porque se você para fica no chora-chora por causa do verde, você fica no meio do caminho. A destruição tem que ser com clareza, decisão, determinada, uma decisão querida!

Pó! Estamos entrando na criação!

Mas, isto é o que importa!

(...)

Vamos voltar naquela história do perder que é boa, de mudar! Às vezes a gente perde o trabalho!

Ah, sim deu nó!

Como é que as coisas se encaminham para este ponto?

Dá esta coisa de encruzilhada, de abismo. Como é eu não sei, mas de vez em quando a gente vai no caminhar e o abismo (aparece) na sua frente. Não se sabe como vai dar o pulo, mas o pulo é importante, é um salto mortal tremendo. Você pode fazer isto, dar um salto mortal e passar para a outra margem, tem o abismo, mas tem o outro lado. Ou então pode contornar também, mas o melhor mesmo é dar o pulo, você se afasta vai destruindo mais coisas, árvores folhagens, tudo aquilo para dar o salto, vem correndo, vem correndo, você vem decidido e ...! Você pergunta, pode cair no precipício? Pode né ! É livre arbítrio ou perde ou ganha!

Mas só tem salto se tem precipício, se não tiver precipício não tem salto!

Mas também se você chega na outra margem, aí já viu! Acontece o seguinte: ilumina tudo, o e quadro está terminado. Sem barulho. Este negócio do barulho é o seguinte. O Iberê dizia: “*O quadro só está terminado quando explode.*” Eu não estou de acordo, para mim é o silêncio. (baixando o tom de voz) Quando você não ouve mais nada. Não ouve mais aquela voz auxiliar maravilhosa, com quem você está dialogando. De repente o silêncio.

O quadro se cala.

Está terminado!

Até vir outra vozinha e te falar para fazer...

Ih, não para nunca! A gente chega ao fim do dia é uma coisa e no começo do outro dia já é outra. Está pensando que... Chegou! Nunca, não se chega a lugar nenhum, nunca, nada, recomeça tudo! É aquele mito Sísifo⁸⁷, rolar pedra lá para cima...

Mas você lembra que o Camus fala? Que você tem que rolar a pedra com um sorriso no rosto. Se não é uma condenação...

É se não é um pesadelo, uma condenação. É isto aí, às vezes eu falo neste mito... É o seguinte, você vai começar a rolar pedra de manhã, acordou já está rolando lá para cima. Às vezes você vê o cara falando: O cara já está realizado! Tudo mentira, porcaria! Se o cara falou, ele está lascado! Imagina, realizado, não faz mais nada depois, vai tirar férias, o que é que é isto, não sei o que é isto!

Você tem hoje a mesma inquietação...

A mesma ânsia, a mesma inquietação, a mesma coisa! Eu acordo da mesma maneira a vinte, trinta anos, a pedra pode ser um pouco diferente, mas é uma pedra, não tem sofrimento, amavelmente, com um sorriso como diz o Camus.

⁸⁷ Mestre da malícia e dos truques, ele entrou para a tradição como um dos maiores ofensores dos deuses.

Em uma de suas diversas artimanhas para enganar os deuses, Sísifo fez sua esposa prometer que não iria enterrá-lo, e que exporia seu corpo no meio de uma praça pública. Quando acordou no mundo dos mortos, disse a Hades que precisava retornar à terra para repreender sua esposa por não haver enterrado seu corpo lhe prestando as devidas homenagens fúnebres. Assim ele conseguiu convencer ao deus que enquanto não fossem prestadas as oferendas costumeiras, ele não podia ser considerado verdadeiramente morto. Usando este subterfúgio, Sísifo conseguiu permanecer por mais algum tempo no mundo dos vivos, até que a paciência de Zeus se esgotou. O deus resolveu pôr um fim à malícia do mortal, enviando Hermes para conduzi-lo à força ao reino das sombras. No Hades, Sísifo teve um castigo imenso pela sua ousadia: Por toda a eternidade ele foi condenado a rolar uma grande pedra com suas mãos até o cume de uma montanha, toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo.

Albert Camus desenvolve o tema do Mito de Sísifo, tomando o personagem mitológico como exemplo da condição existencial do homem moderno por excelência. Imaginar Sísifo feliz rolando a pedra montanha a cima, é a maneira do mortal escapar a punição dada pelos deuses. Aceitar a vida, e dizer sim a existência com todas as suas limitações e desafios é a proposta de Camus para escapar do absurdo da existência.

Que a gente tem que rolar a pedra não tem dúvida, todo dia, a gente acorda e ela está lá em baixo.

Não, tem nem que ser artista.

Mas você pelos anos, você não tem um apaziguamento do espírito, não no sentido de acabar a inquietação, mas de saber que você dá conta de rolar a pedra?

Não, você tem dúvida, tem sempre a dúvida! Não existe isso! Este é que é o perigo! Isto que você está dizendo é a mesma coisa do cara realizado. Se o cara sentir que não tem problema. Já conheço este negócio de levar a pedra todo dia, eu levo tranqüilo. Está errado, está errado! Não vai levar! Vai levar com dificuldades com dúvidas. É a mesma coisa, não pode achar que vai levar, se for achar que vai levar fácil, então está desgraçado, está igual ao outro (que acha que) está realizado. Não serve para nada! Tem que ser virgem cara! Tem que estar disposto a recriar tudo! Eu não aprendi nada, neste sentido eu não aprendi nada! Talvez tenha aprendido o caminho do atelier.

Que horas você vem para cá, para o atelier?

Eu acordo às 6:30 h, às 8h eu já estou no atelier, e saio no fim do dias, as 3hs eu começo a me preparar.

Você acha importante ter uma regularidade?

Eu acho importante estar no atelier. Porque eu me aconteço no atelier. Se estou em outro lugar eu levo comigo o meu atelier, eu fico pensando, a gente está sempre remoendo alguma coisa. Venho todos os dias, mas eu não sou obrigado há produzir todo dia, não existe obrigação, se pintar este toque, tudo bem, se não pintar, tudo bem não há problema. A coisa tem que vir naturalmente, silenciosamente, na ausência do nada. Quando sua cabeça está vazia é que acontecem às coisas, relaxa, entra no nada, ali vão surgir às coisas, ali dentro é que surgem as coisas. Não tem que forçar coisa nenhuma. Por isso que eu gosto de dizer que: as portas do céu só abrem para fora⁸⁸. Não adianta você querer forçar. O que tem que fazer é sentar em uma pedra do lado da porta e ficar ali, na maior disponibilidade,

⁸⁸ Referência a frase de Soren Kierkegaard, teólogo e filósofo dinamarquês do século XIX

ficar quietinho. Não tem como... têm que ser, têm que bater, tem que ir, agora... O tempo este... do relógio... o ego serve para outras coisas, tem que ter horário para pintar. Mas o tempo não deu, não deu!

Mas quando você vem para o atelier, tudo bem que você não se impõe uma obrigação, você deixa ... mas o contato com as obras não começa a te cutucar? Você ficar exposto...

É exatamente, elas começam a te puxar a calça... Pô que negócio é este. O clima, o ambiente, o ar, as coisas, mexem comigo, mexem. São todos amigos...

É uma passividade muito ativa.

São todos amigos, tem muita gente aqui. (se referindo aos quadros, aos objetos), a gente fica olhando uma coisa ou outra, surge uma idéia.

(...) Depois de uma longa digressão sobre o futebol brasileiro

Você vê paralelo entre este tipo de vivência do espaço que o jogador de futebol, com o tipo de relação que você tem na pintura este aspecto mais físico, corporal? Porque é um tipo de entendimento do espaço que não é intelectual, mas corporal.

Eu acho muito importante ter a noção exata da área do trabalho, uma noção física do espaço, é muito importante. É muito parecido, e engraçado tem o olhar, por exemplo, o Didi tinha uma noção, mas era um intuitivo, mas tinha a noção da força da direção, da velocidade, dava o toque e ... no pé do cara.

É o espaço está dentro, na pessoa. Uma vez eu ouvi o Nilton Santos falando da diferença do Didi para os outros jogadores era que ele enfiava a bola na velocidade da passada do jogador que ele estava lançando, então o cara não tinha que mudar a passada da corrida para pegar a bola, depois eu vi umas imagens dele e era verdade, incrível, impressionante, um craque.

É um cara que tem uma cabeça, a gente não sabe bem o que é! Nasce assim, nasce!

13/11/2008

Após uma troca de e-mails com Sued que a passagem sobre o salto sobre o abismo me lembrava uma passagem do Zaratustra de Nietzsche que abaixo transcrevo

Pois é fiquei curioso com o final desta aventura, desta atitude de querer dar o pulo e muitas vezes as pernas não obedecem e você cai. Você se refere a esta passagem dizendo que o cara caiu, o que é que ouviu?

Narro em linhas gerais a passagem que aqui transcrevo integralmente.

Assim falou Zaratustra

Prólogo 6

Mas, então, aconteceu uma coisa que fez todas as bocas calarem-se e os olhos se esbugalharem. É que, entrementes, o funâmbulo pusera mão à obra: saíra de uma pequena porta e caminhava na corda, estendida entre duas torres, e que assim, portanto, se achava suspensa sobre a praça e o povo. Estava ele, justamente, na metade de seu percurso, quando a pequena porta abriu-se de novo e um tipo, todo sarapintado a modo de palhaço, saiu por ela pulando e, em passos rápidos, foi atrás do primeiro. “Para frente, pernetá”, gritou em voz terrível, “para frente, moleirão, trantante, cara pálida! Para que eu não te comiche com meu calcanhar! Que fazes aqui, entre as torres? Dentro da torre é o teu lugar! É lá que deveriam trancar-te, a ti que impedes a passagem de alguém melhor que tu”. E, a cada palavra, mais se aproximava do outro; quando, porém, se achou somente um passo atrás dele, aconteceu a coisa horrível que fez todas as bocas calarem-se e os olhos se esbugalharem: soltou um grito diabólico e pulou por cima daquele que lhe estorvava o caminho. Este, ao ver assim, o rival triunfar, perdeu a cabeça e o pé; deitou fora a maromba e, mais depressa do que esta, num remoinho de braços e pernas, despencou no vazio. A praça e o povo, então pareceram um mar revolto pela tempestade: todos fugiam em debandada e atropelo, principalmente no lugar onde o corpo iria espatifar-se.

Zaratustra, no entanto, não se moveu e foi justamente perto dele que o corpo caiu, gravemente ferido e com os ossos partidos, mas ainda

vivo. Após algum tempo, o infeliz recuperou os sentidos e viu Zaratustra de joelhos a seu lado. “Que fazes aqui?”, disse, por fim. “Desde muito eu sabia que o Diabo me daria uma rasteira. Agora, ele me arrasta para o inferno; pretendes impedi-lo?”

“Pela minha hora, amigo”, respondeu Zaratustra “não existe nada daquilo que dissestes: não existe o Diabo nem o inferno. A tua alma estará morta ainda mais depressa do que teu corpo; portanto, não receies nada!”

O homem ergueu os olhos desconfiado. “Se o que dizes é verdade”, falou depois, “eu então nada perco, ao perder a vida. Não sou mais que um bicho, que ensinaram a dançar à força de pancadas e pouca comida.”

“Oh não”, retrucou Zaratustra; “fizeste do perigo o teu ofício; por isto quero sepultar-te com minhas próprias mãos.”

Depois que Zaratustra disse essas palavras, o moribundo não respondeu mais; mas moveu a mão como se procurasse, para agradecer, a mão de Zaratustra.

Zaratustra reconhece a grandeza do esforço da travessia, mesmo que esta seja mal sucedida. A idéia da queda no salto. O erro maior é não atravessar ficar na torre, errar por antecipação do medo de errar.

(...) fracasso, cair ou não cair não importa muito. O esforço, o risco enfim o desejo de realizar aquilo que está no seu interior é o que conta. É evidente que se for recompensado, respondido o esforço, aí nos temos a grande obra. O fato de você se lançar para a grande obra já é a grande obra.

Da primeira vez que eu cheguei aqui no atelier você estava lendo Newton ou Leibnitz não sei qual dos dois ao certo. Na minha última visita quando estávamos saído pelo jardim você falava muito do paralelo entre a arte e o seu jardim, o florir, o desabrochar, que me parece muito com a concepção grega de *Physis, de natureza*. Como você vê a relação entre filosofia e a arte?

Eu vejo mais entre a natureza e a arte, porque meu jardim é natureza. Eu aprecio, assisto e acompanho o crescimento, o movimento o desenvolver-se deste jardim. É interessante observar que uma planta aparece do nada, de uma terra tão sem com, tão sem ... com uma aparência tão ...

Sem indicação de vida?

Sem presença de vida, porém tem o poder, a capacidade de favorecer o crescimento de uma semente, isto é muito interessante, como acontece aqui dentro no meu jardim, este outro jardim (o atelier) eu observo a mesma coisa. Do nada, de um princípio, de uma seqüência alquímica, o ciclo alquímico, no começo é um outro, forme-disforme, sem vida mais que vai se formando ela própria, pelo trabalho, algo mais luminoso, no processo do trabalho. Eu observo que a natureza também é assim, ela favorece, ela executa, o processo do nascimento da criação, uma coisa de um estado primário, primordial, passando de um estado disforme, vai se construindo, e vai se dando para o mundo. Acho que a germinação que ocorre lá ocorre aqui. Eu olho a natureza o jardim como um aprendizado, há uma mudança um trabalho laborioso, dia e noite, lá no jardim, não aqui no atelier.

Que ninguém é de ferro!(risos)

Nós somos natureza também, a germinação ocorre assim.

Você está virando um grego pré socrático!

Eu li, mas não me lembro mais, mas eu li.

Lembro-me de uma citação sua em uma das entrevistas publicadas anteriores sobre “a sentença de Anaximandro”

É muito interessante, o retorno, mas não me lembro mais... Tudo o que é espiritual está unido, a gente é pintor, mas a literatura também é uma presença, a pintura e a música sempre, são todas a mesma coisa em um certo sentido.

O Heidegger falava que a poesia é a filosofia são duas montanhas que contemplam um mesmo vale. Elas estão falando de maneiras diferentes sobre a mesma coisa. É muito intrigante essa maneira de integração entre a filosofia e as artes em geral, como o pensamento aparece em diversas formas.

O mundo espiritual tem suas ramificações, aqui e ali a pintura... é tudo a mesma coisa... há uma espiritualidade, elas se ativam se dinamizam(Inaudível) da pintura, da música, da filosofia, a literatura, as coisas são unidas, a unificação, tudo é uma coisa só. Estamos muito para trás ainda. Coitadinho da gente, a humanidade é tão fraquinha, não conhece nem o corpo, o cérebro então nem existe, está longe, a gente ainda vai dominar tudo isto.

E o cristianismo ainda fez o favor de recalcar o corpo por séculos.

Coitado do corpo, tão massacrado, tão sofrido, incompetência e ignorância (Inaudível) várias etapas, até chegar em uma língua só. Já pensou numa língua só? Entendimento total, isto é um sonho!

Você acredita em um despertar da humanidade, em uma evolução?

Sem dúvida, muito, isto ninguém me tira. A natureza sofreu muito. Esta questão dos animais, não sei qual o destino, sobrevivência, isto tudo, esta questão toda um dia terá um sentido. O homem vai transitar por todo o universo.

Você acredita em uma ordem transcendental?

Sim em uma ordem transcendental, mas não para fora.

Um deus imanente.

Exatamente, um deus imanente, não tenho dúvidas sobre isto, pode parecer uma fantasia, mas eu...

Acho que tem tudo haver com seu jardim germinando.

Vai continuar lá germinando, uma evolução enorme.

Coitadinha da Terra!

Sabe uma imagem que me impressionou muito? Eles lançam estas naves, os satélites, as sondas... Eu vi uma imagem da terra há muitos anos, o bichinho de longe, lançado, e um pontinho luminoso de longe, e um espaço imenso, aquele universo imenso... Eu fiquei... Eu estava lá, eu estava vendo a imagem, mas eu estava lá, aquela poeirinha no universo imenso, eu fiquei... Impressionante. E toda a nossa inteligência estava ali naquele pontinho...

Este sentimento de sublimidade você acha que entra na sua pintura, ou não tem nada haver?

Diretamente não, acho que tem um top. Tem ... Em que sentido você fala?

Esta limitação do homem frente ao cosmos, a finitude do homem.

Não, creio que não há limitação, não, ao contrário, é uma visão grandiosa, quando eu vi aquele pontinho eu me senti um gigante. Não me abati. Tem pessoas que pensam: eu sou deste tamanho, é muito maior do que eu! Por outro lado, o que é interessante é o homem. De onde vem? E quando morremos, não somos nós, nunca mais seremos nós.

Quando eu falo de limitação, dar os contornos, os limites, nem a onipotência nem a inferioridade, quando se vê uma foto destas a gente ganha a sua real dimensão.

Quem tirou a foto fomos nós, longe da Terra, uma coisa fantástica! O homem já tem uma cabeça bem direitinha. Não sei até onde podemos chegar? Eu tenho em mente o ilimitado, o fundamental é o vazio.

(...)

Esta questão do preto e do negro, você já deve saber porque eu falo muito nisso.

Eu sei por fora, quem sabe por dentro é você.

Eu estou por fora também! O negro você sabe é um mergulho infinito, vai mergulhando, mergulhando, não tem fundo, não tem ponto de chegada, o cheguei não existe. Já o preto tem cheguei. Se mergulhar bate com a cabeça no fundo. O negro e o preto como cor, assim como o branco, são tonalidades diferentes.

Você vê no negro e no preto estas dimensões do espírito esta representação do negro e do preto como modos da alma.

Acho que eu estou muito ligado ao preto e ao negro, o meu equilíbrio está sobre este patamar sobre este ponto, tem que estar ligado para fazer isto, eu convivo com estas duas coisas, o preto e o negro, eu estou revivendo tudo isto.

Está voltando no trabalho estas questões?

Especificamente a arte negra.

Mas via Picasso?

Não via África, Picasso coitado, (em tom jocoso) ele saiu da África, das esculturas africanas, Matisse também, da Oceania, das máscaras, eram mais coloridas. Os africanos não são policromáticos. Tem um vigor incrível, segundo não usam cor, não é policromático, as peças às vezes tem um material de chumbo, um chumbo, às vezes um branco, são muito concisos.

É pura forma.

Os africanos são cubistas, os outros vêm depois, é óbvio, é evidente, impressionante quando se compara certas esculturas africanas com Picasso, mesmo com Matisse. Quando se fala em influência, eu não vejo nada de mal, é evidente, é muito próximo. Mas voltando, as vezes aparece no meu trabalho.

Onde você tem visto estas referências no seu trabalho?

Eu tenho muita revista que eu comprei quando eu morei na França, e eu freqüentava muito o Museu do Homem. Uma vez ou outra vem algumas idéias.

Você lembra de alguma região específica da África?

Não tem várias, de vários lugares, não tem um lugar específico, Congo, Sudão... Esta concisão, eles são impressionantes, austeros, geométricos, pode-se dizer cubistas, os cortes, os planos. Os cubistas não fizeram nada! (risos) Os quadros do Braque, do Picasso, aqueles cinzas, aqueles monocromáticos são todos africanos. Monocromáticos, já começa por aí, cortou logo toda aquela fantasia francesa, Rococo. É como os japoneses que tiveram muita influência na época do Van Gogh, do Degas e pegou o Gauguin também. Então no começo do século passado houve a tal influência africana.

Como isto esta aparecendo no seu trabalho?

Nas construções. Eu estou sentindo uma desorganização... não, não é uma desorganização, uma construção muito seca. Mas eu não me preocupo muito, você está de um jeito um dia, depois acorda de outro no outro. Eu não me preocupo muito, agora eu sou isto. Então tem que cavar. Se um dia você estiver em outra, cava de novo, só não pode é ficar pulando. O artista é um cara independente, deve ser, alienado a muitas coisas.

O círculo não é você não mudar, o círculo é você concentrar naquela permanência que fica através das mudanças.

Exatamente, a questão do mudar, do destruir.

É o que diz que a gente está vivo.

(...)

Esta coisa da mudança, é o que eu mais admiro em você, isto é o Klee em você?

É o Klee, mas é o Picasso também. Eu nasci em Copacabana e tinha uma livraria francesa onde eu encontrei uma conferência do Klee em Iena, eu era garoto, estava começando e aquilo me influenciou muito.

Pode-se ver muito nos desenhos no começo da sua carreira a presença do Klee e do Kandinsky, mas nos trabalhos mais recentes formalmente não se reconhece facilmente.

Mas está presente, muita gente não percebe, mas está presente, este é particularmente Klee (apontando para um dos trabalhos na parede do atelier) tem os “quadrados mágicos” tem esta coisa para fora, e tem esta construção de superfícies coladas.

Eu penso esta coisa do Klee em você na sua capacidade de mudar.

Inovando, sobretudo nos materiais, ele era livre e eu aprendi isto com ele, você usa o que quiser, pode usar placa de alumínio, poder colar... pode usar régua e compasso, barbante. Havia uma liberdade nele que o Picasso não tinha.

(...)

Eu não tenho acompanhado mais a produção dos jovens, mas sei que há uma produção muito grande, uma efervescência, mas também uma ambição muito errada, querendo ser o que ainda não são, preocupados com o mercado, mas isto faz parte.

Isto tem que ser uma decorrência do trabalho, uma consequência.

Também acho, mas há uma vitalidade do trabalho, uma quantidade muito grande.

A impressão que eu tenho, é que se está criando pela primeira vez no Brasil uma condição econômica de mercado que a geração de vocês não teve, era muito mais difícil.

Nem galeria tinha, era na base da amizade, um dinheirinho aqui e ali, os amigos é que compravam.

O Alexandre Dacosta me contou que as primeiras exposições do pai dele foram no moldureiro.

Muita livraria e moldureiro, eram dois espaços disputados pelos artistas.

Você chegou a expor nestes lugares?

Não, não, eu já peguei ... Minha primeira exposição foi na Bonino em Copacabana, você chegou a conhecer?

Cheguei eu lembro da galeria e da Giovanna Bonino, às vezes eu passo em frente e o espaço continua igual, alugaram para uma imobiliária.

Tenho uma foto na porta. A Petite era na avenida Atlântica ao lado do cinema Rian, uma portinha, e era pequena, pequena mesmo. Lá eu conheci o Pancetti, o Milton Dacosta tinha uma escada e a galeria era lá em baixo, e na escada tinha um cano que tinha que passar por de baixo do cano, era uma caixinha e lá tudo acontecia, tudo pequeno.

Como era a convivência entre os artistas?

Boa, muito boa, muito simpática, muito igual, conhecia o Volpi...

Eu estou tentando junto com o Alexandre Dacosta organizar as coisas dos pais dele, as cartas as fotos, tem foto do Camargo, do Krajsberg, do Weismann muita carta do Murilo Mendes para eles. A sensação que dá é que era uma meia dúzia de pessoas.

A arte era ali, pouquinhas pessoas.

Você chegou a pegar a briga entre figurativos e abstratos no final dos anos 40, começo dos 50?

Eu assisti sim, houve o tal salão, um salão incrível, tinha o tal diretor da escola de Belas Artes o Oswaldo Teixeira, e o salão era ali, bem só existia um salão na época.

Depois eles dividiram em dois, uma parte moderna e outra acadêmica.

Eu não sei se eu expus ou se só no prédio do MEC, no Gustavo Capanema, depois de voltar da Europa.

Você nunca tinha exposto antes de ir para a Europa?

Só vendia uns trabalhos.

Vendeu para o pai do Tom Jobim.

Pro Celso, pai do Tom.

Bancou você um bom tempo na Europa.

O cruzeiro era forte!

Para bancar alguém hoje na Europa tem que vender a alma!

Deu para ficar uns 3 meses, depois teve ajuda da família, mas a Europa naquela época era muito barata, saída da guerra, toda escura. Depois o mundo vai mudando, tem que aprender que há mudança em tudo.

Nesta época de Paris, não falo depois, mas em Paris, você teve contato com a obra do Mondrian? Porque parece que ele tinha uma recepção difícil em Paris?

É eu já tinha uma noção desta gente toda. Tinha uma revista argentina, era muito interessante Buenos Aires, mais adiantado culturalmente, eles editavam esta pequena revista, Madi eu acho. Eu conhecia esta gente toda, o Moholy Nagy, Bauhaus, a partir desta revista.

Você chegou a conhecer o Maldonado teórico argentino?

O Maldonado era famoso! Não, não quando ele veio para cá eu já estava na Europa. Vi uma palestra do Pedrosa que o Calder estava na mesa.

O Calder era figurinha fácil aqui no Brasil pela amizade com o Pedrosa.

O Calder parecia uma criança. Era amigo do Pedrosa.

Quando teve a polêmica você já estava na Europa?

Eu estava na Europa, fiquei a margem não gostava disto.

Você nunca foi de grupo?

Não, não, tinha amigos, mas não pertencia a nada disto! Não tinha nenhum grupo, independência, isto eu aprendi com o Klee, ele era muito independente, o Picasso, colocavam ele em uns movimentos, mas por ele. Ele era independente, o artista tem que ser livre, se começa a assumir liderança, ou grupo aí

está frito... começa a deformar um pouco as idéias. Não tem isto de um cara ser chefe de grupo! O que significa isto?

Eu sempre achei um pouco incongruente com a dinâmica do processo plástico!

Não tem nada haver, não tem manifesto, mesmo manifesto eu era contra, eu não sentia nada, ter um manifesto para você seguir, vai seguir como?

Ao mesmo tempo você tinha afinidades com o Amilcar.

Não a gente era amigo, tinha afinidades com todos, o Amilcar morava em Ipanema, e em São Paulo eu ia na casa dele. Em Ipanema morava a Maria Leontina, a irmã dela a Maria Eugênia. A Maria Leontina uma grande figura. O Alexandre era garoto.

Eu estou tentando organizar as coisas dos pais com o Alexandre, é muita coisa, tentando restabelecer o fio da meada, descobrir onde estão os trabalhos.

Eu entendo, como chama os anjinhos... como é que você entende?

Não tem mais aquele vigor, aquela precisão das naturezas mortas, dos castelos, mas apesar das Venus terem um lado mais comercial, de sobrevivência do artista, eventualmente uma ou outra, principalmente as que são só desenho tem uma mão tão solta, e tem um misto ali de um traço, é muito picassiano o traço, aquela coisa que o Picasso faz de entortar o desenho de fazer uma perna saindo de um lugar impossível e a gente entender o todo, mas não tem mais aquele interesse, não é mais o grande Dacosta.

Você não acha que tem uma coisa econômica? Ele deve ter encontrado dificuldades!

Acho, o artista tem que sobreviver! Não existia um meio de arte!

Ninguém devia querer aquilo, muita gente gostava, eu adorava (as naturezas-mortas e os castelos) ,mas não vendia. O mercado, colecionadores um ou outro, mas venda não tinha!

O Ronaldo Brito conta uma história que o Camargo foi visitar ele e viu um daqueles últimos quadros brancos, sensacionais, uma síntese, um poder de concisão. E o Dacosta falou para o Camargo, você gostou tanto leva ele, nem os vermelhos eu consigo vender ainda mais o branco! Acabou dando para o Camargo. O último quadro deste que é o mais sintético de todo que é só uma barra branca, um quadro extraordinário, ficou com a Maria Eugênia e o Weissmann, mas agora no final da vida eles tiveram que dar o quadro para uma marchand em troca de uma suposta dívida que ela estava cobrando, umas taxas relativas a uma exposição do Weissmann no CCBB, o que é muito estranho uma vez que é uma instituição com fundos próprios, porque haveria dívidas com a marchand, mas em fim estas condições deveriam ser melhor averiguadas para ficar as coisas as claras.

Você sabe, eu voto sempre em um colégio lá na praça do Lido e neste colégio tem uma peça de parede do Camargo. A peça era branca muito bonita, um belo dia a peça tava pintada de prateado e agora da última vez que eu fui estava isolada, toda destruída não teve conservação!

12/2008

Você fala da relação entre objeto e espaço?

Não se trata de uma espacialidade, espaço como linha, plano, cor, tudo isto são elementos, formas da pintura, e estes elementos estão dentro de um ambiente e eles são organizados de acordo com uma ordem interna, esta organização, o objeto resultante desta organização, não é narrável, o objeto final não é isto nem aquilo, é ele mesmo. Isto que para mim é que é a pintura, ela adquire um significado próprio, independente.

Vamos voltar para o assunto da germinação, o meu jardim, que não é meu é de todos porque nós também somos natureza, mas isto é outra questão. Você repara que o processo das coisas do meu jardim, das flores, folhas, e outras coisas, talvez se equivalha, pretendo eu, ao processo de criação do meu trabalho. O processo que ocorre ao meu lado, no meu jardim, eu pretendo que ocorra dentro do atelier, o que está ocorrendo fora, a noite ela está trabalhando, você acorda e

tem uma flor vermelha nova. Caramba, ela estava trabalhando! Não dorme nunca, ela é permanente, está sempre gerando, nós e que somos preguiçosos, este objeto final, resultante desta organização mental, não é narrável. É por isto que eu digo: eu não trabalho sobre a natureza, nem com a natureza, como disse Picasso, eu trabalho a maneira da natureza, É bem distinto. Ela trabalha de um jeito aí fora e eu trabalho aqui de outro, a maneira dela, mas não sobre ela ou com ela.

O Monet cultivou todos aqueles jardins japoneses, para pintá-los, e o resultado é algo que representa a natureza, não é o meu caso, nem o do Picasso. Picasso trabalhava com ela e o resultado era algo da natureza, ou você pode distinguir, ela faz uma parte e a natureza faz a outra, uma figura toda recortada de Picasso é uma figura humana. Eu posso falar sobre ela. No meu caso é diferente, eu estou longe, porque o abstrato é que é significação, o resultado é este abstrato. Abstrato não quer dizer nada, que não tenha nada dentro. O abstrato é o nada fertilizante. É o nada que tem coisa dentro!

(...)

Você fala da minha diferença para o Barnett Newman, tudo bem, ele cuida do rebanho dele, mas não tem nada haver comigo, não desgosto, mas cada um tem a sua maneira.

A minha suposição é a seguinte: O Barnett Newman, por exemplo esta preocupado em formar um espaço, um lugar. No seu caso eu acho diferente, acho que você não vai buscar gerar inicialmente um tipo de espaço. Primeiro vem a construção do objeto quadro e é esta que vai determinar o espaço que ele vai habitar, um caráter material, uma pintura que se apresenta como um objeto plástico.

Às vezes penso em uma analogia entre você e o Morandi, principalmente estes trabalhos mais recentes com várias telas, como se seus quadros fossem os elementos que o Morandi dispunha sobre a mesa, as caixinhas, as garrafas, os frascos, os potes, aquela organização toda, aquela arquitetura que ele ia construindo, como se você operasse algo parecido, análogo com as suas tela, mas sem pintar o espaço que circunda os objetos. Mas é apenas uma analogia para ficar mais fácil entender como o quadro vai ganhando

esta autonomia das partes, de poder juntar elementos quase autônomos para formar um todo. Além disto, tem talvez até mais diretamente as colagens do Picasso, mas no final das contas é tudo você. Estas analogias só servem apenas para me situar um pouco e organizar o pensamento. Porque no final das contas esta é a mágica da coisa, é tudo você!

(...)

Um dia eu percebi um magnífico magenta em contraponto a um preto por transparência, como se eu tivesse sonhado. O preto cobria o magenta, mas o magenta era presente, ele existia, ele vivia por conta própria, por transparência, portanto uma singular saturação de preto. Porque é o seguinte, o negro é uma alta saturação de preto. O preto que tem uma grande energia negra é o negro. Quero dizer, uma energia sombria, escura. Há uma escala do preto do negro com diversas saturações. Este preto foi entendido por sobre o magenta. Alterou-se a sua fascinação, a sua energia preta pela presença do magenta por baixo, em contraponto. Em quase todo quadro onde saturações e luminosidades criam fortes planos e contrastes. Estas diversas saturações de preto e negro criam diversos fundos reais, que são elementos, formas da pintura. Um quadro preto e negro tem diversos planos devido às saturações e luminosidades, um é mais luminoso, que o outro. A presença de uma cor neste contexto, qualquer cor inclusive o branco pode saturar a cor vizinha.

O processo pictórico conhecido, de que um vermelho pela presença pictórica de um verde vizinho tenha mais energia vermelha, e um branco tenha mais energia branca pela presença do sombrio de um preto ou de um negro. Tem aquele quadro do Rembrandt em Madrid, a Artemísia, que branco impossível, não tem tubo de tinta que tenha aquele branco, para ter mais energia branca você tem que dar aquele branco, mais energia branca.

(...)

Há graus de saturação do preto, o preto de maior negrume, de maior valor e o negro.

O negro é quase um preto absoluto.

Exato, mas chega um ponto em que o negro vai se tornando autista, se desliga.

O negro tem uma coisa de ser mais impalpável.

Você não pode pega-lo, não pode somar, colocar numa proveta, estudá-lo, ele é intocável, é um autista, (inaudível) ele foge.

É tão impalpável que não dá para localizá-lo espacialmente.

Se você for absorvido pelo buraco negro, você vai, vai indo não tem fundo. O preto coitado (inaudível) se você mergulhar bate com a cabeça, é limitado. O comportamento do negro, o caráter do negro é o negro do Velasquez.

Este seus negros e pretos tem muito dos espanhóis, Velasquez, Goya...

Sem dúvida, muito espanhóis, os espanhóis são muito ligados, mesmo os mais atuais, pintores, escultores, sem o negro o espanhol morre.

E o Soulage, você mencionou do branco que emerge do preto.

Eu vi no Beauburg, mas é um pouco diferente, o preto dele é como um plano que deixa passar uma luz, uma fresta de luz, um branco.

É bem diferente do teu trabalho.

Eu não tenho um tratamento assim.

Você gosta do artista, mas a obra não tem relação com a sua.

Comigo é um trabalho normal, tradicional de pintor, Velasquez, Picasso, Matisse, Manet, o preto, o negro e o branco. Na minha opinião, eu não me debruço no preto e no negro, eu sou dominado, ativado, exigido pela pintura.

Como um todo.

Você pode analisar um detalhe, mas depois.

Esta questão do preto e do negro obviamente aparece no seu trabalho, mas você sempre trabalha com polaridades, o branco que faz o preto ser mais preto, o liso e o conturbado, tem sempre estas polaridades que ficam se reforçando.

Exatamente mas se você reparar em todos estes detalhes do próprio negro, da matéria do negro, são do caráter do preto ou do negro. Se o preto é mais superficialmente brilhante, tem um caráter, se ele é fosco, é outra coisa, há uma complexidade dentro de cada um destes elementos, há uma variedade, uma infinidade de índices, de conotações, de presenças, é um mundo, mas não exclui a presença das cores.

Nestes trabalhos mais recentes que tem mais influência da arte africana

Realmente tem uma ligação. Às vezes eu me torno mais negro e preto durante um período, uma temporada. Tem quadros que são predominantemente pretos ou negros ou algo nesta escala. Isto me fez lembrar as esculturas africanas, elas não são policrômicas, não são coloridas ao contrário das máscaras da Oceania. Nas esculturas africanas não há mudança de cores, há sim a presença desta escala do preto do negro com algumas conotações de cinza, um chumbo, às vezes até com incrustações de chumbo nos olhos. E a simplificação dos elementos formais, das formas, por isto que Matisse e Picasso ficaram tão impressionados. Simplificação do objeto, de uma cabeça, de um guerreiro, de uma figura humana, aquelas construções deram origem a Guernica. Quando eu entro naquele negrume me faz lembrar a arte africana, apenas isto, não tem nenhuma relação direta.

Tudo bem que você não esteja querendo fazer uma “arte de africanos”, mas tem a forma, a organização dos elementos da escultura africana.

É muito simplificada esta organização dos elementos na arte africana, contrastes e tonalidades de pretos e negros, aquelas coisas que nós já falamos, criando planos rígidos. Eles são cartesianos, imagina nem existia Descartes e eles já eram cartesianos. (risos) É aquela coisa, a gente fala cartesianos, mas se entende o que é...

É porque tem uma geometria ali!

Tem uma geometria, tem parâmetros, e cortes. Nem Descartes, Descartes copiou deles. (risos)

Mudando de assunto, os furos quando você começa perfurar suas telas, você já tinha este elemento lá no começo do seu trabalho.

Eu já perfurava as telas, eu atribuo isto a esta coisa do Picasso, estes pontos, os espanhóis usam muito destes elementos é escultura africana mesmo, porque o Leger também tem isto.

Estes trabalhos que você usa estes blocos maciços de madeira.

Um desejo de pular um pouco para o espaço, a pintura começa então ... pelo trabalho da pasta, eu fui levado para a terceira dimensão.

Mas continua sendo muito pintura.

Basicamente pictórico, eu lido com o espaço de três dimensões como se fosse um plano, o resultado é este, uma coisa muito mesclada, um bloco com planos, uma peça espacial.

Na nossa última entrevista você fala que a natureza trabalha dia e noite, e que aqui no atelier não, mas a gente também trabalha dia e noite, mesmo quando não está no atelier, às vezes a gente chega e sai outra coisa completamente diferente.

É está dormindo, mas está trabalhando, às vezes a gente acorda com a solução ou com uma idéia. Vem de onde? Vem lá do... Você esta dormindo, está deitado lá, mas está trabalhando, te dá esta mensagem. Na vigília, quando está acordando, o estado hipnológico, aquele estado intermediário entre o sono e a vigília, naquela passagem, ali é que te dá todo o itinerário, hoje você vai fazer isto e aquilo... Na véspera você está aqui pensando que amanhã vai fazer... Mentira, você dorme, quando acorda já é outra coisa, outra idéia, tem que estar atento, ouvindo sempre a voz interior.

(...)

Examinando um quadro

Mesmo dentro desta modulação de tons, de toques desta miríade de negros e pretos, no fundo são vibrações de tonalidades de pretos e negros na superfície.

Ronaldo acha que nestas emanções de cor, nestes toque tem muito de Monet.

É verdade, tem sim, realmente sempre que eu vou a Paris eu vou ao Marmottan, eu adoro Monet, ficar lá sentado olhando, eu acho que aprendi com ele.

Mostrando outra tela.

Este me lembra Morandi, a coisa gestual, mais contido. Às vezes eu tenho necessidade de um retorno ao caos, de mergulhar e ir até o fundo, e lá tudo é negro... não ao contrário, meu caos é todo colorido, tudo vibrando, é um colorido... vou te mostrar lá na frente o que é o meu caos (apontando uma colagem com muitas cores), aparentemente desorganizado, este é o meu caos, e aí eu vou decantando.

É o que eu queria te perguntar, como você retorna do caos?

Não sei, não me pergunta estas coisas! Eu saio e já estou em outra coisa.

Eu estou apenas te pedindo para você falar sobre o que é impossível de se falar!!! (risos) Estas cores os pratas, os dourados, que não são...

Que não são tomados como cores normais para a pintura, mais decorativas?

Não, é porque elas quebram a tonalidade.

Como presença elas distorcem um pouco, fora da família, um corpo estranho.

(...)

Você já pensou qual a diferença de uma geladeira e um quadro, a geladeira é um objeto funcional, abre e tem umas coisas dentro, queijo, presunto, um gelinho, tem tudo o que pode estar lá dentro. E tem este objeto estranho, que as

peessoas dizem que é arte, estranho, mas tem um significado, tem uma presença, tem um chamado. E o que é que tem dentro? Você abre a geladeira e tem uma banana dentro. O quadro você não abre, aí é que está a coisa. Ele é em si, ele é uma coisa em si, é fechado, silencioso. Aquela presença é que importa, aquela estrutura tem um significado próprio, você pode ficar indiferente, não sentir nada, mas ele tem a capacidade de te provocar, te põe em questão, por você não entender aquilo é que ele se torna misterioso. Você sente que é um mistério, que ele tem uma humanidade, algo que não pode ser descrito, que te toca de alguma maneira, e escapa. O Zen diz que:

“O caminho que é o caminho não é caminho

O nome que é nome não pode ser pronunciado.”

Se você denomina, já não é mais. Não é denominável. Você não sabe o que é, mas você sabe que é algo, que está ali presente, que te toca, que mexe com você.

17/2/2009

E afinal sobre o que é que nós vamos falar? Você preparou alguma coisa?

Eu te mandei um texto do Merleau Ponty para a gente comentar, você recebeu?

Não. eu não vi!

Não importa, você sempre fala do vazio, e eu lendo este texto do M. Ponty me lembrei de você e te enviei, tinha pensado em conversarmos sobre o vazio.

E o que ele fala?

A grosso modo é ... tanto a presença do Ser que convoca a pintura, que em última instância é este direcionamento ao Ser, ao sentido último das coisas, mas também como uma falta, como toda obra de arte é uma falta que precisa ser preenchida, é a percepção deste vazio que poderia ser preenchido pela obra que requisita a produção da obra. Mas este é o Merleau Ponty eu quero ouvir você, o que você pensa não ele.

A questão do vazio não é vazio, um vazio que é vazio não é vazio, ele tem já algo em si, já existe algo, ele não pode ser nada, ele é algo. Então é estranho, por que um vazio que já tem alguma coisa dentro não seria um vazio. No meu caso eu penso diferente, é um vazio que tem algo dentro, este algo dentro e que eu não consigo decifrá-lo, ele tem um endereço, mas eu não consigo saber que algo é este, é o inefável, o intocável, não é visível, não é ejetável, não é contornável, ele é uma presença. Observe que há dentro do vazio uma presença. Como ele é misterioso, inefável eu considero como sendo o núcleo o centro do vazio. O vazio tem um centro, aquilo é um universo, e neste universo habitam várias coisas, vários eventos. E neste sentido eu penso que o vazio não é o vazio, ele é algo que contem dentro de si o inefável. Aquilo que a gente pode chamar de misterioso, de mistério, é isto aí. A questão do vazio, o vazio não é nada ... é o cheio? Talvez seja o cheio, o vazio é o tudo!

Quando eu consigo evidenciar este vazio no trabalho, quando eu entro no vazio, não é que eu tenha tocado algo no vazio, mas eu sinto a presença do vazio, mas quando eu penetro nele, não é que eu tenha tocado nele, mas eu confio que ele está ali, que ele apareceu, então a obra está terminada, que a obra acabou, quando eu sinto a presença clara deste vazio. Sabe que sobre isto, o Iberê dizia que a obra acaba quando explode, é completamente outra concepção. Coisa de maluco!

(...)

Enquanto você falava sobre esta coisa do toque artístico, a gente consegue tocar o vazio, mas não apreender o vazio...

Mas não é bem tocar, mas sim, sim, é pressentir, você sente que ele está presente.

Eu me lembrei de um mito grego de Dafne e Apolo, e pensei nesta transposição do mito para a dinâmica da arte, que me parece que cabe bem. Apolo que é o deus da forma da beleza está caçando na floresta e avista uma ninfa em meio às matas e imediatamente se apaixona. A ninfa é Dafne, o loureiro que é a árvore que vai ser consagrada a Apolo, daí vem à coroa de louros para os vencedores etc. Quando a ninfa o percebe Apolo ela foge. Quando

ela percebe que não vai conseguir escapar, ela pede aos deuses para não ser possuída. Quando finalmente Apolo a alcança e a toca, ela imediatamente começa a se transformar em árvore, no loureiro.

Lembra um pouco esta coisa da arte, nós ficamos perseguindo alguma coisa, que não se sabe bem o que é, mas que quando você toca, que você concretiza, se perde, ela se cristaliza e a gente perde, vira outra coisa, vira obra.

Sim mas, ... tem alguma coisa estranha neste mito porque ir atrás então é sempre negativo, correr, buscar, é sempre negativo, porque você não ia conseguir nunca, se você toca, você perde. Vira pedra, outra coisa, e você não tem aquele objeto que você procurava que buscava. Dafne some você não tem nada.

Você tem na medida em que é pedra, você tem a pedra, aquilo que se cristaliza.

Tem outra coisa... pode ser, pode ser, se transforma ... eu não sei como seria eu pressinto então, você poderia dizer de acordo com este mito, que tal obra aparece. Pode ser isto, aparece na sua forma.

Aparece na medida em que dá para ela aparecer, naquela condição do que lhe é possível.

Ela não aparece mais, aparece outra coisa, porque a Dafne some, se transforma na obra vira outra coisa, quando você pressente ela se transforma na obra. É o que eu disse, quando você consegue pressentir a obra se fez.

Se não, você não pinta outro quadro, se você chega à coisa não faz sentido correr atrás de novo. Isto é o que te leva aquele eterno...

Você vai buscar outra Dafne, é interessante este mito, eu falei de outra maneira, mas é isto.

Mudando de assunto, outra coisa que me chamou atenção é quando você falou que o artista tem que se alienar. Acho que nós temos um desvio de formação política de que o artista tem que ser um cara engajado, que no meu

entendimento é muito diferente da dinâmica da arte, que você tem que estar sempre comprometido.

(em um tom jocoso) Alerta, esperto.

Eu concordo, pessoalmente, plenamente com você ...

Sim aquela coisa que nós já conversamos, tem que sentar em uma pedra, de repente a porta do céu abre, ao sentar na pedra você está se alienando, afastando, se apartando de tudo, só assim você consegue a disponibilidade, e a disponibilidade e o que gera a abertura para o vazio. É isto aí, não tenha dúvida, você tem que se alienar, você não começa a trabalhar se tem a conta de luz para pagar.

Nem pensando nas maquinações dos políticos para as próximas eleições.

Não há pincel que agüente. Alienação é importante, ou afastamento.

Você produziu muito entre a minha última visita e hoje.

Sim, sim eu tenho produzido, tenho uma energia que eu não sei de onde vem, mas chega a noite eu estou cansado, depois do vinho do jantar aí dá um cansaço, aí eu vou dormir, mas acabo sempre dormindo tarde, sempre fazendo coisas.

Eu tenho um sono péssimo.

Eu também acordo no meio da noite, às duas e meia, vou ao banheiro, fico rolando, ponho o despertador para as 6:30h, acordo às cinco.

Quando fica com coisa na cabeça...

É quando tem quadro na cabeça é fogo!

Você dorme menos na época que você está mais produtivo?

Sim, sim menos.

Você fica com ânsia de trabalhar?

Que venha logo o sol da manhã para poder sair da toca, como os bichinhos. A natureza humana é bem simpática, têm umas manias, o homem tem uns processos estranhos, uma questão muito interior, o homem foi feito desta maneira, não sei por que, mas desta maneira e tudo desanda na permanência da espécie, que a espécie sobreviva.

(...)

Você deu aulas na Puc. ?

Dei aulas práticas nada de história da arte, não sei em que departamento, deve ter sido no de arte?

Não tenho certeza, mas você deu aulas usando o método do Alberts da interação das cores, não deu?

Não, eu gosto do Alberts, mas não.

Tem algo a ver com o seu trabalho?

Pode ser, mas não vejo muito, acho o Alberts muito interessante, mas muito simétrico, muito fechado, as cores são interessantes, mas muito tonal, muito formal, não há contraste, não tem veneno, então fica difícil.

Ele tem esta coisa mais tonal, mas tem uma ambigüidade que causa certo interesse.

Tem o interesse, nunca parei para... eu conheci um rapaz que já morreu que foi estampador do Alberts lá em Los Angeles, litografias impecáveis. A questão do gráfico, a parte da forma, ele matem sempre a mesma, eu não sou muito... ele não me caí muito. Picasso é outra coisa, uma presença, um inesperado.

Mas o cubismo sintético.

Exatamente.

Eu sempre penso o teu trabalho muito com as colagens do Picasso.

Um pouco de Matisse também, mas é muito, exatamente, este trabalho aí é muito. Eu estou simplificando as coisas, condensando, mas é uma fase, um mo-

mento. Repare que tem três tonalidades, o amarelo, o vermelho, e o roxo abatido, os cinzas, os negros alguns tipos de preto só.

Você gosta de trabalhar várias obras ao mesmo tempo?

Eu tenho trabalhado. Antigamente era um só, às vezes quando não dava certo parava, ia retomar às vezes três anos depois. Normalmente era um só, quando não dava certo começava outro, mas agora não, eu trabalho em dois, passo de um para o outro, depois volto para o um, para o outro, alias já há certo tempo é assim, eu não sei por que razão, talvez maior domínio talvez, não sei, não sei a razão, um jogo (inaudível) que queira se espalhar.

Como é a relação entre estes trabalhos?

São muito próximos, aí esta a coisa, às vezes a distinção é pelo tamanho, pelo formato, o suporte, sempre há uma distinção, mas também há sempre uma convergência, do momento depois que passou de um pode ser uma preocupação no outro, e a uma distinção um elemento que distingue. Mas no fundo ...

A ÚLTIMA ENTREVISTAS REALIZADAS EM 30/72009 AINDA ESTÃO EM
FASE DE TRANSCRIÇÃO