

Conversa com Nuno Ramos

Conversation with Nuno Ramos

Pedro Duarte - Um dos sentidos da autonomia da arte na época moderna dizia respeito à especificidade de cada meio: a linguagem própria da pintura, da escultura, da poesia e assim em diante. Na sua prática, contudo, encontramos desde a literatura até a pintura, passando pelos ensaios teóricos. De que modo você pensa a especificidade da cada meio artístico?

Mas Picasso não fazia isso tudo? Os surrealistas, Michaux, Artaud (aqueles autorretratos inacreditáveis). Pra não falar na coisa mais wagneriana, de arte total, ou nas parcerias arquitetura/pintura (Hoffmann-Klimt, por exemplo). Acho que a ideia moderna de autonomia dos meios convive com o teste contínuo dessa autonomia, o que levava os artistas a situações-limite onde as linguagens se esgarçavam.

Acho que mais do que mexer com várias linguagens, talvez o que caracterize o meu trabalho seja uma espécie de *fome*, de quero-mais, num período, digamos, de grande enquadramento da cultura (e dos costumes). A viagem entre gêneros ou configurações estilísticas diferentes talvez reforce esse apetite.

Mas a palavra que você usou, caracteristicamente moderna e tão atacada – “Autonomia” –, continua importante pra mim. Por mais que a contiguidade com o mundo fique explícita na discursividade e no entorno de cada obra – através da Curadoria ou da institucionalização em geral –, no final o trabalho voa ou não voa. No final você não sabe onde está (o que é ótimo) ou sabe (o

* Professor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); E-mail: p.d.andrade@gmail.com.

** Professor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pesquisador CNPq; E-mail: lcamillosorio@gmail.com.

*** Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); E-mail: sbmartins@gmail.com.

que é péssimo). Prefiro o trabalho que trai, derrapa, não se deixa pegar. Mas sei que não funciona mais pensar que essa autonomia (a loucura da obra, digamos assim) refluindo diretamente e sem mácula para seus próprios meios. Ela se mistura ao mundo antes disso, se embaralha toda, navega na mercadoria, no discurso e na imagem – mas consegue.

Mas pra responder à sua pergunta de modo mais pessoal – acho que o que importa medir é o quanto você ganha ou perde ao utilizar determinado gênero. Por exemplo, comecei como pintor, embora tivesse pouquíssimo preparo para isso. Acho que com tanto tempo de convívio, com todos os meus enormes defeitos, o gênero pintura me ajuda ainda – especialmente o contorno literal do quadro, o retângulo, o campo físico do chassis, posto no chão. Então fico ali tentando, derretendo aquela gororoba, deixando a matéria cair ali dentro. Na literatura, ao contrário, o gênero novela, ou romance, parece fugir infundavelmente de mim. Quando tento (e já tentei), é sempre um momento de esterilidade e falsidade. Cada caso é um caso, mas há uma espécie de disponibilidade dos gêneros, como troféus pedindo sentido, que não pertence tanto à modernidade (que queria refundá-los todos, zerando o relógio), e que é muito interessante hoje. Acho que dá pra usar isso, ainda mais num país em processo de arruinamento constante como o nosso – há tantas “formas perdidas”, antes mesmo de cumprirem seu ciclo, nos esperando! Sinto riqueza e chamado por toda parte, como se o circuito da especialização não tivesse se fechado e no entorno desses enormes viadutos, que essa gente inaugura sem parar, tivesse uns troncos lindos, um vidro quebrado, um cachorro manco, um pedaço de borracha que, talvez, se eu pegasse um maçarico e derretesse um pouco...

Sérgio Martins - Ao marcar sua diferença em relação a Frank Stella, você diz que, ao invés de tensionar o plano, toma-o como um receptáculo inerte ou, em sua própria metáfora, como um pântano. É uma imagem que conota extrema indistinção, como se o quadro convencional da pintura já não impusesse qualquer resistência aos atos do pintor, ou qualquer metro pelo qual medir a validade de suas decisões. Ou será que o problema se inverte: que nesse chão movediço, como na diarreia do famoso texto do Hélio Oiticica, é que se coloca o problema de construir uma forma artística capaz de articular sentido?

Gostaria que fosse a sua segunda hipótese. De toda forma, acho que dá pra dizer que há sempre um *chão* em meu trabalho, que estas pinturas não param de mimetizar e que as esculturas e instalações quase sempre utilizam,

também. No Hélio Oiticica há suspensão, fio de nylon, espelho, planos boiando no meio da sala, tule, vidro, dança. A matéria da diarreia dele está contraposta a toda esta suspensão. A gente não deve nunca esquecer o esteta que há no Hélio, seu desejo de beleza, devaneio e prazer, em meio às flores do mal. Alguma coisa do fundo infinito do Niemeyer, misturado ao Moebius “aberto” pela Lygia Clark, deslocam para cima as asperezas do compensado dos *Contra-relevos*, os pigmentos, as bolinhas de brinquedo dos *Bólides*, os tules coloridos dos *Parangolés*. Acho que o meu chão é mais matéria mesmo, embora com uma goma grande de possibilidades, que vai da tinta (sublimada) ao sabão. Tudo o que eu faço é esse *chão levantado* – adoro as linhas de deposição da matéria, a horizontal geológica, e não sou capaz de desenhar nem pintar sequer um centímetro com o chassis ou o papel na vertical.

No caso do Stella acho que a diferença é brutal – ele trabalha com esquadras, grades, espirais ou retículas, que vão se somando e sobrepondo com elegância. A força maior de seu trabalho nunca aparece num único quadro, pois vem de seu *método* – entre a grade simples das “black paintings” e o barroquismo dos alumínio derretidos, cobrindo um período de 4 ou 5 décadas, quase não há hiatos, nem saltos bruscos. O método *entre* as obras copia ele mesmo essa grade original tão simples. Há uma homogeneidade estranhíssima nesse movimento progressivo entre coisas tão diversas, um Bartleby que vai guiando o capitão Ahab em sua aventura, que me parece a verdadeira originalidade dele. Ao contrário, a dispersão é meu elemento, como se houvesse um centro comum que nunca consigo encontrar, só insinuar, o que não deixa de ser uma demanda, digamos, romântica por uma *verdade*. Mas é um pouco como se eu não precisasse me preocupar muito – achando um lugar (um chão) e derretendo um pouco cada elemento, tornando tudo meio mole e sem individualização, as coisas acabarão se configurando. Essa é minha aposta – apagando o contorno, atrasando o relógio, as coisas vão se encontrar.

Pedro Duarte - O crítico Alberto Tassinari já falou de uma tensão entre a forma e o informe como a característica mais persistente ao longo das variações que sua obra apresentou no tempo. Você também enxerga o embate entre essa dimensão extravasante e uma mais de contenção na sua obra? Do ponto de vista estritamente estético, qual seria para você a origem dessa tensão?

Concordo sim com a leitura do Beto. Acho que há um não-formado no que eu faço, que me faz fazer e fazer (que frase!). Esse não formado, justamente

por não se completar nunca, é que me deixa acordado, querendo a próxima versão. Ele é minha fertilidade, mas é meu defeito também – sinto que tenho menos que outros artistas *trabalhos exemplares* que resumem ou concatenam o sentido geral do que faço. Parece que tudo é uma arquitetura meio provi-sória que leva à outra, como um andaime que se apaixonasse por si mesmo e esquecesse a obra a que servia no início (aliás, tenho trabalhado com esse elemento, andaime). Tenho medo disso, mas já não sei voltar. Me esforço loucamente para dar gravidade a cada momento do que faço, mas sei que minhas alternativas me arrastam o tempo todo para fora dali.

Durmo pouco, e mal, e tenho cotidianamente um sentimento absurdo de dívida, de que devo fazer tal coisa, que algo me chama e não dei atenção, que estou perdendo alguma coisa, que devo cutucar a onça de tal ou tal forma. Esse sentimento aflito é o grande barato e a grande violência de se produzir arte no Brasil. Como nada se institui e o terreno da assimilação cultural é incrivelmente cediço (tudo afunda), o peso dos antepassados, das figuras de bronze, das grandes vozes gramaticais, parece razoavelmente pequeno, até mesmo patético, fácil de lidar. No entanto, a própria falta de firmeza do chão vai se tornando, aos poucos, essa figura de bronze e essa gramática – é ela que nos devora, esse chão cediço é o nosso verdadeiro antepassado e figura paterna. Estive agora em Los Angeles e fui visitar La Brea, um parque no meio da cidade com imensos poços de asfalto a céu aberto, de onde se retiraram 5 milhões (!) de fósseis da idade do gelo. Escondido sob a água, o piche era uma imensa armadilha, onde os animais sedentos se deixavam prender, afundavam e morriam, sem conseguir escapar. O Brasil é um pouco esse poço – ou nosso famoso boneco de piche, que quanto mais socamos, mais grudados ficamos. Em geral, não negamos propriamente a ninguém a sua potência, e acho que fiz coisas no Brasil que dificilmente faria em outros lugares – mas, uma vez posto no mundo, logo afunda no breu.

Luiz Camillo Osorio - Em 2010 durante a Bienal de São Paulo, você viveu na carne os efeitos da intolerância. Sua instalação Bandeira Branca foi retirada de forma arbitrária e um tanto cretina – em nome do bem-estar de urubus muito bem tratados e já nascidos em cativeiro. Olhando retrospectivamente, vemos aí uma espécie de antecipação em relação ao que hoje parece estar ganhando mais voz pública. Em um artigo esclarecedor escrito por você na ocasião, retirei uma frase que me parece vir a calhar. Não só como resposta ao ocorrido lá, mas para pensarmos o nosso momento atual e sua relação com um futuro menos tenebroso. Você escreveu: “A arte talvez seja a última

experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo, e acho que tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepar, como soberba e como arbítrio. Mas penso que é isso mesmo que ela deve manter: sua soberba e seu arbítrio, para que possa continuar criando". Passados sete anos e com um mundo convulsionado, as expectativas de que a arte seria este signo aberto não simétrico à discursividade do mundo se mantém viva para você? Ou estamos lascados?

Sim, se mantém totalmente viva para mim. Fiz aquele trabalho, *Bandeira Branca*, num momento de euforia nacional (2010), de que desconfiava instintivamente. Quis fazer alguma coisa entre a canção de ninar e o velório, o que incluiria o país, com seu projeto político, como parece cada vez mais claro, cheio de limites e contradições, mas também a própria instituição, a maior delas entre nós, no meio das artes plásticas – a Bienal de São Paulo (que, por sinal, me apoiou bravamente nesse episódio). Acho que também ela estava sendo assombrada e velada em meu trabalho. Pois quanto mais as instituições atacam a si mesmas, "abrindo-se" para o mundo, querendo coincidir com ele, e quanto mais os artistas compram este discurso, mais essas instituições se tornam desmesuradamente potentes e prepotentes, substituindo-se àquilo que deveriam acolher e potencializar – era um pouco isto que eu queria "velar".

Quase toda arte é uma arte de exceção, no sentido de ser o ponto de vista de uma singularidade, um não-comum, e neste sentido uma minoria. A indústria cultural é que produz quase sempre uma "arte de maioria", pois foi trabalhada antes de circular em seus parâmetros básicos. Como no Brasil ela ocupa quase todo o espaço público, estamos desacostumados com a arte do outro lado, que quando aparece fora do público especializado é imediatamente vista como escândalo e perversão. Tudo bem que seja vista assim, mas é nesse momento, exatamente, que o circuito deve protegê-la como a exceção preciosa, a diferença em potência, de que o público precisa, ou precisará. O papel institucional é zelar por isso, e não substituir-se a isto.

No caso do "*Bandeira Branca*", acho que isso aconteceu do jeito certo – eu fui apoiado pela instituição (a Bienal de 2010), que bancou meu projeto o quanto pode. Por isso nunca usei a palavra "censura" para me referir ao que aconteceu – achei tudo aquilo uma burrice "legalizada", onde um juiz indeferiu nosso pedido de continuidade duas vezes (e tivemos que tirar os animais). Infelizmente, perdemos, mas o circuito se cumpriu, a obra de um lado, a vaia do outro. É muito diferente de episódios recentes, como o do Santander, onde a instituição se acovardou, impedindo qualquer disputa. O que o Santander traiu não foram apenas os artistas que tiveram suas obras censuradas, mas

(e principalmente) o público, essa entidade autônoma e adulta que deve ter acesso a diferentes vozes e perfis, escolhendo o que lhe interessa (ninguém obrigou ninguém a entrar na exposição). O Santander serviu de instrumento de força de uma parte desse público sobre a outra, e, nesse sentido, a lembrança dos movimentos autoritários do século passado não é exagerada. Os grupos fascistas prevaleceram sobre as instituições, que não cumpriram, ou não puderam cumprir, sua obrigação básica de resistência. O que o Santander fez foi chocante e imperdoável.

Luiz Camillo Osorio - Querida retomar um outro aspecto desta sua citação que é a experiência universalizante da arte. Como lidar com ela junto aos posicionamentos identitários que tendem a restringir o endereçamento da arte, fechando o significativo em lugares de fala e territórios discursivos delimitados e com pouca atenção aos movimentos imprevistos? Como defender as vozes minoritárias sem impedir os deslocamentos e os intervalos que deixavam as obras falarem para além dos seus lugares e territórios específicos? Como você vê este problema enquanto artista?

Os posicionamentos identitários têm todos origem libertária, que surpreenderam há algumas décadas a universalização da esquerda (o “proletariado”) com questões prementes, concretas, pertencentes ao imediato da vida. É sempre bom lembrar disso e, como você disse, não perder de vista a defesa dessas posições minoritárias. Acho no entanto que toda obra é uma espécie de megafone – a parte mais fina do funil, onde encostamos a boca, é sua origem, com seus propósitos conscientes e questões explícitas (identitários, por exemplo); a parte mais larga, a que irradia para fora, que entra em contato com o ar e impulsiona a voz, essa é mole e em ondas de expansão, feito o grito do Munch, e ninguém controla. Se controla, não presta. Por mais que o artista queira, por mais que seu grupo de origem queira, a obra trai quando é emitida, dirige-se à posteridade ou ao passado que a posteridade saberá criar. Toda obra que presta tem algo de um des-propósito dentro dela, e no fundo foi criada para isso mesmo, para corresponder ao desejo latente que têm os grupos humanos de serem algo diverso do que pensam que são. Não há como frear isso e, no dia em que esta característica se ausentar completamente, acho que a arte terá virado de fato outra coisa – algo como um documento de época.

Pedro Duarte - Recentemente, você fez uma montagem em cima do Jornal Nacional com o William Bonner e a Renata Vasconcellos artificialmente entoando a canção “Lígia”, de Tom Jobim. Trata-se evidentemente de um entrelaçamento da arte com a política. Seja nesta sua obra específica, seja no sentido conceitual geral, como você concebe o contato entre a arte e a política?

Como qualquer outro contato – cheio de interesse, de buracos, de possibilidades, de coisas a aprender. Partindo dele, mas chegando em outra coisa. Nesse exemplo, o ponto de partida foi friccionar dois tempos – o da Bossa Nova (apesar da canção ser tardia), com seu mito maior, Tom Jobim, e nosso presente quase cínico, onde a balança se quebrou e todo sentido de proporção parece ter-se ausentado. Acho que deu um franskensteinzinho meio cômico, mas que fez sentido, no sentido básico de que a imprensa no Brasil também precisa aprender a pensar a si mesma, a estranhar a si mesma. Detesto essa visão meio paranóica que põe a culpa na imprensa a cada retrocesso, mas acho também que a imprensa faz consensos e não está acima desses consensos que ela mesma cria. A *naturalização* do impeachment de Dilma foi um consenso chocante para mim, que atravessou, que eu saiba, toda a grande imprensa. Por isso o tomei como base para o meu trabalho, como o elemento de contraste ao tempo-mito de Lygia e de Tom Jobim.

Mas olha como a coisa funciona – tínhamos que fazer alguma coisa que lupasse, iniciando a canção de novo, e pedi para selecionarmos uma coleção com os dois, Bonner e Renata, respirando, aspirando o ar (apenas o momento em que o ar entra, sem cortar a emissão de voz). Acho que isso não estava no roteiro, e aponta para outra coisa. É um pouco como se fossem pegos nessa preparação, logo antes de serem os ventríloquos que de fato são, revelando isso. Há algo de boneco nessa figura sentada (até hoje acho estranhíssimo quando eles se levantam (*e não é que têm pernas?!*) para conversar com a moça do tempo), que me parece profundamente verdadeiro – sua eroticidade (os dois são muito bonitos, Bonner com aquela covinha, aquele cacho de cabelo branco à Susan Sontag, Renata com aquelas sobranceiras incríveis), suas mínimas expressões, seus pequenos gestos, as entonações e respirações que escapam, são escândalos, como se não pudessem existir. No entanto, essas mesmas expressões, essa incapacidade de ser inteiramente o boneco de um ventríloquo-noticiário, é que garantem a “humanidade” do que está sendo dito, sua “veracidade”, sua proporção com o espectador. Acho que é essa contradição que o meu trabalho sem querer flagrou.

Sérgio Martins - Num artigo intitulado “Suspeito que estamos...”, publicado na Folha de São Paulo em maio de 2014, você descreve um Brasil, por assim dizer, em estado terminal; uma falência generalizada de nossos projetos e imaginários nacionais. O próprio signo da suspeita parece negar a base cognitiva sobre a qual se ergue o esforço projetivo – nada se sabe ao certo. Nossa crítica frequentemente pensou a especificidade da arte aqui produzida como a positivação de lacunas ou inconsistências inerentes à nossa história ou formação, mas parece que esse horizonte se fecha em seu artigo. Que dificuldades isso coloca para a posição do fazer artístico?

De alguma forma, esse modelo da “positivação de lacunas ou inconsistências inerentes à nossa história”, que sua frase resume tão bem, talvez ainda seja o meu. Não sei o que fazer sem ele, embora inveje demais o freyrianismo-oswaldianismo que joga isso às favas e nos coloca como intrinsecamente originais (Zé Celso, por exemplo). Acho que a potência óbvia do Viveiros de Castro vem da segunda opção (a antropofagia) e não da primeira. Mas não consigo conectar com ela. Por outro lado, não consigo conectar também com alguma coisa talvez otimista que percebo na ideia de “Formação”, e na justiça minuciosa que Antônio Candido fez por décadas com os mais diversos objetos de nossa cultura, nas mais diversas áreas, seguindo a linhagem de Sérgio Buarque. Acho que tenho uma intuição mais arruinada do país, e por isso *Tristes trópicos* é um livro insubstituível para mim. Ali, não há mais infância, os próprios selvagens (com exceções) foram já contaminados, pertencem à borra do capitalismo (isso, no Brasil de 30/40), e em meio às flechas há arcabuzes do tempo de Rondon. A própria descrição da “terra sem mal” de alguns capítulos (aquele sobre os Nambiquara, por exemplo) é recheada de melancolia e da consciência de que aquilo não vai durar muito. O etnólogo, para Lévi-Strauss, é a espuma refinada do próprio movimento de destruição que denuncia, e chega ao seu objeto nas etapas finais dessa destruição – que no entanto procura evitar com todas as suas forças (acho que dá pra ler *Os sertões* numa tecla assim, entendendo Euclides como um etnólogo involuntário que tem seu positivismo de origem contrariado a cada passo que dá, embora mal perceba isso). Essa consciência paradoxal e crepuscular, onde a famosa coruja se faz ouvir, é importante pra mim.

Pois sei que não dá mais pra voltar – o desastre urbano brasileiro, por exemplo, é grande demais. Não há como consertar a estupidez dessas avenidas à beira-mar nas capitais do Nordeste, desses prédios pendurados no barranco estragando tudo ao redor, dessa ausência completa de planejamento e desejo unificante que há em São Paulo. Nós somos um escândalo de derrisão

e pequenez, um salve-se quem puder que esses prédios à beira-mar, ou condomínios em meio às casinhas da Vila Carrão, em São Paulo, exprimem como ninguém – ÓVNIS cafoníssimos, porque transplantados sabe-se lá de onde e sem qualquer continuidade com seu entorno. São ilhas de individuação tão frágeis, tão burras, que em meses pertencem já ao fungo comum, à sujeira urbana.

Essa borra, essa porra é a minha matéria. Não quero fugir dela, mas usá-la, cobrir uma laje com outra (de vaselina), plantar um fungo na empena imaculada da agência bancária, fazer um queijo no ponto de fuga da vista-pro-mar, cobrir essas peles todas com uma pele ainda mais estranha e feroz.

Uma vez, fiz aquele trabalho, “Iluminai os terreiros” (inicialmente um filme), em diversas localidades em Salvador – erguíamos um círculo de postes, conectados a um gerador, acesos durante toda a noite, no meio do nada, e ficávamos lá, como vigias sabe-se lá do quê, plantados. Num deles, numa praia em Itaparica, a maré alta desalinhou completamente os postes, como se estivessem bêbados. Num outro, apesar de novo em folha, o gerador que trazia energia para os postes pegou fogo espetacularmente, numa encruzilhada num terreno baldio. Num outro, na ruína de uma enorme fábrica de cimento que alimentou toda construção em Salvador por décadas, um cavalo apareceu de madrugada, zanzando por tudo, como que mostrando o lugar para nós. Foi lindo.

Sérgio Martins - Nesse mesmo artigo você escreve: “Suspeito que o tropicalismo tenha naturalizado nossa indústria cultural até um ponto sem retorno, e que o ciclo de conquistas democráticas provenientes dessa operação tenha já se encerrado há décadas.” À luz dessa suspeita, e de modo mais geral, é possível imaginar que uma das dificuldades da arte contemporânea seja a ausência de uma crítica histórica acerca das categorias críticas e contestatórias que lhe foram legadas pelos anos 1960 e 1970?

Não consigo ver o Luciano Huck sem perceber uma energia horrorosa, de humilhação do próximo e do pobre – no entanto, acho difícil encontrar o tom para enunciar essa obviedade. Acho que perdemos completamente qualquer capacidade de recusa e criação de padrões e distinções dentro do que a indústria cultural oferece. Esse é um demônio que o tropicalismo liberou (se não me engano, no “Verdade Tropical” o próprio Caetano menciona isso), e que, se teve um papel democrático (numa sociedade com a divisão de classes

e de renda como a nossa, o “achatamento” da indústria cultural cria um lugar-comum qualquer, em si mesmo potente, pois integrado, de que Roberto Carlos seria a expressão perfeita), nos sufoca completamente agora. Talvez dê pra pensar que o contraste e a heterogeneidade que formaram o ambiente natural do primeiro tropicalismo (com suas colagens de elementos discrepantes, como a letra de *Tropicália* talvez explicita bem, no registro choque, e a de *Baby*, no registro doce) foram logo substituídas por uma intuição contrária, de *continuidade* – o disco *Transa*, que eu adoro, faz essa passagem entre uma coisa e outra. A intuição de “*Transa*” (e, acho eu, também de “*Araçá Azul*”) é o contínuo, o homogêneo, e não o contraste que o Brasil profundo, e o da indústria, pudessem oferecer – e que parece ter disparado o movimento e o disco que lhe dá nome. Ou seja, a energia libertária e contrastante daquela interpretação de Vicente Celestino talvez tenha se invertido logo na intuição de que, entre o “*Vapor de Cachoeira*” e uma “old Beatles song”, é possível passar sem colagem nem fronteira. O contrastante dos anos 60 se torna fluido nos anos 70 e dominante nos anos 80. Acho que os discos recentes de Caetano, a partir do *Cê*, tentam fazer o caminho contrário, procurando, com foco bem definido, sem citação nem colagem, com letras no limite da gramática, um som mais ardido e estranho.

Sei que a expressão “indústria cultural” é muito vasta, e precisa ser compreendida por dentro e não por fora, como estou fazendo agora, pois tenho pouca intimidade com ela. No entanto, no Brasil ela se confunde muitas vezes com a própria noção de espaço público, o que mostra toda a sua violência. Que passe pela cabeça de Luciano Huk pular diretamente de um programa sub-populista para uma candidatura presidencial mostra bem este perigo. Suspeito (para usar o termo) que a completa indistinção na recepção desses produtos seja o signo ancestral dessa espécie de “coma cívico” que o Brasil vem hoje vivendo, a pasmação e anestesia do espaço comum, esse ninguém-na-rua, essa morte de todas as vozes públicas e sua substituição por grupelhos aparelhados nas vozes-fantasma das redes sociais, girando feito moscas ao redor de um ressentimento qualquer, imaginário ou real.

Luiz Camillo Osorio - Sua obra em comparação à relevância na cena brasileira tem pouca visibilidade internacional. Isso talvez tenha a ver com o fato de sua obra desviar de certa “linha evolutiva” da arte brasileira contemporânea, estando mais perto do Goeldi que do Oiticica. Além disso, sua atuação como artista deve incorporar seus deslocamentos na literatura, no ensaio, na música.

Coisas que não penetram imediatamente no circuito internacional. Enfim, azar o deles, mas queria te ouvir a respeito, voltando para esta dimensão meio histórica da sua obra que foge sempre de uma identidade poética específica.

Mas eu procuro o ponto comum entre o Goeldi e o Oiticica! (O bólide-chama, a Manhattan de asfalto, o “Cara de cavalo”, não conversam de perto com as gravuras do Goeldi?). Mas dou razão a você, e não quero diminuir demais a distância entre eles: vejo Oiticica como um cara que tinha o construtivismo possível na mão desde a adolescência, mas que foi pra rua, e esse movimento *para fora*, para o comum (ainda que muitas vezes para o sono e a anestesia comuns), para os materiais comuns, é que me fascina – Lygia Clark, que me fascina menos, parece mais uma enorme “Viagem ao centro do corpo”, uma tomografia progressiva, com o narcisismo e o feto como prêmio.

Mas há alguma coisa no Hélio que é da ordem do “natural”, do “originário”, do “somos assim”, um projeto, neste sentido, oswaldiano-freyriano, só que encarnado num sujeito urbano que quer seu prêmio agora, e deambula por aí atrás dele – desse projeto sempre desconfiei. Goeldi é urbano mas é exílio (Sérgio Buarque), um “Milagre em São Cristóvão”, da Clarice, que acontecesse em cada esquina-gravura, e mais afim ao que acho que consegui compreender do lugar onde vivo. A expressão desse exílio é sua solidez formal, a sobriedade de suas gravuras e desenhos, que, apesar de empáticas, criam certo efeito de distância, ou não-imediatez, de que se alguma vez passei perto terá sido em meus trabalhos com areia calcinada e socada, que de fato lembram o Goeldi, muito mais do que as séries que fiz em homenagem a ele. Acho no entanto que minhas pinturas-relevo ou meus quadros de vaselina não têm nada a ver com o Goeldi (e têm a ver com o Hélio). Num certo sentido, a fratura entre uma coisa eufórica e uma coisa de luto, que atravessa todo o meu trabalho, encontrou na influência dos dois um fôlego possível. Suspeito que o luto seja apenas o freio da euforia de fundo, para que não acelere demais, derrape e capote, e nesse sentido, se tivesse de escolher, talvez a influência do Hélio Oiticica (mas junto com o Beuys e com o Pollock) seria a mais profunda.

Quanto à carreira internacional, é de fato um lance difícil. Obrigado pelo “azar o deles”, mas o azar também é meu. Uma vez o Anish Kapoor me sacudiu, brincando, pelos ombros, e perguntou: “why dont you have an international career?”, e minha resposta foi a oficial – porque o meu trabalho é grande, e pesado, e frágil, e com muita variação estilística etc. Mas a

resposta que me veio lá no fundo, e que não pronunciei por medo de parecer pedante, foi “because I dont need one”. Hoje acho que essa resposta não viria mais ao fundo do meu ouvido. “I do need one”, não como um prêmio ou um punhado de dólares, mas como acesso a uma interlocução diferente. Sinto que já percorri quase que o circuito inteiro no Brasil, e, como essa entrevista deve estar mostrando, passo pelo país a cada resposta que dou. Tenho medo de terminar como o Glauber, que atendia o telefone e antes de dizer alô já começava: “Eu acho que o Brasil” etc. Qualquer país é uma confluência estranha de explicações, que cumprem certo circuito de retorno – de alguma forma, tende a fazer sentido, e não queria facilitar demais nesse caminho. No entanto, é difícil fugir desse lugar, ainda mais agora, quando todos os demônios vieram à tona e, se a gente não bater de volta, não sei onde vamos parar. Tenho muita dificuldade de entender o que se passa e acho que pela primeira vez na vida (para usar a frase horrorosa de Regina Duarte) *tenho medo*. Medo daquele único medo, o verdadeiro e profundo e sem volta e sem nome – o da incapacidade de amar, a ponto de sequer odiar. Tenho medo de acordar num lugar assim, que não mereça sequer a minha indignação. A oficialização da estupidez em episódios como o do QueerMuseu em Porto Alegre ou o da performance no MAM de São Paulo apontam para algo desse tipo.