



SOU QUANDO NÃO ESTOU

David Cury

Entrevista de David Cury a Arte&Ensaio – com participação de André Vechi, Cezar Bartholomeu, Juliana de Paulo, Natália Quinderé, Renata Santini e Ronaldo Macedo – no Museu de Arte do Rio (MAR), em 31 de outubro de 2016.

Cezar Bartholomeu *David, quais são as condições de trabalho hoje? O que, de uma série de problemas na arte contemporânea, impacta você? Sua prática coaduna questões políticas importantíssimas em relação à cultura brasileira, e elas estão se tornando cada vez mais evidentes, mais formalizadas.*

David Cury Imaginar é ver sem saber. O que me interessa é o fato de que a arte pode ver coisas que não podem ser entendidas. De início, são ideias ou imagens recorrentes. Provavelmente fundamentadas na vida que levei e nas escolhas que fiz, mas que não posso entender. É possível que esse sentimento de perdição – de achar que o artista tateia às cegas nesse campo vago e livre de experimentação da arte – tenha favorecido um artista como eu. O fato de fazer escolhas conscientes na produção de um determinado trabalho não é nenhum indicativo de que eu saiba o que estou fazendo. Esse é o maior estímulo. Preciso não entender, ou não pensar entender, o que estou fazendo. Quando me vem uma percepção, uma sensação de que aquilo que estou fazendo eu conheço, é um sinal para condenação do ensaio ou do protótipo à mediocridade. É que a arte costuma mudar de lugar. Então sei que piso em falso. Todo o tempo.

CB *A indicação que você está dando é que parte de um interesse pessoal, mas é também um modo no qual você chega numa dimensão cultural, nessa não compreensão. Para vários artistas, hoje, isso implicaria a noção de espetáculo. Essa noção é importante para você? Ela aparece no seu trabalho? De que modo? Ou não aparece?*

DC Conscientemente refuto o espetaculoso. Esse nível de exteriorização da cultura não está na minha gênese. Minha formação é acidental. Aos 13 anos, comprei um material de pintura. Vivendo em Teresina, em uma família sem artistas, neto de imigrantes sírios, não herdei uma biblioteca. Não havia ninguém lido na minha casa. Venho de uma família desinformada sobre arte e história da arte. Aos 13 anos passei por um júri de um salão da Funarte realizado em Teresina, formado por Carlos Maciel Levy, Francisco Bittencourt e Frederico Moraes. Trinca de críticos de arte dos mais importantes naquele momento e que foi o primeiro contato profissional que tive. Lembro-me claramente das palavras do Frederico dizendo que iriam me dar uma menção honrosa e não a premiação. Eles achavam que uma premiação poderia estragar o artista. E que eu deveria sair dali: “Vai para o Rio de Janeiro porque o que você está fazendo aqui ninguém entende”. Comecei a trabalhar vivendo essa angústia intrínseca à vida. Não é algo aquisi-

tivo. Arte é uma angústia constitutiva. Não há como viver sem ela. Então, conscientemente, refuto um destino espetaculoso para o trabalho. Evidentemente, nem de longe eu poderia controlar os seus efeitos colaterais. Eles seriam colaterais apenas de um ponto de vista teórico, das posições conscientes que eu tomei em relação ao que pensava fazer – mas podem se tornar protagonistas.

Ronaldo Macedo *David fala que não está ocupado com o conhecimento, mas acho que ele tem um projeto de obra cada vez mais rigoroso, até pelo rigor conceitual que a obra tem.*

CB *Talvez isso seja referendado pelo fato de que, quando você chega, chega também para estudar.*

DC Só consigo sair de Teresina quatro anos depois desse contato com o meio profissional de arte. Fiz graduação em arquitetura e urbanismo na Universidade Federal de Pernambuco, em Recife. Continuei fazendo essencialmente pintura. Não encontrei um meio de arte que eu esperava – há artistas reconhecidos, mas me pareceram intelectuais de província. Fiquei profundamente decepcionado. Esperava que houvesse um debate sistemático sobre a produção. Foram cinco anos muito ansiosos em Recife até me mudar para o Rio de Janeiro, no começo de 1986. Embora pudesse trabalhar como arquiteto para prover sustento material, eu precisava de um ambiente intelectual em torno das artes visuais. Imediatamente fui para a PUC fazer uma especialização em história da arte e arquitetura no Brasil, em 1987, 1988. Ali viria a conhecer José Thomaz Brum, Fernando Cocchiarale, Henrique Antoun e um Ronaldo Brito de presença hipnótica, incontornável – todos definitivos em minha formação. Também foi quando me candidatei a uma vaga no mestrado em artes visuais da UFRJ. Naquele momento o perfil do mestrado não era o que encontramos hoje. Era essencialmente teórico. Não encontrei ambiente favorável ao meu próprio trabalho, mas um debate sobre outros artistas, um debate de história da arte – e o privilégio de conviver com historiadores como Gustavo Schnoor, Myriam Andrade Ribeiro, Maria Luíza Fallabella e Sônia Gomes Pereira, entre outros.

RM *Uma coisa boa é o fato de você sempre se recusar a ir para a universidade como professor, insistindo no seu trabalho de artista, na construção dele, na vida de ateliê. Aula me parece incidental na sua profissão.*

DC Sempre entendi a arte como atividade existencial. Apesar do fato de ter atuado como arquiteto e lecionado projeto arquitetônico nas Universidades Santa Úrsula e Gama Filho, nunca me senti à vontade na condição de professor. Mesmo que os efeitos desse trabalho fossem muito claros, do retorno da produção desses alunos, eu não era feliz. Vocação é diferente do talento. Vocação é o talento exercido diariamente com alegria. Ela dá essa sustentação orgânica. Nunca ambicionei carreira acadêmica. Alguma coisa que eu não pudesse fazer com alegria era um impedimento ético. Todas as vezes, a partir de 1986, em que textos meus foram publicados em revistas especializadas, isso ganhou certa repercussão. Gerou um mal-entendido. Grande parte dos agentes profissionais do sistema de arte no Rio achavam que eu ambicionava uma carreira como crítico, como curador. Isso me causou uma dor terrível. Não queria nada daquilo. Não sou um intelectual. Posso assimilar o niilismo, pessimismo, ceticismo e a morte de Deus como ideias. Mas um intelectual orgânico os assimila emocionalmente. Recebi, no caso do Parque Lage, vários convites para realizar oficinas ao longo desses anos. Todas as vezes eu dizia: “Quero que a oficina seja uma extensão do meu ateliê – que eu possa conversar de

artista para artista”. Vários diretores vetaram esse projeto, até que em 2002 o Reynaldo Roels me fez um convite incondicional.

CB *Você chegou aqui e criou uma comunidade em torno do seu trabalho?*

DC Aos poucos fui me dando conta de um sistema de arte, de que talvez estivesse vivendo um momento em que um nível de sociabilidade mínimo era necessário praticar em torno do trabalho. Sinto que tenho disposição para gostar das coisas e das pessoas. Talvez tenha exercido isso desde sempre, em maior ou menor grau de consciência. Mas o fato de saber que havia um grande mal-entendido em relação à minha vocação, não que não pudesse ser um artista pensador – mas é muito claro, para mim, que pensar o trabalho é fazer o trabalho. Esses dois momentos sempre foram muito distintos. Não aceitava que parte considerável do meio de arte no Rio pudesse achar que eu tinha interesse nessa segunda prática, que era pensar sobre o trabalho. Como disse, não tenho musculatura emocional para ser um intelectual. Tenho interesse sim em ideias, mas é sempre posterior ao fazer. Quando você me pergunta como é estar no Parque Lage, sabendo de sua janela de visibilidade, há algum grau de relações públicas. Mas refuto a ideia de que isso pudesse compensar a falta de vocação para atuar dentro da universidade. Também na Escola de Artes Visuais eu me sinto em exercício dentro desse terreno movediço que é meu trabalho no ateliê. Gosto de estar ali sem saber exatamente o que vai acontecer. Para mim, o artista acende o interruptor do escuro.

RM *Me parece é que você sempre teve um diálogo muito franco e muito constante com ótimos artistas, curadores e críticos.*

DC Quando falo que os anos 90 foram dolorosos é porque me lembro de o telefone tocar lá em casa todas as semanas, às vezes todos os dias. Os convites eram sempre para observar artistas, realizar curadorias, escrever textos. Senti que era lembrado como uma espécie de profissional da crítica e jamais como artista. Mas continuei fazendo o meu trabalho. Uma noção dos gregos que me é cara: o trabalho ajuda a sorte. Eu seguia, silenciosamente. Grande parte dessa produção permanece inédita. Em 1988, integro a coletiva Novos Novos na Galeria do Centro Empresarial Rio, no edifício Argentina, Praia de Botafogo. A partir dali posso dizer que há uma mudança de paradigma no sentido de uma conversa de arte sistemática. É quando estreito o relacionamento com os curadores da mostra, Ronaldo Macedo e Ascânio MMM – duas pessoas quase sempre ao meu lado no ateliê e na vida. Ronaldo, sobretudo do ponto de vista de uma crítica que não descansa, uma voz de fora que não dá alívio.

RM *David vai fazer parte de um momento em que o mercado de arte já está se aprimorando no Rio de Janeiro. Ele sempre foi muito ético no sentido de que nunca cedeu, nunca fez concessões. É um momento difícil para interlocução, a crítica de arte está perdendo posição. Ela se torna cada vez mais ancilar até desaparecer – hoje não existe mais. Não sei se na universidade a crítica é atuante. Esse é um momento difícil para o artista que está estreando. Não tem mais a vida de ateliê, tudo se passa sob a luz do mercado. O artista é obrigado a aparecer – uma coisa muito perversa. David não passou por isso. Todos reconheceram que você não estava ali de brincadeira.*

DC Tentei estabelecer conversa com todas as pessoas do meio. Lembro que quando queriam falar de mercado, eu achava algo modorrento, sorumbático – e me afastava. Fui habilmente sinalizando para um

crítico, um artista, um curador, um galerista, comercial ou institucional, que o padrão de relacionamento que gostaria de estabelecer era uma conversa de arte. Os gregos diziam que educação é ênfase. Ser tão enfático em relação a isso é que me deu esse sustento.

Juliana de Paulo Na sua exposição *A vida é a soma errada das verdades*, tive a impressão de que a palavra é muito forte, ela se materializa. De outro modo ela já aparece nos títulos. Tem sempre essa questão do trabalho da linguagem: nem sempre um efeito poético, mas uma provocação.

DC Não entendo o título como alguma coisa externa. O nome é tão estrutural à experiência do trabalho quanto qualquer matéria constitutiva de sua física. Ele precisa ser poderoso, não se deixar subjugar. Ir para o confronto com a coisa mesma. Em pinturas dos anos 90, os textos apareciam frontalmente visíveis em letra-filme ou “enterrados” nas concentrações de tinta, como em *O infinito é incompleto* e *Morte aos trinta*. Eram anotações sobre arte e história da arte. Em *A aurora cospe o seu leite escuro*, ao contrário, não há texto algum aplicado à superfície. Em 2003, estive em uma palestra do Jean Baudrillard quando ele veio ao Rio para uma Bienal do Livro no RioCentro. Dizia ele: “Porque o texto não vê e a imagem não diz, o texto sofre a nostalgia da imagem – e a imagem, a nostalgia do texto”. Sou uma espécie de artista que vive esse impasse. Gosto muito de poesia. Só conheci televisão aos seis, sete anos de idade, quando entrou pela primeira vez na casa dos meus pais. É possível que eu tenha um apego aos livros, à palavra. Em alguns trabalhos a palavra não aparece diretamente, mas entendo que o título seja capaz de atuar sobre a experiência. Ele deve fazer ver alguma coisa que não possa ser vista através de outros elementos. No caso de *A vida é a soma errada das verdades*, o núcleo, a gênese do trabalho estava no projeto que realizei no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2009. O Reynaldo Roels, curador do Museu, me convidou para levar uma proposta. Pedi todo o Espaço Monumental do MAM. Queria enfrentar a escala pública. O projeto se chamava *Há vagas de coveiro para trabalhadores sem-terra*. Consistia de três instalações e uma pintura conceitual – a intervenção sobre a grande parede do Museu. Com a morte do Reynaldo, perdi sustentação. Eu era um artista sem patrocinador. Houve muita pressão. A instituição tinha interesse de que esses espaços fossem negociados às exposições com patrocínio. Sofri ameaça de corte de 50%. Disse que sob essa condição eu não a realizaria. Me pareceu absurdo, violento em relação ao artista e ao curador morto fazia pouco tempo. A curadora interina Rosana de Freitas intercedeu a meu favor junto à presidência do MAM. Foi-me restituído algum espaço – mas eu teria que abrir mão de 25% do projeto original. Além de *Há vagas de coveiro para trabalhadores sem-terra*, *Antônio Conselheiro não seguiu o conselho* e *Eis o tapete vermelho que estendeu o Eldorado aos carajás*, eu teria realizado a instalação vista recentemente no Paço Imperial. Originalmente, se chamava *Post-landscapes*, pós-paisagens. Os textos buscavam produzir imagens acerca de conflitos agrários emblemáticos da história brasileira. Esses textos se alinhavam ao longo de quatro paredes, constituindo uma única linha de terra.

CB Essa condição do Paço Imperial, na qual os textos aparecem vinculados às lajes, às grades, era originalmente um alinhamento muito mais temporal do que de fato uma ocupação espacial?

DC Ainda um pouco de memória: o título da exposição no MAM-Rio sofreu censura por parte da presidência do Museu. Com a morte do Reynaldo, acharam mórbido *Há vagas de coveiro para trabalhadores sem-terra*. Não sou um artista suicida. Cedi em relação a isso e também à perda do quarto trabalho. A



casa é a casa
dos vivos
DAJE OPI JUSTI

o que
trabalha
na terra

o que
trabalha
na terra

trabalha
na terra
da terra
na terra

a lanque
dorothy stano
não voltou
para casa







exposição veio a se chamar Antônio Conselheiro não seguiu o conselho. Em *A vida é a soma errada das verdades*, retomo essa ideia de textos que comentam a difícil construção da cidadania no Brasil. A comissão curatorial do Paço Imperial aprovou o projeto no começo de 2015. Eu não teria o espaço contínuo que o projeto previa. Fui convidado a ocupar três salas menores: Dossel, Amarela e o primeiro segmento da Mestre Valentim. A história da arte é uma invenção de problemas. Cada vez mais me sinto estimulado por obstáculos que só o lugar de exibição traz. De 2009 a 2015, senti que a frequência em que os textos deveriam se articular era de natureza escultórica. Mas via em tudo uma grande pintura conceitual. Com a fratura espacial proposta pela Instituição, decidi agrupar os textos.

CB *O fato de você estar produzindo aquilo no Paço, algum texto foi um site specific work?*

DC A terceira sala concentrava textos sobre os trabalhadores sem-terra. Era o núcleo da violência política. Eles já estavam na gênese do trabalho em 2009. Frequentemente faço com que os títulos migrem de um suporte a outro. Experimento como se saem em outra situação. *Rasa é a cova dos vivos* é também uma intervenção que realizei sob curadoria do Bitú Cassunde e Marisa Mokarzel, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza. Às vezes os textos perdem a condição de título e aparecem materialmente. O primeiro segmento focava a violência social. O seguinte, a violência ética. Considerando o modo como o Paço orienta o público para percorrer as salas, queria que a imagem mais relevante fosse do momento político que nós vivemos. Daí o primeiro texto: *Aqui o mal ao menos de impostura prescinde*. Ainda sobre o núcleo da violência política, um texto como *Dorothy Stang não voltou para casa* é uma escolha pessoal. A minha vergonha como brasileiro de que aquela mulher – em sua difícil missão por justiça social no interior do Brasil – tenha sido assassinada no Pará não tem tamanho. Esses dois textos foram dois sóis, dois pontos de iluminação para determinação do caminho. Eu via a instalação com a gravidade de um monumento cívico. Minha vontade era a de que essas sentenças não fossem conclusivas e pudessem gerar os seus pontos de relatividade. Não se trata de arte política, mas de política da arte: era preciso que os textos entregassem imagens e reflexões que não fossem unidimensionais e, sobretudo, que não abrissem mão de suas contradições.

Natália Quinderé *A ideia da exposição do MAM era pensar uma grande estrutura conceitual, ou foi na do Paço?*

DC No MAM os textos estariam encerrados em caixas de madeira e vidro de escala pública – e o corpo deveria lidar com esse peso. Eles dariam uma linha que fatiasse o espaço. Minha ideia era a de que a linha ficasse acima do observador, que o público percebesse esse subterrâneo sugerido. De 2009 até 2015 continuei escrevendo textos. Quando a Cláudia Saldanha me mostrou a primeira das três salas – e como acredito que não se pode viver sem mistério – achei que voltar era mágico. Em setembro de 2001, uma semana antes do ataques terroristas em Nova York, eu havia aberto *O acaso joga fechado* na mesma Sala do Dossel. Mas agora surgia um problema porque esse patrimonialismo do Paço me pareceu reagente ao tipo de experiência que eu buscava em *A vida é a soma errada das verdades*. Eu precisava apagar esta camada datada, o piso de tábua corrida. Quando encaminhei o projeto, ambicionava o Terreiro – porque achava que o peso arquitetônico do térreo pudesse ser extensivo ao tipo de gravidade dos textos e das lajes. O Terreiro já estava ocupado.

CB *Você falou que tinha dois textos que a estruturavam. O seu processo é marcar pontos no projeto para depois ter a liberdade de pensá-lo em sítio?*

Renata Santini *Vi o documentário de Rasa é a cova dos vivos e fiquei impressionada. “Isso não vai dar certo”, pensei, e no final parece que você sabia exatamente onde colocar cada adesivo.*

DC Projeto é sempre essa antevisão de problemas. Fui arquiteto durante 17 anos. Provavelmente não tenho nenhuma vocação para a arquitetura, talvez talento. Sempre foi difícil lidar com a invenção do espaço em um nível que ele pudesse ser decidido de antemão. É possível que às vezes eu estabeleça alguns pontos de partida, mas está claro para mim que tudo é circunstancial, provisório e descrente de acerto. Só posso decidir o destino para aquilo que eu estou vendo, convivendo. Quanto mais essa convivência puder ser *in loco*, no lugar mesmo de exibição, mais encorajador. Às vezes até começo a montagem com uma ideia clara do que quero fazer, mas durante o processo tudo se redefine. Não me sinto obediente ao projeto. No caso do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, consegui uma equipe de dez ou 15 artistas para atuar comigo. A aplicação da etiqueta é algo enlouquecedor. Determino o lugar e ensino como adesivá-la no módulo. Um dia de trabalho, mesmo com uma equipe extraordinária, resulta visualmente irrisório. É um trabalho de baixíssima visibilidade ao longo dos dias, sem espessura. Retém um tempo que só aparece ao fim. De efeito cumulativo como um deserto de poeira, uma dissipação em vermelho.

CB *Algo como a ideia de o texto atravessar o espaço do MAM, no fundo, também estava no Paço Imperial.*

DC A arquitetura do Paço só permite no máximo 200kg por m². Havia uma questão com relação ao peso das lajes e a capacidade de o primeiro piso sustentar toda a instalação. Eu tinha 15 lajes, cada uma em torno de 200kg. No projeto original as lajes seriam muito maiores, não teriam 1,2m x 1,2m como as que estavam lá. Elas mediriam 3m x 3m, e se poriam sobretudo de pé. Esse peso me forçou a pensar que o comportamento escultórico de cada laje pudesse ser outro que não encostado nas paredes. No primeiro ensaio que fiz todas estavam sobre o chão, mais ou menos aquilo que viria a ser a montagem final – até que recebi casualmente uma visita do Ronaldo Brito. Ele percorreu as três salas e questionou o comportamento horizontal aplicado às lajes. Entendo que reclamava um ponto de relativização para esse jogo sucessivo. No dia seguinte, continuei a movê-las de um lugar para o outro e me perguntei, de um viés semântico, qual daqueles 15 textos merecia a verticalidade. Mas havia ali, no núcleo sobre a violência no campo, uma luz para essa decisão, precisamente em *Aqueles que rastejam não merecem a terra*. Daí a laje a erguer: *Rasa é a cova dos vivos* – essa imagem que tive de que a luta é sempre de pé, cara a cara.

André Vechi *Querida saber da intervenção na Estação Leopoldina. Ela é outro tipo de situação e parece que tem uma integração entre o que foi feito e a própria situação do espaço.*

DC Luísa Duarte e Sérgio Bruno Martins foram os curadores na Estação Leopoldina. Me defrontei com a sucata da malha ferroviária brasileira. Grande parte do nosso atraso econômico tem a ver com o fato de que não fomos capazes de operacionalizar uma malha viária ao modo do que fizeram os Estados Unidos. Era muito doloroso ver aquele abandono não só por considerar a Leopoldina uma joia arquitetônica, mas também o dinheiro público no esgoto. Tudo aquilo se perdeu por incompetência, nossa incapacidade de gerenciamento do país. Um fracasso político. Daí o título *Paradeiro*. Não sabemos onde estamos nem se

saímos para lugar algum. Veio muito clara a ideia de brutalizar o brutalizável. Uma *wasteland*, o inóspito, o esquecido. Como se, por um princípio homeopático, eu devesse piorar a doença. Comecei a coletar materiais na própria Estação e vi que ela tinha se tornado uma espécie de cemitério industrial. As placas de vidro com as quais trabalhei eram de carros de passeio. A figura da Medusa me perseguia – de que eu pudesse esculpir em cada vagão cabeças que fossem de paralisar o sujeito, górgones hipnóticas. A mim interessava gerar a vontade de ir até lá. O circuito de visitação começava no início da plataforma. O *Paradeiro* ficava no fim.

CB *Tem uma dimensão na figura de Medusa que é dessa inversão energética; ela traz uma coisa aterradora e ao mesmo tempo fascinante. Mas a figura da Medusa irá terminar como escudo de Antena. Você representa aquele mal para afastar o mal. Você é um cara responsável, você usa ou busca ter responsabilidade?*

DC Não acredito em história da arte como isolamento. Acredito em uma história da arte feita de relações. Me parece adorável que meu trabalho possa se engajar numa história com outros artistas. Nem digo isso com relação a uma história da arte brasileira. Não me sinto um artista trabalhando para o Brasil – mas para a história da arte mundial. E talvez porque para mim a arte seja uma atividade existencial, nem mesmo me vejo ameaçado pelo entendimento pragmático do termo trabalho. Acho que ao modo do Grotowsky, o artista tem um pé na lama e outro na merda. A gente só sustenta uma trajetória a partir da vocação – isso independentemente de uma geopolítica. A geopolítica brasileira não nos ajuda. É diferente da norte-americana, alemã, inglesa. Essa realidade material tão difícil não pode ser usada como alibi para você não fazer o que imagina. Trabalho, sobretudo, para minha angústia constitutiva. Ela não pode ser solucionada, só pode ser vivida, potencializada. Trabalho para aceitar e piorar as coisas. Cada vez que sobrevivo a esse estado de piora, a impressão que tenho é de que ganho musculatura existencial. Passo a viver melhor, no curto prazo apenas. A vida é engano, autoengano e desengano.

NQ *Fale sobre artistas que o influenciam, interlocutores que você acha importantes.*

DC Corro o risco de esquecer pessoas, obras que me são fundamentais. Seria terrivelmente nocivo. Falei no Ronaldo Macedo, aqui presente, porque acho que é um privilégio, um prêmio essa convivência. Sempre que vejo uma pintura do Ronaldo, penso que eu nunca fiz uma pintura.

CB *Pergunto sobre esses artistas com que nós temos uma relação forte...*

DC Ao modo de Sêneca, “tudo o que é bem dito pelo outro é meu”. Não sofro a angústia da influência. A dívida que tenho com a história da arte e com o que vi ou li não pode ser paga. Mas na arte brasileira fico com o claro enigma: Lygia Clark. Eu me apresentei a ela em um breve contato. Os seus olhos ternos são uma tatuagem. Foi para ela que fiz *Para a inclusão social do crime*. A obra da Lygia é um borramento que não se apaga. E quando penso que a arte é uma pergunta sobre que lugar ocupamos no espaço e no tempo, só vejo pedestais aos precipícios.

RS *Lembrei do trabalho que esteve exposto em Porto Alegre, Todos os homens dormiram com suas mães. Algumas mulheres, com seus pais. Acho que tem uma coisa de mexer com as estruturas não só da linguagem, mas a estrutura da vida mesmo.*

DC *Death by meter/Não há nenhum lugar aqui* foi a primeira vez em que eu usei a fita métrica e a trena metálica como matéria escultórica. Eu respondia a um convite do Eduardo Frota para intervir no Alpendre, em Fortaleza – um espaço experimental, iniciativa de artistas visuais, escritores e cineastas. Ali, o comportamento das trenas era investigativo de todas as medidas espaciais. Tratava-se de uma auditoria acerca do nível de especialização do “cubo branco” – ver o quanto a suposta neutralidade da galeria é capaz de torcer o comportamento da arte. Ou como para os conceitualistas “toda forma de exibição é uma instalação”. Foi também em *Death by meter* que fiz uso pela primeira vez de textos em escala pública – que eu viria a chamar de *Tautologias significativas*. Havia três painéis eletrônicos do tipo LED, dois suspensos e um no chão, que rodavam em *loop* aforismos como: O fato de arte é um fato duvidoso, Visibilidade é virilidade, As medidas do gênio são desmedidas, Igualdade gera indistinção – entre outros. No caso de *Todos os homens dormiram com suas mães*, eu havia feito em 2003 uma instalação no MAM de Salvador, no Solar do Unhão, intitulada *As mulheres existem para que os homens se meçam*. Esse foi o primeiro trabalho em que a trena metálica não tinha somente um comportamento analítico. Ela dispunha também de uma condição metonímica ou narrativa ao modo da escultura. O Lauro Cavalcanti viu o trabalho e me convidou para uma curadoria no Paço Imperial, Tudo é Brasil. Disse-lhe que eu pensaria a partir do espaço. Ele me dispôs o primeiro segmento do Terreiro, exatamente ao lado do Café. Toda essa série de trabalhos tinha como assunto um binarismo sexual que a meu ver é patético, obsoleto, mas que continua a determinar mentalidades. Os títulos são satíricos e ambivalentes e – como gosto de palavras, e como as coisas e as palavras raramente se separam mas jamais coincidem – eles atuam para confirmar e desautorizar essa aproximação. Desde *As mulheres existem para que os homens se meçam*, passando por *Todos os homens dormiram com suas mães*, *Algumas mulheres, com seus pais*, depois no Jardim Botânico do Rio em 2004 com *As mulheres confessam porque os homens mentem*, e finalmente, sob curadoria do Rafael Cardoso na Somerset House de Londres em 2012, *É com sexo que os homens se deitam*, pedindo como anões o seu ascenso, são títulos risíveis e desconstrutivistas. Em todas elas, esse dispositivo de medição age em escala ambiental. Há ambição formal, mas a questão de uma pintura conceitual se impõe. No caso de *É com sexo que os homens se deitam*, a cor branca das trenas metálicas tende a desempenhar um grau de visibilidade mais baixo que o amarelo das trenas comuns. Além disso, têm relação com a narratividade sarcástica do título. A instalação se tornou “para” contexto específico porque eu encontrei circunstâncias espaciais nocivas ao projeto original. Mas essa margem de risco, de perda total, me atrai. É que nada está tão certo de si que não possa ser o seu contrário. Algo semelhante aconteceu com a *Hydrahera*, no Morro da Conceição – no caso, limitações materiais e econômicas. O casario em torno da Pedra do Sal seria “arrastado” por milhares de metros de mangueiras d’água. Mas também foi pequeno o número de torneiras que consegui alugar para “a lavagem” do mar subtraído.

RM *Em relação às suas esculturas, deformações feitas em garrafas pet e pedaços de plástico, como você vê isso em relação às instalações? Pergunto porque é uma coisa que você vem executando no dia a dia.*

DC Em algum momento no final do anos 90, quando comecei a trabalhar com suportes diversos, fui me desobrigando da constituição de linguagem. Fiz alguns protótipos com vestígios inorgânicos da minha vida e da vida dos outros, provisoriamente intitulados *O fim das coisas é um bem imaterial*. Depois de observados longamente, esses fragmentos de vidro, ferro, aço, borracha, náilon, espelho e silicone são

submetidos à fratura, torção, queima e adesão. No ateliê, já não me sentia obrigado a uma verticalização da pesquisa o tempo inteiro – e que necessariamente o resultado fosse a produção de uma autoria reconhecível em escultura, pintura ou fotografia. Essa ideia eu a assimilava intelectualmente, mas não emocionalmente. Por alguma razão você acorda e percebe que é capaz de fazer uma única coisa sem que isso o force a desenvolvê-la, a gerar variações do mesmo. Senti que podia fazer qualquer coisa sem ceder ao enquadramento da experiência.

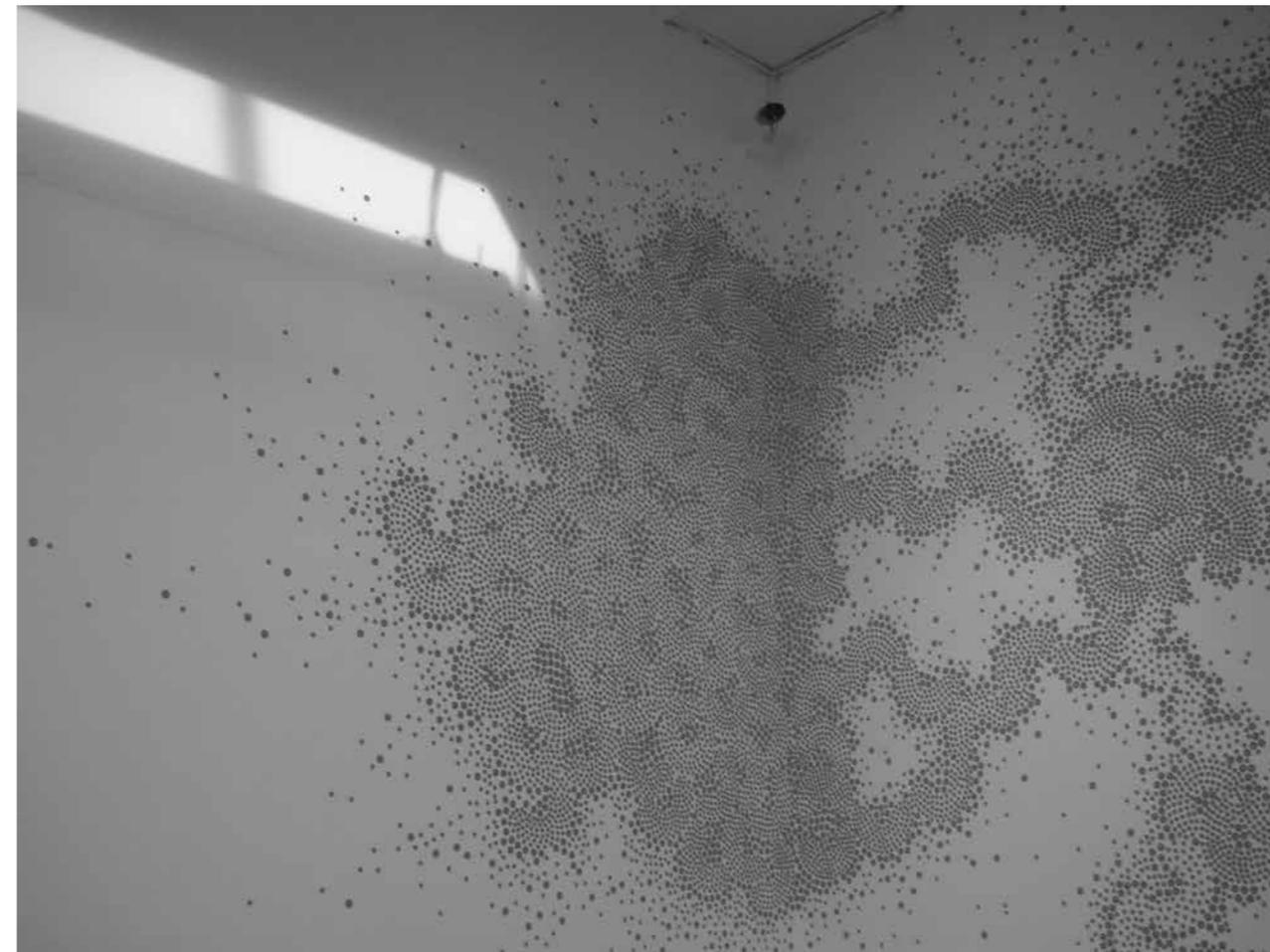
CB *Nesse caso, a experiência é meio que a linguagem da história.*

DC Exatamente. Não tenho como evitar essas implicações, que são paradoxais e insolúveis. Talvez a coerência seja um falso problema. Em mim, uma incapacidade. Não busco o controle sobre a contradição. Roberto Rauschenberg dizia que trabalhava no hiato entre a vida e a arte. Para mim é mais complicado porque não vejo claramente esse hiato, não reconheço esses pares maniqueístas e insuficientes. Sou quando não estou. Não consigo saber onde a minha presença começa e termina no mundo nem onde o mundo começa e termina em mim. Passei a chamar essas assemblages de L.I.M.B.O., *Longa Investigação sobre a Morte Breve dos Objetos*. Recebi uma visita do Agnaldo Farias em março de 2010, quando veio ao Rio para formalizar o convite à 29ª Bienal de São Paulo. Ele entrou no ateliê e viu justamente a primeira peça que eu havia esculpido com essas sobras inorgânicas do cotidiano. O Agnaldo me perguntou o que era, e eu disse que não sabia. Eu olho para as coisas, mas são elas que me veem. Tento imaginar o que pensam. Talvez haja uma liberdade que só a loucura concede. Recentemente li um texto em que experiências muito semelhantes à minha foram propostas por Walter Benjamin como “materialismo antropológico”. Eu vejo L.I.M.B.O. como próteses pós-orgânicas. O nosso corpo passou. A agonia das subjetividades é terminal – morte por tecnologia. Temos a luz de astros mortos.

RM *Não vejo exclusão, diferença entre esses objetos e aqueles com os quais você faz instalações. O procedimento metonímico é insistente; hibridismos, acoplamentos de partes díspares. São processos de assemblage. Há uma procura de forma que você não vai abandonar nunca. Há uma sintaxe ali.*

DC São reintegrações materiais simbióticas, de efeitos vitais ou mórbidos. Híbridos materiais que crescem difusos e são higienizados por uma vontade formal sem fim. Não acredito em trabalho pronto. É provável que no contexto de uma curadoria ou realizando uma exposição individual eu largue o trabalho porque o público vai entrar. Percebo em tudo na vida um nível de inconclusão, insatisfação e desconfiança. Não se pode chegar a um destino satisfatório. Enquanto o trabalho está no ateliê, não paro de intervir. Tenho telas em processo há 15 anos, sob enfrentamento diário. Como uma das *Tautologias significativas*, a maturidade só vem com a maturidade.





p. 6: *É com o sexo que os homens se deitam, pedindo como anões o seu ascenso.* Intervenção, 2012
Trenas metálicas, 3,5m x 5,5m x 3,5m Foto: André Stolarski

p. 11, 12 e 13: *A vida é a soma errada das verdades.* Instalação, 2015
Concreto armado, placas cerâmicas, ferro, aço, madeira e vidro, aprox. 200m² de área ocupada
Sala do Dossel, Sala Amarela e Sala Mestre Valentim, Paço Imperial do Rio de Janeiro Foto: Wilton Montenegro

p. 14 e 15: *Antônio Conselheiro não seguiu o conselho.* Instalação, 2005-2009
Contêineres (do tipo case), lâmpadas fluorescentes tubulares queimadas, vidro, ferro, aço, alumínio, espelho, borracha 3,6m x 8,4m x 24m
Espaço Monumental, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Foto: Wilton Montenegro

p. 16: *O fim das coisas é um bem imaterial.* Escultura n. 7, 2012
Vidro, ferro, borracha, plástico, porcelana, espelho, aço, náilon e silicone 42cm x 13cm x 16cm
Fotografia: Ana Luíza Borges

p. 22 e 23: *Há vagas de coveiro para trabalhadores sem-terra.* Instalação, 2009
Capachos em fibra de coco, 3,2m x 4,8m x 8,4m
Espaço Monumental, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Foto: Wilton Montenegro

p. 24: *Para a inclusão social do crime.* Intervenção, 2003
Pré-moldados de concreto, cimento, 3,8m x 6m x 8m
Sala Lygia Clark, Funarte, Rio de Janeiro Foto: Wallace Torres

p. 25: *Rasa é a cova dos vivos.* Intervenção, 2013
Etiquetas adesivas, 6,7m x 8,6m x 8,6m
Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza Foto: Gardênia Cury