

MEU DESEJO SEMPRE RONDOU O DESAPARECIMENTO: ESTOU SEMPRE GIRANDO EM TORNO DO TEMA DA INVISIBILIDADE, DO SILÊNCIO, DO VAZIO

Ronaldo do Rego Macedo

Entrevista de Ronaldo do Rego Macedo a Arte & Ensaios, com participação de Cezar Bartholomeu, Elisa de Magalhães, Felipe Scovino, Ivair Reinaldim, Thalita Prestes e Thiago Ferreira, realizada em duas etapas: na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 2017, e no ateliê do artista, no Vale das Videiras, Petrópolis, em 12 de janeiro de 2018.

Ivair Reinaldim *Em primeiro lugar, agradecemos sua disponibilidade em falar para Arte & Ensaios. Começo por uma das presenças de sua obra na historiografia da arte brasileira. No livro História geral da arte no Brasil, organizado por Walter Zanini em 1983, o próprio Zanini escreve o ensaio sobre arte contemporânea, intitulado um dos subcapítulos Desmaterialização e reanimação. Nesse trecho aborda a pintura nos anos 70, recorte que inclui você, Adriano de Aquino, Paulo Roberto Leal, Eduardo Sued, Katie van Scherpenberg, Manfredo de Souza Netto, Luis Paulo Baravelli, entre outros artistas. Zanini enumera então os seguintes pontos: “novos tateamentos do espaço pictórico, desenvolvimento de novas formas intrínsecas de organização da superfície do quadro, rejeição de seu antigo prestígio metafórico, transformando todo o corpo físico da instauração em equivalência da realidade” (p. 776). Queria que você comentasse essa cena de pintura dos anos 70 e falasse sobre o que estava investigando naquele momento.*

Ronaldo Macedo *Depois dos estudos iniciais no MAM-Rio, o trabalho propriamente começa na abertura dos anos 70. Nessa confluência que inclui a herança neoconcreta (fui aluno de Lygia Pape e de Aluísio Carvão) e as primeiras experiências da arte conceitual no Brasil, especialmente no Rio. Minha produção estava vinculada ao projeto construtivo, mas também à analítica dos recursos formais e de linguagem por força de certo conceitualismo que vai me afetar profundamente, bem como a outros daqueles artistas. Quero dizer, o desejo de pintura estava ali, mesmo quando era apontada a “morte da pintura”. A pintura, assim, não era um fenômeno de expressão da subjetividade autoral, mas uma estrutura que precisava ser analisada desde os meios formais que a constituíam, até sua função e razão de ser no mundo em crise e extremamente complexo e volátil. Havia passado a velha ideia (ainda modernista) da “grande obra pintada”, da pintura como “rainha das artes”. Com essa perda de prestígio, digamos ontológico, o campo de*

trabalho agora era outro, a questão era sobre o lugar da pintura. Era um grande desafio, ainda por cima num Brasil sob uma ditadura militar feroz. Pintura para quê? Além do problema de um projeto poético, havia seu desdobramento ético e político. Foi difícil, por um lado; mas, por outro, muito fértil. Repito, a pintura era um problema, quase um caso clínico; os modelos anteriores não prestavam mais.

Movimentos de fora do país, como a grande abstração norte-americana, o pós-minimalismo, o *support/surface* francês, a arte povera italiana também interessavam. Entre nós, passava a circular uma nova categoria (ou anticategoria), a do “objeto”. Era uma espécie de guarda-chuva usual que tentava totalizar a experiência que ficava entre desenho, pintura, fotografia, evento corporal, instalação ambiental, como então eram chamados.

A pintura aparece aí nesse cruzamento de caminhos. Reafirmava-se sua materialidade mínima, reduzida praticamente a um grau zero, à força desmaterializadora que a empurrava para seus limites e a negação do sujeito autoral. Problematizavam-se os meios de produção e as condições do que aparece ali, da coisa, da coisa pintada, fosse lá o que isso significasse, e não mais a expressão de um eu ativo. Isso é um dado importante. Não vim da vertente expressionista nem da pintura confessional. Tampouco de um construtivismo, academizado e canônico.

Curioso, porque era um momento muito difícil. A violência da ditadura militar, a censura, os atentados à liberdade política, de certa forma, convocavam os artistas para a arte de denúncia, para a imagem explícita e meio óbvia do general com arma na mão. Refiro-me a artistas de perfil mais tradicionalista que acreditavam nesse tipo de figuração. Meus quadros de pintura dessa época, o conjunto cinza-chumbo que executei entre 1970 e 1975, têm uma atmosfera de apagamento e silêncio. Sendo absolutamente não figurativos, metaforizam aludindo a alguma coisa que não pode ser vista nem claramente enunciada.

Creio que Walter Zanini tenha sido um dos primeiros críticos que melhor escreveu sobre esse momento.

Elisa de Magalhães *Sugiro retornar ainda mais no tempo e abordar sua formação. Quem eram seus colegas de cavalete? Com quem você convivia no MAM?*

RM Para se estudar arte naqueles dias, só havia duas opções: ou você ia para a Escola de Belas Artes, que era então a caduquice e o conservadorismo quintessenciados, ou para os cursos do Museu de Arte Moderna. Tive a sorte de ir para o MAM. Nem foi uma escolha muito consciente. No curso secundário, fui levado com minha turma de colégio a uma exposição retrospectiva da Tarsila do Amaral, quando conheci o museu. Dias depois voltei para me matricular no curso de escultura. Veja só, escultura.

Quanto à universidade, tentei filosofia, letras, na UFRJ, 1969. Não suportei. Desisti depois de um tempo. Era o desastre, porque o aniquilamento da universidade naquela época era coisa da ordem do horror. Os grandes professores, perseguidos, demitidos, presos. Olheiros por toda parte. Só os movimentos estudantis tinham importância. Em 70 já estava no MAM, que era coisa totalmente diferente, o melhor do mundo da arte e da inteligência. De certa forma, sou autodidata. Não sou propriamente um intelectual, mas um artista que gosta do mundo das ideias e do pensamento.

Quanto à convivência, gosto de arte e sempre gostei de arte. Não sou daquela espécie de artista egoico, solipsista, que só vê o próprio umbigo, que só se interessa pelo que faz. O MAM foi um polo importante da cultura na cidade, no país. Encontrei muita gente especial de todas as áreas que frequentava o museu. Não me refiro somente a alunos. Os artistas estavam ali todos os dias. O mercado era incipiente, e o sistema de arte não era estruturado, o convívio era necessário, urgente e fácil; e a troca de informações se dava nas exposições, conferências, cinema ou nas mesas do bar, mesmo sob a ameaça dos olheiros da repressão infiltrados. Afinal, sabíamos quem eram eles, já os reconhecíamos. A repressão provocava desconfiança, mas tinha o efeito de criar solidariedade.

Apesar de não ter concluído o curso universitário, dei aulas na universidade durante algum tempo. Naquela época não havia curso de formação de professores em história da arte. Os professores eram críticos, estudiosos independentes, formados em direito, economia, engenharia, não havia essa excelência de formação que se tem hoje. Alguns nem tinham formação superior, mas obtinham *notório saber* pelos trabalhos importantes que executavam ou publicavam. Mas nunca me adaptei ao ambiente acadêmico. Detesto. Fui professor na Facen, na UFF, no CUP durante um tempo, participei de seminários em universidades de outros estados, mas execrava a vida departamental. Ouvi Lygia Pape reclamando daquilo durante anos.

EM *Mas você nunca parou de dar aula.*

RM Dou aula nos cursos livres da Escola de Artes Visuais/Parque Lage há 40 anos. Mas a demanda institucional é diferente. Sou um dos professores mais antigos na Escola. Mas, no curso livre, escolho meu aluno. Não sou obrigado a aplicar prova monografia, tese, teste... De vez em quando querem implantar essas coisas de currículo, ementa, plano de aula. Isso cabe na universidade, mas não é da vocação experimental da EAV, como não era do MAM. Sou radicalmente contra. Imaginem só que absurdo! Não entendo ensinar o que já não é ensinável desse modo, por exemplo, pintura. Quando comecei a dar aula no Parque Lage, aliás, nem era professor de pintura. Fui para dar aula de história e teoria da arte, levado pelo diretor, Rubem Breitman, e pelo coordenador, Luis Carlos Ripper, ambos perdas duríssimas para mim.

Voltando à informalidade de minha formação, tive um convívio muito interessante com Ivan Serpa, embora não tenha sido aluno dele. Eu era jovem e achava que sabia tudo, claro. Ivan gostava de conversar comigo, era um homem cultíssimo, informadíssimo, tinha uma biblioteca sobre arte superatualizada, importava tudo. Ele gostava de conversar com aquele moleque curioso e abusado.

EM *Quem estava ao seu lado quando você estava aprendendo?*

RM Dos meus contemporâneos de turma, que me lembre, poucos ficaram. Pintor mesmo acho que fui o único. Havia o Nelson Augusto. Fui colega de João Carlos Goldberg que fazia escultura e é meu colega na EAV. A Denise Weller, desenhista. Havia a turma da gravura em metal. A Wanda Pimentel, o Darcílio Lima, o Paulo Garcez foram alunos do Ivan e me antecederam uns anos. Antes, o pessoal da Nova Figuração, Gerchman, Roberto Magalhães, todos saem da Escola de Belas Artes. O museu era o lugar bacana onde ocorriam as grandes exposições e para onde todos iam nem que fosse para beber e conversar. Havia uma massa de cursos, de aulas, de conferências que o aluno era convidado a fazer.

Muitos desses colegas que conviviam comigo eram professores do ensino médio e superior, que estavam ali por um motivo qualquer, para ampliar o horizonte, o conhecimento, coisa e tal, mas não tomaram o caminho da criação, não se tornaram artistas.

Nos cursos do MAM não se entrava para estudar pintura ou desenho apenas, as aulas eram integradas. Várias matérias complementares. Lembro que assisti a um curso chamado Cultura Visual Contemporânea com Renina Katz. Era uma espécie de visão semiótica das coisas do mundo social, das cenas, dos objetos contemporâneos. Mário Barata foi meu professor de história da arte e da arquitetura no Rio de Janeiro. Vejam só que coisa: fui aluno do Cildo Meirelles, acho que na única vez que ele deu uma aula na vida, num setor inaugural e importantíssimo do MAM chamado Unidade Experimental. Onde davam aula Cildo, Anna Bella Geiger, Guilherme Magalhães Vaz, Frederico Moraes. Era uma discussão a respeito de questões da arte contemporânea. A Unidade Experimental reunia artistas que vinham de diferentes áreas, artes visuais, música, design.

EM *Você também trabalhou no MAM, editou o boletim do museu.*

RM Fui monitor-guia do MAM, ganhava uns trocados, precisava pagar algum curso. Muito tempo depois, nem lembro mais, fui encarregado de escrever o boletim e editá-lo. Mas aí já trabalhava profissionalmente no museu, era assistente do Roberto Pontual, que era o curador na ocasião, e que teve a ideia de fazer o boletim mensal. Nessa época organizei umas exposições do acervo, escrevi alguns textos de informação e também de crítica por indicação do Pontual, mas não era a minha praia. Detestava essa parte. Fazia por obrigação profissional.

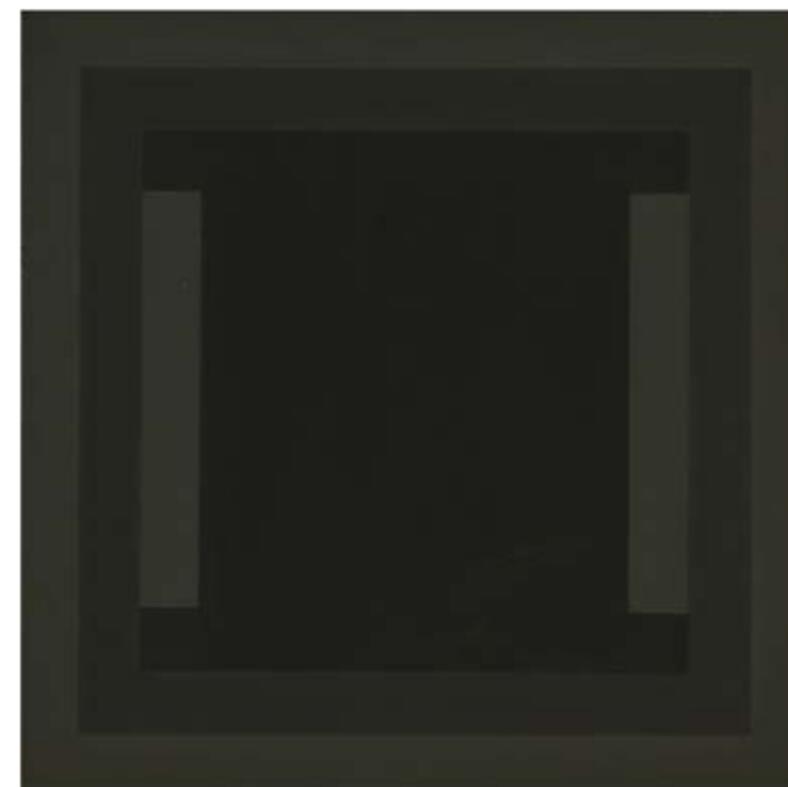
Os primeiros textos que escrevi, por volta de 1982/1983, sobre um e outro colega, guardam certa herança fenomenológica. Havia uma preocupação com a literatura da arte. Eram textos com certa sonoridade poética, de corte sartriano. Depois percebo que isso tudo se esgotou, não dava mais conta. Assim como uma pintura de pura visualidade havia se esgotado. Depois da série cinza que pintei, o que fiz em seguida já não tinha mais essa característica de pura visualidade. Revendo os pioneiros da arte abstrata, Kandinsky, Malevitch, Mondrian, infundi na pintura algum lirismo que apontava para algo transcendente, um além do visível, o limite inapreensível. Havia sempre uma espécie de moldura que assinalava o limiar de algo velado, um fundo que escapava que sugeria uma coisa que tendia à ocultação.

IR *A crítica da época falava em uma pintura reducionista.*

RM Exatamente. Pintura reducionista do ponto de vista da teoria da visualidade pura. Isso foi no final dos anos 70, início dos 80. Mas eu não acreditava mais nisso de uma visualidade pura. Vinha acatando certas impurezas, imperfeições, hibridismos formais, ruídos, a pincelada engasgava. Naquele momento não estava tão fenomenológico, mas me distanciando da forma claramente construída, testava uma espécie de desconstrução, aberto ao subtexto, às temperaturas da cor.

EM *Como foi seu encontro com Ascânio MMM e a parceria na galeria do IAB?*

RM Sou muito amigo do Ascânio MMM. Numa ocasião, por volta de 78/79, não me recordo bem, ele foi me procurar no MAM, onde eu trabalhava, porque tinha um projeto para a Funarte. Uma exposição



a dois: ele na escultura, eu na pintura. Esse projeto não foi adiante, mas a partir daí estabelecemos uma amizade. Logo depois, Ascânio, que é arquiteto de formação, foi convidado por um grupo de outros arquitetos ligados ao IAB. Estavam querendo criar uma galeria de arte e arquitetura. Ele me chamou, e topei. Havia também outros dois arquitetos conosco. Essa Galeria do IAB (na Rua Conde de Irajá, em Botafogo) teve importância significativa. Nela organizamos as primeiras retrospectivas do Franz Weissman, do Palatnik, da Maria Leontina e da Ione Saldanha, além de outras tantas de arquitetura. Eram retrospectivas de caráter antológico, sintéticas, acompanhadas de um catálogo e textos. Maria Leontina, por exemplo, estava meio desanimada, esquecida. Ela já vinha num processo de redescoberta, participando de algumas exposições, quando fizemos essa primeira retrospectiva dela. Só no Brasil acontece isso, uma artista de qualidade rara é deixada num limbo, numa espécie de esquecimento. Ficamos amigos; foi um convívio muito bom. Dirigimos essa galeria durante pouco mais de dois anos.

Depois disso, Ascânio inaugurou aquela escultura no prédio do Edifício Argentina, na Praia de Botafogo. Uma das melhores implantações de obra pública monumental na cidade. Perfeita sob o critério ambiental. Daí que foi convidado pelos diretores da João Fortes Engenharia para desenvolver uma experiência similar à da galeria do IAB que eles conheciam. Perguntou se eu topava ir junto. Era uma aventura, digamos, mas criamos a Galeria do Centro Empresarial Rio, que existiu por 10 anos. Ali desenvolvemos uma experiência nada ortodoxa em termos de galeria de arte. Expusemos desde artistas iniciantes, em seus primeiros passos, a artistas veteranos consagrados. Lançamos alguns nomes, como Ricardo Basbaun, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Gonçalo Ivo, David Cury, Fernando Leite, Suzana Queiroga, Angelo Venosa, Marcia X, Marta Araujo, Salvio Daré – ótimo artista, morto jovem demais –, muita gente. Dos veteranos, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Raimundo Colares (póstuma), Claudio Paiva, Rubem Ludolf, Ruben Gerchman, Franz Weismann, Joaquim Tenreiro e outros; tantos passaram por ali, que nem lembro. Barrio fez duas das suas intervenções antecipadoras das que faria mais tarde ali na Galeria. Sem contar um número de coletivas como A Flor da Pele, Grandes Formatos. Novos Novos teve quatro edições. O Plano Collor obrigou a Galeria a encerrar sua atividade.

EM *Como era a escolha de novos nomes?*

RM Eu era professor do Parque Lage, estava mais ou menos próximo da fonte, digamos. Mesmo quando não eram alunos meus, estava perto, atento, sempre observando. E a EAV na época tinha uma dinâmica que permitia isso; era uma escola de verdade e não um centro cultural e turístico, como passou a ser. Era possível entrar nos ateliês para ver os artistas que trabalhavam diariamente. Alguns eram meus alunos, outros, alunos do Charles Watson, do Luiz Áquila, de quem fosse. Trabalhavam a semana inteira nos espaços abertos da escola. Houve também dois semestres em que dei aula de pintura na EBA substituindo professores, eu, Katie Van Scherpenberg e Gonçalo Ivo. Saíram alguns bons artistas dali.

A Galeria do Centro Empresarial Rio foi essencial naquele momento, porque já tinha um caráter institucional, uma agenda sistemática de exposições regulares. Havia galerias de arte fortes e estruturadas, como a Thomas Cohn, Saramenha, Paulo Klabin. Eram galerias que tinham uma estrutura profissional, com um elenco de primeira. Já as galerias chamadas “culturais” eram meio mortas, burocráticas. A Galeria do

Centro Empresarial teve esse caráter de preencher um vazio. Acabou no Plano Collor, quando a João Fortes, que era a patrocinadora, fechou tudo.

IR *Como foi essa parceria institucional com Ascânio MMM? Vale a pena salientar que era uma parceria entre dois artistas.*

RM Exatamente! Lembrando sempre que não tenho perfil de gestor. Não sei administrar, não sei quanto alguma coisa custa, qual a logística, essas coisas. Sou péssimo para isso. E Ascânio é o oposto. Ali houve uma combinação muito interessante. Ele é um gestor. Eu detesto, abomino, tenho horror a isso. Trabalhamos juntos e ficamos amigos. Havia um equilíbrio complementar.

Bem, é como disse: sou um artista que não tem formação, mas que gosta do mundo das ideias. Gosto disso como gosto de arte. Arte e poesia para mim são essenciais. Vivo mais no mundo da lua do que no mundo da realidade. Então, essa combinação com o Ascânio foi muito boa. Nós somos amigos de muitos anos, décadas, e com perfis, atitudes, posições absolutamente diferentes.

Thiago Ferreira *Você poderia falar um pouco sobre essa experiência no MAM, nos anos 70?*

RM Não foi um momento feliz da minha vida profissional, porque era obrigado a abrir mão de trabalho de artista para poder estar ali e cuidar da obra dos outros. Fiz alguma coisa no museu, fui uma espécie de assistente de curadoria. Fiz de tudo, da redação do boletim ao discurso da diretora. Fui curador assistente de Lygia Pape na primeira exposição retrospectiva do concretismo/neoconcretismo, Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Lygia fez a curadoria da exposição que dava conta exaustivamente do que foram aqueles movimentos e seus antecedentes. Um trabalho monumental. A Aracy Amaral organizou o livro/catálogo, esgotado, mas que é uma referência para os estudos da arte e da cultura no país.

As melhores representações de países estrangeiros nas Bienais de São Paulo costumavam ser remontadas no museu do Rio ao sair de São Paulo – o Salão de Verão, iniciativa do *Jornal do Brasil*. Houve os Domingos da Criação, também idealizados pelo Frederico Moraes; nessa época eu era apenas monitor-guia.

Até o bar do MAM era famoso na época, pois reunia a resistência à ditadura militar. Naquele momento ninguém podia ir a lugar nenhum. Aquele canto ali do MAM era uma defesa, sem ser uma célula clandestina, era uma espécie de pequena casamata. Apesar de o Dops volta e meia aparecer por lá. O MAM tinha esse papel vital para o movimento de arte na cidade do Rio, do Brasil mesmo. Foi um museu que irradiava para todos os quadrantes.

Esse esvaziamento do MAM que assistimos hoje é muito doloroso. Passei mais de 10 anos da minha vida no museu: como aluno, depois como monitor-guia, como assistente dos curadores. Depois do incêndio, voltei ao MAM quando reabriu, levado pelo então curador geral, o Frederico Moraes, eu e a Lygia Canongia. Houve exposições bem importantes que ajudei a fazer como Entre a mancha e a figura, idealizada pelo Frederico e que balizava o reaparecimento de uma figuração na arte brasileira nos anos 80. Mas o museu não se reergueu mais. O incêndio realmente queimou o espírito renovador do MAM.



A extinção dos cursos, sem dar alternativa, foi outra das piores coisas que poderiam ter acontecido, deixou-se de preparar plateias. Houve uma derrisão do museu em relação a isso. Foi então que a EAV passou a exercer esse papel, com a direção inovadora do Ruben Gerchman.

Foi aí que fui dar aula na EAV/Parque Lage. O Gerchman me chamou para coordenar a área de pintura e desenho, e a Teresa Simões, para coordenar a área de terceira dimensão. Mas já estava no final de sua gestão, e acabou não dando certo. Rubem Breitman assumiu no lugar de Gerchman e me levou definitivamente. Era exatamente o momento em que o meio de arte estava começando a se profissionalizar. Algumas galerias comerciais contratavam seus artistas; começava uma estruturação incipiente do sistema de arte, apareceram as figuras do curador, do *dealer*, a produção profissional, divulgação, isso tudo começava a aparecer no início daqueles anos 80.

Cezar Bartholomeu *Minha curiosidade principal em relação a essa mudança é como o Parque Lage se configura como laboratório de criação na cidade, em contraposição ao MAM. Porque sua crítica, no fundo, não é quanto à falência do museu enquanto “lugar morto da arte”, mas à falência do museu enquanto lugar vivo.*

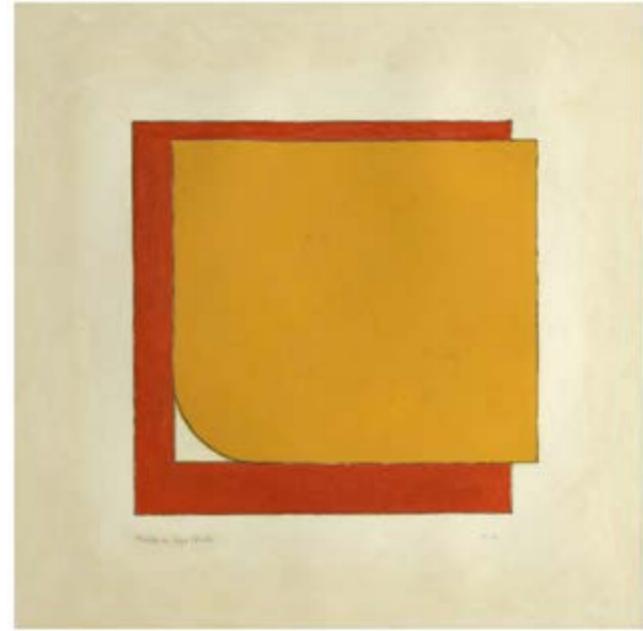
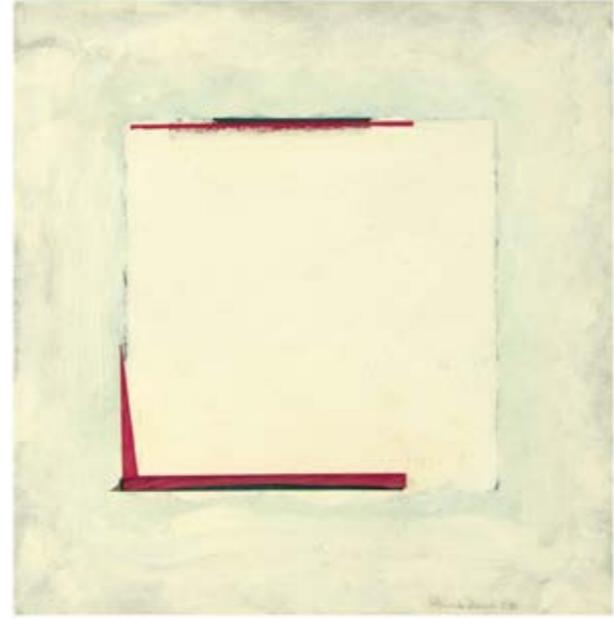
RM Eu diria em substituição, ocupando o vácuo deixado pelo MAM. Li, certa vez, um documento da época da fundação do museu, possivelmente arquivado lá, em que os primeiros fundadores discutiam os prós e os contra do nome que deveria ser dado à nova entidade: museu de arte? centro de arte?

centro de arte moderna? e aquele que ficou definitivamente, Museu de Arte Moderna. Vejam que era uma questão de origem, que tocava na utilidade, no papel a desempenhar, nas características funcionais da instituição inaugural.

A EAV ocupou bem esse vazio deixado pelo MAM pós-incêndio. E o Gerchman tinha um incrível senso de colegiado, de um plano coletivo, participativo, para a gestão da Escola. Arriscava. Isso se manteve na direção do Ruben Breitman e do Marcos Lontra. Marcos Lontra foi responsável pela megaexposição *Como vai você, Geração 80?*, evento que tornou a EAV conhecida para além do mundinho das artes apesar das críticas...

A Escola vem sofrendo com um excesso de burocratização. Hoje, você vê pouco um cavalete, um aluno fotografando ou filmando, um garoto lá fazendo uma performance espontaneamente, ensaiando um texto livremente sem autorização carimbada. E isso era constante. Era um momento em que a presença do Estado era menos interveniente e a Escola tinha capacidade muito maior de experimentar, de ousar, de errar. Agora há muita vigilância. Não pode isso, não pode aquilo, é proibida a entrada ali se não pagar a taxa. Comércio raso para um turismo pobre.

CB *Para mim, o interessante não é você dizer que é pintor, mas pensar que para você ser pintor talvez tenha que ter tido uma decisão dupla: ser professor para ser pintor, como para Zilio talvez tenha sido assim. Uma decisão desejada, a pintura, e conseqüentemente, praticar a pintura, os materiais, a experiência...*







RM Mas com Zilio talvez essa duplicidade seja mais evidente e menos conflituosa. Zilio sempre foi um grande professor. Um intelectual refinado. Acho que ele aprecia a experiência acadêmica. Sou professor por mera circunstância.

CB *Mas, no seu caso, há uma decisão consciente em colocar-se num determinado cenário, num determinado lugar, e essa decisão já não é mais interna, ela é informada. É uma decisão que faz parte de uma prática.*

RM Diria que essa informação foi sendo construída, porque meu objetivo sempre foi ter um projeto de obra. O que, aliás, sinto falta nos artistas mais jovens, que se ocupam somente com estratégias de mercado. São craques nisso. E o que me ajudou foram justamente esses trabalhos paralelos que fiz por dinheiro, por sedução, por arrogância. Eles provocavam, davam pressão ao desejo.

Como já disse, em 1977 fui curador assistente de Lygia Pape na primeira exposição retrospectiva do neoconcretismo, em São Paulo e no Rio – quem fez o design da exposição foi Ângelo Venosa, que nem sonhava em se tornar o artista que é hoje. Foi um convite extraordinário, a oportunidade de lidar com aquele material da história recente, estudar mais profundamente aquilo tudo. Mas, mesmo gostando, queria que aquilo acabasse logo, queria voltar para o ateliê. Essa segunda via provocava o desejo de estar no lugar que naquele momento eu não podia estar.

IR *Em um texto seu, você fala do “pintar como autodisciplina”. Poderia falar sobre essa autodisciplina, que, a meu ver, pode estar na própria pintura ou mesmo extrapolá-la.*

RM Tive essa formação que vem da herança neoconcreta, vamos chamar assim.

Não me autorizo nem posso dizer que venho do concretismo, mas é uma herança. O neoconcretismo acaba em 61, e o projeto está finalizado em todos os sentidos, até no seu alcance político. Agora, há uma herança que chega a mim, a Paulo Roberto Leal, a Adriano de Aquino, a Manfredo Souzanetto, ao Ascânio e até mesmo ao Raimundo Colares. Há uma contaminação. Essa herança me deu disciplina. Sou um sujeito que trabalha constantemente mesmo quando não estou pintando, mas vendo, imaginando, pensando. Preciso pensar a pintura. A pintura que iniciarei amanhã. Nunca fui um pintor puramente intuitivo ou espontâneo. A espontaneidade é péssima para a arte, vai dar no fracasso. Faço pintura porque gosto de pensar pintura. Há uma relação fenomênica ou fenomenológica. Existe sempre uma coisa que mesmo fugidia, aparece ali, se insinua bem na frente. Por isso desprezo a crítica de arte que tem que fazer relações com o passado da arte para falar de um artista atual. A crítica de arte hoje, que tem esse ranço que vem do tratado universitário, perdeu o sentido ensaístico mais poético, mais experimental e arriscado, e repete coisas muito tolas que já foram ditas várias vezes antes, requeitando outras análises.

CB *Em conversa recente que tivemos sobre seu trabalho, falamos da pintura de Ryman e da ideia, que parte da fenomenologia do Ryman, do quadro pintado a partir do fora do quadro. Essa é uma posição conceitual do seu processo, porque você não pinta de dentro. É uma espécie de extraquadro.*

RM Disse meio brincando que pinto mesmo quando não estou pintando. Mas é verdade. Primeiro, curto o trabalho da imaginação e de um tipo de percepção prévia das formas no plano, do espaço visualizado

quando parto para a execução na tela. Cores, direção, temperatura, gordura da tinta, pincéis, trinchas na mesa, vassouras separadas, tudo mais ou menos equacionado, apesar de muitas surpresas ocorrerem durante o processo. Às vezes, uma série de cartões e telas menores antecede outras grandes. Diria que essa é a parte técnica, óbvia. Entretanto, pinto a partir de princípios, formais e conceituais. Não se trata de perseguir um significado, porque estou me lixando para o que possa ser o significado. Veja o caso dessa faixa que limita, que emoldura, essa espécie de orla que está sempre marcando um limiar. Não se sabe o que tem ali atrás. Será que existe outro plano? Uma palavra? Algum sinal? Será que existe alguma coisa ali encoberta? Esse fundo está sempre no limite do visível e o nega de alguma forma. Alude a uma coisa que você pode farejar, mas não pode tocar, que está atrás ou fora, que não aparece inteiramente e que não pode ser enunciada. Há aquilo que você tende a ver como fundo, mas é um fundo que pode desaparecer a qualquer momento e dá a impressão de que a forma vai se afastando para arruinar toda a pintura, que não é mais fundo, mas, sim, um lugar de um evento qualquer. Daí minha recusa ao princípio da visibilidade pura, caro ao construtivismo, ao concretismo. O neoconcretismo abandonaria essa premissa, veria que não é só isso.

EM *Ele pode desaparecer, mas, de certa maneira, funda a pintura.*

RM Sim. Você vê que esse limite da tela é uma coisa em discussão. O espaço do fundo está na tela ou na parede ou em todo o ambiente? Ryman é um artista referencial. E há outro artista dos anos 70, que interessou a mim e mais ainda ao Paulo Roberto Leal: o alemão Blinky Palermo. Paulo Roberto Leal conversou mais com Palermo por causa do espaço físico, o que não era meu maior interesse naquela época. Meu problema era com o neoconcretismo. Outro artista interessante é o Brice Marden, cuja pintura tinha um diálogo mais próximo com Adriano de Aquino. A montagem dos planos contínuos que se encontram e se contrariam. Tínhamos nossas referências de fora como essas. Possivelmente meus colegas não gostariam de ouvir isso que eu digo agora, mas tínhamos inúmeras referências que constituíam o intertexto naquele momento.

EM *Você escreve um texto sobre Gerardo Vilaseca, no qual faz duas perguntas que completam a pergunta do Cezar. Você questiona: “onde começa a pintura?” e “onde começa a escritura?”*

RM Foi o texto do catálogo quando ele expôs na Galeria do Centro Empresarial. Nessa ocasião eu estava mais perto do pensamento pós-estruturalista, ganhando mais individualidade para pensar por minha conta, embora não me atreva a ir mais longe do que o artista que sou. Procuo pensar por minha conta e risco. Digo para você que essa fronteira desaparece mesmo, não há separação. Não há fronteira entre pintura e escritura. A pintura é escritura. E a escritura, de certa forma, se pinta continuamente.

IR *Nesse texto sobre Gerardo Vilaseca há momentos em que você chega a uma espécie de síntese de um pensamento sobre o que é a arte. Você diz sobre ele: “A arte é uma dúvida que o persegue, um enigma que o encanta, que o possui, e não um objeto possuído. Eis por que o discurso sempre violentará a verdade da arte e nunca esgotará o sentido da obra, irredutível à palavra”. E continua em outro momento: “Sobre essa mútua compreensão baseia-se o poder da realidade e da arte: podem recolher em si os contrários e conservá-los como tais”.*

RM Tenho dificuldades com essa mania que vigora há umas décadas de querer explicar tudo do fenômeno artístico. O artista tem de ter um discurso à frente da obra. O discurso seria até mais importante. Um teorema de onde a obra brotaria, luminosa, para todos. Exigência do mercado. No meu caso, a pintura sempre convoca a contemplação. Tem essa dimensão espiritual que advém dos pioneiros, dos paradigmas da arte abstrata, Mondrian, Kandinsky, Malevitch...

Sou um homem que começa a viver a partir dos anos 70, quando se misturam ou se opõem a militância política e a contracultura. Não fui militante no sentido partidário, li Marx, Gramsci especialmente, mas, apesar da minha posição à esquerda, os partidos não seriam meu abrigo. Da mesma forma que não tinha um atravessamento propriamente religioso ou místico, mas era tocado de algum modo pelo clima New Age. Fui seduzido pelo zen-budismo e por algum espiritualismo que se refletiriam no acatamento do silêncio na recepção da experiência estética e poética. Porém, não defendo a sacralidade do objeto de arte.

CB *Até aqui você está dizendo que a pintura é irreduzível à palavra. A pergunta seria, o que é escritura para você?*

RM Digo que não há distância entre pintura e escritura. Ambas apontam para uma mesma experiência inaugural, advinda ou de um tropeço ou de um engasgo e para longe da instrumentalidade da língua ou da imagem e que reafirmam a liberdade poética.

TF *Você usou muitas vezes a palavra limiar para descrever tanto suas experiências de atividade mais pontuada quanto outras mais gerais. Como entende esse território do limiar no seu trabalho?*

RM Minhas telas iniciais são herdeiras do que se chama de experiência de visualidade pura, da grande abstração que vai aparecer no Brasil com o concretismo. Essas experiências sempre trataram o espaço como um acontecimento que se dá no nosso mundo empírico. Você vai ver uma tela do Aluísio Carvão ou uma escultura do Amílcar de Castro, do Weissmann, ela se dá aí. Você pode inclusive jogá-la para o alto, atirá-la, e ela vai desabar, acontecer no espaço. Mas tive dificuldades com isso. Creio que sempre existirá uma memória do espaço de representação; em qualquer coisa existe uma memória histórica, de que a teoria da pura visualidade nunca dá conta. Por isso toda pintura minha sempre teve essa orla, essa borda. Foi uma discussão que tive durante muitos anos com Paulo Roberto Leal: esse limiar de alguma coisa que tende a não aparecer inteiramente. Há quadros atuais de pintura cuja escrita tende a apagar-se, um grafismo vazio, uma escrita assêmia. Há sempre alguma coisa que tende à ocultação, que não se revela inteiramente. A pintura nunca é uma caixa pintada. Nunca pinto as arestas do quadro. Ela se dá sempre na frente, é rigorosamente plana. Pintura é para se ver de frente. A não ser, naturalmente, Willys de Castro com os Objetos Ativos. Mas aí o problema é da posição do espectador, que precisa decidir o que é a frente.

TF *Por que o limiar retorna como questão em vários momentos?*

RM O limiar é uma espécie de umbral, de suplemento. Para além ou para aquém dessa espécie de moldura pintada, esse branco é como um portal. Tem algo a ver com o mundo digital da virtualidade imperativa. Ele fica sempre nesse limite, de alguma coisa que aparece um pouco, que é sugerida, mas não aparece totalmente, é fugidia. Algo que você pode até pôr em dúvida. Será um fundo? Será pintado? Será que

esse fundo é o tecido cru natural? Tem sempre essa ambiguidade. Ele nunca se define como alguma coisa pintada ou não pintada, como posta numa experiência puramente de máscara. Parece haver mais alguma coisa ali atrás, uma profundidade sugerida, uma terceira dimensão. Essa sensação de vácuo.

CB *Você acabou de falar que a pura visualidade não dá conta do seu processo de pintar. O problema fenomenológico é limitado em relação ao lugar. Então, sua pintura está sempre optando por estratégias no limiar do seu próprio processo de produção. Esses lugares também são lugares de recepção do seu trabalho. Por isso vou mudar um pouco o foco. Porque exatamente isso que você está evitando fazer na entrevista, que é categorizar seu trabalho, minha sensação é de que parte da crítica opta por ter uma investigação mais sofisticada, que acompanha todo o processo, e outra parte da crítica tem um processo de forte categorização.*

RM Categorização fortíssima, que é um pouco uma tradição dos anos 60, 70. Essa crítica era muito fechada, gostava desse enquadramento de todas as obras, das determinações estilísticas apriorísticas, construtivismo, geometrismo, conceitualismo, neoexpressionismo... Estilo? Há décadas lido com questões da arte, até hoje não me explicaram bem o que é isso. Os hibridismos, o império das contaminações mútuas e gerais detonaram essas noções.

Meu problema com identificação é sério, porque sou um pintor das chamadas gerações intermediárias. Se pensarmos em termos geracionais, não estou nem ali naqueles primeiros pós-neoconcretos, nem sou daqueles conceituais que abrem os anos 70.

CB *Mas você acha que essa é uma questão datada dos anos 70 ou ainda persiste hoje num tipo de escrita que empata com esse trabalho?*

RM Hoje acompanho muito pouco a crítica de arte, assim como a crítica cultural; ainda me interessa um pouco pelas novas teorias gerais. Até certo tempo, tinha muita conversa sobre isso: a derrisão da crítica, a crítica que não critica, mas que simplesmente recebe um pagamento para falar sobre qualquer obra. Não vejo posições críticas. Apenas replicagem, uma posição que se repete indefinidamente por diferentes escritas. Mas tenho receio de ser injusto. Como disse, não acompanho mais o que vem sendo publicado. Falta de interesse mesmo.

IR *Voltando à pintura e à dimensão de espiritualidade nela contida, é preciso ressaltar que ela é também um meio específico. É quando a pintura toca o problema da realidade.*

RM A pintura está na realidade. Isso independentemente do autor, do espectador, do receptor. Talvez esteja entre as formas, vamos dizer, que mais vigorosamente habitam a realidade. E onde encontramos de maneira mais pujante a velha questão de como se articula a realidade da arte e a realidade na arte. Mais até que a própria escultura, a prosa de ficção, as videoinstalações e performances. Porque na escultura ainda há um "em volta", existe uma temporalidade e tudo o mais. A pintura é instantânea. Mesmo a mais narrativa. Veja bem: nós estamos falando da realidade, não do real. Do real não ousaria... Deixa para lá.

CB *No fundo tem outra figura, que é o duplo. As coisas aparecem como são e aparecem também numa espécie de esquema de escape ou esquema de controle das formas que são produzidas. Que num outro momento histórico, ou histórico, análogo a esse do receptor, chamaríamos de metalinguagem. Mas acho que hoje, no fundo, há uma estrutura e há o empírico, há uma entrada de outra coisa que é e não é fenomenológica, e que no fundo é uma coisa, é um dado do real acontecido imprevisivelmente.*





RM Digamos que esse dado real vai entrar sempre para atrapalhar tudo para nós todos. Quando você acha que está lindo, perfumado, pronto para ir para Nova York amanhã, de repente você fica com uma gripe fortíssima, com uma infecção. Sempre há esses incidentes. Quando você está lindo para ir à festa, aparece um treco na sua bochecha. Quer dizer, essa imponderabilidade do real aparece para a pintura o tempo todo. Sei lá eu por que isso se dá.

CB *Mas acho interessante que de algum modo isso provenha de uma figura do duplo. Lá atrás a questão da estrutura é operada de modo a duplicar esse problema.*

RM Até porque esse princípio estrutural está sempre aí no meu caso, até para ser contrariado pela força daquele imponderável que você citou. Não há um modelo estrutural e sua duplicação apenas. Se for ver a extensão de um desses quadros de pintura, pode ver o centro, esquerda, direita, a progressão matemática, a progressão aritmética. Mas agora, naturalmente, com um traço de liberdade aleatório espantoso, que está além ou ao lado do artista.

IR *Minha curiosidade é como tudo isso aparece em pinturas medindo 30 x 40cm. Pensar em pinturas de 1,80 x 2,50m é uma coisa, mas esse formato menor é desafiador.*

RM E difícil, sim. Mas é bom não se acostumar à zona de conforto. Estou sempre variando tamanhos e formatos como você pode ver no ateliê. Não tenho uma série ou um conjunto grande, depois outro menor. Tenho a formação das experiências. Chamava antigamente de estudo, de esquete. Eu nunca vou ao quadro antes de esboçar alguma coisa qualquer. Muitos desses primeiros exercícios tornam-se definitivos por eles mesmos. É da minha origem mais construtiva. E há um negócio que me deixa feliz com essas pequenas pinturas: tem o mesmo desejo de monumentalidade das grandes, projetam-se para fora, respiram grandeza.

CB *Isso significa que esses quadros menores não nascem enquanto quadros?*

RM Não só nascem enquanto quadros, como também as experiências que os antecederam muitas vezes viram quadro. Depois posso emoldurar, no sentido de dar acabamento final. Poderia dizer que tudo vira quadro.

IR *Há também outra materialidade: a da tinta a óleo sobre o papel. Como o papel entra como uma problemática?*

RM Vou responder com uma anedota. Tenho um amigo, grande desenhista, que diz que eu estrago o papel: “você pega o papel mais caro, mais extraordinário, e pinta ele todo”. Não tenho nenhum respeito à fibra do papel, a sua nobreza, se deixei, se fiz sujeira, coisa e tal. O desenhista está sempre lavando as mãos, lavando o suor, tirando a gordura. É um maníaco. Pois qualquer coisa que você bota ali marca o papel, dá fungo. Pego o papel e estou me lixando para ele, a tinta vai, o pincel o lambe totalmente. A minha relação com o papel é uma relação completamente irreverente. Este papel aqui é próprio para pintura, não absorve o óleo.

Mesmo quando uso papéis que não são para pintura eles estão com uma base impermeabilizante prévia para levar a tinta em cima. Tenho colegas que são grandes pintores, grandes desenhista, que têm uma

visão totalmente diferente da minha. São muito reverenciais à tinta, ao papel. Esse excesso de respeito ao material às vezes é muito cansativo e desnecessário. Vem daquela nostalgia classicizante da grande obra excelente, de que falamos antes.

EM *Há uma porção de trabalhos seus sem título. Mas quando você dá título, são títulos que, se olharmos para a tela...*

RM O título e a tela são incompatíveis, não é isso? Arbitrários e sem motivação como um nome próprio dado no batizado, não é? Quando você deu o nome Maria Eduarda para sua filha, ela nem tinha cara de Maria Eduarda. Você apenas a intitulou. É só uma nomeação. Depois gruda para sempre.

EM *A pintura vem primeiro e o título vem depois?*

RM O título vem depois. Pode vir de uma série de coisas. Pode ser inventado por mim. Pode vir de alguma coisa que ouvi ou li e que ficou ali dormindo. O título é uma captura poética e também tem um lado estratégico, não explica a obra. Desmonta esse todo pronto do poético. Ele sublinha esse sentido de palimpsesto de algo por baixo. Alguns jovens artistas acham que o título deve explicar a obra, o que é uma das coisas mais insuportáveis.

Thalita Prestes *O título é também imagem?*

RM Pode ser, sim. O título pode ser um significante poético, que arrebatava. Ele pode provocar, fazer o espectador parar, pensar. Eu gosto de títulos. Títulos longos, literários.

CB *Também são títulos distantes daqueles narrativos, retóricos, expressivos, da produção da Geração 80.*

RM Alguns da Geração 80 botavam títulos narrativos, e muitos deles explicativos e rebarbativos, porque acreditavam na imagem como representação, duplicação da realidade, no sentido mais tradicional da pintura figurativa, no sentido da pior fotografia, essa reprodução pura e simplesmente não mediada pela linguagem. Isso é a pior coisa que pode haver na arte figurativa. A pintura figurativa que se faz hoje é muito ruim. Ela tem caráter narrativo, volta e meia vai para uma espécie de fantástico, uma coisa surrealizante, muito datada, muito esgotada, mas que atende a essa sedução. Não tenho nada contra a sedução da obra de arte, mas a pintura figurativa que vejo ultimamente é bastante sofrível.

CB *A meu ver, essa afirmativa volta à questão da percepção, porque hoje qualquer objeto de arte lida com uma massa de pessoas que não foi mais educada, a partir de qualquer tradição artística, e que não tem nenhum aparato crítico para lidar com ela.*

RM Os fotógrafos sofrem muito. Hoje eles estão passando pela experiência que a pintura viveu uns 30 anos atrás: todo mundo é fotógrafo. Você encontra a fotografia mais banal em toda parte. Quase todo mundo tem uma câmera fotográfica, um celular, mas o princípio, o conceito é absolutamente banal. São raros aqueles fotógrafos que têm uma discussão com a imagem fotográfica, com o objeto fotografado e mesmo com a câmera, o aparelho. Na verdade, o grande desejo é o de retratar a vida pessoal, às vezes alguma denúncia de cunho social, mas sem a necessária surpresa, que é a resignificação da realidade.

IR *Você considera que essa é uma condição específica da produção de imagem técnica ou algo mais geral na arte hoje?*

RM Não sei dizer, não tenho uma resposta, embora a pergunta seja muito boa. Talvez eu esteja errado, mas vejo muito a pintura como uma resposta, não vou dizer contrária, mas autônoma, em relação à experiência ou à produção técnica. Por exemplo, tenho profunda dificuldade com fotografia, porque a perda em relação ao trabalho pictórico é muito grande: o cheiro, a corporeidade, a temperatura, tudo isso se perde na foto ou no filme, na lisura plastificada da ampliação. O que não acontece com a pintura mesmo figurativa. Essa experiência da presença física na pintura é inarredável. Mira Schendel dizia isso, sofria muito com essa questão. A foto tem essa película, esse filme, essa membrana que separa, que impede. Quase não fotografo minhas telas, não só pela minha avacalhão, meu descuido com a documentação, mas pelo meu desgosto. Não tenho tesão pela fotografia da obra pintada. O Wilton Montenegro é um grande fotógrafo, dos mais exigentes e perfeccionistas, conhece tudo sobre aquela luz exata que incide sobre o quadro, ele e a máquina não se distinguem, sua foto é tão perfeita que é outra obra independente. Deixo tudo em suas mãos. Não me meto quando ele fotografa minhas pinturas.

Uma vez tive uma conversa longa com o falecido Reynaldo Roels sobre como hoje certos cortes, certas dobras, certas torções do plano – minha pintura não abandona o plano-torção, mas ela não é só isso, o que era basicamente o problema da pintura neoconcreta, como certas imagens computadorizadas, digitalizadas, entram na pintura hoje. Por exemplo, curvas, torções de eixos que você só é capaz de reproduzir por efeito da experiência digital. Seria muito difícil o pintor inventar essa torção. Há certos enovelamentos que só são vistos e o aparecimento deles, por causa da experiência digital. Quero dizer que o pintor na pintura pega tudo. De Kooning dizia algo mais ou menos assim: “sou influenciado por tudo”, “tudo me influencia”, “tudo eu aproveito”.

CB *Na sua fala fica clara a recusa da categoria imagem, antes mesmo de falar em fotografias.*

RM Tenho a maior dificuldade com a representação. Desconfio da mimese nesse sentido. Eu e Platão. Diria que esse é um problema da minha vida inteira como artista, o problema que vou ter, por exemplo, com certo tipo de filme, de ficção, o teatro de pura representação.

IR *Quando você coloca o problema da imagem, você fala em pintura como presença, não como aparição?*

RM Acho que essas duas dimensões são constitutivas da pintura. Falei de aparição no sentido da representação, mas a presença é inarredável. Toquei nisso quando me referi a esse fundo que gostaria que fosse mais revelador, mas ele mesmo impede, ele mesmo dificulta uma epifania total. A incompletude. Mas assim mesmo é aparição. Não no sentido da imagem, mas de uma coisa que está ali em formação. Aí tenho de recorrer à ideia de forma pura que aparece ali não como imagem, não como representação, e sim aquilo que aparece na sua dimensão de “coisa”, que é do campo de onde venho, o campo da arte construtiva, da arte neoconcreta.

CB *Talvez eu fosse mais longe e considerasse o problema do fragmento, partes de informação, partes de gestos. Nesse sentido, a ideia de que os fundos começaram a aparecer como uma espécie de processo de arruinamento da forma procede.*

RM Não admito mais aquela visão totalizadora da experiência da arte e muito menos da pintura. Do lado do receptor também nada se conclui. Era uma ambição fenomenológica achar que você entregaria uma forma toda pronta num determinado campo e essa forma e esse campo não teriam antecedentes e outras determinações. Que chegaríamos a uma forma autossuficiente, que se bastasse, toda autônoma, inteligível por qualquer um em qualquer parte do mundo. Não deu certo.

EM *Mas sua pintura é muito reveladora disso, quando você deixa essas bordas; talvez seja o lugar do sagrado.*

RM Exatamente, isso mesmo. Esse é o lado de lá. Quando já não se pode mais falar sobre aquilo, é porque realmente estamos diante da dimensão do sagrado. Quando você vai olhar de perto e não sabe mais se é pintado, se é neutro, se tem um nome, se está mesmo ali ou não.

CB *Não sabemos se isso é fé ou sacrifício.*

IR *Na hora em que essa forma não se constitui como imagem, a partir de um referente, é porque não é uma aparência das coisas, mas aparição.*

RM A imagem tem um problema sério. É o caso do expressionismo, por exemplo, que era minha bronca, quando o admirava e quando dava aula. Seu aspecto moral: tudo é doloroso, não é apenas fé, é sacrificial, tudo sangra, tudo dói, tudo rompe. O órgão rompe, sangra, o Cristo agoniza, tem sempre essa coisa culpada. A imagem tem muito disso, essa mão moral, essa má moral. Ou então, por outro lado, é para rir e não aguento arte piada, detesto arte piada. Detesto esse tipo de pintura contemporânea engraçadinha. Bichinho, bonequinho, toy.

IR *Quando Cezar fala em duplo, juntando à questão do título em algumas obras, que Elisa levantou, não sei se já seria o caso de uma reduplicação, como no caso da história das ervilhas. Poderia falar um pouco sobre isso?*

RM Chego nesses brancos por conta de uma coisa obsedante. Foi algo que veio de algum lugar que não foi exatamente do meu desejo. Vou simplificar: há um filme do Buñuel, um dos filmes mais lindos que existe, *Belle de Jour*. Nele há um momento em que Catherine Deneuve está numa espécie de copa, com todo aquele turbilhão íntimo, aquela experiência psicológica, comendo entediadamente três ervilhas. Há três ervilhas no prato, e ela está brincando com esses carocinhos, tentando pescá-los para comer. Você é capaz até de fazer uma leitura fisionomística. É uma coisa que me obsidiou durante vários anos: aquele prato branco, aquela coisa branca, e outros três elementos que desenvolviam uma trajetória. Algo que vem como uma obsessão, um objeto ligado a não sei o que, mas que não explica a motivação do que eu pinto. Muitas dessas pinturas vieram como essas ervilhazinhas que aparecem no filme.

EM *Há uma diferença grande da sua exposição na Galeria Ipanema para essa outra na Galeria Márcia Barroso do Amaral. Não vou dizer que ela é quase minimalista, porque ela não é. Na Galeria Ipanema você trabalhava com uma explosão de cores, pinceladas muito maiores, e agora na Márcia Barroso parece que a camada de baixo de uma superfície branca tem um turbilhão, não é?*







RM As exposições realmente são muito diferentes. Mas existem coisas ali, naquele turbilhão de cores que você mencionou, que já antecipam, por exemplo, minha pincelada construída. Nunca pincelei, à maneira de outros pintores, com pinceladas expressivas, instintivas, se é que isso existe. Tenho essa dívida com Cézanne. É sempre essa pincelada pensada, que se acompanha uma da outra, ou em movimentos paralelos, ou em movimentos cruzados ou ainda enviesados. Há sempre uma direção. Estou construindo uma superfície de cor. De fato, eram exposições totalmente diferentes. Nem gosto de me lembrar dessa exposição da Galeria Ipanema, porque foi uma experiência muito ruim.

CB *Nessa ideia de dívida com Cézanne, do seu corpo planejando a pincelada, queria saber como é que se apresenta para você o problema de um Pollock.*

RM É muito interessante você tocar nisso, porque mais do que o problema do tamanho, é o da extensão e do controle. Pollock tanto vai ao chão com aquelas pinturas gigantescas, de seis metros, como também vai sobre a mesa com uma pequena tela. Pollock criava uma dança, especialmente nas grandes telas, que era extremamente cadenciada, uma coreografia; ele não chegava ali e despejava a tinta. Não era um jato explosivo. Você vê a caminhada, a trajetória do regador, do *dripping*. Há uma ordenação.

CB *Quando você narra esse jeito de pintar, o gesto de Pollock parece ser enorme, mas na sua tela tem um ponto no qual o pincel para. O gesto nunca é levado até o fim.*

RM Sim, até por razões físicas, não há a possibilidade de isso acontecer. Aí é uma conversa que acho que é meio da cozinha. Esse é o motivo de eu usar tinta a óleo. Porque a tinta a óleo me permite exatamente essa camada lubrificada de tinta. Ou, para usar um termo mineiro, enxundiosa. Enxúndia é a banha, o que tem banha. Esse é um dos motivos da minha opção pela tinta a óleo. Não é nem uma opção, é uma condenação. Também uso tinta acrílica, mas muito menos. Quando mando uma tela para o exterior, mando em acrílica porque o transporte é mais fácil. A conservação do acrílico também é mais fácil. O óleo, ao contrário, é muito mais complicado. Mas voltando às pinceladas interrompidas, algumas vezes disfarço e as recupero no ponto em que parei. E alguém pode vê-la como uma pincelada contínua de dois metros (artifício), como também pode observar lá a emenda, vendo a batida do pincel. É a sinfonia, é a história da pintura, vamos dizer, é a marca ôntica da pintura.

EM *Algumas vezes você me disse que é um artista morto. Quer saber se “artista morto” é um conceito. O que é artista morto?*

RM Digamos que essa expressão esteja vinculada ao prazer de estar um pouco fora do mundo das artes, já que vivo meio fora do Rio também. Claro que estou aqui, vou aos lugares e quando meus amigos expõem tenho o maior gosto de ir prestigiá-los. Ainda tenho essa experiência antiga de gostar da inauguração de quem eu gosto. Vou brindar com a pessoa que fez um trabalho, uma curadoria. Não vou lá somente para ver ou comentar os trabalhos. Um amigo meu dizia o seguinte: “no Brasil ninguém conhece arte porque todo mundo vai a vernissage”. Vernissage é a hora em que você realmente não vê nada. Sou um artista morto nesse sentido, quer dizer, artista um pouco passado, meio guardado no canto. No entanto, sou um artista clássico, como todos os clássicos. Lembre-se de que uso tinta a óleo, pincel, vassoura, esses negócios antigos.

CB *Você é parte dessa nova categoria de clássicos contemporâneos?*

RM Eu me acho contemporaneíssimo, apesar de não saber o que isso significa. Consigo estar num lugar ou, pelo menos, procuro estar num lugar, numa posição, de um artista que pensa. Lembre-se de algo que falei aqui, que sempre me preocupei, desde jovem, de ter um projeto de obra, que isso é um problema na arte brasileira. Acho que os artistas não se preocupam com isso. Eles se preocupam com o mercado, com diplomas, certificados, autorizações, mas com a obra, essa coisa de você sentar, olhar, ver, aturar, recomeçar, são poucos. Sempre me preocupei com um projeto de obra.

A ideia do artista morto que quero dizer é que às vezes, quando você é obrigado a se dedicar muito a essa experiência, é claro que tende a certo esquecimento, a certo apagamento. Entretanto, fico nesse lugar com muito prazer. Não sou aquele que reclama: “ah, porque estou esquecido”, “ah, porque não estou na exposição tal”. Não tenho esse problema. Estou no lugar em que decidi estar.

IR *Vejo a questão do artista morto como um ato político em relação ao sistema de arte.*

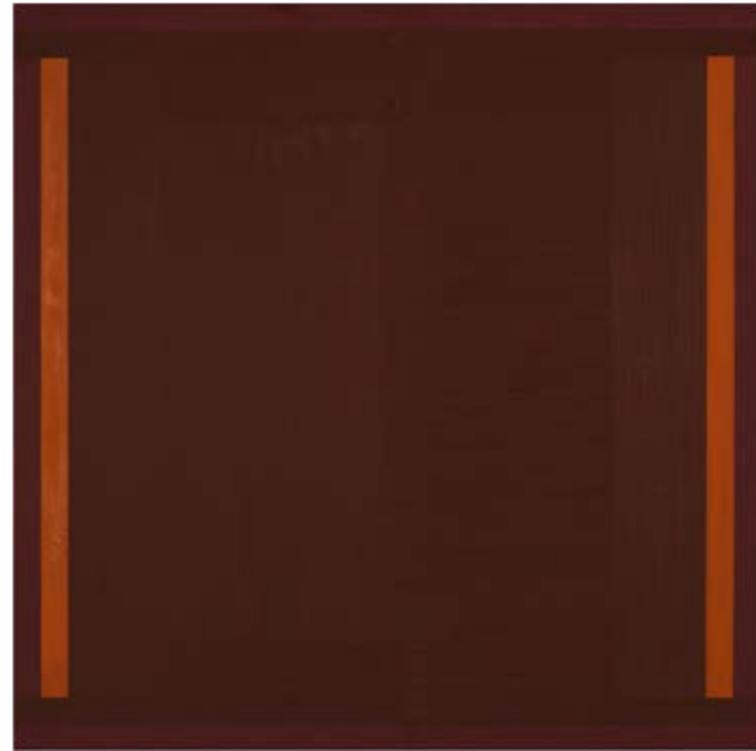
RM Tenho muitos amigos que reclamam do lugar em que estão, que de certa forma foram pressionados a ficar por várias razões, até por demanda de mercado. Eu, ao contrário, estou no lugar que eu quis, que eu quero. Hoje tenho um dos melhores ateliês do Rio de Janeiro, com 1.000 metros quadrados, num lugar onde tenho água à beça, tenho uma belíssima vista, tenho luz, tenho três cachorras. Posso ter essa dedicação exclusiva à obra, vivo disso. Dou uma aula uma vez por semana pelo único prazer de renovação. No entanto, sou morto no sentido de que não sou um pintor *mainstream*. No início me incomodava, sofria um pouco com isso. Esse processo de encobrimento. Tem uma hora que dói, que não é bom, mas depois... Por posição ética sou rigorosamente fiel ao meu projeto de construir uma obra toda minha, mesmo que cheia de impurezas e ruídos que advêm do diálogo com outras tantas que admiro.

IR *Mas o que estou falando é de uma atuação mais sutil. Quando você fala dessa diversidade de artistas e de propostas que passaram pelo Centro Empresarial Rio, ou da sua visão da Escola no Parque Lage, da visão do ensino da arte, ou quando diz que sua opção é por um ateliê maior, mesmo não estando no Rio, não fazendo parte do mainstream da arte, tudo isso marca uma posição política.*

RM Meu desejo sempre rondou o desaparecimento. Nunca fui de ser atraído pela luz. Você mesmo observou que sempre evitei o protagonismo em todos esses trabalhos que fiz. Não por timidez, mas por gosto mesmo. E um pouco de desinteresse. Há uma hora em que o mundo da arte cansa, é o eterno retorno do mesmo. Mas o estatuto político da arte está no meu horizonte de artista com minha obra, apesar de agir menos afirmativamente e debater sobre isso com poucas pessoas.

IR *O desaparecimento pode ser uma presença?*

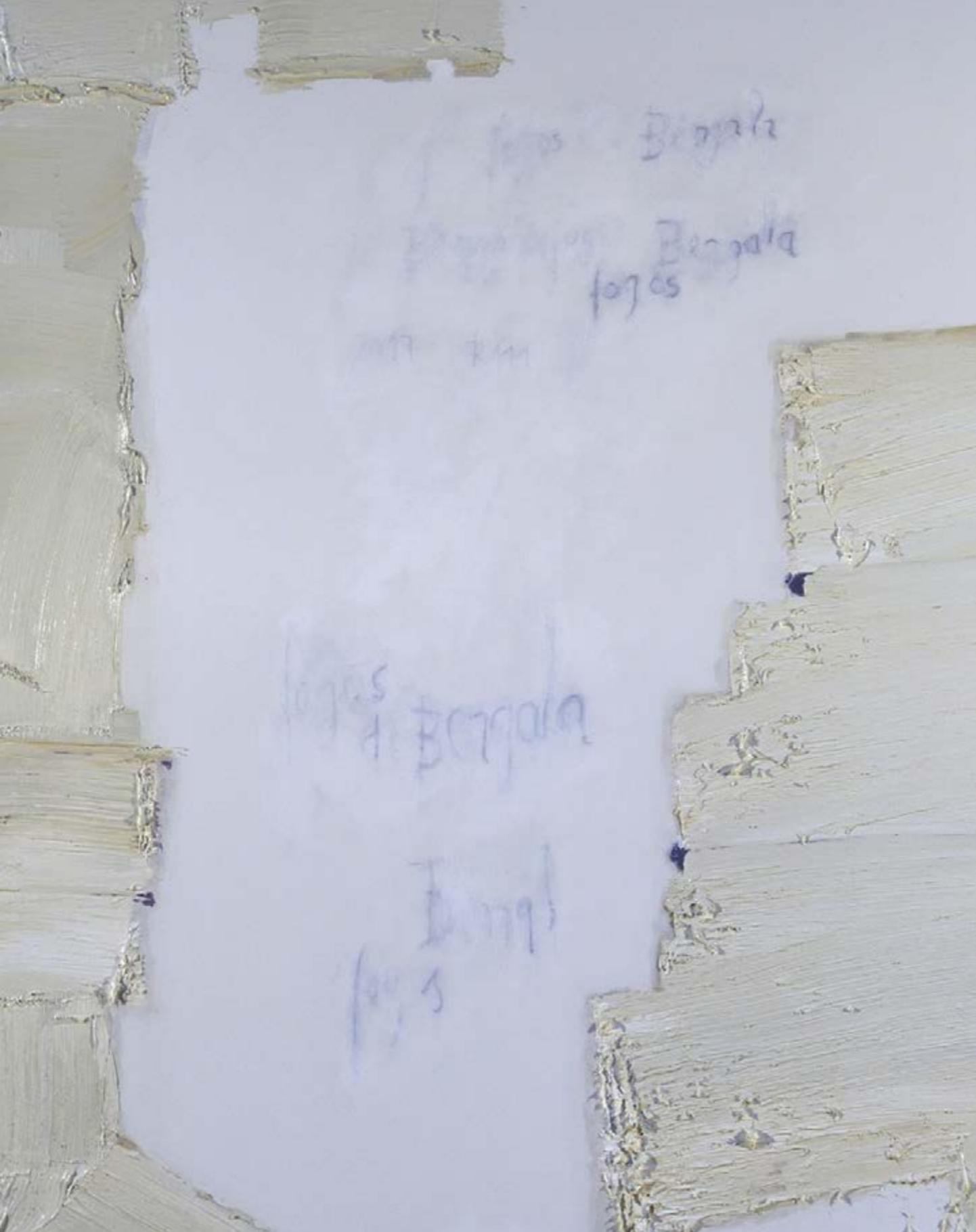
RM Claro. O desaparecimento não quer dizer que você não deixe cheiro, vapores, memórias. Esse desaparecimento é apenas um pano, um ecrã que fica na frente. Parafraseando não me lembro quem, estou em silêncio, mas não estou calado.











IR *Ronaldo, estamos retomando a entrevista, agora a partir do espaço de seu ateliê. Na primeira conversa que tivemos, você falou sobre títulos em seu trabalho. Neste contexto estamos diante de muitas de suas telas e vejo a presença da palavra em algumas delas. Queria saber mais sobre essa relação de sua pintura com a palavra. É comum você incorporar a palavra escrita nos seus trabalhos?*

RM A palavra não é algo costumeiro ou obrigatório. Nem o título é uma coisa que apareça sempre no campo da pintura. Há quadros que têm essa titulação incorporada. Algumas vezes é uma palavra que tende ao apagamento. Não é como o grande Cy Twombly, mas é um jogo de significantes, que você lê em sentido duplo ou afásico. Numa delas você pode ler, gaguejante, “fogos, figos, fígado”. Nessa pintura ali você até consegue ler “fogos de bengala, figos, fígado”, alguma coisa assim. O título é empregado nesse sentido, ao mesmo tempo em que é presente, um dado da pintura, é meio ilegível ou tende à invisibilidade. Estou sempre girando em torno do tema da invisibilidade, do silêncio, do vazio. Sempre há alguma coisa que nunca se revela inteiramente, fica à sombra, que é marcada por uma espécie de portal, que emoldura alguma coisa que não se conclui, que não se completa, que tende ao fluxo, a ir para trás, a afundar. A pintura vem para a frente, está toda para a frente, ela quer nos abraçar, mas há alguma coisa que chama atenção para o que é fluido e recessivo. O título, quando aparece inscrito na pintura, tem essas características. É uma escrita algumas vezes assêmia. É signo e imagem, tem essa duplicidade. E, muitas vezes, é um signo vazio, que nada significa, ainda bem. E é também imagem, traço, desenho, que tem sempre um apagamento, que contradiz essa vinda para a frente, toda essa presença da área pintada.

IR *Ao mesmo tempo, é muito forte essa presença da matéria. Ela fica até mais evidente em função desse apagamento da palavra/signo.*

RM Exato. Ao provocar esses apagamentos, essa matéria se revela afirmativamente, torna-se presente, mais à frente, mais física e não vai na direção do refluxo, na direção de um fundo fugidio e indeterminado, que escapa seja lá para onde. Ótimo você falar isso. É a primeira pessoa que confirma esse meu exercício.

Felipe Scovino *Não participei da primeira parte da entrevista, então não sei exatamente os caminhos que vocês percorreram, mas vou falar um pouco do meu interesse em estar aqui, de conhecer mais do seu trabalho e de o conhecer. Você começa a trabalhar no início dos anos 70, e a pintura feita no Brasil está se encaminhando – pelo menos por conta de um grupo de artistas – para outra via. Fazendo aqui um rápido histórico: a identidade nacional foi importante para a primeira metade do século XX, vem a onda concreta, neoconcreta, depois passa pela questão da nova figuração, com suas próprias características, que as distingue da pop art, embora a crítica de arte visse, naquele momento, uma aproximação entre pop art e a nova figuração. Bem, você chega no final dos anos 60, início dos anos 70 com Adriano de Aquino, Paulo Roberto Leal, talvez Carlos Zilio, que coloca em perspectiva o trabalho dele. Como era fazer pintura no Brasil, ou esse tipo de pintura no Brasil, naquele momento – visto que vocês estavam em plena ditadura militar. Ainda havia um peso muito grande dos concretos e neoconcretos? Como a crítica recebeu isso? Como era fazer essa qualidade de pintura no final dos anos 60 e início dos anos 70?*

RM Aquelas pinturas cinza do início, da qual falamos antes, têm esse clima mesmo de impedimento, um silêncio que não era o silêncio metafísico, mas que vinha com uma ideia de censura, um sentimento de censura, de impossibilidade de fala, de proibição. Naquela época ainda havia a fermentação do neoconcretismo. Como disse, fui aluno de dois grandes artistas neoconcretos, Aluísio Carvão e Lygia Pape, que depois viraram meus amigos. Minha origem é essa. Não era neoconcreto, e é ilegítimo alguém falar pertencer ao neoconcretismo nessa época – porque alguns artistas tentam dizer isso. O neoconcretismo encerrou-se em 1961, mas alguns artistas foram contaminados, tentaram jogar a bola para frente, mas isso era outra história. Havia, aliás, todas as questões ideológicas, políticas, que você está sublinhando, implicadas nas vertentes chamadas construtivas, que estavam francamente afirmadas. A crítica de arte mais inteligente, mais atuante, mais ativa, mais preparada, mais intelectualmente sólida, via muito bem esse tipo de arte que germinava do neoconcretismo, especialmente quando ela começou a ficar impregnada de questões ideológicas.

Mas não era uma arte *mainstream*, admirada por todo e qualquer um. Havia uma contaminação, por exemplo, com a arte conceitual. Eu mesmo vou ser tocado por isso. Nós todos dos que você citou. O mais construtivo de todos, que seguiu mais fielmente a vertente construtiva, foi, talvez, Paulo Roberto Leal. Até 1975/1976, esses artistas estavam se deparando com questões como: o que é a pintura hoje no mundo, mesmo num país censurado fortemente pela força bruta militar. Os artistas da nova figuração estavam sofrendo pressões físicas, exílio, como foi o caso de Antonio Dias, que saiu num autoexílio. Rubens Gerchman também estava fora do Brasil. Paulo Roberto sempre andou numa pista muito pessoal dele. Na época, éramos artistas convocados nas Bienais, delegações, como chamávamos na época, no setor de uma crítica mais atuante e inteligente, mais atualizada, mais ligada a uma internacionalização, ainda muito incipiente, mas já se falava nela.

FS *Havia algum tipo de patrulha ideológica sobre os artistas, indicando que se comprometessem com algum tipo de discursividade política?*

RM Não houve esse tipo de patrulha. A ditadura empurrou todos para o campo comum da defesa da liberdade. Liberdade política. Liberdade de expressão. O escândalo da tortura. A luta contra a opressão era de todos, praticamente. O grau de engajamento de cada um podia variar, ser maior ou menor, de acordo com os partidos e a luta clandestina a que estavam associados. Muitos artistas foram presos e torturados, outros saíram do país. E há o caso emblemático do Zilio, com perseguição, tiro...

FS *Mas os artistas não sofriam patrulha ideológica dos próprios artistas?*

RM Não. Havia aqueles cujas obras eram mais explícitas quanto às questões políticas, a denúncia da violência, os ligados à nova figuração ou a um certo expressionismo como o Ivan Serpa, da “fase negra”. Os abstratos, para usar ainda essa categoria, também traziam questões políticas e éticas mais sutis, é claro. Como eu mesmo, com o conjunto de pinturas cinza de que falei. Nelas há uma atmosfera secreta de silêncio, de sombras e de apagamento. Um sentimento francamente noturno. Mas há também os eventos de muita energia, happenings, como eram chamados, performances antecipadoras, de caráter coletivo e tribal, de protesto. Aqueles tantos eventos no aterro ao redor do MAM, de que não me lembro mais o nome...

A patrulha foi muito maior por parte desse povo que chega aos anos 80 com a chamada *bad painting*, a Geração 80 etc. Esses foram mais patrulhadores. Nós éramos vistos como construtivistas, ordenadores, com uma pintura que nada dizia, porque não tinha a ver com o “prazer de pintar”, de viver hedonisticamente. Essas besteiras acrílicas. Realmente houve alguma patrulha nos anos 80, querendo jogar um pano preto sobre nós que os antecediámos. Mas toda geração que desponta procura contrariar ou mesmo eliminar a que veio antes.

FS *Vejo os anos 70 como ponto de inflexão, pelo menos penso dessa maneira. Os anos 60 foram um período em que houve forte engajamento por boa parte dos artistas brasileiros, em virtude do contexto da ditadura militar. No início dos anos 70 seu trabalho, o de Adriano, o de Paulo Roberto, de um lado, e o começo ali da carreira do Waltercio, do Tunga, por outro. Como era fazer pintura ali no início dos anos 70, tendo como background uma pintura que está se reformulando nos 60 e que você deveria ser engajado para fazê-la? E, por outro lado, como foi conjugar essa recepção da arte conceitual?*

RM Difícil responder. Arrisco simplificar porque sua pergunta envolve muitas questões. Uma delas é que a pintura, assim como outros meios igualmente de descendência construtiva, concreta, neoconcreta, também tinha essa marca do princípio estrutural, da linguagem rarefeita, do conceito e já apontava para o problema da desmaterialização do objeto de arte. Assinala esse grau zero da expressão subjetiva e um mínimo material para se constituir. Tanto que você vai encontrar esses artistas que acabou de citar participando muitas vezes juntos de exposições importantes da época, bienais, grandes coletivas, sem nenhuma setorização. A diferença maior da pintura que fazíamos se dá em relação àquela outra mais narrativa, tributária da expressão, confessional, seja da nova figuração, seja a do modernismo canônico.

Mas nos anos 70 a questão política era muito aglutinadora. Quando você for ver, todos nós, mesmos os construtivos, mais limpos, mais álgidos, mais imaculados e desinfetados, todos tinham esse germe do protesto, da recusa à ditadura, à censura, à exceção.

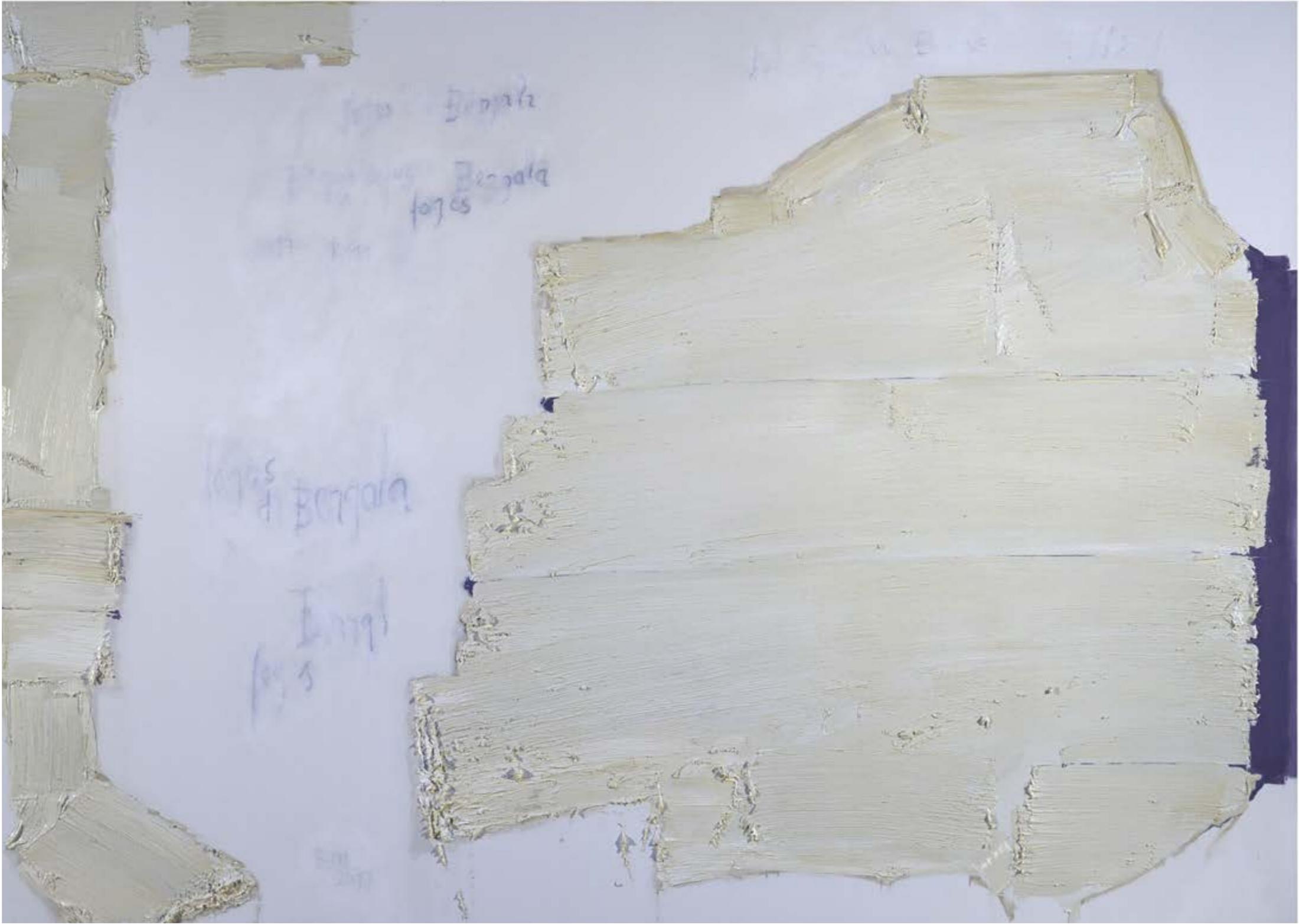
CB *Porque uma das críticas contemporâneas que se faz à abstração está no sentido de que os problemas culturais não se comunicam imediatamente.*

RM Talvez, mas a pintura não é um problema de comunicação, como não é a poesia, ou a arte que for. Não se trata de uma mensagem inteligível que corre daqui para lá. Toda a cultura, a história, o estágio atual da técnica, da ciência, mesmo a perigosa situação-limite da natureza hoje, encontra-se inteiramente no escopo da pintura, no quadro da pintura. Simbólica e fisicamente.

Os movimentos anti-intelectualistas dos anos 80, a *bad painting*, o neoexpressionismo etc., arriscaram rebaixar a arte e a pintura a um ato que não deveria ser reflexivo, a uma experiência puramente hedonista, autoindulgente, compromisso político zero, como se isso fosse possível. Um imediatismo raso algumas vezes.

EM *E, no entanto, você permanece na pintura.*

RM Sou fundamentalmente pintor. Não sou atraído por outros meios técnicos. A fotografias e os meios de reprodução técnica da imagem não me seduzem como prática a experimentar. Admiro, curto aquelas



Kertas Bengala

Kertas Bengala
Kertas

Kertas Bengala

Kertas



fotos que fazem ver fatos do mundo de maneira inédita, surpreendente e inaugural. Mas, como disse, tenho dificuldades com a representação e a mimese.

Os artistas meus contemporâneos não são pintores. Se for ver bem, podem trabalhar no plano. Paulo Roberto Leal não era pintor. Acho que os únicos somos eu, o Adriano de Aquino, o Luiz Aquila e mais uns poucos. Há poucos pintores ali começando comigo. Por isso fiz questão de me colocar no meio daqueles neoconcretos, por causa desse tipo de experiência. Uma pintura neofigurativa ganhará visibilidade e reconhecimento nos anos 80.

IR *Nessa linha de pensamento construtivo, fala-se muito da pintura, mas há também questões da arquitetura. Alguns artistas da sua geração tinham diálogo direto com a arquitetura. Queria saber se a arquitetura trazia questões para você.*

RM Não tive nenhuma relação com a arquitetura. No meu início, a arquitetura não tinha mais aquela característica da arquitetura integradora de todas as artes, do pensamento da Bauhaus e do primeiro modernismo; da grande arquitetura como vértice, que abrigaria todas as artes; o fim que seria o ponto supremo de síntese.

CB *Mas a arquitetura pode se referir a uma potência de corpo, algo além de uma potência de corpo. Nesse sentido também não tem interesse para você?*

RM Hoje tenho ligação com essa presença, seja o corpo do pintor ou do espectador. Se você observar os tamanhos das telas aqui no ateliê, todas têm uma escala na qual se pode entrar. Nunca é uma escala gigantesca, soterrante, como num Barnett Newman, com aquelas extensões de cores sublimes que precisavam esmagar a pessoa que via. Não é isso. Há uma grandeza, mas que está sempre na escala humana, nunca é assombrosa, nunca é esmagadora. No sentido do corpo do pintor, ou do corpo que estiver diante da tela. A extensão do pincel, essa marca muscular, também é presença importante. Há essa pincelada que muitas vezes se emenda, que continua, é recuperada — ela não é livre.

EM *Em muitas telas se vê a marca do óleo.*

RM O óleo está sempre lá. Não se pode esconder a gordura. É uma pintura gorda, bem diferente daquela dos anos 70. Lembro quando íamos ao ateliê de Aluísio Carvão, um ateliezinho pequeno na rua Souza Lima. Uma vez reclamei do tamanho de meu ateliê, que não tinha lugar para pintar, e ele me disse: “meu filho, fiz o neoconcretismo numa varandinha”. Naquele momento, o tamanho, a escala, não era problema. Podia-se pintar num quarto de empregada. Tudo era muito pequeno, e o que exigia maior espaço era externo, do lado de fora, como o poema enterrado de Ferreira Gullar na casa de Hélio Oiticica. O ateliê do Aluísio era uma coisa muito engraçada, tinha essas cumбуquinhas brancas de louça, nas quais ele colocava montinhos de tinta com água. Isso servia para decantar e tirar o óleo, porque a pintura tinha que ser absolutamente fosca e opaca, tinha que ser absolutamente tátil, não tinha gordura. Naquela época eu também tirava o óleo, não gostava dele. Hoje eu boto gordura, não tenho problema nenhum com isso. É uma pintura cada vez mais matérica, tanto que brinco que ela é que é de fato escultura.

IR *De onde vem essa matéria?*

RM Não sei explicar. Acho que vem da evolução do trabalho, do próprio amadurecimento da sensibilidade. Felipe perguntou sobre as telas cinza-chumbo (conjunto de telas produzidas entre 1970 e 1975/1976). Hoje, em relação à minha produção, são extremos. Uma era imaterial, tonal, com pequenas variações, em que a invisibilidade era testada; havia momentos que você não percebia a passagem de um cinza para outro, era uma pintura de apagamento, absolutamente líquida, ou, se você preferir, atmosférica. Agora não. Na passagem de uma para outra tem muita coisa. Sinto como uma revolução — evolução não seria a palavra certa. Um irrompimento da experiência no sentido mais radical da palavra.

IR *Por um lado você tem essa referência neoconcreta, uma formação neoconcreta, mas por outro, no que se refere ao uso da matéria, você não tem tanta referência, é mais um desdobramento.*

RM Perfeito. A utilização da matéria foi uma conquista do pintor, na medida dessa revolução de seu trabalho, em que ele segue criando e construindo sua rota, criando essa sensibilidade matérica. É o contrário do que acontece com alguns expressionistas. Eles são pintores extremamente matéricos. Só mais adiante é que começam o processo de depuração, de limpeza, de economia expressiva e técnica.

IR *Pode-se dizer que essa matéria entra na sua trajetória, nesse desdobramento que ocorre na década de 1980 em relação à cor, ao gesto, ao empastamento?*

RM Já comentei que me deixava atravessar pelas questões da época. Conversava muito com Jorge Guinle, artista extraordinariamente preparado, experiente, que viajava muito, intelectualmente curioso, que me fez ver de outra maneira muitos artistas. No meu momento de formação, nos anos 70, talvez eu os desprezasse profundamente. Por exemplo, Philip Guston. Talvez nos anos 70 eu tivesse um desprezo profundo por ele. Mas, a partir dos anos 80, consigo vê-lo com muita graça, muito gosto, muito prazer. Sou um sujeito influenciável. Se conversar com você durante dez minutos, vou começar a repetir seus termos, usando seus gestos, falando com seu sotaque.

FS *Os referenciais dos artistas também mudam nesse momento de virada dos anos 60 para os 70. Nos anos 50 o artista brasileiro ainda tinha como referencial as vanguardas artísticas europeias. Nos anos 60/70, há a presença da arte americana, que vem muito forte; tinha a Escola de Paris e a Escola de Nova York. Acho que essas duas escolas se tornam razoavelmente presentes a pintura feita no Brasil no início dos anos 70. E também que esses artistas todos sobre os quais estamos conversando, incluindo você, ajudam a construir outro tipo de referencial pictórico, de gestualidade, mais matérico, para essa geração. Sai um pouco da influência de Malevitch, Mondrian.*

RM Na primeira parte da nossa conversa tentei desenvolver essa questão, quando citei a grande abstração norte-americana, o *support-surface* francês. Lembro agora Iberê Camargo. É nesse momento que ele vai dar os grandes passos dele. O grande Iberê abstrato, por exemplo, extremamente matérico, poderosíssimo, começa exatamente na abertura desse portal, nos anos 60 para os 70. Ele era um grande pintor expressionista, mas que, naquele momento, passa a ser simplesmente Iberê Camargo, independente de famílias estilísticas.

Agora, tenho um pouco de dificuldade de pensar isso, Felipe. Não vejo muito esses cursos da arte como rupturas. Tendo a ver sempre uma espécie de continuidade nas rupturas. Talvez por antiguidade consiga

ver certas familiaridades entre esses artistas que você citou. Vejo isso como pequenas rupturas dentro de um grande fluxo ou de vários fluxos. Se você pensar em Rubens Gerchman e no que fazia artisticamente um Di Cavalcanti, por exemplo, você vê que há um abismo de diferenças entre ambos. No passar dos anos, vejo como é ruim Di Cavalcanti. Até meados do século passado você ainda tinha essa coisa de rupturas e releituras, de revisitação de movimentos vanguardistas e houve certa hora que tudo isso, talvez até antecipando mesmo a grande voga, vamos dizer, pós-modernista, tudo vai ficando muito caudaloso. Esses fluxos são correntes dentro do grande mar, para usar uma imagem meio boba, meio óbvia. O mercado era muito incipiente. Não seria dele que viria reação. O mercado queria vender Di Cavalcanti, Portinari, esses clássicos modernos que não davam mais conta do ponto de vista da linguagem.

FS *Querida saber um pouco mais sobre a exposição Geometria Sensível, de 1978. Particularmente, leio muita nota de rodapé sobre ela, mas não existem muitos documentos.*

RM Essa exposição tem duas marcas: primeiro, a exposição, ela mesma, a grandeza, a ousadia de ter sido feita; segundo, a grande tragédia que foi o incêndio do museu. Ela era a mostra que ocorria quando o museu incendiou, junto com o recorte retrospectivo da produção de Torres García, que era um núcleo especial da exposição, mais de cem trabalhos. Nessa exposição discutia-se a questão da América Latina, o que era a tal americalatinidade que muitos acreditavam ter uma especificidade. Seria possível uma arte latino-americana de corte construtivo? Havia a tradição concreta argentina, a venezuelana. Era isso que a exposição discutia. Naturalmente, com a assinatura de Roberto Pontual, que foi um grande crítico de arte.

Naquele tempo os críticos de arte debatiam entre si nas suas colunas. Você tinha a coluna do fulano, a coluna do outro, a do terceiro, a do quarto e eles debatiam ali, opinavam contrária ou favoravelmente. Roberto era muito seduzido pela tradição construtiva, acreditava piamente que a América Latina, especialmente o Brasil, por intermédio principalmente do Rio de Janeiro, daria essa resposta mais sensível à geometria. Isso significava a pintura de uma Maria Leontina, de uma Lone Saldanha, artistas que nós não citamos, que são anteriores, que estão experimentando esse calor construtivo, mas que passavam por fora dessa questão da geometria pura, absolutamente legitimada.

Estou falando dessas duas artistas, mas havia outros, é claro. O gigante Alfredo Volpi, por exemplo. Eles já vinham temperando a pintura, do ponto de vista da cor, como Aluísio Carvão após o neoconcretismo. Entretanto, Roberto Pontual associava isso mais a certa fantasia brasileira, a certa liberdade emotiva, a um imaginário muito liberal, do ponto de vista sexual, do ponto de vista de tudo. Então usou esta expressão Geometria Sensível para se referir a uma geometria que não se adequava exatamente àquela primeira geometria matemática, que compunha uma engenharia, muito mais comprometida com as questões da arquitetura, do objeto, do design, do produto, mais do que do corpo, da organicidade etc.

Essa ideia de uma geometria sensível foi muito criticada na época. Pontual foi bastante criticado, por várias razões, até mesmo por questões filosóficas. O que caracterizaria essa sensibilidade na geometria? E o que seria essa visão praticamente geopolítica de um estilo continental? Geometria sensível não chegou a ganhar o estatuto de um conceito, e hoje a ideia de Pontual não daria conta do que abrangia.

FS *Só tinha artistas cariocas?*

RM Havia cariocas, venezuelanos, argentinos, uruguaios – do Uruguai, além de Torres García, que era o núcleo que caracterizaria essa geometria da América Latina, havia mais dois ou três artistas. Do Brasil, eu era o artista mais jovem. Tinha 23, 24 anos, quando participei da exposição. Comigo estavam Volpi, Antonio Dias, Lone Saldanha, Mira Schendel, Adriano de Aquino, Paulo Roberto Leal e mais dois ou três artistas que ficaram no meio do caminho. Há pouco me lembrei do Paulo Herkenhoff se referindo ao que chamou de uma terceira geração construtiva.

FS *E os trabalhos que apresentou nessa exposição se perderam com o incêndio?*

RM Eu os refiz. Rigorosamente, refiz os seis quadros que tinham queimado. Havia outros, mas me dei o direito de refazê-los logo depois do incêndio. Eles existem.

CB *E isso é possível?*

RM Perfeitamente possível. Do ponto de vista do mercado, o que antes talvez fosse considerado falsificação seria considerado hoje? O que é falsificar uma Lygia Clark? Um metal daquele articulado com uma dobradiça? Talvez você possa falsificar um Di Cavalcanti, um Milton Dacosta, um Aluísio Carvão. Agora, uma lâmina, um pedaço de metal com dobradiça, o que significa falsificar isso? Juro para você que não tenho resposta. O que significa falsificar um dos cortes e dobras do Amilcar de Castro? Para mim é uma dúvida, realmente. Há pouco tempo um amigo mostrou-me uns Sergio Camargo que ele comprou em São Paulo. Não entendo nada, sou ignorante. No entanto, achei que aquilo ali tinha sido feito poucos meses antes. Ele comprou uns quatro ou cinco daqueles. Agora, dizer que aquilo ali chega a ser uma falsificação é difícil, porque não tem essa marca manual, o toque distintivo da mão que realiza. O sujeito ali é da obra. Sujeito da obra, se é que existe, é tão patente naqueles metais, naqueles mármore, naquele ferro, que qualquer um pode refazer. Digo até mais: penso que está no espírito desses objetos ser refeitos, eles pedem isso. Eles são tão poderosos na sua própria subjetividade, que permitem que você os replique indefinidamente. O controle da numeração é interesse do mercado e da justa remuneração do autor.

CB *É interessante, porque vários dos trabalhos seus que vi, vermelhos e coloridos, que apresentam materialidade, muitas vezes investem numa superfície toda gestualizada. Ela é claramente expressiva, mas você diz "eu posso refazer". Esses recentes investem na materialidade, mas a partir de um tipo de "estruturalidade" do gesto. Eles são mais racionais, não investem expressividade, no entanto, jamais poderão ser refeitos.*

RM Veja bem; os quadros de pintura, como gosto de chamá-los, aqueles que pegaram fogo na mostra Geometria Sensível, não eram pincelados. Havia uma impregnação, eram entintados, como o pintor gosta de dizer. A tinta era uma tinta muito líquida. Diria que eram pigmentados, não eram pincelados.

CB *Você chegou a comentar esses trabalhos, na primeira parte da entrevista, chamando-os de antissublime. Seu argumento é que eram todos rebaixados.*

RM É verdade. A cor é mais surda e sombria, atmosférica. Também não têm uma pincelada construída. É uma pincelada livre, que vai se espalhando para as bordas da tela. Ao contrário dos mais recentes sempre que tem uma ortogonalidade, uma coreografia, uma marca qualquer, como numa dança. Há um calor, uma presença corporal.







FS *Queria voltar a algo que Cezar e Ivair levantaram, a ideia da gestualidade e da materialidade, que considero um ponto central do seu trabalho. Enquanto historiador da arte, fico pensando nos antepassados e conectando a artistas que você acabou de citar. O cubo-cor de Aluísio Carvão, os trabalhos de Iberê Camargo, os bólides de Hélio Oiticica. Fala-se muito em gestualidade, a história da arte fala da pintura alemã dos anos 80, Lupertz, Baselitz, mas gostaria de saber sua opinião sobre o quanto esses artistas brasileiros (Hélio, Iberê, Carvão) ajudaram a pavimentar um caminho – essa é a tese que estou tentando desenvolver – para que a pintura no Brasil, nos anos 70, seguisse essa estrutura entre gestualidade e matéria, essa presença do corpo muito presente no seu trabalho. Penso que Cezar e Ivair estão levantando isso.*

RM As primeiras visões mais gerais dessa época, tendem a ver a década como marcada por pura ideologia, ações políticas na arte, ou então por certo ecletismo. Mas, insistindo nisso, você está me fazendo ver uma coisa: os pintores desse momento pegam exatamente esse *background* construído, um campo preparado por antecessores. Iberê, uma posição expressionista, é diferente. Não é a mesma coisa do expressionismo ralo e palatável de Di Cavalcanti. Você está falando da materialidade e estou lembrando que ninguém se debruçou para estudar a pintura dos anos 70, do ponto de vista da pintura-pintura, da pintura que se pinta. Por exemplo: falando de Milton Dacosta, a matéria, o toque, o pincel, o corte da tinta são essenciais em sua obra, até mesmo nas Vênus, momento do final de sua obra. Milton não faz um fundo branco ou cinza com um quadriculado. O toque dele é absolutamente intransferível. Mas a crítica não era muito atenta para o caráter formal e matérico daquela pintura. Ela sempre estava mais atenta à questão temática, ao problema estilístico da época. Faltava essa experiência de se defrontar com o objeto. Havia sempre uma crítica muito biográfica, ainda um pouco historicista.

CB *Acho que também se buscava certo signo explicativo. Há uma tendência, mesmo em quem escreve diante da obra, procurar um determinado signo crítico para explicar. Há ainda uma ideia de que atentar para a especificidade de cada trabalho é pior. É muito melhor agregar fatos à crítica. Essa noção de geometria sensível está ligada a isso.*

RM Mas penso que faltava esse tipo de visão, que a crítica literária, por exemplo, tem, pelas vertentes fenomenológicas, estruturalistas, pós-estruturalistas, que exigem a experiência textual. O que tem ali diante de você é uma produção infinita, não interessa o autor. Com um certo exagero, é melhor deixar o autor para lá.

FS *O crítico Roberto Pontual o acompanhou? Como era ser um jovem artista, começando no final dos anos 60, início dos 70? Como era ser esse jovem artista no Brasil, no momento em que também a crítica estava se reformulando, apesar de ter um background, de certa maneira, ainda retrógrado, formalista?*

RM Para mim – e acho que para todos na época – era bem diferente do que seria hoje, por exemplo, a relação entre artistas, críticos, curadores e outros profissionais do circuito. O crítico tinha um papel definido, e, em primeiro lugar, havia a questão da juventude da obra, essa luz das coisas que chegam, novas. Segundo, a presença do crítico era sempre fundamental. Ele era a última palavra, o delegado das bienais, era o responsável pela avaliação de exposições nos museus e galerias, era uma presença afirmativa. Disso decorrem, aliás, as relações de amor e ódio que havia entre todos. Os críticos apanhavam na época. Alguns levaram uns sopapos. Tomaram guarda-chuvada. Era um debate físico.

O crítico fazia e desfazia, podia destruir um artista em qualquer setor, nas artes, no teatro, na dança, na literatura. Na época havia vários críticos interessantes, alguns veteranos, que não me davam a menor bola, como Antônio Bento, que era um erudito, bem atuante, bastante convocado. Clarival do Prado Valladares, outro homem eruditíssimo. Havia outros menores que não me interessavam. Conservadores demais e amadores de certa forma. Havia ainda críticos mais novos, que tinham olhos para os artistas mais jovens. O Roberto Pontual sempre foi muito parceiro.

FS *Você trabalhou com Ascânio na Galeria do IAB, depois fizeram o Centro Empresarial Rio, organizando exposições de Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Artur Barrio, Ângelo Venosa, aliando tudo isso a sua atividade como professor e pintor. Você considera todas essas ações como as de um artista?*

RM Não. Não mesmo. Respondi a isso na primeira parte. O Ivair havia feito um comentário perspicaz: “Engraçado, você nunca quis o protagonismo. Esteve sempre em todos esses negócios, mas nunca foi o protagonista”. É que realmente nunca quis; trabalhei por aventura, mas principalmente para levantar alguma grana. Esses trabalhos todos eram atividades paralelas, que sempre detestei fazer, mas fazia pelo dinheiro. Nunca tive ambição de ir para a universidade, embora ocasionalmente tenha dado aulas ali. Fiz curadoria. Briguei, deixava tudo para lá. Não tenho o perfil do homem da universidade, da disciplina, não tenho esse caráter. Sou meio anárquico, minhas leituras são anárquicas, sou intelectualmente bagunçado. Não sou um intelectual, como disse, sou um artista que gosta do mundo das ideias. Sou um pintor, que gosta, mais do que a maioria de seus pares, do mundo das ideias.

EM *Em certos momentos você fala em coreografia e algumas pinturas são coreografia, mesmo. A pincelada é uma dança.*

RM Até pelo tamanho do pincel. Isso é papo de pintor: muitas vezes tenho que botar a trincha ou a vassoura amarrada na mão, para não escapar, para ficar bem firme. Você me fez pensar nisso de novo, repor essa relação corporal, a pintura sempre tem isso. É da pintura.

CB *Elisa está chamando de coreografia, mas eu ia justamente mencionar uma série do Zilio que é baseada numa espécie de inclusão de uma forma dentro da forma, não circular, daquela forma que é o trio. A estrutura que você impõe ao quadro claramente tem a busca de uma arritmia.*

RM Elas sugerem um possível encaixe, mas nunca se completam. Uma coisa que sempre procurei foi fugir desse binarismo da arte concreta. Lembro dessa exposição do Zilio, eram pinturas todas ocre. Depois ele fez uma segunda exposição, uma espécie de desdobramento disso, lá no Centro Cultural Hélio Oiticica. Esse comentário que fez do Zilio é muito interessante porque as pinturas da exposição no Hélio Oiticica, por exemplo, tinham ainda mais evidente essa gestualidade. Aqueles círculos, o movimento do braço, o braço que descrevia um círculo, mas falhava às vezes.

CB *Quando comecei a conhecer seu trabalho o suficiente para poder escrever sobre ele, um dos assuntos que surgiram foi essas formas metaestruturais, que apareciam nos papéis. A meu ver, nesses quadros mais recentes, elas aparecem, mas com uma inteligência, que parece que elas descrevem uma arritmia. Em vez de replicarem, de modo expressivo, ou mesmo replicarem simplesmente esse*

seu gestual, a partir de uma ortogonalidade; no fundo você cria uma estrutura que desencaixa permanentemente.

RM Fujo da harmonia, da composição, do bom arranjo. São os engasgos que não deixam a pintura correr lisamente. O efeito final não é tão liso, tão suave, não escorrega, a superfície torna-se mais complexa, “pedregosa”, incerta.

CB *Um pouco por isso estava tentando saber como essas formas eram produzidas, porque isso me lembrou um pouco essa série de trabalhos análogos aos do Zilio, em que ele experimentava com os trilhos.*

RM Com muita franqueza: se me perguntar pela gênese, nem me lembro mais como isso aparece. Sei que comecei a elaborar algumas coisas e que há alguns trabalhos que descrevem esse efeito de que você está falando. Essas formas são “engasgantes”, não correspondem à superfície, não remetem à formatação da superfície. Nem do modo de pintar, nem do ato de pintar. Talvez seja um desses momentos em que ele tende a ser ultrapassado por alguma outra coisa, força, voz ou impulso. A gênese não sei explicar, não saberia dizer.

IR *Você fala em engasgo, mas nesses trabalhos fica evidente o quanto a materialidade afoga essa cor que está abaixo. Tenho a impressão, em certos momentos, de que a fissura por onde essa cor aparece é onde a cor tenta respirar, onde ela tenta sobreviver a esse afogamento. Queria que você falasse sobre isso, porque a cor foi tão forte num certo momento na sua trajetória e agora ela é soterrada a todo momento.*

RM Tenho impressão de que esses brancos, esses embranquecidos, essa cor encardida que nem branco é, e que naturalmente é cor, mas podemos chamar de um nome qualquer – *beige*? Que nome é esse? Tenho uma querida amiga que diz que são os “bégios”. Ela inventou esse termo, que acho muito engraçado. Enfim, acho que esse meio branco reforça a materialidade, dá essa ideia de capa, sobrecapa. Tenho que falar da técnica, naturalmente. A tinta a óleo permite essa fusão. Com a acrílica seria mais difícil, até porque na acrílica a secagem é muito rápida, é um polímero, e é uma tinta que faz película. O óleo permite esse repassar do pincel, repassar da mão, retificar, com outro branco que nunca é o mesmo branco. Falei sobre isso; minha cor nunca é um *readymade*, não está pronta num tubo, numa caixa, ela é toda misturada, de modo que esse repassar dá essa alteração, esse samba mutável, essa oscilação dos tons e tudo o mais.

Vejo isso como cor. Não estou falando por força de expressão. Vejo tudo isso como cor. Pode ser uma cor mais difícil de aparecer, de vir à frente, vir à tona, mas vejo esse cinza-violetado como cor, vejo esse branco encardido, esse branco sujo, que é sujo mesmo, como cor. Não é aquela limpidez de um branco concretista, não é aquela limpidez de um branco de um grande pintor, hoje um pouco deixado de lado, um craque dos brancos, que era Emeric Marcier.

IR *Deixe-me colocar de outra maneira, então: uma cor que não é empastada e que está “no fundo”, em relação a outra cor que é matérica e que encobre a primeira. Como se dá essa relação, esse encobrimento que o tempo todo sufoca uma cor que está embaixo?*

RM São exatamente os degraus do trabalho. Inicialmente aparece um risco, há em seguida um contorno que é marcado por um giz e depois começo a pintura, a pintura mesmo. Começo com o tingimento, o manchamento. As manchas vão aparecendo e elas vão pedindo para permanecer ou ser ocultadas. Até que esse grande empaste é o penúltimo ou último ato do pintar. Aí já é outra coisa, são outros pincéis, uma tinta de outra qualidade, excelente fabricação.

CB *Se você usa a palavra fundo para descrever o fenômeno dessa cor, que, na prática está no fundo, a consideração de que ela é fundo vai contra o movimento do trabalho. Tenho essa sensação, porque o movimento dela não é fundo, o movimento dela não é esse. Minha pergunta anterior foi no sentido de pensar como é que essa cor é definida como problema factual. Como você a faz aparecer para ela virar o fenômeno que não é do fundo para a frente, necessariamente, mas é quase um tipo de resto nesse palimpsesto?*

RM Vejo essa massa de tinta muito mais como um meteoro, uma ervilha, um monolito. Vejo muito mais isso como efeito tridimensional, como um resultado da cor pela cor. A relação figura/fundo é essa mesma, um objeto tridimensional que está jogado num vazio. É um pouco a sensibilidade com que lido com isso aí. Realmente tem muita coisa, muitos restos, muitas sobras. Isso que fica como uma espécie de memória que está ali atrás e sugere um plano que se vai ocultando, vai refluindo.

Em muitas telas, fiz referência proposital ao grande Aluísio Carvão. Essas cores que se encontram, se contradizem, ou se harmonizam com muita dificuldade, que quase nunca se complementam, um conflito sutil que provoca uma vibração.

FS *Você disse que estudou escultura, mas havia naquele momento uma vontade de fazer escultura? Alguns quadros evocam, de certa maneira, volume, algo sólido, algo duro.*

RM Fiz algumas experiências com escultura. Também tenho alguns objetos, que eram os relevos dos anos 70. Nessa época estava querendo lidar com relevos, antirrelevos. Ultimamente andei fazendo escultura, uma coisa ainda muito colada na torção do plano, no corte e dobra e que Amilcar já fez maravilhosamente bem. Há dois anos fiz uma escultura diferente que tem um talhe brutalista, para o jardim de um amigo meu paisagista. É outra coisa: é corte, seriação, montagem e parafuso. Não tem dobra, é mais uma montagem de um elemento modular que de repente vai se ampliando, formando uma espécie de escada, indicando a vertical ascendente.

Escultura sempre esteve muito perto de mim, mas vim de um tempo que se procuravam as dissoluções das categorias. Os próprios salões da época, onde os críticos tinham debates profundíssimos e bizantinos sobre o que era escultura, se a categoria acabava. "Ah, esse salão não, porque é antiquado", "esse salão é bacana porque aboliu a categoria". O salão era o caminho por onde os artistas eram lançados. Foi no Salão da Bússola que, pela primeira vez, se discutiu o desaparecimento dessas fronteiras, categorias, pintura, desenho, escultura. O Salão Nacional de Arte Moderna, horrível sempre, mas de que participei umas vezes...

No início dos anos 70 a dissolução de fronteiras, como uma tarefa do artista, é muito o debate daquela época. Você falar "o pintor" era algo meio cafona, porque o pintor podia ser qualquer coisa. Tudo é pintura, e esse debate estava muito embutido nessa abertura dos anos 70. Você vê que todo mundo que citamos aqui passou por essa questão da dissolução de fronteiras e da eliminação das categorias. É o momento em que a fotografia começa a tomar impulso, com alguns artistas trabalhando diretamente com a fotografia e com aquelas câmeras polaroid. E não eram fotógrafos, não estavam ocupados com os problemas laboratoriais da fotografia, mas precisavam de uma documentação rápida. Fotografia enquanto registro, documentação; era uma nova maneira de lidar com a fotografia. Uma preocupação de "desierarquizar" os meios.

Até hoje no Parque Lage temos aqueles colegas artistas com muita preocupação com questões técnicas, quase ontológicas, da pintura, o material insubstituível, as tintas nobilíssimas. Uma bobagem! Se Ticiano ou Rubens "baixassem" aqui no ateliê eles iriam usar tudo, Paredex, tinta fluorescente, pigmentos recém-descobertos etc. Esse negócio de ficar voltado para trás "ah eu só posso usar a tinta holandesa no papel tal" é uma besteira.

IR *Falamos muito sobre sua trajetória, sobre questões que perpassam seu trabalho, mas quais são as indagações de Ronaldo Macedo que se projetam "no horizonte", aquilo que você enfrenta como problemáticas futuras?*

RM Agora vou apontar o eu-mesmo. Estou rápido, urgente, já não sou criança, estou com 67 anos. Minha questão agora é bioquímica e biológica. Estou precisando dar conta da obra, não tenho mais tempo a perder. Estou sendo cobrado impiedosamente por mim mesmo quanto a essa rapidez, dar conta disso, olhar mais, entender mais, me perder mais, me atralhar, contrariar visões, opiniões, ser teimoso naquilo que aparece diante de mim, que é vislumbrado. Meu sentimento hoje é de urgência.

Sou um pintor de dar conta da tela, de finalizar o trabalho, dificilmente você vai ver coisas aqui inacabadas. Não sou artista de deixar no meio, de abandonar. Tenho essa autoexigência de acabar o que está começado. Posso retomar o assunto numa outra tela adiante, em outras telas mais à frente. Mesmo que nunca estejam prontas, mas tem uma hora que tem que botar um ponto final, que não dá mais, que chegou.

CB *Mas ao mesmo tempo é pintor como Heráclito, porque, se for forçado a entrar de novo na mesma tela, você irá repintá-la.*

RM O velho Heráclito vai reforçar a nossa ideia de que estamos sempre entrando numa água nova. Então posso refazer quinhentas mil vezes, porque nunca farei exatamente a mesma coisa.





Grandeza

Suprema

1907

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, acrílica sobre tela, 70x50, 1973

Ronaldo R Macedo. *Sem título, segunda versão*, acrílica sobre tela, 60x60, 1973

Ronaldo R Macedo. *Sem título, segunda versão*, acrílica sobre tela, 50x50, 1974

Ronaldo R Macedo. *Boomerang*, díptico, óleo sobre tela, 100x150 cada, 2000

Ronaldo R Macedo. *Expansão e torção no campo de força*, óleo sobre tela sobre madeira, 80x80, 1983

Ronaldo R Macedo. *Expansão e torção no campo de força*, óleo sobre tela sobre madeira, 80x80, 1983

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre papel e colagem, 48x48, 1988

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre papel, 48x48, 1988

Ronaldo R Macedo. *Torre do sol e do fogo*, óleo sobre tela sobre placa, 180x90, 1985

Ronaldo R Macedo. *Rodes*, óleo sobre tela, 180x140, 1985

Ronaldo R Macedo. *Eixos e equivalências*, óleo sobre tela, 40x30, 2005

Ronaldo R Macedo. *Eixos e equivalências*, óleo sobre tela, 40x30, 2005

Ronaldo R Macedo. *Eixos e equivalências*, óleo sobre tela, 40x30, 2005

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre papel, 100x70, 2015

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre papel, 100x70, 2014

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre papel, 100x70, 2014

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre papel, 100x70, 2015

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 30x40, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 30x40, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 30x40, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 30x40, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, díptico, 50x70 cada, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 40x40, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 40x40, 2011

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 30x30, 2011

Ronaldo R Macedo. *O cavalo de Ucello*, óleo sobre tela, 200x200, 1991

Ronaldo R Macedo. *Cordobés, série espanhola*, óleo sobre tela, 140x140, 1993

Ronaldo R Macedo. *Bordas e silêncio*, óleo sobre tela, 140x140, 1991

Ronaldo R Macedo. *Dedos de aurora*, óleo sobre tela, 150x150, 1996

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 135x135, 1998

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 80x80, 1998

Ronaldo R Macedo. *Sem título, segunda versão*, óleo sobre tela, 50x50, 2007

Ronaldo R Macedo. *Africana*, óleo sobre tela, 80x80, 2002

Ronaldo R Macedo. *O navegante*, tríptico, óleo sobre tela, 160x80 cada, 2001

Ronaldo R Macedo. *Fogos de Bengala*, óleo sobre tela, 180x250, 2017 (detalhe)

Ronaldo R Macedo. *Fogos de Bengala*, óleo sobre tela, 180x250, 2017

Ronaldo R Macedo. *Flauta de bambu chinesa*, 80x195, óleo sobre tela, 2014

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 161x212, 2015

Ronaldo R Macedo. *Expansão e curvatura do que atravessa*, díptico, óleo sobre tela, 180x90 cada, 2015

Ronaldo R Macedo. *Dança do dervixe*, óleo sobre tela, 150x150, 2014

Ronaldo R Macedo. *O unicórnio*, óleo sobre tela, 120x202, 2015

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 65x50, 1983

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre cartão recortado, 38x38, 1999

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre cartão recortado, 38x38, 1999

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre cartão recortado, 38x38, 1999

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre cartão recortado, 38x38, 1999

Ronaldo R Macedo. *Aqui-Lá*, óleo sobre tela, 180x80, 2007

Ronaldo R Macedo. *Sem título, segunda versão*, óleo sobre tela, 180x80, 2007

Ronaldo R Macedo. *Tamarindo*, óleo sobre madeira, 145x45, 1986.

Ronaldo R Macedo. *Sem título*, óleo sobre tela, 90x30, 2003

Ronaldo R Macedo. *Eixos de equivalências*, óleo sobre tela, 180x80, 2005

Ronaldo R Macedo. *Grandeza suprema*, óleo sobre papel, 33x48, 2007