

L **L** **L** **L** **L**

DO IT YOURSELF: FREEDOM TERRITORY

O lugar que vejo

Entrevista com Antonio Dias realizada por Arte & Ensaios em 14/08/2002, com a participação de Glória Ferreira e Ronald Duarte, e, como convidados especiais, Aglaize Damasceno, Milton Machado e Roberto Conduru.

a/e *Começamos com o trabalho gráfico, até mesmo pela capa desta edição da Arte & Ensaios...*

Antonio Dias Tive que trabalhar cedo e, como o que sabia fazer era desenhar, fui para o lado das artes gráficas. Depois, fui me especializando um pouco em ilustração, gráfica, etc. Mas nada de importante. Eu apenas via naquilo uma possibilidade de me permitir ter como fazer o meu trabalho de arte. É sempre muito complicado viver de arte, não é só para artista jovem... É melhor saber que há outras possibilidades...

E isso ficou também como um fato meio determinante no meu trabalho. Penso em preto e branco. Positivo e negativo. Impacto visual. O trabalho nunca está disfarçando ele mesmo. Mas, a capa de *Arte & Ensaios* ainda não pensei como vai ser. Vi e achei interessante. Vocês usam a capa como um elemento, como um trabalho. Sempre andei muito perto disso, por exemplo, em alguns tipos de catálogos. Tanto por ser mais econômico, quanto para dar maior informação... Agora, fica até parecendo absurdo, pois o que todo mundo quer, é o supercolorido, papel grosso, com relevo e esmalte... A capa vai ter todos esses recursos? (risos ...)

a/e *A revista Tempo Brasileiro foi seu único projeto gráfico? E a capa para a Pan América?*

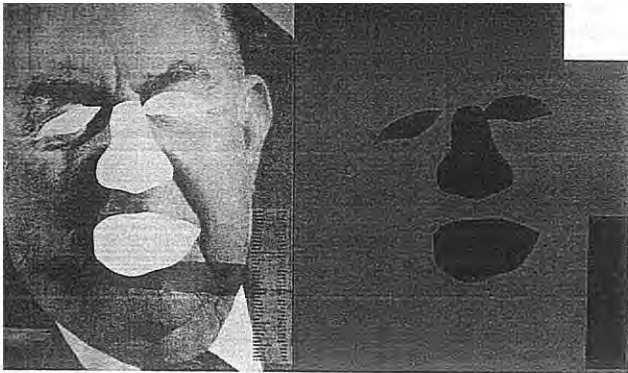
AD Não é o único, mas é um projeto muito simples, apenas um sistema econômico para as capas da Editora. O logotipo era até bonzinho, para a época, mas hoje já foi tão deformado em outros formatos, que pouco tem a ver com o original. Na verdade, não fiz a capa de *Pan América*, apesar de ter feito alguns desenhos para o livro. Alguém adaptou o meu desenho para a capa. O José Agripino e eu já tínhamos um projeto que era a adaptação de *Pan América* para quadrinhos. Logo que cheguei a Paris, comecei a trabalhar numas pranchas baseadas no manuscrito que o Agripino preparou, como um *script* de filme. Nisto, apareceu no meu ateliê o Harald Szeemann, levou os desenhos para uma mostra que ele estava organizando – Science-Fiction – para girar vários museus europeus. Logo depois, veio maio de 68, minha vida mudou, meu trabalho também, as pranchas que já estavam prontas ficaram com o Szeemann, e perdi o contato com o Agripino.

a/e *Como você vê essa experiência gráfica na sua formação?*

AD É que eu não tenho formação, entendeu?

a/e *Mas tem o aprendizado com Goeldi... e a experiência como professor em escolas de arte na Áustria e na Alemanha. Como você vê esse aprendizado hoje?*

AD Como se formaria um artista? Há muita universidade por aí. Dei aula por alguns poucos anos... Eu estive ensinando pintura na Academia de Karlshöhe por um ano. Ia falar com o aluno, e ele ficava impressionado, porque ninguém nunca falava com ele... Dizia "o senhor vai conversar mesmo comigo?" Vou, você não é meu aluno? "Sou, é que o professor anterior... eu já estou aqui há três anos, e nunca ninguém falou comigo..." E até saí sem pena da academia, porque as reuniões no fim eram assim: professores, quase todos artistas profissionais, discutiam, antes das provas, se não seria melhor dar o diploma de primeira apenas para alguns, porque já havia muita competição no mercado... O problema



é que há muita gente sendo formada em escolas de arte e achando que está a caminho de Hollywood, mais ou menos... Acho que não é. É um caminho muito complicado, difícil, muita gente vai ter que passar para outras áreas...

ale *Haveria uma grande diferença, hoje, em relação aos anos 60?*

AD Não, as dificuldades são praticamente as mesmas. Aqui, no Brasil de então, o artista não tinha informação nenhuma, continuamos assim até hoje... o que temos como revista? A de vocês... Hoje, na Europa, o estudante tem acesso a tudo, tem a internet, a biblioteca, ou viaja, mas ninguém procura nada. Em uma aula, eu dizia... Fontana... Ainda diziam assim: "Ah, aquele dos cortes..." Francis Bacon, aí um lá dizia "ah, um filósofo inglês, acho que é inglês..." Acho que hoje os caras não se informam porque não querem.

ale *E a produção desses estudantes...*

AD Acho que a produção é sempre encaminhada por uma necessidade da pessoa em trabalhar com a imagem. Vejo arte, no caso, como trabalho com imagem. Então acontecem fatos assim... Quando ensinei na Academia de Leiden, na Holanda, um curso de um ano para preparar os melhores alunos das academias holandesas para a entrada no circuito artístico, havia uma aluna que era pobre, estrangeira, vivendo com dificuldade num lugar errado. Ela fazia os seus desenhos em papel de pão, pedaços de papelão que ela achava, bem sujos, pela rua, e depois queria ampliar para a tela... E só tinha dinheiro para fazer uma única tela, precisava decidir qual ampliar. E eu dizia não, não dá certo. Levei um mês fazendo-a aprender a respeitar o seu trabalho, porque ela tentava ampliar, e claro que não era a mesma coisa... Você não derrama café e depois tenta copiar a mancha, reproduzir um evento... E ali naqueles pedacinhos de papel rasgado, cartão amassado, com mínimos toques, ela era maravilhosa. Tem que respeitar o que o estudante faz mesmo, conhecê-lo. Estudei com Goeldi, quase que briguei com ele o tempo inteiro, ou ele brigou comigo o tempo inteiro, mas isso me obrigou a prestar atenção sobre certas questões que ele fazia, que eu teria de enfrentar também...

ale *Chegou a esse ponto de tensão? Por quê?*

AD Chegou... Chegou a um ponto em que..., se ele entrasse na sala, eu não entrava. Mas, se eu estivesse na sala antes, ele também não entrava. Por que chegou a esse ponto? Porque ele dava muito palpite; vamos dizer que a sua escola era meio rígida. Ele era quase um zen da gravura... Existe o negro e existe o corte, não? E eu estava sempre interessado em materiais. Então, eu pegava um pedaço de caixote de compensado já todo arrebentado, passava tinta, queria botar numa prensa, queria usar papel grosso, relevo, testava esses troços. E defendia um pouco o meu lugar, porque quase todo mundo copiava o estilo dele ou do assistente, que era o Adir Botelho. Ele tinha aquele estilo expressionista... no início, até tentei também, mas não é o meu barato, não é o meu negócio. Durou pouquíssimo, mas foi muito intenso, porque eu não tinha ateliê, não tinha como trabalhar noutro canto. Não era uma relação formal, nem podia ser, eu não tinha nem idade, nem instrução. Era um aluno livre. Eu era muito curioso; no início foi ótimo, porque ele me mostrou tudo: livros de gravuras chinesa, japonesa, o *Noa Noa*, de Paul Gauguin, Jacques Callot, pincéis, instrumentos japoneses, como é que se corta no Oriente, no Ocidente... São coisas completamente diferentes... É engraçado, hoje vejo que ele não era tão purista assim, porque em muitas gravuras, sobretudo nas que têm cor, ele usa a técnica japonesa de entintar diluindo a cor... Você vai graduando o quanto você quer, aquilo não é gravado. Mas também é onde ele faz um uso maravilhoso da cor.

a/e *Tinha alguma coisa a ver com abstração e figuração?*

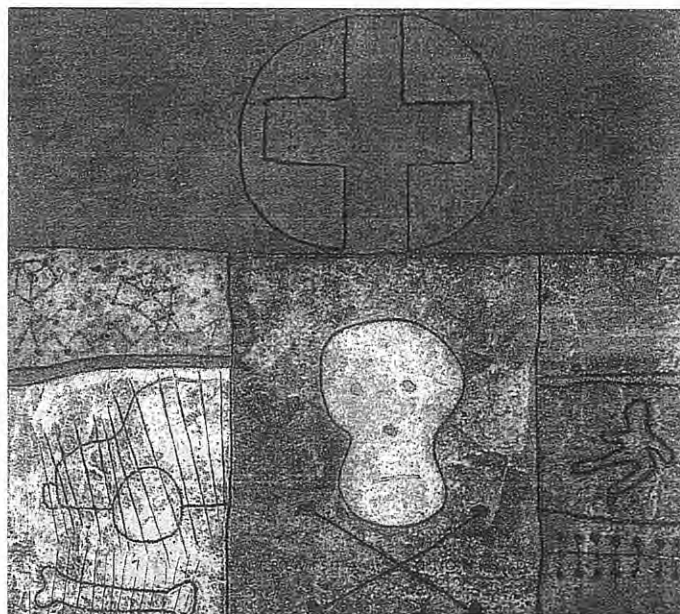
AD Certamente, sobretudo, ele detestava o concretismo, especialmente na pessoa de Ivan Serpa, de quem caçoava contando anedotas sobre o encontro de Serpa com o filósofo alemão Max Bense. Quando este perguntou se Serpa estava usando alguma fórmula matemática, a resposta foi negativa, pois o Serpa fazia uma geometria bastante intuitiva. Ele fazia o concreto assim... Era mais criativo. Mas o Goeldi não gostava de nada disso, era realmente de caráter expressionista, continuava achando que o Kubin era muito melhor do que ele, o que não é verdade. Não há como comparar uma coisa desse tipo. E depois ele era difícil também de caráter... Um homem muito fechado, muito agressivo quando dizia as coisas. Um certo dia implicou demais: eu estava fazendo uma gravura toda abstrata, não era nem abstrata, tinha uma organização assim, um núcleo, ramificações para cá e para lá, coisa que nunca saiu reproduzida, ainda bem... Foi bem quando eu comecei. Fiz um monte naquele curto período em que trabalhei com ele. E nesse dia ele achou que talvez fosse mais uma e queria saber o que eu queria com aquilo... Se fosse mulher chorando não tinha importância, podia ser mais uma. O abutre também podia ser 10, 20, 30 abutres; número 40... E eu não sei, eu também estava meio nervoso (ou maldormido) naquele dia e disse assim: "Velho chato!" E aí peguei as tábuas gravadas que estavam do lado e joguei no chão, entre nós dois. Não joguei em cima dele, acho que não joguei porque eu pensei que não devia jogar... E ele pensou assim também, então passamos um tempo, uns seis meses sem nos falar... Até que um dia entrei correndo no elevador, e ele já estava, e o elevador fechou a porta, e só estávamos eu e ele... Aí, eu disse: "bom, queria pedir desculpa, ver se a gente pode continuar..." Ele foi muito bom nisso, de ser exigente...

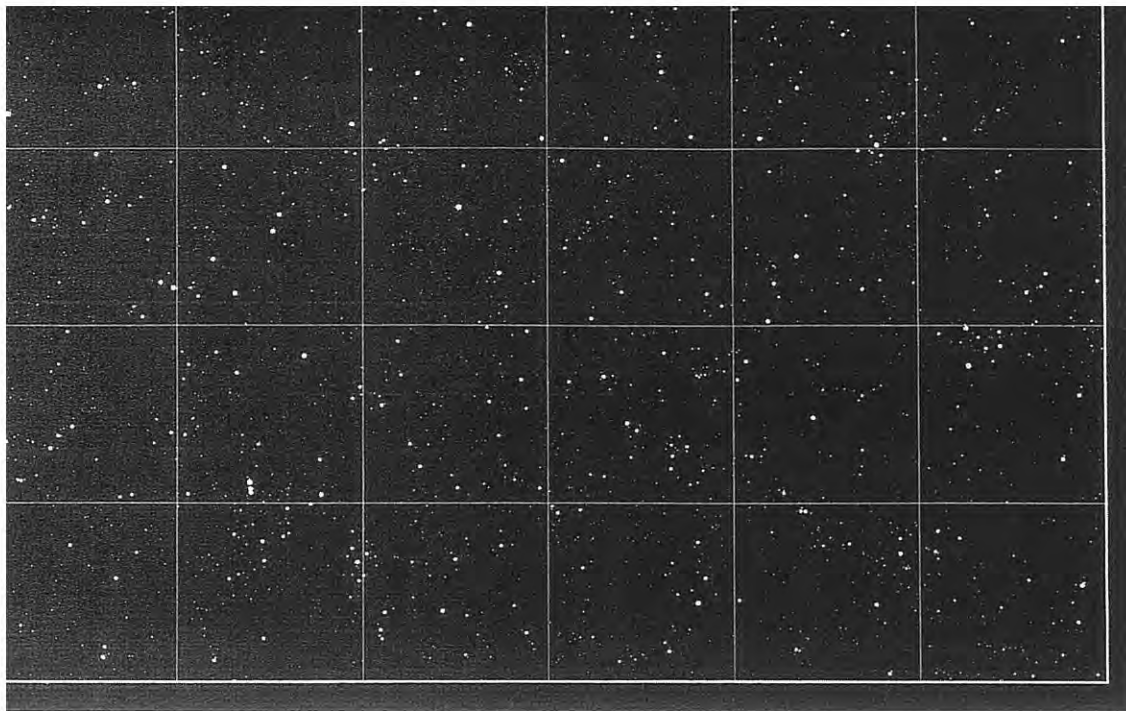
a/e *Esse período foi marcante para a força gráfica no seu trabalho?*

AD Por causa do Goeldi estudei bastante os expressionistas, todos, todo mundo, quer dizer... A gravura expressionista alemã era importantíssima, na época era também importante o expressionismo abstrato americano — que não entrava muito aqui, mas que eu acabei estudando bem, lendo sobre aquelas existências angustiadas. E a arte como resultado desse desespero, um tipo de pincelada como resultado disso para Kline, para Pollock. Nesse momento o contato com o neoconcretismo brasileiro acelerou essa diferença entre o gráfico expressionista e o gráfico de depois, contemporâneo então, que era praticado, por exemplo, por Lygia Pape. Um trabalho gráfico que é uma maravilha; eu até hoje nunca vi, ninguém, com gravura em madeira tão boa quanto o trabalho da Lygia. O próprio Gullar fez objetos gráficos muito interessantes, coisas que se abriam, revelavam. Por outro lado, eu não gostava mesmo de trabalhar com tintas... Para mim é indiferente... Acho que gosto de coisas mais vibrantes, mais filme de cowboy, bang-bang mesmo... Assim era a vida da gente na época, a vida de jovem artista, vindo do nordeste, tinha que mudar a minha linguagem também, aprender outra linguagem...

a/e *Com quem mais você estudou?*

AD Com ninguém mais. Depois da morte de Goeldi, era muito aborrecido ficar ali com aqueles amigos da Escola de Belas Artes que só falavam coisas absurdas, para mim... No Museu de Arte Moderna tinha uma turma mais interessante, que era onde ensinavam o Carvão e o Serpa. E, além disso, tinha umas meninas muito bonitas... na cantina, era tudo muito elegante, mesas e





cadeiras Saarinen. O MAM era a vagabundagem jovem, aonde você ia e trocava idéias, com pessoas de áreas diferentes, literatura, música, cinema, tudo... Não cheguei a fazer cursos, mas ficava dentro de sala de aula e batia papo com o Carvão. Depois do curso íamos para uma mesa de bar, sempre com vários alunos... Já o Goeldi não fazia isso. Nunca... Quando batia o horário dele, dizia "eu vou embora para casa", cinco horas da tarde, igual funcionário público... Guarda-chuva quase sempre, uma pasta muito arrebitada...

ale *Os seus primeiros trabalhos... por exemplo, O homem que foi atropelado tem uma materialidade, uns riscos. Tem alguma coisa a ver com esse contato com a gravura?*

AD Sim, é quase uma gravura... Não tem pincel, é um rabisco, um *grafitti*... Nesse momento achei que o mais interessante era pegar o que havia de inscrição da rua. Eu tinha uma certa urgência em fazer essas espécies de notas, tinha que ser um processo rápido. Muitas vezes naquele período, achava uma coisa no chão, um pedaço de revista, colava num troço, misturava com outro... Queria pegar esse pedaço, vamos dizer assim, do urbano...

ale *Seria possível estabelecer uma relação desses trabalhos com a gravura?*

AD É, mas a gravura não tradicional. O Goeldi, por exemplo, reclamava do meu abuso de relevo, achava que não era necessário ter, que aquilo não estava gravado... Eu não queria saber, queria ver o resultado... Foi na segunda metade de 1963 que comecei a fazer estes trabalhos riscados sobre o gesso. Um pouco, eu precisava fazer algo contra meu próprio formalismo e necessitava também de um desafio. A última exposição de neoconcretismo no Rio, no Ministério da Educação, havia sido muito importante para mim e para tantas outras pessoas, mas logo depois não houve nada além de uma grande entrada do *tachismo*, do *informal*.

Quem abriu essa brecha foi o Jean Boghici (Galeria Relevo), fazendo a minha exposição no final de 64. O Roberto Magalhães foi encampado pelo Franco Terranova (Petite Galerie) logo em seguida. Mas, em termos muito *primitivos*, porque não se fazia nada, e a gente também não reclamava, e então não acontecia nada... Fiquei com os quadros prontos em casa, um ano inteiro esperando a exposição. Esse era o cenário geral, conseqüentemente a gente se encontrava, dava um apoio aqui, um apoio ali, e aí veio a *revolução*... (era a revolução de 1º de abril, eles mudaram de data). Isso funcionou também como

fator de aglutinação, fazia a gente se encontrar, discutir coisas. Começou a perseguição, tinha-se que esconder os livros... Por exemplo, precisávamos ter um representante de categoria caso alguém fosse preso, sumido, deportado. A gente estava sempre em contato, discutia o que queria. Algumas vezes, havia grandes arranca-rabos, em outras se chegava a algumas soluções definitivas: vamos participar conjuntamente de tal manifestação em Belo Horizonte ou não? Uma turma dava o fora, ou uma parte da turma não queria a outra. Tudo democraticamente decidido... na casa de alguém, num bar.

ale *Como é o seu diálogo com a crítica? Não só o lugar operacional com o próprio trabalho, como também a sua relação com as diversas críticas?*

AD Eu acho que a minha atitude criativa é sempre crítica. Talvez isso me faça transar mal com a crítica de tipo oficial. Não sei como seduzir o crítico da revista tal nem o curador do momento. Procuo sempre trabalhar com alguém que tenha a possibilidade de trocar idéias comigo, para que os nossos pontos de vista apareçam, como numa apresentação única. Cria-se um trabalho, uma posição, uma discussão. Do outro lado, de vez em quando aparece alguém disposto a me dar uma trombada. Faz parte, fui ao mar para me molhar.

ale *Nos anos 60, tem a crítica do Pedrosa, do Escosteguy, do Oiticica, mas nos anos 70, por exemplo, o seu trabalho vai receber leitura de críticos que estão começando, como o Ronaldo Brito e o Paulo Sergio Duarte. O Paulo Sergio começa com o seu trabalho, não? Como é que é esse diálogo com dois críticos que hoje são referências? Como começou?*

AD Quem é que pode escrever sobre o meu trabalho? O Paulo Sergio e o Brito. Com os dois tenho uma amizade que passa sempre pelo trabalho, tem essa ligação. Além disso, são pessoas de extraordinária inteligência e escrevem bem. A importância do Paulo Sergio e do Brito coincide com o começo da abertura do regime militar.

ale *E a relação com o Paulo Sergio? Como se dá o nascimento daqueles textos?*

AD Ah, foi muito engraçado, porque conheci o Paulo Sergio em outra área... Naquele momento eu estava produzindo aquele trabalho que é feito com disco... *O Espaço Entre*, 1971. Mantínhamos esses encontros, mas conversávamos também sobre arte e quando o disco ficou pronto, coloquei para tocar, e disse para ele "o que você acha disso?". Ele ficou um tempão escutando, depois descreveu exatamente o que era e em seguida começou a fazer uma leitura por trás do aspecto material, que era interessantíssima. Eu disse, "ah, Paulo Sergio, preciso de um cara com essas idéias, você tem que escrever o que acabou de falar para apresentar o disco". Acabou que o disco logo saiu publicado na Domus e num livro do Germano Celant, sem o texto, e o Paulo Sergio foi escrever sobre outras coisas... Em 1973, o Achille Bonito Oliva me levou para a Bienal de Paris, junto com Giulio Paolini, Parmiggiani, James Coleman, Katharina Sieverding, Demetrio Stratos, na participação italiana. Eu apresentei pela primeira vez a instalação *The Illustration of Art / Art / Model* e *The Illustration of Art / Society / Model*... então a Catherine Millet me convidou para publicar algumas páginas sobre o meu trabalho na *Art Press*, mas disse: "Só não me venha com um desses seus amigos latino-americanos"... Eu respondi que estava exatamente pensando em PSD. "Não, não é possível..." Eu disse: "vamos nos encontrar, melhor assim, você conversa com ele"... Ficaram ótimos amigos, e ela publicou o primeiro texto dele.... Foi um golpe de cena, porque era um momento em que a crítica tinha um blá-blá-blá tão chato, que aquela sua escrita foi mortal... Determinava a diferença...

Provavelmente, o Paulo Sergio é quem melhor conhece o meu trabalho, e tem mantido um contato há muitos anos. Já com o Ronaldo é uma irmandade que funciona a cada 10 anos que a gente se vê. Antes nos encontrávamos mais, hoje, a cada cinco, seis anos, e não conversamos quase nada durante os intervalos. Mas, como você naturalmente muda e muda o seu trabalho, e muda também o trabalho do Ronaldo, então quando a gente se encontra tem uma leitura um do outro muito interessante. Mais ainda quando a gente decide fazer um texto: ele fica praticamente um mês inteiro dentro de

casa, todo dia e todo dia tem questões e conversa sozinho, e quer ver trabalho, e bota esse trabalho com aquele e leva para lá este outro. E sempre falando do trabalho. Isso é o mais interessante. Da próxima vez vou gravar e publicar junto...

a/e O texto de 74... você o convidou? Ele havia começado a escrever há pouco tempo.

AD Eu o convidei. Uns anos antes ele havia escrito sobre uma exposição minha, e achei muito bom. Conversamos, levei para o Paulo Sergio ler, ele também gostou. Lembro-me quando dei o primeiro texto do Paulo Sergio para o Brito ler, ele olhou para a minha cara e disse: "Quem escreveu isso?!" Meio se sentindo invadido na área. Além disso, temos um apreço muito grande por arte brasileira mesmo, quer dizer, como ela é. Houve um momento em que ficavam brigando: arte internacional, arte brasileira... Idiotice. E ninguém conseguia dizer nem o que era arte brasileira, nem o que era arte internacional. Sempre usei um pouquinho a minha experiência... Não sou visto lá fora como um cara que tenha uma arte que eles entendam facilmente não... Tem um caráter no meu trabalho que eles não vão conseguir entender mesmo, que é o lado brasileiro da questão. Por isso não me meto muito nas opiniões da crítica no exterior; a que é feita aqui, com o conhecimento da cultura brasileira dos anos 60, 70, sempre acho mais importante para mim.

a/e Você sai no momento da diáspora. E hoje, com a globalização, como se dá? Qual seria a diferença? Seria o eterno estrangeiro?

AD Eu sou o invasor deles... Já falaram isso, não é? Na verdade, hoje todo mundo é meio estrangeiro. Todo mundo tem que correr para trabalhar aqui e ali. Fala-se uma língua *standard*, senão o japonês não manja nada e você também não. Não existe mais aquele artista que vai para o museu, que você vê, admira e compra o livro... Há uma multidão de coisas acontecendo ao mesmo tempo, e ninguém vai ver tudo isso, nem nenhum povo vai ter ocasião de ver isso. Nem você vai gastar sua vida olhando para a *People and Arts*. É melhor tomar uns *drinks*... Vamos dizer que ficou um planeta criativo. Aliás, tudo está na internet, a vida da gente inteira. Dançou...

a/e Mas, deve haver uma diferença entre essa sua "invasão" e agora, em que a arte brasileira, se não está propriamente invadindo o mundo, é como se ela fosse capturada aqui, como uma mercadoria... não há uma diferença entre o momento em que você vai para lá, e o fato de ter um mercado, uma situação... Seria a mesma situação?

AD Hoje a situação está completamente de cabeça para baixo. Não de cabeça para baixo, porque não é o oposto, simplesmente você não sabe o que está acontecendo. Tem muitas cabeças, uma espécie de hidra. Você pode se queimar todinho indo para a cidade errada no momento errado... Já me aconteceu bastante na vida... Milão, por exemplo, onde vivi 20 anos, já foi o centro de atração, junto com Colônia e Düsseldorf, de tudo o que havia de mais avançado na Europa no final dos anos 60 e durante os 70. No início dos anos 80, a situação ficou morna; e, depois, tornou a cidade até impossível de se viver, sem capacidade de manter os seus próprios artistas. Milão não deixa de ser uma cidade interessantíssima na Itália, e Colônia também é um centro incrível, com 18 museus de arte contemporânea à sua volta. Mas agora Berlin atraiu todo mundo, ainda que não haja colecionadores ou dinheiro sobrando para aquisições nos museus. Se o cara for para Colônia hoje, ele estará talvez dando um passo errado... Embora tenha trabalhos na coleção do Museum Ludwig e exponha regularmente em outras cidades da Alemanha, ainda não fiz uma individual na cidade onde vivo. Enquanto morei em Milão já fiquei 12 anos sem expor na cidade, embora fizesse mostras em cidades bem próximas.

a/e Como se dá o diálogo com essas produções, com a arte povera, por exemplo? Foi um impacto?

AD O primeiro impacto, quando eu ainda morava em Paris, foi com Jannis Kounellis. Uma exposição onde só tinha sacos de grãos diferentes e de carvão vegetal alinhados com o muro. Depois, até escrevi para o Hélio (Oiticica), "olha, tem um cara que faz umas coisas com papagaio, com cactos,

jardineira, está parecendo a tropicália"... Luciano Fabro foi meu vizinho no primeiro ateliê em Sesto S. Giovanni (Milão). Tommaso Trini começou a escrever sobre o meu trabalho e na sua casa encontrei Giulio Paolini e Alighiero Boetti, de quem fiquei amigo de saída. Nesse final de 1968, a Itália do mundo das artes era a Meca de artistas do mundo inteiro, holandeses, americanos, latino-americanos, alemães, por Milão passavam todos. Tudo era muito experimental, como no Brasil que eu havia deixado.

a/e *E o contato com os textos do Robert Smithson?*

AD Não foram tantos textos... Smithson fez um texto que me fez ficar muito mais interessado por textos que não fossem da área de arte. Sempre fui péssimo na escola, matemática, álgebra, etc. De repente, matemática, lógica, lingüística começou a ser uma coisa que me interessava muitíssimo. Foi importante para mim, nesse sentido, de ter me levado a esquecer aquela baboseira do mundo da arte, que era... "tem que babar no crítico fulano de tal que ele é importante aqui em Paris"...

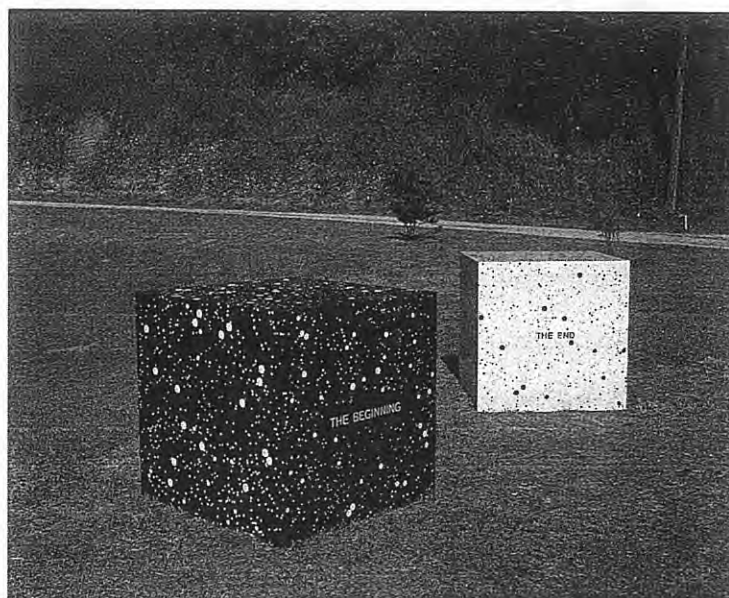
a/e *Em uma conversa, você disse que resolveu as questões da Land Art no papel. Por exemplo, em Faça você mesmo: Território Liberdade...*

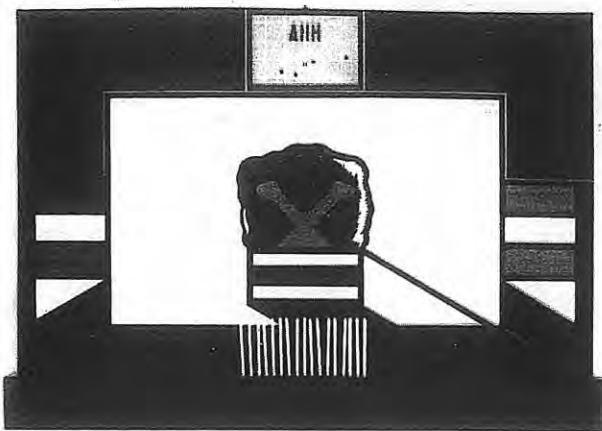
AD Longe de mim querer resolver questões da arte, muito menos da *Land Art* americana. De repente, chegaram os americanos com aqueles tratores imensos, produção cinemascope... não dá para competir... Mas é, vendo essa coisa dos projetos... era engraçado, queria construir uns teatrinhos assim, uns teatrinhos de cimento... É assim que eu vejo *Faça você mesmo: Território Liberdade*, da série TRAMA (1968). Eram planos ou mapas, para a construção, na escala que fosse possível, de estruturas formais onde se desenvolvia uma leitura, um certo teatro psicossocial. Nunca pensei em termos de *Land Art*. Mas resolvi, depois de algumas experiências com ambientes e objetos, que fazer na tela me abria a possibilidade de ultrapassar a barreira de buracos escavados e dos quilômetros de verdade.

a/e *E com a arte conceitual?*

AD Nesse período, na Europa, participei de algumas mostras e livros que se ligavam a essa idéia. Mas, eu tenho um lado anárquico... qualquer coisa que me pareça grupinho, academia, fico fora. E eles também não gostaram. Os ingleses, por exemplo, e alguns americanos que conheci achavam que o meu material era quase *surrealista*. E eu achava que era mesmo, a gente também brincava que eles copiavam páginas do livro, que eram idiotas, não sabiam imaginar nada... Era assim: ofensas...

a/e *Uma vez você foi lá no Parque Lage. Aliás foi uma espécie de armadilha: era para conversar com os alunos de Beatriz Milhazes, uma turma de seis, sete pessoas, e, quando você chegou, havia um auditório pleno de pessoas ávidas. Alguém perguntou de onde viam os seus sinais, o seu repertório, e você respondeu de uma forma curiosa... Isso tem a ver com a primeira parte da entrevista, quando você fala da sua obra gráfica, pois você*





respondeu que viria do desenho, que você colecionava possibilidades no desenho e utilizava o repertório na pintura, é assim?

AD É, não só em pintura não. Assim é, em geral com tudo, quer dizer, eu misturo um pouco uma atividade de projeto, com uma atividade onírica. Eu sonhei isso, imaginei aquilo, não sonho necessariamente, mas são uns baratos mesmo, você junta na sua cabeça as imagens...

Tenho uns cadernos de notas, uns troços meio perdidos, sem eira nem beira, sem seqüência, quer dizer, pode passar um tempão entre uma nota e a outra. Há uns 30 anos carrego comigo, de um lado para o outro, esses caderninhos... Às vezes mexo lá... Encontro sempre um modo de confirmar como venho pensando a coisa plástica; isso não significa que tenha princípio algum para a coisa plástica, são os meus relacionamentos. Na verdade, vejo o trabalho com elementos visuais como um trabalho da construção do meu eu, mas para mim é um trabalho contínuo... há momentos da minha vida em que não consigo produzir nada, porque não estou eu, não existo. É isso aí, esses desenhos por exemplo, anos depois posso passar por uma daquelas folhas de novo e ver aquilo de uma outra maneira. Eles me servem como o meu subconsciente visual, talvez... Agora, tudo bem, pensado em desenho ou então em cena de filme. Aliás, semana passada estive num lugar que estava procurando há uns 20 anos... Sem querer, eu disse, "olha, ali é o lugar que vejo... que havia mais ou menos sonhado, imaginado várias vezes". Uma cena, ocorre a mesma cena...

a/e Voltando aos seus trabalhos da década de 1960... em um determinado momento você diz que o desenho é o único modo de visualizar os seus pensamentos. Como isso acontecia, no final da década de 1960, quando você deixa a figuração? Que visualização é essa que você começa até a chamar de "não-imagens", aqueles respingados: você acha que deixa a figuração? Deixa, inclusive, as cores quentes, o vermelho, o chapado, o amarelo, o preto, e passa a usar o preto e o branco.

AD O que muda é o modo como vejo a imagem. Eu não queria – e não podia mais – continuar a pintar aquelas figuras. Primeiro produzi uma série de objetos pretos, muito herméticos, com fragmentos orgânicos construídos em tecido e borracha ou plástico, em que o contato físico era quase necessário. Em seguida, outra revolta interna, resolvi eliminar toda referência orgânica. Comecei então a utilizar uma superfície anônima, feita com os respingos de um spray. Era a minha não-imagem, que podia ser tudo, não sendo nada. Na verdade, tudo sempre foi fragmentado para mim, desde o início. Mesmo no período anterior, quase desconhecido, antes de 63, é tudo uma pecinha aqui, outra ali. E continua sendo hoje. Não consigo criar um quadro tranqüilo. Por exemplo, quando digo que achei o lugar que pensava, ele é um quadro dentro de um monte de quadros... Agora, tenho que achar os outros, porque esse já tem 20 anos que estava procurando.

a/e E a palavra, presente desde o princípio nessa figuração?

AD Nesta figuração não-imagem ela é o estopim do trabalho. De cada trabalho em particular, a começar do título e até a sua diagramação. A palavra faz parte do trabalho, ela é uma figuração também.

Provavelmente, me fiz de duro, provavelmente senti muito o fato de ficar estrangeiro, e não só ficar de estrangeiro, saber que tenho que invadir, senão não me deixam sobreviver ali, senão me mandam de volta para um lugar ao qual não posso ir de volta. A minha situação era muito assim. Então aquelas citações, é um pouco um modo meu de exorcizar a situação em que me encontrava, mas sempre estrangeiro...

ale *E a sua experiência no Nepal...*

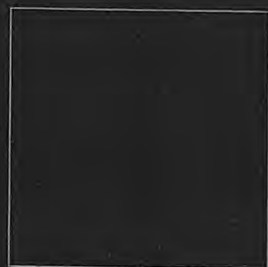
AD Disso eu já falei várias vezes para dizer que ao lado de ter sido um dos períodos mais felizes da minha vida, no sentido de não urgência, de abandono, de distanciamento, foi, talvez por isso, um tempo muito fértil de trabalho. Quando voltei para a Itália estava com muito receio, não sabia como seria visto esse novo trabalho, que era muito enxuto, apesar de suave. Não me dei mal, vendi vários trabalhos na primeira exposição que fiz na Itália. Já uma parte da crítica brasileira dizia assim: "Virou faquir, budista!" O Jacob Klintowitz, em São Paulo, chegou a fazer uma página inteira me derrubando, dizendo que eu tinha ido para o Oriente aprender a fazer aqueles papéis sujos, melados, e que os papéis chineses e japoneses eram uma maravilha de limpeza, incríveis, e o meu era uma imundice...

ale *Quando você expôs esses trabalhos na Galeria Saramenha, a crítica considerou-os muito herméticos... e o Frederico escreveu uma crítica arrasadora. Houve uma mudança muito grande na cabeça dele depois daquela Documenta, da qual ele voltou reclamando que não agüentava mais as retas e a cor cinza, a dureza da arte brasileira... Talvez uma pergunta que pudesse ser interessante é se toda essa propalada volta à pintura, todo esse movimento de retorno à pintura influenciou o seu trabalho. Ou seja, isso teve algum reflexo no seu trabalho?*

AD Em um certo momento, Tommaso Trini começou a dizer: para que você faz quadros 3x4m e tudo preto com pontinho branco no meio, escrito em branco, quando podia ser uma cartolina

feita com *photostat* (um papel que revela no outro, como o Kosuth fazia antigamente)... Eu disse: mas, para mim, é importantíssimo que exista o corpo da tela, da pintura; que ali exista uma metatela dentro, e que aquilo seja visto como figura fora e dentro. Não é uma questão de tecnologia. Ele dizia que era uma entropia eu ficar pintando aquele troço. E eu fazia... Eles olhavam assim: mas como, isso não é impresso? Não, é pintado. Por técnica só, normal, não é nenhuma habilidade. Fita boa, motor bom, pistola boa, tudo bom... Qualquer um pode fazer. Tanto falei, que apareceram logo os copistas, os diluidores, como diria o Pignatari.

Edição: Glória Ferreira e Antonio Dias



Sun photo as self-portrait