Não adianta procurar algo em sua transparência, porque o trabalho não está em lugar de nada

Entrevista com José Resende realizada por *Arte & Ensaios*, com a participação de Inês de Araújo, Ronald Duarte, Ana Linnemann, Patricia Corrêa, Maria Luisa Tavora e Amalia Giacomini, no Rio de Janeiro, em 4 de março de 2010.

Inês de Araújo *Seria bacana ouvir você falar de seu engajamento nas revistas, de suas atuações dentro do circuito, na escola Brasil, no grupo Rex e na* Malasartes, *porque tem uma relação entre sua prática e a preocupação com uma produção crítica que se realiza tanto no trabalho como nessa atuação junto com os grupos, que realmente criaram espaços alternativos. O espaço ABC aqui no Rio, que é um dos primeiros espaços de arte contemporânea e que fica como referência para todos, surgiu com uma exposição sua, não é? Houve outras, claro, não sei se a sua foi a primeira. Você poderia falar um pouco sobre isso, como isso foi importante para você?*

José Resende Não houve propriamente uma ação programática que desse origem a isso. Acho que houve sim uma certa consequência de uma situação existente no meio cultural brasileiro, principalmente relativo às artes plásticas, que de alguma forma nos aglutinou. Desde meu primeiro movimento em direção à arte, que veio por uma junção de interesses e cujo empurrão inicial foi dado na verdade pelo Wesley Duke Lee, que foi quem nos aproximou da arte. Ele é um artista que talvez seja mais lembrado hoje por sua trajetória como artista do que por seu trabalho, por sua atuação combativa em relação ao meio. Mais do que um encanto, que ele nos passou também, no sentido da problemática do que seria a questão da arte, mas ao mesmo tempo o compromisso disso na fixação da qualidade ou de sua pertinência em relação ao meio cultural. Acho que isso foi um grande indicador e se tornou referência para a conduta do procedimento do trabalho daí para a frente. Acho que todos os projetos que se desdobraram dessa ação inicial são caudatários dessa primeira visão, desse compromisso colocado desde o início pelo Wesley, que era buscar uma pertinência do trabalho como manifestação cultural.

IA *E como era a aceitação disso? Teve o grupo Rex, que todo mundo sabe...*

JR Antes disso, quando nós procuramos o Wesley, éramos estudantes da faculdade de arquitetura, não tínhamos nada a ver com arte; fomos tentar aprender a desenhar. Ele vinha da experiência do João Sebastião Bar, uma ação dele com a Série das Ligas, que ele expôs à noite, as pessoas tinham que ver o trabalho com uma lanterna, já pressupondo que ninguém ia querer ver aquilo, e já foi uma provocação mais do que uma exposição (1963).

Sem título, 1994, instalação com blocos de granito e guindaste, peça efêmera, foto Antonio Saggese
Fonte das imagens: José Resende, texto Patricia Corrêa, São Paulo, ed. Cosac & Naify, 2004

IA *Na verdade já começou pela performance.*

JR É, talvez uma das primeiras no país. Havia vários acontecimentos; não só essa ação de você ver os trabalhos com a lanterna, mas também um filme feito pelo Otto Stupakoff com a Maria Cecília Gismondi andando pela cidade, vários eventos dentro dessa noite que foi a

abertura da Série das Ligas em São Paulo, no João Sebastião Bar. Nós nem o conhecíamos, adolescentes, primeiro ano da faculdade, queríamos aprender a desenhar, e o Wesley nos recebeu, embora nunca tivesse pensado em dar aula para ninguém. Pelo que ele sempre diz, porém, como foi autodidata, mas auxiliado por vários artistas que, em sua postura, chamava de mestres, assumira o compromisso de um dia, se solicitado, retribuir essa ação, e ele nos acolheu para efetivar isso. Mas a Rex já é quase o contraponto desse início, porque o Wesley resolveu rapidamente encerrar essa atividade de ensino e nos comprometeu com o projeto. Na realidade, era uma reação à Proposta 65 porque ele, Geraldo de Barros e Nelson Leirner haviam retirado suas obras dessa mostra em protesto à censura a alguns trabalhos, o que os uniu, e então surgiu a ideia. Chamava-se Rex Gallery & Sons, *sons* naturalmente éramos nós três: Nasser, Fajardo e eu.

Patricia Corrêa *E era uma coisa heterogênea esta formação, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee e vocês, não é?*

JR Foi completamente casual. O Nelson e o Geraldo já eram pessoas muito diferentes entre si, esta conjunção com o Wesley, mais ainda. E ali exatamente tem esse caráter de ser mais uma postura em relação à arte do que propriamente o trabalho que consolidava isso. Era uma reação, a Rex seria uma espécie de cooperativa porque era uma galeria mantida por nós mesmos. E o Geraldo de Barros, que tinha uma loja de móveis, nos abriu isso. Foi uma ação, não um convite para expor, mas para fazer uma provocação, uma ação de intervenção como artistas. E daí para a frente, as coisas se desdobraram nesse sentido; Escola Brasil e, depois, *Malasartes* vêm nesse bojo.

Ronald Duarte *A* Malasartes *é de 75, não é? Logo depois...*

JR Para nós, 10 anos era muito tempo depois! A Rex foi em 66, 67, por aí; no meio teve a Escola Brasil: fizemos galeria, escola, revista.

IA *Maneiras muito diferentes de mostrar os trabalhos; era coisa da época.*

JR Não era o problema do diferente ou não diferente. Acontece que o que existia como meio de arte era uma série de pessoas que escreviam – em geral os jornalistas vinham da área da literatura e tratavam o trabalho de arte de uma maneira que parecia que o último emprego dentro do jornal para empurrar para alguém era escrever sobre artes plásticas. E muita gente gostava mais de escrever do que propriamente era motivada por um interesse específico por artes plásticas. Jaime Maurício, no Rio, é exemplo de pessoa que escrevia muito bem e acabou ficando; talvez tenha sido um dos críticos que por mais tempo esteve engajado nas artes plásticas, embora, talvez, não tenha sido opção dele essa matéria. E assim desde o Sergio Milliet em São Paulo, lá atrás, que também caiu nas artes plásticas, enfim, Monteiro Lobato, Mario de Andrade, tudo é viés de um momento em que essa questão cultural era mais coesa. Não era tão ruim, mas quando virou quase um exercício literário, mais do que uma análise do trabalho, a pertinência do trabalho ficou muito distanciada. Acho que minha geração foi muito sensível a isso, ou seja, querer retomar um interesse específico. Aqui, o contato com Ronaldo Brito, toda a formação de pessoas que tinham vindo de outra experiência, principalmente as mais jovens, enfim, quando o Ronaldo se

entusiasmou para fazer a *Malasartes*, ele tinha um repertório sobre a questão da arte muito mais fixado e extenso do que era corrente naquele momento. Não era um problema de competência e erudição, mas de interesse; pouca gente tinha um interesse tão determinado em se envolver e pensar, em exercer uma ideia que viesse pela afirmação do que o olho garantia como significativo do que se fazia.

RD *Mas, por exemplo, na* Malasartes *1, vocês publicam Joseph Kosuth. Como era essa ponte internacional numa época tão difícil para nossa comunicação internacional, em plena ditadura militar?*

JR Você parece o Fabro que, por coincidência, veio aqui na época e ficou muito amigo do Zilio, que era um dos editores e ficou bravíssimo porque havíamos posto o Kosuth.

RD *Eu também queria saber por quê.*

JR As pautas da *Malasartes* eram verdadeiras guerras. Se eu puder ser fiel à verdade, jamais vou poder dizer a você o porquê ou quem, ou de que maneira. Provavelmente porque alguém se contrapôs a alguém, e então acabou entrando; não sei.

PC *Nem quem trouxe o texto para tradução?*

JR Eu doei todo o arquivo que tinha da *Malasartes*, das reuniões sistemáticas, os textos originais, tudo para evitar qualquer depoimento. Já está à disposição na Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo; está tudo lá. O que sei, entretanto, é que o que se pensava, com ou sem Kosuth, era exatamente a demonstração de que havia uma competência em relação ao discurso de arte. E talvez aí a ingenuidade de se demonstrar e ilustrar com ele. De qualquer jeito, porém, é uma competência – da forma como as artes plásticas eram tratadas, poderia haver pontes com outras áreas do saber, um intercâmbio mais interessante do que o que havia. Também o discurso do próprio Ronaldo, com todo um linguajar que tem ainda algo meio inicial, mas demonstrando que era possível um meio de campo mais generoso para se debaterem questões e não relegar a questão das artes plásticas ao gosto. Algo que poderia ter pertinência para outras áreas, que eram levadas de maneira muito mais... não querendo falar mal de ninguém, mas de qualquer maneira o diálogo do cinema, do teatro era muito mais frágil, muito menos sofisticado do que o que percorria as discussões em torno das artes plásticas. Aqui e fora. Acho que isso foi uma abertura, a tentativa de abrir para as artes plásticas um espaço e num momento em que havia a possibilidade das publicações nanicas. Não é *Malasartes* só, quase feita em casa, artesanal e que, no entanto, ganhou a possibilidade de ser editada em caráter mais profissional, junto a publicações que, naquele momento, conseguiam fazer isso, apesar das condições políticas do país: a imprensa alternativa na qual *Malasartes* pegou carona para se viabilizar.

IA *É muito impressionante como havia um tipo de comunicação entre linguagens diferentes. Isso que você falou, de quem era da área de literatura e lidava com a área de artes visuais, é algo até hoje muito difícil.*

JR Muito difícil. Nas artes plásticas, a liberdade da coisa não informada, de outras áreas que tramitam hoje, principalmente no lugar em que vocês estão, que é a universidade, é chocan-

te às vezes. A pessoa tem certo cuidado para não mostrar sua ignorância em música ou em literatura que não é equivalente ao cuidado que tem ao falar sobre artes plásticas. Pode-se dizer coisas que são de corar qualquer pessoa, e acho que isso foi uma condição a respeito da qual se brigou muito – não só pessoas da minha idade. Quando falo nesse empurrão inicial do Wesley, acho que durante esse percurso todo tivemos na geração anterior um chamamento para a mesma linha de frente, nunca fomos tratados como discípulos, alunos. Essa universidade que existe hoje não existia. Quando o Sergio Camargo chamava para uma conversa ou a Lygia Clark, ou a Mira Schendel, era no sentido de somar forças numa briga na qual eles já estavam. Eles viam em nós um potencial para aumentar a discussão, que era muito restrita, pequena, pouco significativa, embora, como vimos aqui, houvesse espaços generosos na imprensa, como esse que, sabe-se, houve para a manifestação concreta e neoconcreta. Mas, apesar disso, sua legitimação era pequena, levou anos para se efetivar minimamente. Os fenômenos recentes de reconhecimento das obras do Hélio Oiticica, da Lygia ou de quem for, da Mira agora, são situações absolutamente extraordinárias em comparação ao completo descaso que receberam durante seu tempo de vida, de militância, de atuação, de briga constante para abrir espaços que eram para a arte e não para seu trabalho, para uma situação pessoal; todas essas pessoas brigaram por uma condição de visibilidade e de interesse. A proximidade de Lygia e sua visão arguta a respeito da terapia eram vistas com a maior desconfiança possível. Era uma aproximação inteligente e competente da arte naquela área, porque ela não precisou fazer pós-graduação e nem tese em Lacan para falar o que falou, porque tinha habilidade através da inteligência de seu próprio trabalho. E era pertinente a discussão que ela levantava. São essas pontes que dificilmente se conseguiam estabelecer através do trabalho. Esse período, meio quixotesco, foi contra esses moinhos, para tentar fazer perceber a pertinência do que se fazia.

IA *Mas havia essa ponte que de certa maneira é difícil ver ocorrendo hoje em dia, esse diálogo entre linguagens de igual para igual.*

PC *Uma questão que era muito forte na* Malasartes*, e acho que tem a ver com o que você vem dizendo agora, é essa questão da fragilidade institucional da arte, especificamente das artes visuais diante de outras produções, outras áreas que aparentemente desenvolviam campo de discussão um pouco mais reconhecido.*

JR Na literatura criaram-se mais críticos do que escritores a estudar. Chegou-se a esse contrassenso; de fato a formação maior e melhor da universidade, a do prof. Antonio Candido, formou mais críticos do que produtores de literatura no Brasil. Agora, ele criou uma teoria e uma história. Acho que há uma questão institucional e um corte violento de ampliação do meio de arte no Brasil que se deu quando nós começamos e, logo em seguida, quando a questão das artes plásticas ganhou as universidades Brasil afora; enfim, ampliou-se muito o meio. Entendo que a escala que havia quando começamos era a de uma festa no Rio ou em São Paulo: algumas pessoas poderiam até ficar chateadas por não ter sido convidadas, mas praticamente todo mundo que mexia com arte poderia estar nessa festa, e ninguém ficava fora: eram uns gatos-pingados, um pouquinho no Rio Grande do Sul, um pouquinho em Minas. E de repente isso ganhou uma escala de produção enorme, em todos os sentidos, o número de artistas e de pessoas interessadas cresceu, há um *gap* enorme entre uma situação e outra.

Maria Luisa *O que você acha dessa ampliação? Vê isso com bons olhos? tem restrições? Onde se ganhou e onde se perdeu?*

JR Devolvo a pergunta. Acho que não cabe, é uma situação que não tem como avaliar, mudou. Como qualquer coisa que se amplia, tem que ser encarada de outra maneira, não tem volta, não tem como não ser assim. Acho que isso foi, aqui no Brasil, um salto enorme, mas que não é muito desproporcional ao salto que a questão das artes plásticas, em termos internacionais, também deu. A maravilha, o espanto que foi um artista americano ganhar o prêmio da Bienal de Veneza foi algo a que eu assisti. Visto hoje, o Rauschenberg ganhar o primeiro prêmio da Bienal seria a coisa mais normal do mundo; naquele momento, no entanto, não foi. As revistas começaram a ter circulação muito maior do que antes, o acesso à informação sobre arte tornou-se muito maior, não há mais centros aglutinadores da produção, ou seja, quando vem a coisa para Nova York, que não é Paris, já é outra dimensão. O que se resolvia no início do século passado indo morar em Paris, hoje vai demandar estar em 500 lugares diferentes, pegar trem, avião, uma canseira só.

Ana Linnemann *Mas as revistas começaram a se voltar para o meio universitário, as revistas que antes eram iniciativa de artista, hoje em dia são quase restritas ao meio universitário.*

JR Acho que se desenvolveu uma ideia de arte. *ArtForum* já foi uma novidade, *Art Press*, que nasceu junto com *Malasartes*, tinha sido iniciativa tão artesanal quanto a *Malasartes* quando surgiu. Enfim, lá fora, lógico que proporcionalmente, há uma mudança também da escala em que as artes plásticas passam a atuar não geridas por uma matriz europeia. Aconteceu de 70 em diante, em meados do século passado, é logo ontem!

RD *Vamos falar um pouco de seu trabalho, da pesquisa mesmo, que há algum tempo tinha uma materialidade, uma força orgânica da parafina, do couro, desse derretimento da matéria, da qual você vem um pouco se distanciando e direcionando um pouco mais para o espaço e o espaço urbano. Esse trabalho mesmo que vem lá do Nelson Brissac, do* Arte Cidade I*, que vem dessa dimensão mais urbana. Qual é essa relação do objeto, da matéria com a cidade espacial, essa cidade que oprime? Quero falar em relação à postura de seu trabalho.*

JR Quando se fala em parafina, eu sempre me lembro do exemplo do Sued quando foi ver um trabalho do Vergara. Era um trabalho amarelo, então o Sued ficou quieto e depois disse para o Vergara: "o amarelo, você começa com um pedacinho no canto do quadro e, quando vê, ele está em tudo, naquela tela inteira, em vários outros trabalhos, em áreas cada vez maiores, nas paredes do ateliê, em tudo". A parafina foi mais ou menos isso, aquilo teve a sua graça, mas em certo momento tive que tomar uma atitude e dizer "chega de parafina", o mundo vai virar parafina. Acho que ela se desenvolveu em várias outras direções e, num certo momento, deu estrutura a esses trabalhos. Por exemplo, a da exposição do Marcantonio, que são coisas de vidro e é ele que garante, por compressão, toda a estrutura – sabe do que estou falando? Aquelas coisas aéreas em que a tensão do cabo contido na parafina que preenche peças de vidro e usa a capacidade de resistência do vidro à compressão para dar estrutura ao conjunto. Ali é diferente o uso da mesma parafina que solidificava uma peça de couro.

RD *Não tem nada a ver com orgânico, então?*

JR Qualquer matéria pode ter a ver com o orgânico até uma pedra.

IA *Todas essas metáforas do corpo e essas relações com o corpo são questões muito presentes na poética de seu trabalho. São maneiras que você tem de falar de uns espaços que não são nem dentro e nem fora. Nem espaço público, nem privado, mas um intermediário que ao mesmo tempo está fora e dentro, não é um tipo de pensamento que pode ser transformado em discurso. Essas coisas permanecem mesmo quando você está colocando uma camisa e tem o corpo como uma metáfora, até do que é o visual.*

JR Concordo, assino embaixo. Acho que a questão pública aí é desafio que volta um pouco à conversa anterior, ou seja, o trabalho ganha a condição pública se, de fato, contribuir para uma relação pública da obra de arte, transformando-a em bem público; senão é uma relação apenas meio formal, de tamanho, de escala. Sempre brinquei com uma escala muito grande, ou seja, há um desafio ao abordar certas coisas, pegar de fato dois vagões é uma ação pública necessariamente, mas outra coisa é a adesão pública àquilo. Esse trabalho particularmente me dá um indício dessa possibilidade. Até hoje, no caso dos vagões, que ficaram numa via com bastante visibilidade, embora visibilidade muito dispersa porque em área de tráfego intensíssimo, várias vezes ouvi pessoas referindo-se a ele, o carteiro ou alguém que trafega cotidianamente por ali, lembrando-se e se referindo com admiração, um respeito pouco usual por um trabalho de arte: um cara tinha uma foto do trabalho, de repente um carteiro dizia que já tinha visto aquilo, havia uma espécie de reconhecimento. Discutimos muito esse projeto daqui do Rio; a questão do *Passante* não foi escolha minha, mas decisão de uma comissão que selecionava trabalhos para ocupar espaços públicos; fui chamado e o primeiro a realizar, e a coisa surgiu de um raciocínio muito prático. Ronaldo relatou-me por que eles haviam chegado à conclusão de me pedir aquele trabalho específico, o *Passante*, que, ali no Largo da Carioca, por ser área de circulação intensa de pessoas, era uma coisa alta que teria um sentido e que tenderia mais ou menos a ser aceita naquele lugar. Se pusessem uma barreira seria um pepino desagradável. E outra relação feliz aqui no Rio foi a *Negona*, cuja adesão tem caráter mais afetivo até surpreendente, a ponto de, se a tirarmos, sentirem sua falta e a pedirem de volta. Paulo Fernandes comprou essa peça, não é da cidade. Eu não vi isso, mas gostaria de ter visto: numa dessas coisas de carnaval houve um ensaio ali naquela pracinha ao lado da Galeria Paulo Fernandes, no Centro da cidade, que deve ter sido maravilhoso porque o pessoal estava batucando e dançando em cima, e a *Negona* perfeitamente aderindo ao samba, e com competência, pois balançava no ritmo. Não acho que seja uma tese possível de se defender nesse sentido, o trabalho público, mas acho que ele se comprova de alguma forma pela adesão mais pública quando esse afeto se manifesta. Senão é algo autoritário, que se impõe de fora para dentro e que em geral é o que produz esses parques de escultura lamentáveis. Se o museu não consegue nem ter prestígio para levar as pessoas para dentro, como imaginar que haveria respeito àquilo que eles põem do lado de fora.

RD *Há alguma relação com esse que você fez agora, particular, lá de Petrópolis? Desses parques com esse particular de lá?*

JR Esse tem caráter completamente diferente, porque não é um espaço público. O que se deveria tornar público ali, aliás, não é o espaço que pertence a ele, mas a forma com que ele

é capaz de acreditar naquilo – isso qualquer cidadão deveria ser capaz de poder ter e no entanto raramente ocorre. Acho que ele acredita mesmo, vê-se pela forma com que mantém aquela coisa toda, um rigor pouco habitual; fiquei espantadíssimo. Voltando ao Wesley, ele é uma pessoa de São Paulo que não tem muito a ver com o Rio e acabou ficando um artista muito paulista; pois não é que eu fui encontrar aqui, nessa coleção do Rio de Janeiro, em Itaipava, um dos maiores colecionadores do Wesley. Se forem fazer uma exposição do Wesley, vão ter que lhe pedir o trabalho *O prêmio da Bienal*, aquele com o qual o Wesley ganhou prêmio em Tóquio, nunca exposto aqui no Brasil, e vários trabalhos que pontuam de forma bem abrangente a produção do Wesley.

RD *E Inhotim, já te procurou? O Bernardo Paz?*

JR Há muito tempo, bem no início do projeto. Inhotim é uma invenção do Tunga. Ele inventou aquilo com o Bernardo Paz, e acho que ele foi muito feliz nessa invenção. Acompanhei esse processo desde o início quando o Tunga disse para o Bernardo, que ia comprar o trabalho dele, mas que tinha, para ter uma coleção de verdade, de comprar muito mais coisas: Waltercio, Cildo, Zé, enfim, ele provocou o Bernardo para essa colocação tomar essa dimensão desde o surgimento desse projeto. Ele se joga com decisão em suas idiossincrasias. Para meu espanto, quando o conheci, fiquei completamente alarmado com a voracidade, pois nunca vira uma pessoa para gostar de arte daquela maneira. E pensei que aquele cara dali a pouco ia estar colecionando cavalo e ia desistir de arte, ia mudar de ramo tão fácil quanto chegou. E, no entanto, você pode levantar todas as questões em relação ao que ele escolheu, mas foi com o dinheiro dele, fez o que quis, investindo sem nenhuma outra proteção a não ser o próprio risco, e fez o que fez. É de tirar o chapéu, perto de outros agentes culturais muito mais estruturados, como tantos bancos que têm potencial para de alguma forma investir. Mas patrocínio, sou completamente contra, porque investir acreditando em cultura, eles não fazem. Acho que deve ser bastante elogiado porque tomou essa iniciativa exótica, e espero que crie adversários e inveja suficientes para que dali surjam outros. Acho ótimo.

Sem título, 1999, vidro e cabo de aço, dimensões variáveis, foto Vicente de Mello

PC *Continuando uma coisa que o Ronald falou, da questão afetiva como modo de intervenção cultural da escultura nesse espaço público, você uma vez contou uma história interessante... e também para retomar a questão do jardim de esculturas, que é aquele do MAM de São Paulo. Não sei se chegou a se configurar exatamente como um jardim de esculturas, mas houve ali uma implantação. Houve um trabalho seu lá, que não sei se ainda permanece, uma versão do* Fred Astaire*, e teve uma história de um ato da população, de as pessoas irem lá domingo jogar pedrinha para tirar um som. Acho essa história curiosa, como a da* Negona*, porque ela fala um pouco dessa dimensão afetiva. Como foi isso?*

JR Esse trabalho foi feito para a Avenida Paulista, e quem patrocinou a exposição foi o Ministério da Cultura e o Itaú, que ficou com alguns trabalhos, incluída essa peça que acabou indo parar naquele museu. O título da peça é emprestado do Waltercio, que é muito bom nisso; é um verso do Lezama Lima: *A felicidade da centopeia quando chega o cruzamento*. Tinha certo humor, mas nada a ver com som, e eu, aliás, vim a saber que isso se passava por acaso; levei o maior susto ao chegar lá e ver um monte de gente jogando pedra na minha peça. E tem um som, mas o que contribui com isso é a marquise, que dá uma ressonância. Quando vi as pessoas jogando pedra, não reconheci que aquele som vinha dali, porque ecoa, parece um instrumento acústico desses eletrônicos sendo afinado, e esse instante entre perceber que era o som e que de fato as pessoas não estavam agredindo a peça foi o meu susto. De qualquer maneira, porém, desde que aconteceu, evidentemente é uma relação que o trabalho trouxe e foi muito bem-vinda; não acho que nada dele se estrague ou se modifique com isso. Só acrescentou.

PC *Lembrei-me dessa história por conta do modo como a* Negona *foi também apropriada, pela musicalidade brasileira, do samba, do movimento, enfim, e que de novo tem uma espécie de apropriação musical dessa peça.*

JR Se você olhar formalmente, pode até parecer um teclado, tem uma coisa que depois do dado acontecido pode-se associar, mas não acho que 100% seja verdade. Voltando ao Bernardo Paz, acho inacreditável que uma das pessoas responsáveis por aquele Museu, dona Milu, o mantenha debaixo da ponte, sob uma marquise.

ML *Você tem, além desse trabalho e da* Negona*, algum outro que lhe trouxe surpresa dessa natureza, com relação ao espaço ou por parte das pessoas?*

JR Essa possibilidade é rara. Diz-se que agora estou fazendo trabalhos mais públicos... gostaria eu! Não é assim, na realidade tenho que continuar fazendo umas parafinas pequenininhas senão não se faz nada. As possibilidades do convívio do trabalho numa relação pública contam-se nos dedos. Outra coisa muito feliz foi a peça da Bienal do Mercosul. O Paulo Sergio Duarte convidou alguns artistas, eu entre eles, para que pensassem trabalhos que, de certa forma, aceitassem uma situação urbana coerente e que neles levassem em consideração este aspecto de que estariam no contexto urbano, numa localidade, numa determinada forma de uso da situação em que estariam expostos, e eu fiz um trabalho que é no Guaíba, um trabalho de que gosto muito. Há, porém, uma roubada, porque o pessoal já ia ver ali o pôr do sol no Guaíba, mas agora vê da minha peça, que complementa muito bem. Mas acho que tem uma coisa de uso; é um trabalho que tem caráter de permanência e que futura-

mente vai-se ver se tem adesão pública ou não. Não tem como tirar, é mais ou menos como a primeira peça que coloquei em espaço público, a que fica na Praça da Sé, em São Paulo, e o maravilhoso comentário de Jacob Klintovich, crítico de arte carioca há anos em São Paulo: "Só um terremoto nos livrará dela" (risos). Em Porto Alegre também só um terremoto nos livrará dela. Está chegando, o do Chile já pegou ali perto.

AL *A Inês usou a expressão metáfora do corpo, e a Patrícia, caráter afetivo. De certa forma, mais do que uma metáfora do corpo, ao longo de seu trabalho personagens vão aparecendo, a* Marilyn, *o* Fred Astaire, *os anônimos, como o* Passante, *a* Negona, *a* Vênus – *a* Vênus *é a* Negona, *não é?*

JR Os nomes vieram a reboque das peças; eram apelidos, e alguns só muito depois foram assumidos, outros não.

AL *Mas, de certa forma, eles vão criando uma carga afetiva, quando você vê aquela parafina com a roupa clássica... Sempre vi isso aparecendo em seu trabalho e sempre percebi isso um pouco como um desvio de um aspecto que é muito matérico, essa questão da tensão do material, do equilíbrio dentro da tensão. Sempre foram dois aspectos, era uma outra tensão dentro do trabalho, esse personagem, essa narrativa meio muda, essa possibilidade de outra leitura do trabalho.*

JR Primeiro, questiono o fato de essa relação com o corpo ser metafórica. No trabalho, a questão do corpo é muito inerente à escolha e à manipulação dos elementos que o cons-

Sem título, 1997, aço corten, 150x1.200x60cm, foto Gal Oppido

tituem, embora meu trabalho não tenha sempre a manualidade, como no caso da parafina, do couro. Fiz uma exposição que se reportou um pouco a isso; são peças que têm uma figuração, ainda que não sejam figurativas, mas constituem algo relativo ao corpo, reconhecível e que quase conotam uma figuração. Às vezes isso está na junção dos materiais, às vezes na extensão das coisas; enfim, é algo que aflora de diversas maneiras, são partes constitutivas do modo como o trabalho aparece, como ele se faz. Essa relação tem sempre uma condição de presença, e há, quase sempre, a questão de erotizar esses elementos pela ação que sofrem. Eles até podem apresentar essa relação, posta claramente ou não, mas acho que isso percorre sempre o trabalho.

AL *Eles são decorrentes dessa experiência com a matéria.*

PC *Me parece que uma questão importante no trabalho e que sempre o moveu, desde o começo, é a da atração pelo paradoxo. Um paradoxo visual, como você mesmo disse; estruturar desestruturando. A ideia de que você tem uma espécie de convivência com certa figuração, a emergência de uma figura, com vocabulário mais abstrato. A ideia de que sua ação incide sobre um material, e ali ocorre uma espécie de embate, e a forma vem desse embate. E também outras questões: a ideia que Inês estava mencionando, do que seria privado ou público, e também às vezes a de como o trabalho se posiciona de uma maneira fluida, ambígua entre essas áreas. Minha pergunta é: primeiro, de onde vem essa atração*

pelo paradoxo? E, hoje no seu trabalho, para onde vai essa relação?

JR Nunca dei esse nome, mas acho que é apenas outro enfoque, outra maneira de pensar a mesma coisa. O trabalho tem embutido nele a necessidade de sua própria superação. É sempre uma coisa que gera outra e se quer diferenciar daquela, ou seja, nunca tem uma repetição, a perseguição de uma lógica, de um sistema que iria se constituindo no fazer desse trabalho, como ocorre com tantos artistas. Para mim, esse paradoxo, não sei se é disso que você está falando, mas o que move o trabalho é talvez essa possibilidade de descobrir ou fazer outra coisa que, de certa forma, não é que vá negar a anterior, mas que não vai ser prosseguimento daquilo, e sim outra realidade, não aquela. O trabalho é feito de unidades; isso não é uma regra, é uma espécie de característica inerente ao meu trabalho, que é o fato de você não ter um mesmo sistema que se transforma. A cada unidade ela é uma transformação, sem dúvida, de algo que ganha coerência no tempo – mas não é o esforço de perseguir um mesmo sistema. E esse movimento é que mantém vivo o trabalho, é no que eu mais me apoio para continuar trabalhando. Quanto a hoje, a experiência com essas escalas maiores é talvez o que está mais em aberto para exatamente cumprir uma série de ideias que acho ainda complicadas, difíceis de conseguir, mas acho que é o que pode levar o trabalho para frente. Há elementos que já aparecem no seu texto[1] e que são indicações do vínculo que esse trabalho tem, em termos de escala e de repertório de materiais, com a coisa urbana, que é uma experiência a ser ainda desenvolvida. Mesmo o

Sem título, 2001, vagões e cabo de aço, obra efêmera, São Paulo, foto Christiana Carvalho

que já foi feito, que poderá eventualmente ser retrabalhado, poderá ganhar visibilidade em contextos diferentes. Por exemplo, *Vagões* é um projeto que se desenvolveu e que consegue hoje realizar-se e pode repetir-se em diversas situações, em vários lugares, em contextos urbanos muito diversos... e são programas que, acho, ainda são inerentes àquele trabalho, podem esgotar mais algumas possibilidades que são essas experiências de escala ou de expressão em que a possibilidade de presença pode ser mais forte e duradoura do que foi até hoje. Isso é ao que eu mais tenderia. Por outro lado, é mais fácil falar sobre isso do que realizar, o resto dos trabalhos continuo fazendo, mas aí é esse laboratório do fazer, as ideias vão acontecendo, e você vai dando respostas a elas. Se eu tiver que escolher hoje, quero ter condição de solidificar essa tentativa de escalas maiores.

IA *Achei muito interessante quando você falou que essa outra escala, tudo isso que ela vai trazendo, que vai sendo incorporado do lado de fora, também traz os próprios nomes depois e também traz um aspecto que aparece em muitos dos seus trabalhos, desde o começo, que é o fato de eles não serem feitos justamente como uma construção, sendo antes associações. Talvez aí se aproxime do paradoxo de que Patrícia está falando, porque aquilo, mesmo que seja um nó, também não é, começa aqui, acaba ali. Ao mesmo tempo, são trabalhos muito silenciosos, mesmo os que têm dimensão pública, mas eles têm muitos nomes e são muito associativos. Talvez isso seja algo que esteja voltando também, que possa voltar para esse laboratório?*

JR Essa conversa é necessária. Também acho que há uma realimentação dessas coisas para que elas venham a se concretizar; há um incremento do que vai surgindo junto. Isso que você diz, que é o agenciamento de várias coisas... meu trabalho tem essa raiz, que são as articulações de coisas, de construções.

IA *Mas são coisas que você não nomeia. Elas estão lá entrando no espaço, uma grande parte delas é o que está ausente delas. Elas vão lá e trazem um espaço que modifica o espaço, não são o que estamos vendo exatamente. É uma coisa desses trabalhos de escala maior, mas que é de uma escala maior de ressonâncias.*

JR Aí você toca outro aspecto que acho que o trabalho tenta ser. Embora ele não seja figurativo, é uma figura, ele passa a existir com certa concretude no mundo; por isso reagi quando ela falou metafórico, porque metafórico não é. Exatamente o trabalho ocorre por essa concretude com que ele passa a existir e cujos significados que ele reivindica vão-se dar a partir dele. Não adianta procurar na transparência dele, porque ele não está no lugar de nada. Ele está ali para gerar significado, mas é a partir de sua existência que seus significados se concretizam. Por isso acho que o nome vem *a posteriori*, essa significação a ser percebida dentro da concretude da existência dele, coisas talvez que essas experiências, como a de *Vagões*, precisariam de fato acontecer para que o trabalho conseguisse absorvê-las realmente. Essa peça do Sul garante um pouco isso, mas são indicações ainda muito dispersas e que no sentido do entendimento do trabalho vão ganhar condição de mais completude no momento em que essas experiências forem mais efetivadas, mais experimentadas.

Pergunta enviada por Felipe Scovino *O legado que o neoconcretismo deixou para a arte contemporânea brasileira e que talvez seja o elo, errôneo, que muitos historiadores da arte fazem entre esse agrupamento estético e o minimalismo, é uma suspensão do sujeito no*

sentido, por exemplo, que Amilcar de Castro, Lygia Clark e Franz Weissmann encarnam em manobras problemáticas que desafiam o senso comum formal e instigam um caráter imediatamente vital. Fazendo um atravessamento desse suporte chamado escultura entre o neoconcretismo e a sua geração, como se coloca o dado da experiência corpórea em seu trabalho? De que forma os planos de suas obras se deslocam como formas de romper a clausura das figuras geométricas e se lançam como exercício experimental do espaço, buscando o desvio e o ruído do que comumente se denomina escultura?

JR Eu vou concordar com tudo o que ele falou para depois discordar. Da conclusão se chega à afirmação inicial dele, com a qual eu concordo nesses dois momentos. Primeiro porque acho que, de fato, não há nenhuma relação entre o neoconcretismo e a minimal; ele tem toda razão, é uma aproximação totalmente descabida. Quando ele fala de suspensão do sujeito, no caso da minimal, é certíssimo. No neoconcretismo, que o precede, a relação com o sujeito é outra. Na teoria do não objeto, de forma diversa da minimal, o que é questionado é a dissociação entre sujeito/objeto *à la* Merleau-Ponty; essa é a questão do Ferreira Gullar; enfim, tudo isso já está mais ou menos explicado e sabido. Quando essa teoria é formulada para estabelecer uma relação que se deseja justificada por essa clareza conceitual como ele está colocando, mas para estabelecer continuidades nas produções de trabalhos que ocorreram em momentos muito diversos e não tão informados entre si, eu questiono, pois sugere linearidade que deseja uma pureza histórica que não há, ou seja, não há um fio condutor que vá permitir uma lógica muito grande de interação entre a posição neoconcreta e o que nós viemos a fazer. Mesmo porque conhecemos muito mal a produção neoconcreta – houve, em alguns casos, conhecimentos pessoais, circunstanciais, e nenhum de nós teve a condição de ter acompanhado, vivenciado e conhecido de fato, a não ser casualmente ou por notícias de amigos, a produção neoconcreta. Isso é uma idealidade que tem que se desfazer, porque os elos históricos não se fazem forçados dessa maneira; é impossível juntar a minimal com o neoconcreto e conosco. Concordo com tudo que ele falou, é impossível discordar; mas a clareza e a linearidade dele não têm nada a ver com nada que seja externo ao raciocínio dele, que, por ser um raciocínio abstrato, junta um monte de ideias com nexos perfeitos mas desvinculados da produção, dos trabalhos propriamente ditos. Eu não sou teórico, não tenho compromisso de historiador; sou eu que faço meu trabalho, então eu nego essa relação, apesar de concordar com tudo.

ML *Mas o desfecho não?*

JR Acho que a lógica que você pode construir para fazer um raciocínio vale por ela mesma; o que se distancia aí muito é a aproximação da coisa real que é o trabalho. Essas lógicas ficam abstratas, historicamente ideais. Se com honestidade eu responder o que conheço da produção, até hoje, de cada um desses artistas, até de uma produção pequena como a do Hélio, é muito pouco; não tive a menor chance de conviver com aquilo. Eu conheci o Hélio, falei com ele, tenho uma impressão dele, acompanhei o esforço dele em muitos momentos, mas conheci superficialmente seu trabalho. O Willys de Castro, por exemplo, vi muito, convivi muito, foi uma pessoa muito importante que discutia, que levava coisas e etc., mas o trabalho do Willys estava embaixo da cama dele, ninguém viu. Vi uma exposição dele já no final de sua vida e que até dialogava muito com meu trabalho, o que me deixou muito feliz.

PC *Isso é problema de historiador, normalmente; não de artista. Mas queria aproveitar o gancho dessa pergunta e fazer outra, que é curiosidade mesmo, não sei se ajuda ou não. Você fez um comentário na entrevista com a Lúcia Carneiro e a Ileana Pradilla*[2] *de que teria encontrado o Hélio Oiticica em Londres e que vocês teriam ido visitar uma exposição do minimalismo juntos. Fiquei muito curiosa em saber o que você pode contar sobre isso.*

JR Encontrei o Hélio por acaso lá, tinha conhecido ele aqui, eu não vi a exposição da Whitechapel que ele estava acabando de fazer em Londres. Estavam ele e o Guilherme Araújo, um cara que era o produtor do Caetano, duas figuras maravilhosas, mas uma o inverso da outra. Encontrei o Hélio, e havia essa exposição que reunia Tony Smith e uns minimals antigos, tipo John McCracken, e achei aquele programa legal, ir com o Hélio ver aquilo e ver o que ele achava. Ele ficou possesso, com toda razão, e dizia que já tinha feito aquilo há dez anos! Aquilo era referência a um esforço feito por ele muito antes. Vale a pena, aliás, ver a peça do Hélio lá no Luis Antonio de Almeida Braga, nessa coleção de Itaipava, porque se você pega a experiência de cor que tem ali, aliás nem vista por ele, só projetada e um Barnett Newman, pode-se dizer que o sublime Barnett Newman virou um cético diante da experiência generosa por que o Hélio tinha passado com a cor. É mais ou menos clara a raiva dele em relação a uma experiência que já vivera, já até superara, e que estava sendo de certa forma homenageada numa exposição na Tate, que era uma monumental afirmação da minimal no contexto europeu das artes.

Amalia Giacomini *Mas ele achar isso não seria exatamente uma aproximação? Essa identificação não seria uma aproximação?*

JR Achar que ele ia reagir assim foi a minha ingenuidade, mas, ao chegar lá, ele ficou bravíssimo; os caras estavam expondo na Tate o que para ele já era um assunto liquidado, uma experiência já decantada e superada. Uma coisa não destrói a outra, naturalmente, mas na concepção dele, na vivência que teve de seu trabalho, ver aquele resultado era muito aquém do que ele já tinha passado; era mais raiva do que propriamente posição crítica. Era um ressentimento justo. Eu adoro aquele trabalho, continuo gostando muito daquelas formas meio prismáticas pintadas de preto do Tony Smith, um ótimo artista; uma coisa não tem nada a ver com outra, mas entendo também a raiva do Hélio sim, sem dúvida.

Pergunta enviada por Leonardo Etero *Como surgiu a necessidade de pensar na suspensão das esculturas, a partir de qual trabalho? Como veio a necessidade de oxidação e da presença do tempo nessas obras? Da mesma forma que esses trabalhos são erguidos da terra, ao mesmo tempo existe um magnetismo com ela, eles assumem a gravidade e não a escondem, mesmo altos, eles se espalham pelo chão como no* Passante *ou na praça, a imensa placa de pedra suspensa por fios, a proximidade do chão parece necessária.*

JR A suspensão é a suspensão física mesmo, de erguer coisas?

PC *O tema da revista é suspensão.*

RD *É, mas não é essa suspensão física.*

IA *Suspensão de todos os valores estéticos ou extraestéticos, ou relativos à arte; é, aliás, tema aberto para múltiplas abordagens.*

Sem título, 1983, vidro e madeira, 200x50x25cm, foto Vicente Mello

ML *O Leonardo é escultor também; essa pergunta é de alguém que fez escultura lá na Belas Artes.*

JR Acho que aí a resposta física é a tensão. A suspensão põe em evidência, demonstra e torna palpável o peso, o equilíbrio, enfim, a briga contra a gravidade, se quiser. Tem a ver com a tensão. Acho que ele generalizou esta questão para vários trabalhos e talvez a resposta para essa colocação dele seja os *Vagões*, em que foi escolhida a relação de um peso absurdo, um vagão, e o cabo de aço, que consegue vencer esforços com uma dimensão muito pequena. Há desproporção muito grande entre a massa do vagão e aquilo que o desloca, o cabo de aço. É mais ou menos essa a busca de significado, essa iminência de perigo, de desastre, pela desproporção entre uma dimensão e outra.

IA *E o humor? O absurdo dessas situações, tão complexas por um lado e tão simples por outro, tem humor.*

JR O humor é buscado. Tem uma relação que muitas vezes é de um encontro com um significado que surpreende, que de algum modo remete a trabalhos que surgem ali de uma maneira inesperada, como no *Beijo*. Algumas relações são meio óbvias, acompanham e afirmam o trabalho que está surgindo. Uma das qualidades é poder tirar um sorriso do espectador, uma grande aventura. Não sou do teatro, mas faz parte.

ML *Essa sua aproximação com o humor tem a ver com seu começo no Rex? Por outro caminho, mas mantendo esse humor.*

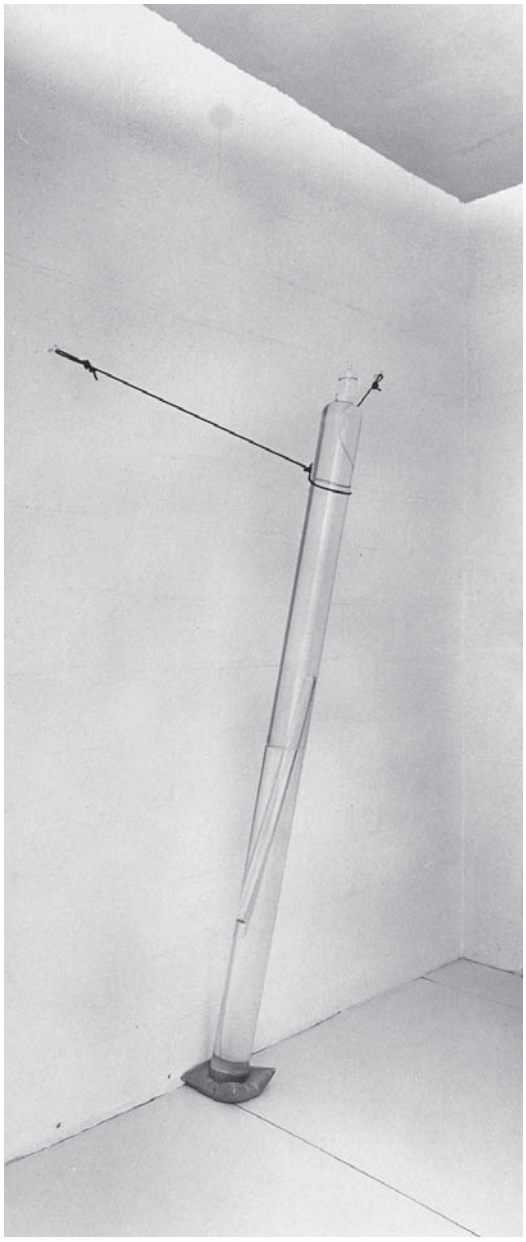
JR A Rex tinha algo precoce, porque já começava no jornal com "Aviso: é a guerra". Era uma guerra contra o que não existia, que era o mercado de arte; estávamos brigando com um fantasma, e acho que tinha ali uma referência que se tem pouco aqui, mas é esse sarcasmo, esse aspecto mais ácido. No trabalho, muitas vezes, esse humor é o inesperado da referência. Não sei se ele funciona; estou tentando me lembrar para poder responder de uma maneira mais abrangente, mas acho que não tem uma coisa provocativa no sentido do sarcasmo, tem o humor pelo humor mesmo e a possibilidade de você associar coisas que te surpreendam. As ações não, elas tiveram um cunho mais aguerrido, o movimento das revistas, as ações com o trabalho, a exigência que se fez muitas vezes provocou transformações, em que essas atitudes trazem esse caráter para a atuação. A exigência para o trabalho acontecer é que essas condições sejam de fato conquistadas. Se, por exemplo, um trabalho como esse aí, que é de vidro, tem um líquido dentro, é um risco que está ali, iminente, isso tudo é parte dessa situação que o trabalho exige, mas não é a causa dele, não foi feito de vidro para provocar nada. É uma condição que surgiu: a diferença de transparências entre líquidos, você ter a noção de pesos diferentes entre líquidos, pela transparência diferente, enfim, tentar fazer uma escultura de líquidos. É mais esse vocabulário que está sendo manipulado do que a imposição da manutenção de um trabalho que é de difícil conservação porque qualquer peteleco faz um desastre, molha tudo. Agora, tem sempre uma grande vantagem: pode ser refeito; o jeito como ele foi construído não é único.

RD *Você é o carioca dos paulistas mais cariocas, afetiva ou carinhosamente. Até o Leirner foi aos jornais dizer que ninguém o convida para nada no Rio de Janeiro, e ao mesmo tempo você é superacolhido, a galera adora suas esculturas aqui; tem até uma relação mais corpórea aqui do que em São Paulo.*

JR Você pode parar por aí, porque vão cassar meu visto aqui! [risos]

RD *Queria que você falasse sobre sua relação com a cidade, sua relação afetiva de andar pela cidade. São Paulo/Rio, como você vê essa coisa do* boom *da metrópole quanto à dimensão escultórica, vamos dizer assim, lembrando de* Vagões*, ou da* Negona*, do* Passante *ou dessa relação mais visceral com a cidade? Eu sinto que existe um abraço no José Resende aqui no Rio que é diferente de São Paulo, que é mais higiênica a relação, talvez mais elegante, mais rigorosa.*

JR Eu defendo, acho que São Paulo hoje tem várias condições, mas a tensão cultural no Rio de Janeiro sempre foi muito maior do que em São Paulo. O Ronaldo Brito tem uma frase que sempre repito e acho que foi muito feliz. Não me lembro o contexto, ele ainda escrevia para o *Opinião* e houve lá em São Paulo um acerto de premiação num Salão, e o título do artigo dele era "A casa da titia". Acho que São Paulo ainda tem muito da "casa da titia"; no Rio de Janeiro a situação é muito mais aguerrida, a exigência cultural, a posição das pessoas e mesmo até institucionalmente. O espaço da Funarte, o Espaço ABC, aquelas publicações, ou seja, as exigências que as pessoas colocaram para as instituições no Rio de Janeiro foram sempre muito mais ambiciosas e bem-sucedidas em relação às possibilidades de trabalho do que em São Paulo, que está ainda muito aquém; acho que é uma qualidade carioca, talvez ainda remanescente de sua condição de capital. Sempre fui tratado mais profissionalmente no Rio, com reconhecimento profissional que veio muito mais precocemente, do que em São Paulo. Acho que há diferença grande entre uma situação e outra. Agora, respondendo à segunda parte de sua pergunta, seguramente o Rio de Janeiro é uma cidade muito mais difícil de se intervir. Tive sorte aqui duas vezes, na *Negona*, protegida naquela situação meio parisiense próxima à Galeria Paulo Fernandes, meio Quartier Latin; anda-se a pé e tal, mas, na verdade, a cidade é um palco de natureza inacreditável. Você colocar uma coisa aqui é muito difícil; São Paulo tem um anonimato, porque é uma cidade bruta, e esses elementos que o trabalho em geral percorre como repertório trazem um embate, aí sim, na colocação do trabalho. Não sei se no Rio *Vagões* teria a possibilidade de ter tanto significado, não sei como eu o faria aqui, por exemplo. Esse trabalho foi feito em Sidney, e quando fiz as pedras pensei em realizá-lo aqui, junto à Praça Mauá, por causa dos guindastes do porto, era uma maneira de empilhar aquilo. Fui convidado para Sidney porque, quando o curador esteve comigo, comentei sobre essa possibilidade do trabalho no Rio de



Sem título, 1999, instalação com contêineres, cabos de aço, trilhos e guindaste, obra efêmera, Sydney

Janeiro. A exposição que ele fez em Sidney chamava-se *Everyday*, que eram coisas do cotidiano da cidade que, utilizadas, se poderiam tornar significativas como trabalho de arte, e ele me chamou por causa da ideia de fazer lá o que aqui no Rio eu nunca realizei.

IA *Começou no Rio essa ideia de* Vagões*?*

JR Não, começou com esse trabalho aqui, de pedra, do ArteCidade. Tinha esse negócio do guindaste, de achar esse equilíbrio instável entre as pedras, e pensei em fazer isso com os contêineres, que tinham um vocabulário que era do porto, os guindastes estavam lá, e eu poderia manipulá-los.

IA *Mas isso teve a possibilidade de acontecer?*

JR Não, só discuti com esse curador; sei lá o que me passou pela cabeça, em função de outro trabalho, e cinco ou seis anos depois ele me convidou, nem me lembrava mais dele. Ele se lembrou e perguntou se eu realizaria aquele projeto lá. É uma cidade que eles dizem ser mais bonita do que o Rio; não é não, mas tem algo muito semelhante, o porto... uma situação muito semelhante com a daqui.

AL *Você é o único paulista da* Malasartes*?*

JR Não, tinha o Baravelli.

IA *Esse laboratório é a cidade, na verdade? Começa na cidade, na observação da cidade?*

JR Vou citar aqui uma colocação que o Ronaldo arrisca no texto do catálogo para o Centro de Arte Hélio Oiticica,[3] e talvez ele tenha razão, de qualquer maneira vem do fato de meu acesso à questão da arte ter surgido na faculdade de arquitetura. A maneira de pensar, de projetar o trabalho, vem muito das possibilidades que esse raciocínio me abriu, porque acho que, desde sempre, estive relacionado a um repertório de coisas que vem da construção civil. É o tubo, a placa, o vidro, a prancha, até o couro, que é a pele do couro de boi com seu

Sem título, 1983, vidro, água, óleo e mercúrio, 200x15cm, foto Antonio Saggese

desenho já dado e usado dessa forma sem o transformar. E também pela ideia de que você constrói com essas coisas; então você parte de algo já dado e não transforma aquilo; você une esses elementos, e assim resulta o trabalho. Essa relação com a construção tem caráter urbano, bom, não me imagino construindo o que seja no sertão; acho pouco provável, ia ficar meio angustiado.

AG *E esses trabalhos mais escultóricos sem ser os de escala urbana? Você falou da relação com a arquitetura; entendo isso como um repertório, que tem a ver com esses elementos da construção, mas também tem algo não "projetual". O trabalho se faz experimentando? Esse domínio anterior à execução do trabalho... imagino que não tenha um projeto do trabalho. Tem?*

JR Em geral tem sim; às vezes até meio ridículos, porque desenhos mínimos, pequenos rabiscos, mas projetos. Raramente uso maquetes; para mim é muito difícil porque em geral lido com esforços, com resistências, e não tem como aumentar proporcionalmente isso e ter noção da coisa sem a executar no tamanho real. Em geral, o desenho é o meu caminho, não sei se você chamaria isso de "projetual", mas é. Minha forma de pensar o que vai ser realizado vem de uma relação que é "projetual" sim. Não é experimentando como esse copo está que vou fazer algo de vidro. Mas, de repente, é um tubo... eu penso em alguma coisa de laboratório, então eu de certa forma antevejo o trabalho antes de ele existir; e, nesse sentido, passa a ser "projetual". Eu não manipulo; o Fajardo sempre diz que eu sou gago das mãos. Ele tem razão.

AG *Nessa peça, essa posição não foi desenhada exatamente; ela foi feita ali no esforço, tem esse dado físico que eu digo que é a diferença entre o desenho e o objeto.*

JR Você está tocando um negócio que às vezes me derruba. Sempre achei que era simplíssimo fazer, que qualquer um podia refazer um trabalho já executado. Então fiz uma exposição aqui e vi que esses nós, essas coisas que invento, tem uma hora que não dá nada certo; se eu não corrijo, fica um horror. Tem uma peça minha que acho inacreditável, pois ela é muito simples, é um tarugo de chumbo que você pode facilmente manipular, o chumbo é muito dúctil, e com ele é feito um nó, que faz com que o tarugo se projete para a frente quando você o pendura na parede Pois não há uma casa a que eu vá em que esse negócio não esteja virado de lado, perdendo completamente a graça do trabalho. Preciso chegar no lugar e dizer que não é assim, isso não é o trabalho. Nesse sentido, há um fazer que acabou se agregando ao trabalho. Estou vendo atrás de vocês, uma pecinha, essa das rodinhas. É lógico que essa história começou pelo fato de mexer; eu não desenhei, não projetei, nasceu dessa manipulação. Mas a ideia é um cabo e um monte de rodinhas, esse é o projeto e é "projetual" nesse sentido.

AG *Pensei isso porque em alguns trabalhos há uma quase linearidade, uma sequência de ações que, ao se ver o trabalho, mostra uma clareza de coisas que se completam. Quando vemos, participamos um pouco do momento perspicaz em que aquilo aconteceu. Por um lado, existe tensão entre algo projetado, preciso, no sentido de que só podia ser daquele jeito, e algo que parece que você foi ali, deu um nó e pronto, foi feito em dois minutos. Perguntei isso porque acho que tem a experiência em si e tem um projeto, uma ideia.*

Senhorita descendo a escada, 1989, cobre, cabo de aço e algodão, 400x120x60cm, foto Antonio Saggese

JR De qualquer maneira, houve sempre de minha parte certa busca no sentido de que o que fosse feito você seria capaz de refazer com o olho, ou seja, nada escondido, disfarçado; um encaixe meio misterioso para não ser visto, isso nunca tem no meu trabalho. Todas as ações devem ficar aparentes e visíveis, fáceis de ser compreendidas

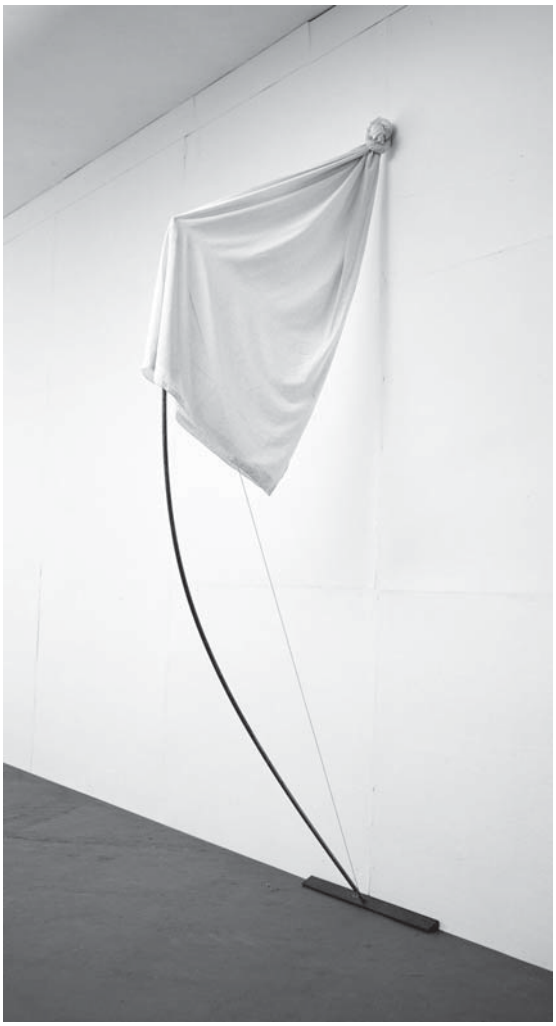
AG *Isso é um raciocínio de arquitetura, não?*

JR Da verdadeira arquitetura, sim; mas tem muito arquiteto que é decorador, que faz exatamente o contrário!

AL *Mas você tem umas experiências, de certa forma, de se aproximar da experiência de fazer o trabalho. Estou lembrando de ter visto em seu estúdio toda uma série de trabalhos de feltro com parafina que eram pequenas experiências com aqueles materiais, e alguns deles geraram...*

JR A parafina foi entrando, entrando... é o amarelo! [risos]

AL *Mas me lembro disso que, de certa forma, era uma aproximação. Os trabalhos ganharam outra escala – não eram exatamente reprodução, não eram ampliação. Você via que o trabalho se tinha iniciado naquela pequena parede, quer dizer, naquela grande parede de pequenos trabalhos.*



JR Uma tentativa de ver como é que funciona, e eventualmente sair uma peça; mas é naquele momento um esboço.

PC *Talvez isso tenha a ver também com a natureza do material e até com relação a esses materiais diferenciados ao longo de seu percurso; tem um pouco a ver também com o fato de que o material coloca um problema, o do gesto. A parafina põe mais uma experimentação porque é mais imprevisível, ela precisa de uma ação manual, mesmo que não acabada, uma intervenção manual mais próxima, e é diferente de você fazer uma coisa como esta, que talvez precise mais de um raciocínio do desenho prévio. O material também coloca ou dá uma parte do que pode ser o trabalho.*

IA *Agora, essa coincidência entre a ideia e o gesto de que Amalia estava falando é realmente muito feliz, é um dos suportes desses trabalhos. Você não sabe exatamente quando vê, porque pode imaginar que isso foi desenhado, que é uma ideia, mas não se pode desvencilhar do gesto. Tem um limite ali.*

AG *Parece que você a vê sendo feita.*

JR Pelo fato, por exemplo, de ela ser um nó, poderia ser uma haste soldada. A escolha, porém, foi no sentido de uma solução em que você vê, com clareza, a solução dada com a simplicidade que essa solução pressupõe para resolver o problema, para que ela não seja rebuscada, para que seja entendida de imediato. Por isso que de vez

em quando dar um nó é o mais imediato e fácil. Entretanto há peças, como esta aqui, que foi um desastre. É um pano que tem um arco e esse arco fica pendente simplesmente apoiado no pano que é preso à parede por um nó feito com o próprio pano. Simples não é? Pois vá repetir o nó que havia sido feito por mim na primeira montagem. Quando fui refazer o diabo do nó, nada! Foi difícil chegar nele de novo. E vi que não era bem assim, não é tão fácil remontar um trabalho, mesmo que tão simples como este. (...) Chama-se *A senhorita descendo a escada,* porque você vê a perninha. [risos]

Sem título, 2002, ferro e chumbo, 63x91x127cm, foto Romulo Fialdini

RD *E dar esse nó foi complicado?*

JR Na primeira vez, não; mas quando fui expor no Hélio Oiticica, anos depois, quem disse que eu conseguia dar de novo?

RD *O nó tem a ver com a Mira Schendel? Porque ela tem os nozinhos, são as droguinhas.*

JR Não, nela o nó é o trabalho; não junta nada, é um nó atrás do outro.

AL *Já essas calotas têm uma presença precisa em qualquer escala. Já as vi pequenas, em escala, e elas mantêm a mesma relação. Aí é uma questão do desenho, não é?*

JR Essa peça é simples. Você faz assim, junta o papel, que é uma fôrma boa para a parafina, então você pega essa coisa já rígida que ficou formada aqui quando a parafina esfria, desloca um pouquinho, refaz a mesma operação e uma parafina junta na outra, desloca para um lado, para outro e resultou nisso aqui. Esta daqui tem um chumbo dentro que não dá para virar. Mas ela é isso aqui, sendo que a primeira vez que fiz foi com a parafina. Uma peça pequena que deu origem a essa forma, e depois, na exposição na Raquel, usei diversas formas, já com ela resolvida, e a solução veio dessa aí.

IA *Puxa, é um trabalho...*

RD *Maravilhoso!*

AG *E vários trabalhos são montados sem você? De modo geral?*

JR Alguns são muito fáceis, outros dão problema. Fica tudo errado, mando parar... Tem uma peça que não estou achando, ela fica retorcida... Eu chego no lugar, e a peça não quer dizer nada, ela fica de lado, não é o trabalho.

PC *Esse trabalho que você pegou para vermos, das calotas... durante um período, elas apareceram com a parafina, numa escala maior.*

JR Foi numa exposição na Galeria Raquel Arnaud; raramente acontece isso. Todas as peças tinham um pouco a ver com essa mesma situação. Tem ela grande em parafina, pela foto não dá muito para entender, mas é isso aí... Esse outro foi da Bienal do Mercosul anterior.

AG *Foi esse que eu vi você montando.*

JR Esse é um trabalho que gostaria de refazer; ficou meio malfeito.

AG *Mas foi superexperimental.*

JR Foi, a ponto de na primeira tentativa de levá-lo para dentro d'água quase que o rio Guaíba leva ele embora. [risos]

IA *Esse agregou significado à beça!*

RD *Interativo!*

PC *Minha pergunta é sobre essa forma da calota, de onde ela vem, como reaparece e como vai embora?*

JR Ela vem dessa pecinha aqui. O que eu estava tentando explicar como modelo é isso aqui (calota de parafina).

RD *Lembrei dos couros, também, em que você fazia essas reentrâncias para encher de parafina.*

JR Isso aqui, você põe o líquido aqui, e dá nisso; ela solidifica, entorta um pouquinho para cá e ela dá nessa construção. Esta é a original. Quando veio essa exposição achei que dava para desdobrar isso em várias coisas, mas é difícil um trabalho ter esse tipo de desdobramento;

Sem título, 2001, tubo e tela de PVC e cabo de aço, Bienal do Mercosul, obra efêmera, foto Marcia Gronstein

em geral nas exposições alguns trabalhos se distinguem de outros, e não há essa conversa tão próxima. Tinha esse trabalho maior, outro com chumbo.

AL *Essa exposição era a dos sabonetes?*

JR Não, a do sabonete era um trabalho; eram vários elementos, mas resultando em um...

PC *Era uma instalação?*

JR Tinha uma escala, aconteceu isso. Se eu tivesse um convite para expor esse trabalho em outro lugar, gostaria que ele estivesse integral. Tem pequeno, grande...

AL *Bronze, resina...*

JR Mas a graça era um pouco essas várias possibilidades, mas formando um conjunto em que um comentava o outro. Aqui não, era um exercício para trabalhos muito diversos, talvez até reconhecendo um pouco uma qualidade meio estranha dessa forma.... mas acho que é um caso atípico do trabalho.

AG *Tem algum projeto de escala urbana para acontecer?*

JR Estamos batalhando vários. São várias coisas que surgiram com possibilidade de se reunir e depois não se reuniram; desdobraram-se. Mas há coisas que são com água; muitos trabalhos não pretendem ficar permanentes, podem ser um acontecimento por um tempo. Esse que quero há muito tempo fazer, não sei se você se lembra... em São Paulo, naquele lago do Ibirapuera tinha um *jeu d'eau* que na Suíça vai para cima, aqui eram dois para o lado. Minha ideia era fazer um jato contra o outro; isso móvel em vários lugares; já tentei em alguns e nunca consegui, mas vou conseguir porque é uma execução muito simples. No mar, em lugar de porto, você tem aqueles naviozinhos que apagam incêndio; minha ideia é pôr um naviozinho daqueles em frente a outro, um joga um jato contra o outro e formam praticamente um lábio, porque se puser água assim, elas se encontram e a forma do reflexo delas faz o lábio inferior. É o lábio do Man Ray, que, em vez de estar no céu, está na água. E todo iluminado também; minha ideia é que fosse como uma aparição.

RD *Isso é bom para o Rio de Janeiro.*

JR Já até me consolei em fazê-lo na Pampulha [risos]. Muitos projetos que ficaram. Um, de que gosto muito, foi feito para o governo do Rio de Janeiro. Iam pôr na entrada do Rio, na divisa entre as cidades, uma escultura de boas-vindas. O Amilcar ia pôr uma na entrada que vem de Minas, e eu caí na Dutra, uma coisa ótima, e cheguei a desenvolver um projeto. Bem na divisa, você tem dois canteirões, então seriam dois arcos meio suspensos por cabos, e esses arcos teriam quase cem metros, cada um de um lado da estrada. Os cabos de sustentação se cruzariam e teriam algo como um olho de gato. À noite, quando o carro passasse com o farol ligado, apareceria. Não sei se deixariam fazer, mas chegou-se a encaminhar, e quase foi aprovado. Houve uma reunião na Nova Dutra, mas então a Helena Severo saiu... E assim há várias coisas, como o concurso que ganhei de um trabalho para ser feito em Angra dos Reis, uma escultura para ficar a dez metros de profundidade. Você só veria com máscara ou mergulhando. Éramos eu, Tunga, Palatnik. Fajardo, vários concorrentes.

AG *Todos submersos?*

JR Sim, e concorríamos a um prêmio além da promessa de que iriam executar o trabalho. O meu era com essas bolas de vidro, que às vezes ainda se encontram em praias distantes, que eram usadas como boias para redes de pesca. Minha ideia saiu daí, então eram esferas de vidro, e elas tinham um engate pelos quais passavam cabos de aço, formando uma teia de bolas, sendo que as esferas tinham areia dentro e com esse peso afundavam até certa profundidade.

AG *Qual o diâmetro?*

JR Eram bolas de mais ou menos 25cm de diâmetro, e a teia de bolas 10m por 10m. Ficariam abaixo do nível e, conforme o peso da areia, ganhariam profundidade. O desafio maior para eu ganhar não foi a qualidade estética, mas sim a craca. Como ter um projeto debaixo d'água que resistisse à craca? O meu tinha a questão das bolas de vidro, que, com a craca, iriam ficando iridescentes, a areia sumiria, mas elas iam ficar meio como pérolas; o envelhecimento seria favorável a elas.

AL *E por que não foi feito?*

JR Isso é pergunta que se faça? [risos]

AG *Nesse concurso foi pensado como o trabalho seria tornado público?*

JR Não, isso foi uma cascata do Frederico Moraes, que vendeu esse projeto para a Secretaria de Turismo, e eles fizeram a promoção. Tive que ir ao Rio brigar e falar à imprensa que ou eles pagavam todo mundo ou eu iria denunciar. No fim, houve o tal encontro... Todos tinham que ser pagos, não só eu, eles tinham prometido um ganho...

AL *Você falou que aqui no Rio houve um maior respaldo à proposta que vocês fizeram especificamente, mas em São Paulo a coisa se centrou muito na galeria da Raquel. Não tenho uma visão muito clara, não sei como os museus estavam operando naquele momento. Me lembro de a Raquel ter uma presença muito forte de apoio a uma linguagem nova.*

JR A Raquel teve presença ímpar por um tempo grande, isso por influência do Sergio Camargo que foi muito determinante. Ele se batia muito para criar uma área específica de identidade no mercado, para que a galeria tivesse coerência em seu acervo. Foi o Sergio que convenceu a Raquel desse projeto e a entusiasmou.

AL *Ela já existia como galeria ou passou a existir naquele momento?*

JR Não, a Raquel tinha uma galeria de gravura junto com a Mônica Filgueiras de Almeida. O argumento do Sergio começava por aí: disse-lhe que, para vender gravura ou escultura, o esforço era o mesmo, mas o ganho era muito maior vendendo escultura e conseguiu convencê-la a vender escultura em vez de gravura; isso foi o primeiro passo. Então ela saiu e abriu sozinha uma galeria independente da Mônica, e essa relação com o Sergio foi agregando novos artistas. Por um tempo bem grande era a única galeria que tinha um quadro coerente, que dava identidade à galeria. Depois a galeria mudou. Além da Denise René, até

hoje recorde em continuar como está, são poucas as galerias que tiveram pertinência para garantir ao comprador coerência, recompra dos trabalhos, acompanhamento da valorização. Era um projeto muito correto, mas se tornou ideal porque, de repente, a especulação com o pessoal mais jovem começou a aparecer. Num raciocínio completamente antagônico, o mercado começou a especulação. Na realidade, a Raquel acabou agregando um grupo que era muito forte, o Willys de Castro, o Hércules Barsotti, todo mundo passou por lá.

IA *Nesse contexto muito mais voraz do mercado, muito mais espetacularizado e de uma situação cultural muito mais institucionalizada, em que as instituições culturais têm que responder a certos desígnios de público ou de mercado e etc., em que o sistema funciona dessa maneira muito mais corporativista, você acha que uma pesquisa mais experimental artística fica muito debilitada? Como você lida com esse novo sistema?*

JR Em que dimensão? local ou geral?

IA *Numa dimensão geral, muito menos crítica.*

JR Mas geral em nível internacional ou local?

IA *Primeiro, no nível brasileiro e de uma certa maneira internacional também. Como você falou, há algo positivo, que é uma rede muito mais ampla, mas em termos experimentais... O seu trabalho explode num momento de muita ebulição, muita experimentação, e agora há outra situação, e até outro tipo de contestação desse sistema. Mas há um sistema muito mais forte, o que é um dado positivo e também não é.*

JR Não concordo com você. Acho que o sistema não é forte, o mercado aqui não se constituiu, ele passa por uma experiência especulativa muito grande, é um mercado que trata pessimamente seus clientes. Com vários artistas o mercado não conseguiu, até hoje, criar valores; apenas um vínculo, que é ainda extremamente falso, não concreto. Parece-me que o mercado, que é muito recente no Brasil, ainda não se constituiu devidamente; ganha dinheiro, a especulação é grande, mas ainda não teve esse poder de constituir valor. Antes da conversa estávamos falando sobre Cildo Meireles, que, acho, é um valor que deveria estar sendo consolidado e, no entanto, ainda não criou valor, nem internamente. Mesmo com muitos trabalhos anteriores, a fragilidade que se tem é enorme, ou seja, nem com trabalhos reconhecidos há a preocupação do mercado em formar um acervo que consolidasse aquilo como um valor. Nunca vi uma exposição grande do Pancetti; se eu quiser ver ou estudar, vou ter que ir à casa de uma porção de gente, a bancos. Isso é uma deficiência do mercado, não é da instituição não, porque o mercado poderia ser anônimo ou indiferente a essa questão, porque ele é o que tramita esses valores e que consolida e permanece dando estabilidade a valores constituídos. Internamente, o mercado não tem esse poder, não fez isso; o que há é um processo de nomes alternativos de que o mercado vorazmente se apropria. Houve um maior número de pessoas, mas esse número que você vê aparecer e sumir nesse mercado, não só aqui, é abismal. Não se tem permanência; são pouquíssimos os trabalhos que permanecem e que ganham estabilidade como valor. Acho que o foco é que fica muito disperso. Não sei de onde vem, mas acho que hoje é muito mais fácil você ver as pessoas preocupadas com sua carreira e muito pouco com seu trabalho. Repetindo o Waltercio, e acho que ele tem razão, muita carreira se faz antes do trabalho. Na hora do

vamos ver também é um problema, porque não tem trabalho. O que hoje facilitou no sentido da informação é que as manifestações estão muito próximas de como funciona na produção gráfica de *advertising*. Você tem anuários que se repetem indiferentemente em todos os lugares do mundo, vai a uma Bienal na África do Sul, vai a Sidney, em qualquer país do Hemisfério Norte e você vê ressonâncias, o que é efeito de um processo burocrático de administração disso. É o surgimento de quem manipula essa carreira que de certa forma se burocratizou, da chamada curadoria, que ganhou autonomia do saber, da intervenção crítica, da valoração, do pensamento para uma atividade burocrática que existe em função de uma carreira. Aqui surge uma questão que começa a ficar meio lamuriosa, mas a única coisa que devo reconhecer é que, quando comecei a trabalhar, todos os diretores de museu, críticos, todos eram da geração de meu avô. Depois que fiquei com a idade de meu pai, todos os críticos são quase da idade do meu filho; foi uma geração que ficou meio desencaminhada e desencantada com essa história.

AL *Mas esses anuários... não são essas as manobras de consolidação do mercado?*

JR Não, porque esse mercado é volúvel. Foram valores que o mercado especulou. Você sabe o que está fazendo o Sandro Chia? O Cucchi? No entanto, foram valores que o mercado manipulou e hoje não estão nem em museu; e isso não aconteceu aqui, foi lá no centro. O Chia tinha seu próprio museu em Nova York, e hoje ninguém mais ouve falar a respeito dele. Como pode alguma coisa resultar disso? Ou seja, ele saiu de moda; alguém gostava dele, e esse alguém o deveria estar defendendo. O Bonito Oliva, que deu um chute inicial nessa questão, ninguém mais fala dele, nem cobra nada dele. Onde estão esses caras? O único que ficou foi o Francesco Clemente, assim mesmo porque é amigo de vários outros, e deve ser um cara simpático. Isso aconteceu há duas décadas, e eles ganharam estatuto de fixação e reconhecimento absoluto.

AL *Mesmo os americanos, David Salle...*

JR Não se trata de construção de valor, mas de especulação. É a mesma história da Saatchi; já foram três gerações; o cara deve rir de todo mundo. O que fica difícil é saber onde está o interesse pelo trabalho do artista. Onde isso está tramitando, eu gostaria de saber...

Notas

1 Corrêa, Patricia. Imaginação da escultura. In *José Resende*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

2 Resende, José. *José Resende – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

3 Brito, Ronaldo. Em forma de mundo. In *José Resende*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.