

Entre ver e enunciar

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte

Entre ver e enunciar

O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística

Dissertação apresentada como quesito parcial para obtenção do título de mestre

Por Eduardo Veras

Porto Alegre, junho de 2006

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte

Entre ver e enunciar

O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística

Aluno: Eduardo Veras

Orientadora: prof^a. dr^a. Elida Tessler

Banca examinadora: prof^a. dr^a. Cecilia Almeida Salles (PUC/SP)

prof^a. dr^a. Mônica Zielinsky (UFRGS)

prof^a. dr^a. Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Porto Alegre, junho de 2006

Para a minha turma:

Clarice, Pedro, Manuel

Agradecimentos

Este trabalho não se fazia sem a serena persistência de Elida Tessler, querida amiga e orientadora, no amplo sentido dessas palavras. A ela agradeço por adiar os meus adiamentos.

Agradeço a Mônica Zielinsky e Maria Ivone dos Santos pela confiança e pelo estímulo no exame de qualificação, pelos caminhos apontados e pela abreviação dos desvios. À professora Cecília Almeida Salles, do PPG em Comunicação da PUC de São Paulo, pela disponibilidade de leitura e pela presença.

Aos colegas da turma 12, pelas conversas, pelo aprendizado, sobretudo, pela amizade: Fernanda Albuquerque, Amélia Brandelli, Lu Paludo, Tati Rosa, Elisa Noronha, Zé Antônio Lacerda, Celso Júnior e Marcelo Tomazi.

Ao pessoal das turmas 11 e 13 e ao grupo de orientação da Elida, pelos debates e pelo convívio: Paula Krause, André Severo, Denise Gadelha, Marina Camargo, Fábio Noronha, Rommulo Conceição, Luciano Zanette, Fernanda Albertoni, Adriane Hernandez, Clóvis Martins Costa, Ethienne Nachtgall, Márcio Belloch.

Obrigado à direção e aos funcionários do Instituto de Artes, do PPG e da Biblioteca.

A cada um dos professores com quem tive a sorte de ter aula nesses dois anos: Maria de Fátima Costa, Icleia Borsa Cattani, Edson Luiz André de Sousa, Eduardo Vieira da Cunha, José Augusto Avancini, Kathrin Holzermayr Rosenfield e, em especial, Mônica Zielinsky, por seu exemplo de amor à arte e ao estudo (“Sejam apaixonados”, ela ensina), e Elida Tessler, por cada uma de suas palavras.

Por essenciais indicações de leitura, Paulo Gomes (quem primeiro me falou em Crítica Genética), Márcia Ivana de Lima e Silva e Maria Lucia Cattani.

Pelo companheirismo, meus colegas/alunos de estágio docente: Julia Berenstein, Vera Lago, Lilian M. Junqueira, Rodolfo Sastre, Luci S. de Almeida e Kátia P. da Costa.

Minha irmã Adriane, pelas traduções do inglês.

Pela força com o scanner: Carolina Porto Ruwer.

Ao pessoal de casa, pela mão de sempre: Thelma, Edu, Denise, Lorena, Enrica, Antonio Carlos, Uilson, Janine, Tarso. Por me ajudar a segurar a onda na “firma”, Fernanda Zaffari, Claudia Laitano, Ângela Ravazzolo, Patrícia Rocha, Ticiano Osório e Renato Mendonça.

Mário Corso, pelo empurrão.

Aos amigos Celso Loureiro Chaves e Eduardo Vieira da Cunha, obrigado pelas leituras tão entusiasmadas.

Aos outros vértices do Trio Calafrio: Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta, pelos devaneios e possibilidades.

À Clarice, por tudo.

Ao Pepê e ao Manu, por eles serem quem eles são.

E, por fim, um agradecimento muito vivo e muito sincero aos três artistas que justificam esse trabalho, por seus trabalhos e sua crença no diálogo: Anico Herskovits, Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes. Obrigado a eles pela disposição generosa e desinteressada.

Porto Alegre, junho de 2006.

Resumo

Este trabalho discute o uso da entrevista nos estudos do processo de criação artística. Procura examinar em que medida a conversação com um artista pode contribuir na abordagem de sua obra e como pode ajudar a contar a história da instauração dessa obra. Para tanto, são analisados os trabalhos *Vista de Ararit*, *Quintino* e *Vaga em campo de rejeito* e são entrevistados seus respectivos autores, os artistas plásticos Anico Herskovits, Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes.

Palavras-chaves: entrevista, obra de arte, processo de criação artística

Abstract

This paper discusses the use of the interview in the studies of the artistic creative process. It tries to examine to wich extent the conversation with an artist can contribute to the approach to his/her work and how it can be helpful to describe the work's instauration history. In order to do that, the works *Vista de Ararit*, *Quintino* and *Vaga em campo de rejeito* will be analyzed and their respective artists, Anico Herskovits, Jailton Moreira and Maria Helena Bernardes, are interviewed.

Keywords: interview, work of art, artistic creative process

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução: Entrevendo a entrevista..... | 10 |
| Capítulo 1: Diante do problema..... | 17 |
| Espiar a fenda..... | 18 |
| Por que entrevistamos artistas?..... | 28 |
| Por que a entrevista..... | 35 |
| Do método de criação à criação do método..... | 54 |
| Capítulo 2: Diante da paisagem..... | 57 |
| Capítulo 3: Diante do enigma..... | 81 |
| Capítulo 4: Diante do vazio..... | 104 |
| Considerações finais: Depois da entrevista..... | 122 |
| Bibliografia..... | 127 |

| | |
|--|-----|
| Anexos I: | |
| Imagens..... | 136 |
| | |
| Anexos II: | |
| Entrevistas | |
| Entrevista com Anico Herskovits..... | 175 |
| Entrevista com Jailton Moreira..... | 182 |
| Entrevista com Maria Helena Bernardes..... | 190 |
| | |
| Anexo III: | |
| Texto de Maria Helena Bernardes..... | 198 |

Introdução

Entrevendo a entrevista

*Em que se apresentam o tema, o problema e a eventual contribuição desta pesquisa:
verificar qual o lugar possível da fala do artista em relação à obra que ele dá a ver*

“ (...) diante de qualquer obra, o olhar que pergunta é sempre mais fecundo do que o conceito que define.”

Jorge Coli¹

Esta pesquisa nasce de um mau jeito meu.

Na manhã de 17 de abril de 2002, na condição de jornalista, eu entrevistava o artista plástico carioca Waltercio Caldas sobre uma exposição que ele iria inaugurar no dia seguinte, nas pinacotecas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Ouvia o artista para a elaboração de duas matérias: a primeira deveria ser redigida à tarde e seria publicada no dia seguinte, no *Segundo Caderno* do jornal *Zero Hora*, a outra estava prevista para o caderno *Cultura* do dia 20 de abril, sábado, na mesma *Zero Hora*. As peças a serem exibidas, 28 livros de artista ou livros-objetos, recém haviam chegado do Rio de Janeiro e permaneciam embaladas, inacessíveis ao olhar. A entrevista realizava-se no subsolo do prédio, em uma sala da área administrativa.

¹ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 11.

Impressionado com a sofisticação do discurso que Waltercio tecia em torno de sua produção, devo ter cometido algum deslize na elaboração de uma pergunta. Pareceu ao artista que eu perguntava por “intenções”. Ele ofereceu uma resposta cheia de potência:

Quando um artista dá um depoimento sobre seu próprio trabalho, não necessariamente é a mesma pessoa que fez o trabalho. Há uma diferença muito grande entre a visão que eu mesmo às vezes tenho do trabalho, três, quatro anos depois de tê-lo feito. Matisse chegava mesmo a dizer que, para você fazer arte, você tem que saber tudo a respeito do próprio trabalho quando não está fazendo o trabalho e não saber nada a respeito do trabalho quando o está fazendo. Tenho um certo receio de que alguns depoimentos meus possam passar como se fossem trabalhos, tenho até a consciência de que falar sobre o trabalho é uma coisa tão diferente do trabalho que eu poderia dizer que é uma outra vertente do trabalho. (...) Posso falar sobre um assunto que me interessa ou sobre o assunto que gera minhas preocupações, mas não necessariamente eu estaria demonstrando as minhas intenções nesses depoimentos. (...) Faço questão de que as minhas intenções se realizem no objeto. Porque, se não, aconteceria o que de certa forma se reproduz aqui: a entrevista passa a ser uma entrevista de intenções. As minhas intenções ficam mais reproduzidas do que o meu trabalho. Me sinto um pouco incomodado em relação a isso. Isso pode dar ao público uma informação errada do que é a verdadeira concepção de uma obra de arte. Não se concebe uma obra de arte através de intenções. Posso dizer muitas coisas, mas o cerne, a principal questão do trabalho, nunca sairá reproduzida na minha intenção. Essa entrevista está sendo realizada antes de a exposição ser vista. A própria situação é desconfortável para o trabalho. Se me coloco como advogado do meu trabalho, tenho que advogar o fato de que ele está sendo minimizado nesta situação e que a minha pessoa e o meu depoimento estão sendo mais valorizados do que a visão do trabalho. Como acho que é na experiência de ver o trabalho, de estar diante do trabalho, que tudo isso se justifica, é importante que se mantenha esse parâmetro².

Passei muito tempo remoendo essa fala. Nas partes e no todo, ela questionava as distâncias entre obra e discurso, entre palavra e imagem, entre *ver* e *enunciar*. Conduzia a uma interrogação sobre o lugar da obra, o lugar do autor, o lugar da fala do autor. Por que entrevistamos um artista? O que perguntamos a ele?

Como jornalista, responsável pela cobertura de artes visuais no jornal *Zero Hora*, eu havia fixado um norte para mim. Tratava-se de algo muito óbvio, mas não natural, tanto que, algumas vezes, distraído ou pressionado pelas contingências, me surpreendi na iminência de descumpri-lo: antes de tudo, as obras. Ou ainda: *às* obras. Dirigir-me às obras antes de dirigir-me aos artistas, confiar no que me apresentavam, aquilo que eu via, e só depois recorrer aos autores, àquilo que enunciavam.

² Esse depoimento foi parcialmente publicado em VERAS, Eduardo. “Mais agulha do que bomba”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 de abril de 2002. Caderno Cultura, p. 6-7. Participava da entrevista, também como entrevistadora, a prof^a. dr^a. Elida Tessler, que, mais tarde, seria minha orientadora nesta pesquisa. Todas as declarações provenientes de entrevistas reproduzidas nesta dissertação (mesmo aquelas não realizadas por mim) estão grafadas em **negrito**, como forma de valorizar este tipo de documento.

Jorge Coli, professor de História da Arte da Unicamp e articulista do jornal Folha de São Paulo, me servia desde o início como guia. Em setembro de 1994, na conferência de abertura do 17º Colóquio Brasileiro de História da Arte, em Porto Alegre, ele já propunha uma aproximação entre o observador e os objetos da arte que dispensava as chamadas “tirantias classificatórias” e as “precauções do saber”. Na mesma ocasião, em uma entrevista, ele advertia:

O objeto artístico não é a ilustração de um conceito ou de uma teoria. Ele é uma visão do mundo, com uma forma de inteligência que não é forçosamente a inteligência discursiva, racional. São as formas da intuição, da sensibilidade. A gente tem que chegar para ele e perguntar³.

Movia-me, enfim, com alguma certeza, em um campo de tantas incertezas: livre de amarras pré-concebidas e de sanhas categorizantes, examinava aquilo que eu via e só depois dava atenção àquilo que me diziam.

Por que então o deslize?

Como resistir a um discurso tantalizante?

As premências do jornalismo, obviamente, não são as mesmas da arte. Na maioria das vezes, o repórter terá de escrever, em tempo escasso e espaços limitados, sobre obras ou exposições que ainda não estão prontas.

São contingências das vésperas: a lógica do jornalismo, a expectativa do repórter, do seu editor, do público e do próprio artista é ler a matéria no dia em que se inaugura a exposição – o que não necessariamente significa que a mostra por inaugurar já esteja em condições de ser vista.

Qualquer conversa, nesse momento, tem, por um lado, a sorte de acompanhar um momento privilegiado, o momento da criação, ou algo mais ou menos próximo disso, o momento da montagem. Por outro, oferece o risco de resumir-se a uma “entrevista de intenções”, como advertia Waltercio Caldas – sendo que, ainda segundo ele, “**não se concebe uma obra de arte através de intenções**”.

A essa contingência, agreguemos a importância crescente e às vezes desmedida do discurso na vida contemporânea, inclusive no campo da arte. Há gana pelas explicações, pelas respostas exaustivas.

O jornalismo, por seu turno, supervaloriza a entrevista. Ela é apontada como a própria essência do jornalismo. A entrevista faz fé no discurso, como se ele anunciasse

³ VERAS, Eduardo. “História da arte não é ciência”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 de julho de 1994. Segundo Caderno, p. 6.

uma verdade irrevogável, e ninguém parece disposto, nas redações ou fora delas, a colocar em xeque o lugar da entrevista. Parece óbvio que se entreviste um artista. Não nos perguntamos por que o entrevistamos, tampouco investigamos como se relaciona aquilo que ele nos diz com aquilo que ele nos dá a ver.

Daí a importância de se enfrentar o tema.

O propósito inicial desta pesquisa era compreender o lugar – ou lugares – que as entrevistas com artistas poderiam ocupar nas abordagens da arte ou das obras de arte.

Tinha como referência minha experiência como jornalista entrevistador, mas, desde o começo, pretendia extrapolá-la: queria verificar o lugar possível da entrevista dentro das pesquisas acadêmicas, no campo da História, da Teoria e da Crítica de Arte.

Decidi que o trabalho teria de ser, ao mesmo tempo, prático e teórico. Não lidaria com entrevistas preexistentes, mas com entrevistas especialmente realizadas.

As perguntas viriam obrigatoriamente das obras

Eu perguntaria a elas e só depois aos artistas.

Escolhi, portanto, artistas cujas obras me fossem familiares, que tivessem chamado minha atenção e que me sugerissem perguntas, perguntas sobre elas próprias e, inclusive, sobre o lugar da fala de seu autor.

Escolhi Anico Herskovits, Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes.

Os três artistas vivem em Porto Alegre e têm parte de sua trajetória ligada ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Anico nasceu em 1948, em Montevideu, no Uruguai. Estudou no Atelier Livre da prefeitura de Porto Alegre e formou-se em gravura pelo Instituto de Artes. Trabalha com xilogravura, gravura em metal e litografia. Volta um olhar minucioso e delicado a tudo aquilo que representa.

Jailton nasceu em São Leopoldo, em 1960, e vive desde menino na capital gaúcha. Como Anico, estudou no Atelier Livre e no Instituto de Artes. Foi professor na Escolinha de Artes da UFRGS e mantém, desde 1993, em parceria com Elida Tessler, o Torreão, centro de produção, exibição, debate e ensino de arte. Participou da 3ª e da 5ª edição da Bienal do Mercosul, respectivamente em 2001 e 2005. Em seu trabalho, recorre a diferentes linguagens e suportes, muitas vezes para, valendo-se do humor, contradizer ou ironizar essas linguagens e suportes.

Maria Helena, nascida em Porto Alegre, em 1966, passou parte da infância em Campo Grande (MS) e em Recife (PE). De volta ao Rio Grande do Sul, formou-se no Instituto de Artes. Hoje, leciona de forma independente, em uma sala mantida por ela e

outros artistas. Fez desenho e gravura, até progressivamente distanciar-se desses meios. Suas pesquisas sobre o vazio conduziram-na a reflexões sobre o deslocamento e a deriva e a ações *in loco*. Com o também artista André Severo, criou o Projeto Areal, voltado à produção e à circulação de arte fora dos circuitos institucionais.

Combinei uma entrevista com cada um desses artistas, precedida de sessões de “ver imagens”. Anico abriu as gavetas de sua mapoteca e apresentou mais de 30 anos de produção em gravura. Jailton me ofereceu manhãs inteiras de projeções de vídeos e slides. Maria Helena alcançou portfólios e reproduções fotográficas.

Inicialmente, as entrevistas tinham um eixo assumidamente biográfico: eu buscava histórias sobre convivência familiar, formação artística, trajetória pessoal do artista, percurso dentro do sistema das artes. Recolhi um material bastante rico.

No desenvolvimento da pesquisa, porém, a partir das leituras que fazia e de um esforço reflexivo, fiz um ajuste de foco. Renunciei a um olhar mais amplo e decidi concentrar o trabalho em apenas uma obra de cada autor – uma escala mínima, que pudesse me conduzir do mais particular ao mais geral.

Escolhi a gravura *Vista de Ararit*, de Anico, o objeto intitulado *Quintino*, de Jailton, e o livro *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena. Cada uma dessas obras, de maneira singular, fazia dúvida em mim sobre o lugar dela mesma e o da fala do artista. A cada uma, correspondia um modo bem diferente de produção de discurso por parte de seu autor. Eu percebia que Anico resistia às teorizações, Jailton parecia condicionar o que eu via a um determinando enunciado, quase simultâneo à visão do objeto, Maria Helena me apresentava não uma obra mas uma narrativa sobre essa obra.

As circunstâncias – porque a gravura se fazia acompanhar por esboços e provas de estado, porque o livro narrava o processo de criação de um trabalho, porque diante da placa azul de Jailton eu me questionava sobre a sua instauração – me sugeriam os estudos sobre o processo de criação artística. Passei a me perguntar sobre o uso da entrevista com artistas no interior dos estudos de processo. O problema da pesquisa passou a ser uma verificação desse uso e desse lugar.

Resumindo:

Meu objetivo: problematizar o uso da entrevista com artistas.

A eventual contribuição desse trabalho: discutir o uso da entrevista no campo da História, da Teoria e da Crítica de Arte, e, a partir desse debate mais particular, retomar a questão mais geral do convívio entre imagem e palavra, entre *ver* e *enunciar*.

Entrevistas são práticas de uso consagrado, dentro e fora do mundo científico. Quase sempre aparecem como instrumentos confiáveis e eficazes para a construção de um saber. Nas abordagens e leituras das Artes Visuais, vêm sendo repetidas de forma crescente, mas ainda não mereceram um debate sistemático. Na falta de metodologia específica, os pesquisadores recorrem a parâmetros e conceitos de outras disciplinas.

Daí uma das ambições deste trabalho: não se trata de delimitar um modelo ideal de entrevista, mas sim apontar especificidades desse gênero de conversação.

O primeiro capítulo procura, em sua parte inicial, lançar um vôo panorâmico sobre os estudos de processo de criação, sobretudo aqueles vinculados à Crítica Genética. A seguir, discute qual pode ser a contribuição das entrevistas com artistas dentro desses estudos. Os subcapítulos seguintes arriscam uma história das entrevistas com artistas, apresentando-as no quadro de convívio entre palavra e imagem, também revisam alguns conceitos: o que é e o que não é entrevista, os tipos de entrevista, seus usos no Jornalismo, na Sociologia e na História, as aproximações e diferenças.

Os capítulos 2, 3 e 4 vão acompanhar a realização e a interpretação de entrevistas com, respectivamente, Anico Herskovits, Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes.

A abordagem, conforme anunciei, se fará a partir das obras, perguntando a elas, evitando o caminho mais seguro das armaduras conceituais.

Mantereí em vista o alerta de Waltercio Caldas: o artista pode dizer muitas coisas, mas o cerne, a principal questão do trabalho, nunca sairá reproduzida nessa fala. O cerne do trabalho está no trabalho.

Capítulo 1

Diante do problema

Em que se apresentam fundamentos teóricos e metodológicos para estudos do processo criador e uso de entrevistas, além de uma breve história das entrevistas com artistas

“Um homem sem fé não cria. Fé em quê? No que faz.”

Iberê Camargo⁴

Espiar a fenda

É próprio do humano querer saber.

O que é? Como funciona? O que há além da superfície aparente das coisas?

Afirma Cecilia Almeida Salles que o homem é a única criatura da Terra que tem vontade de olhar para o interior de outra: “Ele detecta a fenda”⁵.

Também é próprio do humano querer saber das origens – as suas e as das coisas. De onde viemos? De onde vieram? Em que contexto e em quais circunstâncias?

Face àquilo que ele mesmo inventou, o sujeito se indaga: como os objetos da arte se tornaram aquilo que são? Que veredas percorreram? Por quê?

Diante das obras que instaura e oferece ao mundo, o homem prefere, por vezes e “até com maior paixão”, segundo observou Valéry, considerar antes *a ação que faz* do

⁴ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 54.

⁵ SALLES, Cecilia Almeida. “A intimidade da criação”. In: DERDYK, Edith. *Linha de horizonte – Por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 5.

que *a coisa feita*⁶. Diante dos objetos artísticos, a pergunta pelas origens aparece como uma das abordagens possíveis. Se os discursos sobre a arte são inescapáveis, um deles pode ser justamente aquele que investiga o processo criador.

Em um texto de 1845, o escritor Edgar Allan Poe já falava do desejo de ler textos que pormenorizassem a construção das obras poéticas. “Por que uma publicação assim nunca foi dada ao mundo é coisa que eu não sei explicar”, queixava-se⁷.

Naquele ensaio, intitulado *A filosofia da composição*, Poe se propunha a mostrar o *modus operandi* pelo qual compusera seu poema mais conhecido, *O corvo*. Contava que, primeiro, havia definido a extensão do texto (deveria ser lido de uma só assentada), em seguida a província (o poema precisaria ser belo) e, depois, o tom (deveria ser triste). Fixou um refrão – *nevermore* (nunca mais) – e, a partir dele, do clímax para o início, retrospectivamente, foi compondo sua peça: história de um homem que no meio da noite, em estado de vigília, recebe a visita de misterioso pássaro falante, personagem agourento e espectral. O poeta e contista norte-americano alegava ter agido, na escritura dos versos, por meios exclusivamente conscientes, intencionais e racionais: “É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático”⁸.

Desde então e mesmo hoje, o ensaio de Poe tem sido discutido e rediscutido. Logo se inflamaram contra ele os que privilegiavam a idéia de inspiração, ao mesmo tempo em que ficavam a seu lado os que acreditavam ser possível *fabricar* uma obra poética como quem arma uma conta matemática. Há quem diga que o escritor preparou ali uma óbvia mistificação. Ivo Barroso, poeta brasileiro, organizador de cuidadosa antologia de traduções de *O corvo* para o francês e o português, assim resumiu a polêmica:

É claro que a arquitetura desse poema implica muita coisa de construção, por força de seus efeitos especiais (rimas internas, aliteraões, recorrências, ritornelo, etc.); mas sente-se que essa estrutura se impôs a partir de um módulo que foi sendo reproduzido à medida que se desenvolvia. Não é possível negar que seja um poema “trabalhado”, que exigiu de seu autor anos de elaboração e aperfeiçoamento, mas é por outro lado inaceitável ter sido ele o fruto de uma fórmula, pois, se tal fosse, seria inconcebível que Poe não a utilizasse outras vezes⁹.

⁶ VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 181. Tradução de Maiza Martins de Siqueira.

⁷ POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, p. 110. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 111.

⁹ BARROSO, Ivo (org.). “*O corvo*” e suas traduções. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 9.

Consideremos ainda: mesmo que Poe tenha sido verdadeiramente sincero n' *A filosofia da composição*, o fato de ele negar com tanta veemência o papel do acaso e da intuição, assim como o fato de afirmar com tanta certeza o norte de suas decisões, não quer dizer que o acaso e a intuição não tenham concorrido de alguma forma para a criação da triste história do viúvo de Lenore. O que ele oferece em *A filosofia da composição* é uma versão possível para a história da composição de *O corvo*.

De um jeito ou de outro, estava lançado naquele texto de 1845 o apaixonante debate sobre o processo da criação artística e as maneiras de revisitá-lo – o lugar do relato *a posteriori*, o caminho das decisões conscientes (ou inconscientes) tomadas pelo autor, o papel do autor, o problema das intenções, a possibilidade das intuições, a busca pelos efeitos poéticos, a apropriação (ou não) dos acasos.

Quase cem anos seriam necessários, porém, para que alguém tentasse sistematizar a idéia de se abordar os objetos da arte pelo caminho da observação de seu processo de configuração. Somente em dezembro de 1937, ao proferir a aula inaugural do Curso de Poética do Collège de France, em Paris, o poeta francês Paul Valéry viria a explicitar e fundamentar o interesse pelo ato criador.

Antes disso, é verdade, ele já vinha rondando o tema. Em 1894, em seu célebre ensaio sobre Leonardo Da Vinci, Valéry menciona a importância de se examinar os manuscritos do mestre renascentista, bem como as notas de Pascal:

Esses fragmentos nos forçam a interrogá-los. Fazem-nos adivinhar através de que sobressaltos de pensamento, de que extravagantes introduções dos acontecimentos humanos e das sensações contínuas, depois de que imensos minutos de fraqueza mostraram-se aos homens as sombras de suas obras futuras, os fantasmas que precedem¹⁰.

Em outros ensaios, anteriores a 1937, Valéry também evocava os bastidores da criação. Em 1933, iria contrapor à leitura que o professor Gustave Cohen fazia sobre um poema seu a leitura que ele próprio, Valéry, fazia, lembrando seu processo de criação. O poeta não desprezava a abordagem do outro. Ao contrário: “Não é em mim que se compõe a unidade real de minha obra. Eu escrevi uma ‘partitura’ – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa”. Ressalvava, porém, que, diante de um comentário sobre uma obra sua, via nela “aquilo que ela deveria ser e aquilo que poderia ter sido, bem mais do que aquilo que ela é”¹¹.

¹⁰ VALÉRY, 1999, p. 134.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 161-168.

Na aula inaugural do Curso de Poética, Valéry reconheceria, enfim, que uma das formas de aproximação dos objetos artísticos é aquela que leva em conta o ato de sua criação. O poeta recuperava etimologicamente o termo grego *poiein* – “a noção bem simples de *fazer*” – e oferecia uma de suas mais belas máximas: “É a execução do poema que é o poema”¹². Ponderava que um estudo nessa linha não deveria ser pensado como uma imposição: “Podemos julgá-lo inútil e podemos até achar que essa pretensão é quimérica”. Ou, ainda pior: “(...) certas pessoas acharão essa pesquisa não apenas inútil, mas também prejudicial; e talvez até sintam-se obrigadas a considerá-la assim”¹³. Entretanto, alertava o poeta, pode acontecer que uma abordagem como essa se faça com maior interesse e mais paixão do que qualquer outra.

Valéry, mais do que Poe, parecia condescendente com o papel das intuições e da incorporação dos acasos no momento da criação artística. “Um poeta”, anotaria, “é, a meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos”¹⁴. Enquanto o poeta norte-americano alegava ser “sem importância” a circunstância ou a necessidade que, em primeiro lugar, havia dado origem à intenção de compor um poema¹⁵, o francês insistiria:

O poeta desperta no homem através de um acontecimento inesperado, um incidente externo ou interno: uma árvore, um rosto, um “motivo”, uma emoção, uma palavra. E às vezes é uma vontade de expressão que começa a partida, uma necessidade de traduzir o que se sente; mas às vezes é, ao contrário, um elemento de forma, um esboço de expressão que procura sua causa, que procura um sentido no espaço de minha alma...¹⁶

Por um caminho ou outro, estava reconhecido o desejo – que implicava em um esforço ao mesmo tempo imaginativo e analítico – de contar as histórias das criações da arte. Mais adiante, seriam sobretudo os semiólogos que se lançariam à tarefa de espiar a fenda, de “dar uma olhadela”, como sugerira Poe, “por trás dos bastidores”¹⁷.

Em 1983, Umberto Eco publicaria um ensaio curto mas decisivo, fundado em uma vibrante argumentação teórica, sobre a arquitetura de um livro dele mesmo, o conhecido romance e best-seller internacional *O nome da rosa*, lançado três anos antes. Retomando alguns conceitos da sua *Obra aberta*, o semiólogo italiano destacava o papel do público

¹² VALÉRY, 1999, p. 186.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 181.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 203.

¹⁵ POE, 1987, p. 111.

¹⁶ VALÉRY, 1999, p. 210.

¹⁷ POE, 1987, p. 110.

na atribuição de sentido para os objetos artísticos, ao mesmo tempo em que definia um lugar *a posteriori* para as declarações do autor desses objetos: “O narrador não deve facilitar interpretações de sua obra, se não, para que teria escrito um romance, que é uma máquina de gerar interpretações?”¹⁸. Mais adiante, no mesmo texto, sublinharia: “O autor não deve interpretar. Mas pode contar por que e como escreveu”¹⁹.

Conta Eco que escreveu um romance porque teve vontade, “razão suficiente para se por a contar”. A motivação seminal, diz ele, era o desejo de “envenenar um monge”: “Creio que os romances nascem de uma idéia desse tipo e que o resto é a pupa que se acrescenta ao andar”²⁰. Em seguida, ao longo do ensaio, o romancista recorda como foi enredando essa “pupa”, os efeitos poéticos que perseguiu, as decisões tomadas durante a construção do romance e as surpresas que teve, depois que o texto veio a público, com as leituras que eram apresentadas pelos seus leitores.

Também a chamada Crítica Genética vai se ater à irrupção das idéias criadoras e vai observar o desenvolvimento da “pupa”. Menos preocupada com o papel do leitor na continuidade da obra, se ocupará especialmente do ato criador e de sua compreensão a partir dos registros deixados pelos artistas: manuscritos, rascunhos, esboços, projetos, croquis, apontamentos, notas, cadernos, diários. Esses estudos têm como marco inicial de referência a conturbada Paris de 1968. Quando a Biblioteca Nacional da França recebeu uma série de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, os pesquisadores tiveram de lidar com uma nova questão metodológica: o que fazer, como arquivar, que destino e que valor emprestar àqueles documentos? Por iniciativa do crítico literário Louis Hay, o Centro Nacional de Pesquisa Científica da França montou uma equipe de germanistas, para classificar, ordenar e explorar todo o material. Mais tarde, em 1979, ao organizar uma coletânea de ensaios, foi o mesmo Hay que cunhou o termo Crítica Genética²¹. Almuth Grésillon, citado por Salles, chama de “momento germânico-ascético” o período que vai de 1968 a 1975 e de “momento associativo-expansivo”, o que se segue, de 1975 a 1985, quando aqueles primeiros geneticistas se uniram aos que vinham trabalhando com manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert²².

¹⁸ ECO, Umberto. *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Buenos Aires: Lúmen / Ediciones de la Flor, 1987, p. 9. Minha tradução.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 15.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 19.

²¹ GRESILLON, Almuth. “Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética”. *Estudos avançados*. vol. 5, nº 11, p. 7-18, janeiro/abril de 1991.

²² SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica Genética – Uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000, p. 9.

Uma terceira fase seria a do “momento justificativo-reflexivo”, de caráter mais exploratório, com progressiva tendência à transdisciplinaridade, passando a incluir, além dos estudos literários, manifestações de outros campos criativos.

Ao Brasil, a Crítica Genética chega por volta de 1985, com Philippe Willemart no I Colóquio de Crítica Textual, realizado na Universidade de São Paulo (USP).

Cecilia Almeida Salles, uma das principais divulgadoras da Crítica Genética no país, assim resume os propósitos dessa disciplina, examinada em proximidade com a Semiótica de Charles S. Peirce:

O crítico genético investiga a obra no seu vir-a-ser, daí deter-se, muitas vezes, na contemplação do provisório. Ele pretende tornar a gênese legível, revelar o sistema responsável pela geração da obra. O resultado desse trabalho, a obra (re)estabelecida em sua gênese, revela fases da produção, mostra o autor em seu fazer artístico, na medida em que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação poética. A Crítica Genética procura discutir o processo de criação e tenta compreender o tempo de concepção e gestação do produto final por seu criador²³.

Entre os conceitos trabalhados pela Crítica Genética, estarão os de **tendência**, “movimento geral de natureza vaga”, que, “envolto em uma espécie de névoa” e “com contornos pouco nítidos”, direciona o processo criador; o **projeto poético**, que corresponde ao “plano de valores” do artista, sua orientação ética, a forma como ele entende o mundo; o **percurso de experimentação**, o qual inclui, por exemplo, a incorporação dos acasos e o enfrentamento do artista com a matéria, a técnica e a linguagem²⁴.

Salles apresenta como matéria-prima fundamental do pesquisador genético os chamados **documentos de processo**, que devem ser relacionados uns com os outros: os manuscritos, os esboços, os rascunhos e todos os rastros que se vão criando durante o percurso de invenção, os “registros materiais do processo criador”²⁵.

Anota a pesquisadora:

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um *voyeur* que entra no espaço privado da criação. O crítico genético narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma seqüência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer²⁶.

²³ *Idem, ibidem*, p. 25.

²⁴ SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado*. São Paulo: Fapesp / Annablume, 2004.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

Se até aqui estamos ensaiando uma revisão dos estudos dos processos de criação, mesmo que uma revisão breve, teríamos de mencionar, entre eles, as *teorias sobre o fazer* que são enunciadas pelos próprios artistas.

Ao longo de grande parte do século XIX e em praticamente todo o século XX, artistas têm se proposto a reconstruir percursos de criação em diários, cadernos, ensaios reflexivos e entrevistas. Esses depoimentos, seguidamente, oferecem teorizações consistentes e bem fundamentadas em torno do ato criador.

Ficaram célebres os diários de Paul Klee, o conjunto de depoimentos que Louise Bourgeois reuniu no livro *Destruição do pai, reconstrução do pai*, os apontamentos que os amigos de Hélio Oiticica organizaram para compor *Aspiro ao grande labirinto*.

Estão disseminadas em publicações – especializadas ou não – as entrevistas com autores. Um exemplo pinçado quase ao acaso, da edição mais recente da revista *Entre livros*: o escritor paulista Bernardo Carvalho, autor de *Nove noites* e *Mongólia*, comenta em entrevista ao também escritor Michel Laub:

Meus livros não são ilustrações de teses que os precedem. É no próprio ato de escrever que essas propostas vão se definindo, ganhando corpo, ficando mais claras. É lógico que, inconscientemente, as coisas já estão germinando na minha cabeça quando eu começo a escrever. Há alguns pontos de partida, há vontades e intenções, mas que podem ser modificadas ao longo do processo. É o próprio livro que dá forma a essas idéias²⁷.

Muitos outros exemplos haveria. Em entrevista a Lisette Lagnado, o pintor Iberê Camargo desfia poeticamente a empreitada da criação artística, o fio condutor de suas preocupações éticas e estéticas, o ato mesmo da pintura:

Cada artista tem seu tempo de criação. É difícil saber quando começa a gravidez e quando se dá o parto. Há pintores que estão permanentemente prenhes, parindo ninhadas, como era o caso de Picasso. Eu antes de iniciar a viagem – o quadro – consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota pré-estabelecida e me leva a descobrir o novo quadro. Todo criador é um Pedro Álvares Cabral²⁸.

Em entrevista a Angélica de Moraes, a artista plástica Regina Silveira, ex-aluna de Iberê, tida muitas vezes como excessivamente cerebral e planejada, aponta o lugar do acaso e da intuição em sua arte:

²⁷ LAUB, Michel. “Entrevista: Bernardo Carvalho”. *Entre livros*. São Paulo, ano 2, nº 13, p. 23, 2006.

²⁸ LAGNADO, 1994, p. 23.

O acaso e a intuição estão presentes em toda criação poética, nas mais diversas atitudes e modalidades do pensamento artístico. Ele não aparece no meu trabalho como aparece em Cy Twombly, por exemplo, mas aparece justamente quando as diversas possibilidades de formas que eu persigo vão ocorrendo-me. Não sei como ou onde elas surgem – se na mente ou no olho –, mas o que o meu desenho faz é investigar o que me é dado pela intuição. O acaso entra junto com a intuição²⁹.

Os artistas dos séculos XX e XXI reencarnam o desejo manifesto por Edgar Allan Poe em 1845: pormenorizar, passo a passo, o ato de instauração de suas obras. Por vezes, eles farão isso afirmando um caminho racional, preciso e matemático, como aquele propalado pelo autor de *O corvo*. Noutras ocasiões, vão preferir o elogio da inconsciência, das intuições e do não-saber. Ou vão admitir, como Iberê, Regina e Bernardo Carvalho, que *querer* percorrer um caminho não equivale necessariamente a percorrê-lo. Há vontades e intenções, definidas conscientemente, que podem ser modificadas pela ação, e há possibilidades, dadas pela intuição, que podem ser trabalhadas racionalmente. Todo artista encarna em alguma medida um descobridor.

Relatos e interpretações como esses, elaborados pelos próprios artistas, sozinhos ou em colaboração, aparecem em entrevistas, diários e ensaios reflexivos.

No livro *Gesto inacabado*, Cecília Almeida Salles chama atenção para a condição *a posteriori* desses documentos. As *entrevistas com artistas*, tema desta dissertação, ela só vai comentar explicitamente em três passagens do livro:

(1) Na primeira página da “Apresentação”, na qual esse gênero de conversação é citado como um indicador do interesse crescente das pessoas pelo processo de criação das obras de arte: “As *entrevistas* e os depoimentos de artistas, que procuram entrar nos bastidores da criação, nunca cessam”³⁰;

(2) Na última página das “Considerações finais”, quando a autora reconhece que, na elaboração de sua reflexão sobre o ato criador contou com um amparo que provinha do discurso dos artistas: “(...) foi essencial a *teoria* fornecida pelos próprios criadores em seus documentos de processo, em seus depoimentos, *entrevistas* e ensaios críticos e em suas obras”³¹;

(3) Ao definir os “documentos de processo”, destacando o fato de as entrevistas serem externas ao momento mesmo da configuração das obras:

²⁹ MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira – Cartografias da sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 68.

³⁰ SALLES, 2004, p. 11. Grifo meu.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 160. Grifo meu.

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, *também*, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, *no entanto*, um caráter retrospectivo que os coloca de fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras ³².

Em alguma medida, o presente trabalho ambiciona problematizar essa observação, a questão do *também* e a do *no entanto*: apesar de seu caráter retrospectivo e do fato de estarem “de fora” do momento a ser estudado, podem as entrevistas com artistas servir como instrumentos para a compreensão do processo de criação? Em que medida? O que levar em conta? Que estatuto conferir ao que é enunciado?

Campos de conhecimento que se valem do uso de entrevistas, como a História Oral, vêm discutindo de forma bastante direta o problema do *a posteriori*. Resumidamente, enfrentam-no de suas maneiras: (1) questionando a absolutização dos documentos escritos, lembrando que, assim como os depoimentos orais, eles não passam de versões dos acontecimentos (não é essa a argumentação que vai nos interessar aqui); e (2) assumindo justamente a condição temporal retrospectiva da entrevista, procurando estabelecer relações a partir dessa condição, tanto na preparação do diálogo quanto na realização da entrevista propriamente dita, mas, sobretudo, na interpretação do material gravado e transcrito. Observa o historiador José Carlos Sebe Bom Meihy:

(...) o que se diz [sobre os depoimentos orais] é que comumente são inexatos, cheios de interferências emocionais e vieses variados. Ao contrário do que se pensa, é exatamente o conjunto dessas alterações que interessa. Ademais, mora na emoção e mesmo na paixão de quem narra a subjetividade que interessa à história oral ³³.

Diz Philippe Joutard que os “defeitos” que se costumam atribuir aos documentos orais, “as distorções ou os esquecimentos” contidos neles, o fato de serem fabricados a dois e em um momento *a posteriori*, vão precisamente se tornar “a sua força” ³⁴.

Também a Sociologia vai entender a entrevista como uma *construção social* e não como a própria situação social que ela discute. O que o entrevistado apresenta em seu discurso é uma *representação* da realidade – e de si mesmo. Daí precisamente viria o seu sentido, conforme observa Jean-Claude Kaufmann:

³² SALLES, 2004, p. 18-19. Grifo meu.

³³ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2002, p. 47.

³⁴ JOUTARD, Philippe. “História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos”. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes (org). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 54.

O entrevistador (...) ocupa uma posição de observação privilegiada, em contato direto com a construção social da realidade feita pela pessoa que fala diante dele. Essa última igualmente sente isso (na medida em que o pesquisador se engaja e a obriga a ultrapassar as opiniões superficiais): torna-se impossível para ele jogar com as respostas, dizer não importa o quê. A entrevista funciona em efeito como uma câmara de eco da situação ordinária de fabricação da identidade. É preciso pensar em si e falar em si, mais profundamente, mais precisamente, mais explicitamente do que se faria habitualmente ³⁵.

O que a entrevista com um artista poderá nos oferecer é, portanto, uma versão provisória, parcial e não-definitiva do ato criador, mas uma versão construída por quem estava lá no momento decisivo, a testemunha única e participante.

Talvez mais ainda: a entrevista será inevitavelmente uma versão do artista sobre o mundo e sobre si mesmo. Uma câmara de eco.

O entrevistado, diz Kaufmann, faz “um trabalho teórico sobre a própria vida” ³⁶.

* * *

Até aqui procurei apresentar – de maneira breve mas panorâmica – a possibilidade e o interesse pelos estudos genéticos, aqueles que investigam o processo de criação das obras artísticas. Lancei a idéia de que a entrevista com artistas pode ser um meio eficaz e legítimo a ser empregado nessa investigação.

Não é a ambição dessa pesquisa, porém, como já anunciei na introdução, definir um modelo único ou exemplar de entrevista. O que se pretende, antes, é problematizar seu uso. Entrevistas com artistas têm sido produzidas e divulgadas largamente, sem que se discuta suas características, suas particularidades, suas chances e limitações.

No trecho a seguir, proponho uma revisão das entrevistas com artistas. Haveria uma história para se contar aqui? Quem são os entrevistados? O que eles dizem? Ou, ainda antes: por que se entrevistam artistas?

³⁵ KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan, 1996, p. 60. Minha tradução.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 55.

“Não gosto muito de perguntas, menos ainda das respostas, mas você é bem-vindo para ver o ateliê, e conforme o que for vendo eu conversarei com você, se quiser.”

Louise Bourgeois³⁷

Por que entrevistamos artistas?

Uma das formas de se contar *uma história das entrevistas com artistas* é pensar o uso e a ocorrência dessas conversações no contexto mais amplo das relações entre arte e discurso, imagem e palavra. Não se trata de um convívio dos mais tranquilos. Sempre haverá tensão, quando não um descompasso – contradições, conflitos – entre o que se vê e o que se enuncia.

Diante dos objetos da arte, os discursos são inevitáveis. Até na vida cotidiana, as pessoas se sentem compelidas a falar sobre o que assistiram, seja um filme, um desenho, uma pintura. Fazem isso no intuito de “organizar uma reminiscência da experiência que valha a pena reter no futuro”³⁸. Obviamente, em qualquer situação, o objeto artístico permanecerá *inesgotável e inapreensível*. Observa Jorge Coli:

³⁷ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai / Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 263. Tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves.

³⁸ SMITH, Richard Cândida. “Circuitos de subjetividade: história oral e o objeto de arte”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, p. 81, 2002.

Quer queiram, quer não, os textos são sempre “incidentais”: iluminam certos aspectos, chamam atenção para outros, constroem relações ligando as obras entre si, ou à história, à sociologia, à psicologia, à filosofia; mas tais análises são sempre parciais, porque a obra acaba sempre escapando ao desvendamento total³⁹.

Se isso vale para as criações artísticas em geral, terá contornos ainda mais nítidos na hora de observar as relações entre obras de caráter essencialmente visual e os textos que elas provocam. Os discursos, na maioria das vezes, ficam devendo.

O historiador Richard Cándida Smith pondera que uma imagem “encontra e mantém uma platéia precisamente porque oferece uma experiência que não se deixa capturar, nem pelas palavras, nem pelas categorizações prontas que fornecem”. Diz ele que as artes do olhar capturaram “aspectos da experiência e dos sentimentos que fogem às palavras”. Cita Wittgenstein: “O que *pode* ser mostrado *não pode* ser dito”⁴⁰.

O artista e teórico brasileiro Ricardo Basbaum enfatiza que obras plásticas e textos críticos estão em “campos específicos e irreduzíveis um ao outro”. Cita Foucault:

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem⁴¹.

Diferentes teóricos de distintas correntes parecem concordar que não se pode acreditar nos discursos – sejam os comentários triviais, ditos sem compromisso em meio a um vernissage, sejam as sofisticadas abordagens da História, Teoria e Crítica de Arte – como *traduções* daquilo que se oferece ao olhar. Compara Alberto Manguel: “Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens”⁴².

Em geral, essa história tem como um de seus marcos iniciais a célebre formulação do poeta latino Horácio, em sua *Epístola aos pisões*, no século I da era cristã: *Ut pictura poesis erit* (a poesia é como a pintura). Nesse texto, Horácio dizia: “O espírito é menos vivamente impressionado por aquilo que o autor confia aos ouvidos que por aquilo que este põe diante dos olhos, essas testemunhas irrecusáveis”⁴³. Ou seja, como sublinha

³⁹ COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 120.

⁴⁰ SMITH, 2002, p. 81.

⁴¹ BASBAUM, Ricardo. “Migração das palavras para a imagem”. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, nº 13, p. 379, setembro de 1995.

⁴² MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 29. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch.

⁴³ LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura / Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 9. Coordenação da tradução por Magnólia Costa.

Marc Jimenez em seu tratado sobre Estética, a criação poética tinha, nessa acepção, “um poder de descrição, de sugestão, de representação imagética tão poderoso quanto o da pintura”⁴⁴. A oposição entre a faculdade de *ver* e a de *enunciar* seria retomada pelos teóricos do Renascimento. Ficaria conhecida como a “doutrina do *Ut pictura poesis*”, mas inverteria o sentido original da máxima. Em vez de “A poesia é como a pintura”, os homens do quatrocento dirão: “A pintura é como a poesia”.

Em uma formulação ou outra, a oposição se estenderá, até ser radicalmente questionada por G. E. Lessing no século XVIII. Em um célebre estudo sobre o conjunto escultórico do *Laocoonte*, ele vai defender a autonomia das imagens e das palavras: acima das subordinações, cada campo teria suas próprias leis.

Ao longo de todo o XIX e parte do XX, a doutrina do *Ut pictura* seria de novo atacada, sobretudo por defensores da modernidade, mas nunca sumiria de todo, pautando, por exemplo, o debate promovido por Clement Greenberg⁴⁵.

Em sua já citada revisão do casal imagem/palavra, Ricardo Basbaum dirá que a tônica da era moderna foi “um agenciamento particular” entre *ver* e *enunciar*: menos uma relação entre termos comparativos do que uma superposição de caminhos. Diz ele que, no momento em que Edouard Manet e Gustave Courbet realizavam as primeiras pinturas modernas, colocando em xeque a noção consagrada de representação pictórica, ocorria em paralelo uma proliferação de textos comentando as novas visibilidades: “(...) os homens do século XIX não se calam, não emudecem e iniciam a atividade, insistente e contínua, de falar e escrever a partir da imagem”⁴⁶.

Afirma Basbaum que a arte moderna funda-se justamente na fricção entre objetos pura e completamente visíveis e o campo enunciativo que se posiciona junto desses objetos. Arte e discurso são entidades autônomas, com estratégias e práticas diferenciadas, mas convivendo em um *território híbrido*, no qual se entrelaçam os objetos artísticos e seus significados. No campo dos significados, estariam, além dos textos de crítica de arte, uma larga série de outras modalidades de produção de discurso. Basbaum enumera: depoimentos de artistas, crônicas, biografias, ensaios, manifestos e estudos de história da arte⁴⁷. Precisamente aí eu acrescentaria: *entrevistas com artistas*. Datam deste período, final do século XIX, início do XX, as primeiras delas.

⁴⁴ JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1999, p. 97. Tradução de Fulvia M. L. Moretto.

⁴⁵ LICHTENSTEIN, 2005, p. 14.

⁴⁶ BASBAUM, 1995, p. 376-377.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 377.

As primeiras entrevistas coincidiram com o advento do moderno mercado de arte e com o desenvolvimento do jornalismo informativo, especialmente aquele que vingou e se propagou a partir dos Estados Unidos.

Artistas passaram a ser entrevistados por integrarem aquilo que o pensador francês Edgar Morin definiu como um novo Olimpo, os artistas sendo os *olimpianos*: seres que a cultura de massa transforma em sobre-humanos – astros e estrelas de cinema, campeões esportivos, políticos, escritores, músicos e também artistas visuais, sobretudo os pintores. A imprensa reveste-os com um caráter mitológico, divinizante, e, ao mesmo tempo, mergulha em suas vidas privadas, para extrair delas a substância mais mundana, que permita a identificação das massas⁴⁸.

Não por acaso entre os primeiros artistas entrevistados, figuram aqueles que Octavio Paz chamou de “os dois pintores que maior influência exerceram no nosso século”: Pablo Picasso e Marcel Duchamp⁴⁹. Conta Calvin Tomkins, o biógrafo de Duchamp, que o francês era pouco mais do que um anônimo em seu país de origem quando foi descoberto pela imprensa norte-americana – e insistentemente entrevistado.

Quando Duchamp se mudou para Nova Iorque, em 1915, o *New York Tribune* saudou-o: “O homem do nu descendo uma escada está entre nós” (alusão à pintura *Nu descendo uma escada*, que ele exibira dois anos antes com escândalo na mostra do Armory Show novaiorquino). Seguiram-se àquela, ao longo de todo o outono de 1915, uma série de outras entrevistas em jornais e revistas. Tomkins resume o episódio:

A maioria dos entrevistadores ficou surpresa ao ver que a ovelha negra do Armory Show era alguém muito agradável. “Ele não fala, não se mostra, nem age como um artista”, disse um repórter maravilhado. Outro o descreveu como “um rapaz cheio de ardor juvenil, de ar sossegado e de uma simplicidade como não existe outra no mundo”. (...) Os entrevistadores ficaram sem dúvida encantados com Duchamp, e ele, a despeito de gostar mais de ouvir do que de falar a seu respeito (muitos repórteres mencionaram esse detalhe), satisfazia-lhes a curiosidade externando alguns pensamentos e opiniões (...) ⁵⁰.

Entre os pensamentos e opiniões expressos na ocasião (e depois selecionados pelo biógrafo), constam o que Duchamp tinha a dizer sobre a mulher americana (“a mais inteligente de todas”), sobre o papel preponderante que os Estados Unidos viriam a assumir como centro de arte internacional de artes visuais (“o país da arte do futuro”),

⁴⁸ MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha.

⁴⁹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 7. Tradução de Sebastião Uchoa Leite.

⁵⁰ TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 171-172. Tradução de Maria Teresa Resende Costa.

sobre a obsessão cubista (“A palavra preferida deles é disciplina. Significa tudo e nada para eles”) e também sobre a guerra (“Pessoalmente, devo dizer que sou a favor de invasões de combate, mas de braços cruzados”).

Ressalta Tomkins que Duchamp, se quisesse, “poderia certamente ter usado as entrevistas para promover sua carreira de artista”, uma vez que, naquele momento, na América, “ele era mais famoso do que Picasso ou Matisse”. Não fez isso. Ao contrário. “Duchamp falava muito pouco da própria obra”, ao mesmo tempo em que se mantinha firme na recusa de levar em Nova Iorque a vida de um artista glorioso e rico: “Em vez de pintar quadros, lecionava francês”⁵¹.

Da breve observação de Tomkins, deduz-se que, já naquela época, 1915, artistas, se quisessem, poderiam se valer de entrevistas jornalísticas para a autopromoção – de si mesmos e de sua arte.

É certo também que, por seu turno, jornalistas já buscavam nas falas desses *olimpianos* uma dimensão singular da informação, dimensão que fosse capaz de seduzir o leitor, promovendo a própria entrevista – e o entrevistador.

Aponta o sociólogo Roger Mucchielli: “A entrevista jornalística é um espetáculo, e o tema posto ou proposto é escolhido em função do público”⁵².

E, no entanto, apesar disso ou até mesmo por isso, boas entrevistas se fizeram e ainda se fazem. Tornaram-se referência, por exemplo, as entrevistas do próprio Duchamp⁵³, as de Picasso⁵⁴, Francis Bacon⁵⁵, Louise Bourgeois⁵⁶ e, citando apenas algumas daquelas reunidas por Kristine Stiles Peter Selz, as de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Jasper Johns e a auto-entrevista de Lucas Samaras⁵⁷.

⁵¹ TOMKINS, 2004, p. 173-175.

⁵² MUCCHIELLI, Roger. *A entrevista não-diretiva*. São Paulo: Martins Fontes, 1975, p. 12. Tradução de Sílvia Magaldi.

⁵³ Penso aqui sobretudo naquela que ele concedeu a Pierre Cabanne em Neuilly, durante a temporada francesa de 1966, entrevista assim descrita pelo próprio Cabanne: “É a primeira vez que o inventor mais fascinante e desconcertante da arte contemporânea aceitou expor-se e falar a respeito de seus atos, suas reações, seus sentimentos e suas opções de maneira tão profunda e eloqüente”. Em CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9. Tradução de Paulo José Amaral.

⁵⁴ Cito a entrevista realizada em março de 1945, para Jerome Secker, na qual o entrevistador – um pintor americano – insiste em decifrar a suposta simbologia das pinturas picassianas, enquanto Picasso, ele mesmo, afirma a participação do inconsciente na configuração de seus quadros e a infinita possibilidade de leituras que a obra suscitaria a partir do encontro com o público. Em ALTMAN, Fábio (org.). *A arte da entrevista*. São Paulo: Scritta, 1995, p. 164-171.

⁵⁵ SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon – A brutalidade do fato*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995. Tradução de Maria Teresa Resende Costa.

⁵⁶ BOURGEOIS, 2000.

⁵⁷ STILES, Kristine. SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996.

A partir dos anos 1950, haveria um *boom* de entrevistas com artistas. Glória Ferreira, na introdução do livro em que reúne longa série de conversações com o artista brasileiro Nelson Felix, relaciona essa proliferação à explosão da Pop Art (chamava-se justamente *Interview* a revista fundada por Andy Warhol). À expansão das entrevistas, corresponderia, por outro lado, o declínio dos manifestos e dos programas artísticos – o meio consagrado pelas vanguardas históricas. Saudadas como “declaração na primeira pessoa”, as entrevistas seriam “fonte de informação direta do artista”⁵⁸.

É um argumento nessa linha que Katharine Kuh vai lançar ao apresentar, na década de 1960, o seu *The artist's voice*: coletânea de 17 entrevistas com artistas nascidos ou radicados nos Estados Unidos. Entre eles, Alexander Calder, Edward Hopper e, mais uma vez, Marcel Duchamp. Dizia ela:

Com o decorrer dos anos, os críticos e historiadores de arte têm estado ativos estudando o valor destes pintores e escultores, discutindo os seus trabalhos-chave, atribuindo-lhes motivos, interpretando-os e “arrumando-os” em divisões. É justo que os artistas tenham uma oportunidade de responder, confirmando ou negando as alegações a seu respeito⁵⁹.

Nem *Ut pictura* nem *Ut poesis*, o que estaria em disputa aqui, acima do convívio entre arte e discurso, imagem e palavra, seria a autoridade de artistas e críticos.

Também Stiles e Selz vão mencionar esse atrito. Lembram que, na segunda metade do século XX, “a expansão sem precedentes” dos suportes em artes visuais alterou a própria categoria *visual*: *visual* passou a compreender desde pintura e escultura até formas híbridas, com materiais nunca antes imaginados, o corpo humano, o ar, a energia, as paisagens remotas, os espaços urbanos, a intervenção em instituições sociais e políticas e os computadores, além de meios antes marginalizados, como a fotografia, o filme e o vídeo. Ao lado disso, artistas adotaram uma variedade de práticas textuais, incluindo, entre elas, os depoimentos e as entrevistas. Os anos 1970 e 1980 assistiram à proliferação de jornais editados e publicados por artistas, nos quais destacavam-se precisamente as conversações. Stiles compara: embora raramente se igualassem em rigor aos textos críticos, as entrevistas tinham a notória vantagem de fornecer “acesso ao pensamento espontâneo”, que não estava disponível em “discursos teóricos autoconscientes”⁶⁰.

⁵⁸ FERREIRA, Glória. FÉLIX, Nelson. *Trilogias – Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p. 7.

⁵⁹ KUH, Katharine. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 19. Tradução de Jaime Monteiro.

⁶⁰ STILES, 1996, p. 3-4.

A partir dos anos 1990, a marca das entrevistas com artistas estaria, segundo análise de Gabriele Detterer, no fato de elas preencherem um *vácuo*. Não se trata, aqui, apenas de uma oposição da entrevista ao discurso crítico altamente erudito, como referiam Kuh e Stiles. Na apresentação da sua coletânea de entrevista com artistas contemporâneos, Detterer posiciona a entrevista em um ponto intermediário, entre, de um lado, os ensaios acadêmico-filosóficos, herdeiros das tradições interpretativas alemãs e francesas, e, no extremo oposto, as formas populares de comunicação e entretenimento, próprias dos meios massivos. As entrevistas representariam, segundo a pesquisadora, nem uma coisa nem outra, mas sim o “desejo de uma comunicação transparente”⁶¹.

Detterer lembra que as revistas de arte mais importantes da atualidade apresentam críticas, documentações e ensaios sobre arte ao lado de entrevistas, enquanto revistas como a *Intervista* (de Milão) e o *Contemporary Art Journal* (de Nova Iorque) publicam exclusivamente conversas e entrevistas com artistas. A pesquisadora define a entrevista com artistas contemporâneos como “híbrida, fragmentada, autêntica e polifuncional”⁶².

O lugar desse tipo de diálogo seria, portanto, o de um *cruzamento*, uma vez que, ao comentar suas práticas artísticas, o artista comumente oferece reflexões sobre estética e teoria da arte, assim como distrações e trivialidades: “Pensamentos precisos e miscelânea colidem. A simultaneidade da linguagem do dia-a-dia e o vocabulário da teoria da arte conectam mundos separados”. Detterer insiste em uma expressão que também aparece em autores como Glória Ferreira, Katharine Kuh e Kristine Stiles: a entrevista seria uma *fonte direta* entre o artista e seu público, livre da intervenção interpretativa do crítico, redefinindo papéis e competências. Haveria na entrevista, ainda segundo Detterer, um “retorno ao artista como a origem do discurso sobre arte”⁶³.

Nesse *retorno*, o pesquisador teria a chance de se aproximar exatamente daquilo que nos interessa nesta dissertação: o reconhecimento de que na fala do artista abre-se um caminho – possível – de acesso aos bastidores da invenção. Detterer novamente:

Declarações e entrevistas (...) não oferecem soluções e interpretações definitivas; são documentos que auxiliam a pessoa interessada em arte a fazer uma abordagem metódica do processo de criação, e são fontes a serem exploradas na busca por respostas às perguntas sobre a origem e os determinantes das obras de arte ⁶⁴.

⁶¹ DETTERER, Gabriele (org.). *Art recollection – Artists’ interviews and statements in the Nineties*. Ravena: Danilo Montanari / Exit / Zona Archives Editori, 1997, p. 12.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 12.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁶⁴ DETTERER, 1997, p. 14. Tradução de Adriane Veras.

“ Suponho que estou sendo entrevistado. É este o termo, não é? (...) Estive em constante posição e estado de ‘entrevista’ em toda minha vida, e não há nada, agora, que eu deseje tornar público. É novelesco encontrar um correspondente do New York Herald à sombra das pirâmides.”

**D. Pedro II,
ao recusar uma entrevista ao correspondente do *New York Herald*,
cidade do Cairo, Egito, 1871⁶⁵**

Por que a entrevista

A entrevista funda-se na palavra e no encontro. Ela ecoa, no mundo de hoje, o que Jorge Luis Borges chamou de “a melhor coisa registrada na história universal”: o descobrimento do diálogo, na Magna Grécia, 500 anos antes da Era Cristã. Na abertura de uma entrevista sua, uma das últimas, o escritor argentino sublinhava: “(...) **os gregos começaram a conversar, e temos seguido desde então**”⁶⁶.

Buscas por eventuais origens da entrevista podem nos conduzir a ainda outros tempos e espaços. Por companhia, teremos pesquisadores de áreas nem sempre muito próximas – a Sociologia, a História, o Jornalismo.

Alain Blanchet, psicólogo, e Anne Gotman, socióloga, vão filiar a prática desse tipo de diálogo à linguagem diplomática, “anterior e externa à constituição das Ciências

⁶⁵ ALTMAN, 1995, p. XVIII.

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. FERRARI, Osvaldo. *En diálogo I*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998, p. 25. Minha tradução.

Sociais e de seus instrumentos metodológicos”⁶⁷. Seria o caso, eles exemplificam, das reuniões, de igual para igual, entre antigos soberanos. Adeptos da História Oral evocam uma longa tradição de conversação e oralidade. Lembram que, há mais de três milênios, escribas chineses da dinastia Zhou ouviam gente do povo com o objetivo de fixar suas histórias⁶⁸. O historiador britânico Paul Thompson conta que, em certas sociedades pré-letradas, na África Ocidental, na Escandinávia e na Índia, os *griot*, os *skald* e os *rajput*, respectivamente, assumiam a tarefa de recolher e retransmitir a memória das aldeias⁶⁹. Nessa mesma linha, há quem mencione o campo ilimitado das narrativas domésticas, repetidas de pai para filho, geração após geração, ao longo dos séculos⁷⁰.

A palavra *entrevista*, em sua forma inglesa *interview*, remonta ao início do século XVI. Significava naquela época “conferência formal, diálogo frente a frente” e vinha, imagina-se, do francês antigo *entrevue*, do verbo *entrevoir*: “Avistar-se com outra pessoa”⁷¹. *Entrevista*, nessa mesma acepção, aparece de forma corriqueira em autores brasileiros do século XIX. Um exemplo do texto mais comentado de Machado de Assis: “Também eu lhe contei o que se dera comigo, a *entrevista* com minha mãe, as minhas súplicas, as lágrimas dela, e por fim as últimas respostas decisivas; dentro de dois ou três meses iria para o seminário”⁷².

No sentido que nos interessa aqui, o termo *interview* teria sido usado pela primeira vez em meados da década de 50 do século XIX, nos Estados Unidos⁷³.

Nesse sentido, nem toda manifestação oral pode ser identificada como *entrevista*. Um diálogo casual e fortuito não é uma entrevista. Uma conversa familiar, uma negociação diplomática, uma narrativa doméstica, não são entrevistas. Também uma discussão, uma confissão ou um interrogatório não correspondem ao que se imagina como uma entrevista, mesmo que uma entrevista, ocasionalmente, possa incluir disputas verbais, desabafos ou pressões.

⁶⁷ BLANCHET, Alain. GOTMAN, Anne. *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*. Paris: Éditions Nathan, 1992, p. 9. Minha tradução.

⁶⁸ MEIHY, 2002, p. 92.

⁶⁹ THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 46-47. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira.

⁷⁰ MEIHY, 2002, p. 88.

⁷¹ Conforme consulta pessoal a Cláudio Moreno, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), professor aposentado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

⁷² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1957, p. 146. Grifo meu.

⁷³ Ver nota 71.

A entrevista equivale, sempre, a uma forma de discurso construída por turnos de fala, em geral pela alternância de perguntas e respostas, em torno de um assunto ou vários, com um mínimo de objetividade.

Ghiglione e Matalon, ao apresentarem uma definição o mais ampla possível do que seria entrevista, escolhem esta: “uma conversação com um objetivo”⁷⁴.

Uma entrevista nunca se dá de forma espontânea. É sempre uma situação artificial e provocada. Mesmo quando traz a marca da informalidade (às vezes, bem-vinda e até planejada), pressupõe certos papéis e procedimentos: há pelo menos um *entrevistador* e um *entrevistado*, um sujeito perguntando e outro respondendo.

Em seu estudo sobre as entrevistas de Jorge Luis Borges, Daisi Irmgard Vogel cita autores como H. Steger e L. Mondada para definir a entrevista como um gênero de diálogo marcado por “nítida, preconcebida e assimétrica distribuição de papéis”⁷⁵. Em pesquisa que trata da hierarquia de funções na entrevista, Cleuza Maria de Oliveira Bueno posiciona, de um lado, “o que propõe, pergunta, questiona, sugere ou escuta” e, do outro, “o que discorre, o que dá curso ao dizer, o que produz o *discurso*”⁷⁶.

Obviamente, a própria dinâmica da entrevista poderá embaralhar esses lugares: quem pergunta, quem responde, quem produz discurso, quem deseja saber e quem não sabe. A entrevista permanecerá, em qualquer caso, como uma experiência social, um processo de interlocução, uma forma de construção de conhecimento.

É ainda Oliveira Bueno quem pontua: o uso da entrevista na atualidade decorre de “uma longa história ligada a uma tradição filosófica e epistemológica que considera o discurso dialógico como produtor de saber e verdade”⁷⁷.

Esse uso está largamente disseminado – no Jornalismo, na Antropologia, na Geografia, na História, na Psicologia, tanto na clínica quanto nas pesquisas de campo, na Psicologia Social, na Sociologia, assim como nas sondagens de opinião e nas tratativas de emprego. Em cada área, nos deparamos com pressupostos, métodos e anseios muito distintos. Às vezes, há diferenças extremas no interior de uma mesma

⁷⁴ GHIGLIONE, Rodolphe. MATALON, Benjamin. *Les enquêtes sociologiques*. Paris: Armand Colin, 1998, p. 59. Minha tradução. Os autores comentam neste trecho as vantagens e desvantagens de uma conceituação tão genérica: “A definição de entrevista como uma conversação com um objetivo apresenta a vantagem de ser suficientemente larga para englobar uma grande variedade de entrevistas possíveis, mas em contrapartida torna-se muito vaga para permitir que se distinga os diferentes tipos de entrevistas”.

⁷⁵ VOGEL, Daisi Irmgard. *Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista*. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis (SC), 2002, p. 34

⁷⁶ BUENO, Cleuza Maria de Oliveira. *Entre-vista: espaço de construção subjetiva*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002, p. 11-12. Grifo da autora.

⁷⁷ BUENO, 2002, p. 11.

disciplina. As semelhanças, que também existem, antes confundem do que esclarecem e, quanto mais nos aproximamos da entrevista como objeto de estudo, mais difícil se torna o entendimento sobre ela, quais os seus usos e os seus lugares.

Mal comecei a falar em *entrevista* – no singular e em tom generalizante – e já tropeço na palavra. Talvez seja preferível examinar antes as partes do que o todo.

* * *

Começamos pelo **Jornalismo**: ali, a entrevista costuma ser saudada como a matéria-prima fundamental, a ferramenta mais precisa e mais confiável para a apuração de informações ou para a compreensão de um personagem. “**A entrevista é base do jornalismo**”, na expressão do jornalista Sérgio Buarque de Gusmão⁷⁸, “(...) é a essência do jornalismo”, segundo Fábio Altman⁷⁹, “(...) é o alicerce do jornalismo”, para o repórter e professor norte-americano Hugh C. Sherwood. Diz ele:

Se editores, redatores e repórteres tivessem de confiar apenas no que lessem e no que vissem, se não procurassem ouvir, face a face, as opiniões de pessoas de destaque e de pessoas modestas, o jornalismo não teria nem a metade do interesse, da importância e da influência que tem hoje⁸⁰.

Atribui-se à entrevista jornalística uma condição de imprescindibilidade, como se, muito mais do que *possível* ou *desejável*, ela fosse *obrigatória*.

Nem sempre foi assim. Em 1886, ainda nos primórdios do uso da entrevista, o jornal francês *Le Figaro* recebeu a técnica com precaução e desdém: “A entrevista é a pior contribuição do novo jornalismo. Resulta degradante para o entrevistador, ofensiva para o entrevistado e aborrecida para o público”⁸¹.

Igualmente tornaram-se célebres as imprecizações de Rudyard Kipling contra o repórter norte-americano que desejava entrevistá-lo. Procurado em sua casa, em fins de 1892, o escritor britânico alegou que uma entrevista era um ato “criminoso” e “imoral”. O mero pedido por ela já equivalia a um insulto: “**Isso é desleal e mesquinho. Nenhum homem de respeito pediria uma coisa dessas, muito menos a concederia**”⁸².

⁷⁸ CRIPA, Marcos (org.). *Entrevista e ética – Uma introdução*. São Paulo: Edusc, 1998, p. 60.

⁷⁹ ALTMAN, 1995, p. XV.

⁸⁰ SHERWOOD, Hugh C. *A entrevista jornalística*. São Paulo: Mosaico, 1981, p. 116-117. Tradução de Aristides Barbosa.

⁸¹ CANDIA, César di. *Grandes entrevistas uruguayas*. Montevideu: Aguilar, 2000, p. 11-12. Minha tradução.

⁸² ALTMAN, 1995, p. 47.

Claro que, mesmo àquela época, havia algo de incomum na reação do escritor, tanto que o sabor da crônica, publicada originalmente no jornal *The Sunday Herald*, de Boston, emanava – emana ainda – do destempero do entrevistado.

De qualquer forma, o protesto do criador de Mogli expunha, já no nascedouro da entrevista, não os seus aspectos enunciativos e dialogais, *produtores de saber e verdade*, mas antes a ameaça que ela representa à privacidade humana.

Na maioria das vezes, a entrevista jornalística implica na migração de dados ou informações de um âmbito íntimo, particular, para uma esfera coletiva, pública.

Não por acaso sua trajetória associa-se ao advento da comunicação de massa.

A entrevista jornalística – já com esse nome, *interview* – entrou em voga na década de 50 do século XIX, cerca de 250 anos depois da publicação dos primeiros jornais, por sua vez posteriores em outros 150 anos à famosa Bíblia de Gutenberg.

Revisemos, ainda que de forma breve, as condições que teriam suscitado seu aparecimento: à época das gazetas pioneiras, em 1609, na Alemanha e em seguida em outros grandes centros urbanos da Europa, o contexto combinava ascensão burguesa⁸³ e liberdade (quase sempre parcial) de expressão⁸⁴. O paradigma de texto era o discurso retórico, o mesmo das falas parlamentares, das proclamações oficiais e dos sermões religiosos. O jornalista atuava como *publicista*, uma espécie de opinador político:

Os jornais publicavam, então, fatos de interesse comercial e político, como chegadas e partidas de navios, tempestades, atos de pirataria, de guerra ou revolução; mas isso era visto como atração secundária, já que o que importava mesmo era o artigo de fundo, geralmente editorial, isto é, escrito pelo editor – homem que fazia o jornal praticamente sozinho⁸⁵.

Esse panorama transformou-se radicalmente no século XIX, com a Revolução Industrial. Ampliou-se o público leitor, até então restrito a pouca gente letrada, a mecanização acelerou a indústria gráfica, as tiragens dos jornais se multiplicaram. Vieram os anúncios e, na esteira deles, uma nova lógica mercantil. Aos poucos, mudou também o estilo dos textos que a imprensa editava. A retórica publicista não interessava mais aos novos leitores, “herdeiros de uma tradição de cultura popular muito mais objetiva”⁸⁶.

⁸³ CANDIA, 2000, p. 11.

⁸⁴ SILVA, Gleber Luis Pieniz da Silva. *A função da independência na crítica de arte e no jornalismo cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2005, p. 52-54.

⁸⁵ LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 10.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 13.

Os anos 1800 projetaram a crítica e a resenha, que já vinham se destacando desde o século anterior⁸⁷, e assistiram ao florescimento de novos gêneros narrativos: o folhetim, a ilustração alegórica, a ilustração satírica, a entrevista e a reportagem. Os redatores aproximaram-se mais da fala cotidiana e passaram a valorizar elementos então secundários, como os títulos e os *furos* (as notícias publicadas com exclusividade)⁸⁸.

Ao aportar nos Estados Unidos, o modelo de imprensa que vinha da Europa acelerou seu ritmo de produção, consagrou a noção de informação como mercadoria e fez do jornalismo informativo o padrão mais corrente⁸⁹.

Desde o princípio, esse jornalismo informativo encontrou na entrevista um de seus instrumentos de excelência. Para o público que começa a se moldar no século XIX, ela representa o acesso *direto* ou pelo menos *quase direto* à vida dos *olimpianos*. A era do jornalismo informativo norte-americano, com repercussão em todo o Ocidente, seria também a do culto às celebridades, tanto para festejá-las quanto para detratá-las.

Uma entrevista com o líder mórmon Brigham Young, publicada em 20 de agosto de 1859, no *New York Tribune*, ficou conhecida como a primeira a ter sido levada a sério⁹⁰. É ela que abre a maioria das antologias internacionais de grandes entrevistas. Hora Greeley, o entrevistador, persegue ali as possíveis contradições de Young: o que ele tem a dizer sobre poligamia, pagamento de dízimos, escravatura.

Fábio Altman, na antologia *A arte da entrevista*, reproduz uma entrevista ainda anterior àquela e reivindica a primazia brasileira: uma conversa com José Bonifácio de Andrada e Silva, o Patriarca da Independência, publicada em 2 de setembro de 1823, no jornal *O Tamoyo* – entrevista “considerada pelos historiadores”, segundo Altman, “como pioneira do jornalismo em todo o mundo”⁹¹. O texto aparece assinado por um sujeito que ora se nomeia simplesmente “F.” ora “Tapuia”, pintando um retrato elogioso do ministro e arrolando as impressões do entrevistado sobre a situação política nacional (detalhe: Bonifácio era proprietário de *O Tamoyo*).

Essas primeiras entrevistas apareciam em formato já igual ou semelhante ao de hoje: perguntas e respostas se alternando, precedidas por breve texto introdutório. No jargão da imprensa, é o *pingue-pongue* ou, simplesmente, *pingue*. A palavra *entrevista* designa, além do pingue, os depoimentos que o jornalista colhe para montar reportagens,

⁸⁷ SILVA, 2005, p. 54.

⁸⁸ LAGE, 2001, p. 14.

⁸⁹ SILVA, 2005, p. 57.

⁹⁰ CANDIA, 2000, p. 12.

⁹¹ ALTMAN, 1995, p. XV.

perfis ou outras matérias, nas quais trechos selecionados da fala do entrevistado podem aparecer em combinação ou contraponto com os de outros. Considerado um ramo menor do jornalismo, supostamente mais fácil e mais econômico de se produzir⁹², o pingue – em razão disso ou apesar disso – foi progressivamente conquistando áreas nobres em jornais e revistas. Consolidou-se em publicações como a *Paris Review*, que desde o primeiro número, em 1953, oferece suas *entretiens litteraires* (entrevistas literárias).

Contemporaneamente, esse formato ultrapassa os domínios do jornalismo. Está assimilado por outros tipos de publicação, as acadêmicas inclusive – sem que isso seja muito assumido ou nem sequer comentado.

* * *

Por hora, examinemos o lugar da entrevista nas **Ciências Sociais**.

Neste campo, ela costuma aparecer em uma espécie de contraponto à chamada *observação direta* – o olhar perscrutador que o pesquisador volta para determinada situação sem que ela seja modificada por ele⁹³. A entrevista surge como alternativa ou como apoio. Presta-se quase inevitavelmente a exercícios de generalização: procura no particular as características mais universais do fenômeno estudado.

A busca por suas origens nos leva ao mesmo século XIX das primeiras entrevistas de imprensa. São três – aponta Kaufman – as fontes seminais: as enquetes sociais, os trabalhos de campo dos etnólogos e as entrevistas clínicas da Psicologia⁹⁴.

As *enquetes sociais* remontam à época em que, segundo Blanchet e Gotman, as Ciências Humanas ainda se confundiam com certa filantropia: os questionários eram aplicados por médicos, padres e “engenheiros sociais”, tratavam das condições morais e materiais dos pobres. Não raro realizavam-se na presença de comissários de polícia⁹⁵.

Comentando essas mesmas enquetes, Thiollent assinala que a encomenda vinha sempre de órgãos oficiais. Tinham por objetivo entender a “questão operária”: “(...) o crescimento, a miséria e as revoltas da classe operária foram percebidos como ameaça ou perigo para a sociedade no seu conjunto e, em particular, para as classes dominantes”⁹⁶.

⁹² CONTI, Mario Sergio. *Memórias do presente*. 14 de junho de 2003. Disponível em <<http://nominimo.ibest.com.br>>. Acesso em março de 2006.

⁹³ GHIGLIONE, 1998, p. 11.

⁹⁴ KAUFMAN, 1996, p. 8.

⁹⁵ BLANCHET, 1992, p. 12-13.

⁹⁶ THIOLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Polis, 1982, p. 102.

Na segunda metade do século XIX, pesquisadores socialistas apropriaram-se da idéia. O objetivo da enquete social passou a ser o autoconhecimento da classe operária. Em 1880, a pedido da *Revue Socialiste* francesa, Karl Marx formulou um questionário sobre as condições de trabalho nas fábricas da Europa⁹⁷.

Aos poucos, a *enquete sociológica* tomou distância da *enquete social*. Passo metodológico importante foi a fixação, em 1862, na França, de regras para a condução das pesquisas: o entrevistador deveria respeitar a ordem das perguntas que levava, mas nunca deveria interromper o entrevistado, mesmo que o sujeito se desviasse do assunto. Dizia Frédéric Le Play: “Mais vale ouvir do que interrogar”⁹⁸.

Em 1899, nos Estados Unidos, as Ciências Sociais apresentaram aquele que é considerado o primeiro estudo sistemático sobre uma comunidade urbana. O método baseava-se na lida dos antropólogos ingleses. Du Bois montou um painel o mais abrangente possível do cotidiano dos negros na cidade de Filadélfia, na Pensilvânia. Tinha como instrumentos, além de estudos estatísticos e da observação participante (ele se mudou para o bairro negro), as entrevistas face a face⁹⁹.

Vinte anos adiante, com a Escola de Chicago, consagra-se o uso da entrevista nas pesquisas sociológicas. A entrevista torna-se, conforme Blanchet e Gofman, “elemento obrigatório”. Pela mesma época, estudos sobre a migração de camponeses da Polônia trazem a noção de *história de vida*. O entrevistado passa a ser entendido como uma *testemunha da história*, sendo que essa história não se faz do “alto”, mas “em torno” dele, “por ele e com sua contribuição”. As representações subjetivas que provém do encontro com o entrevistador ganham estatuto tão real quanto os fatos mais objetivos. A entrevista, para os sociólogos do século XX, deixa de ser uma ferramenta para recolher informações, ela se converte num discurso *in situ*¹⁰⁰.

Na seqüência, os questionários fechados, com perguntas estanques, repetidas na mesma ordem para diferentes entrevistados, desdobram-se para as entrevistas abertas. Etapa essencial vem da apropriação por parte das Ciências Sociais dos procedimentos de Carl Rogers, psicólogo norte-americano, defensor do “retorno sem artifícios ao real humano”. Em estudos publicados a partir de 1942, ele propõe que a pesquisa de campo, a exemplo da escuta clínica, conte com uma atitude de disponibilidade integral do lado do entrevistador: sem preconceitos, sem determinações apriorísticas, sem julgamentos

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 103.

⁹⁸ BLANCHET, 1992, p. 14.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 14.

¹⁰⁰ BLANCHET, 1992, p. 15.

sobre o que lhe é dito. O pesquisador faz uma escuta atenta, similar à *atenção flutuante* da Psicanálise. Em certa medida, deixa-se guiar pelo entrevistado¹⁰¹. Entre os cientistas sociais, o modelo ficaria conhecido como *entrevista não-diretiva*, *entrevista de ajuda*, *entrevista centrada no cliente*, *entrevista não-estruturada*, *entrevista qualitativa* ou *entrevista em profundidade*, e teria desdobramentos como a *entrevista compreensiva*.

Contemporaneamente, entrevistas são empregadas em quase todos os domínios das Ciências Sociais: sociologia e antropologia urbanas, análise dos meios sociais, da mobilidade social e dos processos migratórios, sociologia do trabalho, da educação, da família e da cultura, pesquisas de avaliação, estudos de motivação e mercado¹⁰². Há uma tal sorte de modelos disponíveis que não podemos mais falar em *uso* – se não *usos* – da entrevista. Ghiglione e Matalon lembram que cada tipo vai implicar em uma técnica diferente, e cada técnica em questões específicas: metodologia, escala, análise. “Não há, portanto, uma ‘teoria’ das entrevistas”, enfatiza a dupla, “mas um conjunto de questões teóricas, epistemológicas e metodológicas muito distintas”¹⁰³.

* * *

Passemos, por fim, à **História Oral**.

Também aqui não haverá consenso em torno de conceitos, usos e procedimentos. Discute-se a própria nomenclatura, *História Oral*, e faz-se todo um debate sobre a pertinência ou não do uso da entrevista no campo historiográfico. Os teóricos não estão de acordo nem sequer sobre se a História Oral é uma técnica, uma disciplina ou uma metodologia – mesmo entre os que tendem a convergir, há argumentos contraditórios. Para alguns, a entrevista representa o núcleo central da investigação. Para outros, trata-se de uma fonte a ser necessariamente combinada com outras.

O foco das discussões mais importantes parece ser o das relações entre História e memória – a partir de reflexões não só das teorias da História mas também da Filosofia e da Psicanálise. A entrevista é compreendida como um documento, documento que é preparado a dois (por entrevistador e entrevistado, sujeito e objeto de estudo) a partir das recordações, da enunciação narrativa e das construções de identidade – sobretudo as recordações do entrevistado, sem menosprezar, porém, as do próprio entrevistador.

¹⁰¹ MUCCHIELLI, 1975, p. 15-17.

¹⁰² BLANCHET, 1992, p. 30-31.

¹⁰³ GIGLIONE, 1998, p. 6.

Em um balanço dos questionamentos em curso desde os anos 60, um trio formado por historiadores orais da Grã-Bretanha, Estados Unidos e Austrália assim resumiu sua metodologia de entrevista e análise de entrevistas:

Procuramos explorar as relações entre reminiscências individuais e coletivas, entre memória e identidade, ou entre entrevistador e entrevistado. De fato, freqüentemente estamos tão interessados na natureza e nos processos da rememoração quanto no conteúdo das memórias que registramos¹⁰⁴.

Quanto às origens da História Oral, elas podem ser as mesmas da própria História. Autores interessados em afirmá-la como metodologia de trabalho já traçaram uma genealogia que liga as narrativas orais contemporâneas aos primeiros historiadores conhecidos, ainda na Antigüidade Clássica. Lembrem que Heródoto, o Pai da História, estabeleceu o testemunho como base para descrever o passado, citam também o caso emblemático de Michelet, que, para contar a história da Revolução Francesa (1789), colheu uma série de depoimentos¹⁰⁵.

Em uma acepção moderna, a História Oral começou a ser praticada em 1948, na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. O professor Allan Nevins montou os primeiros arquivos e cunhou o termo. A inspiração vinha da Escola de Sociologia de Chicago, onde já havia 30 anos recolhiam-se as chamadas “histórias de vida”. Valendo-se de novos aparatos tecnológicos para captar e armazenar gravações e, ao mesmo tempo, atendendo a um anseio de fixar a memória da Segunda Guerra Mundial, os pesquisadores procuraram ex-combatentes e seus familiares. Em um primeiro momento, os entrevistados eram figuras ilustres, mas, a partir da década de 1950, dezenas de associações e universidades norte-americanas passaram a ouvir, além das elites, os cidadãos comuns. Nos anos 60, a chamada “nova esquerda” da historiografia britânica – motivada pela contracultura – compreenderia a História Oral como “uma outra história”, “uma contra-história” ou ainda “uma história vista de baixo”. Seus entrevistados seriam escolhidos de preferência entre “os silenciados dos registros tradicionais”¹⁰⁶.

Registra Bom Meihy: “Quando a cultura oficial aborda os grupos excluídos, colocando-os como tema de seus estudos, o faz por *via indireta*, pelos documentos escritos. Assim, essas análises são sempre *sobre eles e nunca deles*”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ THOMSON, Alistair. FRISCH, Michael. HAMILTON, Paula. “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais”. In: AMADO, 1996, p. 69.

¹⁰⁵ MEIHY, 2002, p. 92-96.

¹⁰⁶ MEIHY, 2002, p. 88-99.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 31. O primeiro grifo é meu; os outros dois, do autor.

A entrevista, portanto, seria uma *via mais direta* de abordagem, não uma via direta aos fatos propriamente ditos ou aos fenômenos sociais, mas uma via pavimentada pelos protagonistas dos fatos históricos e fenômenos sociais, a partir de sua memória e das representações que eles produzem a respeito das experiências concretas, uma via que se constrói com aqueles que se dispõem a indagar e conversar, motivados pelo desejo de querer saber. Uma noção como essa também aparece (ao menos teoricamente) no repertório de sociólogos e jornalistas.

Alberto Dines, figura seminal do moderno jornalismo brasileiro e um de seus críticos mais atentos, mentor do site e do programa de TV *Observatório da Imprensa*, diz que a função da entrevista é “a busca da verdade”, mas uma busca em parceria, entre entrevistador e entrevistado:

(...) você busca a verdade não sozinho, porque se for sozinho pode se perder, mas a dois, porque, trocando sempre as informações, você tem a capacidade de chegar a uma verdade menos precária. A verdade não existe, o que existe é a sua busca. E essa busca se faz perguntando, fazendo o diálogo¹⁰⁸.

* * *

Até aqui, na construção deste trabalho, deixei-me conduzir por minha experiência como jornalista-entrevistador – experiência larga mas nem sempre bem-sucedida, como já relatei na *Introdução* – e, sobretudo, me propus a revisar a bibliografia de três campos distintos: história do jornalismo, Ciências Sociais e História Oral.

Arrisquei alguma definição para *entrevista* – tecido que se trama a dois, em turnos sucessivos de fala, geralmente perguntas e respostas, com um mínimo de formalidade, os papéis mais ou menos definidos, um perguntando, outro respondendo, mirando algo, construindo um saber. Ao mesmo tempo, tentei recompor, ainda que brevemente, as possíveis trajetórias da entrevista, seus usos e lugares.

Poderia ter deambulado por ainda outras áreas: da Antropologia à Lingüística, da Psicanálise às teorias da Comunicação. Escolhi o Jornalismo, a Sociologia e a História Oral porque, ali, a entrevista ocupa um papel francamente decisivo, nunca acessório. Há bibliografia extensa e bem argumentada, ainda que parte significativa dela esteja voltada para os aspectos mais práticos da *arte da entrevista*: como preparar um questionário, como escolher os entrevistados, as atitudes corretas e incorretas na hora de interrogar, a pré-entrevista, a pós-entrevista, o uso do gravador, a transcrição do diálogo.

¹⁰⁸ CRIPA, 1998, p. 46.

Teria ainda uma série de aproximações e distâncias a medir entre as entrevistas jornalísticas, as entrevistas das Ciências Sociais e aquelas feitas por historiadores. Um estudo comparativo renderia toda uma tese. Não é essa a ambição deste trabalho. Tentarei, no trecho a seguir, apontar alguns pontos de rejeição e contato, apenas no intuito de identificar melhor meu próprio lugar como pesquisador, um pesquisador que carrega consigo uma vivência como jornalista.

* * *

As disciplinas antes conhecidas como Humanidades afirmaram-se como ciências no mesmo século XIX em que a imprensa se estabeleceu como fenômeno de massa. Desenvolveram-se, porém, em territórios separados. Comentando a relação entre jornalistas e historiadores naquele período, Jean-Pierre Rioux definiu o clima como de “indiferença recíproca”¹⁰⁹.

Há encontros pontuais ao longo do século XX. Blanchet e Gotman citam o exemplo de R. Park, sociólogo que se valeu de sua experiência como jornalista para definir o programa teórico da Escola de Sociologia de Chicago na década de 1910¹¹⁰. Bom Meihy lembra que a História Oral em sua fase de fixação, no final dos anos 1940, espelhou-se frontalmente naquilo que fazia o radiojornalismo¹¹¹.

Rioux identifica uma grande torção na década de 1960. Diz o historiador que os homens da imprensa foram assumindo o perfil de *historiadores do imediato*: não se resignam mais em apenas registrar o eco da atualidade, querem exercer um olhar crítico e querem submeter “o real vivido e midiaticizado” ao crivo do método e da duração. Por outro lado, os historiadores, cada vez mais interessados pelo presente, tomam emprestado ou interiorizam – “mais do que se diz”, segundo enfatiza Rioux – “algumas boas receitas da imprensa”. Seria o caso, por exemplo, da escolha dos temas, da prática da pesquisa de campo, do uso do gravador, do estilo mais conciso da escrita e da “cor, por vezes, mais cambiante” de seus relatos¹¹².

As fronteiras se vão tornando dúbias e solventes – o que não significa, por outro lado, que possamos vislumbrar territórios estranhos como se fossem um só.

¹⁰⁹ RIOUX, Jean-Pierre. “Entre História e jornalismo”. In: CHAUVEAU, Agnès. TETART, Philippe (org.). *Questões para a História do Presente*. Bauru: Edusc, 1999, p. 120. Tradução de Ilka Stern Cohen.

¹¹⁰ BLANCHET, 1992, p. 14.

¹¹¹ MEIHY, 2002, p. 89.

¹¹² RIOUX, 1999, p. 125.

O Jornalismo é um campo eminentemente prático. Visa a produção de bens de consumo, a *informação*, que pode se tornar conhecimento mas que não aspira ao status de ciência. História e Sociologia são campos de produção de conhecimento acadêmico e aspiram ao status de ciência, o que pressupõe, por si só, uma elaboração maior de métodos e teorias. O Jornalismo faz-se sob a pressão dos horários, dos espaços medidos e das exigências dos editores. No dizer de Rioux, a imagem tradicional do jornalista é a de um profissional que “recolhe material de qualquer jeito e inventa fontes sem poder tratá-las”¹¹³. Em nome do *leitor*, personagem que não tem relevância imediata para o cientista, o jornalista persegue a dimensão *espetacular* de cada informação, aquilo que – no jargão das redações – é chamado de *gancho*. Durante a realização da entrevista, está autorizado a pressionar, interromper e até mesmo induzir o entrevistado. Diz o repórter e professor norte-americano Hugh Sherwood que a entrevista precisa ser “produtiva”, e que é lícito forçar uma declaração “fundamentada”¹¹⁴. Na transcrição da entrevista, é não só legítimo mas recomendável corrigir declarações. Nos pingue-pongues, trechos inteiros desaparecem. Na edição do material, para efeito de comunicabilidade e narrativa, altera-se a ordem de perguntas e respostas.

Nas Ciências Humanas, os critérios são outros. Há numerosos tipos de entrevista, mas alguns pressupostos aparecem de forma recorrente nos manuais de História Oral e Sociologia: o entrevistador deve ser paciente e tolerante, por vezes “inteligentemente crítico”, não deve aconselhar, nem julgar, nem discutir com o entrevistado¹¹⁵, deve criar um clima de solidariedade profissional, ao mesmo tempo sincero e fraterno¹¹⁶, deve respeitar o entrevistado e manifestar-lhe consideração, em lugar de tentar mostrar-lhe sua perspicácia como entrevistador¹¹⁷, deve, mais que tudo, permitir que o entrevistado deixe fluir as lembranças, sem interrupções. Deve guardar silêncio, deve adaptar-se à psicologia do depoente, deve estar disposto a “suscitar a recordação através de um questionamento discreto se a testemunha for pouco loquaz, orientá-la sem precipitação, não a impedindo de perder-se em digressões, caso ela o seja em demasia”¹¹⁸. Jamais o entrevistador deve gravar uma fala do outro sem a sua anuência prévia¹¹⁹.

¹¹³ RIOUX, 1999, p. 121.

¹¹⁴ SHERWOOD, 1981, p. 79.

¹¹⁵ Esses princípios foram fixados por Roethlisberger e Dickson em 1943 e consagraram-se na literatura sociológica. Cf. BLANCHET, 92, p. 67.

¹¹⁶ MEIHY, 2002, p. 168-169.

¹¹⁷ MUCCHIELLI, 1979, p. 55.

¹¹⁸ TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. “Arquivos: propostas metodológicas”. In: AMADO, 1996, p. 234.

¹¹⁹ MEIHY, 2002, p. 168.

Outra série de reflexões vai acompanhar a transcrição dos depoimentos orais. Os historiadores, sobretudo, discutem formas de “trair menos” a fala original. Há os que defendam a reprodução literal, tanto quanto possível, do discurso, incluindo todas as interjeições e redundâncias características da oralidade. Sugerem, por exemplo, o uso de reticências no lugar de rupturas sintáticas, dúvidas e silêncios¹²⁰. Mas há quem proponha uma *transcrição*, à moda do que os irmãos Augusto e Haroldo de Campos sugerem para a tradução de textos poéticos de um idioma estrangeiro: segundo eles, o mais importante na transposição de um discurso para outro, mais do que a literalidade, seria o sentido. Outra alternativa é a *textualização*, em que se eliminam as intervenções do entrevistador (as perguntas) e se corrigem erros gramaticais¹²¹.

À transcrição (ou transcrição), seguem-se, nas Ciências Sociais, na maioria das vezes, a análise de conteúdo; na História Oral, a crítica do documento. A análise de conteúdo, de definição e aplicação ampla como a entrevista, pode ser resumida, grosso modo, a uma interpretação do que é dito – incluindo o que não está claramente manifesto – na fala do entrevistado, a partir da sua fragmentação e categorização por unidades. A crítica do documento implica em uma interpretação que leve em conta o contexto da entrevista e os significados que ela pode conter.

É a partir daí que distâncias maiores se estendem na percepção que jornalistas e pesquisadores científicos têm diante dos temas abordados nas entrevistas – sejam fatos históricos, fenômenos sociais, dados biográficos. Jornalistas, em geral, buscam a verdade como *aquilo que aconteceu* ou *aquilo que está acontecendo*. Jornalistas muito conscienciosos acreditam que chegarão a ela a partir de uma apuração bem-feita, uma investigação que inclua a inquirição cuidadosa das fontes, a checagem obsessiva dos detalhes, o cruzamento exaustivo de diferentes versões, a procura por verossimilhança. A verdade, aqui, dificilmente será entendida como *representação* dos acontecimentos, um *entendimento possível* dos fatos ou uma *reconstrução* que o entrevistado faz do mundo e de si mesmo. A ilusão do repórter é chegar ao fato mesmo e não a uma imagem dele. Poucos vão partilhar, na prática, da idéia de Alberto Dines, já citada, segundo a qual “a verdade não existe” e que o que vale é a busca por ela.

Até devido às finalidades da entrevista jornalística (a produção de uma notícia, o relato de um “fato”), a maioria dos jornalistas pensa no entrevistado como alguém capaz de revelar algo concreto, real, não-subjetivo. Armando Nogueira, colunista de expressiva

¹²⁰ AMADO, 1996, p. 239.

¹²¹ MEIHY, 2000, p. 232.

carreira no Brasil, diz que a entrevista tenta “extrair a verdade”¹²². Boris Kasoy, outro jornalista de grande projeção em jornal e televisão, equipara o entrevistador a um “sacarrolha”: ele deve “trazer a informação à tona”¹²³. Ricardo Kotscho compara a entrevista a uma paquera: “O entrevistado tem que ser conquistado para dizer aquilo que você quer saber”¹²⁴. O editor e repórter Mario Sergio Conti adverte para a necessidade de o repórter “saber tirar dele [o entrevistado] o que tem de melhor”¹²⁵.

Tirar, conquistar, trazer à tona, extrair. Há algo que o entrevistado *possui* que ao entrevistador interessa tornar público.

O atual desenvolvimento teórico das Ciências Humanas não permite mais ao pesquisador destas áreas um olhar ingênuo que busque verdades factuais sem incorporar a elas as elaborações e representações feitas pelos próprios sujeitos. Em seu *Manual de História Oral*, Bom Meihy fala da impossibilidade de se “resgatar a memória” do acontecido. A memória, ele sublinha, não é uma coisa concreta para ser resgatada.

* * *

Bem, já anunciei que a pretensão deste trabalho não era a comparação entre o jornalista e o pesquisador acadêmico, ou entre os usos que um e outro fazem da entrevista. A verificação de fronteiras que se ensaiou aqui – algumas claramente demarcadas, outras estranhamente tênues – pretendia, antes, afirmar um lugar não-immobilizante para mim: o lugar do pesquisador acadêmico que tem uma experiência (uma subjetividade) como jornalista.

Andei usando, por aqui, uma porção de substantivos de forma despidoradamente generalizante: *jornalista, historiador, sociólogo, pesquisador, cientista*. Certamente nem todos os jornalistas e pesquisadores acadêmicos vão corresponder ao que esta dissertação veio enunciando. Citaria dois casos exemplares de entrevistadores que não se enquadram nas acepções correntes, dois tipos inspiradores, de perfil híbrido, meio jornalistas, meio antropólogos, meio historiadores, movidos mais que tudo pela curiosidade: o jornalista norte-americano Joseph Mitchell e o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho¹²⁶.

¹²² CRIPA, Marcos (org.). *Entrevista e ética – Uma introdução*. São Paulo: Edusc, 1998, p. 16.

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 95.

¹²⁴ CRIPA, 1998, p. 92.

¹²⁵ CONTI, 2003.

¹²⁶ O primeiro me foi sugerido por ESPERANÇA, Clarice Gontarski. *História oral e entrevista jornalística: aproximações e distanciamentos*. Comunicação apresentada no III Encontro Regional Sul de História Oral – História Oral: Experiências e Expectativas, Porto Alegre, 1º, 2 e 3 de setembro de 2005.

Mitchell, nascido em 1908, na Carolina do Norte, e falecido em 1996, era homem de texto elegante, afinado e saboroso. Tratava-se de um observador nato, que gostava de conversar, mas que, acima de tudo, sabia ouvir. Possuía uma “dimensão moral da escuta”, na expressão do cineasta João Moreira Salles:

Mais do que um ótimo entrevistador, Joseph Mitchell era um soberbo praticante da arte de escutar. Todos os seus artigos, sem exceção, têm origem na escuta. Se existe a fala caudalosa, suponho que também exista a escuta caudalosa. Mitchell a possuía. Ele escutava, escutava, escutava¹²⁷.

Certa ocasião, Mitchell ouviu um de seus entrevistados falar sem parar por 10 horas seguidas. Na verdade, não deixou de escutá-lo por quase 20 anos. Mitchell descreveu-o como “um homenzinho alegre e macilento, conhecido em todas as lanchonetes, tabernas e botecos imundos do Greenwich Village há um quarto de século”¹²⁸ e também como “um homenzinho esquisito, paupérrimo, desempregado crônico”¹²⁹. O tal personagem, Joe Gould, tinha um diploma da prestigiada universidade de Harvard mas vivia de favores, meio que esmolando, entre boêmios e intelectuais nova-iorquinos. Dizia estar escrevendo uma obra monumental (270 cadernos escolares preenchidos à mão), em que reunia depoimentos de gente comum e anônima sobre a vida na grande cidade. Gould calculava que teria ouvido 20 mil pessoas, “gente em mangas de camisa”, como ele declarou a Mitchell: desocupados, marujos, pregadores do Exército da Salvação, internos e ex-externos de hospitais e clínicas, sábios de botequim. Fascinado por alguém que, como ele, tinha o sentido da escuta, Mitchell fez dois perfis de Gould para a revista *New Yorker*. O primeiro saiu em 1942; o outro, bem maior, em duas edições da revista, mais de 20 anos adiante, em setembro de 1964, quando já eram passados sete anos da morte de Gould. Neste segundo, Mitchell revela certo segredo de seu entrevistado, relacionado ao grande projeto intelectual do filósofo maltrapilho. Se havia em Mitchell uma “dimensão moral da escuta”, haveria também uma dimensão moral sobre o que fazer com aquilo que escutava.

Eduardo Coutinho, nascido em 1933, em São Paulo, é um dos mais sensíveis cineastas brasileiros, com passagem pelo Cinema Novo (décadas de 1960 e 1970) e pela fase das grandes reportagens do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo (da metade dos anos 1970 à metade dos 80); é o realizador de uma obra-prima do cinema nacional,

Eduardo Coutinho foi uma lembrança da profª. Maria Ivone dos Santos no exame de qualificação desta pesquisa.

¹²⁷ SALLES, João Moreira. “O homem que escutava”. In: MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 33, p. 152.

¹²⁸ MITCHELL, 2003, p. 11.

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 33.

Cabra marcado para morrer, filme que levou 20 anos para ser rodado, de 1964 a 1984, e que simboliza de maneira singular a resistência à ditadura militar no país; é também o mais evidente responsável pelo ciclo de bons documentários que vem marcando essa primeira década do século XXI no país, período em que dirigiu *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005), todos eles sustentados por suas qualidades de entrevistador.

Como Joseph Mitchell, Eduardo Coutinho mantém uma dimensão moral – de fala e de escuta – no diálogo com seus entrevistados. No livro em que faz minuciosa análise, filme a filme, da obra do cineasta, Consuelo Lins observa:

O diretor tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliação de qualquer ordem, ironias ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura – “O que o outro diz é sagrado”. Sabe também que o seu imaginário pode ser tão frágil quanto o do outro ¹³⁰.

Coutinho mantém, ao lado do gosto de ouvir, o gosto de perguntar. Procura fazer uma escuta ativa e metódica, tenta não interromper o livre curso do discurso daquele que diz, ao mesmo tempo em que se recusa a abandoná-lo à própria fala. Reage ao que enunciam, mantém-se pautado pelo desejo de querer saber – o que não significa que, também ele, não cometa seus erros como entrevistador (de certa forma, a humildade com que admite isso serve de consolo):

Pergunta – O senhor é reconhecido como um grande entrevistador. Já teve alguma vez a impressão de ter desperdiçado um entrevistado?

Resposta – A todo momento. Sempre faço uma pergunta na hora em que não devia.

Pergunta – Ainda hoje, com tanta experiência, isso lhe acontece?

Resposta – Na hora, em um documentário, tudo é improvisado. Você pergunta e depois se arrepende. Ou não pergunta e deveria ter perguntado. Ou faz uma pergunta imbecil. Um documentário é um jogo de imperfeição. ¹³¹

Nesse sentido, que talvez fosse mais exato chamar de *imprevisível*, toda entrevista é *improvisada*. No jogo de imperfeições que constitui qualquer entrevista, Coutinho não se vale de um manual, embora trabalhe a partir de alguns pressupostos. Está claro, por exemplo, que ele não se preocupa em *dar voz ao outro* – até porque em sua visão de entrevista a voz nunca é do outro. O discurso que ele ajuda a produzir, que ele filma e

¹³⁰ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 107.

¹³¹ VERAS, Eduardo. “Enfim, uma pessoa interessante”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 4 de fevereiro de 2006. Caderno Cultura, p. 6-7.

apresenta em seus documentários tem uma dimensão, no mínimo, “bilateral”, uma dimensão “compartilhada”, conforme enfatiza Consuelo Lins:

(...) a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto pelo seu destinatário. Falar e ouvir não são atividades independentes e integrais, fazemos as duas coisas ao mesmo tempo, e isso não acontece apenas no cinema documental. Integra a vida, o mundo, as relações entre as pessoas, segundo a bela visão de linguagem de Mikhail Bakhtin – e que Coutinho, por conta própria e a seu modo, nos faz ver¹³².

De um jeito, diríamos, mais intuitivo, não formalizado, o entrevistador Eduardo Coutinho trabalha com uma noção de construção de diálogo – bilateral, compartilhado – que é da mesma linha das melhores entrevistas dos melhores sociólogos, historiadores e jornalistas. Recordemos Dines novamente e sua idéia de que a verdade é algo que se busca “não sozinho”, porque sozinho o sujeito “pode se perder”¹³³. A verdade não está com o outro, é um tecido que se trama a dois.

Coutinho, por esse caminho, nos conduz a um último tema que interessa abordar antes de se passar às entrevistas com artistas: a noção de *autoria*.

* * *

Quem é o *autor* da entrevista: aquele que pergunta ou aquele que responde?

Essa questão, acredito, seria ainda anterior àquela proposta por Michel Foucault em sua importante reflexão sobre o que ele chama de *função autor*. Na conferência de 1969, o pensador francês indagava: “O que é um autor?”, “Que importa quem fala?”¹³⁴ Aqui, trata-se antes de saber *se existe uma autoria* em um discurso que se faz a dois.

Não há consensos nos estudos sobre entrevistas. Ora se atribui a autoria a um, ora a outro. Alguns autores vão tratar do problema como algo que só faz sentido a partir do momento em que se divulga a entrevista. Outros pesquisadores vão levar isso em conta no momento mesmo do diálogo. Já se viu que um dos pressupostos de quase qualquer tipo de entrevista é a assimetria de funções entre quem pergunta e quem responde. Na proposição do sociólogo Jean-Claude Kaufmann, o melhor seria “romper a hierarquia sem cair em uma equivalência de posições”. Diz ele que o entrevistador é “o mestre do jogo”, o sujeito

¹³² LINS, 2004, p. 108.

¹³³ CRIPA, 1998, p. 46.

¹³⁴ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa.

que define as regras e coloca as perguntas; o entrevistado que, em princípio, se contenta em responder, logo assume “o papel central”. Ao perceber que é ouvido com sinceridade, que o outro abandona o questionário para seguir o curso de sua fala, percebe-se possuidor de “um saber precioso, que o entrevistado não tem” e, em razão disso, “mergulha mais profundamente em si mesmo”. Dá-se então, segundo Kaufmann, um equilíbrio entre dois papéis, “papéis fortes e contrastados”¹³⁵.

O jornalista português Orlando Raimundo, autor de uma rara tese acadêmica sobre a entrevista jornalística, ainda inédita no Brasil, afirma que só se pode falar em co-autoria quando se tratam de entrevistas ao vivo, em rádio ou televisão. Quando o material passa por uma edição, por uma transcrição que seja, a autoria se restringe: “Para mim, no que se refere à imprensa, o autor da entrevista é o jornalista”¹³⁶.

Em nome de uma autoria mais larga, compartilhada, historiadores orais costumam submeter as transcrições aos entrevistados – a esses, cabe acrescentar, suprimir, corrigir o documento. Acredita-se que resulta daí uma “transcrição mais rica”¹³⁷. Jornais e jornalistas, nessa situação, em geral enxergam uma ameaça a sua autonomia (sua autoria e autoridade). O francês *Le Monde*, por exemplo, sempre que apresenta o material a um entrevistado antes da publicação, cumpre a praxe de avisar isso a seus leitores.

Acredito que pensar a entrevista como um documento produzido a dois implica necessariamente em um acordo sobre o texto final. Outra forma de compartilhar autoria, conforme deve aparecer no capítulo 4, é fazer a entrevista, desde o início, por escrito.

Até aqui, neste primeiro capítulo, tentei demonstrar que a entrevista, mais do que uma ferramenta técnica de aplicação fácil, é um instrumento de certa complexidade, a exigir trabalho intenso do pesquisador – da preparação prévia à reflexão teórica.

Cheguei a apontar dois casos exemplares, mas é claro que o entrevistador perfeito não existe. Kaufmann chega a abrir parênteses para nos oferecer consolo: “(...) podemos dizer que a [entrevista] ideal nunca foi alcançada, nem de longe (felizmente, é possível fazer boa pesquisa com material imperfeito)”¹³⁸.

Assim, antes de passar ao material imperfeito que foi possível produzir (o cerne propriamente dito desta dissertação), faria um comentário sobre o método.

¹³⁵ KAUFMANN, 1996, p. 48.

¹³⁶ SANTOS, Sónia Correia. “O jornalista pode fazer todas as perguntas”. *Diário de Notícias*, Lisboa: 17 de maio de 2005. Disponível em http://dn.sapo.pt/2005/05/17/media/o_jornalista_pode_fazer_todas_pergun.html

¹³⁷ AMADO, 1996, p. 240.

¹³⁸ KAUFMANN, 1996, p. 54.

“É menos tolo arriscar-se ao ridículo que recusá-lo obstinadamente por princípio. Dele não se escapa...!”

Francis Ponge¹³⁹

Do método de criação à criação do método

Pergunta inevitável: se o propósito deste trabalho é problematizar as entrevistas com artistas, especialmente o uso dessas entrevistas nos chamados estudos de processo, se não pretendo trabalhar com entrevistas já realizadas mas com entrevistas por realizar, se, conforme tentei demonstrar, há uma infinidade de tipos de entrevista, com variações drásticas no interior de uma mesma disciplina, qual entrevista eu iria realizar?

Que método, enfim, mesmo que provisório e não-exemplar, eu adotaria?

No contexto de uma pesquisa acadêmica, eu teria de abraçar uma metodologia científica, mínima que fosse, e estaria, em razão disso, encarando uma empreitada de algum fôlego. Um jornalista, já se disse, usa a entrevista de forma intuitiva, dificilmente parte de pressupostos, nunca reflete muito sobre o processo.

¹³⁹ PONGE. Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 25. Tradução de Leda Tenório da Motta.

Na preparação da pesquisa, não encontrei, nos marcos teóricos e metodológicos de História, Teoria e Crítica de Arte, determinações específicas sobre o uso de entrevistas. O caráter, digamos, movente, em contínuo desenvolvimento, das pesquisas *em arte e sobre arte*¹⁴⁰ sugeriu a apropriação de métodos consagrados em outras disciplinas.

Icleia Cattani comenta a vocação multidisciplinar desta área:

O pesquisador *sobre arte* contemporânea deverá ter uma formação teórica, simultaneamente ampla e aprofundada, conjugando História da Arte, teoria e crítica de arte, além de conhecimento em outras áreas: sociologia, filosofia, história da cultura, semiologia e semiótica. Entretanto, para que a análise não se afaste do objeto de estudo, os elementos de outras áreas devem ser utilizados de modo instrumental. Ou seja, o historiador de arte não necessita tornar-se filósofo, ou sociólogo, mas seu estudo será enriquecido se utilizar elementos da filosofia, da sociologia e de outras áreas que fundamentem sua abordagem da obra, somando-se aos conceitos e categorias próprios da História da Arte, da teoria e da crítica de arte. É isso que constitui a História da Arte como prática interdisciplinar¹⁴¹.

Recorri então às Ciências Sociais e à História Oral, campos de conhecimento em que a entrevista, segundo já se comentou neste trabalho, é ferramenta principal, quase nunca auxiliar, com boa bibliografia disponível. Não encontrei ali (por sorte) modelos ideais e estantes seja para a realização, a transcrição ou a interpretação de entrevistas. O sociólogo Jean-Claude Kaufmann, chegava mesmo a alertar: “(...) não existe um método único de entrevista, mas vários, tão diferentes entre si que os instrumentos que eles propõem têm definições contraditórias”¹⁴².

Decidi então criar o meu próprio método – “muito pouco a cada dia”, como sugere o poeta Francis Ponge. “Uma coisinha de nada, mas com estilo”¹⁴³.

Tentei combinar certas indicações da Sociologia e da História (seguir o livre curso da fala dos entrevistados, não interrompê-los, buscar os significados daquilo que é dito e como é dito) e não desprezei minha experiência como jornalista entrevistador. A falta de método que caracterizava aquela atividade – ou melhor, a falta de consciência de um método – talvez pudesse, enfim, me ajudar a definir um caminho.

¹⁴⁰ Adoto aqui a terminologia usual no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa *em arte* é aquela relacionada à criação dos objetos artísticos, seu processo e constituição, enquanto a pesquisa *sobre arte* implica em uma análise das obras, reunindo História, Teoria e Crítica de Arte, além de conceitos instrumentais de outras disciplinas. Cf. CATTANI, Icleia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 38.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁴² KAUFMANN, 1996, p. 8.

¹⁴³ PONGE, 1997, p. 27.

Essa metáfora do método de pesquisa como um caminho a ser definido já aparecia em Helio Ferverza. Na dupla condição de artista e pesquisador em arte, ele sugeria:

Os caminhos são muitos e, apesar de darmos indicações para percorrê-los, são também muito difíceis. São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou a ausência dos abismos. O caminho está indissociavelmente ligado ao caminhante e a seu andar. Resumindo: os caminhos em questão se fazem à medida que caminhamos¹⁴⁴.

Decidi que construiria meu método de entrevista na medida em que fosse realizando as entrevistas, faria isso não sozinho, mas com os entrevistados, e não o faria *só* com eles. Na definição do caminho, permaneci atento à advertência de Jorge Coli:

(...) as teorias sobre as artes acabaram ficando, nos meios acadêmicos, mais importantes do que as próprias obras. O trabalho, longo, paciente, por vezes desordenado, mas prazeroso, de ler romances, ver quadros, ouvir música, torna-se secundário em relação a esquemas interpretativos, necessariamente muito pobres¹⁴⁵.

Ou seja, a entrevista se faria *com* os entrevistados e *em torno* de suas obras.

As perguntas viriam do contato com elas.

O esforço seria o de não sucumbir àquilo que Coli chama de “precauções do saber”, as “tirantias classificatórias”, a fascinação dos conceitos, os discursos totalizantes, aqueles que tudo explicam, tudo conformam e poucas zonas deixam ao mistério.

Enfatizo que a ambição deste trabalho não é propor um novo método de entrevista. Vali-me de um, porque sentia falta; outros haveria. A pretensão, insisto, é problematizar o uso da entrevista na construção de um documento de processo, documento produzido a dois e a posteriori.

¹⁴⁴ FERVENZA, Helio. “Olho mágico”. In: BRITES, 2002, p. 67.

¹⁴⁵ COLI, 2005, p. 19.

Capítulo 2

Diante da paisagem

Em que a entrevista aparece como instrumento auxiliar no estudo do processo de criação da gravura em metal Vista de Ararit (2004), de Anico Herskovits

Sete ou oito planos sobrepõem-se para compor o quadro geral da paisagem. O triângulo branco, à frente, apenas prepara a aparição dos dois planos seguintes: o da esquerda, mais nervoso, conjugando linha e mancha, e o da direita, mais ordenado, elevando-se circularmente, pontuado por seis diferentes padrões de representação de lavoura. Bem ao fundo, uma sugestão de aldeia, depois a montanha e o branco do céu. A linha da montanha conforma a paisagem, mas é a área central, em sua tensão geométrica, que delimita o maior foco de interesse da imagem: o grande mosaico em preto-e-branco (fig. 1 no caderno de Anexos). Penso em Klee (fig. 2) e naquilo que Argan chamou de sua “(in)definição de espaço”, um labirinto por onde se extraviam todos os caminhos¹⁴⁶. Lembro também de Mondrian (fig. 3): o olhar indeciso entre um ponto e outro da composição, sem ter onde se fixar. Cito Cézanne (fig. 4) menos pelo perfil da montanha

¹⁴⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 450. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti.

do que pela continuidade descontínua de certa linha branca, aquela que, numa alusão de estrada, corta ao meio, horizontalmente, o grande campo cultivado – e, além dele, a própria gravura. Nesse sentido, esta *Vista de Ararit* é uma paisagem de inspiração moderna. Tema caro aos artistas do Ocidente desde pelo menos o início do século XVI, a paisagem, sobretudo a partir de Cézanne e suas vistas do Monte de Sainte-Victoire, na virada do século XIX para o XX, serviria de pretexto para exaustivas investigações estruturais – da natureza observada e da própria arte¹⁴⁷.

A paisagem, aqui, tende à abstração e ao silêncio. Repete uma característica que se faz mais ou menos constante em toda a obra da artista: a delicadeza de chegada, a aversão à grandiloquência, o gosto pelo detalhe. Em torno de suas insistentes representações de animais, sejam cães (fig. 5), gatos (fig. 6), sapos (fig. 7) ou libélulas (fig. 8), em torno de personagens de circo (fig. 9), ou de operários em construção (fig. 10), Anico Herskovits vai tecendo uma espécie de discurso afetivo – diria mesmo que ela nunca terá representado algo a que não quisesse realmente bem. Em sua gravura, até mesmo a escala fala de perto e em voz baixa: por vezes, a mancha, a porção impressa que corresponde à matriz, mede não mais que dois por dois centímetros. Mesmo em uma paisagem panorâmica, como *Pantanal*, de 1999, com mais de três metros de extensão, o espaço permanece íntimo, e o olhar, próximo; estende-se do particular ao geral e do geral ao particular novamente: um reflexo na água, uma revoada de pássaros, o jacaré à espreita. Na *Vista de Ararit*, o foco concentra-se na geometrização da figura e em sua extensa variação de tons, entre o preto e o branco.

Ao me apresentar essa paisagem, durante visita que eu fazia a seu ateliê, em Porto Alegre, Anico insiste no caráter provisório – inacabado – da imagem: “Talvez a gravura não esteja pronta. A paisagem sempre me traz muitas dúvidas”.

Não lembro se ela mencionou a existência, ou se partiu de uma pergunta minha, ou se encontramos por acaso na desordem empoeirada daquela sala, mas em seguida examinávamos as chamadas “provas de estado” da gravura – as cópias que, num procedimento bastante comum entre artistas gravadores, vão sendo impressas a cada nova interferência sobre a matriz de metal. Uma vez que a gravura se constrói quase às cegas, com perfurações, incisões e desgastes contra uma superfície meio *nebulosa*, as provas de estado possibilitam a verificação dos efeitos que pouco a pouco se acumulam na chapa. Note-se que mesmo uma imagem *delicada* constrói-se pelo corte, pela fratura

¹⁴⁷ SWINGLEHURST, Edmund. *A arte das paisagens*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 5-7. Tradução de Carlos Henrique Trieschman.

e pelo desgaste. No final, o conjunto dessas provas vai compor uma documentação precisa sobre o processo de constituição da figura. Comparando uma prova e outra, é possível restabelecer o itinerário das decisões da artista.

Com as dez provas de estado que Anico generosamente me apresentava, eu teria a chance de “detectar a fenda”, como pretendia Cecilia Almeida Salles¹⁴⁸. Não apanharia em mãos o ato criativo em si, mas poderia manusear alguns de seus índices mais significativos, provas materiais da gestação daquela paisagem geométrica e silenciosa. Poderia examinar sob outra perspectiva – mais próxima – a noção de que a gravura talvez não estivesse pronta, como declarava a autora.

Além das provas de estado, Anico me alcançou três cadernos de desenhos, um desenho avulso e um par de fotografias, diretamente relacionados com a *Vista de Ararit*. Os cadernos vinham preenchidos exclusivamente com desenhos de observação, nenhuma cena imaginada, a maioria em grafite, às vezes algum lápis de cor. Quase tudo correspondia a cenas de viagem: portugueses em trajes típicos, um azulejo lisboeta reproduzido na minúcia, cenas de Israel. Um dos cadernos compreendia também uma série de retratos do pai da artista no leito de morte, internado no hospital (fig. 11). A primeira associação foi com a *Série trágica (Minha mãe morrendo)*, de Flávio de Carvalho, em que o artista carioca retrata a agonia materna (fig. 12). Depois, percebi que o conjunto sugeria uma associação com os artistas viajantes dos séculos XVIII e XIX: observadores acurados das partes e do todo, perscrutando e recolhendo obsessivamente as imagens do mundo à sua volta.

Lembrei que alguns desses desenhistas mantinham – ao lado dos cadernos e das pranchas de desenho – diários de viagem e outros manuscritos, conjugando palavra e imagem. Hercule Florence, por exemplo, no texto em que relata o que viu e viveu como segundo desenhista da malfadada Expedição Langsdorff, entre 1825 e 1829, fala não apenas da viagem, mas rememora o momento de produção de seus desenhos. As cenas que mais o impressionam durante o percurso, sobretudo as formações rochosas do Mato Grosso, são descritas visual (fig. 13) e textualmente. Florence explicita neles sua motivação¹⁴⁹. Imaginei que, na falta de um diário, caberia ouvir o artista, *entrevistá-lo*, tanto sobre a cena representada quanto sobre o gesto de representar.

¹⁴⁸ SALLES, 2000, p. 28.

¹⁴⁹ Um exemplo: “De manhã muito cedo, tomei os meus lápis e álbum de desenhos e fui, desejoso de tirar umas vistas, percorrer a cavalo os lugares que tanta admiração me causaram na véspera”, em FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 154. Tradução do Visconde de Taunay.

Também eu desejava conjugar, ainda que provisoriamente, palavra e imagem. Não se tratava de afirmar estatutos iguais ou semelhantes para *ver* e *enunciar*. A pretensão era antes confirmar – pela via do discurso – o caminho das decisões de Anico, caminho que vinha sugerido pelo conjunto dos documentos de processo que ela reunira e me apresentava: fotografias, desenhos, provas de estado. Claro que tudo isso se reportava necessariamente à própria gravura. Mesmo que a artista atribuísse à peça uma condição de *inacabada*, era pela gravura e em nome dela que interessava examinar o processo. Parafraseando o comentário de Cecilia Almeida Salles sobre a pintura de Daniel Senise, as gravuras representam, nesse caso, “o ponto de partida da perspectiva processual, na medida em que é exatamente porque existem e nos atraem que temos o interesse de conhecer melhor os sistemas responsáveis por suas criações”¹⁵⁰. A fala da gravadora seria convocada em razão dessa gravura e dos indícios já existentes de sua instauração: as provas de estado, etc. A partir de um depoimento, haveria a chance de estabelecer nexos mais consistentes entre uma prova e outra, entre os desenhos e as provas, entre as fotos e os desenhos. Poderíamos delinear com um pouco mais de certeza a seqüência dos gestos, das ações do acaso, da incorporação dos acasos e dos ajustes criativos. Seria possível retomar as motivações e as preocupações da autora.

Na falta de um diário, restava “fabricar” um. A entrevista, já neste momento, aparecia como um *documento de processo*, ainda que um documento a ser produzido a dois e um documento *a posteriori*, externo ao momento da criação.

Confirmada a possibilidade da entrevista, optei pelo modelo não-diretivo, com alguma característica de semi-diretivo. Não usaria questionário armado, mas seguiria uma certa programação, uma vez que o diálogo se faria em torno das imagens e sobre elas, tentando reconstituir um percurso. Conforme o quadro elaborado por Ghiglione e Matalon, a entrevista não-diretiva evidencia o *aprofundamento* e o *caráter exploratório* da pesquisa, o semi-diretivo não considera a idéia de *exploração*, mas permite a *verificação* (enquanto o diretivo, que não nos interessa aqui, lida com *verificação* e *controle*)¹⁵¹. No encontro com Anico, importava *aprofundar* e *explorar*, bem como *verificar* os procedimentos de construção da gravura. No eixo temático central, estaria o processo criativo e seus elementos constitutivos: apropriações, provisões de imagens, o papel do acaso, as decisões, as correções.

¹⁵⁰ SALLES, Cecilia Almeida. “Livros de Daniel Senise”. In: *Manuscrita* 9. São Paulo: Annablume, 2001, p. 98.

¹⁵¹ GHIGLIONE, 98, p. 76-77.

Decidi que tentaria não interromper o fluxo dos pensamentos da artista, tal qual se propõe nas entrevistas sociológicas não-diretivas e nos trabalhos de História Oral, e levaria em conta a reconstrução subjetiva que ela estaria empreendendo em seu esforço de rememoração. A entrevista se daria em seu ateliê e seria gravada em áudio.

Enfim, iniciada a conversa, logo percebi uma resistência por parte da entrevistada. De bom grado, Anico havia aceitado a idéia de falar, mas, na hora decisiva, mostrou-se encabulada, preferindo respostas rápidas e sucintas. Imaginei que seria uma resistência dupla – não só dela mas do próprio trabalho – em se deixar apreender pelo discurso. Lembrei de uma entrevista do escultor paulista José Resende, em que ele mencionava algo semelhante: **“O meu trabalho é mesmo avesso à palavra. Em geral, nem nome os meus trabalhos têm. Às vezes apelidos, mas que surgem a partir deles. E, ao serem ‘traduzidos’ ou verbalizados, correm o risco de ter seu sentido banalizado de alguma maneira”**¹⁵². Também Jorge Coli, ao analisar a produção pictórica de Ingres, apontava uma rejeição entre *ver* e *enunciar*. Observava o historiador que a obra contradizia tudo aquilo que o artista havia prometido como projeto poético. “Sua arte”, diz Coli, “não se deixa desvendar pela palavra. Ela nos conduz justamente ao mistério, à exasperante impossibilidade de nomear”¹⁵³.

Tudo levava, portanto, a uma posição irreconciliável entre o objeto artístico e a tentativa de se produzir um discurso em torno dele, ainda que um discurso proveniente do autor mesmo daquele objeto. A própria Anico, um ano depois, em uma continuação daquela entrevista, explicitaria essa tensão: **“Se o trabalho é bom, se o trabalho se justifica, ele [o artista] não tem por que dizer qualquer coisa. Acho que [falar sobre o trabalho] é uma exigência descabida”**¹⁵⁴.

Mal iniciada a entrevista, a situação já conspirava contra ela.

Ecoava ainda a máxima com que Jorge Coli encerrara o ensaio sobre Ingres: sua arte, em contrapartida ao fato de não se deixar “desvendar pela palavra”, nos oferece “estupendas experiências fora da palavra”¹⁵⁵. Mesmo agora, feita a entrevista, passada a batalha da transcrição, encaminhando-se a análise e a interpretação, mantenho a certeza de que também a obra gráfica de Anico Herskovits nos conduz, preferencialmente, a *estupendas experiências fora da palavra*.

¹⁵² CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. *José Resende*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999, p. 54.

¹⁵³ COLI, Jorge. “Pintura sem palavras ou Os paradoxos de Ingres”. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 283.

¹⁵⁴ Entrevista concedida em 9 de julho de 2005, no ateliê da artista, gravada em áudio (fitas disponíveis).

¹⁵⁵ COLI, 1994, p. 283.

Por que então insistir na entrevista?

Por que dar lugar à palavra no território da imagem?

Naturezas distintas, palavra e imagem nem sempre convivem harmoniosamente. A palavra em geral fracassa quando tenta traduzir ou substituir a imagem, perde-se quando tenta decifrá-la. É ainda Jorge Coli quem anota:

Os textos nunca são transparências através das quais pode-se “ver” melhor a obra, cuja riqueza zomba dos cientificismos: qualquer método de análise pode ser eficiente, trazer informações úteis, mas não esgota, nem traduz a “verdade” da obra. O discurso sobre a obra exprime unicamente a relação da cultura do autor com o objeto cultural que é a obra de arte. Não esgota o objeto artístico – pode eventualmente enriquecê-lo. (...) É importante não confiar nos textos como desvendadores ou chaves do objeto artístico. Eles são instrumentos complementares, auxiliares da freqüentação, mas não são “tradutores” ou explicadores absolutos da obra – mesmo quando, autoritariamente, pretendem sê-lo. É importante saber servir-se dos textos com cautela¹⁵⁶.

Mesmo o discurso que provém do criador da obra de arte não poderá esgotá-la. Ao tentar compreender sua própria resistência em criar uma fala, Anico comentaria:

Um discurso enorme não dá qualidade a quem não tem trabalho. Não se cria um trabalho com palavras. Não adianta. Eu tenho bem presente isso. Eu amo Pancetti e amo Guignard. Pancetti era um marinheiro. Guignard, todos dizem, era uma pessoa super-ingênua. Acho que nenhum dos dois seria capaz de falar sobre seu trabalho. E o trabalho deles é lindo, não precisa deles verbalizarem¹⁵⁷.

Se é certo que a palavra não toma o lugar da imagem, parece lógico que não possa assumir tampouco o lugar da *história da invenção dessa imagem*. O discurso, mesmo que o discurso do próprio artista, não poderá desvendar o mistério da criação.

Não é essa, por sorte, a meta dos estudos de processo. Ao delimitar o campo de estudo da Crítica Genética, Salles enfatiza: “Não há a pretensão de que, como por encanto, seja encontrada a saída do labirinto”. O pesquisador ambiciona “compreender melhor” o processo pelo qual “algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo”¹⁵⁸.

Também a entrevista não tenciona traduzir, substituir ou esgotar o objeto artístico ou a história de sua criação. Mas pode eventualmente enriquecer o nosso olhar. Quando pedimos a um artista que nos fale da experiência de instauração de uma obra sua, não

¹⁵⁶ COLI, 2002, p. 21.

¹⁵⁷ Da entrevista concedida em 9 de julho de 2005.

¹⁵⁸ SALLES, 2004, p 12-13.

temos a ilusão de reviver a experiência ela mesma. Apenas buscamos *compreender melhor* o que se passou. Sabemos que o discurso não vai tomar o lugar da imagem ou o lugar da história da criação dessa imagem. Ainda assim poderemos ouvir o discurso e inclusive ajudar a construí-lo. Arrisquemos uma comparação: ao revisar a história de um triste massacre na região da Toscana, na Itália da Segunda Guerra Mundial¹⁵⁹, o historiador Alessandro Portelli lembra que até mesmo *o indizível se diz*:

(...) é verdade de fato que a morte, o luto e a perda são experiências indescritíveis, por si mesmas e pelas limitações intrínsecas da linguagem: é improvável que *qualquer* experiência possa ser verdadeiramente *expressa*; é inquestionável que ninguém pode compartilhar a experiência alheia, dolorosa ou não. Mas não se pode negar o fato de que, em Civitella como em outros lugares, o indizível *é* dito. O esforço para contar o incontável resulta em narrativas interpretáveis, constructos culturais de palavras e idéias¹⁶⁰.

Se até o horror inexprimível é, de alguma forma, expresso, também a arte e o seu processo de criação podem ser – e de fato costumam ser – descritos ou narrados. Caberá ao pesquisador manter a noção de que o artista, em uma entrevista, assim como em um diário, em uma carta, um depoimento, não recompõe o gesto criativo em si, mas uma versão desse gesto. É essa versão possível – às vezes provisória, momentânea, moldada pela própria condição da entrevista, pela condição do entrevistador e do entrevistado de se saberem *em* entrevista – que poderemos analisar.

Além disso, em uma entrevista, mesmo sem elucidar o ato mesmo da criação, aquele que cria sempre poderá evocar mais uma vez as questões que o preocupam, suas motivações, os efeitos poéticos que perseguiu ou ainda persegue, matéria viva para enriquecer nosso olhar, nossa percepção e nossa abordagem dos objetos da arte.

O fato de que *é difícil dizer* não impede que o digamos. A desenhista e escultora franco-americana Louise Bourgeois diz dessa dureza:

Toda vez que sou solicitada a falar sobre meu trabalho eu travo. A única maneira para eu poder lidar com isso é entrar em meu estúdio, e caminhar para cá e para lá em volta de uma peça. Aí as relações entre mim e meu trabalho irrompem à vida novamente¹⁶¹.

¹⁵⁹ Em um único dia, 29 de junho de 1944, tropas de ocupação da Alemanha executaram 212 civis italianos, inclusive mulheres e crianças.

¹⁶⁰ PORTELLI, Alessandro. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: AMADO, 1996, p. 108.

¹⁶¹ BOURGEOIS, 2000, p. 90.

Ao propor uma entrevista para Anico, observei que também ela, no momento inicial, travava. A saída seria talvez convidá-la a um percurso similar ao de Bourgeois: entrar em seu ateliê e *caminhar* em volta da gravura e dos documentos de processo. Para cá e para lá, até que as relações entre a autora e seu trabalho viessem à tona novamente. Comparando uma prova e outra, as fotografias, os desenhos e a gravura, a artista parecia um pouco mais à vontade. Tinha, enfim, uma história para contar.

* * *

Fez-se a entrevista. Tendo em mãos as fitas, decidi transcrevê-las em um formato mais ou menos próximo ao da fala, suprimindo ou condensando a maior parte das hesitações e redundâncias típicas do discurso oral. Fixado o texto, hesitei muito sobre o tipo de interpretação que faria. Escolhi, se verá a seguir, a *análise de conteúdo*, tão cara às Ciências Sociais, tentando, ao mesmo tempo, empreender a *crítica do documento*, tal qual ela é entendida no campo da História Oral – neste caso, já vimos, o depoimento aparece como *construção possível sobre o acontecido* e não como *o acontecido em si*.

Recorrer à análise de conteúdo significava, no caso particular desta pesquisa (e deste pesquisador), assegurar algum rigor científico para alguém que, até agora, vinha praticando a entrevista sem qualquer preocupação metodológica. Não se trata de excluir o caráter intuitivo da leitura, mas de tentar trabalhar com ele e além dele.

Parti da conceituação proposta pelo professor Roque Moraes:

A análise de conteúdo constitui uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum¹⁶².

Ainda segundo indicações daquele pesquisador, defini o tipo de abordagem que eu faria em relação à entrevista (qualitativa), determinei que o esforço de categorização do discurso não se daria de antemão mas no decorrer da investigação, e explicitiei, para mim mesmo, o objetivo daquela pesquisa (a pesquisa dentro da pesquisa): compreender melhor o caminho de constituição da gravura em metal *Vista de Ararit* e, a partir dele, se possível, os procedimentos recorrentes no processo criativo de Anico Herskovits.

¹⁶² MORAES, Roque. “Análise de conteúdo”. In: *Educação n° 37*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, março de 1999, p. 9.

Passo seguinte, ainda baseado nas indicações de Roque Moraes, foi fragmentar o texto produzido pela entrevista em unidades de análise (frases da artista, trechos de suas respostas ou respostas inteiras), enquanto, quase ao mesmo tempo, começava a definir os indicadores categoriais. Nas falas de Anico, fui identificando elementos de análise que mais ou menos coincidiam com alguns conceitos da Crítica Genética, tais como eles são enunciados por Cecília Almeida Salles no livro *Gesto inacabado: (1) as apropriações do artista sobre a realidade externa; (2) o provisionamento de imagens para uso futuro; (3) a tendência*, “espécie de rumo vago que direciona o processo de construção das obras”; mais o **percurso de experimentação**, que equivale ao embate com o material e a linguagem, compreendendo (4) **a incorporação dos acasos** e (5) **os procedimentos de ajuste**, além da decisão sobre (6) **se a obra está pronta para vir ou não a público**¹⁶³.

Classificadas as unidades de análise, passamos à interpretação. Moraes sublinha: “Os dados não falam por si. É necessário extrair deles o significado”¹⁶⁴.

Já sabíamos que a gravura não havia nascido do nada. Antes mesmo da realização da entrevista, os documentos de processo indicavam um caminho em retrospectiva: da gravura às provas de estado, destas a um desenho avulso, deste a um par de fotografias, dessas a um esboço no caderno de apontamentos, do esboço ao mundo concreto: a paisagem que Anico viu em um passeio de carro no interior de Israel. A entrevista vai confirmar essa seqüência, até então meio imprecisa. Começará nos remetendo ao momento em que a artista percebe, filtra e reconstrói a realidade imediata¹⁶⁵:

Pergunta – Que local era esse?

Resposta – Ararit. É perto de Haifa. Uma montanha.

Pergunta – Era um lugar de passagem? Tu estavas de carro?

Resposta – Estávamos de carro. Bem no alto da montanha, tem um hotel. É um lugar muito bonito. O Menashe [anfitrião da artista na viagem] quis me mostrar. A gente meio que se perdeu nesta estrada. Não é um lugar por onde as pessoas passem. Fiquei encantada. Pedi para ele parar. Fiz o desenho (fig 14). Já estava escurecendo. Aí bati as fotos (fig. 15 e 16).

Reproduz esse trecho inicial do depoimento da artista aquilo que Salles chama de **apropriação da realidade externa**: “O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas”. A poeticidade, sublinha a pesquisadora, não está na cena em si que é observada, mas no seu processo de transfiguração: “O que

¹⁶³ SALLES, 2004.

¹⁶⁴ MORAES, 1999, p. 19.

¹⁶⁵ Entrevista em 5 de julho de 2004, no ateliê da artista, gravada em áudio, reproduzida no Anexo. Todas as outras citações da artista neste trabalho, quando não houver menção, provêm dali.

está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção, nessa ação do olhar sobre a realidade externa à obra”¹⁶⁶.

A paisagem de Ararit transfigura-se já naquele primeiro esboço que Anico risca em seu caderno de viagem: algumas representações rápidas das lavouras na primeira colina, uma brevíssima indicação do geometrismo das plantações seguintes. A artista não chega a determinar qual seria sua motivação na hora do desenho: **“Tenho até que pensar porque às vezes olho alguma coisa e tenho vontade de desenhar, de passar aquilo para o papel, de guardar o momento”**.

Já seria este o momento do **armazenamento de informações**. Naquela primeira anotação e nas duas fotografias que tomou, porque já ia escurecendo e não haveria tempo para um desenho mais detalhado, Anico estava preservando imagens. Diz Salles: “De um modo geral, pode-se dizer que o artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, registros na forma mais acessível naquele momento”¹⁶⁷.

Conta Anico que desde a idade de 15 anos mantém o costume dos cadernos de apontamentos. Por volta dos 20, passou a carregá-los consigo toda vez que saía à rua – procedimento que a aproxima, como já se mencionou, dos artistas viajantes dos séculos XVIII e XIX. Como eles, ela coleciona “impressões pessoais diante da cena”, registra-as com o “frescor dos gestos sinceros e imediatos”, vai reunindo “imagens em sucessão imprevisível, sem ordem idealizada, sem articulação precisa”, valendo-se de “registros precários” para mais tarde construir gravuras detalhadas (e *de talhadas*, no caso das xilos). Por vezes, preserva os registros somente como esboços¹⁶⁸. Em um caso e outro, no de Anico e no dos artistas viajantes, trata-se de observar continuamente o entorno, em um estado de curiosidade vigilante, para em seguida, sem propósito necessariamente predefinido, transfigurar a cena observada em um desenho rápido, desenho que poderá ou não servir de referência direta para um trabalho futuro.

Diz a artista que não necessariamente essas provisões de imagens vão servir de base para uma gravura. Algumas delas nunca virão a público. **“Quando faço os apontamentos”**, assevera a artista, **“não é com intenção de ser uma outra coisa. É só um desenho, só um apontamento. Quando faço os apontamentos, não estou pensando em nada. Sei lá... Estou me divertindo. Estou tomando nota”**.

¹⁶⁶ SALLES, 2004, p. 95.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 123.

¹⁶⁸ Cf. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes Belluzzo. *O Brasil dos viajantes. Volume 3 – A construção da paisagem*. São Paulo: Metalivros/Objetiva, 1999, p. 13.

Nem tudo aquilo que o pesquisador tende a chamar de “documento de processo”, portanto, terá participado diretamente do processo de criação do objeto artístico que ele coloca em foco. As provisões de imagens estão, por vezes, apenas ampliando o repertório de referências daquele que cria, sem repercussão explícita ou imediata na produção a ser exibida. De uma forma ou de outra, estão constituindo *experiência*, compondo o quadro de pulsões e desejos de quem faz arte: “**Estou me divertindo**”, diz Anico. Há um prazer no desenho pelo desenho. Em sua formulação sobre o *crelazer*, Hélio Oiticica já vinculava o ato criativo a uma combinação de “lazer-prazer-fazer”, sem a necessidade de um pensamento a priori ou um destino preestabelecido: “Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’ ” ¹⁶⁹.

Exemplo citado por Cecília Almeida Salles alude a essa falta de objetividade imediata nos exercícios criativos: o pintor Paul Klee dizia ter estudado anatomia como *meio* e não como *fim*. Um segundo exemplo (agora, ressaltando o caráter cumulativo e indeterminado das provisões): o escritor Ernest Hemingway comparava um conto a um iceberg – na porção que não se enxerga, a narrativa deve ser sustentada pelo estudo e pela reflexão sobre o material reunido e não utilizado diretamente na obra ¹⁷⁰.

Conta Anico que, às vezes fortuitamente, às vezes de uma forma deliberada, esse acervo de notas vai fomentar a criação:

Pergunta – Com que frequência tu revês esses cadernos?

Resposta – Não sei. Às vezes, estou limpando o ateliê e olho. Paro para olhar. Dá uma saudade.

Pergunta – Saudade dos desenhos ou saudade do que serviu de modelo para eles?

Resposta – Boa pergunta... Acho que dos desenhos. Cá entre nós, alguns deles eu acho bem bonitos.

Pergunta – Alguns desenhos antigos podem ainda vir a se tornar gravuras?

Resposta – Podem. Se não a imagem toda, uma parte dela. Tenho pensado em fazer gravuras dos desenhos do pai doente. Fiz aqueles desenhos porque, na hora, era tudo tão ruim... A maneira de ficar no hospital era essa. Agora, esses desenhos são uma lembrança do pai. Talvez se tornem gravura em homenagem a ele.

Não necessariamente os apontamentos visuais tomados em viagens ou no dia-a-dia vão resultar em um objeto artístico, mas a artista já sabe que há chances de isso vir a ocorrer. No caso do passeio a Ararit, ao perceber que escurecia e que havia ali, diante de

¹⁶⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 113.

¹⁷⁰ SALLES, 2004, p. 126.

si, uma cena em potencial para ser transfigurada em gravura, Anico fez questão de tirar duas fotografias. Acredito que nesse gesto, na produção dessas duas imagens, não havia uma preocupação imediata de ordem estética – está claro que não são fotografias com, digamos, qualidade fotográfica. Interessava ali, antes de mais nada, assegurar provisões para o futuro, colecionar imagens. Aquilo que em um momento é apenas uma anotação, uma observação rápida do entorno mais imediato, pode, mais adiante, servir de referência para a elaboração de uma obra, referência que vai se combinar a outras e ao quadro geral da experiência do artista.

Lembro de ter perguntado à Anico, em outro momento da entrevista, se, ao folhear os cadernos, ela sempre percebia a possibilidade de uma nova gravura. Ela não titubeou: “**Eu olho. Às vezes, não acontece nada**”.

Nessa altura da interpretação, chegamos enfim ao momento em que *acontece* – ou em que, eventualmente, *não acontece*. Em parte, o que vai determinar esse *acontecer* ou *desacontecer* é aquilo que Salles chama de **tendência**: uma intuição amorfa, um conceito ou uma premissa geral que direcionam o processo criativo. Descreve a autora:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. (...) A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador¹⁷¹.

Edith Derdyk também comenta esse momento em que algo indefinido vai pouco a pouco tomando forma:

A melhor tradução que encontrei para explicitar a passagem de um estado de indefinição, indeterminação e invisibilidade para um estado de solidez e concretude das formas feitas pelas mãos do espírito humano é a manifestação do *desejo de ver uma paisagem*, mesmo sem estar fisicamente nela. A percepção da possibilidade de existência de um *algo* indefinido e etéreo, vindo de um lugar que não se sabe, nos faz acreditar no poder de transformação da matéria: evidência do desejo de ser¹⁷².

O que Salles chama de tendência, a nebulosa que age como bússola, e que Derdyk identifica como desejo de ver paisagem equivale talvez àquilo que o artista Waltercio Caldas nomeia como “tentativa de adivinhar” suas “secretas intenções”:

¹⁷¹ SALLES, 2004, p. 29.

¹⁷² DERDYK, 2001, p. 32.

Como coloco sempre sob suspeita a idéia meio idealizada do que se chama inspiração, prefiro acreditar no fato de que, ao criar, eu esteja tentando adivinhar as *minhas secretas intenções*. Esse processo de você se descobrir constantemente e, ao mesmo tempo, se colocar deliberadamente diante do desconhecido operacional é o que mais me atrai no processo de conceber. Existe uma metáfora chinesa que diz que você faz um búfalo andar se sentar em cima do búfalo e, com um caníço, botar uma comida na frente dele. Ele fica andando e você se locomove. É mais ou menos isso: se você coloca o desconhecido diante da arte, ela anda. Você se beneficia dessa curiosidade que a arte pode produzir. Ou pelo menos desse processo de locomoção. A arte vai sempre em direção ao desconhecido¹⁷³.

Às vezes, como sugere Anico, *acontece*. Na entrevista, ela afirma que um desenho de uma paisagem de Quesaria, em um pequeno caderno de apontamentos, foi o primeiro que lhe ocorreu transformar em gravura. Em seguida, já pensava em uma série de vistas de Israel, todas em metal: **“Comecei a olhar de novo os meus cadernos”**. Havia já um propósito de natureza geral, e a artista movia-se em sua direção. Uma nebulosa lhe servia de bússola. Havia – no caso, literalmente – um desejo de ver uma paisagem, mesmo sem estar fisicamente nela. Um desconhecido operacional tirava o búfalo do lugar. **“Às vezes, não acontece nada.”** Mas, às vezes, acontece.

No verso de um papel timbrado da fábrica de móveis que pertencera ao pai em Porto Alegre (fig. 17), Anico redesenhou a paisagem que havia esboçado fazia mais de ano em Ararit. O ângulo, o enquadramento e a composição são os mesmos que já se adivinhava naquela primeira anotação. Aqui, porém, já se trata de um claro projeto para uma gravura, um rascunho: embora o desenho seja bastante minucioso, Anico não se dá ao trabalho de representar a aldeia. Antes, escreve a palavra: “Aldeia”, apenas sinalizando o que faria na matriz de metal.

* * *

Foi talvez esse desenho (e o fato de estar riscado no papel timbrado da fábrica) que me induziu a um caminho interpretativo que, agora, me parece uma bifurcação. Acreditei ver naquela paisagem um importante componente autobiográfico: *Vista de Ararit* fazia parte, eu sabia, de um conjunto de oito gravuras em água-forte e água-tinta, todas representando cenas rurais e urbanas de Israel. Baseavam-se em anotações feitas *in loco*. A artista, de volta a Porto Alegre, passados um ou dois anos da viagem, decidira transpor aqueles desenhos para o metal. Começou, mas não foi adiante. Com a morte do

¹⁷³ Entrevista concedida em 17 de abril de 2002 a Eduardo Veras e Elida Tessler, parcialmente publicada em VERAS, 2002, p. 6-7.

pai, atravessou um período depressivo e improdutivo, durante o qual não trabalhava e nem mesmo entrava em seu ateliê. Ao ser convidada a participar de uma exposição alusiva à imigração judaica no Rio Grande do Sul¹⁷⁴, Anico – filha de imigrantes judeus-húngaros – lembrou-se de retomar aquelas gravuras. Tratava-se de evocar a memória do pai e suas origens mais remotas, a paisagem prometida, para reagir ao imobilismo que sua ausência provocara.

Por mais sentido que houvesse nessa construção, ou justamente em razão dele, me pareceu que eu devia desconfiar dela (da construção, não da artista; Anico estava alheia à interpretação que eu arriscava). Não que eu pretenda, agora, negar a aliança entre a vida do artista e o universo da criação, mas a leitura que andei ensaiando provavelmente incorria talvez naquilo que Bourgeois chamou de “um assunto literário e secundário”¹⁷⁵. Corria o risco de reduzir o complexo processo de criação a uma explicação psicologizante, em que a aventura da invenção, com tudo aquilo que ela tem de mistério e de inconsciência, conforma-se em uma narrativa causal: isso porque aquilo.

Mais valeria, suponho, retomar a história da fabricação da gravura, estabelecendo relações entre a paisagem impressa, os documentos de processo e o depoimento da artista, procurando reconstruir, com o material disponível, a gênese da criação, e, eventualmente, incorporando a essa abordagem aspectos da biografia da autora.

Dessa bifurcação, mantenho, contudo, a idéia de que gravar uma imagem pode ser uma forma de vingar-se da perda¹⁷⁶.

* * *

A primeira gravação de *Vista de Ararit* (fig. 18) já apresentava a estrutura geral da paisagem: os diferentes planos de composição, a faixa central com sua determinação geométrica, os padrões simbólicos distintos para a representação de cada lavoura. Até aqui, Anico havia usado apenas água-forte; o que se tinha, portanto, eram linhas firmes, bem definidas e nenhuma mancha. Conta Anico que um amigo artista, ao acompanhar esse momento da gravação, opinou: “Anico, está lindo”. E ela: “Não. Está só no começo”. Ele: “Para mim, como linha, a gravura já está pronta”. Em homenagem ao colega, ela fez

¹⁷⁴ A mostra coletiva, intitulada *Migrantes*, com curadoria da marchand Marisa Soibelmann, realizou-se entre junho e julho de 2004, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

¹⁷⁵ BOURGEOIS, 2000, p. 66.

¹⁷⁶ Estou parafraseando Wally Salomão, para quem “Escrever é se vingar da perda”. In: SALOMÃO, Wally. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 29.

imprimir duas cópias daquela imagem, e seguiu adiante¹⁷⁷. **“Para mim”**, recorda, **“aquilo tinha que ter volumes, contrastes”**.

Em um texto de 1933, Paul Valéry fala dessa inquietação criadora perante o que está apenas começando, a desconfiança do artista diante do que o outro já considera como acabado, a necessidade de seguir trabalhando por tempo indefinido sobre uma mesma peça, corrigindo, suprimindo, substituindo: “Gosto apenas de trabalhar o trabalho: os começos me aborrecem e desconfio ser perfectível tudo o que vem de primeira. O espontâneo, mesmo excelente, mesmo sedutor, nunca me parece muito meu”¹⁷⁸. **“Aquilo tinha que ter (...)”**, diz Anico.

Salles identifica aí o chamado **percurso de experimentação**: o momento em que “hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova”¹⁷⁹. O artista faz suas escolhas, as quais vão alterando as formas anteriores, e implicando em novas escolhas e alterações. O artista decide-se, por exemplo, por criar volumes e contrastes. Examina as chances, faz suas escolhas, enfrenta o material. Lança-se ao “mar das infindas possibilidades”, segundo Edith Derdyk¹⁸⁰.

Louise Bourgeois sintetiza esse momento:

A flutuação de possibilidades pode ser entre instantâneo, devagar, abrupto, repentino, reexaminável ou definitivo. Em qualquer dos casos em que se divida, há sempre o embate final entre o artista e seu material: às vezes com resultado visível, mais freqüentemente com uma experiência adquirida, porém sem resultado¹⁸¹.

É quando Anico decide aplicar sobre a água-forte um *mordente holandês*, ácido que funciona como uma água-tinta, criando áreas de mancha e textura. Como ela e o impressor que preparava a matriz não estavam familiarizados com o preparado, dá-se um imprevisto. Conta Anico: **“Para o mordente holandês, meio minuto é muito. Eu deveria ter deixado a matriz muito menos tempo. Ficou muito preto”**. Onde só havia linha, agora tudo parecia exageradamente carregado. Para um olhar externo, a paisagem provavelmente estaria arruinada (fig. 19).

Para a artista, na flutuação de possibilidades, o passo seguinte seria ir do abrupto ao reexaminável. Diz a gravadora: **“Comecei a trabalhar baixando e raspando,**

¹⁷⁷ Em razão disso, a artista assinou estas imagens como “Prova de Estado I” e “Prova de Estado II” (em romanos). Na seqüência, aquela que seria a *segunda* prova de estado de *Vista de Ararit* passou a contar como *primeira*: “Prova de Estado 1” (em algarismos arábicos).

¹⁷⁸ VALÉRY, 1999, p. 163.

¹⁷⁹ SALLES, 2004, p. 142.

¹⁸⁰ DERDYK, 2001, p. 66.

¹⁸¹ BOURGEOIS, 2000, p. 90-91.

porque eu não estava satisfeita. Eu queria ponta-seca, eu queria veludos, queria diferenciar os planos”. Novas formas configuravam-se enquanto outras iam sendo excluídas: “O preto forte eu queria mais para trás. Na frente, queria volume. Raspei todo o grão e comecei a trabalhar com ponta-seca”. Anico incorporava o acidente e trabalhava a partir dele (fig. 20):

Pergunta – Foram aparecendo umas sujeiras no topo da gravura.

Resposta – Isso, no metal, faz parte. Pode limpar se quiser. São os acasos.

Pergunta – Como tu lida com os acasos?

Resposta – Adoro. Essa é a grande conversa com a gravura. Na xilo, se tu trabalha com cerejeira, por exemplo, vai ter uma matriz super-aberta. A própria madeira interfere, se tiver alguma falha. A escolha da intensidade de preto, vai depender da madeira, se os veios são mais fechados ou abertos. Na gravura em metal, adoro essas coisas. Quando tu tira a prova, nunca sabe exatamente o que vai dar. Está trabalhando com o acaso. Vai trabalhando a partir daquilo que tem.

O que a artista menciona aqui é aquilo que, em *Gesto inacabado*, Salles chama de **espera pelo inesperado**: “O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada”¹⁸². A própria escolha por uma determinada técnica ou linguagem já pode estar prevendo – ou solicitando – a interferência do acaso, a espera pelo inesperado. Diz Anico:

Comecei fazendo gravura porque foi a única coisa que achei difícil. Eu sempre desenhava sem dificuldade. Comecei fazendo gravura com o Danúbio [Gonçalves] no Atelier [Atelier Livre da prefeitura] e foi a única coisa em que a matéria me fez desafio. Eu cortava [a madeira] mas não dominava a imagem que saía. Comecei a brigar com a gravura, e continuei fazendo até entender a linguagem. O interessante é quando tu transforma. A gravura tem essa coisa da surpresa. Tu pega a imagem de um caderno [de apontamentos] para fazer uma xilo, uma lito, um metal, e ela não é mais a imagem do desenho. O traço não tem mais o mesmo tipo. A imagem que tu fazes numa xilo, numa lito é um pretexto para fazer uma gravura. Tanto pode ser a minha gata, quanto uma paisagem. A partir do momento em que tu tira a primeira cópia, não é mais o desenho. Tu está trabalhando com a imagem que aconteceu na matriz, e aí está fazendo gravura, está interagindo com a surpresa, essa é a graça, trabalhar com os acasos que vão aparecendo.

Toda a dificuldade que o material oferece, antes de paralisar, impulsiona o artista. “O que me desafia é o que resiste a mim”, anota Louise Bourgeois¹⁸³. Os acasos são esperados e incorporados, direcionam as decisões seguintes do criador, determinam eles

¹⁸² SALLES, 2004, p. 35.

¹⁸³ BOURGEOIS, 2000, p. 168.

próprios a flutuação de possibilidades. Ao relacionar acaso e invenção, Salles cita um episódio contado por Klee em seus célebres diários:

No momento em que eu pretendia diluir com aguarrás uma base de asfalto já aquecida e que havia ficado grossa demais, ela se marmorizou, transformando-se em uma base bonita e singular para água-tinta. A estupidez também nos ajuda a fazer descobertas¹⁸⁴.

De forma semelhante, diante do excesso de preto involuntariamente produzido pelo mordente holandês, Anico busca novas possibilidades: no processo de criação, o arrependimento é absorvido e, em seguida, dissipado. A construção da gravura inclui **procedimentos de ajuste e testagem**. “A obra”, observa Salles, “está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra”¹⁸⁵. O artista, enfatiza Umberto Eco, “deve resolver um problema” e sabe disso. O problema se resolve “interrogando a matéria com que se trabalha”¹⁸⁶.

A terceira prova de estado da gravura (fig. 21) evidencia a dúvida de Anico sobre o último plano da paisagem: o céu e a montanha. Na entrevista, ela confirma: “**Estava me perguntado como ia resolver o fundo. Escureci com lápis para ver como ia ficar**”. Nessa testagem, o fundo escuro não foi aprovado. “**Ia ficar um buraco. Eu não queria isso. Não funcionou.**” A quarta prova (fig. 22) mostra o céu branco novamente e novas interferências sobre as representações de lavouras, ainda sobrecarregadas pelo mordente holandês. Anico relata: “**Voltei para o primeiro plano, continuei lixando. Trabalhei com lixa pra valer. Os brancos começaram a vir. (...) Entrou mais água-forte, mais ponta-seca**”. A quinta prova (fig. 23) está retocada com guache e lápis na altura não mais do céu mas da montanha. “**Aqui no fundo eu tinha que fazer uma coisa, mas não sabia o quê. Tu vê a minha dúvida?**”

De fato, eu via. Estava reconstituído um momento breve – mas decisivo – do processo de criação da artista. Eu enxergava claramente na prova de estado, orientado pelo que Anico ia me dizendo na entrevista, o caminho de suas decisões.

Pelo tamanho do papel empregado (é um nas cinco primeiras provas, aumenta nas quatro provas seguintes), percebe-se uma cisão entre a quinta e a sexta prova de estado da gravura. Corresponde a um intervalo: o período em que a gravadora suspendeu o trabalho para retomá-lo quase três anos depois.

¹⁸⁴ KLEE, Paul. *Apud* SALLES, 2004, p. 35.

¹⁸⁵ SALLES, 2004, p. 131.

¹⁸⁶ ECO, 1987, p. 15.

A sexta prova lança um pouco de água-tinta onde Anico experimentara com guache e, a partir da água-forte, delinea a aldeia. Com ponta-seca, acrescenta mais detalhes às lavouras (fig. 24). As provas de número sete, oito e nove, as últimas, são muito parecidas entre si. Há alterações quase imperceptíveis no todo: um pouco mais de água-tinta na montanha, um pouco mais de linha nas plantações, pequenas variações de preto e de branco (fig. 25, 26 e 27). A artista sublinha isso em seu depoimento:

Me dei conta depois, nas impressões finais, que o meu trabalho é sempre muito delicado, trabalho sempre com coisas muito sutis. Tem gravuras em que eu vou tirando branco de branco. Em geral, as pessoas vão botando grão. Eu boto grão, mas procuro que o branco tenha diferenças. Trago um cinza e tem algum ponto onde branqueio ele, que é onde ele brilha. É uma maneira de trabalhar.

Essa frase – **“É uma maneira de trabalhar”** –, que um pouco encerra o eixo principal da entrevista, *caminhando* em torno das provas de estado da gravura, reitera a noção de que a ação criadora se faz segundo aquilo que Louise Bourgeois chama de “flutuação de possibilidades”. É uma maneira de trabalhar, outras haveria.

Também vai aparecer uma flutuação de possibilidades na hora de definir **quando está terminado o processo de instauração da imagem**. Retomemos a fala inicial de Anico, ainda antes da entrevista: “Talvez a gravura não esteja pronta. A paisagem sempre me traz muitas dúvidas”. A proximidade entre as últimas provas de estado, em que mal se percebe as variações de cinza e branco, cinza e preto, igualmente sinaliza essa dúvida. Uma sutil indecisão sobre o que ainda haveria por experimentar.

A imagem esteve abandonada por quase três anos (**“A gravura tem um tempo próprio”**, alega Anico). Ao voltar a ela, a artista trabalhou um pouco mais e continuou insatisfeita. Somente uma interferência externa – que não está evidente na imagem, que não é fornecida ao futuro observador da paisagem e que só se revela a partir do estudo de processo, neste caso a partir da entrevista – vai determinar a condição de *acabado* para essa *Vista de Ararit*.

Revela Anico:

Assinei “P.A.” por insistência da impressora¹⁸⁷. Eu continuo tendo dúvidas. Talvez a gravura não estivesse pronta. Eu nunca mais tinha olhado a foto, por exemplo. Agora, vendo ela de novo, talvez fizesse a vila um pouco maior. Na gravura, ela ficou bem pequenininha.

¹⁸⁷ P.A. é como se assina, em gravura, as chamadas Provas de Autor ou Provas de Artista, imagens iguais às da edição final, que se destinam ao acervo pessoal do artista e não ao comércio. Em geral, correspondem a 10% da tiragem.

Valéry conta um episódio semelhante: diz que seu poema *Cemitério maldito*, tal como ficou conhecido, é “o resultado da interrupção de um trabalho interno por um acontecimento fortuito”. Em certa tarde de 1920, ele estava em um “estado” daquele texto, sonhando “em agir aqui e ali”, quando recebeu a visita do editor Jacques Rivière. O amigo não descansou enquanto não conseguiu ler o poema e enquanto não convenceu Valéry a publicá-lo. Relembra o poeta: “Foi assim que, *acidentalmente*, fixou-se a forma dessa obra. Não tenho mérito nisso”. Acrescenta o autor que não pode voltar a qualquer coisa que tenha criado sem pensar que faria algo totalmente diferente “se alguma intervenção estranha ou uma circunstância qualquer não houvesse rompido o encantamento de não terminar”¹⁸⁸.

No caso de Anico, havia a pressão de uma exposição já agendada, a insistência da impressora para que ela assinasse “P.A.” e um duplo compromisso que ela própria se impusera. Tratava-se de voltar a trabalhar, após um período de dificuldades íntimas e particulares, e tratava-se de fazer uma paisagem, tema que, segundo ela, sempre lhe traz dúvidas – e dificuldades. Anico já dissera de sua opção pela gravura como uma opção pelo mais difícil. Na hora de retomar o trabalho, decide-se justamente pela técnica mais dura e pelo tema que, ela revela agora, mais resistência oferece. O que resiste é o que desafia. Diz ela: “**O bicho** [fazer uma gravura com a imagem de um bicho] é **mais espontâneo. Quase uma brincadeira. Se eu errar, se ficar ruim, eu jogo fora**”. As paisagens de Israel cumpriam outra determinação: “**Fiz com mais compromisso. Eu queria que aquilo desse certo, eu queria que expressasse aquela paisagem, que me trouxesse aquela paisagem**”. Se desenhar o entorno é absolutamente espontâneo (“**Estou me divertindo, estou tomando nota**”), gravar uma paisagem é afrontar a facilidade. A dificuldade faz trabalho.

Gravar uma imagem é vingar-se da perda.

A artista, que começara resistindo à produção de discurso, fala, enfim, de um projeto poético, do desejo de ver e de trazer paisagem (e aqui poderíamos pensar novamente nos artistas viajantes, para quem a representação dos cenários observados, elaborada na volta para casa, a partir das anotações de campo, era sempre um índice de uma ausência, o desejo de trazer de volta uma paisagem; não por acaso muitos artistas viajantes eram também cartógrafos, responsáveis pela confecção de mapas que permitiriam trilhar mais uma vez os caminhos percorridos). O projeto de representar e de

¹⁸⁸ VALÉRY, 1999, p. 163.

expressar paisagem traz em si mesmo os seus empecilhos: a questão técnica, a falta de espontaneidade, o compromisso, a auto-imposição de fazer algo. No processo de criação, não há condescendência da artista para consigo mesma. Daí, sua insatisfação: “Talvez a gravura não esteja pronta. A paisagem sempre me traz muitas dúvidas” (ainda no momento da entrevista, observando novamente as fotografias feitas na estrada em Ararit, fotos pinçadas de um álbum que a artista nunca mais olhara, ela pensa que a representação da aldeia, para ser mais fiel, deveria ser maior). Lembra Cecilia Almeida Salles que o artista lida com sua obra “em estado de permanente inacabamento”¹⁸⁹.

Uma última pergunta para Anico:

Pergunta – Quando tu decides que uma gravura está pronta?

Resposta – Não sei dizer. Acho que elas é que decidem.

A artista lega ao trabalho a consciência sobre seu destino. Retira de si mesma o poder decisório, como se a obra, sozinha, se fizesse. Tanto a negação (“**Não sei dizer**”) quanto a suposição (“**Acho que elas é que decidem**”) parecem ecoar de alguma forma a resistência de Anico em produzir discurso, o desejo de *deixar dizer a obra* antes de *fazer falar o autor*. A declaração combina com outras que ela havia feito ao longo da entrevista: a idéia de não saber por que tem vontade de desenhar algumas das cenas ou das paisagens que observa, a falta de intencionalidade desses desenhos, a noção de que, ao reencontrar os desenhos, alguma coisa às vezes “acontece” (como o desejo de querer transformá-los em gravura), a valorização dos acasos, o tempo próprio da gravura, a conversa com a gravura. Talvez mais do que afirmar uma superioridade da imagem em relação à palavra, o que esse conjunto de indicadores sinaliza é, sobretudo, uma certa autonomia da obra em relação a seu autor.

Muito já se discutiu – e ainda se discute –, às vezes apaixonadamente, sobre a independência da obra *a partir do momento em que ela vem a público*. Recordemos:

Paul Valéry: “Uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com os seus meios: não é evidente que o construtor a use melhor que os outros”¹⁹⁰.

Umberto Eco: “Quando a obra está terminada, se estabelece um diálogo entre o texto e seus leitores (um diálogo do qual o autor está excluído)”¹⁹¹.

¹⁸⁹ SALLES, 2004, p. 78.

¹⁹⁰ VALÉRY, 1999, p. 168.

Pablo Picasso: “(...) **as pessoas vêm nas pinturas coisas que você não colocou nelas – elas fazem um bordado sobre o assunto. Mas não importa, porque se viram isso, é até estimulante – e a essência do que elas viram é realmente a pintura**”¹⁹².

Aqui, porém, parece tratar-se de uma outra autonomia do objeto artístico, uma autonomia ainda anterior ao momento em que ele se torna público, uma autonomia relativa ao processo criador. Talvez nem mesmo uma autonomia. Mas antes um estado de inconsciência da parte do artista sobre o que ele está fazendo ou por que motivo está fazendo (“**Tenho até que pensar porque às vezes olho alguma coisa e tenho vontade de desenhar, de passar aquilo para o papel, de guardar o momento**”), como se a obra, além daquilo que o artista quer expressar deliberadamente (“**Eu queria que aquilo desse certo, queria que expressasse aquela paisagem**”), expressasse algo mais por sua própria conta, à revelia do projeto do autor (“**Acho que elas é que decidem**”).

Talvez possamos aproximar a fala de Anico de certa fala de Marcel Duchamp. Aquele que costuma ser apontado como o artista mais racional do século XX, o que desafiou a pintura retiniana, que afirmou a superioridade das formas produzidas pela indústria, o que colocou o gesto de apropriação acima do embate com o material, foi também o que se referiu ao artista como “um ser mediúnico”: “Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada”¹⁹³. Ou ainda, talvez acrescentasse Duchamp, não podem ser objetivadas em uma *entrevista*.

Ao resistir em produzir discurso, ao supor que a obra toma suas próprias decisões, ao dizer que não sabe por que desenha ou que a gravura às vezes não acontece, Anico parece afirmar, como Duchamp, que, no ato criador, o artista passa da intenção à realização “através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas”.

No texto de 1957, Duchamp apresentava a fórmula do *coeficiente artístico*: uma relação aritmética entre “o que permanece inexpresso embora intencionado” e “o que é expresso não-intencionalmente”. Ressaltava o artista e pensador francês que se referia à arte ainda em *estado bruto*, antes de ser apresentada ao público, já que esse, posteriormente, vai com certeza refiná-la, como “o açúcar puro extraído do melado”, vai fazer o tal bordado de que falava Picasso, vai promover o diálogo mencionado por Eco, ou acionar a máquina aludida por Valéry.

¹⁹¹ ECO, 1987, p. 53.

¹⁹² SECKER, Jerome. “Pablo Picasso”. In: ALTMAN, 1995, p. 168.

¹⁹³ DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 72.

No caso de Anico, o que *permanece inexpresso embora intencionado* é, talvez, o desejo meio vago de expressar uma paisagem aliado ao questionamento que a artista diz manter (“**Eu continuo tendo dúvidas**”). O que vai *expresso não-intencionalmente* é tudo aquilo que ela não consegue verbalizar, porque inconsciente, porque estranho ou porque difícil de enunciar, seja o eco da cultura, o contexto em que a gravadora vive e trabalha, sua experiência de vida e de trabalho, o que ela não sabe mas faz. Escreveu Valéry: “(...) o espanto ultrapassa tudo quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujos mecanismos ignora”¹⁹⁴.

Esse tema, é claro, não se esgota aqui. Deve reaparecer com outros contornos nos capítulos a seguir.

Também não se fecha aqui a leitura que arrisquei em torno de *Vista de Ararit* ou da obra de Anico Herskovits: apenas esbocei algumas questões que mereciam ser aprofundadas – caso, por exemplo, do paralelo com os artistas viajantes (caberia, quem sabe, aproximar Anico da noção de *paisagem plausível*, formulada por Humboldt ainda na primeira metade do século XIX e rapidamente incorporada pelos artistas viajantes; pretendiam eles não reproduzir o real observado mas antes construir uma paisagem possível; novamente, pois, uma *flutuação de possibilidades*). O que ambiciono é ter sugerido alguma sorte de abordagem, enriquecedora em certa medida, iluminadora se possível, a partir do uso da *entrevista*.

* * *

A partir do uso da entrevista, foi possível confirmar etapas do percurso de criação da gravura de Anico Herskovits que vinham apenas sugeridas pelos outros documentos de processo: fotografias, desenhos, provas de estado. Foi possível também verificar o caminho das decisões conscientes da artista, além de confrontá-la – confrontarmo-nos – com o mundo de suas decisões inconscientes. Mais do que um simples trabalho de coleta de dados e informações, a entrevista terá permitido aqui a procura por uma verdade possível, uma verdade menos precária, como sugere Alberto Dines¹⁹⁵, ainda que não absoluta. Acredito que não ambicionamos – entrevistador e entrevistada – decifrar, desvendar ou ressuscitar o processo criador. Procuramos, na medida do possível e do

¹⁹⁴ VALÉRY, 1999, p. 149.

¹⁹⁵ CRIPA, 1998, p. 46.

disponível, do que reunimos e do que conversamos, contar a história de uma criação – ou, pelo menos, estabelecer uma versão dessa história. Tentamos, com o que havia e com aquilo que “fabricamos”, compreender melhor *como e por quê*.

Suponho que a entrevista, mesmo em seus momentos de silêncio por parte da entrevistada ou, ainda pior, nas intervenções indevidas do entrevistador, trouxe a debate questões importantes da arte, do processo de criação e do discurso sobre a arte, como o convívio entre palavra e imagem ou a distância entre a obra e seu autor.

Mais que tudo, a entrevista talvez tenha ajudado a evidenciar a verdade mais intrínseca do ato criativo: os dados iniciais podem ser vagos e imprecisos – o desejo de trazer de volta uma paisagem, o impulso de voltar a trabalhar, o compromisso com a encomenda ou consigo mesmo – mas tudo isso logo se torna apenas pretexto; é o fazer que faz a obra. O objeto artístico se materializa do enfrentamento com o material, com a técnica e a linguagem, com a experiência mesma de criação, a experiência acumulada pelo artista e a que ele segue construindo.

Disse Valéry: “É a execução do poema que é o poema”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ VALÉRY, 1999, p. 186.

Capítulo 3

Diante do enigma

Em que a entrevista, na abordagem de Quintino (2002), de Jailton Moreira, ajuda a compreender melhor o trabalho, o lugar da fala do artista e a própria entrevista

Em um lugar que é pouco mais do que um patamar e pouco menos do que uma ante-sala, no topo da escada, antes de se entrar no espaço de exposição propriamente dito, um enigma aguarda o visitante (fig. 28, 29 e 30). Parece uma daquelas placas antigas, azuis, esmaltadas, que se fixavam em casas de esquina para nomear as ruas. Também está fixada no alto, em uma esquina da arquitetura interna, azul como as outras e, como elas, com um filete branco acompanhando o retângulo ao longo de todo seu perímetro. Um dos primeiros estranhamentos vem do tamanho exagerado dessa peça: cerca de 50 centímetros de altura por mais de um metro de largura, mais do que o dobro de uma placa tradicional. Chama mais atenção, porém, o fato de ela apresentar não um nome de pessoa, mas dezenas deles, distribuídos em 12 colunas paralelas e acompanhados por outras palavras,

em letras bem maiores: “Café Primor” de um lado, “Alfredo” de outro, e o mais estranho, “Agrauto”, ao centro e imenso, com a primeira letra e a última mais estendidas, meio que abraçando as listagens.

A meu lado, o autor do trabalho, o artista Jailton Moreira, se diverte:

– Não entendeu nada, não é?

Diante do meu embaraço, ele exulta:

– Minha mãe entendeu. Ela não conhece nada de arte e entendeu.

Trata-se, ele me conta em seguida, de uma recriação gráfica da quadra em que morou durante toda a infância e o início da adolescência: o trecho da Rua Quintino Bocaiúva entre a Cristóvão Colombo e a Marquês do Pombal, em Porto Alegre, lado ímpar, onde hoje funciona o Hortomercado Quintino. Cada coluna de nomes equivale a uma casa, citando nominalmente seus moradores. Em uma delas: Seu Ricardo, Dona Júlia, Dona Julieta, Cado, etc. Em outra: Palito, Valquíria, Vera, Denise. E assim por diante. Café Primor era a pequena fábrica de café na esquina. Alfredo, o menino que morava na casa maior, na esquina seguinte. Agrauto, a indústria de tratores que contornava a seqüência de 12 sobrados geminados.

Jailton acrescenta:

– Eu tinha vontade de fazer um trabalho para uma única pessoa, algo que fosse importantíssimo para uma única pessoa e só ela conseguisse entender.

A situação, primeiro, me pareceu tremendamente divertida. Em seguida, me levou a uma série – ainda agora indeterminada – de questionamentos: qual o sentido de uma obra de arte que se dirige a uma só pessoa? Como, onde, por que e em que nível se dá o seu entendimento? Se me contam o que o outro entende, também eu posso entender? Por quê? Qual a diferença entre o meu entendimento e o dele? Se o trabalho se dirige a uma só pessoa, por que torná-lo público, apresentando-o em um espaço de exposição? Eu saboreava uma espécie de constrangimento – e um conseqüente fascínio – em razão de “não entender” o trabalho e de não saber responder às perguntas que a obra me sugeria. Examinar outras imagens produzidas pelo mesmo artista, em lugar de serenar o espírito, iria inquietá-lo ainda mais.

Na sala seguinte¹⁹⁷, fixado na parede, havia um mostruário de CDs, desses de loja, com cerca de cem discos. À primeira vista, parecia tão somente uma coleção: MPB,

¹⁹⁷ O que venho narrando aqui foi minha primeira visita à exposição *Trabalhos insistentes*, inaugurada em outubro de 2002, na Galeria Obra Aberta, na Galeria Chaves, em Porto Alegre. A exibição incluía, além das obras mencionadas nesta pesquisa, um conjunto de três vídeos e duas videoinstalações.

rock internacional, trilhas de filmes, alguns álbuns de música erudita. Só um olhar mais acurado e uma nova provocação de Jailton (“Tu tem esse aqui?”) me fariam perceber que tudo ali, malgrado a aparência tão autêntica das capas, não passava de ilusão. Um dos discos, *Two old guys*, reunia Neil Young e Bod Dylan, outro celebrava uma improvável *La musique surrealiste, My favorite things* era o álbum que Elis Regina teria gravado para o selo de jazz Blue Note (fig. 31). Nenhum desses discos jamais existiu, mas todos pareciam um bocado plausíveis, com suas capas cuidadosamente desenhadas no computador, como indicações de desejos irrealizáveis: um fã de Elis Regina bem poderia imaginar como teria sido um disco de jazz gravado por ela, admiradores de Young e Dylan provavelmente sonhariam com um encontro dos dois. Somente alguém muito familiarizado com sua discografia poderia perceber que se fazia ali um exercício de devaneio e ficção. Somente um conhecimento prévio e específico, um conhecimento que não é do campo da Teoria ou da Crítica de Arte, seria capaz de conferir sentido àquele trabalho – trabalho intitulado *Inclinações musicais* e concebido por Jailton em parceria com o também artista Lucas Levitan.

Algo embaralhava ainda mais o caminho entre o que parece ser e o que é, entre o que se deseja e o que se sabe que não pode existir: além do mostruário no interior da Galeria Obra Aberta, cópias daqueles mesmos CDs falsos apareciam em um mostruário, este sim legítimo, numa área de intensa circulação no subsolo da Galeria Chaves (fig. 32), prédio tradicionalmente conhecido no Centro de Porto Alegre pela comercialização de discos, inclusive obras raras. Ou seja, alguém que passasse por ali não saberia que estava diante de um trabalho de arte contemporânea e, se conhecesse com alguma profundidade a obra de Cartola e Nelson Cavaquinho, ficaria sem entender de onde teria saído um disco que os dois gravaram juntos.

Também aqui o trabalho conduzia a uma interrogação sobre como aquilo que se sabe condiciona nosso entendimento sobre aquilo que se vê.

Tanto no caso dos discos quanto no da placa azul, tratava-se de admitir que havia algo – externo à configuração das obras – que as modificava, fosse uma informação anterior ou a revelação dessa informação pelo discurso de alguém.

É o crítico britânico John Berger quem diz: “A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou acreditamos”¹⁹⁸. Ele exemplifica: ao olhar a pintura *Campo de trigo com corvos* (1890), de Van Gogh, admiramos uma paisagem: a faixa amarela,

¹⁹⁸ BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 10. Tradução de Lúcia Olinto.

cortada pelo verde, o céu azul muito carregado tingindo-se de roxo, pássaros negros pontilhando a cena (fig. 33). Algo acontece, porém, quando nos revelam que esse foi o último quadro do artista antes de ele se matar: “É difícil definir exatamente como as palavras modificaram a imagem, mas é indubitável que elas o fizeram”¹⁹⁹. Também o escritor e ensaísta francês Michel Butor fará uma observação nessa linha ao comentar sua surpresa diante de certa pintura de Brueghel, o mestre renascentista (fig. 34):

Tão logo sei de uma paisagem que ela se chama *A queda de Ícaro*, não apenas todos os detalhes se revestem de um simbolismo apaixonantemente novo por elucidar, mas naturalmente aquelas duas pernas que se agitam fora d’água, que eu talvez não havia notado antes, impressionado que estava pelas marcas magníficas riscadas pelo arado do primeiro plano ou pelas delicadezas distantes, se tornam o centro de toda a imagem. (...) E então sabemos que ele cai, não é apenas a agitação de alguém que se afoga, caído da prancha próxima, é uma queda vertiginosa que faz vibrar em resposta todos os outros movimentos²⁰⁰.

O que me dizem altera o sentido daquilo que eu vejo. Também a placa azul, em princípio insondável, altera-se depois de me informarem que ela evoca um certo lugar. *Quintino* é o nome do trabalho, e foi em uma quadra da Rua Quintino Bocaiúva, com uma configuração idêntica àquela da placa, que viveu o artista, o qual, agora, se diverte diante da minha óbvia ignorância. O trabalho não é para mim, mas para a mãe dele e para todos que ali viveram. Parece reafirmar aquilo que se lê em uma obra do catalão Antoni Muntadas: “Atenção: percepção requer envolvimento”.

Essa peça de Muntadas foi apresentada, em agosto de 2002, na mesma Galeria Obra Aberta da exposição de Jailton Moreira. A frase, estampada não em uma placa de identificação de rua mas em uma espécie de placa de advertência, com letras brancas sobre um retângulo vermelho, também mereceu, como os CDs de Jailton e Levitan, uma versão para o interior da galeria e uma versão para a área de maior circulação do prédio. A interna era em serigrafia (fig. 35). A da área de circulação, mais potente, tinha o formato de um backlight. Passado o período da exposição de Muntadas na Obra Aberta, o backlight ficou em caráter definitivo na Galeria Chaves, em uma das paredes contíguas à escadaria que leva à Rua José Montauray. Foi justamente diante dele, na parede oposta, que Jailton e Levitan fixaram um dos mostruários das suas *Inclinações musicais*.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 30.

²⁰⁰ BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genebra: Editions d’Art Albert Skira, 1969, p. 14-15. Minha tradução.

O efeito sobre os passantes, no caso do backlight e dos CDs, me parece similar: o público não precisa saber que um e outro são obras de arte, criações de artistas, para experimentar uma sensação de intenso estranhamento (ou de total indiferença, no caso de ele, visitante, passar reto pelo backlight ou pelo mostruário de CDs, inseridos que estão na visualidade cotidiana do ambiente, quase diluídos no contexto comercial da Galeria Chaves). Paradoxalmente, é a percepção sobre seu conteúdo ao mesmo tempo ficcional e evocativo que, em parte, lhes atribui o estatuto de obra de arte. Percepção, já se disse, requer envolvimento.

O caso em *Quintino* é um pouco outro. *Quintino* parece uma placa, é de fato uma placa mas não se confunde com uma placa de fato. Porque ela está dentro de uma galeria de arte, mesmo que no alto e em uma esquina, porque eu sei que foi um artista que a concebeu, ela carrega algo que já condiciona minha aproximação. Espero alguma coisa, embora não saiba bem o quê.

O sentido, aparentemente, só vem à tona se possuo um conhecimento prévio ou se sou informado sobre o que está ali sinalizado.

Aquilo que é enunciado, mais do que alterar, talvez dê conformação àquilo que eu vejo. Assegura à placa seu estatuto poético.

Eu aproximaria essa condição de *Quintino* daquilo que Ricardo Basbaum chamou de “simultaneidade na formação do agregado enunciado/visibilidade”. Ao recompor uma história do convívio entre palavra e imagem no campo da arte, Basbaum identifica, na arte contemporânea, a *migração* da palavra para *dentro* da obra. Diz ele que, na era moderna, essa sincronia era dificultada “pelo engajamento do artista na conquista da pura linguagem visual”. Os manifestos programáticos, por exemplo, tão característicos da experiência moderna, precediam ou sucediam o objeto plástico. A partir dos anos 1960/1970, teria havido uma mudança:

(...) o artista contemporâneo encontra condições de compactar esse intervalo de tempo, fazendo com que signo plástico e enunciado verbal aproximem-se de um mesmo instante, partes simultâneas e diferenciadas do mesmo processo: o enunciado criativo e seu espaço próprio deslocam-se para o interior da obra, na qualidade de elementos de sua estrutura²⁰¹.

Em *Quintino*, havia não só uma série de palavras compondo a visualidade mesma da obra (os nomes das pessoas e das fábricas estampados na placa), mas havia também a frase proferida em uma condição de óbvia diferenciação em relação ao meu olhar (ver não

²⁰¹ BASBAUM, 1995, p. 382.

é igual a ouvir, por certo) mas também em condição de simultaneidade. A fala de Jailton – “É uma quadra da Quintino...” – rapidamente determinava um sentido para o que eu via. Ocorria uma articulação quase instantânea entre prática discursiva e prática visual.

Foi ao constatar que havia, neste ponto, um lugar muito particular para a fala do artista, um lugar que não anulava a imagem mas que se associava com ela, que pensei na possibilidade de uma *entrevista*. Se uma única frase declinada em tom provocativo, quase num deboche, me conduzia a uma série de reflexões, questionamentos e dúvidas sobre a natureza de uma obra em particular e da arte em geral, quão estimulante não poderia ser uma conversa com o artista?

A partir de uma entrevista com Jailton, eu poderia pensar não só o seu trabalho, mas também o meu estranhamento diante do trabalho e, mais ainda, poderia pensar a própria entrevista. Qual o lugar reservado para ela em um contexto no qual o discurso se entrelaça, em uma ação quase simultânea, ao objeto artístico?

No capítulo anterior, a partir da observação de uma gravura em metal, tendo em mãos seus documentos de processo (os desenhos referenciais, as fotografias, os esboços e as provas de estado), rastros da construção criativa, a abordagem mais adequada me parecera a do estudo processual: antes e com mais interesse *a ação que faz* do que *a coisa feita*. Em uma tentativa de entender melhor o processo de criação daquela imagem, confirmando ou estabelecendo relações entre os diferentes documentos, escolhi realizar uma entrevista com a autora de *Vista de Ararit*, a artista Anico Herskovits, construindo com ela um novo documento.

Na análise de *Quintino*, de Jailton Moreira, a questão era outra. Não havia nenhum documento de processo, nenhum indicador do caminho de instauração da placa azul. Meu ponto de partida, único e obrigatório, era o objeto enigmático, fixado no alto da parede, em uma esquina da arquitetura interna, e o comentário do artista, proferido em seguida e em tom que aparentava casual, mas agindo de forma muito determinante *com* a imagem, justapondo-se a ela: “Não entendeu nada, não é? Pois a minha mãe entendeu...”.

Imaginei que a fala do artista, a fala que ele pudesse desenvolver em diálogo com outra pessoa, em uma entrevista, poderia de alguma forma enriquecer a leitura sobre seu trabalho. Não no sentido de decifrar o enigma, mas no de ampliar suas possibilidades. Eu começava a desconfiar que o fascínio daqueles objetos, tanto a placa quanto os CDs, não vinha da charada em si. O próprio Jailton se apressara em matá-la para mim (“Esse disco, tu tem?”, “É uma quadra da Quintino Bocaiúva...”, etc). O que me interessava era talvez compreender o mecanismo de funcionamento da charada.

A entrevista assumiria a condição do artista não como *decifrador* mas sem dúvida como um *mediador* na abordagem da obra que ele havia instaurado. Em seu estudo sobre as entrevistas com artistas a partir dos anos 1990, Gabriele Detterer anotava:

(...) entrevistas e declarações não deveriam ser vistas somente como tentativas de diálogo, mas deveriam ser apresentadas também como partes essenciais da prática e da concepção do artista, dirigindo a atenção para uma visão de arte que incorpora o papel vital do artista também como mediador²⁰².

Eu seria menos incisivo.

Prefiro pensar na entrevista como uma *possibilidade* na prática e na concepção do artista. Mas incorporo a idéia do autor como *mediador*, sujeito que estava lá no calor dos acontecimentos e pode nos contar como e por que aconteceu o que aconteceu.

Dessa vez, é menos o estudo de processo que nos leva à entrevista do que a entrevista nos leva ao estudo de processo. Na falta de documentos, produz-se um deles. A entrevista torna-se documento de processo.

É ainda Detterer quem diz: “O diálogo com o artista oferece uma oportunidade para uma pesquisa direta. Atitudes e motivos tomam formas visíveis; os métodos e abordagens envolvidos no processo de criação da arte podem ser identificados e mais prontamente entendidos”²⁰³.

Acho que era isso que eu tentava enxergar no horizonte da entrevista: atitudes e motivos, métodos e abordagens, identificação e entendimento.

Na introdução a seu *Diálogo com a arte moderna*, Katharine Kuh argumenta que as entrevistas, quer sejam “lacônicas ou superficiais, específicas ou gerais, determinadas ou cépticas”, sempre vão nos dar a conhecer *menos* do que as próprias obras, mas, por sorte, poderão “acrescentar uma dimensão que amplia a nossa compreensão”. Diz ela: “Olhar não é necessariamente ver, saber não é necessariamente compreender; mas *por que, quando, como e onde* uma obra de arte foi feita são elementos que possibilitam melhor percepção. Mesmo o modo como o artista usa as palavras já é revelador”²⁰⁴.

O tema da entrevista estaria, portanto, ligado ao desejo de querer saber por que, quando, como e onde, e estaria levando em conta o modo como o artista usa as palavras, além da condição a posteriori delas em relação à feitura da obra. Mas a noção de *fazer* teria de ser ampliada – e compartilhada.

²⁰² DETTERER, 1997, p. 10.

²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 9.

²⁰⁴ KUH, 1965, p. 23. Grifo meu.

A entrevista entenderia, como parte da criação da obra, tanto a criação propriamente dita, o caminho que Jailton trilhou para configurar *Quintino*, suas tendências, projetos, motivações, testes, quanto o processo de entendimento da obra: como eu próprio tinha chegado a “entender” o trabalho que, em princípio, Jailton destinara a um grupo específico.

Por esse caminho, a idéia de *fazer* aproximava-se daquilo que Duchamp propusera em seu antológico artigo sobre o ato criador: “(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas (...)”²⁰⁵.

A partir da entrevista, eu tentaria entender meu próprio entendimento sobre a obra de Jailton. A pretensão, resumidamente, seria encontrar um lugar para o discurso do artista (e para o meu próprio discurso) sem esgotar o enigma que a placa inspirava. Decidi que não pediria a Jailton que interpretasse a obra para mim, que a explicasse para mim, mas, com a ajuda dele, tentaria compreender melhor o mecanismo de fixação daquela obra – e de seu mistério.

Combinei que a entrevista se daria na casa do artista, eu levaria algumas perguntas já definidas, mas seguiria o modelo não-diretivo, procurando acompanhar o livre curso do depoimento. A partir das leituras que eu vinha fazendo sobre a autonomia da obra em relação a seu autor e sobre o processo de criação artística, de Valéry à Crítica Genética, de Duchamp a Eco, me parecia importante não me fixar nas *intenções* do artista. Porque: **(a)** elas não seriam totalmente conscientes (dados recalcados, sentimentos inefáveis e não bem localizados estariam em jogo na operação criativa); **(b)** porque não é com elas ou, pelo menos, não é só com elas que se constitui o trabalho (o trabalho se constitui pelo ato mesmo de fazer, pelo embate com o material, com a técnica e a linguagem, pelas tentativas e erros); **(c)** porque nada garante que os impulsos iniciais do artista terão chegado ao objeto que ele enfim nos apresenta (Louise Bourgeois chegava a dizer que, no melhor dos casos, “passada a batalha e encarados os estragos”, o artista “faz o que pode em vez do que quer”²⁰⁶), e, por fim, **(d)** porque haverá na obra coisas que não foram intencionadas pelo autor (um dos elementos que compunha o que Marcel Duchamp chamou de *coeficiente artístico*: a inabilidade do artista em expressar de forma integral sua intenção). Isso tudo, de **(a)** até **(d)**, considerando-se apenas a obra em “estado bruto”, antes do “refinamento” a ser feito pelo público²⁰⁷.

²⁰⁵ BATTCKOCK, 1974, p. 74.

²⁰⁶ BOURGEOIS, 2000, p. 66.

²⁰⁷ BATTCKOCK, 1974, p. 73.

Um ponto de partida, então, seria *não* pedir ao autor que me explicasse o trabalho e *não* me fixar em suas intenções. Eu pensava em Eco: “O autor não deve interpretar. Mas pode contar por que e como escreveu. Os chamados escritos de poética²⁰⁸ nem sempre servem para entender a obra que os inspirou, mas permitem entender como se resolve o problema técnico da produção de uma obra”. O semiólogo observa que Edgar Allan Poe, no ensaio no qual esmiúça a gênese de *O corvo*, não nos diz como devemos ler seu poema, mas conta dos problemas que teve de enfrentar para produzir um efeito poético, sendo que “efeito poético”, para Eco, é a capacidade da obra de gerar leituras sempre distintas, “sem jamais esgotar-se no todo”²⁰⁹.

Peço então a meu entrevistado que me conte *como e por quê*. Que problemas ele teve de resolver? Que interrogações ele próprio se fez durante a concepção do objeto?

Na interpretação do discurso que ele vai produzindo durante a entrevista, estarei me valendo de recursos da análise de conteúdo²¹⁰. Entre os indicadores de análise, cito novamente o de **tendência** – o rumo vago e indefinido que norteia a produção, o desejo que, por ser operante, leva o artista à ação²¹¹ – e também aquilo que Salles chama de **processo de conhecimento**²¹², aqui em dois níveis: o da **percepção do artista sobre o mundo concreto** e o **quadro de referências** que ele mantém no campo artístico, as imagens que observa e que vai fixando como possíveis influências. Outros indicadores seriam a **testagem** do projeto, a **relação entre palavra e imagem**, a **relação entre a obra e seu público**, o problema da **representação/apresentação** de um lugar.

Ao propor a Jailton a realização da entrevista, eu imaginava que uma forma de abordar a placa azul seria olhar para ela como se olha para um mapa²¹³. Conceitos da arte e da ciência da cartografia e as contínuas apropriações que a arte contemporânea vem fazendo desses conceitos poderiam oferecer um caminho para a leitura de *Quintino*. Se diante da gravura *Vista de Ararit* eu ensaiara a aproximação com os artistas viajantes, aqui arriscaria um paralelo com os antigos cartógrafos. Anunciei essa pretensão a meu entrevistado, mas não chegamos a falar sobre isso no transcorrer da conversa, ao menos

²⁰⁸ Entre eles, incluo a própria entrevista.

²⁰⁹ ECO, 1987, p. 15.

²¹⁰ Mantereí como referencial aqui, a exemplo do capítulo anterior, a metodologia apresentada em MORAES, 1999.

²¹¹ SALLES, 2004, p. 29.

²¹² *Idem, ibidem*, p. 122.

²¹³ Essa leitura foi desenvolvida em parte como trabalho de conclusão da disciplina Cartografias Imaginadas, Imagens Cartografadas (Tópico Especial II), ministrada pela prof^a. dr^a. Icléia Cattani e pela prof^a. dr^a. Maria de Fátima Costa, no PPPG em Artes da UFRGS, segundo semestre de 2004.

não diretamente. O curioso é que, conforme se demonstrará a seguir, veio da entrevista, em grande parte, a sustentação para esse meu esforço interpretativo.

A placa, assim como um mapa, alude a um lugar.

Ao desenhar um mapa, o cartógrafo pretende, ainda que simbolicamente, guardar uma visão sobre determinado lugar. Ele ambiciona repassar essa visão a alguém ou, pelo menos, preservá-la para seu próprio uso em um momento futuro.

O mapa indica os caminhos de ir e vir.

Todo mapa, sublinha Maria de Fátima Costa, funciona como um instrumento para apreender nosso lugar no mundo. O gesto de representar a geografia circundante, por quaisquer meios, dá conta de nossa presença na região. Especialistas supõem que, já nos tempos pré-históricos, antes mesmo do advento da escrita, o homem representava as terras que conhecia. “O mapa”, lembra Maria de Fátima, “humaniza o território”²¹⁴.

Era precisamente essa a motivação de Jailton ao cartografar a quadra da Quintino Bocaiúva, entre Cristóvão Colombo e Marquês do Pombal. “**Contar**”, diz ele, “**é uma maneira de não perder, de segurar aquilo que a memória já vai se desfazendo, aquilo que tu já não tem certeza**”²¹⁵.

A motivação óbvia do artista era, de alguma forma, dar conta da geografia da sua infância e adolescência: “**Esse trecho de rua é o trecho onde eu morei dos oito meses de idade até os 15 anos**”. A placa azul, como um mapa, é indício do desejo de preservar memória e recuperar o que foi perdido – ou antes sinalizar essa perda.

Diz Jailton:

Houve um momento em que a minha família teve de sair desse local porque ele ia ser destruído; todas as casas, a minha e as dos vizinhos, seriam destruídas para dar lugar a uma grande construção. Para mim, foi toda uma situação de perda, de luto. Não era apenas a perda da casa, era também uma passagem da adolescência para a vida adulta: troca de casa, troca de colégio, troca de vida. Elaborar isso foi muito complicado. Até hoje, quando eu sonho com casa, eu sonho com aquela casa. É algo que ainda se elabora. Deixei lá um pedaço da vida. Ao mesmo tempo, é aquilo que carrego comigo e que tenho vontade de contar para as pessoas.

Assim enunciada, a vontade de contar, o desejo de traçar um mapa, parece antes de tudo um projeto consciente – estudado, elaborado – de fixação do passado. O próprio

²¹⁴ A observação, assim como todas as outras citações de Maria de Fátima Costa presentes nesta dissertação, foram feitas em sala de aula, na disciplina citada na nota anterior.

²¹⁵ Da entrevista com Jailton Moreira, gravada em áudio em 13 de janeiro de 2005, no apartamento do artista, em Porto Alegre, reproduzida integralmente no Anexo. Todas as outras citações de Jailton em negrito provêm desta entrevista.

Jailton, porém, em seguida vai explicitar que, ao lado desse projeto (projeto que envolve, segundo ele, a vaidade de mostrar aos outros que ele se lembra em detalhes de coisas que não são importantes para exclusivamente ninguém a não ser ele próprio, como o fato de que na laje do canto, entre a casa dele e a da vizinha, faltava um pedaço e que, em razão disso, em dia de chuva, empoçava água), havia algo mais: “(...) **havia uma necessidade... Aliás, nem era uma necessidade... Era uma recorrência de coisas**”.

O que o artista menciona aqui equivale precisamente ao que Salles define como **tendência**: uma “intuição amorfa” que age como “elemento direcionador do projeto”²¹⁶.

Prossegue Jailton: “**Eu me via tentando representar aquilo, sem que houvesse a tarefa de ter que representar. Quando eu via, estava fazendo um desenho da fachada, estava fazendo uma planta-baixa da casa, uma planta de situação da rua**”.

Salles: “A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza”²¹⁷.

Jailton: “**Daí que fui pensar sobre essa necessidade. Ela me atropelava antes de acontecer**”.

Salles: “A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola”²¹⁸.

Jailton: “**De uma maneira muito fracionada, aquele desejo persistia, e sem uma solução**”.

Diz a pesquisadora que é esse movimento dialético entre rumo e vagueza que gera trabalho e move o ator criador. Ela cita Marguerite Duras, que descrevia o ofício de criar como o desconhecido, em meio a total lucidez²¹⁹. Poderia citar também as *secretas intenções* de Waltercio Caldas e o projeto do artista em “tentar adivinhá-las”. No caso de Jailton, está, de um lado, a vaidade em manter a memória de algo que não interessa a ninguém e que praticamente só ele ou alguém muito próximo dele ainda lembra, e, do outro, a recorrência, a insistência de certas lembranças, em sonhos ou nos momentos em que o próprio artista se surpreende riscando plantas-baixas ou desenhos evocativos do passado. O mapa, às vezes, é desenhado quando não se está mais no lugar que ele retrata, quando o lugar já se tornou espaço remoto e inacessível. A cartografia, no caso, se traça como desafio à própria memória (“Será que eu me lembro?”), ou como afirmação, mais ou menos consciente ou inconsciente, do que não mais se verá. A memória presentifica o ausente. Desenhar é vingar-se da perda.

²¹⁶ SALLES, 2004, p. 28.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 29.

²¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 29.

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 30.

O que se perdeu e que se mantém exclusivamente na memória é uma imagem de um lugar, **uma percepção sobre o mundo concreto**, a qual, de alguma forma, o artista vai tentar transubstanciar em um objeto artístico. Se os impulsos iniciais eram insistentes recorrências, ou, como diz Umberto Eco, dados “obscuros, instintivos, obsessivos, mero desejo ou recordação”²²⁰, chega um momento em que o trabalho “caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar”²²¹. Mesmo que o artista ainda não saiba o que quer, por vezes ele já sabe o que *não* quer:

Eu sempre me deparava com a impossibilidade de representar aquela quadra. Sempre ficava menos do que eu sabia. Sempre ficava muito aquém do que tinha sido a experiência. (...) Se tu me perguntar se eu tenho algum daqueles desenhos, não tenho nenhum. Eu fazia, não dava certo, eu botava fora.

Enfatiza Cecília Almeida Salles que a **tendência** não apresenta já em si a solução concreta para o problema, ela “indica o rumo”. Louise Bourgeois, artista que ao longo de mais de meio século perseguiu obstinadamente um mesmo tema (o ajuste de contas com certo trauma da infância), adverte que um artista, quando convidado a falar sobre o próprio trabalho, em geral descamba para a “tagarelice”, para “um assunto secundário e literário”, mas, em seguida, ela mesma ressalva:

Se me perguntam o que quero expressar, então faz mais sentido. Nesse ponto há um mistério sobre o qual pelo menos podemos conversar, já que durante a vida inteira quis falar a mesma coisa. A consistência interna é a prova do artista. Repetidas decepções na expressão dessa coisa é o que o mantém em movimento ²²².

No caso de Jailton, o mistério sobre o qual se podia conversar também era o da insistência de um tema da infância, um luto mal resolvido. O trabalho não nascia de um *insight* miraculoso, mas de uma recorrência misteriosa, de um desejo persistente.

Antes da materialização do objeto de arte, o artista terá de enfrentar as “repetidas decepções” que Bourgeois menciona ou o constante fracasso representativo a que alude o próprio Jailton: o fato de suas tentativas ficarem *menos* do que a memória lembrava, “**muito aquém do que tinha sido a experiência**”.

Combinam-se aí tanto as **referências do mundo concreto** – a seqüência de casas geminadas, a fábrica da Agrauto, o Café Primor, a Rua Quintino Bocaiúva, o lugar da infância, a memória sobre esse lugar – quanto o **quadro de referências** estéticas que o artista vai construindo ao longo de sua trajetória de vida.

²²⁰ ECO, 1987, p. 15.

²²¹ SALLES, 2004, p. 29.

²²² BOURGEOIS, 2000, p. 91.

Conta Jailton que, depois de uma série de tentativas insatisfatórias de representar seja a casa, seja a quadra da infância, algo aconteceu a partir da visita que ele fez a uma retrospectiva do artista britânico Richard Long:

Talvez eu não saiba dizer quando isso virou palavra. Em arte, algumas influências nos autorizam a pensar o que a gente ainda não havia pensado. Depois fica difícil de saber onde estão essas influências: “Por que eu não pensei nisso antes?”. Porque eu não tinha a formação, não tinha talvez a experiência do outro. Se eu for por esse lado, eu diria que ter visto no início dos anos 90, na Inglaterra, uma exposição do Richard Long foi super-importante. Foi uma relação com arte conceitual que eu nunca experimentara. Dito de uma forma bem simples, eu sempre tinha achado que arte conceitual era uma espécie de piada. Tu podia me contar, e eu ia dizer: “Ok, entendi”. E deu. Mas isso não podia me emocionar, eu poderia ver em livro, nem precisaria ver pessoalmente, estava resolvido ali. Mas quando vi essa exposição, mostrando todas as trajetórias dele, as caminhadas circulares... Tinha trabalhos com pedras, tinha fotografias e tinha uns cartazes, onde se lia, por exemplo, “Caminhada durante uma hora no Norte da Escócia”, com várias palavras, tipo “ave”, “vento”, “uma pedra”, como se fossem coisas que ele tivesse visto e encontrado. Estas palavras estavam dispostas em círculo, fechavam um círculo. Isso, dentro daquele contexto, ficou muito grande, ficou “quente”. Pela primeira vez, eu vi um negócio desses esquentar. Eu não sabia que arte conceitual podia ser “quente”. Inteligente, eu sabia que podia ser. Mas “quente”, eu não sabia.

Jailton descreve aí precisamente o **processo de conhecimento** conceituado por Salles. Conhecer, diz ela, “significa selecionar, apreender e metamorfosear”. O trabalho que Jailton batizaria de *Quintino* só apareceria 10 anos depois da visita à exposição de Richard Long. Mas a provisão estava feita: selecionar, apreender, metamorfosear. “**Em arte, algumas influências nos autorizam a pensar o que a gente ainda não havia pensado.**” Segundo Salles, ao longo do processo de conhecimento, os artistas vão juntando e acumulando: “As informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo o que é observado”²²³.

Conta Jailton que, pensando em Long e antes de configurar a placa azul propriamente dita, ele dispôs em uma folha de papel os nomes de seus antigos vizinhos e das pessoas de sua família. Acomodou-os em colunas como se estivesse desenhando uma planta de situação, a representação cartográfica de uma quadra urbana. Sem se valer de qualquer tipo de grade ou caixa, o artista fez corresponder a casa uma das 12 casas os nomes das pessoas que haviam morado lá.

Preparou então dois testes. Primeiro, mostrou o “desenho” à sua mulher, que não conhecera aquelas casas e não tinha maiores referências sobre a Rua Quintino. Ela não

²²³ SALLES, 2004, p. 125.

entendeu. Depois, durante uma visita da mãe e dos irmãos, Jailton submeteu a ele as suas listas. Rapidamente, todos reconheceram: “É a Quintino”.

“Fiquei super-emocionado”, recorda Jailton.

O mapa da infância se materializava. O desenho que a mulher dele “não entendera” falava de forma muito especial a um grupo bem específico de pessoas:

(...) a gente ficou durante um bom tempo lendo o trabalho, remontando, corrigindo algumas pequenas falhas: “Eu me lembro que nessa casa tinha mais tal pessoa”. (...) Foi gostoso a gente fazer aquilo, foi “quente”. Daí realmente comecei a pensar que o trabalho poderia existir. Poderia existir e cumpriria o papel que até então eu não tinha conseguido resolver.

O que *esquentou* ali tinha a ver tanto com um conhecimento prévio e particular, que Jailton partilhava com a mãe e os irmãos, quanto com a forma pela qual a memória desse passado comum se apresentava: palavras (nomes de fábricas e pessoas) tomando o lugar de fábricas e pessoas, lugar que tradicionalmente um artista representaria com imagens.

A forma escolhida tinha a ver com um mapa. Recordemos que mapas conjugam sempre texto e imagem: ver equivale a ler. Uma cidade inteira pode ser representada pela aparição simultânea de um ponto e uma palavra.

O mapa, como as listas de Jailton, vai demandar daquele que lê uma familiaridade com o lugar representado; caso contrário, terá de ser acompanhado por um enunciado (“É uma quadra da Rua Quintino Bocaiúva...”). Da mesma forma, as chamadas Cartas Portulanas, que indicavam as rotas mediterrâneas no século XIII, vinham com uma carta explicativa, espécie de manual de instruções, que dava sentido à leitura das imagens. Lembremos que mesmo os Atlas contemporâneos combinam desenho e palavra.

Confirmam os mapas em geral e as listas de Jailton em particular o agenciamento entre *ver* e *enunciar* citado por Ricardo Basbaum e Marco Giannotti. Basbaum fala da crescente utilização da palavra como “parte da materialidade da obra”. Giannotti diz da justaposição de figuras e linguagem na era moderna a partir de Marcel Duchamp:

O princípio que reinou durante quinhentos anos, ou seja, o que afirma a separação (ou uma relação hierárquica) entre a representação plástica (que implica semelhança) e a referência lingüística (que a exclui), se quebra na medida em que passam a ocupar o mesmo campo visual, de modo que há uma justaposição de figuras com a sintaxe dos signos²²⁴.

No caso das listas de Jailton, trata-se da apropriação de um código relativamente conhecido, o da planta de situação, próprio das representações arquitetônicas, com nomes

²²⁴ GIANNOTTI, Marco. “A imagem escrita”. *Ars*, São Paulo, nº 1, s/numeração de páginas, 2003.

de pessoas e fábricas alinhando-se na vertical, na horizontal ou distendendo-se, como se fossem as figuras geométricas que representam casas e quadras nas plantas arquitetônicas.

Palavra e imagem ocupam ali o mesmo campo visual, justapondo-se: a palavra explicitada, a imagem subentendida.

Ao apresentar palavras onde se esperavam imagens e, ao transpor essas palavras-imagens para uma placa de identificação de rua, onde se esperavam palavras e nenhuma imagem, Jailton poderia nos remeter àquilo que Icleia Cattani, ao analisar apropriações cartográficas pela arte contemporânea, chama de *mestiçagem e deslocamento*²²⁵.

O caráter mestiço tem a ver com o cruzamento de diferentes linguagens e suportes (a planta de situação, o uso de palavras, a placa de rua). Na definição de Cattani, “uma tensão que não se resolve, que fica latente na constituição da obra”.

O *deslocamento* refere-se ao fato de os sistemas pretensamente neutros da cartografia e da sinalização urbana assumirem uma carga poética que não só modifica a percepção da obra mas empresta-lhe sentido. Vale para a obra de Jailton o que Cattani diz sobre as cartografias de Anna Bella Geiger: “O mapa transforma-se num espaço íntimo”.

É o caráter íntimo de *Quintino* que ativa imediatamente a compreensão por parte da mãe e dos irmãos do artista. O entendimento não advém apenas do domínio dos códigos cartográficos (que a maioria de nós já domina), deve-se a um conhecimento anterior, íntimo, por aquela gente compartilhado. Em uma das 12 colunas de nomes da placa azul, lê-se:

Pai
Mãe
Mana
Delmo
Tinho
Vó Uma
Vó Ceção
Dona Eva
Dinda

²²⁵ CATTANI, Icléia. “Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – Cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitca”, texto inédito, distribuído em sala de aula, na disciplina Cartografias Imaginadas, Imagens Cartografadas, Instituto de Artes da UFRGS, segundo semestre de 2004.

É a família de Jailton Moreira. Ou melhor, a casa dele. Ou ainda: nem a família, nem a casa. Pensando com o Michel Foucault que comenta a série de desenhos e pinturas *Isto não é um cachimbo*, de René Magritte, o cachimbo (a família, a casa) não está (estão) em nenhum lugar: nem na figura que supostamente representa um cachimbo, nem na palavra que o nomeia, nem na frase que recusa a imagem, nem no “isto” que provisoriamente parece ocupar o lugar do cachimbo. Diz Foucault: “Em nenhum lugar há cachimbo”²²⁶. Em nenhum lugar de *Quintino*, há em verdade a casa, a família, as pessoas que são nomeadas, a Rua Quintino. Isso tudo só subsiste, com alguma sorte, no mundo concreto ou na lembrança de quem passou por aquela quadra. As cartografias, afirma Cattani, são marcos de trajetórias, descobertas, migrações, diásporas e êxodos: “E, por essas razões, signos da memória e dos afetos”²²⁷.

Índice da vontade de contar, do desejo recorrente de preservar memória, de falar diretamente a uma pessoa, de trazer de volta um espaço íntimo e afetivo, o mapa não é a mera **representação** de uma realidade física – presente ou passada. “Todo mapa”, adverte Maria de Fátima Costa, “é uma abstração. Todo mapa é uma projeção mental”. O mapa mostra ao mesmo tempo em que esconde, esconde e reduz, une e separa.

Não por acaso, na última das 12 colunas em que se lêem os nomes dos parentes e dos vizinhos de Jailton, ele escreveu apenas “Os italianos”. Eu já ia deixando passar esse detalhe, quando, finda a entrevista, perguntei o porquê daquela menção tão concisa. Jailton respondeu que aqueles moradores, de origem italiana, “não se misturavam” com os outros vizinhos, mantendo-se alheios à camaradagem da quadra. Cito mais uma vez a professora Maria de Fátima: “Nenhuma cartografia é inocente”.

A quem faz o mapa, interessa preservar uma *memória afetiva*.

Todo mapa será, portanto, uma lembrança *parcial* do mundo físico – e, além disso, uma lembrança *limitada*.

Diz a historiadora: “O mapa não é um espelho do mundo. É uma simulação”.

A exemplo de qualquer objeto com fins representativos, o mapa não substitui o real, ele dá uma *versão* do que seria o real.

Ainda quando ensaiava os primeiros esboços que levariam a *Quintino*, Jailton já percebia a impotência dos recursos interpretativo. Diz ele: “**A imagem de representação é sempre menor, é sempre um fracasso, é sempre uma coisa que não é aquilo**”.

²²⁶ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 34. Tradução de Jorge Coli.

²²⁷ CATTANI, 2004, s/numeração de páginas.

Essa fala me remete a um mapa mencionado por Jorge Luis Borges, em um texto breve, que ele atribui a um improvável Suárez Miranda, do século XVII: em um império antigo, a arte da cartografia teria atingido tal índice de perfeição que o mapa de uma só província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. A ânsia por superar essa condição representativa – suas limitações e parcialidades – teria, por fim, conduzido aquele povo a um caminho estéril:

Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desenhos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas ²²⁸.

Não é a escala, mais próxima ou mais distante, que assegura a condição íntima do mapa, a serventia, o poder evocativo que ele possa vir a ter.

É de uma inutilidade semelhante a essa que o protagonista de *Dom Casmurro* fala logo nas primeiras páginas do romance de Machado de Assis. Vexado, ele confessa que fez reconstruir, na velhice, a casa de sua infância, dando-lhe “o mesmo aspecto e economia da outra”, já desaparecida:

Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (...) Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa ²²⁹.

Mais do que uma representação em escala 1/1, como aquela do conto borgiano, o que Bentinho tenta refazer ali é a própria realidade: no Engenho Novo, a casa da Rua de Matacavalos. Também aí, contudo, o homem fracassa.

Prossegue o Casmurro:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi e nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta ²³⁰.

²²⁸ BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. São Paulo: Globo, 1989, p. 71.

²²⁹ MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 7.

²³⁰ MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 7.

Reconhecido o fracasso, o personagem toma da pena e põe-se a escrever o livro que seu leitor tem em mãos. É a esse gesto que se assemelha o gesto de Jailton.

Antevendo o fracasso – tanto das estratégias representativas quanto das tentativas de restaurar a infância mesma –, ele procura evocar a memória dela, ou *acionar*, como ele próprio diz:

Quando tu aciona, tu não está substituindo nada, tu não está representando. (...) A gente pára de querer ver um *duplo do mundo* e passa a ver algumas coisas *inseridas no mundo*. Essa diferença me satisfaz, achar que não estou representando, que aquele lugar é irrepresentável.

Por um caminho retorcido, francamente enigmático, em que códigos cotidianos são reinventados e recombinaados entre si, a placa azul com letras brancas reconvoca as consciências compartilhadas da família do artista e desafia o imaginário daqueles que vão deparar com a obra pela primeira vez. Tão logo o artista me revela que pretendeu acionar ali uma memória de infância, o mapa me transporta a um lugar no qual eu nunca estive, para, mais tarde, me conduzir ao lugar da minha própria infância.

* * *

Percorrido esse caminho, depois de toda a conversa com o artista e ainda diante da placa, retomo uma das perguntas iniciais: se o trabalho foi feito para uma só pessoa, por que trazê-lo a público? Ele, de fato, foi feito só para ela?

Talvez eu tenha pensado nas outras pessoas da rua, que poderiam aparecer na exposição. Em vez das quatro ou cinco pessoas da minha família, talvez fossem 30 pessoas. Mas valeria a pena atirar a garrafinha de naufrago ali para ver se pegava alguém. Nenhuma foi. Que eu saiba, ninguém apareceu.

Se no “desenho” inicial em uma folha de papel (já com os nomes diagramados no mesmo feitio da distribuição das casas) a mãe e os irmãos haviam reconhecido a Rua Quintino e a coisa ficara “quente”, por que persistir em uma reconfiguração daquela memória? O que justifica a presença física daquela placa?

(...) tem uma coisa, que talvez inconscientemente envolva a idéia de acionar, de forma diferente, o lugar de outras pessoas, que é a seguinte: como o trabalho se insere na galeria? Como se insere no mundo? Eu não teria paciência de botar uma folhinha na parede da galeria. É como se eu desse umas pistas muito tênues de que isso possa ser recomposto por outras pessoas. Quando apareceu essa idéia da placa, me pareceu que o trabalho ia ficar quase óbvio, quase literal, embora hoje ele permaneça, para a maioria das pessoas, absolutamente nebuloso. Eu tinha até medo do quão literal acho que a placa é. Eu quis que fosse uma placa

azul, abaulada, pegando na galeria uma quina de parede e no alto, tal qual uma placa de rua. Acho que quem vai ali e não sabe nada do papo, alguma coisa, pelo menos uma idéia de placa de rua, pode ter.

Não tive essa idéia. Tentando mais uma vez recompor meu primeiro contato com *Quintino*, lembro que fiquei intrigado, mas que Jailton não me deu muito tempo, contou em seguida do que se tratava. O que ele me disse conformou o meu olhar, e não posso se não imaginar se eu chegaria lá sem o que ele me disse. Pergunto: será que faria muita diferença? Se eu sei, como agora sei, o que a mãe e os irmãos dele já sabiam, também para mim a coisa pode ficar “quente”?

O público, disse Duchamp, extrai açúcar do melado que lhe oferecem, inclusive à revelia de quem oferta²³¹. Nisso, disse Eco, consiste o *efeito poético* da invenção artística, a capacidade de gerar novas e contínuas leituras²³².

Identificar naquele “Agraute”, com a primeira e a última letras tão estendidas, uma fábrica que contornava uma série de casas representa um entendimento imediato para o enigma inicial (“**Claro que estamos falando de alguém com a mínima boa vontade**”, sublinha o meu entrevistado. “**Quem não tem boa vontade não olha nem para uma pintura de copo-de-leite**”), mas mesmo isso não resolve todo o problema. Não é só na decifração da charada que o trabalho cresce – nem é nisso que se esgota.

Há uma questão narrativa em *Quintino*, o artista anunciou-a, e eu quis saber dela, tanto que perguntei sobre isso na entrevista. Essa narrativa conforma o que eu vejo, o que me contam associa-se ao visível, mas a obra não se torna refém da narrativa.

A narrativa, assim como a história da criação do objeto, narrada na entrevista, uma memória sobre outra memória, será essencial para a leitura da placa?

A leitura de um objeto de arte se faz com as referências que se tem e com as que se procura. O que importa, talvez, seja não atribuir excessivo valor a elas. Saber que a placa azul se chama *Quintino*, que o artista morou na Rua Quintino, que dar conta dessa memória era uma idéia persistente, que a configuração dessa persistência se deu a partir da visita a uma retrospectiva do inglês Richard Long, tudo quanto Jailton me contou na entrevista não resolve o seu trabalho, não explica, mas ilumina minha compreensão. *Ver* e *enunciar* permanecem em lugares distintos, embora associáveis.

Com sorte, haverá outras leituras além daquela que fez o próprio Jailton, além daquela que a mãe dele fez, ou da que eu tentei aqui.

²³¹ BATTCKOCK, 1974, p. 74.

²³² ECO, 1987, p. 15.

* * *

Meu esforço nesse capítulo foi dissecar, com os instrumentos de que dispunha, a inserção de um determinado trabalho no mundo: o que eu vejo, o que me dizem, como o que me dizem altera o que eu vejo, como o que me dizem não esgota, etc.

Olhei um trabalho, não entendi, me disseram algo, eu entendi, achei graça, tanto no trabalho quanto na situação, mas não entendi direito como tudo isso acontecia.

Fiz a proposição de uma entrevista ao autor do trabalho, aquele que me dizia, para tentar entender o que eu não entendia, para sobrepor narrativas, para tentar compor uma história do que acontecia, a parte dele e, em alguma medida, a minha.

Recorri à minha experiência de entrevistador e a elementos metodológicos da História Oral e da Sociologia. Pensei no artista não como em um leitor privilegiado, mas como um *mediador* na relação de sua obra com o mundo, não um mediador obrigatório, mas um mediador possível, alguém que poderia dar um testemunho – inexato, como todo testemunho humano, a posteriori, mas significativo.

A entrevista, acredito, não respondeu à pergunta sobre o lugar da imagem, o lugar da palavra e o lugar onde elas convivem. No entanto, terá contribuído para pensar essa convivência, para contar a história da criação de um trabalho, para ajuda a pensar o uso e a natureza da própria entrevista.

* * *

Confesso que, lá no início, já decidido a transformar *Quintino* em meu objeto de estudo, passei a me perguntar como eu próprio trataria de *acionar* a quadra da minha infância: uma única casa de dois pisos de um lado; seis casas do outro: dona Lory, seu Reny, Renyzinho; dona Reny (sempre achei que havia algo de redundante naquela rua, com Renys de diferentes gêneros e diferentes gerações em casas vizinhas), seu Ítalo, Régis, Andréa; dona Zilah; dona Leda; os Bento Alves; os Barcellos. Na esquina, o prédio baixo de tijolo à vista. Correndo pelos fundos, o longo terreno baldio. Lado par da Avenida Ganzo, entre Praia de Belas e Múcio Teixeira.

Pouco depois, passei a me concentrar na casa. É ela – e os seus fantasmas – que, ainda hoje, me aparecem em sonhos. Imaginei um esquema em que os nomes dos meus parentes e o meu próprio se repetiam e sumiam em linhas verticais e horizontais, conforme seu tempo de permanência na casa ao longo dos anos: indicadores das idas e

vindas de cada um, suas presenças e ausências, as separações e mortes. Não detalho mais o projeto porque até aqui ele não passa mesmo de projeto, talvez nem venha a se configurar como objeto de arte. Jailton teve de esperar 10 anos para apresentar *Quintino* depois de ter visto a exposição de Richard Long.

Disse-me ele já no final da entrevista:

Quando os trabalhos aparecem, eles não aparecem por uma inspiração qualquer. É porque estou pensando para um certo lado, e o trabalho veste um pouco aquele pensamento. O que acontece? Existe uma demanda emocional, intelectual, onde aceito algumas coisas que chegam sem grande explicação, convivo com essas coisas durante algum tempo e... Não acontece de eu ter uma demanda e criar um trabalho procurando ilustrá-la. Não. Eu tenho uma demanda que gera uma espécie de percepção das coisas. Quando estou imbuído dela, algumas coisas começam a chegar, e eu levo tempo para entender essas coisas que chegam. A hora de transformar isso em trabalho é quando eu mais ou menos entendo. Leva um tempo até que o trabalho aconteça. *Quintino* só começa a aparecer quando entra uma outra demanda: quando ficam mais nítidas para mim as discussões sobre espaço e lugar, sobre fatias de vida, sobre conhecimentos específicos, a idéia de qualidade em vez de quantidade de público. Essas demandas me autorizam a fazer o trabalho. Daí ele acontece. Sem essas demandas, as coisas não me chegam muito. Ou elas chegam, e eu não vejo. Com as demandas, as coisas chegam, vão estacionando, estacionando, até que aparece o trabalho. Quando não tenho demandas, fico bem perdido.

Eu diria que estou na fase de procurar entender as coisas que chegam. Acredito não estar preparando aqui uma *resposta* ao trabalho do meu entrevistado, como fez, por exemplo, Frederico Morais em relação a determinadas ações de Cildo Meireles nos anos 1970, em São Paulo²³³. Tenho a pretensão de imaginar que estaria mais próximo daquilo que Marco Giannotti identifica no escritor argentino-canadense Alberto Manguel: uma postura ao mesmo tempo respeitosa e passional diante da arte, que pensa em cada objeto artístico como em “um ser vivo que permite interpretações múltiplas”²³⁴. Diz o próprio Manguel: “Para o bem ou para o mal, toda obra de arte é acompanhada por sua apreciação crítica, a qual, por sua vez, dá origem a outras apreciações críticas. Algumas destas, transformam-se, elas mesmas em obras de arte”²³⁵.

Uma das formas de apreciação crítica, acredito vivamente, seria aquela que leva em conta a capacidade de uma obra de gerar outras obras (ou, pelo menos, de ativar o

²³³ Um exemplo: em resposta a *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, no qual o artista plástico Cildo Meireles imprimia frases como “Yankees, go home” em garrafas de Coca-Cola e reintroduzia essas garrafas no sistema de circulação de refrigerantes, o crítico Frederico Morais fez seu próprio trabalho: encomendou o equivalente à carga de dois caminhões de Coca-Cola e cobriu com elas o chão de uma galeria de arte, colocando apenas uma das garrafas de Cildo no meio das outras.

²³⁴ GIANNOTTI, 2003, s/ numeração de páginas.

²³⁵ MANGUEL, 2001, p. 30.

desejo de gerar uma obra). Citando Eco de novo, “(...) os livros falam sempre de outros livros e cada história conta uma história que já se contou”²³⁶.

Mesmo que eu não venha a realizar um trabalho, percebo que, a partir da placa azul de Jailton Moreira e da pergunta que *Quintino* me faz sobre minha memória de infância, enxergo mais claramente o perfil de certas obsessões que me acompanham desde os tempos de menino, naquela casa da Avenida Ganzo, hoje desfigurada.

Finalizo essa reflexão com Paul Valéry: “Uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos. A educação profunda consiste em desfazer a educação primitiva”²³⁷.

Jailton, muito depois da entrevista, quando eu confidenciava a ele a tentativa de materializar minhas próprias listas, comentou que experimentava aí uma certa vaidade: “Nunca pensei que esse trabalho pudesse despertar isso. Logo esse trabalho, que eu julgava tão enigmático”.

²³⁶ ECO, 1987, p. 26.

²³⁷ VALÉRY, 1999, p. 139.

Capítulo 4

Diante do vazio

Em que a entrevista com Maria Helena Bernardes, sobre o livro Vaga em campo de rejeito (2003), aponta para novos problemas no convívio entre ver e enunciar

“Desconsidere agir como um artista”

Maria Helena Bernardes

Entre a primavera de 2001 e o verão de 2002, Maria Helena Bernardes dedicou-se com intensidade e franqueza a uma empreitada assumidamente absurda: a artista identificou dois espaços vazios no município de Arroio dos Ratos, no interior do Rio Grande do Sul e, com a ajuda de pessoas que ela não conhecia e que foram se engajando de forma voluntária no projeto, tratou de refazer uma daquelas áreas sobre a outra. Um refugio arquitetônico, não desprezível mas quase imperceptível, uma espécie de triângulo que se formava entre dois prédios do centro da cidade, entre a Rodoviária e a Câmara de Vereadores, foi reconstruído – com o mesmo formato e as mesmas medidas – sobre um campo de rejeito de carvão, área igualmente inerte, índice remoto da exploração mineral que havia sido, em outros tempos, a principal fonte de sustento da região (fig. 36).

Constituído um vazio sobre o outro, Maria Helena passou a relatar o episódio em conversas com amigos e, pouco a pouco, em palestras públicas. Instada por seus ouvintes, decidiu fixar em texto a narrativa. Acabou publicando um livro, o qual finalmente batizou a experiência: *Vaga em campo de rejeito*²³⁸.

Ali, a autora reproduz o que aconteceu, desde sua primeira visita a Arroio dos Ratos, ainda sem saber o que iria fazer na cidade, movida pela curiosidade em torno dos vãos urbanos (“Toda cidade possui suas vagas, e Arroio dos Ratos não seria exceção”²³⁹), até a última visita, no ano seguinte, para observar o triângulo assentado sobre o campo de rejeito. Quase quatro dezenas de fotografias acompanham o relato. Fecha o volume um ensaio crítico assinado por André Severo. O texto de Maria Helena, diferente do dele, restringe-se à narração dos acontecimentos. Ela nos fala da procura, dos encontros, descreve as reações de seus interlocutores, as motivações.

Em um primeiro momento, mais do que a prosa elegante e enxuta, mais do que o caráter borgiano de conto fantástico que a história sugeria, foi o seu tom, francamente narrativo, o que me impressionou. Não havia ali nenhuma ânsia auto-interpretativa, tão característica dos textos em arte ou sobre arte.

Pensei em Umberto Eco e no elogio que ele faz ao Edgar Allan Poe de *A filosofia da composição*. Naquele ensaio, argumenta Eco, Poe dissecou a invenção de seu mais célebre poema, mas não nos diz *como* interpretá-lo, ele expõe os problemas que teve de resolver para produzir um efeito poético, sendo que *efeito poético*, para o semiólogo italiano, é a capacidade de um texto de gerar novas e contínuas leituras, sem jamais esgotar-se no todo. Comentando sua própria atividade como narrador, autor do romance *O nome da rosa*, Eco pontifica: “O narrador não deve facilitar interpretações de sua obra, se não para que teria escrito um romance, que é uma máquina de gerar interpretações?”²⁴⁰.

No livro *Vaga em campo de rejeito*, Maria Helena parece conduzir sua narrativa nessa mesma linha. Ela não nos diz como devemos interpretar a experiência de Arroio dos Ratos, tampouco preocupa-se em fornecer justificativas ou chaves explicativas. A abordagem crítica fica reservada para o final do volume, no texto de André Severo²⁴¹. É

²³⁸ BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003. O livro foi publicado dentro da coleção Documento Areal, ligada ao Projeto Areal, concebido por Maria Helena e pelo artista André Severo, também de Porto Alegre. O projeto prevê deslocamentos e ações artísticas fora do circuito tradicional, além da publicação de livros editados por artistas.

²³⁹ *Idem, ibidem*, p. 16.

²⁴⁰ ECO, 1987, p. 9.

²⁴¹ Em conversa à época do lançamento do livro, comentei com Maria Helena e André Severo sobre a conveniência de ter incluído o texto de André no mesmo volume. Eles disseram que também haviam se perguntado sobre isso.

só ali que vão aparecer, por exemplo, as palavras *arte* e *artista*. Em nenhum momento de seu próprio texto, Maria Helena parece disposta a qualificar o que viveu. Limita-se a contar o que percebeu, o que ouviu, o que sentiu. Ela conta *como* e *por quê*. A história que oferece é a própria história de um ato criador.

Algumas partes dessa narrativa podem ser diretamente associadas a certos conceitos da Crítica Genética, apresentados por Cecília Almeida Salles no livro *Gesto inacabado*. Quando Maria Helena diz que sua “primeira curiosidade era puramente espacial”, que “sentia atração por aqueles vazios aleatórios e ao mesmo tempo exatos, que não tinham forma e nem conteúdos próprios”²⁴², ela estaria enunciando o que a pesquisadora chama de **trajeto com tendência** ou **movimento com tendência**: o elemento que direciona o processo de criação, seja uma intuição amorfa, uma premissa geral ou uma miragem²⁴³. Quando a artista conta que, “animada, saía para buscar outras vagas pela cidade, pois elas se revelavam cada vez mais instigantes”²⁴⁴, parece ter alcançado o momento da **maturação permanente**. Salles comenta: “O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações”²⁴⁵.

Em diferentes momentos da narrativa, Maria Helena Bernardes ora vai se dizer “animada”, ora vai se revelar “perdida”. É como se demonstrasse o que Salles identifica como **processo de conhecimento**: movimento que inclui a percepção do artista sobre si mesmo, sobre o mundo ou sobre a matéria com que trabalha (“Descobri que o carvão funciona como um filtro, quase não se deslocando com a chuva”²⁴⁶).

Poderíamos citar ainda a **apropriação dos acasos** (“A hipótese da vaga perfeita apareceu de súbito, alguns dias mais tarde, ao olhar distraída para o entorno da estação rodoviária”²⁴⁷), o momento dos **erros** (“Já estava prestes a finalizar a última etapa da Vaga preta, quando intuí que havia tomado a direção errada em meu trabalho, pois, de súbito, as linhas cavadas me pareceram uma insensatez”²⁴⁸) e o dos **testes** (“Continuei jogando pedras com mais e mais força até o fim, observando o aspecto circunspecto e grave que o triângulo adquiria com aquela divisão geométrica tosca, mas ainda assim, sutil. Aos poucos, meu humor melhorava”²⁴⁹).

²⁴² BERNARDES, 2003, p. 32.

²⁴³ SALLES, 2004, p. 28.

²⁴⁴ BERNARDES, 2003, p. 32.

²⁴⁵ SALLES, 2004, p. 31.

²⁴⁶ BERNARDES, 2003, p. 28.

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 16.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 44.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 46.

Não é o caso de promover aqui uma fragmentação classificatória do texto. Pretendia antes demonstrar que *Vaga em campo de rejeito* corresponde a uma narrativa, digamos, clássica, exemplar, de um processo de criação artística. É um relato a posteriori como o de Edgar Allan Poe, embora não se preocupe em afirmar como ele um caráter preciso, matemático e objetivo para a instauração da obra. Ao contrário. Maria Helena dá conta de hesitações, surpresas e flutuações de espírito.

Quando eu preparava uma matéria jornalística sobre o lançamento desse livro, decidi que não entrevistaria a autora. Tentava evitar uma sobreposição de narrativas: o texto, percebi, já descrevia em minúcia o processo de constituição do trabalho, e eu queria que a minha leitura se fizesse com o mínimo possível de “filtros”. Combinamos não uma entrevista mas uma conversa, eu, ela e André Severo, mais sobre o Projeto Areal do que sobre o livro em si²⁵⁰.

Foi mais tarde que pensei em fazer uma entrevista²⁵¹. Não sei se em razão de algo que Maria Helena dissera ou se por uma intuição minha, desconfiei que o livro não se reduzia a um *registro* da experiência.

Cristina Freire, em seu estudo sobre a catalogação do acervo de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, já alertava para a crescente dificuldade de definir, com o desenvolvimento das performances e das experiências da *Land Art*, a partir dos anos 1960, o que é obra e o que é registro da obra²⁵².

Em uma entrevista, eu teria a chance de conferir essa suposição – se, na avaliação da artista, o livro constituía ou não o trabalho, se era uma filosofia do que ela compusera ou, mais do que isso, se era parte integrante da composição. Ao mesmo tempo, em uma entrevista, poderíamos, eu e ela, elaborar uma outra história do processo criador: se *Vaga em campo de rejeito* contava como e por que o nada se assentara sobre o vazio, história que a própria Maria Helena se incumbira de contar, uma entrevista com ela poderia recuperar o processo de criação não da vaga mas do livro.

Desde logo, pensei em realizar essa entrevista por escrito. Havia um precedente. Fazia alguns meses que eu conversava com Maria Helena por e-mail. Ela passava uma temporada no Exterior, e eu, já preparando esta pesquisa, perguntava a ela por dados

²⁵⁰ A matéria, com o título de “O nada sobre o vazio”, foi publicada na página 8 do caderno Cultura do jornal Zero Hora em setembro de 2003.

²⁵¹ Essa entrevista e sua interpretação constituíram a base do trabalho de conclusão da disciplina Leituras da Obra de Arte I, ministrada pela prof. dr^a. Mônica Zielinsky, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, primeiro semestre de 2004.

²⁵² Para maior aprofundamento desta questão, ver FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras/MAC/USP, 1999.

biográficos e questões de formação. Quando propus as perguntas sobre *Vaga em campo de rejeito*, Maria Helena já estava de volta e o foco da minha pesquisa já havia se direcionado para o processo criador. Ainda assim, preferi manter a forma escrita. Tinha como referência a bela entrevista que Lisette Lagnado fizera por carta com Iberê Camargo, ela em São Paulo e ele em Porto Alegre²⁵³, e o diálogo, via e-mail, entre Luiz Camillo Osório e Milton Machado²⁵⁴. Considerarei, sobretudo, a qualidade do texto de Maria Helena, que eu conhecia bem do livro e que tanto me entusiasmava.

Claro que uma entrevista feita pessoalmente se distingue de uma feita por escrito, assim como a linguagem oral não é da mesma ordem que a linguagem escrita. Na história do homem, a escrita apareceu muito depois da fala, sofisticou-se à medida em que as necessidades de intercomunicação se tornavam mais complexas.

Em geral, a forma escrita sugere a idéia de permanência (tanto que, no caso das entrevistas “orais”, o costume recomenda que se transcreva o que foi dito). A escrita permite uma ordenação mais lógica e mais coesa do discurso, com palavras melhor escolhidas. A versão oral tende a ser mais performática, mais repetitiva e digressiva²⁵⁵.

Aquele que escreve renuncia à prosódia (o tom, a pausa, o ritmo, a qualidade da voz), também abre mão da linguagem corporal (as imagens que se produzem a partir dos gestos, das expressões faciais, dos movimentos humanos). O que fala recorre com mais frequência aos chamados termos evasivos²⁵⁶.

Se na “entrevista oral” é possível observar mais diretamente os atos falhos, as divagações, as vacilações e os improvisos do entrevistado, na “entrevista por escrito” aquele que responde tem maior controle sobre o que enuncia. Nesse caso, a autoria, de fato, é algo que se compartilha (tanto que, nas pesquisas de História Oral, o texto transcrito passa obrigatoriamente pelo crivo do entrevistado, a quem está reservado o direito de alterar, corrigir ou cortar trechos inteiros do que disse).

Ao propor uma entrevista por escrito, eu talvez quisesse aproximar o discurso que seria produzido daquele que compunha o livro. Não como um duplo do livro, mas como uma leitura paralela, complementar.

²⁵³ A entrevista está publicada em LAGNADO, 1994.

²⁵⁴ “Conversa entre Milton Machado e Luiz Camillo Osório”. In: BASBAUM, Ricardo. COIMBRA, Eduardo (org.). *item: Revista de Arte*, nº 5. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2002, p. 6-18.

²⁵⁵ FERNANDES, José Guilherme dos Santos. “Do oral ao escrito: implicações e complicações na transcrição de narrativas orais”. *Outros tempos*. Disponível em:
<<http://www.outrostempos.uema.br/artigo12.doc>>. Acesso em março de 2006.

²⁵⁶ DOOLEY, Robert A. LEVINSOHN, Stephen H. *Análise do discurso – Conceitos básicos em lingüística*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 30-35. Tradução de Ruth Julieta da Silva e John White.

Foram quatro sessões de e-mails. Na primeira, Maria Helena confirmou o que eu imaginava. O livro, na perspectiva dela, não era da ordem do registro: “(...) **não costumo me referir ao livro como ‘registro’ daquele trabalho. Quando o escrevi, considerava que estava produzindo uma nova parte de *Vaga em campo de rejeito*, parte que, finalmente, dava título a toda a experiência**”²⁵⁷.

Não foi na hora, foi só depois que percebi que uma de minhas preocupações na condução da entrevista parecia ser a tentativa de determinar o **lugar** do trabalho, o lugar onde ele estava, onde ele acontecia. Fiel à idéia de que deveria perguntar antes à obra do que ao artista, de que deveria privilegiar a arte em lugar do discurso, me sentia impelido à pergunta: onde está a obra? Onde termina a arte e onde começa a fala do artista?

Estaria o trabalho sobre o campo de rejeito em Arroio dos Ratos? O trabalho seria o triângulo cimentado no vazio? A leitura do livro me sugeria que não. Na entrevista, Maria Helena confirmaria essa idéia:

(...) a decomposição da vaga (sobre a qual o Senhor do Trator ainda há pouco me informava, lamentando profundamente: "Passou um caminhão sobre o seu serviço, o pessoal não respeita!") me parece uma decorrência lógica do processo entrópico inalienável a qualquer evento que se passe no campo de rejeito. Tenho pena do meu amigo do trator que sofreu com a degradação daquilo que ele ajudou tanto a fazer, mas confesso que me traz alívio saber que a vaga de Arroio dos Ratos vai desaparecer. Sinto horror ao pensar que, por algum equívoco, alguém possa querer resgatar e reconstruir a vaga, eternizando-a como objeto em meio ao campo vago. Para mim, vaga em campo de rejeito é mais que um objeto, é um fluxo de acontecimentos e idéias fragilmente sinalizados pela presença daquele triângulo de cimento.

Também, para mim, o trabalho não parecia se resumir ao objeto. A história toda já me empolgava demais sem que eu sentisse a necessidade de *ver* a vaga construída. No máximo, confesso, havia o desejo remoto de visitar o local, antes para encarar um fetiche do que para admirar um objeto de arte. O trabalho, pois, dispensava o meu olhar.

Onde então ele estaria? Na experiência da construção do triângulo de cimento? O lugar do trabalho seria o próprio processo? Eu me defrontava, enfim, com aquilo que Paul Valéry sugeria? A execução do poema é que é o poema?

Mais uma vez, sim e não. O trabalho estava na vaga de cimento e estava também na construção dessa vaga, mas não se restringia a isso (no mínimo, porque existia o livro). A obra era uma coisa e outra e nenhuma delas. Quem sabe, então, estaria no ato de *contar*

²⁵⁷ Da entrevista com a artista, realizada por e-mail entre julho e agosto de 2004, integralmente reproduzida nos Anexos deste trabalho. Todas as outras citações em negrito ao longo deste capítulo também foram extraídas dali.

essa experiência? O trabalho, imaginei, só existia quando Maria Helena se propunha a contar o que acontecera, fosse nas conversas com os amigos, nas palestras públicas ou no livro. *Contar* era o trabalho.

Se ele estava apenas fragilmente sinalizado no campo de rejeito, talvez sobrevivesse melhor em um relato.

Nesse caso, seria o relato uma configuração possível da obra? Aquilo que se conta em um livro, uma palestra ou uma conversa pode ter mais peso do que aquilo que se vê? O que me contam pode dispensar minha visão?

Pode ser, mas...

E se nada daquilo fosse real?

Não se tratava de duvidar do que dizia Maria Helena, ou de imaginar um projeto semelhante ao da francesa Sophie Calle – artista conhecida por embaralhar narrativas ficcionais com histórias reais, às vezes ficcionalizando algo que de fato ocorreu, outras vezes encenando na vida situações que provêm da literatura. Em nenhum momento, cogitei a possibilidade de ir até Arroio dos Ratos para investigar a existência da vaga, ou, pelo menos, a de suas ruínas, também não me ocorreu caçar as pessoas que tinham se engajado no projeto para perguntar se elas de fato o fizeram. De alguma maneira, porém, eu percebia uma dubiedade naquela narrativa. Não fui o único. Contou Maria Helena durante a entrevista: **“Após ler o livro, o Miguel Chaia [cientista político, professor da PUC de São Paulo] perguntou: ‘Mas isso aconteceu mesmo?’. Ele estava dividido entre o tom literário do relato e a realidade das imagens. Quando eu ia responder, ele disse: “Não me conta. Essa dúvida, eu quero guardar”.**

Acho que também para mim, mais do que atestar a veracidade do que se dizia ou do que admitir a possibilidade de uma invenção narrativa, interessava preservar um certo mistério que pairava ali, algo cujo interesse advinha precisamente do fato de ele não ser dizível, acho que nem mesmo pela própria artista.

Ao mesmo tempo e a essa altura, eu também me perguntava: se, suponhamos, ainda não houvesse o livro e se Maria Helena me contasse tudo aquilo numa entrevista, da procura por vagas, ainda em Porto Alegre, até a inauguração da vaga sobre o campo de rejeito, em Arroio dos Ratos, a entrevista seria o trabalho ou, ao menos, parte dele?

Quando, afinal, era obra e quando era discurso?

A minha dúvida sobre o lugar do trabalho correspondia também à minha dúvida sobre o lugar da entrevista.

A entrevista cumpria aqui, desde o início, um papel bem distinto daquele que se examinou nos capítulos 2 e 3 dessa dissertação. No estudo de *Vista de Ararit*, ela era um instrumento auxiliar, combinado a outros documentos, para ajudar a mapear o processo de instauração da gravura. Na análise de *Quintino*, surgia a partir da dúvida sobre qual o lugar da fala do artista na minha aproximação com seu trabalho. No caso de *Vaga em campo de rejeito*, a entrevista é também um meio auxiliar, surge igualmente de uma indagação sobre o lugar da fala do autor do trabalho, mas se combina à dúvida sobre onde está o trabalho, onde ele ocorre. No diálogo, estaremos discutindo esse lugar, assim como o processo de criação da própria vaga e também o processo de criação do livro que conta aquele primeiro processo: uma história da invenção da história da invenção.

Na interpretação do material, decido percorrer mais ou menos o mesmo caminho trilhado nos capítulos anteriores. Feita a entrevista (dessa vez, por escrito), decompou o texto em unidades, identifico indicadores e encaminho a análise de conteúdo.

Entre os indicadores, aparece novamente o de **tendência**, a motivação imprecisa (aqui, mais do que nunca, *uma vagueza*) que norteia o processo de criação. Na primeira resposta, Maria Helena já menciona essa condição a priorística:

(...) fui para lá [Arroio dos Ratos] com uma única decisão, talvez uma única certeza (no reino de incertezas que muito bem apontaste): a de que eu não iria, em nenhuma hipótese, ceder à tentação de “editar”, antecipadamente, a experiência que eu tinha pela frente. Essa expressão, “editar a experiência”, martelava meus pensamentos, acompanhava meus passos em Arroio dos Ratos. Era um alerta vermelho, uma interdição que ameaçava a aventura genuína que eu ainda desconhecia.

Aquilo que indica o rumo para o artista, além da vagueza, pode ser algo que ele se impõe, que apenas em princípio e aparentemente o limita, um alerta vermelho. Salles diz que a criação se realiza na “tensão entre limite e liberdade”. Anota a pesquisadora: “Criar livremente não significa poder fazer qualquer coisa, a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. As delimitações são como as margens de um rio pelo qual o indivíduo se aventura no desconhecido”²⁵⁸. No caso de Maria Helena, a idéia de não editar a experiência, a idéia de determinar as margens do rio em que iria navegar, parecia ancorada não exatamente em uma contradição mas pelo menos em um jogo entre não saber o que fazer, o receio de não fazer alguma coisa e o desejo de fazer alguma coisa diante de algo. Prossegue a entrevistada:

²⁵⁸ SALLES, 2004, p. 64.

“Editar a experiência” foi uma intuição que surgiu durante as primeiras caminhadas nas ruas de Porto Alegre, quando procurava vagas e, sobretudo, quando as encontrava e ainda não sabia bem o que fazer com elas. Não saber o que fazer diante de algo que me espantava e atraía tanto, que era maior do que tudo que eu poderia manipular, e que, ao mesmo tempo, esvaziava o sentido habitual de manipular e produzir qualquer coisa (fossem arte, objetos, situações cotidianas, etc.) me assustava um pouco, pois, como artista, tinha receio de perder as vagas, ou perder a oportunidade de elaborar algo a partir delas. Ao mesmo tempo, que sinuca! Como resistir a “fazer arte” diante daquela descoberta? Eu tinha à minha frente magníficas situações sem nome, (que eu definia genericamente como “vagas”), sem valor social, nem identitário, esvaziadas de importância e função. Miniaturas de um vazio maior que sempre foi motivador do meu trabalho e do meu pensamento. Tudo o que me importava parecia se concentrar nas vagas.

Com Valéry, eu diria que “o poeta desperta no homem através de um acontecimento inesperado, um incidente externo ou interno: uma árvore, um rosto, um ‘motivo’, uma emoção, uma palavra”²⁵⁹. Uma vaga, eu acrescentaria. Com Edith Derdyk, lembraria que a palavra *algo* – que aparece, acima, tanto em “não saber o que fazer diante de *algo*” quanto em “receio de perder a oportunidade fazer *algo*” – nos remete instantaneamente a sensações indefinidas e paradoxalmente presentes: “algo é algo vago, nebuloso, informe”. Anota Derdyk: “*Algo* é um pronome indefinido que pode ser *alguma* ou *qualquer* coisa, anunciando a atualidade de *algo por vir*, evocando a ausência do que pode se dar como presença: acontecimentos em todos os instantes, em qualquer direção”²⁶⁰. No caso, o algo que Maria Helena tem diante de si é um vazio. O que ela vai querer construir, a presença que vai querer configurar, é também um nada. Isso fará, quem sabe, toda a diferença. O que Maria Helena procura, **o referencial do mundo concreto** que ela aciona em seu processo de criação artística, não é uma paisagem, não é uma recordação de infância, não é propriamente um enigma. O que lhe interessa é o vazio.

Vinculei a isso, ainda quando preparava a entrevista, o fato de ela não ter trabalhos para mostrar. Quando pedi para ver obras que ela fizera antes do trabalho com a vaga (eu conhecia apenas algumas colagens), Maria Helena só pôde me apresentar reproduções fotográficas, quase nada havia. Disse ela durante a entrevista:

O que me desagradava em meus tempos de ateliê, era o acúmulo de objetos que resultava do trabalho. Nunca gostei de acumular coisas e sempre tive uma resistência em produzir mais matéria. É um traço de personalidade. Também nunca fui apegada ao meu trabalho em sentido material. Sempre gostei de dar meus desenhos aos amigos e me contentava em tê-los na memória ou em fotografia, ao invés de vê-los envelhecer como objetos. (Algo que me abate diante de grandes coleções, como a do Louvre, por exemplo). Tudo isso colaborou para uma transformação do meu trabalho em situações mais etéreas

²⁵⁹ VALÉRY, 1999, p. 210.

²⁶⁰ DERDYK, 2001, p. 28.

ou “desmaterializadas” (resisto um pouco a esse termo, já tão banalizado). Com o passar do tempo (e a exposição da Galeria Iberê é resultado disso), eu vivi uma forte e crescente contradição entre trabalhar com uma idéia de vazio e infinito tendo que, para isso, recorrer ao uso de matéria (papel, tinta, colagens). Comecei a me inquietar e ficar profundamente insatisfeita com essas metáforas de vazio que eu produzia e resolvi, seguindo a intuição de sonhos, etc., partir para experiências mais diretas, sem tanta articulação formal ou valorização dos procedimentos artísticos (o trabalho Coluna para a Cité des Arts, pode ser um exemplo)²⁶¹.

É ainda o processo de criação o que Maria Helena vem explicitando aqui. Em um esforço de coerência, próprio de quem narra, como nos ensina a História Oral, ela busca as possíveis origens de seu interesse por vazios, pontua a importância das intuições e até mesmo a influência dos sonhos na constituição de sua obra, identifica suas contradições, as insatisfações com os resultados obtidos, aponta de que maneira e com que questões ela se apropria dos referenciais duplamente *vagos* do mundo real (vagos por que incertos, vagos porque vazios). Tudo isso nos encaminha, mais uma vez, àquela que é – eu acredito – uma das condições essenciais de todo esse trabalho, um dos seus focos de maior fascínio, algo que também a entrevista vai ajudar a evidenciar, aquela que é a própria razão de ser da experiência em Arroio dos Ratos e do livro que ela gerou: a noção de que aquele foi um trabalho absurdo, um trabalho inútil.

Maria Helena e, de certa forma, todas as pessoas que graciosamente se engajaram no projeto de refazer o vago sobre o rejeitado guiaram-se o tempo todo por algo que não ambicionava nada a não ser aquilo que é, algo que parece contradizer e renegar toda a sanha produtiva da nossa era. Em um mundo em que, mesmo no campo da arte, se prevê a materialização de *algo*, o algo que Maria Helena nos oferece é o nada.

No texto de *Vaga em campo de rejeito*, a autora não chega a fazer uma saudação ao nada ou ao absurdo que implica em nada fazer, ou em fazer o inútil, como sugeria João Cabral (“Fazer o que seja é inútil / Não fazer nada é inútil / Mas entre o fazer e o não fazer / Mais vale o inútil fazer”²⁶²). Isso não vai enunciado no livro, ao menos não explicitamente, a não ser no texto de André Severo ao final do volume. Contudo, não demorei a reconhecer na narrativa de Maria Helena o eco de um texto anterior da artista, que funcionava, na minha interpretação, como um manifesto para o trabalho com a vaga. Tratava-se de um comentário sobre uma intervenção da artista Mima Lunardi no

²⁶¹ Incluí no Anexo reproduções fotográficas de outros dois trabalhos de Maria Helena Bernardes que já tematizavam a relação com o espaço e o gosto pelo quase imperceptível (fig. 37 e 38).

²⁶² CABRAL DE MELO NETO, João. “O artista inconfessável”. In: OLIVEIRA, Marly de (org.). *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 384.

Torreão, em Porto Alegre²⁶³. Valendo-se do imperativo, tão caro aos manifestos desde pelo menos o final do século XIX, Maria Helena propunha ali: “Desconsidere agir como um artista e tente fazer um trabalho sem sentido. Tente uma arte menos artística, que não reverta em artistas. Elimine a finalidade”. Terminava com uma citação de Walter de Maria, artista que já em 1960 propunha: “A arte sem sentido é obviamente a mais importante e significativa forma de arte hoje”.

Walter de Maria exemplificava como trabalho sem sentido a transferência de toras de madeira de uma caixa para outra, com a recolocação das madeiras na caixa de origem. Maria Helena, como ele, ambicionava – na teoria e na prática – não só uma arte sem finalidade, mas uma arte, em razão disso, “menos artística”. Na entrevista, ela confirmou a aproximação entre esse “manifesto” e o trabalho com a vaga em Arroio dos Ratos:

O texto da Mima foi escrito entre maio e junho de 2001 (fui verificar a data), e a Vaga começou em setembro do mesmo ano. Uma coisa é íntima da outra, concordo contigo. Quando vi o trabalho da Mima no Torreão, senti um entusiasmo imenso, por vários motivos: por ser um belo trabalho autoral; por estar dividido entre vários componentes, procedimentos e espaços; por envolver espaço e tempo de uma maneira peculiar, mas, sobretudo, o que me tocou diretamente, foi a entrega absoluta da Mima ao “sem sentido” da arte, para resgatar os termos do texto. Àquela época, eu andava especialmente inquieta com a onda de profissionalização da arte surgida no final dos anos 90. Se isso tinha um lado positivo, tinha também um lado assustador. A palavra “carreira” voltava a circular sem qualquer pudor no meio artístico. Sinto-me pessimista em relação a esse profissionalismo exacerbado. É difícil fazer do imprevisível uma profissão, e o exercício artístico é uma provocação ao previsível, é um furto ao planejado. A arte profissionalizada é como um exercício empresarial: não corre riscos. Então, nessa época, eu martelava a necessidade do trabalho “sem sentido”, de fazer uma arte que não “revertesse em artistas”...

Além disso, o trabalho da Mima era uma linda apologia ao absurdo, esse absurdo que desencadeia a perplexidade e que está na raiz do exercício crítico, portanto, criador. Escrevi o texto e creio que ele passou a ser um norte, servindo como aval necessário para várias decisões: desde o fechamento de meu atelier até a saída diária às ruas, em busca dessa perplexidade com as coisas simples, do absurdo à luz do sol. Foi assim que, em abril de 2001, com o texto para a Mima na cabeça, me deparei com a primeira vaga, na esquina da avenida Farrapos com a rua Ramiro Barcellos.

Mais do que o indicador de um **trajeto com tendência**, o comentário-manifesto funcionaria como aquilo que Salles chama de **projeto poético do artista**: “São gostos e crenças que regem o seu modo de ação”²⁶⁴, ou ainda, “seu plano de valores e sua forma de representar o mundo”²⁶⁵.

²⁶³ A intervenção, intitulada *Aurora... desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações*, realizou-se entre maio e junho de 2001, em Porto Alegre. O texto escrito por Maria Helena está integralmente reproduzido no Anexo desta dissertação.

²⁶⁴ SALLES, 2004, p. 37.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 38.

Maria Helena procura o vazio e só o encontra porque o procura, ao mesmo tempo em que, como ela disse, não sabe o que fazer com ele e deve resistir em “editá-lo”, em emprestar um caráter “artístico” a esse vazio.

São gostos e crenças, um plano de valores, uma forma de perceber o mundo.

Sem o projeto poético da “falta de finalidade”, sem o projeto de “uma arte menos artística”, a experiência da vaga no campo de rejeito não teria se produzido:

Todos os dias, a caminho de Arroio dos Ratos, eu me questionava se, de fato, queria genuinamente saber o que acarretaria se eu compartilhasse com outras pessoas a existência das vagas. Como elas reagiriam e o que eu descobriria se me dispusesse a compartilhar a empreitada de construir uma vaga (sabendo que, naturalmente, isso não estaria em perspectiva no horizonte dessas pessoas)? Diante da confirmação, "sim, eu quero saber, preciso ver e viver isso", eu seguia para Arroio dos Ratos, muitas vezes deixando câmera fotográfica, caneta e papel em casa. Procurava deixar a "artista" em casa, com todo o peso social, identitário, peso do métier – pois até arte conceitual pode facilmente virar métier... – para que ela, a artista, não atrapalhasse ou impedisse a experiência. Resumidamente: sabia que se eu planejasse um trabalho de arte sob formato de uma aventura, eu jamais viveria a aventura.

E o livro?

Será que o livro que relata uma experiência inegavelmente absurda, inútil e sem sentido não produz ele próprio algum sentido, dado que ele conta uma história, ordena fatos e alinha os acontecimentos em uma seqüência lógica?²⁶⁶

Parece que sim, e, mesmo assim, mesmo atribuindo alguma permanência para um episódio tão fugidivo, o livro não chega a neutralizá-lo. O volume intitulado *Vaga em campo de rejeito* não era a *finalidade* da experiência de Arroio dos Ratos, embora, sem dúvida, seja consequência dessa experiência. Na entrevista, Maria Helena rememora o caminho que levou à criação do livro:

(...) sempre que eu voltava de Arroio dos Ratos, as pessoas mais próximas esperavam que eu contasse o que tinha se passado lá, de forma que exercitei muito minha narrativa durante o processo. Eu sempre retomava o que já tinha acontecido e acrescentava dados novos, fazia relações novas, atualizava a perspectiva. Todo mundo adorava a história da vaga, o caráter insólito dos episódios, e me diziam "escreve, para não esquecer". Eu não escrevia, queria que as coisas se desencadeassem sem que um texto ou roteiro se formasse em paralelo. Quando tudo terminou, nos primeiros meses subsequentes, tive algumas oportunidades de "contar" a vaga em público (palestras, etc.), e, novamente, as pessoas sugeriam que eu escrevesse o relato. Logo, com o prêmio da Petrobras e a possibilidade de continuar a série Documento Areal, graças ao entusiasmo dos amigos e em consideração a todos que haviam participado da experiência, tudo amadureceu no sentido de escrever e publicar um livro.

²⁶⁶ Estou usando aqui a noção de *sentido* e *sem sentido* na acepção proposta por Walter de Maria: a de uma tarefa sem finalidade, sem utilidade, sem objetivo. Cf. STILES, 1996, p. 526.

Nessa altura, e ainda tentando compreender o apaixonado interesse que o livro faz em mim, percebi que o narrador de *Vaga em campo de rejeito* aproximava-se muito daquele que é descrito por Walter Benjamin: “Seu dom é poder contar sua vida”²⁶⁷.

* * *

Em um texto seminal, datado de 1936, Benjamin apresenta o escritor russo Nikolai Leskov como exemplo raro – e em vias de extinção – de alguém que conserva o dom da narrativa em uma época desgraçadamente inadequada, época em que impera o menosprezo pela experiência. Diz Benjamin: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”²⁶⁸.

No livro *Vaga em campo de rejeito*, assim como nas palestras e nas conversas com os amigos, Maria Helena reabilita a noção de *experiência*.

Walter Benjamin, ao vincular a figura do narrador a dois grupos arcaicos, o dos que retornam de viagem e o dos que, mantendo-se em casa, perpetuam as histórias e as tradições locais, observa que a *experiência* é a fonte do narrador. As melhores narrativas escritas seriam aquelas que menos se distanciam das narrativas orais. Aí, novamente, caberia associar o narrador da *Vaga* ao narrador benjaminiano: a *experiência* é a sua fonte, e a qualidade do texto vem, em grande parte, da fruição oral que ele conserva. Antes de escrever o livro, Maria Helena exercitou-se longamente na tarefa de *contar a experiência*. Ao decidir-se pela forma escrita, tentou preservar o caráter literário que os seus ouvintes percebiam na narrativa:

Todo mundo que me ouvia contar a história, comentava: "Parece um conto, não parece real", e eu me admirava, pois procurava me ater aos fatos. Por outro lado, tinha consciência do absurdo contido ali e da força de minha própria interpretação a respeito dos fatos. Pensei que tudo isso contribuía para dar certo tom de conto, de literatura, à narrativa: um relato em primeira pessoa, (com considerações em "off"), que, contudo, mantinha-se como relato de uma aventura real. Eu percebia que as pessoas se desconcertavam ao ouvir "algo tão absurdo" ilustrado por imagens quase jornalísticas (eu projetava slides enquanto falava). Assim, decidi que o texto deveria conservar o mesmo tom de narrativa espontânea. Percebi, à medida que escrevia, que, naturalmente, o texto também ganhava ares de conto. Isso me agradou, pois imaginava que, assim, a convivência da narrativa insólita com as imagens cruas preservaria a estranheza que as pessoas haviam percebido nas palestras e, sobretudo, comunicaria a

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 221. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

²⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 198.

própria impressão que eu tive enquanto vivia todo aquele absurdo. Me agradava imaginar que, ao encontrar o livro em uma livraria, o leitor não tivesse imediatamente a impressão de se tratar de um “livro de arte”, que ele ficasse em dúvida se aquilo era literatura, antropologia, ou qualquer outra coisa.

Por um lado, nesse ponto, a entrevista oferece um relato semelhante àquele de Edgar Allan Poe, quando ele define a extensão, a província e o tom de *O corvo*, ou ainda àqueles de Valéry, quando ele descreve o que desperta nele o poeta, as decisões mais ou menos conscientes que toma a partir de uma forma que lhe surgiu inesperadamente. Maria Helena recorda as decisões que tomou em função das reações de seus ouvintes e em função do que ela própria imaginava.

Por outro lado, retornando a Walter Benjamin, a entrevista evidencia nesse ponto outra característica do livro: apesar dos ares literários e das imagens quase jornalísticas, *Vaga em campo de rejeito* é uma narrativa incompatível com aquilo que o filósofo chama de *informação*. *Informação*, ele enfatiza, é uma forma de comunicação ligada à consolidação da classe burguesa. Anota Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação²⁶⁹.

Mesmo fazendo sentido, o livro de Maria Helena Bernardes narra uma experiência sem sentido, aquilo que Benjamin chama de “história surpreendente”.

Recupero aqui o meu fascínio inicial por *Vaga em campo de rejeito*: o fato de o seu narrador falar de algo absurdo ao mesmo tempo em que abre mão de todo esforço interpretativo. Parte consistente do texto reside exatamente no fato de ele evitar as explicações, em abrir caminho para que se efetive – no leitor – o “efeito poético” enunciado por Umberto Eco. Maria Helena não nos fornece, nem mesmo na entrevista, chaves elucidativas para que possamos *entender* a experiência que ela viveu em Arroio dos Ratos. E, no entanto, em seu texto, o extraordinário – com o que ele mantém de miraculoso – vem narrado com a maior exatidão. Também nesse ponto poderíamos identificar algo do que Benjamin ressalta em Leskov, ou algo do que Eco aponta em Poe: o leitor é livre para interpretar a história como quiser, o episódio narrado atinge

²⁶⁹ BENJAMIN, 1984, p. 203.

uma amplitude que não existe em uma *informação*. Em Maria Helena Bernardes, a narrativa não se entrega. Como queria Benjamin, “ela [a narrativa] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”²⁷⁰.

Enfim, agora por outro caminho, retornei à idéia de que haveria nessa narrativa um mistério a ser preservado.

* * *

Retomo a seguir a história da criação do livro, tal como ela é narrada por Maria Helena não no livro mas na entrevista. Diz a entrevistada que a redação do livro foi condicionada em grande medida pelas palestras que fazia:

Posso afirmar que no dia 13 de janeiro de 2002, quando a Vaga foi “inaugurada” na Festa da Melancia, eu tinha uma compreensão parcial do que intentaria, mais adiante, comunicar no relato. As coisas se tornaram mais claras à medida que eu repetia a história, acompanhada de slides, e ouvia as questões e depoimentos do público.

Nesse ponto, descreve Maria Helena o que Salles já referiu como “o lento clarear da tendência que, por ser vagueza, está aberta a alterações”. É o comentário do Outro, durante o processo de constituição do livro, que vai iluminar certos contornos ainda não muito definidos. Conta a artista que foi em um desses debates que se delineou uma questão essencial do livro *Vaga em campo de rejeito*:

Uma das principais contribuições veio de um amigo músico, Ricardo Mittidieri, durante uma palestra no Santander, em abril de 2002. Ele sugeriu-me escrever um relato sem mencionar a palavra "arte". Isso seria coerente com minha narrativa, em que afirmei que o termo "arte" havia desaparecido no convívio com as pessoas, ao longo da experiência em Arroio dos Ratos. Segui esse conselho e, ao escrever, tentei traduzir a impressão marcante de ter vivido uma experiência artística sem ter a arte como mediadora.

Eu poderia ainda seguir nessa linha que acabo de retomar, fragmentando trechos da entrevista para em seguida relacioná-los com alguns indicadores do processo criador, contando uma história da invenção do livro.

Porém, ao deparar com o questionamento sobre a palavra “arte”, escolho uma bifurcação, e passo a seguir outro caminho. Diz Maria Helena:

²⁷⁰ BENJAMIN, 1984, p. 204.

Percebi que a definição consensual que se tem da arte está condicionada, em primeiro lugar, à possibilidade de apresentação dessa arte. Em segundo lugar, espera-se que essa apresentação esteja situada no contexto (e siga a lógica) de um evento cultural, seja ele independente ou institucional. Desse ponto de vista, arte não é algo que se pensa, mas que se produz e, antes disso: não é algo que se “produz”, simplesmente, mas algo que se “apresenta”. Assim, uma ação artística cujo centro esteja em sua própria ocorrência (e não em sua apresentação), não é considerada arte. Por outro lado, não será tampouco ciência – nem exata, nem humana – pois é algo realizado por um artista e não por um cientista, antropólogo ou filósofo. Então, não é nada.

Essa idéia de “apresentação”, hegemônica a ponto de excluir da arte a arte não “apresentável”, varia de acordo com o ambiente em que se dá a discussão, mas está sempre presente. Em Arroio dos Ratos, o senso comum entenderá “arte = apresentação de arte = ao que está dentro do Museu”. Em São Paulo, será “arte = apresentação de arte = ao que está dentro do Museu + o que cabe no Arte Cidade”, por exemplo. O senso comum encontrou uma finalidade para a arte, centrando-a na possibilidade de sua apresentação pública. E o lugar dessa apresentação é o evento, aconteça ele dentro ou fora dos tais “muros”, tão debatidos nos anos 60 e 70.

O fato de eu haver me apresentado, em Arroio dos Ratos, como alguém que queria levar a cabo um experimento artístico, sem propor nenhum fim externo a ele, me destituiu, gradualmente, de minha identidade de artista.

A partir daqui, poderia estender toda uma tese sobre o que é arte, o lugar da arte, o lugar do artista, as formas de apresentação da arte, o lugar do livro. Escapo do problema não devido a sua complexidade, mas porque o caminho que escolhi, por hora, é o de tentar entender melhor o lugar da entrevista. O trecho acima vai interessar, agora, menos pelo que ele discute e mais pelo fato de que discute algo importante. Vai demonstrar que artistas são pensadores privilegiados sobre a arte e as questões artísticas, são produtores de teorias da arte. Enfim, esse trecho da entrevista vai demonstrar que alguns dos lugares em que os artistas apresentam suas teorias são as entrevistas.

Nas “Considerações finais” do seu *Gesto inacabado*, Salles já havia definido como “essencial” para a construção de sua própria teoria a “teoria fornecida pelos próprios criadores em seus documentos de processo, em seus depoimentos, *entrevistas* e ensaios críticos e em suas obras”²⁷¹.

Também Stiles, ao justificar a inclusão de *entrevistas* na antologia de documentos da arte contemporânea organizada por ela e Peter Selz, indica que a contribuição dos artistas não se resume à concepção das obras mas se entende à reflexão em torno da arte e do que é a arte: “As teorias dos artistas e suas declarações são parte importante da evidência material e aparato conceitual de sua obra e devem ser entendidas como componentes cruciais da teoria crítica e histórica da arte”²⁷².

²⁷¹ SALLES, 2004, p. 159-160. Grifo meu.

²⁷² STILES, 1996, p. 8.

Antes de Stiles e Selz, o professor Herschel B. Chipp, ao compor suas *Teorias da arte moderna*, em 1968, já afirmava a convicção de que depoimentos e declarações de artistas são “fontes válidas de material para um estudo das idéias e das doutrinas da arte moderna”²⁷³. Para tanto, repetia o comentário de Baudelaire sobre a vocação crítica do compositor Richard Wagner: “É impossível que no poeta não exista um crítico”²⁷⁴.

Ainda Cristina Freire, em seu estudo sobre os acervos de arte conceitual, vai lembrar que, a partir dos anos 60, o discurso com frequência participa da obra, “quando não é ele mesmo a obra”. Desfaz-se, volta e meia, a separação entre aquele que cria e aquele que teoriza: “O artista passa a falar, por ele mesmo, de sua produção, desenvolve conceitos que sustentem seu processo criativo, articula a realidade da obra à sua interpretação”²⁷⁵.

A entrevista será um desses lugares de fala, de teorização, de desenvolvimento de conceitos, de interpretação.

Maria Helena criou um trabalho que pode embaralhar a noção do que é arte e do que é artista. Ela abole essas palavras – *arte*, *artista* – da narrativa que apresenta, assim como já as abolira da experiência. Mas retoma as duas na entrevista. De alguma forma, prepara uma teoria. Sobre o lugar da arte, sobre o conceito de arte, sobre a própria criação artística. É certo que a teoria, assim como a entrevista, não substitui o livro, tampouco a experiência que ele batiza. Não os explica. Com sorte, alimenta uma leitura – não a única, nem a ideal, mas uma interpretação possível.

O artista, aqui, segue sendo aquele que dá a ver o visível, o que ninguém enxerga, o que passa batido, mesmo que o visível seja o *nada*, ou que esse dar-a-ver aconteça por meio de uma narrativa. Desde a leitura do livro, o leitor de Maria Helena é compelido, também ele, a esbarrar em vazios.

²⁷³ CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 1. Tradução de Waltensir Dutra.

²⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Apud* CHIPP, 1993, p. 4.

²⁷⁵ FREIRE, 1999, p. 128.

Considerações finais

Depois da entrevista

Em que, a partir dos questionamentos iniciais sobre o uso da entrevista, formula-se nova série de questões sobre o lugar da obra e do discurso

“A entrevista está cheia de contradições. O Umberto Eco proibiu os alunos dele de usarem entrevistas com autores para autenticar pensamentos, reflexões, ensaios, com o argumento de que nas entrevistas se dizem coisas não demonstradas cientificamente. O engraçado é que ele fez essa declaração numa entrevista.”

**Orlando Raimundo, jornalista português,
em uma entrevista²⁷⁶**

Chego ao final deste trabalho consciente de que todo final é antes um abandono daquilo que se vinha fazendo do que uma conclusão propriamente dita.

Percebo que, para contar a história da criação de determinados trabalhos em arte, me lancei à empreitada de expor passo a passo o meu próprio processo criador, com seus propósitos conscientes, outros menos, algumas decisões firmes, algumas hesitações.

Contei uma história na primeira pessoa do singular um pouco para me vingar do meu hábito de jornalista (em que o narrador finge que não existe), outro tanto porque fiz deliberadamente deste texto uma espécie de *filosofia da composição*.

Comecei essa pesquisa me perguntando por que se entrevista um artista:

O que se pergunta a ele?

²⁷⁶ SANTOS, 2005.

Qual o lugar possível para a fala de um autor?

O que ele me diz afeta aquilo que eu vejo?

Ajuda ou atrapalha?

Em busca de respostas, delimito um campo onde lançar essas questões: o dos estudos do processo criador. Desde pelo menos Edgar Allan Poe, em fins do século XIX, e, sobretudo, a partir de Paul Valéry, na segunda metade do século XX, haveria aí uma vertente apaixonante para a abordagem da arte e dos objetos da arte. Diante desses objetos, recompomos a história de sua invenção: porque caminho eles se tornaram o que são. Considerei Valéry, Umberto Eco e principalmente a Crítica Genética.

Nesse campo, me propus a entrevistar artistas, para que, juntos, pudessemos contar a tal história da invenção.

Eu não faria aqui um elogio ou uma defesa do uso da entrevista – ela já vem sendo amplamente utilizada, em diferentes áreas de conhecimento, e não precisa que se advogue pela sua pertinência. O que me interessou ao longo deste trabalho foi justamente problematizar seu uso, apontar no que ele implica, quais suas especificidades no universo da arte e no da criação: o que pode a palavra na casa da visão?

Ajustei meu foco sobre trabalhos e artistas que complicassem, por caminhos bem distintos, a questão do convívio entre imagem e palavra, entre ver e enunciar.

Mantive como pressuposto – como interdição e alerta vermelho – a idéia de que o discurso, por mais fascinante, não pode justificar, nem substituir, nem traduzir o objeto de arte. E, no entanto, o discurso é inevitável.

No capítulo 2, “Diante da paisagem”, meu ponto de partida foi uma gravura em metal, *Vista de Ararit*, de Anico Herskovits, e, quase ao mesmo tempo, os desenhos e as provas de estado que diziam respeito à construção daquela imagem.

Entrevisto a artista para confirmar as decisões tomadas, em busca das perguntas que ela própria se faz, suas dúvidas motivadoras, suas preocupações estéticas.

Curiosamente, o que encontrei no primeiro momento foi uma resistência por parte dela em produzir discurso – questão que, longe de amornar, aqueceu o meu próprio questionamento sobre o lugar da fala e o propósito da entrevista.

No capítulo 3, “Diante do enigma”, o ponto de partida foi uma placa azul, similar a essas que identificam ruas, fixadas em casas de esquina, porém bem maior e não com um mas com uma série de nomes alinhados de forma estranha. A peça chama-se *Quintino* e alude à rua e à quadra de infância do artista plástico Jailton Moreira. Minha primeira experiência com o objeto veio acompanhada por uma provocação dele, na qual

Jailton expunha precisamente aquela referência: a placa aludia à rua e à quadra de sua infância. A entrevista entrou ali para ajudar a pensar o lugar daquele breve enunciado feito por Jailton: em que medida o que ele me fala modifica o que eu vejo?

Dessa vez foi a entrevista que me conduziu ao estudo de processo. Ao preparar o que iria perguntar, escolhi falar sobre o como e o porquê. O que constituímos, eu e Jailton, no jogo de perguntas e respostas, foi uma sobreposição de memórias. A placa azul evocava um outro tempo. A entrevista encarregou-se de rememorar aquele passado, além do passado mais recente da própria configuração da placa.

No quarto e último capítulo, “Diante do vazio”, parti do livro *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes. Ali, em uma narrativa de contornos literários, a artista conta a experiência de ter reproduzido um nada sobre um vazio: com a ajuda de uma série de pessoas anônimas, reconstruiu um vão urbano, até então imperceptível, sobre um campo de rejeito de carvão, em Arroio dos Ratos.

A entrevista, acreditei, ajudaria a determinar o lugar desse discurso – o do livro – e de outros que viessem a se produzir em torno do mesmo assunto, caso, inclusive, da própria entrevista. Escolhi fazer a conversação por escrito: me interessava criar uma escritura de algum jeito aparentada com aquela do livro, não um duplo seu, mas uma narrativa meio paralela: uma história da invenção da história da invenção.

Em cada um desses três casos, na abordagem de *Vista de Ararit*, na de *Quintino* ou na de *Vaga em campo de rejeito*, a entrevista teve funções e desenvolvimentos distintos. Em todas, contou inevitavelmente minha experiência como jornalista entrevistador. Vali-me também de métodos caros às Ciências Sociais (particularmente, nos dois primeiros casos, em que as entrevistas eram “ao vivo” e não por escrito): o questionamento não-diretivo, o esforço para deixar falar o entrevistado, o propósito e o desejo de seguir o livre curso de seus depoimentos, tentar não interromper, transcrever o que foi dito da forma a mais fiel possível, submeter o texto transcrito a uma análise de conteúdo. Também recorri à História Oral, sobretudo na disposição de levar em conta que tudo o que vai dito em uma entrevista é uma construção possível do passado e não o passado mesmo.

De uma forma esquemática, que nunca é a ideal, mas que ajuda no momento de se encaminhar as considerações finais, aponto três questões importantes deste trabalho:

A **primeira** é a mais particular: o detalhe, o ajuste de foco. Esta dissertação contou a história da criação de três obras de três artistas contemporâneos. Não a história única e incontestável. Mas uma história possível, construída em colaboração com os autores dos trabalhos, a partir de entrevistas.

Nos três casos, a entrevista ajudou a compreender o fascinante percurso de instauração da arte, trajeto que nos é impossível restaurar tal e qual, mas que podemos mais ou menos acompanhar a partir de alguns indícios, sejam os rastros deixados pelos autores ou o que eles podem nos dizer: “Eu me lembro que...”.

A **segunda** questão é mais vasta e aparentemente insolúvel, com contornos muito distintos em cada caso: a questão do convívio entre discurso e obra, palavra e imagem. Cada um dos trabalhos e das entrevistas aqui analisados chegou a esse problema por caminhos estranhos uns aos outros. Ora era a recusa em produzir discurso, ora era uma provocação dita quase *en passant* que desvendava uma charada, ora era uma narrativa que se ligava a uma obra para fazê-la existir. Se não foi possível chegar a uma conclusão sobre qual o lugar da fala, teremos nos deparado com novas questões: podem o discurso e a obra, apesar de suas naturezas distintas, trabalharem em uma associação íntima? O que acontece nesse caso? Como acontece? O discurso pode ser obra?

A **terceira** questão, que fica em aberto, apenas sugerida, é a que atribui um peso teórico àquilo que diz um artista – inclusive ao que ele diz em uma entrevista.

Artistas sempre foram pensadores e observadores privilegiados do que acontece no campo da arte. Quando nos contam como e por que se deu a criação de uma determinada obra, podem fornecer não apenas indícios para uma aproximação com aquela obra específica. Da sua fala, por vezes, desprende-se um referencial para que possamos acompanhar com maior interesse outras obras – até mesmo de outros artistas. Enquanto isso, até aqueles que têm dificuldade em enunciar teoricamente suas idéias podem contribuir na construção de uma teoria, uma teoria do silêncio nem que seja.

Enfim, se, no papel de entrevistador, tenho o gosto pela pergunta, sei também que muitas vezes a pergunta se perde, às vezes atropela uma resposta.

A entrevista não é o instrumento mais certo nem o mais preciso na abordagem de um trabalho de arte, mas pode ajudar em nossa aproximação com a arte, com o processo de criação das obras, com o pensamento dos artistas.

Bibliografia

Livros consultados

ALTMAN, Fábio (org.). *A arte da entrevista*. São Paulo: Scritta, 1995.

AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BARROSO, Ivo (org.). *“O corvo” e suas traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes Belluzzo. *O Brasil dos viajantes. Volume 3 – A construção da paisagem*. São Paulo: Metalivros/Objetiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Tradução de Lúcia Olinto.

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003.

BLANCHET, Alain. GOTMAN, Anne. *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*. Paris: Éditions Nathan, 1992.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis. FERRARI, Osvaldo. *En diálogo I*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai / Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. Tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves.

BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

BUENO, Cleuza Maria de Oliveira. *Entre-vista: espaço de construção subjetiva*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genebra: Editions d'Art Albert Skira, 1969.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Tradução de Paulo José Amaral.

CANDIA, César di. *Grandes entrevistas uruguayas*. Montevideú: Aguilar, 2000.

CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. *José Resende*. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999.

CHAUVEAU, Agnès. TETART, Philippe (org.). *Questões para a História do Presente*. Bauru: Edusc, 1999. Tradução de Ilka Stern Cohen.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 1. Tradução de Waltensir Dutra.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

CRIPA, Marcos (org.). *Entrevista e ética – Uma introdução*. São Paulo: Edusc, 1998.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte – Por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DETTNERER, Gabriele (org.). *Art recollection – Artists' interviews and statements in the Nineties*. Ravena: Danilo Montanari / Exit / Zona Archives Editori, 1997.

DOOLEY, Robert A. LEVINSOHN, Stephen H. *Análise do discurso – Conceitos básicos em lingüística*. Petrópolis: Vozes, 2003. Tradução de Ruth Julieta da Silva e John White.

DUBY, Georges (org.). *História e nova história*. Lisboa: Teorema, s/d.

ECO, Umberto. *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Buenos Aires: Lúmen / Ediciones de la Flor, 1987.

FERREIRA, Glória. FÉLIX, Nelson. *Trilogias – Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2005.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras / MAC/USP, 1999.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977. Tradução do Visconde de Taunay.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 2001. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tradução de Jorge Coli.

GHIGLIONE, Rodolphe. MATALON, Benjamin. *Les enquêtes sociologiques*. Paris: Armand Colin, 1998.

JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1999. Tradução de Fulvia M. L. Moretto.

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan, 1996.

KUH, Katharine. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. Tradução de Jaime Monteiro.

LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura / Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005. Coordenação da tradução por Magnólia Costa.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1957.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2002.

MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução de Hildegard Feist.

MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira – Cartografias da sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha.

NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Marly de (org.). *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Tradução de Sebastião Uchoa Leite.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 25. Tradução de Leda Tenório da Motta.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – Uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. “Livros de Daniel Senise”. In: *Manuscrita 9*. São Paulo: Annablume, 2001.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. São Paulo: Fapesp / Annablume, 2004.
- SALOMÃO, Wally. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- SHERWOOD, Hugh C. *A entrevista jornalística*. São Paulo: Mosaico, 1981. Tradução de Aristides Barbosa.
- STILES, Kristine. SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996.
- SWINGLEHURST, Edmund. *A arte das paisagens*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. Tradução de Carlos Henrique Trieschman.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon – A brutalidade do fato*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995. Tradução de Maria Teresa Resende Costa.

THIOLLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Polis, 1982.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Tradução de Maria Teresa Resende Costa.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 181. Tradução de Maiza Martins de Siqueira.

Revistas e periódicos

BASBAUM, Ricardo. “Migração das palavras para a imagem”. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, nº 13, setembro de 1995.

BASBAUM, Ricardo. COIMBRA, Eduardo (org.). *item: Revista de Arte*, Rio de Janeiro, nº 5, Espaço Agora/Capacete, 2002.

GIANNOTTI, Marco. “A imagem escrita”. *Ars*, São Paulo, nº 1, 2003.

GRESILLON, Almuth. “Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética”. *Estudos avançados*, vol. 5, nº 11, p. 7-18, janeiro/abril de 1991.

LAUB, Michel. “Entrevista: Bernardo Carvalho”. *Entre livros*, São Paulo, ano 2, nº 13, p. 20-25, 2006.

MORAES, Roque. “Análise de conteúdo”. *Educação*, Porto Alegre, nº 37, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), março de 1999.

SMITH, Richard Cândida. “Circuitos de subjetividade: história oral e o objeto de arte”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, p. , 2002.

VERAS, Eduardo. “História da arte não é ciência”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 de julho de 1994, Segundo Caderno, p..

VERAS, Eduardo. “Mais agulha do que bomba”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 de abril de 2002. Caderno Cultura, p. 6 e 7.

VERAS, Eduardo. “O nada sobre o vazio”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 de setembro de 2003, Caderno Cultura, p. 8.

VERAS, Eduardo. “Enfim, uma pessoa interessante”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 4 de fevereiro de 2006, Caderno Cultura, p. 6 e 7.

Teses, dissertações, comunicações e artigos

CATTANI, Icléia. “Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – Cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitca”, texto inédito, distribuído em sala de aula, na disciplina Cartografias Imaginadas, Imagens Cartografadas, Instituto de Artes da UFRGS, segundo semestre de 2004.

ESPERANÇA, Clarice Gontarski. *História oral e entrevista jornalística: aproximações e distanciamentos*. Comunicação apresentada no III Encontro Regional Sul de História Oral História Oral: Experiências e Expectativas, Porto Alegre, 1º, 2 e 3 de setembro de 2005.

SILVA, Gleber Luis Pieniz da Silva. *A função da independência na crítica de arte e no jornalismo cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2005.

VOGEL, Daisi Irmgard. *Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2002.

Artigos publicados na web

CONTI, Mario Sergio. *Memórias do presente*. 14 de junho de 2003. Disponível em <<http://nominimo.ibest.com.br>>. Acesso em março de 2006.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. “Do oral ao escrito: implicações e complicações na transcrição de narrativas orais”. *Outros tempos*. Disponível em <www.outrostempos.uema.br/artigo12.doc>. Acesso em março de 2006.

SANTOS, Sónia Correia. “O jornalista pode fazer todas as perguntas”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 17 de maio de 2005. Disponível em <http://dn.sapo.pt/2005/05/17/media/o_jornalista_pode_fazer_todas_pergun.html>. Acesso em março de 2006.

Anexo I

Imagens

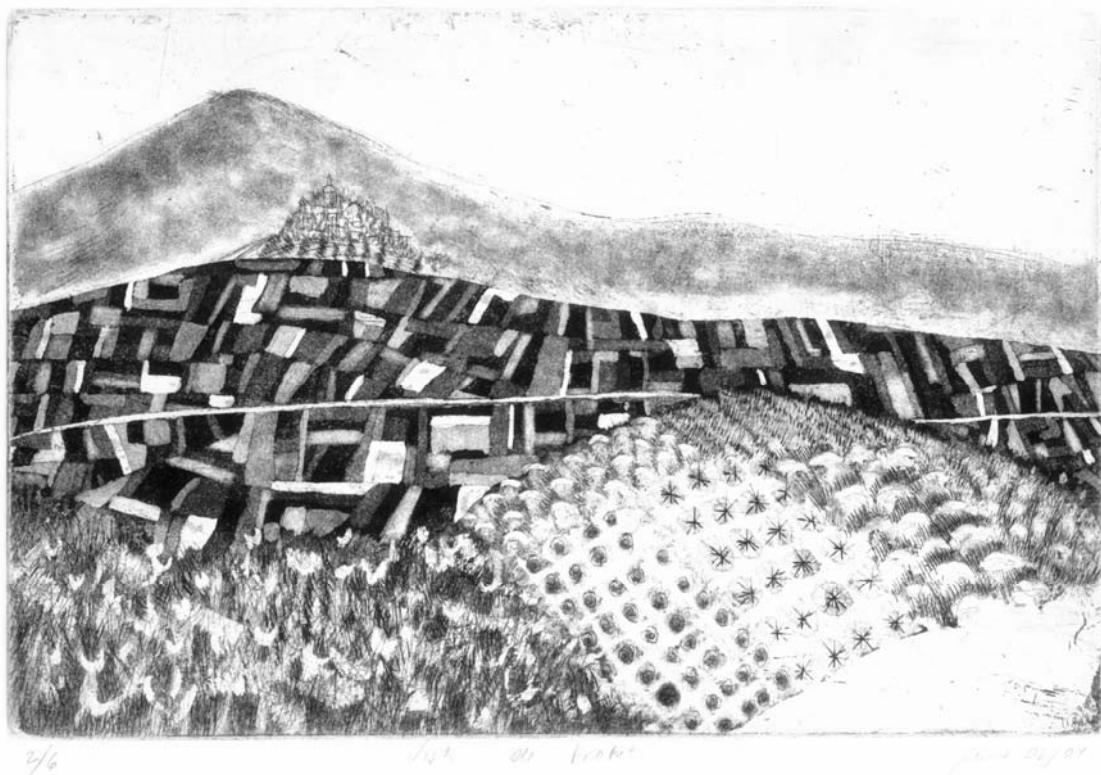


Fig. 1

Anico Herskovits

Vista de Ararit, 2004

Água-forte, ponta-seca e água-tinta

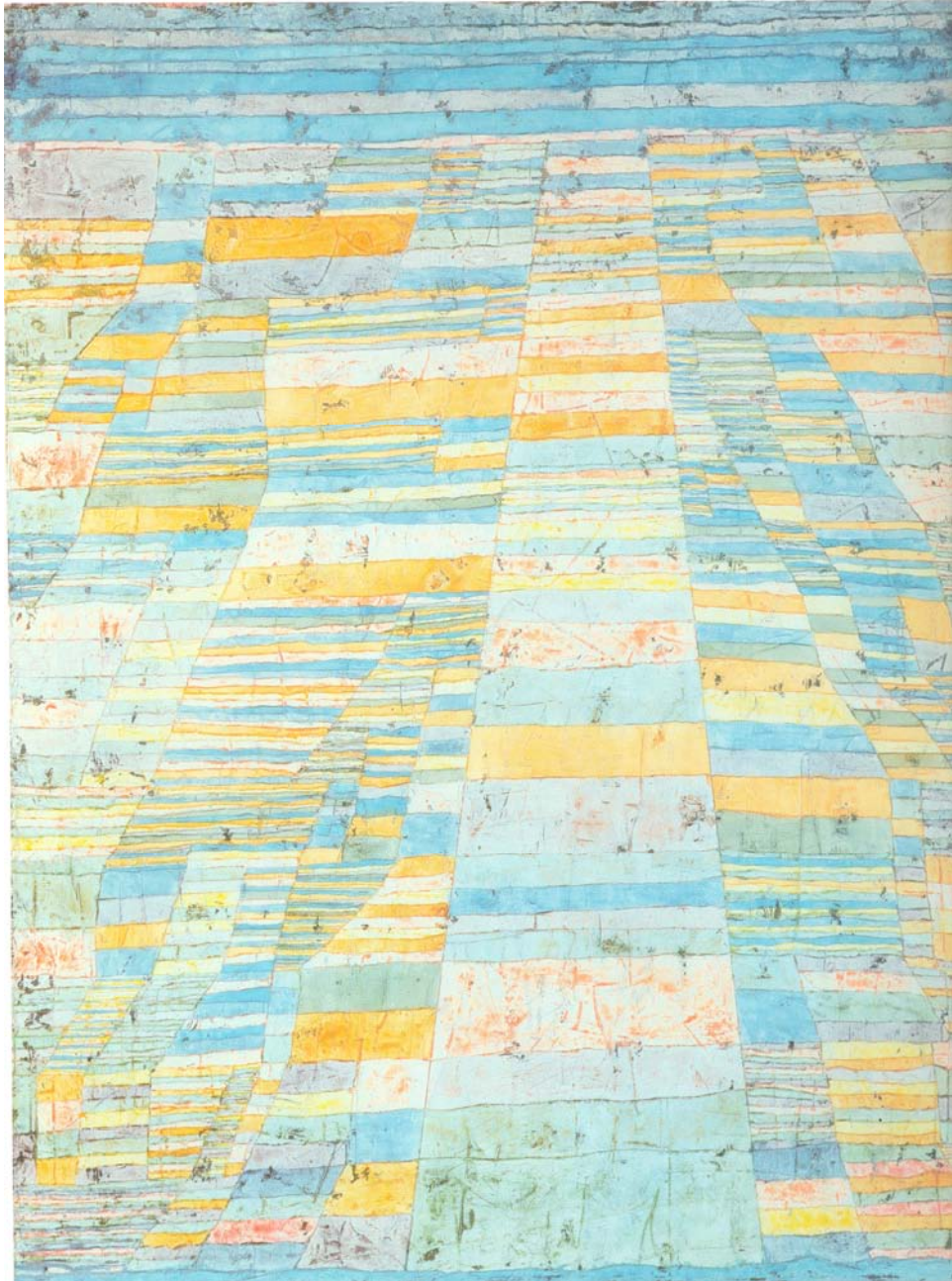


Fig. 2

Paul Klee

Caminhos principais e caminhos secundários, 1929

Óleo sobre tela

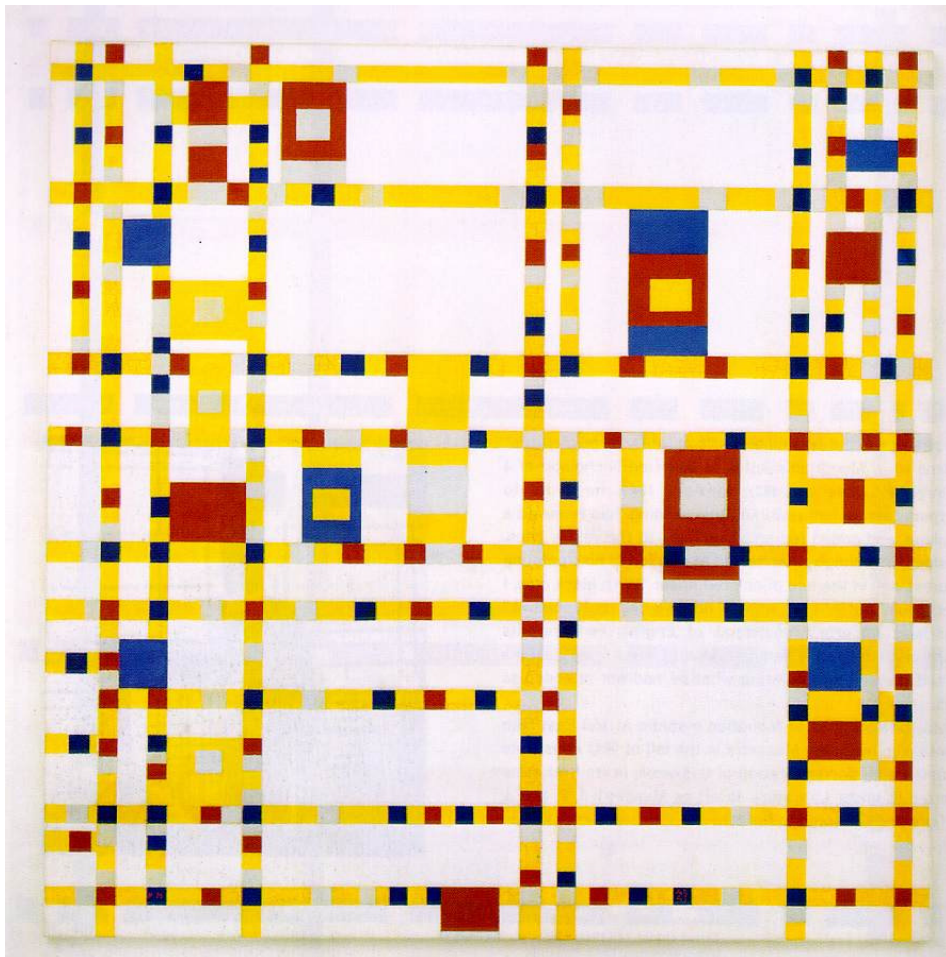


Fig. 3

Piet Mondrian

Broadway Boogie-Woogie, 1942-1943

Óleo sobre tela



Fig. 4

Paul Cézanne

Montanha Sainte-Victoire, 1904-1906

Óleo sobre tela



Fig. 5
Anico Herskovits
Retalhos, 1991
Litografia



Fig. 6
Anico Herskovits
Imagem, 1991
Litografia



Fig. 7
Anico Herskovits
Sapos, 2003
Xilogravura



Fig. 8

Anico Herskovits

Reflexos no pantanal, 1994

Água-forte

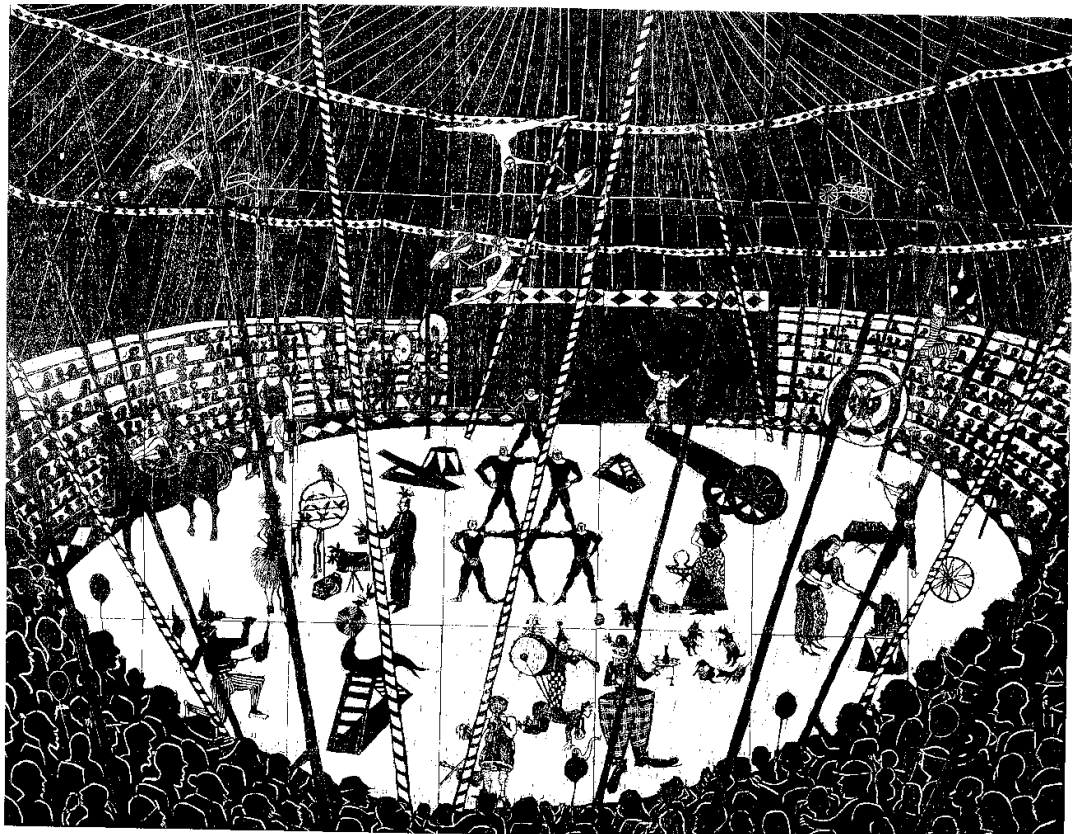


Fig. 9
Anico Herskovits
Circo, 1985
Xilografura



Fig. 10

Anico Herskovits

Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo, 1981

Xilogravura

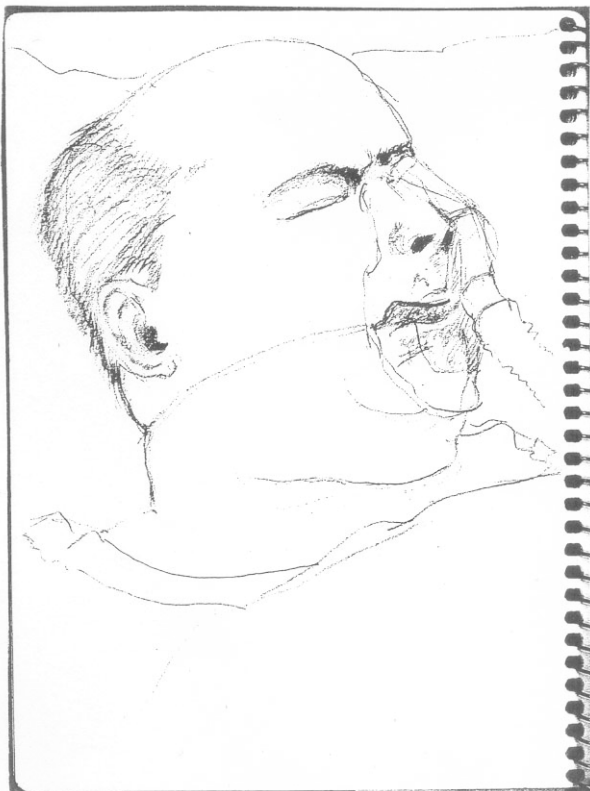


Fig. 11

Anico Herskovits

Sem título (do caderno de apontamentos da artista), 1997

Grafite sobre papel



Fig. 12

Flávio de Carvalho

Série trágica (Minha mãe morrendo), 1947

Carvão sobre papel



Fig. 13

Hercules Florence

Sem título (vista dos rochedos da Chapada, nos arredores de Cuiabá), 1827

Desenho

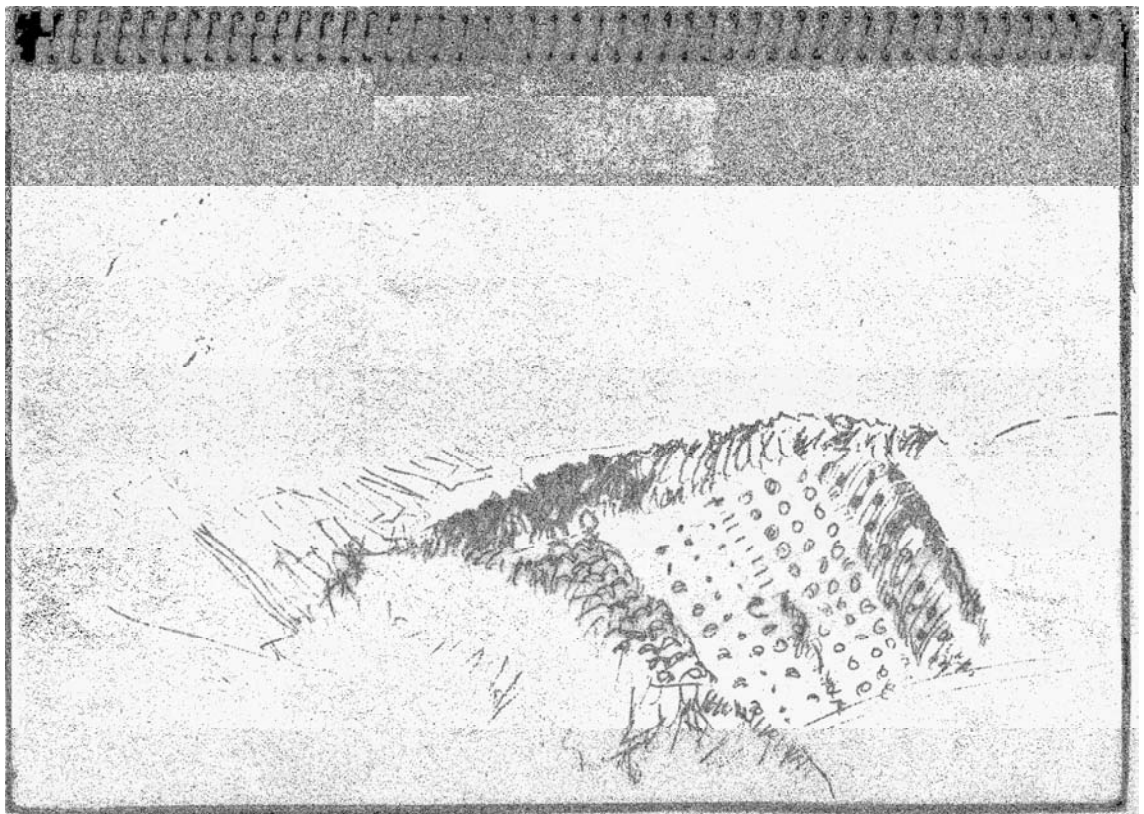


Fig. 14

Anico Herskovits

Sem título (do caderno de apontamentos da artista), 1999

Grafite sobre papel



Fig. 15 e 16
Anico Herskovits
Sem título, 1999
Fotografia

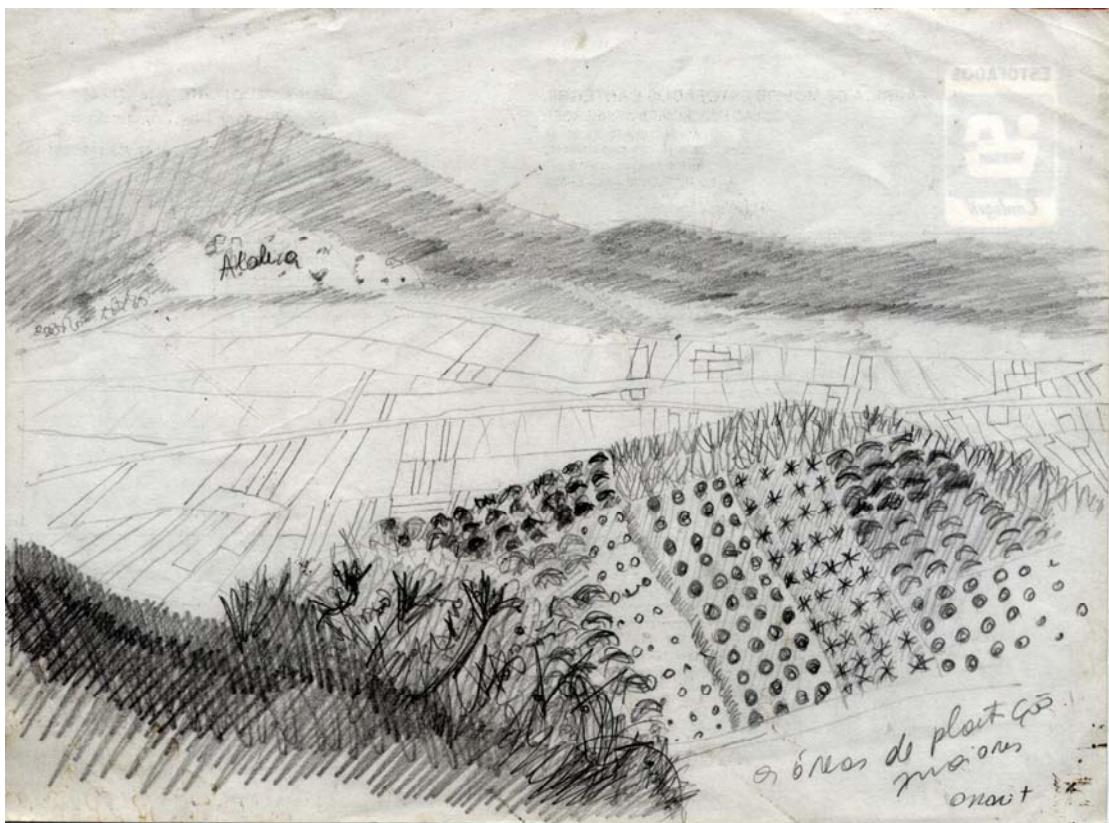


Fig. 17

Anico Herskovits

Sem título (esboço para a gravura Vista de Ararit), c. 2001

Grafite sobre papel



Fig. 18

Anico Herskovits

Vista de Ararit, Prova de Estado II, c. 2001

Água-forte

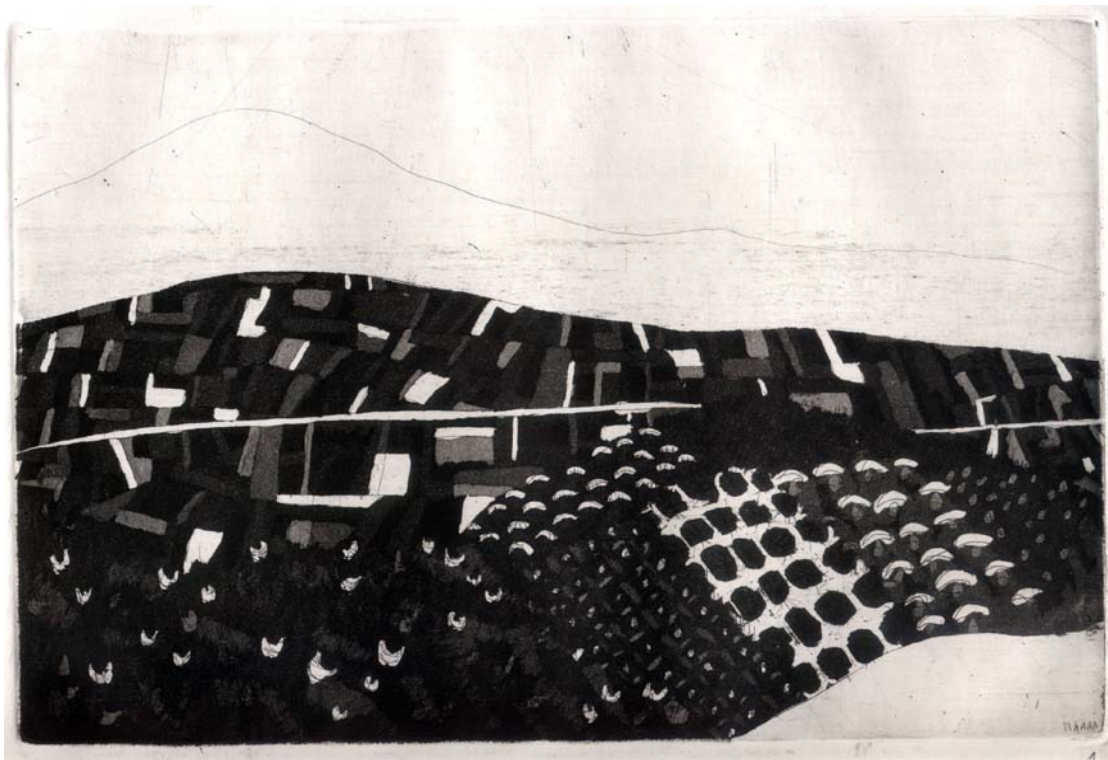


Fig. 19

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 1), c. 2001

Água-forte e água-tinta

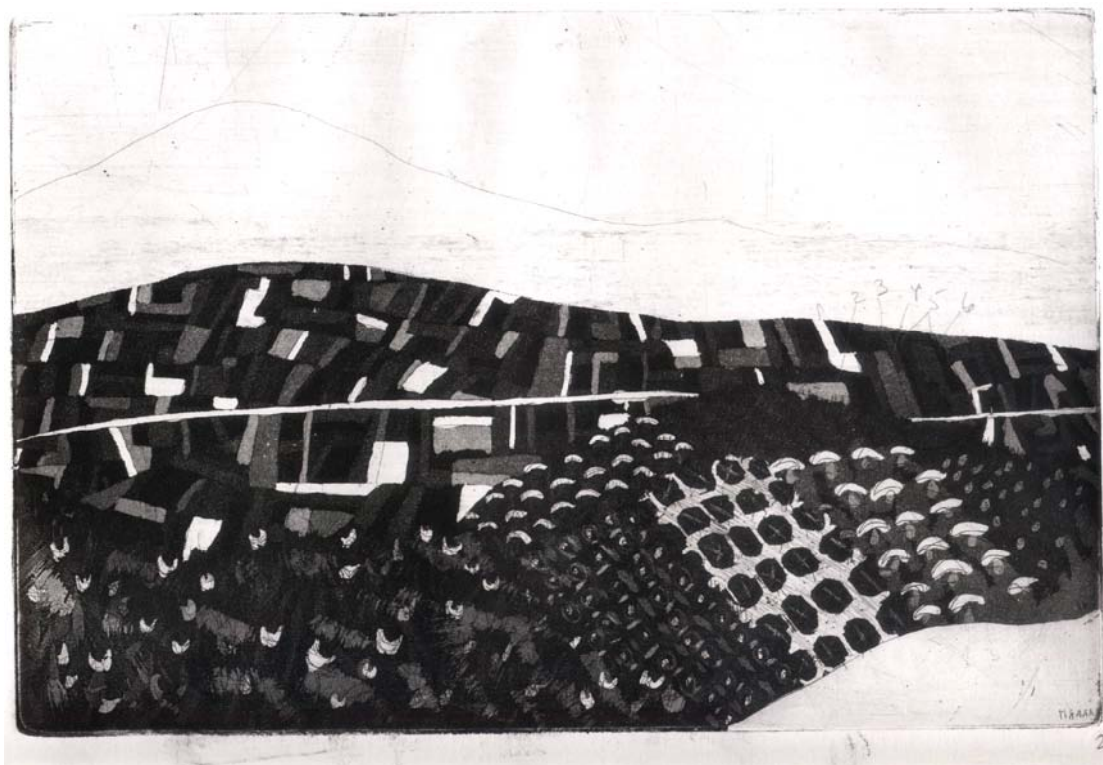


Fig. 20

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 2), c. 2001

Água-forte, água-tinta e ponta-seca

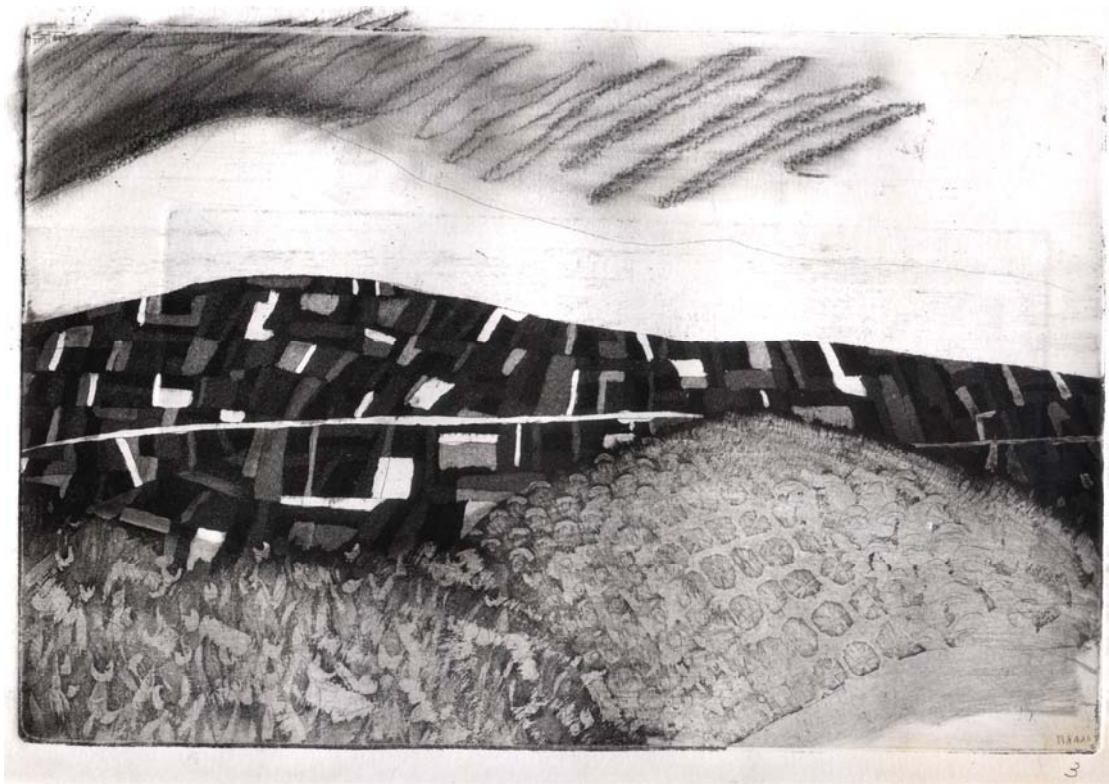


Fig. 21

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 3), c. 2001

Água-forte, água-tinta, ponta-seca, lápis

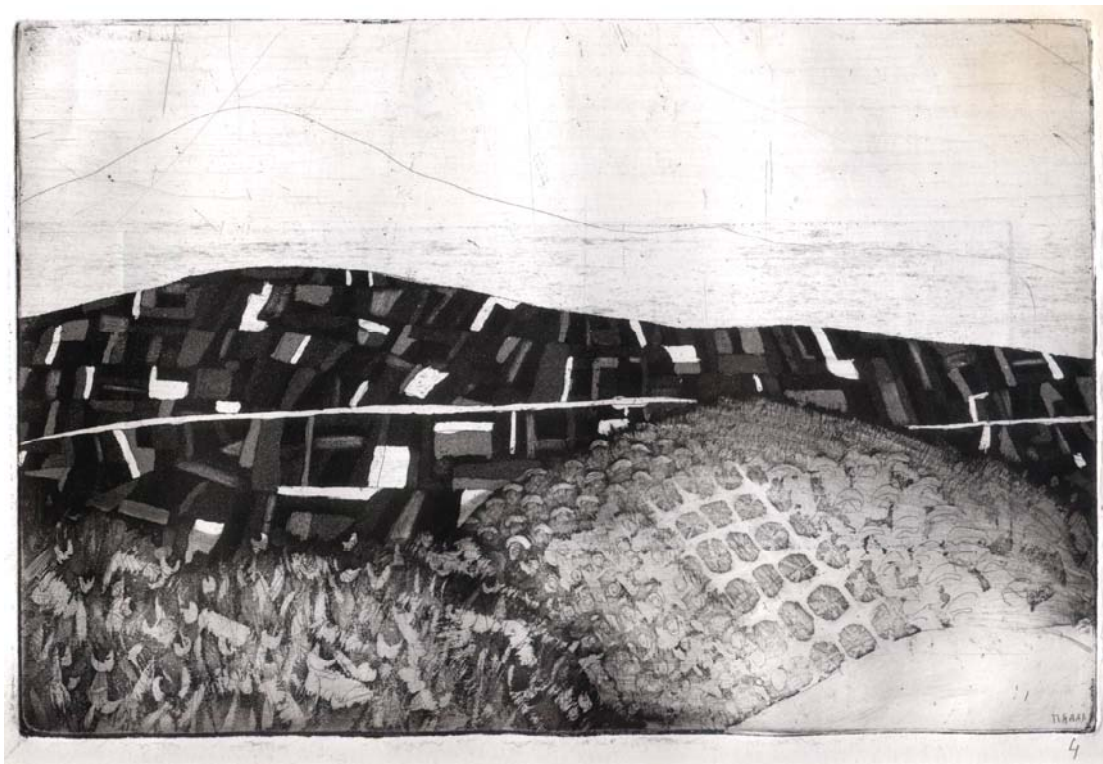


Fig. 22

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 4), c. 2001

Água-forte, água-tinta, ponta-seca

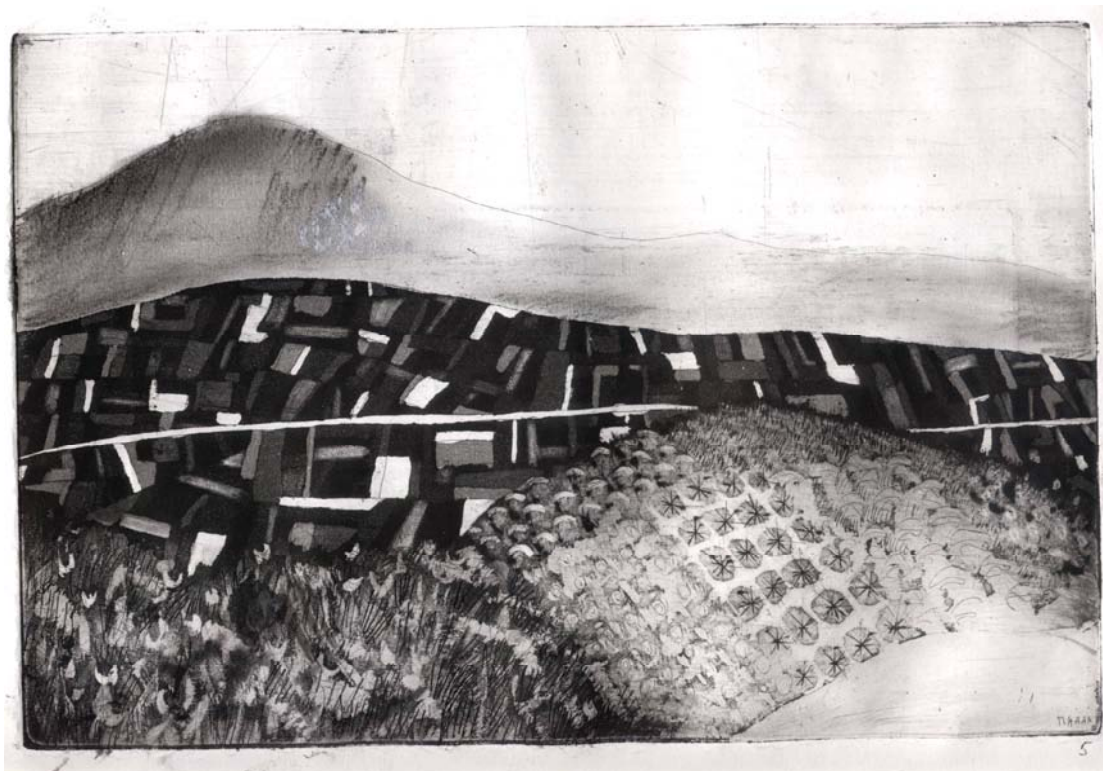


Fig. 23

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 5), c. 2001

Água-forte, água-tinta, ponta-seca, lápis e guache

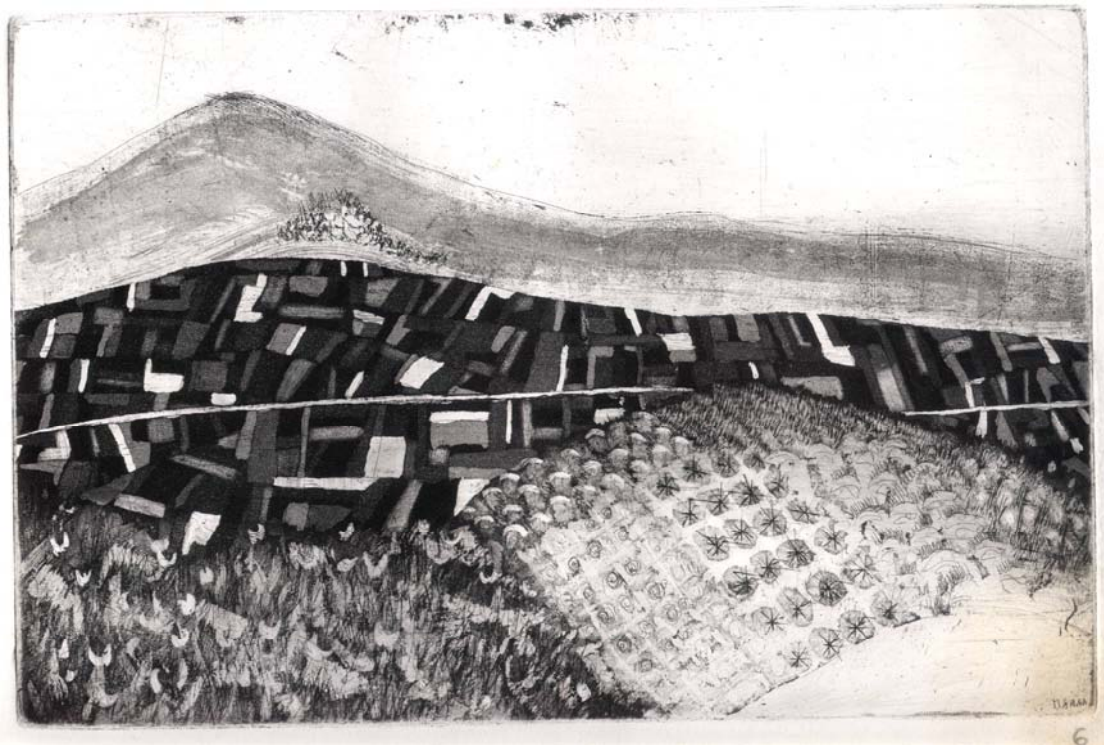


Fig. 24

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 6), 2004

Água-forte, água-tinta, ponta-seca



Fig. 25

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 7), 2004

Água-forte, água-tinta, ponta-seca

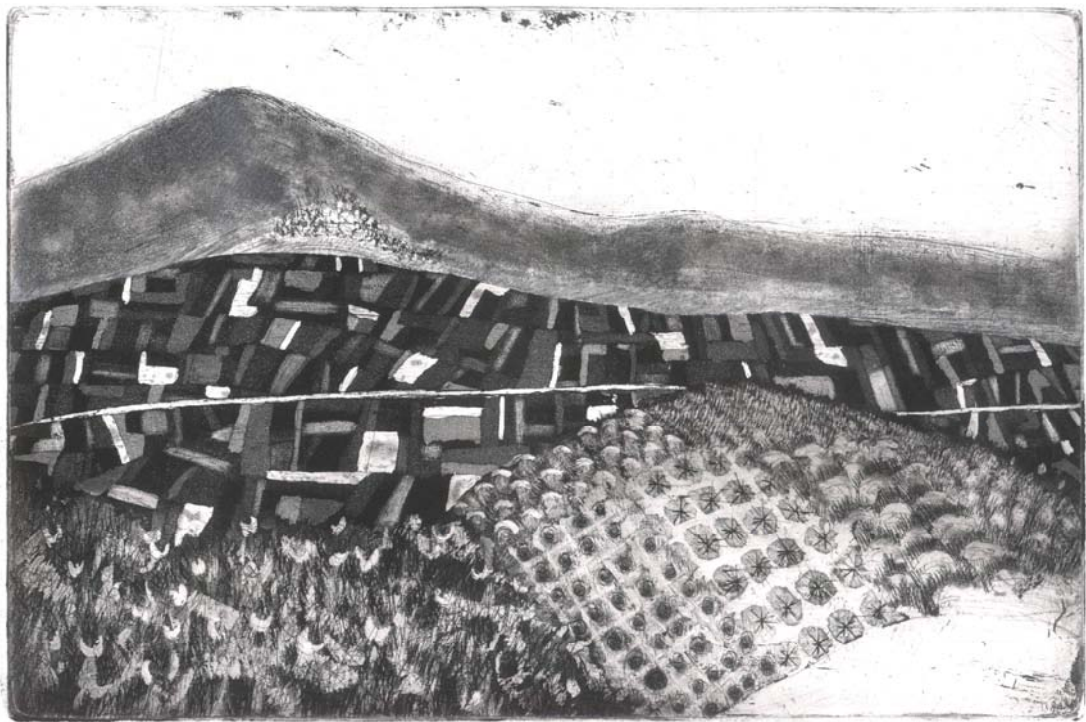


Fig. 26

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 8), 2004

Água-forte, água-tinta, ponta-seca

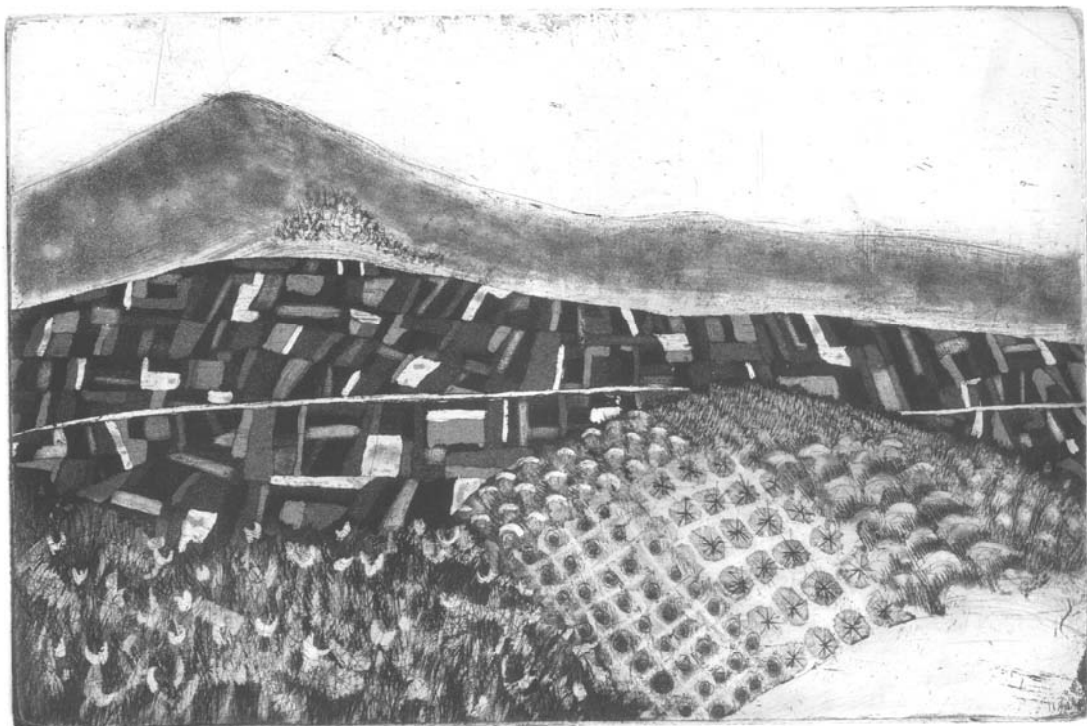


Fig. 27

Anico Herskovits

Vista de Ararit (prova de estado 9), c. 2004

Água-forte, água-tinta, ponta-seca

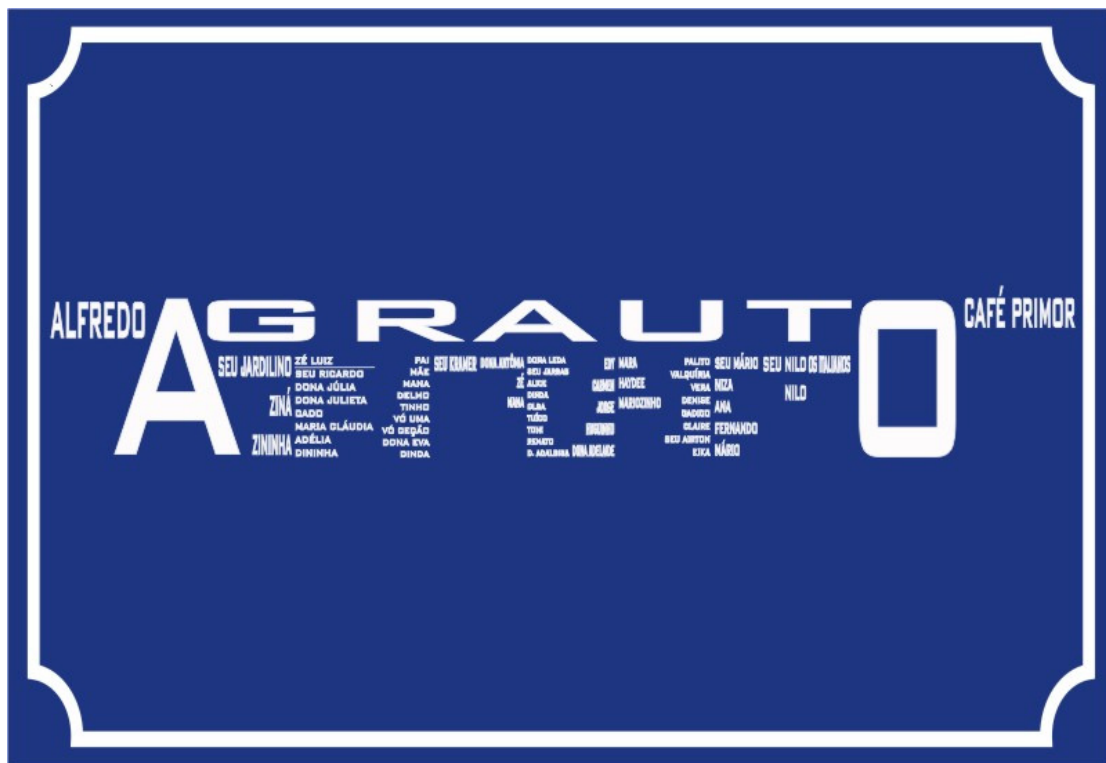


Fig. 28
Jailton Moreira
Quintino, 2002
 Objeto



Fig. 30
Jailton Moreira
Quintino, 2002
Objeto

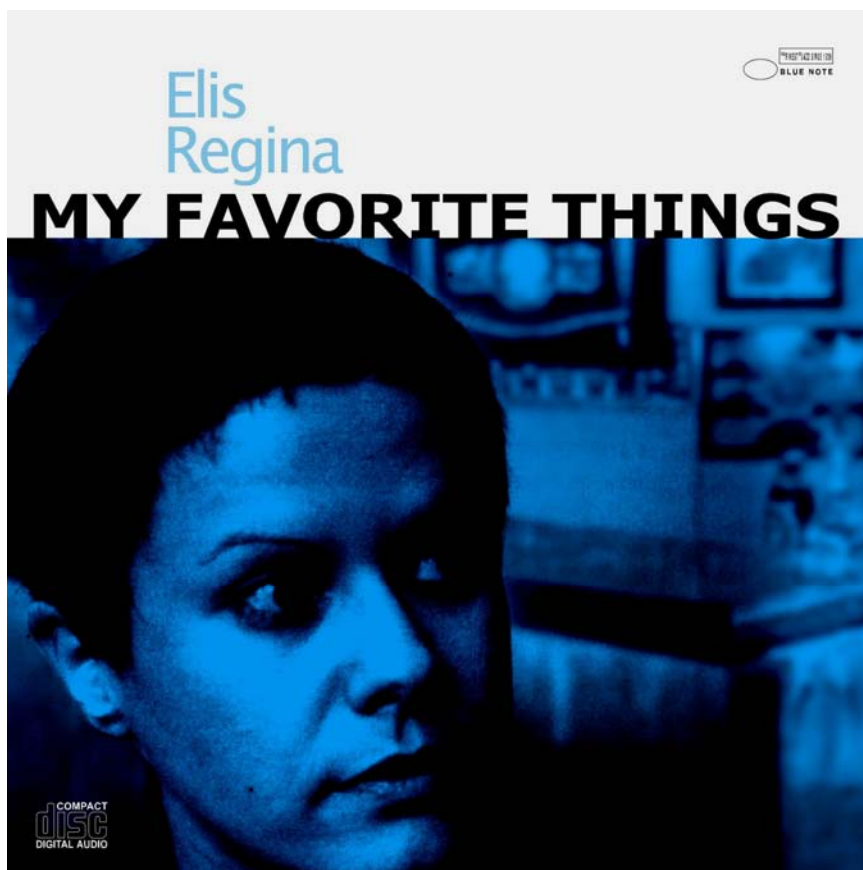


Fig. 31

Jailton Moreira e Lucas Levitan

Inclinações musicais, 2002

Instalação (detalhe)



Fig. 32

Jailton Moreira e Lucas Levitan

Inclinações musicais, 2002

Intervenção (capas de Cds, mostruário)



Fig. 33

Vincent Van Gogh

Campo de trigo com corvos, 1890

Óleo sobre tela



Fig. 34

Pieter Bruegel

A queda de Ícaro, c. 1558

Óleo



Fig. 35

Antoni Muntadas

Atenção, 2002

Gravura



Fig. 36

Maria Helena Bernardes

Vaga em campo de rejeito, 2002

Intervenção na paisagem



Fig. 37

Maria Helena Bernardes

Sem título, 1999

Lâminas de vidro e tecido colados em parede



Fig. 38

Maria Helena Bernardes

Sem título, 1999

Intervenção no ambiente (canos de PVC)

Anexo II

Entrevistas

Entrevista com Anico Herskovits

Gravada em áudio no ateliê da artista, em Porto Alegre, na tarde de 5 de julho de 2004. Na transcrição, foram eliminadas as redundâncias e repetições próprias da linguagem oral. Mantive o uso do tu com o verbo ora conjugado na segunda pessoa do singular, ora na terceira pessoa, seguindo a flutuação característica da linguagem coloquial no Rio Grande do Sul. As perguntas estão grafadas em claro e as respostas em negrito.

Vamos falar sobre as paisagens. Que viagem foi essa? Quando que foi?

Não tenho certeza se foi em 1998 ou 1999. Foi uma das viagens a Israel.

Tu foi sozinha?

Sim. Foi uma das que eu fiquei dois meses.

Os retratos do teu pai [que estão no mesmo caderno] são da mesma época?

Os desenhos do meu pai são de 1997, de quando ele ficou doente. Eu usei o mesmo caderno, mas as imagens não são do mesmo ano. Levei o mesmo caderno, mas não é do mesmo ano [Olhando o caderno, mostrando desenhos de um pássaro]. Esse bacurau entrou na fábrica [fábrica de móveis que pertenceu ao pai] e eu levei ele para o zoológico da Redenção. Bonito, né?

O desenho das plantações em Ararit foi feito na mesma ocasião dessas fotos [par de fotos que reproduz as plantações]?

Exatamente. Foi em 1999. Quando fui operada [submetida a uma cirurgia de emergência]. Eu não estava muito bem. Eu sempre levava o caderno comigo. Aqui havia um canal [mostra no desenho], era uma irrigação. Fiz o desenho, estava escurecendo, eu não ia conseguir desenhar mais, então fiz a foto.

Tu disse: “Eu sempre levo um caderno de desenho comigo”. Tu sempre carrega um caderno e um lápis? Em tudo que é lugar?

É. Sempre. Agora ando meio malandra. Sempre levo.

Por quê?

Porque sempre tem alguma coisa para... Isso se chama desenhos de apontamento. Sempre tem alguma coisa que a gente desenha ou escreve, idéias e coisas. Quando não desenho, às vezes eu escrevo. Guardo coisas também no caderno, serve para um monte de coisas. Quando não tenho caderno, às vezes tenho que pedir uma folha, se vejo algo interessante: pessoas ou uma coisa que eu queira desenhar.

Tu disse que sempre leva um caderno, porque sempre encontra coisas interessantes. São imagens que tu quer fixar de alguma maneira? Ou tu acha que elas poderão servir para algo?

Em princípio, não é porque elas servem. Em princípio, é porque eu acho que... Nos últimos anos, inclusive, eu me dei conta de que estou querendo fazer cor. Às vezes, escrevo também, tipo um diário: coisas que fiz, coisas que vi. Um almoço, uma visita.

Vamos voltar às imagens que foram dar na gravura. Que local era esse?

Ararit. É perto de Haifa. Uma montanha.

Era um lugar de passagem? Vocês estavam de carro?

Estávamos de carro. Bem no alto da montanha tem um hotel. É um local muito bonito. Menashe [anfitrião de Anico na visita a Israel] quis me mostrar. A gente meio que se perdeu nessa estrada. Não é um local por onde as pessoas passem. Fiquei encantada. Pedi para ele parar. Fiz o desenho. Já estava escurecendo. Aí bati as fotos. De volta ao Brasil, fiz esse segundo desenho, mais detalhado.

Tu voltou aos cadernos de apontamentos? Sempre volta?

Eu olho. Às vezes, não acontece nada.

Quando tu fez o primeiro apontamento em Ararit, não imaginava que aquela imagem pudesse virar uma gravura?

Não, não. Dessa viagem, o primeiro desenho que achei que poderia virar uma gravura acho que foi um desenho de Quesaria, de um dos cadernos pequenos. Aí comecei a ter vontade de transformar em gravura algumas das imagens e fotos que eu havia feito. A amendoeira, eu tirei uma fotografia, pensando que dava para

fazer uma gravura. Comecei a olhar de novo os meus cadernos. Quando faço os apontamentos, não é com intenção de ser uma outra coisa. É só um desenho, só um apontamento. Quando faço os apontamentos, não estou pensando em nada. Sei lá. Estou me divertindo. Estou tomando nota.

Não é algo com um objetivo preestabelecido.

Não [pausa longa]. De repente, tenho até que pensar porque às vezes olho alguma coisa e tenho vontade de desenhar, de passar aquilo para o papel, de guardar um momento.

Ou fazer um comentário. O desenho é um comentário.

Esses quadradinhos, essas luzes, o grafismo todo não está na fotografia que eu fiz. É a minha maneira de interpretar. Isso não está na fotografia.

E nem na paisagem, em Ararit.

Não, não está. Nem lá, nem em lugar nenhum. Está só na minha interpretação de algo que eu vi... Quando voltei de Israel é que me deu vontade de fazer essa série de paisagens em gravura. Mesmo agora, quando botei essas gravuras em exposição, eu estava muito insegura. Eu não sei se essas gravuras são boas. Eu desenho com muita facilidade. Quando faço gatos, por exemplo, as gravuras em metal saem tão fáceis, que eu ficou desconfiada. Essas, não. Essas das paisagens, eu ficava me perguntando. A paisagem sempre me traz dúvidas. Na verdade, estou trabalhando a gravura, eu raspo, a gravura conversa comigo, eu olho, acho que tem que ter grão, tem que ter água-forte.

Vamos ver como se dá essa conversa olhando cada passo da gravura.

Eu estava fazendo a gravura no ateliê da Fundação Iberê, o Léo Dexheimer estava lá trabalhando e disse: “Anico, está lindo”. E eu: “Não. Está só no começo”. E ele: “Para mim, como linha, a gravura já está pronta”. Então eu disse: “Em tua homenagem, vou tirar uma cópia só da linha e vou guardar”. Era só água-forte. Mas para mim aquilo tinha que ter volumes, contrastes. No ateliê, tinha um Mordente Holandês, um ácido maravilhoso, divino, que o próprio Iberê [Iberê Camargo] havia preparado. Quando expliquei para o Eduardo [Eduardo Haesbaert, coordenador da oficina de gravura da Fundação] o que eu queria, ele disse: “Vou usar

o Mordente Holandês”. Só que acho que ele não havia usado muito. Para o Mordente Holandês, meio minuto é muito. Eu deveria ter deixado a matriz muito menos tempo. Ficou muito preto. Aí comecei a trabalhar baixando e raspando, porque eu não estava satisfeita. Eu queria ponta-seca, eu queria veludos, queria diferenciar os planos. Aí lixei essa parte [no primeiro plano da paisagem]. O preto forte eu queria mais para trás. Na frente, queria volume. Então, ali, raspei todo o grão e comecei a trabalhar com ponta-seca. Aí eu estava me perguntado como ia resolver o fundo. Escureci com grafite nessa prova [apontando] para ver como ia ficar. Ia ficar um buraco. Eu não queria isso. Não funcionou. Voltei para o primeiro plano, continuei lixando. Trabalhei com lixa para valer. Os brancos começaram a vir. No fundo, eu tinha que fazer uma coisa, mas não sabia o quê. Tu vê a minha dúvida [apontando ainda]? Entrou mais água-forte, mais ponta-seca. Me dei conta depois, nas impressões finais, que o meu trabalho é sempre muito delicado, trabalho sempre com coisas muito sutis. Tem gravuras em que eu vou tirando branco de branco. Em geral, as pessoas vão botando grão. Eu boto grão, mas procuro que o branco tenha diferenças. Trago um cinza e tem algum ponto onde branqueio ele, que é onde ele brilha. É uma maneira de trabalhar.

Por que escreveste aqui o nome do lugar, Ararit, que saiu invertido na impressão?

Eu não sei. Não sei mesmo.

Na seqüência das provas de estado, tu entrou com mais água-forte.

Entrei. Aqui [apontando], eu senti necessidade de mexer, o grão estava muito recortado. Fiz esse cinza com lápis, para me lembrar de escurecer. Estava muito recortado.

É a sutileza de que tu fala.

Eu queria que esse plano se integrasse mais.

Essas sujeiras no topo da imagem foram aparecendo.

Isso, na gravura em metal, faz parte. Tu pode limpar se tu quiser. São os acasos.

Como tu lida com os acasos?

Adoro. Essa é a grande conversa com a gravura. Na xilo, se tu trabalha com cerejeira, por exemplo, vai ter uma matriz super-aberta. A própria madeira interfere. Se tiver alguma falha. A própria escolha da intensidade de preto, vai depender da madeira, se os veios são mais fechados ou mais abertos. Na gravura em metal, eu adoro essas coisas. Quando tu tira a prova, nunca sabe exatamente o que vai dar. Tu está trabalhando com o acaso. Tu vai trabalhando a partir daquilo que tu tem.

Chegaste a comentar que a gravura em exposição não estava pronta, que tu ia assinar “Prova de Estado”, mas acabou assinando “Prova de Artista”. Ela ficou pronta?

Assinei “P.A.” por insistência da impressora. Eu continuo tendo dúvidas. Talvez a gravura não estivesse pronta. Eu nunca mais tinha olhado a foto, por exemplo. Agora, vendo ela de novo [na fotografia], talvez fizesse a vila um pouco maior. Na gravura, ela ficou bem pequenininha.

Esse referencial do mundo concreto continua tendo algum peso? Tu tinha o que viu, o desenho rápido que fez no local, as fotos, um segundo desenho. Mas, depois, as questões quem vai te dando é a própria gravura. O referencial concreto sumiu.

Sumiu. O referencial concreto agora é a própria gravura. Eu trabalho em função do que eu tenho aqui.

Quando tu decide que uma gravura está pronta?

Não sei dizer. Acho que elas é que decidem.

Eu queria falar ainda dos cadernos de apontamentos. Desde quando tu faz?

Desde muito tempo. Tenho cadernos de quando eu tinha 15 anos. Ainda não andava com eles na rua. Isso de andar na rua levando caderno e lápis é um hábito que adquiri quando estudei no Atelier Livre, com o Paulo Peres.

Com que frequência tu relê ou revê esses cadernos?

Não sei. Às vezes, estou limpando o ateliê e olho. Paro para olhar. Dá uma saudade.

Saudade dos desenhos ou saudade do que serviu de modelo para eles?

Boa pergunta. Acho que dos desenhos. Cá entre nós, alguns deles eu acho bem bonitos.

Alguns desenhos antigos podem ainda vir a se tornar gravuras?

Podem. Se não a imagem toda, uma parte dela. Tenho pensado em talvez fazer gravuras dos desenhos do pai doente. Eu fiz aqueles desenhos porque, na hora, era tudo tão ruim. A maneira de ficar no hospital era essa. Agora, esses desenhos são uma lembrança do meu pai. Talvez se tornem gravura como uma homenagem a ele.

Entrevista com Anico Herskovits em 9 de setembro de 2005, gravada em áudio, na casa da artista.

Da última vez, falamos bastante sobre os teus cadernos de apontamentos. Tu dizia que era pelo prazer de desenhar. O que eu queria ter perguntar hoje é: por que fazer gravura? Por que transformar aqueles desenhos em gravura?

Puxa vida... Olha... Nossa, vou ter que pensar... Não! Comecei fazendo gravura porque foi a única coisa que achei difícil. Eu sempre desenhava sem dificuldades. Comecei fazendo gravura com o Danúbio [Danúbio Gonçalves] no Atelier [Atelier Livre da prefeitura] e foi a única coisa que a matéria me fazia desafios. Eu cortava mas não dominava a imagem que saía. Aí eu comecei a brigar com a gravura, e continuei fazendo até entender a linguagem. O interessante é quando tu transforma. A gravura tem essa coisa da surpresa. Tu pega a imagem de um caderno para fazer uma xilo, uma lito, um metal, e ela não é mais a imagem do desenho. O traço não tem mais o mesmo tipo. A imagem que tu fazes numa xilo, numa lito é um pretexto para fazer uma gravura. Tanto pode ser a minha gata, quanto uma paisagem. A partir do momento em que tu tira a primeira cópia, não é mais o desenho. Tu está trabalhando com a imagem que aconteceu na matriz, e aí está fazendo gravura, está interagindo com a surpresa, essa é a graça, trabalhar com os acasos que vão aparecendo.

A alta exigência técnica que a gravura faz é um estímulo. A dificuldade é um estímulo? E a surpresa. Tu não está trabalhando com o que tu conhece, com o que tu domina. Tu está trabalhando com o que a madeira ou a matriz está te dizendo. Ontem, por exemplo, eu fiz uma gravurinha. Experimentei fazer um craquelê numa gravura em metal, fiz um desenho de um galho de romã, o escuro do craquelê começou a interferir. Claro que tu tem que trabalhar com aquilo. Tu tem que inventar uma

coisa, pra que essas duas coisas não briguem na matriz. Essa é a graça. Desenhar, cada dia me convenço mais, eu desenho com o pé nas costas. Desenho com muita facilidade. Gosto, adoro desenhar. Adoro meus alunos, dali a pouco estou desenhando. Eu digo para eles: “Segurem a minha mão, que eu estou desenhando junto”. Desenhos que não são meus. Me divirto muito.

Tu sabe dizer por que tu escolhe um determinado tema para uma gravura?

O tema é pretexto. A imagem tem que ter força para falar por si. Não preciso justificar aquilo. Estou fazendo uma gravura. Milhares de pessoas fazem gatos, fazem flores. Quer coisa mais... Se tu olhar a História da Arte, quanta gente fez flores e quantas vezes. A imagem mais feita é a figura humana. Nas cavernas, se fazia. Nem por isso... Hoje, Lucien Freud faz diferente do que se fazia nas cavernas, e faz de uma forma moderna, faz com coisas dele próprio. Hoje tem essa coisa que as pessoas falam muito mais. Eu não sei falar sobre o meu trabalho. Eu sei dizer até aí: por que eu faço, por que eu gosto de fazer, por que... Mas eu acho que não tenho que ficar explicando por que eu faço um gato. Não é só eu. Eu tenho muita dificuldade, está certo. Mas tem artistas que nem isso eles verbalizam. E não tem. Se o trabalho é bom, se ele se justifica, ele não tem porque dizer. Acho que é uma exigência descabida. Quem sabe falar, melhor. Mas a gente não tem obrigação.

A Lygia Pape dizia que alguns artistas não sabem falar sobre o próprio trabalho. Dava o exemplo do Franz Weissmann. É um artista brilhante, dizia ela, mas não sabe falar, e isso não prejudica em nada o trabalho dele.

Ao mesmo tempo, saber falar não dá qualidade a quem tem um discurso enorme e não tem trabalho. Não se cria um trabalho com palavras. Não adianta. Eu tenho bem presente isso. Eu amo Pancetti e amo Guignard. Acho que os dois... Pancetti era um marinho. Guignard, todos dizem, era uma pessoa super-ingênuo. Acho que nenhum dos dois seria capaz de falar sobre seu trabalho. E o trabalho deles é lindo, não precisa deles verbalizarem.

Entrevista com Jailton Moreira

Gravada em áudio no apartamento do artista, em Porto Alegre, na manhã de 13 de janeiro de 2005. Na transcrição, optei por omitir algumas redundâncias próprias da linguagem oral. Procurei seguir a norma culta (“para” em vez de “pra”, por exemplo). Decidi, contudo, manter a concordância “tu vai”, tão característica do falar do Rio Grande do Sul, em lugar de “tu vais” ou “você vai”. As perguntas estão grafadas em claro e as respostas em negrito.

Tu pode falar sobre o lugar que esse trabalho evoca. Que lugar é esse? E por que tu quis representá-lo?

É uma quadra da Rua Quintino Bocaiúva, em Porto Alegre, entre as ruas Cristóvão Colombo e Marquês do Pombal. Esse trecho de rua é o trecho onde eu morei dos oito meses de idade até os 15 anos. Ou seja, passei ali toda a infância e o início da adolescência. Houve um momento em que a minha família teve de sair desse local porque ele ia ser destruído; todas as casas, a minha e as dos vizinhos, seriam destruídas para dar lugar a uma grande construção. Para mim, foi toda uma situação de perda, de luto. Não era apenas a perda da casa, era também uma passagem da adolescência para a vida adulta: troca de casa, troca de colégio, troca de vida. Elaborar isso foi muito complicado. Até hoje, quando eu sonho com casa, eu sonho com aquela casa. É algo que ainda se elabora. Deixei lá um pedaço da vida. Ao mesmo tempo, é aquilo que carrego comigo e que tenho vontade de contar para as pessoas. Por algumas razões: primeiro, para poder fixar. Contar é uma maneira de não perder, de segurar aquilo que a tua memória já vai se desfazendo, que tu já não tem certeza. Parece que tu precisa de alguma cumplicidade de alguém que te escute. Também há um tipo de vaidade, vaidade de mostrar como tu sabia aquilo, de como aquilo eu conhecia muito, embora esse conhecimento, quanto mais a gente vai crescendo, seja algo que interessa exclusivamente a mim; a ninguém interessa essa erudição, a ninguém interessa saber que na laje do canto, entre a minha casa e a da vizinha, existia um quebrado e, quando chovia, fazia uma poça d'água. A ninguém interessa, mas eu sabia tudo isso.

Por que tu diz que haveria uma vaidade?

Não sei bem se a palavra é vaidade. Mas acho que uma vaidade infantil está aliada, aí, a uma espécie de jogo de memória. Sempre tive uma memória muito grande para dados, para nomes, para coisas. Quando, por exemplo, eu jogava Stop, eu ganhava tudo. Não há como não dizer que havia uma vaidade desse ultraconhecimento: "Eu sei! Eu sei! Eu sei! Isso eu sei!". Nesse sentido, acho que há uma certa vaidade. Havia isso e havia uma necessidade... Aliás, nem era uma necessidade... Era uma recorrência de coisas. Eu me via tentando representar aquilo, sem que houvesse a tarefa de ter que representar. Quando eu via, estava fazendo um desenho da fachada, estava fazendo uma planta-baixa da casa, uma planta de situação da rua. Daí que fui pensar sobre essa necessidade. Ela me atropelava antes de acontecer. E eu sempre me deparava com a impossibilidade de representar aquela quadra. Sempre ficava menos do que eu sabia. Sempre ficava muito aquém do que tinha sido a experiência. De uma maneira muito fracionada, aquele desejo persistia, e sem uma solução. Se tu me perguntar se eu tenho algum daqueles desenhos, não tenho nenhum. Eu fazia, não dava certo, eu botava fora. Quando nasce o trabalho, ele nasce daquela antiga necessidade.

Quando nasceu este trabalho? Como ele assumiu uma configuração mais próxima daquela que ele tem hoje, com nomes de pessoas representando casas?

Talvez eu não saiba dizer quando isso virou palavra. Em arte, algumas influências nos autorizam a pensar o que a gente ainda não havia pensado. Depois fica difícil de saber onde estão essas influências: "Por que eu não pensei nisso antes?". Porque eu não tinha a formação, não tinha talvez a experiência do outro. Se eu for por esse lado, eu diria que ter visto no início dos anos 90, na Inglaterra, uma exposição do Richard Long foi super-importante. Foi uma relação com arte conceitual que eu nunca experimentara. Dito de uma forma bem simples, eu sempre tinha achado que arte conceitual era uma espécie de piada. Tu podia me contar, e eu ia dizer: "Ok, entendi". E deu. Mas isso não poderia me emocionar, eu poderia ver em livro, nem precisaria ver pessoalmente, estava resolvido ali. Mas quando vi essa exposição, mostrando todas as trajetórias dele, as caminhadas circulares... Tinha trabalhos com pedras, tinha fotografias e tinha uns cartazes, onde se lia, por exemplo, "Caminhada durante uma hora no norte da Escócia", com várias palavras, tipo "ave", "vento", "uma pedra", como se fossem coisas que

ele tivesse visto e encontrado. Estas palavras estavam dispostas em círculo, fechavam um círculo. Isso, dentro daquele contexto, ficou muito grande, ficou “quente”. Pela primeira vez, eu vi um negócio desses esquentar. Eu não sabia que arte conceitual podia ser “quente”. Inteligente, eu sabia que podia ser. Mas “quente”, eu não sabia. Isso me impressionou muito. Claro que o meu trabalho só foi nascer uns 10 anos depois. Na forma que ele tem hoje, ele nasceu pouco antes da exposição, em 2002. O primeiro diagrama dele, fiz por volta de 1999.

Já tinha a idéia de uma placa?

Não. Eram só as listas de nomes no papel. O que é isso aí? Morei 15 anos numa rua, numa época em que eu conhecia os vizinhos, sabia o nome das pessoas; a minha casa, de certa forma, era um pouco o centro desses vizinhos. Era uma série de casas geminadas, e eu sabia quem morava em cada casa. O que eu fiz? Peguei esses dados e transformei em uma planta de situação de arquitetura: no lugar dos lotes, coloquei os nomes das pessoas que moravam em cada lote, sem qualquer tipo de grade, de caixa. Os nomes faziam esse papel. Fiz esses desenhos – na verdade, é uma série de nomes, diagramados a partir da conformação da quadra – e inventei dois testes. Mostrei, primeiro, para a Rosina [mulher do artista], e perguntei: “O que é isso?”. Ela respondeu: “Não entendi nada. Não sei do que se trata”. Quando expliquei, ela respondeu: “Tu está indo para um beco sem saída. Cada vez está indo para um lado de incompreensão”. São aquelas coisas que a gente ouve e não dá bola, não dá bola mesmo. Mas fiquei com aquilo. Um dia, num almoço na minha casa, onde vieram minha mãe e meus irmãos, mostrei o papel. Primeiro, para a minha mãe. Minha mãe, que não tem qualquer formação em arte, que não sabe do que se trata, olhou o papel e, entre 15 e 20 segundos, ela disse: “Isso é a Quintino”, a palavra que ia ser o título do trabalho, *Quintino*, que era como nós chamávamos não só a rua, mas também o bairro, todo aquele lugar. Mostrei também para os meus irmãos, e a gente ficou durante um bom tempo lendo o trabalho, remontando, corrigindo algumas pequenas falhas: “Eu me lembro que nessa casa tinha mais tal pessoa”. Fiquei super-emocionado. Foi gostoso a gente fazer aquilo, foi “quente”. Daí realmente comecei a pensar que o trabalho poderia existir. Poderia existir e cumpriria o papel que até então eu não tinha conseguido resolver.

Que papel era esse? Dar conta daquela memória?

Era dar conta daquilo. Conceitualmente, a gente pode pensar assim: um lugar pode ser remontado? A gente pode reconstruir um lugar? Eu sei que espaço, a gente pode. Mas lugar, pode? Acho que há uma diferença entre esses dois conceitos. Na última Bienal de São Paulo, onde tinha o trabalho do Paulo Bruscky, minha curiosidade era saber se um lugar poderia ser remontado. Fui atrás disso. Mas essa é outra conversa. Tudo isso envolve meu trabalho no Torreão e meus pensamentos sobre o lugar. Envolve também trabalhos anteriores, quando eu afirmava que o que me interessava em arte era o pensamento sobre o espaço, sobre o que era o espaço de representação da arte, conceito que nos anos 90 se transforma, para mim, de conceito de espaço em conceito de lugar.

Que diferença tu faz entre lugar e espaço?

Para mim, lugar é o espaço vivenciado, é o espaço percebido através de um corpo, de um olho preso a um corpo, um olho que tem uma memória, uma história, uma antropologia. Até que ponto isso, a gente pode recompor? Esse que esse meu trabalho responde. Pelo menos, essa é a minha resposta: “Não. Isso não pode ser recomposto. Isso só pode ser acionado”. Acionado exclusivamente pelas pessoas que tiveram aquela percepção.

As pessoas que tiveram aquele espaço como lugar.

Sim. Aquele espaço como lugar. Tu, que não viveu aquela experiência, poderá no máximo entender que há ali uma construção de espaço.

E me remeter para o meu próprio lugar.

Sim. Para o teu próprio lugar. Tu pode acionar o teu próprio lugar. Acho que esse trabalho entra de uma maneira muito complexa nessa relação de arte e lugar, é uma coisa para uns, uma coisa para outros, aciona aqui, aciona ali... Na época, eu falei para a Rosina: “Talvez o que me interesse hoje seja uma questão qualitativa e não quantitativa. Como não posso fazer arte para todos e só consigo fazer para uma, duas, três pessoas ou para a minha família, vale a pena negociar esses “todos”, que nunca são atingidos, pela intensidade de três ou quatro pessoas? Acho que vale. O preço disso é a indiferença da maioria. Mas eu não acho que seja um preço alto a se pagar. Vale a pena? Vale. Quais os estágios de compreensão que

haveria talvez nesse trabalho? Paixão, no sentido de uma compreensão total, da parte de quem viveu a experiência. Uma espécie de entendimento, mais para o lado conceitual, onde o trabalho é visto como espaço. Ou um caso como o teu: te vejo apaixonado por esse trabalho, porque conseguiste acionar o teu próprio espaço. E ainda a indiferença. Claro que a maior parte é a indiferença. Mas daí...

Por que então mostrar esse trabalho em uma galeria? Por que tu não te contentou em mostrá-lo apenas para a tua mãe e os teus irmãos?

Acho que tem pontos de... [pausa longa]. Acho que ainda há maneira de compreender... As pessoas poderiam fazer, como tu fizeste, associações com os seus próprios espaços... Mas, na verdade, não pensei muito nisso. Talvez isso tenha aparecido depois. Talvez eu tenha pensado nas outras pessoas da rua, que poderiam aparecer na exposição. Em vez das quatro ou cinco pessoas da minha família, talvez fossem 30 pessoas. Mas valeria a pena atirar a garrafinha de naufrago para ver se pegava alguém. Nenhuma foi. Que eu saiba, ninguém apareceu. Para essas pessoas, talvez eu não precisasse do mise-en-scène da placa. Bastaria a folha de papel grudada na parede. Mas daí tem uma coisa, que talvez inconscientemente envolva a idéia de acionar, de forma diferente, o lugar de outras pessoas, que é a seguinte: como o trabalho se insere na galeria? Como se insere no mundo? Eu não teria paciência de botar uma folhinha na parede da galeria. É como se eu desse umas pistas muito tênues de que isso possa ser recomposto por outras pessoas. Quando apareceu essa idéia da placa, me pareceu que o trabalho ia ficar quase óbvio, quase literal, embora hoje ele permaneça, para a maioria das pessoas, absolutamente nebuloso. Eu tinha até medo do quão literal acho que a placa é. Eu quis que fosse uma placa azul, abaulada, pegando na galeria uma quina de parede e no alto, tal qual uma placa de rua. Acho que quem vai ali e não sabe nada do papo, alguma coisa, pelo menos uma idéia de placa de rua, pode ter. Claro que estamos falando de alguém com a mínima boa vontade. Quem não tem boa vontade não olha nem uma pintura de copo-de-leite.

No teu trabalho, os nomes das pessoas assumem o lugar de um lugar. Podemos pensar que é o mesmo que uma placa de esquina faz: as ruas têm nomes de pessoas, nomes que, inscritos na placa, assumem o lugar de um lugar. O jogo se refaz.

É verdade. Só que na minha placa tem umas arbitrariedades muito grandes, tu não sabe a lógica dessas arbitrariedades, principalmente aquele imenso “Agrauto” escrito de uma forma muito estranha.

É talvez o que perturba mais.

É o que perturba mais, e de uma forma muito estranha. Isso poderia ser muito mais simples se fossem só os nomes das pessoas. Mas tenho a sorte dessa arbitrariedade, que era a forma como a fábrica da Agrauto acompanhava as casas. Acho uma sorte esse enigma. É sobre esses enigmas que a gente faz os trabalhos. Por que daquela letra “A” grande? Aquele “O” maior? E elas são literais para quem conheceu o lugar. Isso é maluquíssimo: o fato de viver um espaço, de ter vivido uma experiência, faz com que tu consiga decifrar essas coisas que são absolutamente...

E que não existem mais. Que só existem na memória.

Como só existem na memória, quando tu fixa isso em imagem, entra uma coisa meio iconoclasta, um pouco bizantina: a imagem de representação é sempre menor, é sempre um fracasso, é sempre uma outra coisa que não é aquilo. Quando tu aciona, tu não está substituindo nada, tu não está representando. Se eu represento, eu boto uma coisa no lugar. Se eu faço um desenho da fachada, da rua, já não é mais a casa, é algo no seu lugar.

Mas se tu coloca uma palavra, também não é uma representação?

Claro que é um sistema de representação. Mas ele funciona mais como algo que aciona do que substitui. Não sei se estou certo no que eu estou pensando, mas acho que as imagens do lugar permanecem como aquilo que vem na memória das pessoas. Sem um clone. É quando a arte deixa de representar e passa a apresentar. A gente pára de querer ver um duplo do mundo e passa a ver algumas coisas inseridas no mundo. Essa diferença me satisfaz. Achar que não estou representando, que aquele lugar é “irrepresentável”.

Tu poderia falar de trabalhos anteriores em que já usava a palavra como elemento de construção da imagem?

A história é grande e tem data de quando começa. De forma muito rápida, a primeira vez em que aparece palavra são nos desenhos que eu faço aos 20 anos, sobre jogos de sinuca. As palavras aparecem não como palavras, mas como riscos nos quadros de sinuca, anotações, etc. Dando um pulo, na exposição *Desenhos ordinários*, que foi a anterior a esta, o trabalho com a palavra “acabou” era o mais parecido com isso. A palavra estava escrita em um papelzinho pequeno, com uma grande moldura. Havia ao lado um texto explicando, contando a história daquela palavra: era um papel, que tinha sido encontrado no escritório do meu pai depois que ele morreu. Perguntei o que era aquilo e me explicaram que era um esquema que ele havia bolado para memorizar a senha da sua conta bancária. A senha era: 123456. Para lembrar essa senha, ele contava as letras da palavra “acabou”: 1-2-3-4-5-6.

Era uma espécie de código? O “A” correspondia ao “1”?

Não. A senha era: 123456. Para lembrar esta senha, ele contava o número de letras da palavra “acabou”: 1-2-3-4-5-6. Esse papel foi a única herança do meu pai. Mas me identifiquei muito com o tipo de pensamento dele. É o tipo de pensamento que eu tenho. Por que entre dois pontos fazer uma reta, se andar em zigue-zague é muito mais divertido?

Por que nesse trabalho, tu colocas ao lado do papelzinho emoldurado, um texto explicativo, que, de alguma forma, compõe o trabalho, enquanto no trabalho *Quintino* não há nada disso? Por que tu não te contentou em apenas mostrar o bilhete? O teu irmão, por exemplo, que estava contigo quando tu encontrou o papelzinho, entenderia exatamente do que se tratava, sem nenhuma explicação.

Ele saberia. Mas ali a minha ambição era diferente. Quando aquele papelzinho virou trabalho, eu estava pensando o que é desenho.

Onde está o desenho ali?

Para mim, é muito claro. Eu era uma pessoa que desenhava, mas parei de desenhar. Mesmo parando de desenhar, tinha me sobrado uma espécie de pensamento gráfico. Quando eu penso, parece que tem um plano de fundo, e eu organizo as coisas sobre ele, como um fluxograma. Embora tivesse parado de desenhar, a maneira como articulo as coisas é como se fosse um quadro onde componho as coisas, acho que é diferente de quem pensa sobre o espaço como escultura. Quando vi o papelzinho do

pai, vi que ele fez um pensamento gráfico. É quase um esquema de pensamento. Me identifiquei com esse tipo de pensamento. Chamei isso de desenho, e é atrás disso que eu fui atrás. Não tem nada a ver com espaço e com lugar. O que me interessava não era a palavra “acabou”, mas a construção do raciocínio, que está explicado no texto. Por isso, o texto tinha que ser muito seco e não-literário. Qualquer literatice desviaria para outros caminhos. Havia ali uma lógica gráfica e fluxogramática, daí o título do trabalho, *Pensamento gráfico*. Fiz o texto porque, para mim, o trabalho estava mais na história do que no “acabou”. O “acabou” era apenas uma prova de que aquilo aconteceu. Normalmente, eu tenho umas certas demandas intelectuais. Quando os trabalhos aparecem, eles não aparecem por uma inspiração qualquer. É porque estou pensando para um certo lado, e o trabalho veste um pouco aquele pensamento. O que acontece? Existe uma demanda emocional, intelectual, onde aceito algumas coisas que chegam sem grande explicação, convivo com essas coisas durante algum tempo e... Não acontece de eu ter uma demanda e criar um trabalho procurando ilustrá-la. Não. Eu tenho uma demanda que gera uma espécie de percepção das coisas. Quando estou imbuído dela, algumas coisas começam a chegar, e eu levo tempo para entender essas coisas que chegam. A hora de transformar isso em trabalho é quando eu mais ou menos entendo. Leva um tempo até que o trabalho aconteça. *Quintino* só começa a aparecer quando entra uma outra demanda: quando ficam mais nítidas para mim as discussões sobre espaço e lugar, sobre fatias de vida, sobre conhecimentos específicos, a idéia de qualidade em vez de quantidade de público. Essas demandas me autorizam a fazer o trabalho. Daí ele acontece. Sem essas demandas, as coisas não me chegam muito. Ou elas chegam, e eu não vejo. Com as demandas, as coisas chegam, vão estacionando, estacionando, estacionando, até que aparece o trabalho. Quando não tenho demandas, fico bem perdido.

Entrevista com Maria Helena Bernardes

Realizada por escrito, via e-mail, entre julho e agosto de 2004. As perguntas estão em claro e as respostas em negrito.

Quando decidiste fazer um trabalho em Arroio dos Ratos, tudo era ainda muito vago, para usar uma expressão que te é cara. Não havia sequer a certeza de que um trabalho se realizaria. Todo o tempo, me parece, a incerteza meio que serviu de norte para o desenvolvimento do que ocorreria. Lembras em que altura desse percurso se configurou a possibilidade do livro? Por que fazer um livro?

Fico contente com essa pergunta, pois quando falo sobre Arroio dos Ratos, sempre me parece obrigatório falar a respeito do surgimento do livro, de como se configurou essa possibilidade. Digo isso porque fui para lá com uma única decisão, talvez uma única certeza (no reino de incertezas que muito bem apontaste): a de que eu não iria, em nenhuma hipótese, ceder à tentação de "editar", antecipadamente, a experiência que eu tinha pela frente. Essa expressão, "editar a experiência", martelava meus pensamentos, acompanhava meus passos em Arroio dos Ratos. Era um alerta vermelho, uma interdição que ameaçava a aventura genuína que eu ainda desconhecia.

"Editar a experiência" foi uma intuição que surgiu durante as primeiras caminhadas nas ruas de Porto Alegre, quando procurava vagas e, sobretudo, quando as encontrava e ainda não sabia bem o que fazer com elas. Não saber o que fazer diante de algo que me espantava e atraía tanto, que era maior do que tudo que eu poderia manipular, e que, ao mesmo tempo, esvaziava o sentido habitual de manipular e produzir qualquer coisa (fossem arte, objetos, situações cotidianas, etc.) me assustava um pouco, pois, como artista, tinha receio de perder as vagas, ou perder a oportunidade de elaborar algo a partir delas. Ao mesmo tempo, que sinuca! Como resistir a "fazer arte" diante daquela descoberta? Eu tinha à minha frente magníficas situações sem nome, (que eu definia genericamente como "vagas"), sem valor social, nem identitário, esvaziadas de importância e função. Miniaturas de um vazio maior que sempre foi motivador do meu trabalho e do meu pensamento. Tudo o que me importava parecia se concentrar nas vagas. Entretanto, no afã de

trabalhar a partir dessa descoberta, sempre me vinha o texto que escrevi para a Mima Lunardi, pois a vaga era o absurdo mais concreto que eu já havia tido diante dos olhos: "Desconsidere agir como um artista e tente fazer um trabalho sem sentido. Tente uma arte menos artística, que não reverta em artistas. Elimine a finalidade".

Falo tudo isso para contextualizar o surgimento do livro, pois em várias circunstâncias, fui questionada sobre a existência dele em face desse princípio de falta de finalidade, que (estou certa) me permitiu viver a experiência com toda a intensidade que ela teve. Penso que, de outra forma (prevendo resultados, seguindo projetos, etc.), nada daquilo teria se produzido.

Todos os dias, a caminho de Arroio dos Ratos, eu me questionava se, de fato, queria genuinamente saber o que acarretaria se eu compartilhasse com outras pessoas a existência das vagas. Como elas reagiriam e o que eu descobriria se me dispusesse a compartilhar a empreitada de construir uma vaga (sabendo que, naturalmente, isso não estaria em perspectiva no horizonte dessas pessoas)? Diante da confirmação, "sim, eu quero saber, preciso ver e viver isso", eu seguia para Arroio dos Ratos, muitas vezes deixando câmera fotográfica, caneta e papel em casa. Procurava deixar a "artista" em casa, com todo o peso social, identitário, peso do métier – pois até arte conceitual pode facilmente virar métier... – para que ela, a artista, não atrapalhasse ou impedisse a experiência. Resumidamente: sabia que se eu planejasse um trabalho de arte sob formato de uma aventura, eu jamais viveria a aventura.

Finalmente, respondendo à tua pergunta em relação ao nascimento do livro: sempre que eu voltava de Arroio dos Ratos, as pessoas mais próximas esperavam que eu contasse o que tinha se passado lá, de forma que exercitei muito minha narrativa durante o processo. Eu sempre retomava o que já tinha acontecido e acrescentava dados novos, fazia relações novas, atualizava a perspectiva. Todo mundo adorava a história da vaga, o caráter insólito dos episódios, e me diziam "escreve, para não esquecer". Eu não escrevia, queria que as coisas se desencadeassem sem que um texto ou roteiro se formasse em paralelo. Quando tudo terminou, nos primeiros meses subsequentes, tive algumas oportunidades de "contar" a vaga em público (palestras, etc.), e, novamente, as pessoas sugeriam que eu escrevesse o relato. Logo, com o prêmio da Petrobras e a possibilidade de continuar a série Documento Areal, graças ao entusiasmo dos amigos e em consideração a todos que haviam participado da experiência, tudo amadureceu no sentido de escrever e publicar um livro.

Quando decidiste escrever o livro, chegaste a fixar regras ou parâmetros para guiar o tipo de escrita que pretendias?

Todo mundo que me ouvia contar a história, comentava: "Parece um conto, não parece real", e eu me admirava, pois procurava me ater aos fatos. Por outro lado, tinha consciência do absurdo contido ali e da força de minha própria interpretação a respeito dos fatos. Pensei que tudo isso contribuía para dar certo tom de conto, de literatura, à narrativa: um relato em primeira pessoa, (com considerações em "off"), que, contudo, mantinha-se como relato de uma aventura real. Eu percebia que as pessoas se desconcertavam ao ouvir "algo tão absurdo" ilustrado por imagens quase jornalísticas (eu projetava slides enquanto falava). Assim, decidi que o texto deveria conservar o mesmo tom de narrativa espontânea. Percebi, à medida que escrevia, que, naturalmente, o texto também ganhava ares de conto. Isso me agradou, pois imaginava que, assim, a convivência da narrativa insólita com as imagens cruas preservaria a estranheza que as pessoas haviam percebido nas palestras e, sobretudo, comunicaria a própria impressão que eu tive enquanto vivia todo aquele absurdo. Me agradava imaginar que, ao encontrar o livro em uma livraria, o leitor não tivesse imediatamente a impressão de se tratar de “um livro de arte”, que ele ficasse em dúvida se aquilo era literatura, antropologia, ou qualquer outra coisa. Entre os parâmetros, (sobre os quais perguntaste), decidi omitir os nomes das pessoas, transformando-as em personagens (Senhor do Trator, o Proprietário, etc.), pois não queria constranger meus amigos e colaboradores.

Quando pedi para ver trabalhos teus, tu disse ter pouquíssimo material guardado, quase só reproduções. Quando pedi para ver algum material referente à concepção da vaga, respondeste que havia fotos, mas que não acrescentavam muito às do livro, e que havia um vídeo feito por um amigo, mas que não chegaras a assistir. Por que essa recusa em conservar os trabalhos? É de fato uma recusa?

Talvez. O que me desagradava em meus tempos de atelier, era o acúmulo de objetos que resultava do trabalho. Nunca gostei de acumular coisas e sempre tive uma resistência em produzir mais matéria. É um traço de personalidade. Também nunca fui apegada ao meu trabalho em um sentido material. Sempre gostei de dar meus desenhos aos amigos e me contentava em tê-los na memória ou em fotografia, ao invés de vê-los envelhecer como objetos. (Algo que me abate diante de grandes coleções, como a do Louvre, por exemplo). Tudo isso colaborou para uma

transformação do meu trabalho em situações mais etéreas ou "desmaterializadas" (resisto um pouco a esse termo, já tão banalizado). Com o passar do tempo (e a exposição da Galeria Iberê é resultado disso), eu vivi uma forte e crescente contradição entre trabalhar com uma idéia de vazio e infinito tendo que, para isso, recorrer ao uso de matéria (papel, tinta, colagens). Comecei a me inquietar e ficar profundamente insatisfeita com essas metáforas de vazio que eu produzia e resolvi, seguindo a intuição de sonhos, etc., partir para experiências mais diretas, sem tanta articulação formal ou valorização de procedimentos artísticos (o trabalho Coluna para a Cité des Arts, pode ser um exemplo).

E, no entanto, há as reproduções e há o livro. O registro, para ti, seria uma outra vertente do trabalho? Em que registro, na tua opinião, fica o registro?

É interessante, pois eu não costumo me referir ao livro como "registro" daquele trabalho. Quando o escrevi, considerava que estava produzindo uma nova parte de Vaga em campo de rejeito, parte que, finalmente, dava título a toda a experiência. Por isso, tomei os cuidados que estavam ao meu alcance em relação à escrita, quero dizer, cuidados literários, dentro de minhas possibilidades como estreado em um livro.

De fato, não me agrada a idéia de "registro" para certo tipo de experiência, como a Vaga ou a caminhada no Dilúvio, com o André Severo. São experiências em aberto: a decomposição da vaga (sobre a qual o Senhor do Trator ainda há pouco me informava, lamentando profundamente: "Passou um caminhão sobre o seu serviço, o pessoal não respeita!") me parece uma decorrência lógica do processo entrópico inalienável a qualquer evento que se passe no campo de rejeito. Tenho pena do meu amigo do trator que sofreu com a degradação daquilo que ele ajudou tanto a fazer, mas confesso que me traz alívio saber que a vaga de Arroio dos Ratos vai desaparecer. Sinto horror ao pensar que, por algum equívoco, alguém possa querer resgatar e reconstruir a vaga, eternizando-a como objeto em meio ao campo vago. Para mim, vaga em campo de rejeito é mais que um objeto, é um fluxo de acontecimentos e idéias fragilmente sinalizados pela presença daquele triângulo de cimento.

Quanto às fotografias, de fato, tenho mais de quinhentas imagens, entre fotos e slides – um número gigantesco para quem não pretendia "editar a experiência!"... Tomei a câmera de um amigo emprestada e fui registrando o que pude, mas nunca

sonhei com o conjunto que acabaria tendo, quero dizer, nunca soube exatamente “o que” estava fotografando, se a descoberta de uma situação magnífica (o campo de rejeito, a bela vaga triangular ao lado da rodoviária), ou se uma cadeia de eventos que um dia poderia ler sob a perspectiva de "um trabalho".

Gosto da tua idéia de que o livro não seria um registro, mas sim uma outra fase do trabalho. Eu próprio, quando o li, tive essa impressão. Te pediria para fazer um paralelo entre o livro e as apresentações públicas que fizeste antes dele, com o auxílio de slides. Qual a diferença entre aquele contar e o contar do livro?

A redação do relato foi principalmente gerada pelas palestras que se seguiram ao trabalho de Arroio dos Ratos. (Aliás, tudo o que dizia respeito à Vaga parecia se multiplicar em outros acontecimentos, mesmo depois de ela ter sido concluída). Evidentemente, há diferenças entre as duas situações em que a mesma história foi contada, mas o fato é que comecei a escrever enquanto participava dessas palestras, e o rumo das discussões condicionou muito meu entendimento do que havia se passado. Posso afirmar que no dia 13 de janeiro de 2002, quando a Vaga foi “inaugurada” na Festa da Melancia, eu tinha uma compreensão parcial do que intentaria, mais adiante, comunicar no relato²⁷⁷. As coisas se tornaram mais claras à medida que eu repetia a história, acompanhada de slides, e ouvia as questões e depoimentos do público. Uma das principais contribuições veio de um amigo músico, Ricardo Mittidieri, durante uma palestra no Santander, em abril de 2002. Ele sugeriu-me escrever um relato sem mencionar a palavra "arte". Isso seria coerente com minha narrativa, em que afirmei que o termo "arte" havia desaparecido no convívio com as pessoas, ao longo da experiência em Arroio dos Ratos. Segui esse conselho e, ao escrever, tentei traduzir a impressão marcante de ter vivido uma experiência artística sem ter a arte como mediadora.

Aqui, abro um desvio para contar algo que não está no livro. Passados três meses da construção da Vaga, (intervalo a que me refiro no final do texto), recebi um telefonema da Secretaria de Cultura de Arroio dos Ratos. Era um funcionário que conheci por ocasião do apoio dado pela Prefeitura, uma pessoa gentil e bem informada, freqüentador do circuito cultural da capital. A razão do telefonema, era uma oportunidade surgida em Brasília para fomento de atividades culturais

²⁷⁷ Escrevi o relato entre maio e julho de 2002. Entretanto, fiquei debruçada sobre o texto até outubro do mesmo ano. (Nota de MHB)

relacionadas ao carvão no município. Para receber o investimento, a Secretaria precisava comprovar que alguma atividade desse tipo já havia sido realizada lá. Além do trabalho artesanal do núcleo de ex-mineiros (ligado ao Museu do Carvão), eles queriam algo que tivesse vindo de fora da cidade, e lembraram de mim. Fiquei entusiasmada, pois era a primeira vez que alguém de lá manifestava um interesse claro pela Vaga como trabalho de arte. Fiz ampliações fotográficas e levei um portfólio completo para o rapaz. Ele demonstrou surpresa ao ver as máquinas e operários, toda aquela movimentação que aparecia nas fotos. Perguntou quem havia pago um trabalho "tão rico". Desconcertada – pois ele parecia já ter esquecido, (ou sequer ter percebido), o que se passara há três meses – respondi: "Mas foram vocês que pagaram!...". Ele parecia não associar aquele trabalho ao apoio que a Prefeitura dera. Seguiu olhando e elogiando as fotos. Disse que seriam muito úteis e, como agradecimento à minha colaboração, falou: "Isso é muito importante para nós. Olhando essas fotos, a gente pensa: 'quem sabe um dia, um artista não vai querer vir para Arroio dos Ratos para trabalhar com o carvão?'"...

Bem, os amigos para quem contei esse episódio, perguntaram por que não aprofundei a conversa, começando por afirmar que eu própria era uma artista e que aquilo já era o resultado que ele vislumbrava como algo remoto. Na hora, atribuí meu mutismo à essa última perplexidade vivida em Arroio dos Ratos. Mais tarde, passei a ver o episódio com naturalidade, considerando-o um ensinamento de uma certa antropologia da arte que a Vaga parecia trazer à luz. Percebi que a definição consensual que se tem da arte está condicionada, em primeiro lugar, à possibilidade de apresentação dessa arte. Em segundo lugar, espera-se que essa apresentação esteja situada no contexto (e siga a lógica) de um evento cultural, seja ele independente ou institucional. Desse ponto de vista, arte não é algo que se pensa, mas que se produz e, antes disso: não é algo que se “produz”, simplesmente, mas algo que se “apresenta”. Assim, uma ação artística cujo centro esteja em sua própria ocorrência (e não em sua apresentação), não é considerada arte. Por outro lado, não será tampouco ciência – nem exata, nem humana – pois é algo realizado por um artista e não por um cientista, antropólogo ou filósofo. Então, não é nada.

Essa idéia de “apresentação”, hegemônica a ponto de excluir da arte a arte não “apresentável”, varia de acordo com o ambiente em que se dá a discussão, mas está sempre presente. Em Arroio dos Ratos, o senso comum entenderá “arte = apresentação de arte = ao que está dentro do Museu”. Em São Paulo, será “arte =

apresentação de arte = ao que está dentro do Museu + o que cabe no Arte Cidade”, por exemplo. O senso comum encontrou uma finalidade para a arte, centrando-a na possibilidade de sua apresentação pública. E o lugar dessa apresentação é o evento, aconteça ele dentro ou fora dos tais “muros”, tão debatidos nos anos 60 e 70.

O fato de eu haver me apresentado, em Arroio dos Ratos, como alguém que queria levar a cabo um experimento artístico, sem propor nenhum fim externo a ele, me destituiu, gradualmente, de minha identidade de artista. Ter reconhecido como arte o que eu estava fazendo, foi um passo não dado em Arroio dos Ratos, como bem esclareceu o funcionário da Secretaria de Cultura. Passado o desconcerto da experiência, comecei a ver com entusiasmo essa situação e cheguei mesmo a provocá-la, em ocasiões posteriores. Por outro lado, voltando ao livro, se as palavras “arte”, “trabalho de arte” e “artista” desapareceram do meu relato, elas reapareceram no ensaio *Campo de rejeito*, do André Severo²⁷⁸. Não queríamos mistificar as coisas. Uma hora elas têm um nome, em outra estão sujeitas a perdê-lo. O fato de “arte” ser um conceito relativo e insubmisso é, antes de mais nada, vital. Em relação ao livro, decidimos não omitir a consciência de artista que permaneceu ativa no campo de rejeito (e que, em parte, o inventou). Até mesmo quando a recepção ou o andamento da experiência prescindiram desse atributo.

Concluindo a resposta: o fato de eu mostrar slides, ao mesmo tempo em que narrava a história nas palestras, sugeriu-me o formato final do livro, uma narrativa pontuada por imagens. Após uma palestra em Recife, em 2002, a artista carioca Daniela Mattos veio me cumprimentar, entusiasmada, pelo “vídeo apresentado na palestra”. Quando lembrei-a que se tratava de uma seqüência de slides, ela ficou desconcertada, pois tinha sido absorvida pela narrativa como quem “assiste a um filme”, com suspense e tudo. Era assim que eu desejava o livro: como um relato vivo, direto e contagiante daqueles fatos absurdamente reais. Após ler o livro, o Miguel Chaia perguntou: “Mas isso aconteceu mesmo?”. Ele estava dividido entre o tom literário do relato e a realidade das imagens. Quando eu ia responder, ele disse: “Não me conta. Essa dúvida, eu quero guardar”.

²⁷⁸ Publicado na parte final do livro *Vaga em campo de rejeito*, após o relato de Maria Helena.

Que bom que mencionaste o teu texto sobre o trabalho da Mima Lunardi no Torreão. Sempre pensei nele como uma espécie de manifesto do que seria o trabalho com a vaga (mesmo que ele seja posterior, não sei se é ou não). Concordas?

O texto da Mima foi escrito entre maio e junho de 2001 (fui verificar a data), e a Vaga começou em setembro do mesmo ano. Uma coisa é íntima da outra, concordo contigo. Quando vi o trabalho da Mima no Torreão, senti um entusiasmo imenso, por vários motivos: por ser um belo trabalho autoral; por estar dividido entre vários componentes, procedimentos e espaços; por envolver espaço e tempo de uma maneira peculiar, mas, sobretudo, o que me tocou diretamente, foi a entrega absoluta da Mima ao “sem sentido” da arte, para resgatar os termos do texto. Àquela época, eu andava especialmente inquieta com a onda de profissionalização da arte surgida no final dos anos 90. Se isso tinha um lado positivo, tinha também um lado assustador. A palavra “carreira” voltava a circular sem qualquer pudor no meio artístico. Sinto-me pessimista em relação a esse profissionalismo exacerbado. É difícil fazer do imprevisível uma profissão, e o exercício artístico é uma provocação ao previsível, é um furto ao planejado. A arte profissionalizada é como um exercício empresarial: não corre riscos. Então, nessa época, eu martelava a necessidade do trabalho “sem sentido”, de fazer uma arte que não “revertesse em artistas”...

Além disso, o trabalho da Mima era uma linda apologia ao absurdo, esse absurdo que desencadeia a perplexidade e que está na raiz do exercício crítico, portanto, criador. Escrevi o texto e creio que ele passou a ser um norte, servindo como aval necessário para várias decisões: desde o fechamento de meu atelier até a saída diária às ruas, em busca dessa perplexidade com as coisas simples, do absurdo à luz do sol. Foi assim que, em abril de 2001, com o texto para a Mima na cabeça, me deparei com a primeira vaga, na esquina da avenida Farrapos com a rua Ramiro Barcellos²⁷⁹.

²⁷⁹ Os funcionários do posto de gasolina vizinho a essa esquina vaga, disseram que a área vazia os inquietava e que esperavam com expectativa a ampliação do posto. Como não tinham como designar a área, chamavam-na de “a planta”, reduzindo-a a um estado de latência da futura obra. Quando questionei o motivo da inquietação, disseram: “Construído, sempre é melhor”. Finalmente, a obra foi realizada e o vazio indesejável desapareceu. Sobre essa vaga, anotei à época: “trata-se de área vizinha a um posto de gasolina em que houve uma demolição, restando o piso que demarca grande parte da esquina — um grande vazio calçado. O termo *planta* é curioso, sobretudo considerando-se que uma planta, em arquitetura, é um esquema, uma notação, algo que pode ser apreendido pela inteligência, mas não pelos sentidos. Designar a área como *a planta*, soa como tentativa de denominar uma situação ao mesmo tempo concreta e indeterminada, algo que existe mas que não se pode tocar, pois é um vazio. (Nota de MHB)

Anexo III

Texto de Maria Helena Bernardes

Escrito entre maio e junho de 2001, a propósito da intervenção de Mima Lunardi no Torreão, Aurora... desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações.

Tente fazer um trabalho sem sentido, trabalho que não se destine a nada além de ser aquilo que é. Na vida, uma situação sempre leva à outra e mesmo uma obra de arte pode levar a muitas coisas e servir a alguma finalidade. O que se desprende da cadeia é absurdo. Tente fazer um trabalho sem sentido. Em sua melhor forma, o absurdo é mais que negação ou anulação, pois não é reativo ao que vem antes e nem gera o que vem depois, simplesmente ignora a cadeia. O absurdo é a nossa consciência profunda, está na vitalidade de não calcular o próximo passo. Por isso, o absurdo conduz à arte e à dúvida sobre o que é sólido e definido. Tente fazer um trabalho sem sentido, ou tente fazer arte e estará de fato fazendo um trabalho absurdo. Estará sendo uma pessoa absurda. Ou não. Afinal, ser artista é produtivo e não leva, necessariamente, à arte. Desconsidere agir como um artista e tente fazer um trabalho sem sentido. Tente uma arte menos artística, que não reverta em artistas. Elimine a finalidade. Tome, por exemplo, duas pessoas, conduza-as na angústia de uma ação circular, aprofunde-se neste círculo, formate esta roda improdutiva, filme, volte ao ponto onde tudo aconteceu, projete a imagem para o lado de fora, na parede da casa vizinha e olhe. Pense tanto quanto for necessário e reserve muito tempo para realizar tarefa tão delicada e complexa, desdobre ainda seu pensamento em outras duas situações paralelas, porque sempre há mais a fazer, e deixe que se escolha uma ordem e um tempo para observá-las. Faça tudo muito bem feito, como se fosse a última chance de apresentar uma idéia, de dizer uma coisa importante. Chame a isto de trabalho e chame de público as pessoas que estiverem lá. Não considere, em qualquer momento, que o público exíguo ou a vida breve deste trabalho conferirão a ele uma qualidade especial, pois isso seria um artifício artístico. O segredo é não se importar sinceramente. Não considere se transparecerão todos os anos de trabalho que estão contidos em situação tão efêmera. Muito trabalho implica em experiência, muitos erros e acertos, um longo tempo de busca, migrando de uma área para outra e reunindo todo o necessário para estar aqui. Não releve ser profissional, pois

essa arte não é uma profissão. Ou não seria absurda. Faça tanto para nada, docemente, com generosidade. Ofereça a quem estiver por perto, em uma noite – com sorte – limpa, no Torreão e esqueça o quão madura foi esta experiência, o quanto há ali, para recomeçar de novo. Penso que o absurdo é uma forma humana de demonstrar nostalgia pelas coisas verdadeiras.

A propósito: "Como qualquer trabalho comum, o trabalho sem sentido pode fazer você suar, se durar tempo prolongado. Com trabalho sem sentido eu quero dizer, simplesmente, aquele tipo de trabalho que não vai retornar nenhum dinheiro, nem cumprir qualquer finalidade social. Por exemplo: transferir madeiras de uma caixa para outra e depois recolocá-las na caixa original, de lá para cá, de cá para lá, é um ótimo exemplo de trabalho sem sentido. Ou ainda: escavar um buraco e cobri-lo novamente é outro exemplo. (...) Cavar no jardim já não é um trabalho sem sentido. Levantar pesos, embora monótono, não é um trabalho sem sentido do ponto de vista estético, pois irá gerar músculos e você sabe disso. (...) Este conceito não é uma brincadeira. Tente fazer um trabalho sem sentido na privacidade do seu quarto" (MARIA, Walter de. *Meaningless work*, 1960).