

## A gente vai para o que ama

*Entrevista com Ernesto Neto realizada por Arte&Ensaaios, em 29 de dezembro de 2007, no ateliê do artista, com a participação de Amália Giacomini, Ana Cavalcanti, Ana Holck, Daniela Labra e Ronald Duarte. Edição: Ernesto Neto, Amália Giacomini e Ana Holck.*

**Arte & Ensaaios** *Como foi sua iniciação na arte? Fale um pouco sobre sua formação.*

**Ernesto Neto** Comecei a fazer escultura no Parque Lage, no ano da exposição Como vai você geração 80. Na verdade, eu já me matriculara, aos 16 anos, no curso de escultura no Museu de Arte Moderna. Sempre fiz escultura, sempre gostei de fazer escultura, mas em nenhum momento pensava em ser escultor, imagina! Mas fui lá no curso de escultura e peguei aquele papel todo dobrado que tinha antigamente (acho até que com desenho gráfico desenvolvido pela Fernanda Gomes), e li na introdução a frase “para desenvolver o artista em potencial...” e pensei “caramba, vai estar cheio de artista lá, e eu não sou artista, vou pagar o maior mico”, e fiquei morrendo de vergonha, e nunca fui à aula. Então comecei a estudar engenharia na Santa Úrsula; mas, no semestre seguinte, eu estava a fim de sair, queria estudar astronomia; eu era ligado no Planetário, onde eu vivia estudando gravidade, essas coisas... Abandonei a engenharia e fiz vestibular para astronomia, que só tinha na Universidade Federal, e, obviamente não passei, pois são 25 vagas para o Brasil inteiro, e nunca fui um grande aluno.

Aproveitei para ir à Bahia. Lá conheci uma carioca que me falou sobre uma aula de escultura em barro no Parque Lage. Como estava meio perdido mesmo, fui lá. O professor era o Jaime Sampaio, um cara legal, mais acadêmico, que me disse “cara, não olha muito para o lado não, que isso aqui é tudo passado”.

Quando fiz a primeira escultura, já no Parque Lage, olhei aquela parada e pensei “é isso que eu quero fazer da vida”. Simples; eu não tinha dúvida: visão em que o estudo, a prática e o resultado se completavam. Claro que a prática na verdade é bem mais complexa do que simplesmente fazer a escultura, que é o que eu queria e quero até hoje. Nem tudo são flores, há um preço que se paga para fazer o que se quer, mas, se realmente queremos, tudo bem! Eu tinha certeza. Essa escultura tem muito a ver com as que faço até hoje.

Então voltei para a escola do MAM, com a qual me identificava mais, e comecei a fazer escultura [no curso] que se chamava Pesquisando Calder – com o [Roberto] Moriconi, um cara que foi muito legal comigo, que tinha um exercício chamado “o golpe do samurai” –, além de frequentar vários outros cursos teóricos, lá e em vários outros lugares que apareciam, uma espécie de gincana em busca do conhecimento. Eu gostava muito da escola do MAM; a do Parque Lage era muito voltada para a pintura e essa coisa do emocional, pintura

### **Leviathan thot**

2006

tule de poliamida,  
tecido de poliamida,  
bolinhas de isopor  
53 x 62 x 56m  
35 edition Festival  
d'Automne, Paris  
Fotos: Marcus Wagner/  
Ernesto Neto/Jean-Claude

por prazer; não era uma coisa que me interessava tanto. Eu tinha algo mais clássico, com peso, mas ficou até colorido o meu trabalho nessa época.

**A&E** *Quais eram as suas referências? Você tinha conhecimentos de história da arte ou mesmo do que se produzia contemporaneamente?*

**EN** Eu não conhecia nada de arte nem ninguém ligado à arte. Meus pais tinham livros de arte, Dali, Rothko, Vasarely, Escher. Além disso, houve uma reviravolta importante na vida de minha família em 69-70. Meus pais construíram no Joá uma casa com projeto do Zanine, e fomos morar lá; nesse tempo minha mãe estava estudando desenho industrial na PUC. Construir casas projetadas pelo Zanine e vendê-las depois se tornou o negócio de meu pai; então, por um lado, eu tinha uma educação construtiva e espacial vendo aquelas casas geniais crescerem; por outro, tinha essa convivência, por intermédio de minha mãe, com o objeto. Como ela já era mais velha do que seus colegas, com filhos e tal, os trabalhos em grupo eram muito gerados em nossa casa. Faziam uns trabalhos sensoriais; aliás, o trabalho final dela, que foi feito para ser utilizado por psicanalistas com crianças, tinha tudo a ver com as idéias da Lygia Clark. Ela diz que não sabia quem era Lygia Clark. Pode ser até estranho ela não saber quem era Lygia Clark naquela época, mas, mesmo que ela não soubesse, o espírito das idéias da Lygia fazia parte da sociedade. Aos poucos fui adquirindo uma cultura em relação a nossa história, descobri as publicações da Funarte, o livro do Cildo, da Lygia, mais tarde o do Waltercio. Uma pessoa dava um catálogo daqui, outra dali. É o tal negócio, você começa a fuçar, as coisas vão aparecendo quase sem querer.

**A&E** *É muito comum, aliás, a associação de “filiação” entre o seu trabalho e o da Lygia Clark. Em que medida a obra dela foi, de fato, uma referência para seu trabalho?*

**EN** Olha... filiação acho termo um pouco estranho; acho que meu trabalho tem realmente uma questão de textura, de toque, de sexualidade, sensualidade, isto é, um entorno do corpo que tem muito a ver com a Lygia e, sinceramente, acho que o que ela fez a partir da teorização da “linha orgânica” é simplesmente uma obra monumental. Acho que são poucos artistas no mundo que podem ter gerado tamanha complexidade, assim como o Hélio, de forma diferente. Os dois foram absolutamente incansáveis, indo aos limites mais extremos de sua própria obra, se reinventando, acreditando na vida, na vontade de viver e cavar, explodir, voar. Os caras foram foda mesmo. Eu inclusive, já que estamos neste histórico, acho que tenho uma leitura do Hélio através das casas do Zanine pelo meu pai, assim como um trânsito pela Lygia através da universidade de minha mãe... Porém, eu sou escultor, e tem Franz Weissmann, Amílcar [de Castro], Sergio Camargo, Serra, Walter de Maria, Sol Lewit, Giovanni Anselmo, Donald Judd, enfim uma galera da pesada, somada à geração do Cildo, Tunga, Zé Resende, Waltercio [Caldas], Barrio... mais anos 70; foram influências muito fortes. Esta última galera, aliás, talvez tenha sido mais definitiva como influência. Lygia e Hélio foram realmente muito importantes, mas essa história de referência é muito ligada à cultura local. Nos EUA, por exemplo, colocam o Robert Irwin como referência para o meu trabalho!!!!???

**A&E** *Qual era o círculo da crítica com o qual você mantinha mais proximidade e estabelecia diálogo em relação a sua produção?*

**EN** Olha, digamos que tinha uma turma, assim meio matéria e forma, que era ligada a Iole, que estava dirigindo o Inap e reformulando de maneira revolucionária o Projeto/Programa Macunaíma. Tinha meus amigos e colegas de debate, Franklin Cassaro e Carlos Bevilacqua. Além do Tunga, aquele cara genial que estava me dando o maior apoio, enquanto às vezes eu ficava meio de assistente. Assim, havia um círculo de gente e um certo espaço para pensar a arte de uma forma diferente, após o vendaval da geração 80. Diante desse estado de coisas, ia-se fechando um ciclo com críticos como Paulo Venancio, de quem tínhamos lido o pequeno e maravilhoso livro do Duchamp, Sônia Salzstein e Rodrigo Naves, que escreviam umas coisas interessantes, Paulo Sergio [Duarte] e Ronaldo Brito. Tudo parecia um paraíso, mas aos poucos, não sei se sob influência de uma parte da geração 80 paulistana



**BarBall**, 1987  
bola de borracha e ferro  
4 x 4 x 100cm  
Coleção Jimmy Belity, Caracas  
Cortesia Galeria Fortes Vilaça, São  
Paulo/Tanya Bonakdar gallery,  
Nova York

mais ligada ao neo-expressionismo alemão, tudo foi ficando muito pesado, de alguma forma cheio de regras em direção à materialidade; me dava impressão de uma mistura de regras estéticas com regras sociais. Enfim, tudo ficou turvo a partir 1990, e de alguma forma Ligia Canoglia tornou-se a pessoa mais ativa na nova geração do Rio e, cheia de energia, realizou várias coletivas chacoalhando o contexto deprimido da era Collor. Acima de tudo, diante da asfixia que pairava no ar, quando realmente precisei de diálogo, quem estava ao lado era o Paulo Herkenhoff, um cara que em oposição à maioria estava muito interessado em saber o que eu pensava, como eu pensava o meu trabalho, enfim, acreditando e querendo ouvir, compreender. Outra figura importante com quem tive um grande diálogo foi Carlos Basualdo, que é argentino, compreende uma sensibilidade mais construtiva, porém menos regional, e que morava em Nova York, trazendo outras referências.

Eu diria que o resultado desse momento de grande solidão foi a exposição realizada na Galeria Camargo Vilaça, em que havia trabalhos com mãos e cabeças fundidas. Nesse momento, eu achava que tinha um entendimento razoável em relação aos conceitos construtivistas, tinha chegado a uma compreensão da história, do meu ponto de vista é claro, e comecei a ler *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, de Freud. A partir daí, queria misturar o onírico com o construtivo, sendo a primeira escultura a *ConCreta sonho*. No fundo, com essas cabeças e mãos eu me libertava dessa parada de matéria e forma, que tendia para o expressionismo, isto é, me desligava, se não de minha própria história, desse grupo de poder do qual de algum modo também me sentia excluído. No entanto, nem tudo é fruto só do contexto; de alguma forma essas esculturas me deram respiração e independência. Acima de tudo, elas traziam, de um jeito mais literal, conceitos básicos do meu trabalho, a relação do dentro e fora, do corpo e do contorno do corpo, da realidade e da fantasia, do masculino e do feminino. Vejo-as como sombra das esculturas mais “abstratas”. Pessoalmente nunca considerei meu trabalho exatamente abstrato, mas sei lá...

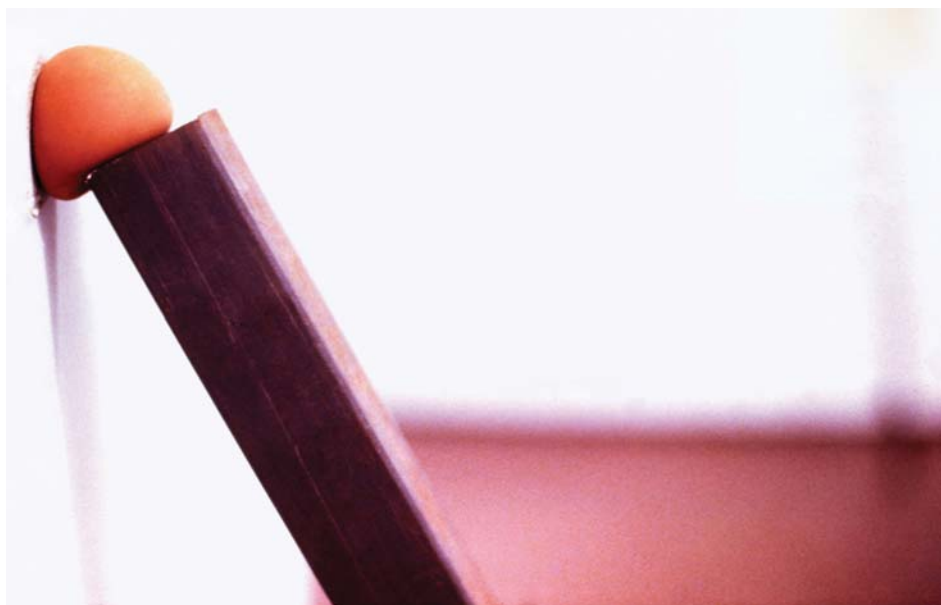
**A&E** *Fale um pouco, por favor, sobre a relação de seu trabalho com o espaço e com a arquitetura.*

**EN** Bom, acho que tudo começa mesmo com a arquitetura do Zanine, por intermédio de meu pai. Essa é muito a minha escola, como falei. Vi essas casas todas crescerem – eu ia na obra todo dia – do nada até a casa estar inteira. Acho o Zanine genial. Ele criou um estilo que tem tudo a ver com nosso mundo tropical, com a circulação do ar, com o movimento da Serra do Mar, com os planos altos e baixos, com a utilização da madeira, do vidro e com a transparência entre o lado de dentro e o lado de fora, com a questão do equilíbrio dos balanços através de uma estrutura desnuda, com uma essencialidade construtiva. Um exemplo é a escada que se sustentava por uma viga, uma escultura planando, solta no espaço. Essa casa em que moramos era uma obra-prima; nessa época era barato construir, tinha muito material de demolição. Meu ponto de vista é o de uma criança que cresceu naquele ambiente. Além desse espaço arquitetônico, minha mãe nessa época virou paisagista e trabalha com isso até hoje. O paisagismo tem outra ordem espacial, orgânica, sinuosa, viva, em relação com essa volumetria euclídiana colonial modernista do Zanine. Assim, acho que a relação de meu trabalho com os espaços se dá um pouco a partir desse universo. O que me interessa principalmente é a capacidade que temos de reconfigurar o espaço através de nosso movimento sobre ele. É óbvio que o espaço, essa “abstração”, se manifesta a partir

do nosso olhar ou, até melhor, do nosso estar sobre ele. Ele não é um absoluto, é sempre um entorno.

**A&E** *Com relação a questões espaciais, alguns trabalhos criam um hábitat, uma espécie de bolha dentro do espaço institucional ou da galeria, e outros provocam a tensão desse espaço. A bolha tem a função de abrigar, de dar conforto, de proteger, enquanto outros trabalhos que produzem tensão dependem da arquitetura em que se vão instalar. Fale sobre esses dois espaços; você os vê separadamente?*

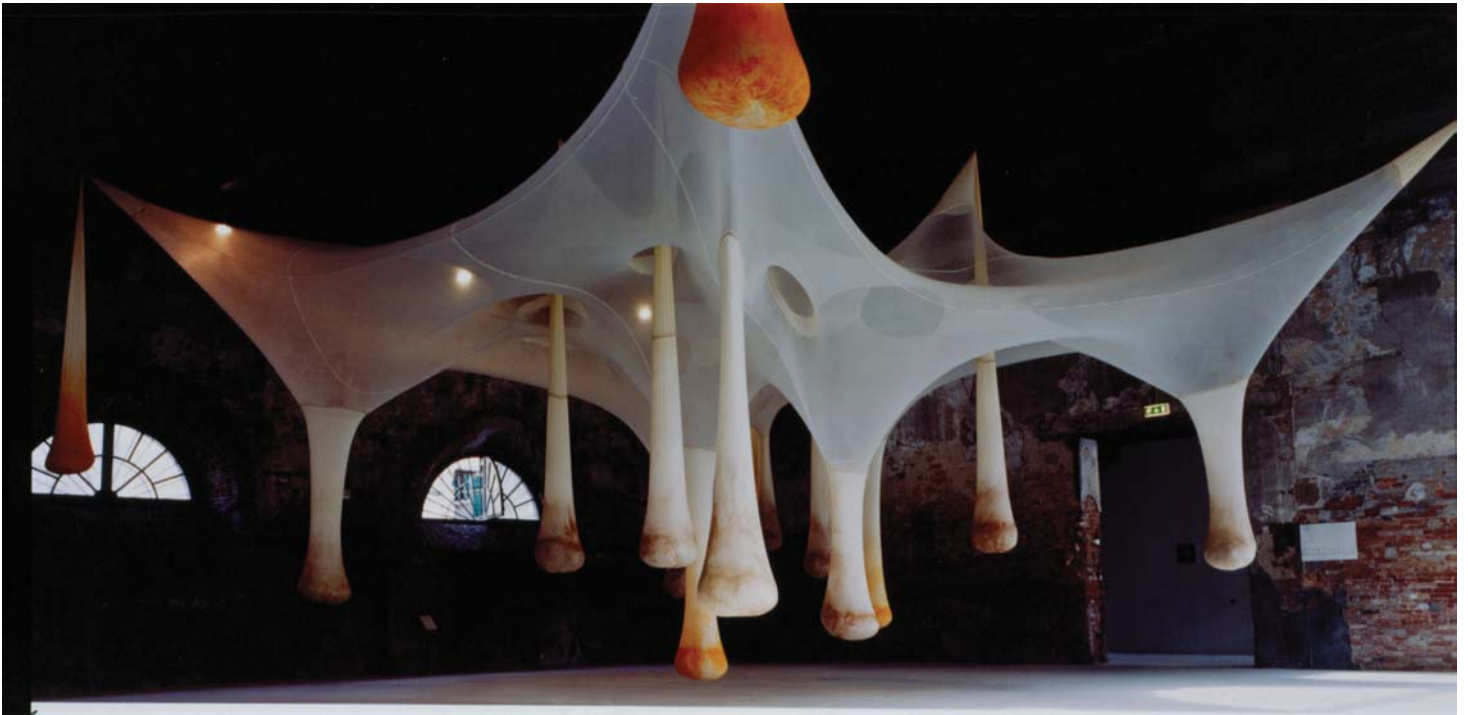
**EN** Basicamente, o que você está querendo dizer é que existe um espaço em que você entra, e o outro é o espaço que você pode até estar nele, mas está sempre fora dele. Por exemplo, o trabalho do Panteão, ele está pendurado em volta de você, que está sempre fora dele; você não ultrapassa aquela pele que faz o limite entre o dentro e o fora. Então, quando falamos desses dois universos, falamos sempre do corpo, pois ambos são contornos. Alguns, porém, têm um “rasgo” no corpo, gerando um espaço de trânsito entre a atmosfera interior e a exterior, boca, porta, janela, túnel. Essas peças com o “rasgo” começaram com o conceito das naves, idealização hipotética do corpo como universo auto-suficiente em relação às adversidades externas que, no caso, eram as paredes da galeria. As naves começaram como a viabilização de um espaço crítico em relação às galerias para dar continuidade às esculturas. Queria criar uma pele galeria, a transparência dela, seu estado de suspensão, porque ela está sempre esticada com as patas no chão, como se estivesse pousada, tem uma relação com o mundo animal. Ela ainda é uma coisa em que você entra, e tem uma transição entre escultura e instalação, com seus organóides, que seriam as tais esculturas. Não tinha previsto toda a dimensão atmosférica que a nave teria, e, assim, a



**BarBall**, 1987  
bola de borracha e ferro  
detalhe  
Coleção Jimmy Belity, Caracas  
Cortesia Galeria Fortes Vilaça, São  
Paulo/Tanya Bonakdar gallery,  
Nova York

primeira que fiz em 97 me deixou tão abobado com aquela realidade atmosférica, com essa idéia de bolha que vocês citam, que não pude colocar os organóides que já estavam previstos. Fiquei com medo de tirar a “pureza” do inesperado vazio. Só com a *Brotonave* os órgãos chegaram, gerando uma ativação do espaço, que ficou muito lúdico, criando subespaços e variações de luminosidade. Assim, como nem tudo é conceito, o contexto é muito importante, pode nos estimular ou nos frear. Vinha desenvolvendo antes das naves um sistema de esculturas chamadas *Pif...paf...puf, puf...pof...pif, pif...paf*. Eram esculturas feitas de tubos de malha de poliamida e meias, que continham uma variedade de pós – cimento, gesso, grafite e finalmente as especiarias. Esses trabalhos foram muito importantes como base para os grandes seres; trabalhavam com o campo gravitacional e com a pele como lugar-metáfora do trânsito entre dentro e fora, expressivo, sensitivo, biológico, cosmológico e tal. Nesse momento, o pó atravessava a pele, e o odor expandia mais ainda esse campo. Eram trabalhos de alta densidade emocional. De alguma forma refletiam um relacionamento bastante conturbado que eu estava vivendo; ao mesmo tempo, fui sendo convidado para várias mostras. No choque dessas tensões fui esticando e batendo na arquitetura das galerias as esculturas desse programa, *pif paf pof*. Foi nesse momento que se deu o impasse com o espaço físico cubo-branco, assim como o abismo emocional que vivia. Desejava menos densidade, algo mais rarefeito, etéreo, atmosférico. Assim vieram as naves e, com elas, mais convites, mais pressão e mais incentivo para desenvolver o trabalho que entrava num estado de contemporaneidade em que não podia mais manter a doce vida do ateliê. Os espaços externos começaram a demandar atenção e a se tornar as extensões da idéia de ateliê. Fui convidado para a feira de Basel no programa dos Statements em 1998, em que o artista é convidado junto com a galeria para fazer uma individual. Nessas feiras, como todos sabemos, a arquitetura é assim: paredes sem teto. Eu já tinha tido uma experiência não muito agradável na bienal de Gwangju, na Coréia do Sul, com esse tipo de ambiente; a sensação era da atmosfera do ambiente sendo sugada pelo vazio do teto... Solução: *O céu é a anatomia do meu corpo*, uma escultura que saía de um ponto de alta densidade do chão, uma espécie de paf de cravo, e se expandia na forma de um vórtice do vertical para o horizontal, ocupando todo o espaço vazio do teto. Bom, pode-se ver o caminho inverso também do teto ao chão, mas o fato é que isso trouxe uma idéia da escultura paisagem, na qual estamos dentro, mas ela é uma espécie de ambiente não-corpo que chamo de céus. Elas fazem uma transição entre o espaço de alta densidade dos *Puf paf pofs* para o caráter etéreo e orgânico das naves, um trânsito de paixões.

O espaço-corpo que se deu na Bienal de Veneza já é um trânsito invertido que vai dos *Céus* para a idéia de corpo comum às naves, mas dessa vez com outra ordem. Enquanto os *Céus* são paisagens, são abertos, os bichos são estruturas animais cujo corpo é um organismo fechado em si. Arquitetonicamente você tem toda uma questão de arcos, ventres, que sobem e descem dentro do próprio corpo. Esse acontecimento se deu por uma questão estrutural; só tínhamos condição de levantar a peça pelas quatro pontas do lenço/tecido-corpo da obra conectando-o às vigas da sala. No centro penderiam as gotas tensoriais da peça, porém tínhamos um vão de 14 metros, muito longo para sustentar tamanho e peso em quatro pontos, assim nasceu essa obra. Fechamos o corpo com dois planos de tecido e intercalamos as gotas pendentes com a novidade dos conectores, tubos de tecido bem curtos que conectavam o plano de cima com o de baixo. Finalmente distribuimos pela peça



**É o Bicho, 2001**

Tule de poliamida,  
açafraão, cravo e pimenta  
500 x 1.200 x 1.200cm

49ª Bienal de Veneza  
Coleção: Família Martin Margules,  
Miami, Foto: Eduardo Ortega  
Cortesia: Galeria Fortes Vilaça, SP/  
Tanya Bonakdar Gallery, NY

quatro contragotas que, saindo do plano de cima, suspendiam todo o corpo da peça através dos conectores e, passando por um gancho na viga, caíam através de quatro conectores atravessando verticalmente todo o corpo da obra. Essa arquitetura orgânica foi a solução técnica que propiciou as esculturas da família arquitetura animal, geradoras de um ambiente externo, mas não como um espaço nave, e sim como um corpo independente fechado em si. De ordem semelhante temos as esculturas da família “corpo que cai”, das quais a mais expressiva foi esse trabalho realizado no Panteão de Paris, o *Leviathan Thot*. Essas esculturas são de outro gênero, são corpos de contorno orgânico, isto é, apesar de uma base geométrica, seu corte é todo em curva, diferente dos animais e naves, cujo corte é euclidiano, basicamente feitos de quadrados, triângulos e retângulos com uma espécie de lã de veludo que tem maior densidade e maleabilidade. Essas obras são compostas de duas partes: esse “corpo contorno” feito de teto e chão, plano de cima e de baixo, alimentado por microesferas de poliestireno, o tal isopor, e as “colunas” que suspendem a peça, que são botões de um lado e contrapeso do outro. Essas duas partes, o corpo e as colunas, de alguma forma me lembram uma hipótese de interpretação da Pietá, na qual Maria seria a idéia da coluna como ícone institucional da abstração e atividade humana, tendo Jesus como a temporalidade do corpo e a transitoriedade da natureza, enfim o ser que pende no tempo .

Além dessas quatro famílias, temos as esculturas ambientes de algodão, que são uma intermediação entre as *naves* e os *céus*; um exemplo foi a escultura *uni verso bebe 2 lab* na mostra Arte para crianças [exposição no MAM-Rio, 2007], e sua maior expressão, a *criatura* da experiência de Malmö [exposição no Malmö Konsthall, Suécia, 2006]. Um dia eu falo mais sobre elas.

**A&E** Como se deu a transição de seu interesse para essas estruturas moles?

**EN** Vamos chegar lá. Acho que tem coisas que interessam no sentido da arquitetura, no sentido de como comecei a trabalhar com a gravidade também. No curso do Moriconi no



MAM, eu queria fazer uma escultura conceitual que era o seguinte: uma base quadrada de 60 x 60cm e 10cm de altura, de fórmica com uma bola em cima; outra base quadrada com as mesmas dimensões feita de espuma com outra bola, e o peso da bola deformaria essa espuma; o terceiro trabalho seria um chassi de madeira, também de 60 x 60cm dessa vez pendurado, com um tecido esticado, e o peso da bola esticando aquele tecido pendurado. Obviamente, a primeira coisa que fiz foi ir à casa de minha avó, que costurava, e perguntei qual o tecido elástico que poderia usar, e ela me disse para comprar um jérsei. O que estou querendo dizer é que a gente vai para o que ama, deseja. Todo um conceito a partir da rigidez da madeira/fórmica, passando pelo macio da espuma, para finalmente chegar ao que eu queria, aquilo ali, na malha elástica... no desejo. Fui direto naquele material; enfim, estou interpretando isso agora. Quando peguei o chassi para esticar o tecido, ele raspava no chassi, a madeira tem que estar polidinha para lidar com tecido, os dois elementos não se relacionavam muito bem, e também era chato fazer aquela moldura quadrada, sei lá, faltava um pouco de magia, de dança. O curioso disso tudo é que hoje em dia estou fazendo esculturas em que estico a pele-tecido sobre estruturas de madeira e, surpreendentemente, os dois materiais até então antagônicos se relacionam em tranqüila, para não dizer deliciosa, "harmonia".

**A&E** *Como é que foi a passagem do chassi para a meia sem o suporte de arame ou madeira?*

**EN** Minha mãe comprou umas entradas para ver o Alwin Nikolais Dance Theatre, um coreógrafo, e a primeira coisa que apareceu eram umas pessoas deitadas no chão, e ficavam uns caras esticando um tecido, depois ficavam em pé com uma fita de tecido em volta deles, um tecido elástico. Curiosamente, anos antes, quando eu tinha uns 15 anos, vi aquele balé *Grande Circo Místico*. Não era um cara ligado à arte; claro, adorava música, via *shows*, mas não pensava em artes plásticas, se alguém dissesse que eu seria artista um dia, daria gargalhadas, não passava pela minha cabeça. Mas eu fiquei chocado com esse balé *Grande Circo Místico*, não acreditava... os corpos, eu via aquelas pessoas, aquela malha de cores laranja, verde, azul, porque balé para mim era uma coisa chata! Eu fiquei hipnotizado com a cor e com a malha nesse balé, saía da questão corpo, romântica, entrava na questão de volumetria lúdica, mas não sabia o que era aquilo que eu estava sentindo, não entendia o que era arte, e escultura era uma brincadeira de infância. No dia seguinte do Nikolais, todo mundo foi à praia; misteriosamente, eu não fui; era um domingo, fiquei em casa sozinho. Tinha uns arames de alumínio, aliás, diferente do Amílcar [de Castro] – até compreendo a frase dele, mas – nunca achei que o alumínio não tem caráter; ele tem sim, o que falta em relação ao ferro é um pouco de história e o peso. É como a pós-modernidade, não é que ela seja tímida, mas ela vive um pouco "sem graça" no seu brilho, coitada, tão maltratada. Por causa da aula de escultura sobre o Calder, peguei um tecido branco, costurei três bolsos, um em cada ponta, e com um arame liguei um ponto ao outro esticando e dando estrutura ao tecido. A escultura ficou em pé sobre um dos pontos do triângulo, parecida com uma vela, mas com uma bailarina também. Passei o resto do dia olhando; são poucos momentos como esse que se tem na vida. Depois disso, com esse mesmo arame de alumínio, comecei a fazer uns cubos só de arestas; curiosamente essa figura geométrica não me incomodava como o chassi de madeira, pois, feito à mão, era mais orgânico. Dentro desses "cubos" criava uma

**Nave denga.** 1998  
Tule de poliamida, cravo,  
bolinha de isopor, areia  
366 x 457 x 640cm  
Exposição Bonakdar Jancou  
Gallery, New York  
Coleção: Donald L. Bryant, Jr.  
Family Trust, Saint Louis  
Cortesia: Galeria Fortes Vilaça, São  
Paulo/ Tanya Bonakdar Gallery,  
Nova York

série de relações de tecidos em forma de ampulheta. Ovi dizer depois que apelidavam esses trabalhos de calcinhas, pela forma do corte e, quem sabe, até pelo aspecto sensual do tecido, mas eu nem percebia isso; meu negócio era estudar as possibilidades tanto estruturais como pictóricas. Sabe como é, tecido tem cor... preto, amarelo, branco, rosa, vermelho, azul era o que eu mais usava, mas o forte era o amarelo e preto para localizar, e o rosa e branco para dissolver. Antes disso, as aulas do Moriconi já tinham saído do Calder e entrado no geral, através de alguns exercícios baseados nos trabalhos de Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Sérgio Camargo, e o clássico "golpe do samurai". O Kleber Machado, com quem estudei seis meses antes, dizia que o samurai, quando luta, olha para um ponto só, e se o guerreiro se concentrar nesse único ponto pode lutar com vários ao mesmo tempo. O exercício do Moriconi era simples, fazer um objeto de barro geométrico, um cilindro, um cone, qualquer sólido, e, com uma ação, alterar a forma desse sólido. Isso foi muito interessante porque gerou em mim um valor ético muito importante. A questão para mim era a natureza do material. Eu ainda não conhecia o José Resende, que é superimportante, mas o material deveria se expressar por conta própria; eu não sou Deus para fazer a curva e dizer



se deve ser assim ou assado. Por que assim é melhor? Como o tecido respondia a esse questionamento, fiquei trabalhando com ele, e o tecido é leve. Eu tinha a tradição, porque minha avó e minha tia-avó trabalharam muito com tecido, minha mãe fez tapetes em Petrópolis. Dando continuidade às esculturas dos cubos, comecei a juntar vários cubos. Mas queria menos estrutura, e assim comecei a utilizar a gravidade; com uma chapa de ferro "quadrada" pendurada, levantava uns planos de tecido conectados embaixo com outra chapa de ferro que os esticava. Peso... Esses tecidos eu conectava em pontos, mudava as relações, ia trabalhando dentro do espaço do tubo. Chamo esses trabalhos de colunas e, nessa relação de cores e formas e de uma modulação que eu ia alterando, ia criando ritmos diferentes. O tubo era como se fosse um espaço arquitetônico, um lugar experimental de neutralidade, para criar uma experiência dentro. No fundo, o corpo é um tubo. Mas essas esculturas eram cheias de 'poréns', a passagem entre o tecido e a chapa era complicada e meio escondida.

**A&E** Essa integridade dos materiais passou a ser primordial em seus trabalhos, não?

**EN** Olha, não é só a integridade do material; é acima de tudo a ética da ação. Mas voltando para nossa história, as esculturas que fazem a passagem entre essas *Colunas*, que considero esculturas de "estudante", e as *Partículas Peso*, os saquinhos de chumbo, são dois sistemas "mecânicos", a *Barra Bola*, e a *Chapa Corda Chapa* ou *A-B-A*. Depois das *Colunas*, no movi-

**Σroxn**, 1992

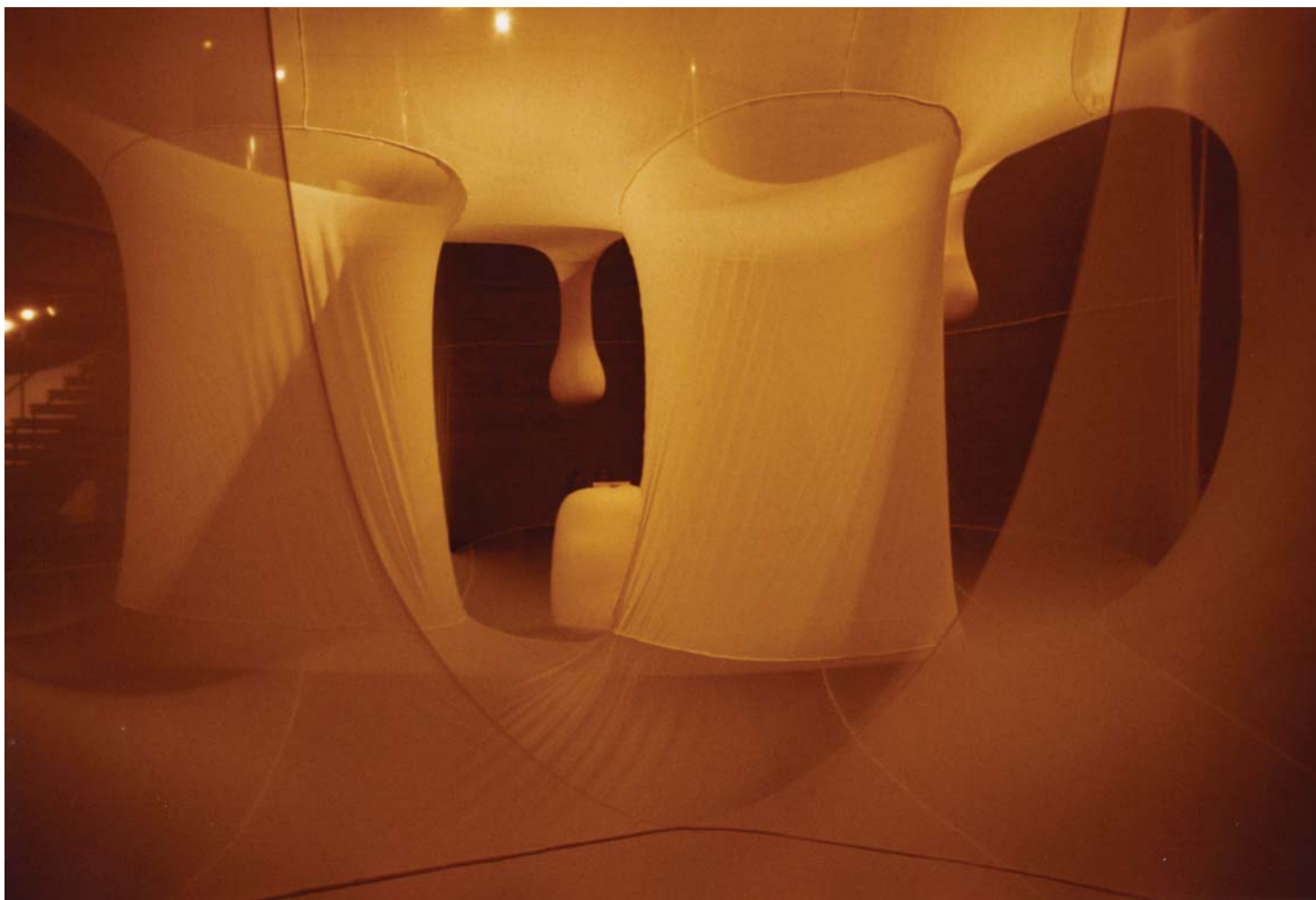
Cravo e poliamida

Dimensões variáveis

Exposição Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP

Cortesia Galeria Fortes Vilaça, SP/

Tanya Bonakdar Gallery, NY



mento de abandono da estrutura, comecei a utilizar as paredes como ponto de saída de longos tecidos triangulares esticados em direção aos dois cantos superiores de umas chapas de ferro de 50 x 20cm e meia polegada, que ficavam em estado de equilíbrio apoiadas no chão e suspensas pelo tecido. Porém, apesar dessa simplicidade em relação, ainda tinha dificuldades na conexão. Para resolver essa situação, depois de alguns trabalhos, resolvi trocar o tecido de jérsei preto por uma corda de náilon preta, que saía da parede, passava por um buraco central na parte superior da chapa e com um nó do outro lado tudo entrava em estado de equilíbrio, e esse nó segurava tudo. Essa situação, essa operação construtiva simbólica do nó, embora seja real, porque o nó segura tudo, correspondia eticamente ao que procurava, que estava ainda mal resolvido; com aquele nó, de alguma forma, segurava o tempo; era como se tivesse segurado todo o universo por um simples nó. Acho isso de uma poesia incrível! Até hoje lembro quando encontrei pela primeira vez Carlos Basualdo, acho que em 91 ou 92, que morava nos EUA e falou na precariedade do meu trabalho. Eu não via precariedade no meu trabalho, pelo contrário, precário é fazer uma escultura cheia de parafuso. Botar em pé uma coisa dessas, toda equilibrada e feita toda com nó, isso é sofisticação. O que eles achavam precário, eu achava sofisticado; com a menor possibilidade de recursos, você consegue um melhor resultado poético.

Por isso demorei tanto para fazer um trabalho com costura. Eu tinha um problema no costurar, pois eu tinha um purismo que achava que a forma tinha que acontecer num grau de natureza em que qualquer costura já estragava a mágica. A primeira escultura que eu fiz costurada foi uma nave, depois que voltei do México. Acho que o encontro com a cultura maia e principalmente com as esculturas astecas e olmecas me deixou doido. Para alguém como eu a quem a escultura fala, que amou e ama as egípcias e gregas, aquelas obras foram uma pancada. A idéia deles de relação com a pedra é totalmente diferente. Parece que os outros, os pré-ocidentais, queriam que a pedra deixasse de ser pedra, virasse gás ou movimento, são esculturas de um hábitat árido. Já as pré-mexicanas foram criadas num hábitat ultra-orgânico, selvagem, muito distante da paisagem árida do Egito e da Grécia, muito mais a ver com a nossa vegetação, que é violenta pelo excesso de vida; a pedra tinha peso lá. Passei uma semana sem falar com ninguém, sozinho, e desenvolvi todo o projeto da nave cuja idéia eu já tinha na cabeça, latente há muitos anos. O lance da superfície, eu também não fazia por causa disso; por incrível que pareça, a idéia era como se eu estivesse dentro da água, como se entrássemos e estivéssemos debaixo da água.

**A&E** *Você já celebrou seu casamento no vernissage de uma exposição e agora recentemente levou a sala de sua casa para uma galeria. Como se dá essa relação arte/vida que tem a fusão do público com o privado, em que sua vida, sua intimidade, vai para dentro do museu, da instituição?*

**EN** Todos esses exemplos aconteceram por acaso; vamos começar pelo casamento que, simbolicamente, é o mais importante de todos. O pessoal do MAM me convidou para fazer uma exposição; eu não ia fazer nada, estava superocupado, não estava tendo tempo para isso. De repente Lili engravidou, e queríamos vê-la grávida na escultura; uma tautologia: a Lili grávida dentro de uma escultura que parece um útero. Uma série de camadas de relações gerou essa idéia, e o pessoal do MAM, na época dirigido pelo Agnaldo Farias, adorou a proposta. Porém, não havia espaço, pois a mostra tinha que acontecer com a Lili visualmen-

te grávida. Eis que houve o cancelamento de uma mostra que abriria um mês antes das 40 semanas, mais uma vez, o acaso. Acho que houve uma vontade de ritualizar o momento e ter a obra de arte como agente desse momento. Afinal, o casamento é um acontecimento simbólico, um teatro que já mistura na sua essência o público com o privado; o casamento já uniu e dividiu países, existe uma visão política nesse ato pela própria presença do público, assim como é a vida do artista, que está constantemente sendo julgado pelo público. Digamos que o casamento é o aspecto público da intimidade de um casal; ele tem uma conotação política quando a confissão do amor é pública. Achemos interessante realizar um desvio dessa tradição. A obra foi dividida em quatro partes: os *descaminhos de Lili*, simbolizados pelo corredor cheio de entradas, saídas e bifurcações, onde nossa protagonista encontra o buquê como "semente do amor"; a *nave capela* onde ela me encontrava, onde o matrimônio foi realizado por um grupo de amigos (oficialmente somos solteiros), que após algumas ações nos enrolaram pela escultura *núpcias*, que seria uma imagem do encontro sexual; após esse ato teve a escapada de Lili para se deitar no colchão-cama, chamado corpos copos corpos, que representava o óvulo sendo fecundado, assim como sofá numa sala de visitas, enquanto os padrinhos faziam o trânsito dos "sacos arroz" através de uma corrente que de mão em mão chegava a mim, que me deslocava em direção a Lili, representando o movimento daquela infinidade de espermatozoides em direção ao óvulo. Quando o último saco chegou, nos reencontramos e nos retiramos até o corredor, de onde corremos em direção ao desconhecido... Acima de tudo foi mais uma celebração da vida.

A Ravessage na Laura Marsiaj já foi uma forma de unir o silêncio da obra de arte com a orgia da festa. Abrir uma exposição é como se esvaziar; a arte é a condensação de uma energia, uma síntese de idéias às vezes conflitantes; exige silêncio, responsabilidade. O esvaziamento da abertura, porém, é como um grito silencioso; no meio do encontro social, do coquetel de sorrisos, o artista está gritando por dentro. Achemos que diante do momento comemorativo da galeria poderíamos colocar esse grito em choque com o silêncio da obra, além de criar a festa na rua. A festa é importante, une as pessoas, é parte do rito social; a música e a dança são fundamentais para aliviar a pressão existencial. Assim combinamos os fatores, e sendo a festa na rua cria maior integração.

Já a mostra *É a vida* aconteceu mais ou menos assim: o Artur Fidalgo queria fazer uma exposição comigo há um tempão; eu não sabia o que ou por que fazer algo lá, marcado para o ano seguinte em junho. Ele queria fazer antes, mas deixei para o futuro; mas então veio o inesperado. Estava em casa numa situação trivial do cotidiano com as crianças e dois ou três amigos da escola, e aos poucos os pais, que já viraram amigos também, foram chegando para pegar os filhos. Sabe como é, uma cerveja puxa a outra e de repente a loucura social das crianças se mistura com a dos adultos. De repente deu o clique de que aquilo era a vida, esse microcosmo de pessoas em comunhão discutindo idéias extravasando energia, enfim vivendo. Às vezes fica tudo muito neutralizado, você vai numa galeria branca, uma tela aqui, uma escultura lá, legal, mas por que as coisas não podem conviver com o mundo? A arte acontece na vida. A partir desse clique, liguei novamente para o Artur e começamos a trabalhar a questão do mundo da criança e do adulto, dois universos muito diferentes. Fizemos uma sala de estar, inspirada na experiência desse encontro que, aliás, é uma confusão, é criança, carrinho, gaveta com carrinho, com bolinha, velocípede, bicicleta, todos os

tipos imaginários de cacarecos infantis. Além disso, tem o piano que confraterniza. O piano abriu um espaço para mim. A vida em família é boa, mas é uma pequena comuna. Com o piano, parece que tenho um miniateliê; sem fechar uma porta, entro no meu mundo. Não que eu toque algo importante, mas recupero energia, tempo, potencial criativo. De alguma forma, a vibração, o som entra pelo braço, pela perna, pelo corpo, uma loucura. Então, juntamos tudo: as plantas, sofá, mesa, mesa de desenho, o chão de madeira para neutralizar a neutralidade da galeria, e veio a idéia da biblioteca, de incorporar outros autores através da reprodução das obras em livros e até convidar outros artistas. Ninguém tem só seu trabalho em casa, assim como temos livros, enfim um lugar de convivência entre arte, ambientes, pessoas, sons, sei lá! A celebração também é coisa séria; é necessário ao ser humano celebrar. Tem o lance da autonomia da obra de arte, mas ela também não pode ser tão autônoma assim, porque não é. Ela sempre representa algo e, à medida que sai das mãos do artista, pode representar coisas para além de seu próprio conteúdo: *status* social, investimento, coisas do gênero. Enfim, me interessa pensar na vida, e fazer escultura é a minha vida. Todo o meu trabalho, que é uma abstração, eu considero uma reflexão do corpo, do corpo com o tempo do estar vivo, a relação da gravidade. Claro que tem uma série de problemas intrínsecos ao fazer a obra e toda a emoção que é impregnada nesse embate interno, mas é importante essa relação do sentido da vida. Eu, particularmente, tento levar a coisa para uma dimensão coloquial, tento falar de uma maneira mais simples, ser o menos elitista possível. Acho que muitas vezes o que afasta a arte da vida é o discurso;



**Caramujo tempo**, 1996  
Moldagem de escaiola e algodão  
180 x 130 x 25cm  
Foto: Ernesto Neto  
Cortesia Galeria Fortes Vilaça

aliás, gosto desta frase “o discurso é o embrulho da obra”. Enfim a coisa mais importante que existe é a vida. Direta ou indiretamente, a arte acontece na vida; se ela vai virar história... aí já é outra coisa.

**A&E** *Relacionado à idéia de casamento, seu trabalho de modo geral também reúne, tem aquele caráter do aninhar e do fecundar, o que faz lembrar Hélio Oiticica por causa dos Ninhos. Na verdade muitos deles nem tinham tanto aconchego, eram muito mais duros; mas, ao mesmo tempo em que seu trabalho convida para esse estado de aninhar-se, as naves também agregam, promovem a reunião das pessoas.*

**EN** Meu trabalho tem essa questão da fecundação, da fertilidade, da gravidez, da gestação, do retorno ao útero, de você entrar no útero. Existe uma coisa dessa ordem dentro de nós. Existe uma coisa muito louca nessa escultura que está exposta no MAM agora (na exposição Arte para crianças): as pessoas ficam uma hora na fila para entrar lá e ficar três minutos lá dentro quando está lotado. Isso é uma coisa estranha, tem a ver com o útero, tem alguma coisa dentro de nós que nos faz gostar disso, a caverna, essa sensação de ser protegido, envolvido, acariciado pelo espaço. Acho que existe uma questão do espaço superimportante que é a questão da afetividade. Eu tinha uns gatos aqui no ateliê; encontrei uma das minhas esculturas de mão e a trouxe; era uma corda grossa de uns dois metros com duas mãos de gesso e pedra uma em cada ponta. Coloquei-a no chão com a palma das mãos para cima; a corda entre elas fazia três curvas um S e meio. Não deu menos de um minuto, o gato veio, fez aquela curva de gato e pousou o corpo dele de costas na curva da corda sem a tocar. Ele aconchegou todo o seu corpo naquele nicho feito por uma linha de 3cm de altura!!! Não é uma questão só sensorial; vamos concordar que existe uma pseudo-racionalidade intuitiva, instintiva do bicho. Existe uma questão instintiva pela qual ele tem uma compreensão simbólica daquele espaço de aconchego. Isso foi uma das maiores interpretações que tive do meu trabalho ou de qualquer pensamento plástico, foi esse gato se deitando na curva trabalho daquela forma! Curiosamente, os primeiros trabalhos em que entrei não foram os penetráveis do Hélio, mas os do Cildo: o misterioso *Desvio para o vermelho* estava montado no MAM quando comecei a estudar lá, e, anos mais tarde, o *Cinza*; cheguei a deitar naquele chão de giz, mágico. Sabe o que foi mais importante do Hélio para mim? os bólides. Em 85, na abertura da mostra dele e da Lygia no Paço Imperial, entrei num *Parangolé* tubo de plástico azul. Foi uma experiência incrível sobre a qual escrevi um texto no mesmo dia. Curiosamente, talvez esse *Parangolé* tubo tenha mais a ver com as *Naves* e *Corpos ambientes* do que a arquitetura dos *Penetráveis*.

**A&E** *Você considera o site-specific expressão apropriada a seu trabalho?*

**EN** Como já disse, a partir de 97, o lugar da mostra, a sala, se tornou muito importante, já que meu trabalho na maioria das vezes lida diretamente com a arquitetura. Particularmente, não gosto muito da expressão site-specific; me parece um pouco cafona falar assim em inglês site-specific. Embora os trabalhos sejam feitos muitas vezes sob medida para o local acho interessante quando são vistos depois em outro contexto. Tem uma escultura que fiz para a sala grande do MAMAM em Recife e depois foi adquirida pela fundação TB21 em Viena, uma escultura, enorme, pendurada, dessa ordem do *Leviathan* [escultura de Ernesto

Neto instalada no Panteão, Paris, 2006]. Há dois anos ela foi reinstalada numa sala que é o sótão da sede da fundação, e a arquitetura do local trouxe um espírito completamente diferente da mesma escultura. Enquanto no MAMAM era mais apoteótica, impositiva, distante, na TB era totalmente íntima, aconchegante, próxima. Também não vejo meus trabalhos como instalação; eu os considero esculturas, penso como escultor. Inevitavelmente o espaço, a instituição tem uma carga simbólica; além do emocional do galerista ou do curador, esse conjunto interfere na exposição e até na realização da obra, já que muitas vezes o trabalho é finalizado no local. Não tem jeito, aí entra a questão da mecânica quântica, você não pode fazer a experiência sem interferir no resultado. Lembro quando fiz uma exposição em Nova York em 97, e uma semana depois fui fazer uma exposição em Portugal. As duas eram muito semelhantes, da família *Puf paf pof*, mas, ao mesmo tempo, muito diferentes. A de Nova York era com especiarias, e a outra com gesso e cimento; a de especiarias era mais controlada enquanto a de Portugal era mais descontraída. As duas foram ótimas exposições, mas se manifestaram de formas muito diferentes; eram galeristas diferentes e países diferentes, o ambiente influencia. O *Leviathan Toth*, por exemplo, é uma escultura totalmente ligada ao contexto do Panteão; não só arquitetura, mas toda a história do lugar e o quanto ele simboliza da passagem da Idade Média para a Moderna, quando o prédio foi alvo de disputa política, alternando entre igreja e templo por 200 anos, além da presença do pêndulo. O espaço não é absoluto, as coisas existem em estado de interação.



**ComCreto sonho**, 1994  
Chumbo algodão, aço,  
borracha e mármore  
160 x 25 x 140cm  
Coleção: Ignacio Oberto, Caracas  
Foto: Murilo Meirelles  
Cortesia Galeria Fortes Vilaça



**A&E** *Que relação você vê entre seu trabalho e a cidade do Rio de Janeiro enquanto espaço sensorial?*

**EN** O Rio de Janeiro, nosso querido e maltratado Rio... Existe uma situação de continuidade entre o corpo e a obra. Basicamente, o que faço é muito suscetível ao hábitat. A simples mudança de ateliê já modifica a pele da obra.

Eu sou escultor, esta cidade é uma escultura, aliás, todas as cidades. Para mim, quase tudo no mundo é escultura, pois é assim que vejo meu entorno. Podemos começar por uma coisa fundamental no trabalho que faço: a relação conteúdo/continente. Essa é a semente básica do relacionamento das partes. O Rio de Janeiro, principalmente a Zona Sul, é uma cidade que tem na forma o sentido linear de um rio ou vários. Assim como a água corre de acordo com o leito, a civilização acontece segundo seus limites geográficos, imprensada por montanhas, mar, baía e lagoas. Essa idéia de limite é fundamental no trabalho, pois ele está sempre no limite. A obra humana urbana escorre por esses limites, subindo a montanha, beirando o mar. As favelas são uma espécie de espuma deste rio de blocos, é tudo líquido – outro conceito constante no que faço. O que o público não vê são os instrumentos que fazemos para montar os trabalhos. Além de jarros e canecas, fazemos vários tipos diferentes de funis, pois sempre temos que escorrer o líquido, as partículas sólidas que, juntas, viram líquido. Cada funil é uma ampulheta coordenando o fluxo. Tem também um mundo corporal muito forte em nossa sociedade, não sei se é esta geografia que faz a cidade malemolente. Essa relação com o corpo obviamente tem uma gigantesca influência dos negros ex-escravos tão importantes na nossa cultura. O corpo na África dança; aqui também, numa mistura de suíngue de valores. Quando fiz a primeira escultura de especiarias *Puf* me veio uma sensação de África. Enfim, acho que no corpo todos somos “índios”, negros e brancos. O corpo é comum a todos, para além do Brasil, porém nem todos vão à praia constantemente, como nós, cariocas. A praia é outro fenômeno particular; é pública, e lá todos somos “iguais”; existe uma ‘deselitização’ a partir do sol e do mar, que nos comunga na praia. Quem sabe é daí que vem a natureza sensual do carioca? Um dia uma crítica de arte americana chegou no meu ateliê e perguntou como meu trabalho era visto nos EUA. Resumindo, falei que sensual é diferente de sexy, e, como eles não têm muita noção disso, acabam muitas vezes não compreendendo direito esse conceito. E ela falou “foi o que imaginei, pois vi uma mulher andando na rua agora que, se fosse por lá, poderiam até considerar atentado ao pudor, enquanto aqui parecia completamente natural”.

Mas, voltando à praia, esse lugar sensorial... lembro quando voltei de Malmö e fui direto para a praia, bem cedo. Quando pus o pé na areia, compreendi o que tinha feito lá. A praia tem essa relação do corpo com a matéria, a areia, o mar, as ondas. É um espaço social e lúdico que faz a continuidade entre natureza e as pessoas. Acho até que tem uma dimensão metafísica. Há algum tempo, numa palestra em Nova York, falei que vivia numa cidade com geometria em que se tem um infinito horizontal representado pelo mar e uma eternidade vertical representada pela montanha. A montanha está aí há milênios, existe uma sensação espiritual de tempo, e há a sensação de infinito quando se olha o mar. Tem esse espaço de contemplação, de respiro. Assim, o aspecto do poder humano fica reduzido; há o espaço para a natureza. Isso é interessante, pois nas cidades muito avançadas, principalmente no primeiro mundo, o que se contempla é a natureza. É até interessante essa resposta da natureza, pelo aquecimento global, pois é de alguma forma um retorno à paisagem. Enfim,

**Stella Nave, 2000**

Tule de polliamida, cravo, açafraão, urucum, areia, cobre  
254 x 381 x 381 cm  
site Santa Fé, Novo México  
Coleção: Patricia y Juan Verguez,  
Buenos Aires  
Foto: Herbert Lotz  
Cortesia: Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/  
Tanya Bonakdar Gallery, Nova York

não acho que meu trabalho represente o Rio, mas acho que dificilmente o que faço teria acontecido em outro lugar que não o Rio de Janeiro. E não só pelos aspectos da cidade que coloquei; ainda existem outros, até pelos artistas que por aqui estão.

**A&E** *Há um texto seu publicado na Arte&Ensaio 13, no dossiê "Instituições de arte no Brasil – relatos de experiências", em que você foi bem contundente, bem político, falou claramente da negligência do poder público. Você tem esse entendimento da arte, da obra como ferramenta que pode vir a educar o público? Acha que também poderia educar o artista, como uma ferramenta a mais?*



**EN** Mas a obra de arte para mim é uma ferramenta de aferição do mundo, eu tento entender o mundo através dela. O próprio saquinho de chumbo, que é a semente original do meu trabalho, você joga no chão e vê alguma coisa acontecendo; se joga de outra maneira, acontece de outra forma. Assim como acho que a arte boa ou ruim, isso não é uma questão de valor, nos representa. Sobre as instituições, acho que nós não temos exatamente a medida do que elas representam para nós mesmos, nossa história, nossa cultura; não compreendemos que as instituições são a extensão do nosso corpo social, que é nelas que nos encontramos e nos organizamos. Outro dia, aliás, li uma fala da Lina Bo Bardi afirmando que o brasileiro consegue viver sem as instituições, que ele não depende delas. Isso, aferido pelo ponto de vista europeu onde tudo é controlado, é maravilhoso. Por outro lado, confirma o fato de não nos espelhamos na instituição, pois não compreendemos a essência da idéia de instituição. Fora a baixaria daqueles que no poder a vêem como lugar para a prática do extrativismo, amigos dos amigos, essa verdadeira instituição nacional em que a amizade vale mais do que a capacidade. Hoje, porém, somos o dobro da população da época da Lina e, para enfrentar os desafios do futuro que é presente, não podemos abrir mão dessa ferramenta. Por exemplo, nestes 20 anos trabalho como artista no Rio. Qual a contribuição enquanto instituição do Museu Nacional de Belas Artes para a manifestação cultural na área de artes plásticas e na sociedade carioca nestes 20 anos? Nenhuma! O museu mais importante e mais representativo da federação, isto é, do Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes, o lugar de que nós, brasileiros, deveríamos nos orgulhar, que deveria representar nossa história e estimular nossa contemporaneidade, simplesmente não existe enquanto tal. Não passa de uma repartição pública, porque simplesmente nós, representados pelos agentes políticos, não temos consciência cultural da importância do MNBA, do que ele representa. Então poderíamos dizer “ele não nos representa”. Mentira, ele e sua decadência, infelizmente, nos representam, nós somos ele. Ou será que somos o CCBB? Outro exemplo de ordem diferente aconteceu no Paço Imperial. O Paço foi a instituição mais ativa e representativa dos anos 90. Lá muito acontecia, muito se discutia. Hoje, olhando para trás, imagine se a federação tivesse investido na história e destinado uma pequena verba, não precisa muito, para a produção de textos de todas as exposições! Teríamos hoje um documento riquíssimo, e isso se estende a todas as instituições que contariam nossa história, independente do valor dessa história, estaríamos investindo no futuro. Enfim, não estamos nos amando, e isso não nos ajuda. Mas podemos começar. Esta revista/documento já é um grande movimento!

**A&E** *Sabemos da importância da atuação do Marcantonio Vilaça em levar ao exterior a arte contemporânea brasileira. A Galeria Camargo Vilaça foi uma das galerias que mais buscou esse caminho não só levando, mas trazendo muitos artistas também. Como você lida com esse papel de agente de outros artistas em A Gentil Carioca?*

**EN** Bom, se não tivesse existido o Marcantonio Vilaça, talvez não existisse A Gentil Carioca, ou pelo menos ela seria bem diferente. Curiosamente, o nascimento de A Gentil trouxe-me de volta sua [de Marcantonio Vilaça] presença. Comecei a me lembrar de várias atitudes, ações, idéias e movimentos dele, que eu comentava com o Marcio [Botner] e a Laura [Lima]. E assim como vieram, à medida que o tempo foi passando, essas lembranças foram

suavemente se dissipando... A Gentil aconteceu por acaso, mas acho que, de alguma forma, surgiu por esse vácuo institucional que vivemos, para estimular os artistas, criar um canal de comunicação com a sociedade e até, para estimular as outras galerias. É muito interessante lidar com outros artistas através da mediação de A Gentil. É claro que há conflitos, mas no geral é muito estimulante. No começo era estranho apresentar o trabalho dos artistas para importantes curadores e tentar pensar com a nossa mente o trabalho do outro. Mas é ainda mais complexo, porque tem toda uma estratégia a ser pensada para A Gentil e os artistas. É claro que somos importantes para os artistas que representamos. Porém, muito depende do trabalho deles, e, no fim das contas, eles são o conteúdo da galeria. A arte é o mais importante, e sem os artistas não tem arte. Assim há um diálogo, mas dependemos do trabalho deles. É bonito ver como eles se movimentam de um trabalho para o outro e, como artista, é como ver o filme pelo avesso. Sobre o trânsito entre contexto nacional e exterior, temos a consciência de que não vivemos sozinhos no Brasil, que existe o mundo. É muito importante discutir as coisas, tanto no âmbito local, pois temos grandes desafios culturais por aqui, como no trânsito internacional, pois acreditamos na raça como um todo. Nos parece mais rico nos comunicar com outras culturas, abrindo espaço para nossos artistas, nossas idéias e absorvendo o universo dos outros. Não só internacional, como nacionalmente, aliás, pois o Brasil é grande. Enfim, fazemos o que podemos, pois nosso abraço tem o limite de nossos braços. Percebemos que existe um potencial muito grande, maior do que imaginávamos, de trocas e gênero de trocas. Além disso, a galeria de arte é um instrumento político, pois como um canal de comunicação, A Gentil é uma entidade quase independente, tem voz própria. Começa com nós três, eu, Marcio e Laura, se soma aos artistas que representamos, e finalmente tem o público, que é muito importante, estimulante. Se entendermos A Gentil como agente cultural, não podemos esquecer o público, em cuja abstração, em cuja voz invisível, temos um quinto fator de influência. Já que somos contorno, o dentro e fora se relacionam; há uma responsabilidade, um prazer, pois acreditamos na felicidade, na cultura e na arte.