

Ricardo Maurício Gonzaga<sup>1</sup>

# A lua, o lobo, o copo de vinho e o coração selvagem da arte

The moon, the wolf, the glass of  
wine and the wild heart of art

La lune, le loup, le verre de vin et le  
coeur sauvage de l'art

## Resumo

A partir de fragmentos de um recorte autobiográfico, o texto procura, não responder, mas dialogar com a questão proposta pelo editor: “o que me/nos/vos motiva em arte?”. Sob a perspectiva da fenomenologia de Heidegger, parte da análise ontológica do Ser-aí, o modo de ser do ente que somos, em seus aspectos constituintes, para estendê-la ao ser do artista e da arte. Para isso, busca estender o diálogo às genealogias que afetam eletivamente o autor em sua relação prática e teórica com a arte, assim como com as condições contextuais que envolvem a produção, circulação e recepção do trabalho de arte na sociedade contemporânea, seus limites e contingências. Finalmente, debruça-se sobre o momento atual e recente do trabalho de seu autor, de modo a mergulhar em busca dos interesses e motivações que levam a sua realização, assim como ao trânsito entre linguagens do campo ampliado da arte e de campos afins.

**Palavras-chave:** arte. artista. linguagens. processos da arte. juízo de valor

## Abstract

Based on fragments of an autobiographical cut, the text seeks, not to answer, but to dialogue with the question proposed by the editor: “what motivates me/us/you in art?”. From the perspective of Heidegger’s phenomenology, it starts from the ontological analysis of Being-in, the way of being of the being that we are, in its constituent aspects, to extend it to the being of the artist and of art. To do so, it seeks to extend the dialogue to genealogies that electively affect the author in his practical and theoretical relationship with art, as well as with the contextual conditions that involve the production, circulation and reception of artwork in contemporary society, its limits and contingencies. Finally, it looks at the current and recent moment of its author’s work, in order to dive in search of the interests and motivations that lead to its realization, as well as to the transit between languages of the expanded field of art and related fields.

**Key-words:** art; artist. languages. art processes. value judgment

## Résumé

Basé sur des fragments d’une coupe autobiographique, le texte cherche, non pas à répondre, mais à dialoguer avec la question proposée par l’éditeur: «qu’est-ce qui me/nous/vous motive dans l’art?». Du point de vue de la phénoménologie de Heidegger, il part de l’analyse ontologique du Dasein, l’être-là ou présence, la manière d’être de l’étant que nous sommes, dans ses aspects constitutifs, pour l’étendre à l’être de l’artiste et de l’art. À cette fin, il cherche à étendre le dialogue aux généalogies qui affectent électivement l’auteur dans sa relation pratique et théorique avec l’art, ainsi qu’avec les conditions contextuelles qui impliquent la production, la circulation et la réception de l’œuvre d’art dans la société contemporaine, ses limites et ses contingences. Enfin, il se penche sur le moment actuel et récent du travail de son auteur, afin de plonger à la recherche des intérêts et motivations qui conduisent à sa réalisation, ainsi qu’au transit entre les langues du champ élargi de l’art et les domaines connexe.

**Mot clés:** art. artist. langages. processus de l’art. jugement de valeur

---

<sup>1</sup> Ricardo Maurício Gonzaga é artista plástico e performático e professor associado do DAV e do PPGA da UFES. Mestre (2001) e doutor (2005) em Linguagens Visuais pelo PPGAV/UFRJ, tem pós-doutorado pelo PPECA/UFF (2017). ID Lattes: 1991586309948453; ORCID: 0000-0002-6112-0124, e-mail: ricmauz@gmail.com.

## 1. Arte para quem?

Quando, em meados dos anos 70, adolescente, procurei minha primeira orientação em arte, dirigi-me por indicação de um colega de colégio ao Centro de Pesquisa de Arte, em Ipanema, no Rio de Janeiro. O CPA tinha sido fundado por Ivan Serpa e Bruno Tausz em 1970 e, com a morte do primeiro, em 1973, continuou sob direção do segundo, orientador único de um grupo heterogêneo em termos de idade, gênero e ocupações. No bojo do processo que funcionava a partir da avaliação crítica de trabalhos realizados em casa, por todo o grupo, lembro-me que uma questão era recorrente, frequentemente retomada pelo próprio Tausz: “se você fosse a última pessoa na face da Terra, faria arte?” Leitor entusiasmado de ficção científica – Asimov, Barjavel, Huxley – fascinava-me a questão por este viés, distópico, mas, com o tempo, a dúvida ontológica, prenhe, passou a ser decisiva para que se gravasse em minha memória: para quem fazemos arte? Irônico, Tausz argumentava que, mesmo sozinho, se este artista sobrevivente continuasse a produzir arte, o faria pelo simples fato de que, estando o trabalho pronto, ao contemplá-lo, ele já não seria o mesmo que o tinha feito, ou seja, neste segundo momento, o artista teria se tornado o outro de si mesmo. Sem o saber – acredito<sup>2</sup> – Tausz evocava um dos aspectos ontológicos característicos da postulação de Heidegger (2002) que define, fenomenologicamente, o modo de ser do ente que somos, o Ser-aí (*Dasein*): o ser-com-os-outros (*mitandereisen*). Ora, para Heidegger, mesmo numa condição de isolamento total, o caso do eremita, por exemplo, continuamos a operar em função deste aspecto ontológico, que nos seria impossível elidir, por ontologicamente constitutivo.

Para quem fazemos arte? A resposta a esta indagação define por que fazemos arte<sup>3</sup>? Aqui, viro várias páginas autobiográficas para encontrar, trinta anos depois, à época em que cursava doutorado no PPGAV da UFRJ, outra questão, formulada por artista da geração anterior à minha<sup>4</sup>. Recém-chegado do exterior, ele manifestava a angústia de não ter *marchand* no Brasil, o que, segundo ele, levaria ao fim de sua carreira. Drástica, a afirmação teve grande impacto sobre mim, uma vez que, tendo tido relações no máximo pontuais com *marchands* e galerias, se concordasse com ela teria que admitir que a *minha* carreira – que àquela altura já computava como tendo mais de vinte e cinco anos – nem mesmo tinha começado.

Mais ou menos à mesma época, ouvi, de outro artista da mesma geração, reflexão relativa ao fato de que a nós, professores universitários – naquele momento eu já tinha feito concurso e era professor da UFES –, em função da estabilidade que o cargo público proporcionava, uma vez garantida a sobrevivência e pagas as contas, faltaria certa qualidade essencial, instinto ou *feeling* necessário ao artista numa sociedade de mercado, cujo faro levaria a mudanças de rumo ou fase no próprio trabalho,

2 Impossível conferir isto: Bruno Tausz faleceu em 1995.

3 Indagações estas que acrescentam setas ao X mencionado na proposição editorial deste dossiê, sugerindo transformar suas linhas em vetores de ação.

4 No decorrer do texto, dado seu caráter parcial de testemunho e, na ausência de documentos comprovantes de certas referências, evitarei citar nominalmente meus interlocutores, que permanecerão anônimos. Sendo impossível sua comprovação, mesmo que sobre tais menções possa incorrer dúvida sobre sua real ocorrência, o que certamente poderia ser objetado, para o fluxo da argumentação e da narrativa isto não configura problema, já que, não sendo pretensão do texto constituir-se como histórico, a plausibilidade e a verossimilhança de tais citações, por si só, garantem a continuidade daquele, mesmo que de fato não tivessem ocorrido – ocorreram, afianço-lhes. Aqui funciona o conceito de verdade projetiva, produtiva, *propresentativa* (GONZAGA, 2006, 2016), como tenho proposto, a partir da conceituação de Vilém Flusser (1996).

em função das exigências da demanda. Esta afirmação, confrontada com a anterior, em relação à qual tinha a vantagem de não cancelar como exclusiva a carreira que não fosse vinculada à lógica de mercado, foi confirmada quase que imediatamente quando encontrei, na Bienal de São Paulo, outro artista, este da minha geração, fortemente inserido no mercado. Perambulando juntos pela exposição, ele me pergunta sobre minha percepção do trabalho de artista de nossa – muito mais dele do que minha – convivência; face à minha resposta, aponta o fato de que, mesmo sendo positivo seu juízo, restava certa dúvida de como o mercado avaliaria aquele trabalho em um período de cinco anos. Dúvida que confirmava a apreciação anterior e, até certo ponto, a primeira, e que, conseqüentemente, me confrontava com o dilema relativo à minha própria carreira.

Ora, naquele período, entre 2001 a 2008, meu trabalho constituía a série *Read me, ready me*, com 60 in-ações que teria seqüência na sua variante *Ready me, read me que*, com outras 60 atualizações/in-ações, durou mais sete anos, concluindo-se em 2015. Neste trabalho, lidava com a possibilidade da (minha) própria presença pôr a circular em ondas concêntricas a economia da produção de sentido em arte, o que então me interessava. Atualizava, na forma do oroboro<sup>5</sup>, a circularidade ontológica da relação entre arte e artista: artista o que faz arte; arte aquilo que é feito pelo artista, conceitualizando-a, mas também literalizando-a em meu próprio ser. Para isso, buscava uma imagem neutra – neutralidade que o prosseguimento da série demonstrou ser ilusória e inatingível: usava sempre calça preta, camisa branca, tênis preto e mantinha a cabeça rapada, como tela ou papel em branco, tentativa de uma espécie de grau zero do sujeito (fig.1).

A cada nova oportunidade que convocava, por assim dizer, o trabalho a se realizar, trazia também elementos verbais ou registros fotográficos e, principalmente videográficos, que produziam certa dúvida relativa à temporalidade de tais imagens apresentadas junto à situação presente no momento. O espaço restrito me impede de me alongar sobre a descrição, o que, por outro lado, já tenho feito em outras oportunidades<sup>6</sup>, mas, retornando à linha de reflexão das situações dialeticamente apresentadas acima, quero apontar certo aspecto ou viés próprio a algumas destas in-ações, as que fazem jus à denominação que usei para certos trabalhos das séries e que, para muitos, nomeia todo o trabalho: cavalo-de-Tróia.

---

5 O *oroboro*, ou *Ouroboros*, derivado da palavra que em grego significa “que consome a cauda”, é um conceito simbolizado por uma serpente – ou dragão – que morde a própria cauda. Segundo o *Dictionnaire des symboles* (CHEVALIER; GHEERBRANT; LAFFONT, 1990), o oroboro simboliza o ciclo da evolução voltada para si mesmo.

6 GONZAGA (2006, 2012, 2013).



Figura 1. Ricardo Maurício, in-ações das séries *Read me, ready me* e *Ready me, read me*.

Antes de discorrer sobre este aspecto, abro pequeno parêntese para me referir a certa proposição de Thierry de Duve (1998), presente em seu artigo *Kant depois de Duchamp*. Simplificando ao máximo, de Duve sugere que, mesmo no campo ampliado da arte atual, se encontra ainda em vigência o funcionamento, fundamental e constitutivo, do juízo de valor kantiano, em que, no entanto, ele sugere, deve-se agora substituir o termo “belo” da questão que incide sobre o objeto ou fato sensível na indagação que convoca o juízo estético – “isto é belo?” – por “arte”. Assim formulada, a cada caso, o juízo seria desafiado agora pela questão “isto é arte?”, definindo-se assim, frente ao resultado, tratar-se ou não de arte a cada nova situação – e a cada novo juízo. No entanto, para de Duve, seria fundamental para o funcionamento deste dispositivo a presença de quatro elementos: o artista, aquele que propõe que certo “isto” seja arte; o “isto” que se propõe como sendo arte; o outro que afere, exercendo sua faculdade de julgar, se aquele “isto” é arte e uma instituição que recebe, acolhe ou abriga toda a operação. Não é difícil perceber que a proposição de de Duve apresenta a possibilidade de nova alternativa à exclusividade da figura do mercado como agente único e exclusivo detentor das formulações de juízos que definem e determinam não só as obras como sendo de arte, mas também, em consequência, os destinos e, mesmo, possivelmente, a sobrevivência de artistas como tal, diferenciando “incluídos” e “excluídos”. Como sabemos, agentes produtores de juízos de valor que são – e, portanto, de valores, que no caso do mercado se precificam – tais planos, o institucional e o mercantilista, se sobrepõem e se retroalimentam, aplainando e arando terrenos para os percursos individuais e coletivos de carreiras artísticas. Ora, a mim desagradava a inclusão deste quarto termo na, a meu ver, interessante e fértil proposição de de Duve. Isto porque, se alguém se interessa, numa esquina qualquer, pelas pinturas de um pintor anônimo, que as vende por um preço que, ainda que baixo, permite que sobreviva como tal, não se fechará aí, mesmo na ausência e à distância do fator institucional, o círculo dinâmico e ontológico da arte?

Em outro momento (em texto ainda inédito), recorrendo metaforicamente a certa fábula de La Fontaine, *O lobo e o cão*, ponderei sobre esta questão, da perspectiva da liberdade e da independência do artista, que transcrevo aqui:

Não quero, no entanto, assumir aqui a posição, que me parece um tanto ingênua e acrítica, de que a arte – toda arte – lucra ao se colocar fora da instituição. Ou, muito menos, de que só se possa fazer a experiência *da* e *com* a arte fora dos “cubos brancos” da institucionalidade. Não, pelo contrário: como na fábula *O lobo e o cão*, de La Fontaine (1957), ocorre aí um ganho e uma perda. Como o dono do cachorro da fábula, a instituição [e o merca-

do] protege[m], defende[m] o artista, proporcionando-lhe as condições de sobrevivência e facilitando, se não garantindo-lhe, a possibilidade de aceitação pública e prestígio tão necessários ao prosseguimento de suas atividades profissionais. Muitas vezes, no entanto, temos acompanhado a manifestação hipócrita de “lobos” que desdenham o prato de comida, até que este lhes seja oferecido, quando passam imediatamente, a ganir como filhotes, aceitando qualquer coleira, por mais apertada que seja... Mas a verdade é que – como percebeu o lobo de La Fontaine – há um preço a pagar: a gaiola de ouro da instituição – ou do mercado – como a coleira da fábula, se protege o artista, afasta-o da, por assim dizer, “vida selvagem”, cercada de incertezas, que torna possível o encontro inesperado com aquilo que o trabalho possa ter de mais potente. A possibilidade de se viver – de o público viver e de se viver com ele - o momento inusitado de uma experiência que seja “*uma experiência*”, para falar com John Dewey (2010), é, em certa medida, esterilizada pela “coleira” institucional (GONZAGA, 2017).

Não se trata aqui, obviamente, de se erigir este texto em muro de lamentações ou monumento ao artista desconhecido, apelando para a “edificante fábula do artista que, sempre em luta com as dificuldades e incompreensão, acaba por impor-se, se não no juízo dos contemporâneos, ao menos no das futuras gerações”, nas palavras de Castelnuovo (2006, p.126-127). Não, a intenção continua sendo rastrear pistas que levem à trilha das motivações práticas e teóricas que me, e, possivelmente, por extensão, nos e vos levam a insistir nesta aventura *na, da e com* a arte.

Retornando às páginas autobiográficas, lembro-me de ter visitado, no final dos anos 80, exposição de outro artista de minha geração, que, tendo conseguido grande e rápido destaque nos anos imediatamente anteriores, tanto em termos institucionais quanto de mercado, encontrava-se, naquele momento, com a carreira em franco declínio em ambos os planos – na época evidentemente nem ele nem eu sabíamos disso. Nesta conversa, fez-me duas confidências: a primeira, que seu *marchand* – que não o seria por muito mais tempo – comentara que aquela exposição, num espaço institucional, representava, a seu ver (dele, *marchand*) um ponto baixo na curva de sua trajetória (dele, artista), já que a anterior tinha acontecido numa galeria (de que o referido *marchand* era sócio) comercial; a segunda confidência, que tinha vontade de retornar à universidade – em que tínhamos sido colegas – para fazer novo curso, de design, de modo a não precisar vender suas obras para sobreviver, já que, me perguntava, não era verdade que quanto mais gostamos de um trabalho mais desejamos que ele permaneça em nossa posse? A afirmação muito me impressionou, pois, à época, encontrava-me em posição oposta, à medida que, tendo se esgotado a primeira fase do meu próprio trabalho, encontrava-se (quase) toda ela – o que me afligia – em minha posse.

Nesta opção um tanto quixotesca vislumbrada por aquele meu colega, o artista – mesmo que ainda produza objetos – estaria se retirando da lógica da cadeia produtor/consumidor típica da sociedade de mercado e até mesmo reduzindo ao máximo a importância do terceiro elemento de de Dube – o que emite o juízo – ao menos como potencial consumidor. Como diria Zigmunt Bauman (1998), buscaria o máximo de liberdade que acarretaria o mínimo de segurança, à medida que, numa sociedade de mercado, todos os valores tendem a se submeter a lógica da circulação de mercadorias, transformando-se em preços.



Assim, com este último exemplo, que se opõe ao primeiro caso apresentado, fecha-se o círculo: diante das possibilidades e questões referentes à relação entre criação/produção e recepção/comercialização/consumo de (objetos de) arte, que artista você quer ser: o cão ou o lobo? Para quem você deseja fazer arte?

## 2. Que arte?

Se faço arte, é porque ela me precede. Ontologicamente, retornando a Heidegger (2002), podemos referir outro elemento característico do modo de ser do *Dasein*, o já-estar-lançado (*sichgeworfensein*), ou seja, nada começa agora, seja no nível pessoal, seja no coletivo. Se posso falar ou mesmo conceber a existência de algo que chamo de arte é porque já existia arte (para Heidegger, seu vigor-de-ter-sido, que se opõe à noção de que ela *passou*), que se abre para mim como um campo de possibilidades a partir do meu interesse.

Interesse: eis aí um conceito... interessante para se pensar nossa relação com a arte na atualidade. Ouvi pela primeira vez referência a ele em aproximação ao juízo de valor numa palestra de Robert Kudielka, na PUC do Rio de Janeiro<sup>7</sup>. O professor austríaco mencionava ter sido o filósofo do Romantismo Johan Gottlieb Fichte, o primeiro a se referir à possibilidade de este substituir o conceito de belo na operação do juízo de valor a inquirir o objeto de arte. Lembro-me que, à época, cursando mestrado, ouvia frequentemente de certo professor, ao analisar trabalhos práticos meus e de colegas realizados a partir de proposições conceituais dele, a menção a outro conceito, que me parecia próximo ao de "interessante": curioso. Bem, há, evidentemente, certa distância entre os dois conceitos, já que aquilo que desperta curiosidade no receptor pode não chegar de fato a interessá-lo. Talvez, no entanto, a curiosidade seja um primeiro movimento afetivo a despertar o impulso que, possivelmente, levará ao interesse efetivo: num primeiro momento fico curioso em relação a certo trabalho ou objeto de arte; depois, se chegar a tanto, interessar-me-ei por ele<sup>8</sup>. É aí que a arte aparece como tal, se acompanharmos a proposição de de Dube?

Não é a partir deste interesse originário que se dispara o sentimento – ou o desejo – seguinte de se aproximar da esfera da arte, seja para produzir, como artista, ou para participar, na outra ponta do processo, como público, simples amador, colecionador talvez, ou profissionalmente, como crítico, teórico, historiador, professor, curador etc.?

Para o artista iniciante a motivação inicial é despertada, portanto, pela atração a realizações de outros artistas, a tradição da arte, nem que seja para negá-la em parte. Aqui vale retomar a velha figura que se refere ao diálogo com as genealogias e heranças com que o artista não só pode contar, mas mais do que isso, *tem* que contar: estar em pé nos ombros de gigantes – nem que seja para pisoteá-los...

Então, o que fazer em arte? Obviamente, o próprio processo pessoal do artista, em seu fluxo específico, tende a definir continuidades e rupturas a partir não só da

7 Palestra do "Ciclo de conferências *Recollections on modern art*" ministrada por Robert Kudielka, professor da Universidade de Berlim, em 18/5/2000, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

8 Também para o minimalista Donald Judd "o trabalho só precisa ser interessante" (JUDD, 2006, p. 103).

própria lógica de continuidade, mas também do diálogo crítico com influências externas, seja a partir de afinidades eletivas, seja, ao contrário, por oposição, que pode ser de várias ordens.

No ano 2000, traduzi para a revista *Arte & Ensaios*, o artigo *Arte sem paradigma*, de Arthur C. Danto (2000), meu primeiro contato com este autor. Hegelianamente, Danto apresenta aí o conceito de fim da história da arte, que ele percebe como vinculado às *Brillo Box* de Andy Warhol, omitindo, nesse texto, a antecedência dos *ready-mades* duchampianos. O corolário da análise de Danto – e é o que mais interessa aqui – define que, a partir da constatação deste fim, “os artistas se dedicarão a fazer o que querem” (DANTO, 2000, p. 202).

De fato, frente ao fim da crença nos esquemas totalizantes da arte, vazado o cubo branco da pretensa autonomia moderna, quando as utopias parecem ter definitivamente se esfacelado em uma constelação de possibilidades distópicas, cada qual mais sinistra que a outra, que horizonte futuro se abre para a arte em seu campo mais e mais ampliado, à beira do esgarçamento?

Não seria esta liberdade – a sugerida por Danto – floresta mirrada para onde retornaria<sup>9</sup> o lobo artista, cortada a coleira que o atava à crença no mito vanguardista da arte a serviço da transformação – se não da revolução – do mundo?

### 3. Arte para quê?

Nesta situação que se apresenta paradigmaticamente sob o signo das imagens técnicas, já agora, em tempos de pandemia e isolamentos, sob influência acelerada do efeito das tecnologias da comunicação e informação sobre nossas vidas – vigência cada vez mais plena da lógica das imagens técnicas de terceira geração, as digitais –, quando o imediatismo do tempo real da tela total dos aparelhos parece ter nos sugado de vez, esta questão torna-se premente: arte para quê?

Retomando a noção de “esgarçamento” mencionada acima, consequência da ampliação extremada de campo, verifica-se que, para boa parte de uma nova geração de artistas, tendencialmente, o impulso literalista de transformação do mundo pela arte os leva a aproximá-la perigosamente da política, com pouco sucesso nos termos desta e, a meu ver, grande perda para aquela. Analisei esta situação em artigo relativamente recente (GONZAGA, 2018), em que lidava criticamente com as distâncias e diferenças entre os tempos da arte e da política a partir da noção de “regime estético” de Jacques Rancière.

Naquele texto, como em outros, meu interesse ou motivação derivava de certa percepção crítica em relação a aspectos contextuais das práticas e das mentalidades subjacentes a elas no campo da arte atual. Interessa-me sobretudo, por outro lado – e agora já estou a esboçar outro X, que poderia se sobrepor ao X anterior, da prática como artista, do que começaria a resultar o desenho de um asterisco, as ampliações

---

9 Na verdade o lobo-artista não *retorna* a esta floresta, já que, seja engajado no fluxo vital (BÜRGER, 2012) pré-moderno da sociedade, seja protegido pelo cubo branco da vigência da autonomia moderna, nunca esteve lá, “cão” que era, em ambas as situações, protegido pelas definições de seu papel, anteriores a era da autoconsciência da arte: primeiro, o artista fazia o que se esperava que ele fizesse; depois, aquilo que ele (e seu grupo) definia como sendo a tarefa única e total para a prática da arte.



de campo no sentido da superação das fronteiras e limites da lógica moderna, império do especialista, na direção do hibridismo e contaminações de meios e linguagens, tanto das próprias artes, plásticas ou visuais, quanto de campos afins, da literatura, por exemplo. Campos de experiência intermediários, interdisciplinares, muito mencionados e, no entanto, muito pouco praticados. Provavelmente porque, como lembra Francastel:

[...] A verdadeira dificuldade provém do fato de que existe divórcio entre os intelectuais sobre este ponto. A maioria daqueles que exercem a função de escrever não lê os signos que não são verbais, enquanto que [sic] aqueles que criam a figuração das ideias são incapazes de defender sua causa no plano da discussão verbal. No entanto, efetivamente, não existe divórcio real entre os diferentes modos de expressão de uma época, não existe desentendimento a não ser entre os especialistas (FRANCASTEL, 1990, p. 145).

Neste sentido, tenho conduzido minhas pesquisas teóricas sob a égide do espírito expresso pelo título geral “Entre texto (palavra, nas primeiras etapas) e imagem”, que é especificado a cada renovação em função de interesses mais específicos como, por exemplo, uma incidência sobre questões ligadas ao corpo; ao fluxo entre produção e recepção; ou, ainda, à referida possibilidade de superposição e aproximações entre campos e/ou linguagens afins. Estas variantes, que se apresentam a partir de trânsito um tanto errático e nômade, se adequam bem a certa característica típica do não-especialista, que sente “a necessidade de mudar regularmente”, como expresso por Stéphane Huchet na apresentação deste dossiê, em oposição a “artistas ou pesquisadores explorando o mesmo campo estético anos a fio”.

Tal opção me leva a correr os riscos inerentes a ela, quais sejam os de perder as oportunidades de aprofundamento em temas e questões específicas e mesmo na investigação de práticas específicas do campo da arte. A contrapartida positiva é a possibilidade de ampliação de escopo da visão de campo, o alargamento do horizonte de visão e interesse. Quanto a isto, interessam-me sobretudo, em oposição ao referido esgarçamento de campo referido – e o consequente deslocamento que, a meu ver, leva inclusive, em alguns casos, à fuga da órbita gravitacional da própria arte – os interstícios que permitem vislumbrar nexos entre afloramentos variados, rizomaticamente interligados, para falar com Deleuze e Guattari (1995), num esforço de revelar e trazer à luz suas raízes ocultas, ou o corpo do *iceberg* submerso do qual talvez sejam picos aparentes.

A solidão é grande neste lugar. É a do lobo sozinho na pequena floresta de seus interesses, o cavalo-de-troia parado em frente ao portão da cidade, a suspeitar, nesta versão, de que mesmo os gregos já desistiram dele, seja como presente, seja como artifício de invasão, de uma cidade quiçá vazia.

#### 4. Arte até quando?

Certo amigo meu, sociólogo, professor universitário, me dizia, para meu espanto, que guardava Proust para a velhice. Faleceu e, como tínhamos perdido contato, não sei se chegou a ler a *Recherche*. Como sugere Rachel Cusk, relativamente a uma

personagem de um de seus romances, “a pessoa precisa poupar um pouco de vida para isso. Talvez ela já tenha gasto tudo” (CUSK, 2007, p.145).

Ora, ao lobo que envelhece, cuja esfera existencial encolhe, frente ao terceiro elemento constituinte do Ser-aí heideggeriano, o ser-para-a-morte (*zum Todesein*) (HEIDEGGER, 2002), resta, porém, nova forma de liberdade: a que enfatiza o lugar do desejo e do interesse em diálogo com as afinidades eletivas genealógicas, reaproximando-o do já mencionado corolário libertário de Danto – “o artista se dedicará a fazer o que quiser”.

A luta, agora, deste lobo, que ao entrar no terço (quarto? que sabemos...) final da vida pressente o momento da perda do bote fatal e vê, não sem certo alívio, esmaecerem-se os vínculos com a “lógica do circuito” - ou seja, o par reconhecimento público/retorno financeiro -, é a luta para manter acesa a chama do desejo de fazer, na prática e na teoria, contra o desânimo, enunciado por expressões tais como “de que adianta?” ou: “que diferença faz?”. Eros contra Thanatos, se quiserem.

Contrariando meu amigo, não será, então, esta fase final da vida aquela em que se relerá (Proust e os outros clássicos, além dos livros que nos tocaram especialmente, nem que seja para ver se ainda o farão...), mas também - por que não? - o momento de se inaugurar novos caminhos inéditos e arriscados, considerando que não sejam propriedade exclusiva da juventude? Poujou-se vida para tanto? Amanhã “talvez seja tarde demais” (CUSK, 2007).

De certo modo muito especial, a pandemia e o isolamento consequente parecem ter acirrado tais condições e questionamentos, de modo que aquilo que normalmente as obrigações cotidianas encobrem ou adiam emergiu com força total, em constatação que carrega certo grau de crueldade: o terço, ou quarto final da vida, previsto no nosso horizonte existencial, pode não chegar a se abrir para nós. Tal percepção, seja individual ou coletiva, terá marcado indelevelmente estes anos: provavelmente, daqui para a frente, com ou sem vacina, tudo será diferente.

Tive a sorte (o privilégio, talvez) de poder intercalar períodos de quarentena na cidade com outros em certo sítio à beira-mar, muito próximo ao limite entre os dois estados pelos quais minha vida circula: o do Espírito Santo e o do Rio de Janeiro. Lá, sempre que possível, me concedi longas caminhadas pela praia, acompanhado apenas por um velho cão, que me cativou, e pude retomar uma prática que constituiu parte de meu trabalho nos anos 80, quando, nos tempos de graduação na EBA/UFRJ, tempos de *Geração 80*<sup>10</sup>, alugava uma casa em Arraial do Cabo, no estado do Rio: catar pedaços de madeira e objetos de plástico que despertavam meu interesse e utilizá-los como matéria-prima para o trabalho. Eram - e são -, geralmente, fragmentos de madeira pintada, corroída pela ação da água do mar, de modo que se veem, por vezes, várias camadas de tinta superpostas, mas também, às vezes, pedaços de madeira crua ou até mesmo carbonizada, e objetos de plástico icônicos, isto é, que carregam consigo sua carga semântica prévia, que os informou (fig. 2).

---

10 *Geração 80* é uma tendência artística na arte brasileira durante a década de 1980. Em termos estéticos, a principal característica da geração foi o retorno à pintura [...]. O principal marco para essa tendência foi a exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1984. Fonte: Wikipédia (acesso em 21/3/2021).



Figura 2. Ricardo Maurício, da esq. para a dir. *Lucky Luke*, *Mãozinha*, *Bandarlog*, todos 1984, tinta, plástico e madeira, coleção do artista.  
Fonte: registros do autor.

Tenho usado o termo *popcreto*<sup>11</sup> para me referir à série cujo processo, em geral, parte de uma combinação (match) entre dois pedaços de madeira – a etapa concreta – à qual se agrega o elemento de plástico – etapa *pop* do trabalho. Este primeiro encontro é fundamental, afinal “nem todas as coisas nascem umas para as outras” (SARAMAGO, s.d., p. 115). Por outro lado, como em geral me restrinjo a usar três elementos (nem sempre: alguns trabalhos “exigem” agenciamentos de cinco, seis, ou mais elementos), prática cuja lógica processual já se encontrava de forma menos consciente nos trabalhos dos anos 80, passei a denominar a série de *haikais* visuais, em referência ao poema japonês de três versos.

Aqui abro novo parêntese para acrescentar outro X à superposição aos anteriores, arriscando-me a esta altura a transformar o mencionado asterisco em garatuja e me perder de vez ao assumir a “condição labiríntica do processo” apontada por Huchet: de dez anos para cá, talvez impulsionado pelo fluxo da escrita de dissertação, teses e artigos, retomei prática da qual ficara afastado por vinte anos: voltei a escrever ficção, prosa<sup>12</sup> e, se o for, poesia. Menciono isso para acrescentar que tenho feito também algumas tentativas de aproximar, sem hierarquias, os *haikais* visuais de produções verbais (figura 3), processo que me interessa na perspectiva do pré-texto<sup>13</sup> e Flusser (1985) e da consequente possibilidade de trânsito entre meios, o visual e o verbal, e as peripécias, aventuras e dificuldades inerentes a tais dinâmicas de equivalências, traduções e transposições decorrentes.

11 O termo *popcreto* foi concebido por Waldemar Cordeiro e se vinculava a trabalhos criados por ele entre 1964 e 1965, que aproximavam ideias do concretismo à Pop Arte.

12 Depois de ter começado a ser escrito há dez anos, meu livro de contos *Sobrenome perigo*, premiado no edital da Secretaria de Cultura do Espírito Santo de 2019, deve ser publicado em 2021.

13 Flusser explica que “prétextos, prescrições, programas não mais tornam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado” (FLUSSER, 1985).



no rio vermelho  
distráida ela nada  
emerge um cisne



o barco navega  
com sua vela de pedra  
o barco sou eu

Figura 3. Ricardo Maurício, à esq., Leda e O barco sou eu, ambos 2020, tinta, plástico e madeira, col. do artista; à dir.: Leda e O barco sou eu, 2020, *haikais*. Fonte: registros do autor.

Interessam-me aqui, sobretudo na prática, mas também teórica e historicamente à pesquisa, os processos em que se opõem mutuamente os vetores de abstração e literalização próprios à constituição das linguagens artísticas. Explico: no trabalho prático, à literalidade, concreta, do par de madeiras que se combinam, incide a iconicidade (prévia) do elemento, em geral de plástico, que produz uma transformação espacial radical, em termos de escala, ao nível da percepção do receptor, quando detectada como tal (isto é, em seu caráter representacional). Neste sentido a própria tradição – que é também tradição própria, que a série (esta, destes *haikais*) instaura, atrai, por assim dizer, no nível da percepção do receptor, tais elementos de plástico para a esfera da figuração, mesmo que não sejam previamente figurativos, como é o caso, por exemplo, de alguns carretéis utilizados como terceiros elementos. Ou seja, a própria repetição do uso na série codifica sua leitura como ícones, deslocando-os mentalmente de sua concretude material (figura 4). É como se, nestes casos, se intensificasse o processo de abstração característico da representação figurativa, conforme descrito por Flusser no percurso de passagem da escrita ideogramática para a de transcrição fonética (FLUSSER, 1985).



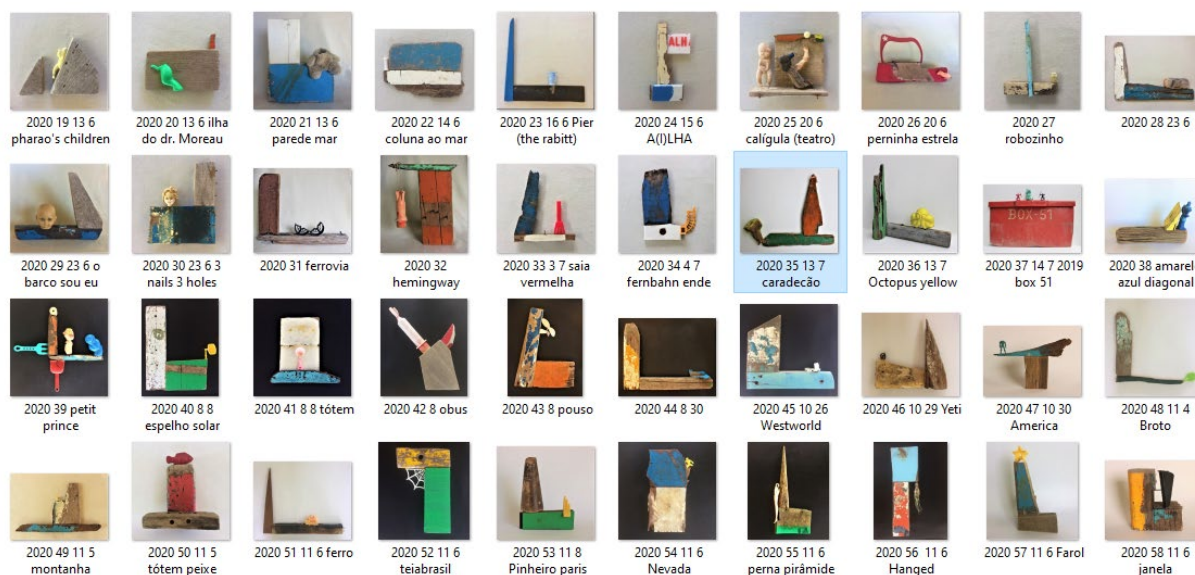


Figura 4: Ricardo Maurício, *popcretos*, 2020. Fonte: registro do autor.

## 5. Arte com quem?

No momento das caminhadas e coletas, em que me vejo perambulando pela praia para espanto da maioria absoluta das (poucas) pessoas que encontro, ocorre-me a imagem dos trabalhos de Cildo Meirelles, *Zero dólar* e *Zero cruzeiro*, em que aparecem as imagens do índio e do interno de instituição psiquiátrica nas cédulas monetárias: frente a esta perplexidade pública emerge a questão do valor do artista numa sociedade como a brasileira. Ainda que, face a (raríssimas) indagações (a respeito do que procuro), a resposta que indica a profissão (“sou artista plástico”) atenua o espanto e a estranheza do interlocutor, fornecendo uma gaveta, ainda que rasa, para sua compreensão, a figura incômoda do vagabundo<sup>14</sup> é persistente e tende a prevalecer.

A este respeito publiquei na rede social Instagram ([instagram.com/ricmauz/](https://www.instagram.com/ricmauz/)), em 26 de junho de 2020, pequeno texto reflexivo sobre essas dúvidas e questões que transcrevo aqui, mantendo a pontuação original:

2. continuo postando essas fotos [do registro] das coletas meio na dúvida se todo mundo já não se encheu. Mesmo assim insisto. E acho que essa insistência é como quando um menino chega da praia e fala pra mãe mãe olha o que eu achei na praia e a mãe diz joga isso fora menino que porcaria e o menino não joga nada fora esconde embaixo da cama e espera a amiguinha e o amiguinho subirem de banho tomado depois do jantar e mostra pra eles e o amiguinho não se interessa vamo brincar com os carrinhos [...] mas a amiguinha vai olhar uma por uma as porcarias encontradas e os olhinhos dela vão brilhar. Talvez seja essa a esperança que me leva a mostrar: a de que alguns olhinhos brilhem transmitindo e recuperando em parte a experiência do meu encontro com esses objetos na areia, que me leva a essa altura da vida a passar por louco catando lixo na praia. É aquele menino que ainda insiste. Persiste. E olha que às vezes fica pesado na volta.

<sup>14</sup> Curiosamente a acepção pejorativa da palavra no Brasil a desvia de sua conotação original, já que ela deriva do latim *vagabundus*, “pessoa que anda sem destino”, sentido que prevalece em outros países de língua portuguesa.

Para minha alegria, obtive de amiga com quem retomara contato justamente por meio desta rede social, a seguinte resposta: “insista... Deixa o menino viajar...”

Um mês depois, em 14 de julho, postei comentário que, penso, complementa o anterior: “aliás, penso nestes trabalhos (nas postagens) como garrafas lançadas ao mar: vieram do mar, mesmo, e agora navegam na web – quem sabe quem vai recolhê-las?”

À menção à rede social – Instagram – penso que valha acrescentar um comentário: há pouco mais de um ano, aderi a ela. De lá para cá, independentemente da pandemia, mas certamente adensada por ela e pelo isolamento, tenho percebido – renitente que fui durante muito tempo a aderir – que o meio se apresenta como canal aliado, imediato, do artista para o fechamento do círculo entre produção, exposição e recepção do trabalho. O ser-com-os-outros, que agora forçosamente foi levado, em grande parte, a se tornar ser-como-imagem(-e-sons)-com-a-imagem(-e-sons)-dos-outros, passa a circular neste (não-) lugar em certa dinâmica de convivência, ainda que submetida, sem dúvida, pelo menos em certo nível, a ilusões de proximidade e pertencimento, mas que, ao menos frente a todas as ressalvas, produz, no mínimo, uma vitrine de visibilidade ao artista, independente de outras inserções em outros circuitos.

“Faça você mesmo”, a palavra de ordem do movimento *punk*, que sempre me foi cara ao nível da produção, assim como em termos críticos, como a esta altura já deve estar claro, encontra assim ressonância no nível das inserções sociais: nesse encontro virtual do lobo com sua, se tanto, alcateia, nesta versão (digital) de sociabilidade.

Curiosamente, o retorno à cidade me impele à retomada da linha pela qual o trabalho prosseguia, numa (re)aproximação ao corpo, performático ou performativo, engajado, por imposição quase compulsiva do e ao momento, que gera trabalhos como *Máscara*, retomando o curso de produções anteriores (*Nevereadyme: Diabo rei*) (figura 6). Há ganhos ou perdas nestas passagens? Serão elas manifestações de incoerências constitutivas, ou pontas de um mesmo *iceberg*, florações rizomáticas de uma mesma raiz, pedaços do “pano de roda” da lona do circo da obra, como queria Cildo Meirelles (2000)?

Não cabe, evidentemente, a mim decidir.





Figura 6: À esquerda: Ricardo Maurício, *Nevereadyme: Diabo rei*, performance, 21', fev, 2020. Fonte: Bárbara Dantas.  
À direita: Ricardo Maurício, *Máscara*, carne bovina e elástico sobre face, fotografia, novembro, 2020. Fonte: Constança Amorim.

Por outro lado, quando consigo retornar para o tal sítio à beira-mar, demoro, às vezes uma, às vezes duas semanas a retomar o fluxo que me leva às caminhadas e à criação de novos *haikais*; torna-se nítida, para mim, então, a importância do contexto, afinal: “fazer história das obras também significa pesquisar os contextos, pesquisar as situações em que foram criadas e em que sucessivamente se acharam”, como aponta Castelnuovo (2006, p.135).

## 6. Arte por quê?

Cedo então ao prazer – “o *páthos* que me anima”, talvez, das palavras de Huchet – de reencontrar prática que dialoga, paralelamente às questões que me estimulam, com genealogias que me são caras, as tais afinidades eletivas mencionadas. Garrafas ao mar, as imagens de trabalhos ou textos publicados percorrerão trajetos incertos para encontrar ou não, ao sabor das correntezas, olhares, sensibilidades e inteligências que talvez se interessem por eles, fazendo girar a roda da arte. E da vida.

Neste retrato do artista que, comicamente talvez, insiste em manter-se – pelo menos em parte – jovem, vale citar James Joyce: “Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Ele estava desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem da vida” (JOYCE, 1971, p. 160). E rente ao coração selvagem da arte. “Estava sozinho, e era jovem [ou, pelo menos, sentia-se], cheio de vontade, e tinha um coração selvagem; estava sozinho no meio de um mar bravio” (JOYCE, 1971, p. 160).

Cheiros, sons, cores, desejos, sensações. O vento na cara, a água do mar; um cachorrinho vira-lata – velho, mas que corre feliz, como se filhote fosse; o encontro com esses objetos largados pelas ondas na areia, presentes de lemanjá ou Poseidon: pequenas epifanias. E a sensação de estar sozinho no mundo – a última pessoa, ainda que momentaneamente (portanto, com a salvaguarda de retornar ao convívio com os outros) e, no entanto, sentir a energia, a vibração da ligação com o todo. Então: arte por quê? Porque, como disse Ferreira Gullar, “a vida não basta” (GULLAR, 2010).

Comemorar a vida. Fazendo arte. Até porque, como nos lembra Marcel Duchamp em seu próprio epitáfio, “afinal são sempre os outros que morrem”, e, ainda que ele confiasse no juízo da posteridade (DUCHAMP apud CABANNE, 2008), vale lembrar que a médio, se não a curto prazo, estaremos todos mortos...

Então, ouvir o que cantava o poeta há quase mil anos: “Busca a felicidade agora / não sabes do amanhã / Apanha um grande copo cheio de vinho / senta-te ao luar e pensa: / talvez amanhã a lua me procure em vão” (KHAYYÁM, 2012).

E, sobretudo, lobo, manter-se perto do coração selvagem.

Da arte e da vida.

### **Referências:**

#### **Livros:**

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; LAFFONT, Robert. **Dictionnaire des symboles**. Paris: 1990.

CUSK, Rachel. **Arlington Park**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.1**. São Paulo: ed. 34, 1995.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins, 2010.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo – Parte I**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KHAYYÁM, Omar. **Rubáiyát: memória de Omar Khayyám**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. São Paulo: Edigraf, 1957.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, s.d.

**Artigos:**

DANTO, Arthur C. **Arte sem paradigma** [1994]. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro. Ano VII, n. 7, 2000.

DE DUVE, Thierry. **Kant depois de Duchamp**. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro. Ano V, n. 5, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Prétextos para a poesia**. In: *Cadernos RioArte*, ano 1, nº 3, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente**. In *Cadernos Rio-Arte*, Ano II, nº 5, 1996.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade**. *REVISTA POIÉISIS*, v. 18, 2018.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Arte ampliada, sujeito indeterminado: metamorfoses da subjetividade frente ao conceito de participação na arte contemporânea**. 2017, (inédito).

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Read Me, Ready Me: a caixa-preta do ser em tempo real**. *Arte & Ensaios*, v. n. 13, 2006.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Do profano ao sagrado: o corpo catalisador e o trânsito do sentido**. In: *Anais do VI Fórum Biental de Pesquisa em Artes: corpos entre artes/ artes entre corpos*. Belém, 2013.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Read me, ready me: o corpo atual em processo de anamnese**. In: *Anais do 2º Seminário interseções: corpo e memória*. Recife: Editora Universitária, 2012.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Significâncias indiciais alegóricas**. In: Inês Araújo. (Org.). *Indícios*. 1ed. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2016.

JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (seleção e comentários). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

**Entrevistas:**

**Pano-de-roda**, entrevista com Cildo Meirelles em 10/8/2000. In *Arte & ensaios*, UFRJ, ano VII, nº 7, 2000.

**Sites:**

<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html> (acesso em 13/12/2019).