

**Do vazio à expressão (ou: sem concessões):
entrevista com Rubem Grilo**

From the emptiness to the expression (or: no concessions):

Interview with Ruben Grilo

palavras-chave:
Rubem Grilo; artes
plásticas; xilogravura;
entrevista; biografia

Rubem Campos Grilo, mineiro de Pouso Alegre, nasceu em 1946. Desenvolve, desde o início da década de 1970, amplo e intenso trabalho na xilogravura. Ele é, hoje, um dos principais artistas em produção no país e um dos destaques da gravura brasileira. Essa entrevista em profundidade foi concedida a Oto Reifschneider na manhã do 20 de janeiro de 2012, em sua casa, no Rio de Janeiro.

keywords:
Rubem Grilo; Art;
woodcut; interview;
biography

Rubem Campos Grilo, a native of Pouso Alegre, Minas Gerais, was born in 1946. Since the early 1970s, he has dedicated himself to woodcut. Today, Rubem Grilo is one of Brazil's foremost artists, and a master printmaker. This in-depth interview was conducted by Oto Reifschneider in the morning of April 20th, 2012, at his home in Rio de Janeiro.

Artigo recebido em
28 de abril de 2013
e aprovado em
23 de maio de 2013

Série Arte Menor -
Capitulares, s.d.,
xilogravura, 30x50 cm.

Introito

Rubem Grilo, voz mansa, cuidado na fala, aparenta ter a paciência e a obstinação necessárias a um gravador. O domínio do corpo, das mãos, do gesto, complementam o traçado da linha, os detalhes do corte. À primeira vista, no entanto, sua figura parece contrastar com as temáticas sociais, críticas, que pautaram parte significativa de sua produção. Ledo engano. Por dentro da figura pacífica do gravador, ferve o sangue dos inconformados, dos que têm coragem de buscar seu desígnio.

Rubem Grilo não esconde sua visão crítica do mundo, suas ideias e opiniões. Flui a liberdade na fala, liberdade que choca, que encanta. A sua é uma fala pensada, autocrítica, construída no isolamento, ao toque do grafite, ao cheiro da madeira talhada. Transparece nela o embate do ser, a angústia existencial da dualidade inerente ao artista: a troca da vida pela permanência da obra. De certas coisas, ninguém foge.

Antes de chegar à angústia existencial, temas mais mundanos são tratados : o lugar da gravura, seu percurso histórico, e a gravura brasileira; a técnica e o ofício; o mercado de arte e maneiras alternativas de divulgação da obra. Esta é uma entrevista rica, para ser lida e relida. Apesar de ter sido editada repetidas vezes ao longo dos últimos meses, a opção foi sempre por interferir o mínimo possível, mantendo a coloquialidade da fala, a intimidade do artista.

A conversa já se havia iniciado. Com a palavra, Rubem Grilo.

OTO DIAS

REIFSCHNEIDER

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo



Rubem Grilo,
foto de Adriana Maciel

A entrevista

A gravura, ela surge não como uma expressão de arte, mas com a função técnica de reprodução de imagens e de letras para publicação de livros, de folhetos, de impressos. Nesse sentido, ela vai construindo uma história baseada em um universo utilitário. É claro que a pintura também acontece para representar reis, paisagens, enfim, sem uma razão de arte no sentido autônomo da expressão estética moderna. Ela tem a função de representação do poder, do mundo, das coisas, mas há um ponto em que a pintura determina um movimento de acumulação ao longo do tempo. Ela assim se constitui em seu próprio campo, junto a alguns conceitos de valor autônomo. Com o impacto do aparecimento da fotografia, no século XIX, enquanto a pintura teve que revisar o que deve ser representado e como deve ser representado - a gravura se manteve dentro da função gráfica. E é só no século vinte, com o Expressionismo, que ela se redescobre como meio de expressão estética. É claro que, ainda no século XIX, alguns artistas viam na gravura um potencial expressivo, como Gauguin e, mais tarde, Munch, praticamente ligado ao Expressionismo. Mas o fato é esse: o pensamento da gravura como forma autônoma é uma questão ligada às transformações da linguagem que se sucedem ao aparecimento das vanguardas artísticas.

Mesmo ao ultrapassar essa fronteira onde ela encontra a autonomia, a gravura se mantém ligada a um procedimento de ofício que vem desde as suas origens. Quer dizer, a forma de se fazer gravura obedece ao método original de gravar. Eu hoje gravo uma madeira da mesma forma como se gravava no século XIV, no século XV, na Europa. Os materiais e as ferramentas são os mesmos: placa de madeira, goivas. O método de impressão: rolo de borracha, tinta tipográfica, papel. Então não houve, nesse aspecto, em relação à técnica das gravuras tradicionais - como a xilogravura, a gravura em metal - mudança. A litografia que antecede o alvorecer da fotografia, já tem algumas diferenciações, mas, mesmo assim, a técnica tem predominância, o que obriga a um aprendizado dentro do ofício. No uso tradicional das técnicas manuais, você não pega o material e faz. Você convive com o material de forma lenta, progressiva, e vai descobrindo nesse processo a dominar o método de trabalho. A mudança do ofício, na concepção atual, o fazer individual convive a técnica e a criação, cujo resultado é particularizado, e pertence ao território da expressão. A ação prática se confunde com a maneira de representar a

obra. A técnica não é um uso separado da expressão, mas parte intrínseca da expressão, porque ela acontece num processo de convivência criativa.

Como se dá a relação entre o método da gravura e as inovações tecnológicas?

Mesmo assim, em relação ao método, há um contraponto muito forte com as mudanças que ocorreram com o predomínio da indústria e da tecnologia no mundo cotidiano. A gente poderia dizer que a gravura é uma tecnologia na medida em que ela é um meio pré-industrial de reprodução de imagens. Sendo assim, poderia dialogar com essas mudanças tecnológicas. De alguma forma, dialoga. Há quem faça gravura digital. Quer dizer, a gravura permite essa abertura para assimilar e interagir com as mudanças que foram surgindo e isso acontece, praticamente rompendo com a ideia do ofício que até então predominava no aprendizado do artista. A obra precisa ser redefinida em sua função expressiva para absorver essas novas técnicas. E o papel do gravador perde importância. Então, eu diria que hoje a gente vive um pouco essa encruzilhada. O mundo atual é mais objetivo em otimizar: tempo, esforço e resultados. A técnica da gravação é necessariamente lenta, uma técnica de acumulação e mudanças progressivas. A decisão do que se quer com a imagem é que irá determinar o processo mais para frente. É claro, poderia defender o método como eu o emprego, considerando que o tempo envolvido na relação física com as coisas, ele também é um tempo de reflexão mais profundo, de concentração interior, de observação sobre a obra que está sendo realizada. É ficar mais de 100 horas olhando a mesma imagem. Mas a gente nunca sabe se esse tipo de produto interessa, digamos assim, para o olhar que se estabelece a partir de um determinado momento em que a imagem é simplesmente mais um objeto de consumo e de uso com tempo e data determinados. Ela passa a ter um prazo de validade e pode ser substituída por outra coisa mais a frente, de fácil produção.

OTO DIAS

REIFSCHEIDER

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo



Série Arte Menor -
Frisos Figurativos, s.d.,
xilogravura.

E que espaço ocupa a gravura brasileira?

A gravura moderna, no Brasil, acontece num período inovador e de afirmação da arte brasileira, com forte apelo principalmente na década de 50. É uma novidade da qual vários artistas se utilizam como meio complementar ao seu trabalho. Um artista pintor passava a ter uma obra gráfica paralela, como no caso de Iberê Camargo. Outros artistas se entusiasmaram tanto pela gravura que se apegaram a ela como meio expressivo e foram gravadores durante toda sua vida.

O interesse do mercado de arte, no Brasil, por pinturas modernistas, ou pós modernistas, e, mais recentemente, por arte considerada contemporânea, fez com que a gravura não entrasse de imediato nessa escolha. Então não foi estabelecido um preço que desse a ela o valor de patrimônio. Com o passar do tempo, isso pode acontecer. Mas é uma coisa ainda não consolidada. É mais fácil o artista que tem uma obra valorizada com outra mídia produzir gravura e essa gravura encontrar mercado - porque passa a ser uma obra subsidiária da obra principal desse artista - do que o artista que viva só fazendo gravura conseguir a mesma correspondência de preço em sua obra. Mas é possível que isso possa mudar, porque a gravura no Brasil tem um capítulo muito significativo, exatamente por estar presente nos diversos desdobramentos de nossa arte, criando nomes marcantes. Temos um acervo de referência muito importante. Numa revisão que se faça, esses artistas vão começar a ser pautados e essa obra vai começar novamente a ter uma inserção na construção da história da arte brasileira. Goeldi, por exemplo, já é um artista obrigatório, uma referência. Mas artistas como Grassmann, Livio Abramo, Samico, entre outros, enfim, têm uma obra gráfica muito importante, muito extensa. A releitura dessa produção vai necessariamente ser reconhecida. Eu acho que a história da cultura incorpora aquelas pessoas que realizaram algo diferencial com densidade criativa.



Queria que você falasse de sua inserção na história da gravura, de sua trajetória.

Eu entrei na gravura meio... não fiz a escolha de ser gravador. Eu estudei agronomia. No período universitário, durante o regime militar, tive duas prisões - fui um cassado branco, digamos. Em razão da impossibilidade de exercer minha formação profissional busquei redefinir a minha vida. Ao me ligar à arte, o meu interesse era fazer escultura. A xilogravura acontece como uma técnica em que eu conciliava o uso do desenho, que achava importante no desenvolvimento da expressão, e o uso da gravação, que tinha um pouco a ver com o entalhe na escultura. Você vai se envolvendo e quando vê já se passou um determinado tempo, não pequeno: são quarenta anos trabalhando com xilogravura. Então acaba encontrando algumas coisas que até então não tinham sido colocadas como programa de trabalho e que correspondem muito de seu temperamento. Uma delas é o uso da mão, o envolvimento físico na realização da obra. A outra coisa é a linguagem expressiva, com imagens que tem uma densidade muito forte, o valor gráfico, de uma visualidade sintética e que acaba também construindo um tipo de resultado ao qual você se sente identificado.

Mas você foi autodidata na gravura ou você também estudou com outros gravadores?

Eu fiz um curso de curta duração na Escolinha de Arte do Brasil com o José Altino. Depois, eu trabalhava sozinho e às vezes ia à Escola de Belas Artes e mostrava o que eu estava fazendo para o professor Adir Botelho, que também é um excelente gravador, e que tinha um lado muito positivo de estimular as pessoas a prosseguir, sempre encontrava qualidade nas coisas que ele via. Eu me alimentava desses estímulos. Eu diria o seguinte: a escola, na verdade, dá uma base de conhecimento muito pequena para que você prossiga durante quarenta anos trabalhando. Por outro lado, a palavra autodidata sugere certa idéia de que você não precisa dos outros, e acho que a gente precisa: de se informar, precisa ler, precisa ver, precisa olhar ao redor - você está aprendendo com os outros o tempo todo. Agora, existe outra coisa que é a busca interna. Se não tem a busca interna, não tem essa curiosidade de descobrir o motor que te leva a continuar fazendo, o processo dura pouco tempo, depois cansa e esgota. A possibilidade de prosseguimento numa opção

OTO DIAS

REIFSCHNEIDER

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo

provém de uma inquietação interior, isso a pessoa tem que ter. Sem isso, não se envolve, não se renova e não tem a vitalidade para prosseguir.

É um caminho, uma viagem que você tem que imaginar que atrás da montanha existe uma paisagem mais bonita do que tudo o que até então conheceu. Você vai até a montanha e vê a paisagem e acha que valeu a subida. Mas percebe que mais à frente, no horizonte, existe outra montanha, então você vai em frente porque sempre tem algo além que desconhece e, isso, é o que constitui o seu potencial. Eu acho, primeiro, que a obra é alimentada na crença de algo a ser revelado - se der chance, vai se maravilhar. Você então prossegue baseado em algo que ainda não aconteceu e se insistir vai descobrir alguma coisa que lhe supera. E tem a busca que é do homem em nunca se satisfazer. Eu acho que é muito gostoso, é muito agradável ouvir elogios das pessoas, mas nunca tem que acreditar nelas, entendeu? Você tem que ouvir e, ao mesmo tempo, não aceitar. No dia em que se convence que está tudo ali, já feito, que está tudo bem, a busca acaba no que você acha que já agradou aos outros.

E qual é a motivação da obra?

Uma obra, claro, é feita por razões internas. Mas como fato cultural, ela se completa com o outro. Mas o gosto do outro é sempre benevolente. O gosto seu, pessoal, nunca pode ser. Tem que ser exigente e transformador. Tem que estar aberto para algo que lhe dê uma agenda para prosseguir no trabalho. Uma obra é sempre incompleta. Passaram-se quarenta anos e se eu olhar o trabalho que eu fiz até então, acho que foi apenas um ensaio de um projeto que poderá ser melhor se eu continuar tentando, se eu investir mais. A gente vai se aprimorando com o fazer. Acho que pode até acontecer o contrário. Existem casos de regressão. Mas a obsessão de aprimoramento consiste na ânsia de se sentir nas coisas realizadas, em se sentir na transformação da matéria em expressão, pegar uma coisa que é um objeto e transformá-lo em sujeito. Através da relação física com a matéria, a criação se estabelece enquanto um exercício de autoconhecimento. Você se descobre muito consigo mesmo, através da prática, solitariamente, mas isso não é uma coisa feita às cegas. Existe uma cultura ao seu redor, existem coisas ao seu redor que vão dar sentido ao que foi feito.

Toda obra é importante na sua singularidade, na sua diferença, mas se for apenas isso, perde o sentido. Ela só acontece quando interage, dialoga e faz parte de uma rede de coisas que aconteceu ou que está acontecendo, até coisas não tenham ligação direta com seu trabalho. Assim, em geral, quando se pensa “influência” a gente pensa no que está mais próximo, mais relacionado, é como se existisse algo na sala ao lado. Mas às vezes a coisa distante pode ser mais importante. O que é que caracteriza a influência? Não é necessariamente a cópia, mas pode ser o contraste, aquilo que incomoda. O diferente é o que me faz pensar duas vezes, me faz refletir mais. Por que é que aquilo está sendo feito assim e eu estou fazendo dessa forma? É uma influência também, mas que não é necessariamente através da mimese, da cópia, da repetição, mas é através da reflexão e da afirmação do que você tem de distinto.

OTO DIAS

REIFSCHNEIDER

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo

Tulipa negra, 2009,
colagem , 15 x 23 cm.



ARS

ano 11

n 21

Nesse sentido, você identifica influências específicas na sua obra?

Poderia dizer o seguinte: um monte de coisa de arte contemporânea - eu não faço nada similar - é extremamente importante porque me diferencia e me faz pensar por que eu faço de uma forma que não é exatamente aquilo. O que é que me justifica ser diferente daquilo? Leonardo da Vinci diz isso: se você quiser buscar ideias, olha o musgo do muro, a mancha de uma parede envelhecida. Eu, assistindo um cinema, não estou sendo influenciado? Lendo um jornal, não estou sendo influenciado? O campo da influencia não é necessariamente pegar uma imagem de um artista com o qual você se identifica e tentar fazer mais ou menos, trazendo essas coisas para o seu trabalho. Aí não é influência, aí é simplesmente cópia. Você está fazendo um subproduto daquele artista. Se eu pego um Miró e tento fazer um Miró alterado, "pintou vermelho, aí eu pinto azul", não estou fazendo obra, eu estou na verdade fazendo um sub Miró, né? Esse tipo de influência é parasitismo, e é negativo. Agora, a interação, ela é estimulante, e você, sem ela, não tem um embate com o mundo das coisas, não constrói linguagem. Quando estou lendo, vamos supor - uma coisa distante - sobre o Renascimento, eu não vou ser um artista renascentista por estar lendo sobre o Renascimento. Mas estou de alguma maneira, refletindo uma forma de representação de imagens que tem um campo de fundo importante para pensar coisas que, mesmo que não saiam dali, ajudam a amadurecer a concepção.

E o fato do seu trabalho ter se iniciado no momento em que a própria gravura brasileira começava a entrar em decadência, como que isso te influenciou?

Bom, primeiro, naquela época mercado era incipiente. Hoje, qualquer artista jovem só pensa em mercado, se o que faz se vende, se aquilo vai dar certo, se não vai dar certo. Condiciona sua decisão pelo sucesso. Na verdade, a minha opção foi entrar por alguma janela. É claro que eu tive a sensação de que eu cheguei à festa quando todo mundo já estava de porre, estava saindo em busca de outra coisa. Agora, para mim não foi só descobrir a gravura, para mim foi encontrar um sentido de vida. Encontrei na arte um alimento para viver. Eu estava me lixando se aquilo ia dar certo ou errado. Na verdade foi um puro estouro de algo que estava contido e me tomou conta com muita vontade.

OTO DIAS**REIFTSCHNEIDER**

Do vazio à expressão
 (ou: sem concessões):
 entrevista com Rubem
 Grilo

No meu primeiro ano de trabalho, em 71, em alguns meses, em torno de 6 meses, talvez eu tenha feito mais de 300 trabalhos, chegava a fazer 10 xilogravuras por dia. Em seguida peguei esses trezentos trabalhos, as trezentas matrizes, e joguei fora. Não me interessava o que foi feito como obra, interessava aquilo como uma iniciação. O que eu aprendi ao realizar as obras, o que ficou dentro de mim, era mais importante do que o resultado. E, ao mesmo tempo, se - e foi um aprendizado - eu fizesse coisas que achasse que tinham que ser valorizadas somente porque foram feitas, eu dava muito mais importância àquilo como objeto do que como experiência. E para mim era muito mais importante a experiência do que o objeto. Eu acho isso, no fundo: mesmo se a obra nunca fosse importante, mesmo se a obra nunca fosse aceita, mesmo se a obra não tivesse relevância, mesmo assim, a experiência teria uma significação tão grande que por si só ela bastava.

Interessa o processo.

É, o que interessa é o processo. Quer dizer, eu estava tão envolvido, tão fortemente identificado, que fora sua qualidade, o ato de fazer tinha um valor em si. Passei boa parte da vida tendo um trabalho paralelo para me custear, fiz várias coisas para não ser dependente de vender gravura. Mesmo quando a gravura me trouxe dinheiro, ela me trouxe dinheiro ilustrando jornal, essas coisas todas, mas nunca como opção de ter que vender para poder me manter. Sempre me mantive e trabalhei com a certeza de que a experiência tinha um valor existencial indispensável. Até hoje é assim, então eu crio como sentido de vida. A obra, na verdade, ela vai narrando o sentido da minha vida. Por isso também nunca estive muito atento se ela ia agradar ou desagradar. Não que eu desejasse desagradar, ninguém faz isso, mas fiz a obra que eu pude fazer. Ela sempre teve como parâmetro a minha capacidade de chegar até ali e tentar a superação. Ela sempre esteve direta/indiretamente aderente aos meus limites.

Em qual momento que você começa a se interessar mais a mostrar sua obra?

Eu fiz uma exposição no começo, em 72, em uma escola para crianças, e não vendeu muito mal. Venderam-se nove gravuras, o que, para um artista desconhecido, não chegava a ser tão mal. Mas eu achei tudo vazio, precisava encontrar uma função mais viva do que fazer obra para

ARS
ano 11
n 21

botar na parede e vender. Na época surgiam os jornais alternativos, com a publicação de bons desenhistas, o que me pareceu um caminho mais estimulante, longe dos impasses conceituais da arte. O resultado era direto, a imagem entrava em circulação. A função da obra passava a se justificar socialmente pela circulação da obra, encontrando o leitor. E durante dez anos, fiquei praticamente sem fazer exposição, até que aconteceu outra no Parque Lage, em 81. Trabalhei na imprensa até 85, quando termina o Regime Militar. Achei que, com o seu fim, aquela experiência motivadora tinha desaparecido, a função passaria a ser apenas a de ilustrador. Ao interromper a publicação em jornal precisaria dar ao trabalho um caminho próprio, sem ligação com temas pautados nos assuntos da realidade. Quer dizer, em vez dele se justificar por uma pauta que vinha de fora, um pedido externo, ele tinha que ter razões internas para prosseguir.

Comecei a fazer miniaturas. Fiz talvez mais de 1500 miniaturas, trabalhos em pequenos formatos, como se fosse um laboratório sobre o pensamento da gravura e a revisão de minha experiência até então. A base dessas obras, reunidas na série Arte Menor, foram os ornatos tipográficos, como as vinhetas, capitulares, frisos e uma série denominada Objetos Imaturos. Por ser obras em formatos pequenos, o leque das opções foi sendo ampliado, flexionando os temas. Tudo se permitia, sem privilegiar o assunto, enfim, sem a preocupação em hierarquizar o que deve ser significativo ou não, considerando que a significação se constituiria no conjunto numeroso e abrangente. Isto me ocupou durante onze anos. Em 1992, expus parte dessas obras no MASP e, em 1996, com a série ampliada, no CCBB - RJ. Essas exposições representam um ciclo dessa experiência. Fazer exposição não é uma obrigação sistemática. Nas exposições que tenho realizado procuro ter presente o registro temporal, uma soma dentro de um ciclo, para se ter uma leitura de um estágio de acumulação, em que as coisas vão se encontrando até um ponto em que aquele processo se autojustifica.

Mas mesmo que não seja uma intenção primária, ou mesmo secundária da exposição, a exposição, ela gera mercado?

Gera pouco, circunstancialmente gera. Naquele momento, claro, você está divulgado. Alguma pessoa, vendo que você existe, pode despertar interesse. Mas não é permanente. Eu, por exemplo, participei da Bienal de São Paulo

OTO DIAS
REIFSCHNEIDER

Do vazio à expressão
 (ou: sem concessões):
 entrevista com Rubem
 Grilo

em 98, talvez a última grande Bienal que foi realizada, com curadoria do Paulo Herkenhoff, em que tinha um tema bastante instigante: a Antropofagia. Depois a Bienal entrou meio em declínio, parece que essa última vai ser mais teoria do que obra, mais debate, enfim. O fato é que sendo aquela uma Bienal com muita repercussão, vários artistas que participaram foram convidados para outras Bienais e o mercado se alimenta. No caso, eu fiz uma sala individual completa, terminada a Bienal, eu trouxe as gravuras para casa e a festa acabou. Quer dizer, não houve desdobramento, não teve repercussão. Por quê? Porque tem repercussão quando o cara já está no mercado, a galeria aproveita aquele momento para turbinar, levar para fora, promover o produto. Usa o evento como se fosse um estande de venda.

Quando você não está no mercado, ninguém trabalha aquela oportunidade e ela se encerra, ela tem prazo, acabou. Tem que começar tudo outra vez, tem que reerguer a sua tenda, fazer de novo. Eu tenho um pouco essa sensação, de que o movimento tem que estar sendo o tempo todo reconstruído, aquele renascer das cinzas. Nesses quarenta anos de trabalho eu fiz talvez umas sessenta exposições individuais, participei de umas 150 coletivas, o que não chega a ser muito, mas também não é pouco. É quase a média de uma e meia exposição individual a cada ano. Dessas 60 exposições individuais, foram duas exposições em galerias particulares, galerias do mercado e o restante, que é a totalidade, em espaços públicos. Aconteceram em centros culturais, universidades - não é mercado, longe de ser mercado. São exposições com, evidentemente, a destinação de público. Exposições gratuitas, abertas a visitação, que vai construindo uma referência, de norte a sul do Brasil. Então imagino que eu tenha deixado, nas pessoas que se interessam por esse assunto, uma presença da obra de forma bastante razoável. Do ponto de vista do mercado, é um fracasso.

E você se preocupa com esse “fracasso”?

Estou falando de fracasso de você correlacionar a obra e o mercado, porque muitas vezes ela não surge. Quando tem o mercado por trás, que se interessa, ele vai inventando oportunidades. O meu processo todo foi desenvolvido pelo meu esforço pessoal, escolhendo onde eu acho que vale a pena estar presente. Vê bem: eu não tenho nenhuma queixa, não sou ressentido, não tenho, digamos, nenhuma razão de estar brigando com o mercado, como

a fábula da raposa e as uvas, porque eu vivo independente disso. Nunca dependi, não tenho a cobrança do sucesso, não tenho a aflição da miséria.

Não é também que você seja contra, ou não queira que circule...

Não, não tem nada disso, não tem nada contra nem a favor. Seria brigar com a realidade. Compreendendo o estágio em que a gravura brasileira passa, a pouca presença no mercado, e achei que não deveria ficar me lastimando. Se não acontece de um lado, não impede que aconteça do outro. Optei pelo espaço público porque acho que uma obra se constrói no espaço público, na identificação com o outro, onde ela se consolida de uma maneira cultural. As exposições que realizei sempre tiveram uma boa aceitação. Trabalhando, por exemplo, no jornal, tem a mesma coisa. Ao publicar você semeia ao léu, vai pegando os estratos sociais, as mais distintas pessoas. O circuito de arte é elitista, fechado. Um ambiente onde se conhece as pessoas que participam. Você vai numa abertura de exposição e vê as mesmas figuras: é uma panela muito pequena, né?



OTO DIAS**REIFSCHNEIDER**

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo

Não tem que ficar parado, se lastimando. Tem que agir, romper com essa panela. Existem alternativas, além do mercado, que são importantes. O circuito social pode dar respaldo cultural à obra, com mais solidez, mais memória do que simplesmente a venda da obra. É uma forma de potencializar o trabalho junto às pessoas que não precisam ter a obra para que ela aconteça. Trata-se de alimentar o imaginário, de interagir. Eu acho que fiz uma opção viva: tornar a obra conhecida. Conhecida não pelas pessoas que têm a tabela de preço, mas conhecida por pessoas que gostam e se identificam com o que veem. Quando você ouve uma música no rádio e canta aquela música, ela é sua, ela é viva, ela está dentro de você. Não foi necessário comprar para você ser um agente daquela obra. É a memória que faz aquela obra existir e ir adiante. Independentemente do mercado, eu quero dizer isso, deve-se buscar formas de atuar e construir o próprio caminho. Olhando em retrospecto acredito que soube colocar o bloco na rua. Agora não quero dar exemplo do que deve ser feito. Cada um que encontre sua alternativa, reclamar de nada adianta.

Além das exposições, que formas você buscou para firmar sua obra?

Fiz uma doação de 900 xilogravuras para o Gabinete do Museu Nacional de Belas Artes, há uns três, quatro anos atrás. São as obras em miniatura. Ano passado, em 2011, fui contemplado no edital do Ministério da Cultura destinado à aquisição de obras para acervos de museus. Apresentei o projeto de transferência de 500 obras para o Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes, que concentra a maior coleção pública de gravuras do País, e ele foi aprovado. Eu terei, no mesmo acervo público federal, onde tem restauro, digitalização da obra, acesso público, permanência, tombamento, mais ou menos 1500 obras. No Gabinete, a obra pode ser pesquisada, vista, revista e protegida em sua memória num tempo indeterminado. Eu tenho isso como uma referência importante, como um resultado positivo que se colhe depois de um ciclo de vida. Ao longo do meu processo evitei andar com muleta, sem precisar beijar a mão de ninguém. Não fiz concessão, eu tenho essa consciência. A obra foi feita com o suor do trabalho, não devo obediência a ninguém.

Ao permanecer utilizando a xilogravura sabia que ia pagar um preço. As

ARS
ano 11
n 21

escolhas mais difíceis podem, pela filtragem, serem as mais verdadeiras, porque também correspondem ao campo de liberdade que se deseja. O fato de eu ter escolhido a xilogravura é como se tivesse imposto a mim mesmo a chance de não dar certo. Ela não é um produto sedutor. O material oferece dificuldades, com recursos limitados. A opção, no contexto atual, é um tanto anacrônica, já que pertence a um estágio em via de extinção.

Falando do processo do ponto de vista técnico, você parte sempre do desenho? Transfere para a matriz?

Não, eu desenho direto na madeira. Na primeira etapa, a madeira é como uma folha de papel em branco, você tem um vazio. Algo tem que sair do lápis. A ocupação desse campo com o gesto é um desafio: tem que encher aquilo de você. Em seguida, você tem que reinventar o desenho, interpretando a imagem na gravação em alto e baixo relevo. Esse embate na realização da obra, em estágios distintos, do começo ao fim, com certeza, é uma relação de aprendizado. Ela nunca é dada, mas alcançada através da vivência desse processo na transformação do vazio até a expressão.

Na hora do desenho você se preocupa com aquela questão da inversão ?
É, tem que pensar. Na impressão, ao entintar a placa gravada, a imagem se torna sintética, sendo necessário revisar a gravação a partir da imagem invertida. A gente vê a imagem de acordo com o nosso gesto habitual. A diagonal que sai da direita para a esquerda eu faço com muita facilidade. É curioso, porque as escritas pictográficas são todas assim, da direita para a esquerda, e a alfabética, você lê o livro da esquerda para a direita, é uma abstração. Então, a diagonal nessa direção é forte. A que se faz da esquerda para a direita é fraca, a não ser para os canhotos. Se eu desenho observando uma diagonal, quando eu imprimo sai invertida, o que altera a composição do desenho. Pensa o seguinte: uma pessoa que entra num plano, num palco de teatro, vai entrar, em geral, pela direita e sair pela esquerda. Isso é um movimento automático, convencional. É um fluxo, o condicionamento do olhar leva a isso. Se isso não é considerado se perde o dinamismo da composição. É uma coisa meio racional, mas no fundo é assim. Técnica é isso, é o que dá antecedência ao que vai acontecer. Por isso a técnica se aprende e se transmite, o que não se aprende é a expressão. Se você usar só técnica faz um trabalho rigoroso, excessivamente rigoroso, e fica prejudicado

OTO DIAS**REIFSCHNEIDER**

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo

pelo excesso de controle. Mas tem isso, tem que considerar que vai ter uma inversão, um espelhamento. E, com a experiência, consegue-se pensar de forma espelhada. De tanto fazer... Aquela coisa do Leonardo da Vinci escrever de trás pra frente, espelhado, ele era canhoto. O canhoto provavelmente vai ter maior facilidade em inverter esse dinamismo do olhar.

E você é destro ou canhoto?

Eu sou destro, não sou sinistro.

Você tem alguma preferência por madeiras específicas?

Eu gosto do pau-marfim porque é uma madeira mais clara, o desenho fica mais legível. A superfície não tem porosidade ou marcas das fibras. Sendo de consistência coesa, permite gravar detalhes que resistem à impressão. Eu desenho detalhadamente, para ter tudo planejado na etapa da gravação. A base do meu trabalho é o desenho. Eu trabalho muito no desenho, que pode sofrer alterações até ser considerado definitivo.

E o desenho veio desde menino?

Não. Eu só comecei a desenhar depois de vinte e poucos anos, em 1970. Eu estudei técnico agrícola e me formei em agronomia, bastante distante do universo da arte.

O desenho foi despertado no curso, com aqueles desenhos técnicos?

Não. Foi despertado no desespero. Quando eu fiquei completamente sem ter o que fazer, nesse momento, eu comecei a desenhar. Eu tinha em casa um pano de fundo. Minha mãe, quando jovem, morou no Rio de Janeiro, estudou por um tempo Belas Artes. Meu irmão mais velho - são lendas de família, a gente fala essas coisas, mas sabe que tem exagero, mas pode ser que não, entendeu? - com cinco anos já tinha um desenho maduro, nunca teve desenho de criança. Essas referências... difícil de se comparar. Lembro que apreciava bastante as poucas coisas que via. Minha infância foi numa cidade de interior em Minas. Realmente só quando caí no buraco é que encontrei essa saída: eu desenhei por necessidade mesmo.

ARS

ano 11

n 21

Nunca fiz a opção de ser artista. Para mim essa opção não existe, sempre fiz por necessidade e acabou se tornando algo indispensável. Estou a um mês cuidando de outras coisas e sinto falta de algo em minha vida. Eu diria que passo meu tempo enclausurado no ateliê, me sinto assim mais completo. Quando estou envolvido no trabalho não sinto falta do mundo. O que não quer dizer que eu não goste da vida e não sinta falta de gente. Muito me ajuda o fato de ser casado e ter a companhia de alguém que eu gosto. Passo tanto tempo dentro de casa que realmente para mim, quando vou à rua, o mundo é um presente. Rotina para mim é trabalhar. É a única coisa que me dá certeza da autenticidade das coisas que eu faço é isso.. Não tem outro jeito: acaba-se encontrando certo prazer na rotina. Já tive oportunidades de ter desistido. Quando eu fiz paisagismo, por exemplo, eu achava um trabalho delicioso - tudo era prazeroso.

E qual é a parte que você não acha prazerosa?

A solidão. Para realizar o trabalho, é preciso aprender a ficar sozinho. É cansativo permanecer horas e horas com você mesmo, sozinho. Tem que se abrir para uma viagem interior nesse intervalo para não sentir tédio, não se sentir desesperado. A obra é, fundamentalmente, filha direta da solidão. Primeiro, da solidão mais angustiante, desse mal-estar que é a consciência de que você existe. Você é só você. E não entender porque você está aqui e agora - tudo o que estou falando agora. Ter a consciência, digamos, da ausência de explicação de qualquer coisa que se refira a sua própria vida e, ao mesmo tempo, suportá-la. Não é à-toa que existe Igreja, que existe Deus, que existe um monte de coisa. Realmente, a consciência do eu, ela dói. Então você tem que ter uma compensação, que é exatamente estabelecer um vínculo em que, apesar da ausência de sentido, você constrói o seu processo, fazendo aquilo que para você é vital. No fundo, vê bem, toda a obra são registros. Na medida em que eu não sei por que existo, deixo marcas para provar que eu existo. O trabalho é um pouco isso - se transformar em coisas que tem forma e estética, mas para mim as motivações profundas não partem da estética, não tem nada a ver com a forma.

É a sua religião.

OTO DIAS**REIFSCHNEIDER**

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo

Tem um lado religioso, fundamentalmente, porque pressupõe o fato de que ao se aprimorar você vai se preparando para ter uma recompensa que é o Paraíso. Eu acredito nesse esforço de aprimoramento sem a recompensa do Paraíso. Ao final o que eu tenho é a morte - não é recompensa. É a consciência do desaparecimento. Exatamente porque existe a consciência do desaparecimento, a obra se mantém como um registro da permanência. E ultrapassa. Na verdade ela só me pertence enquanto estou fazendo. Depois de pronta, é como se já não tivesse mais essa questão, essa necessidade. É como se ela fosse um corpo totalmente ausente de mim. Ela só é minha na sua realização. Tem um pouco a justificação da vida, estabelecendo, através da ação, uma resposta, um sentido para tudo isso. Quando põe esse troço no patamar do mercado, com regras de competição, isso não me anima. A gravura é um objeto cobiçado? Não, não é cobiçado. Desse modo não vai disputar esse páreo. Está fora do páreo. Mas essa ausência do páreo, no fundo, traz o trabalho mais para perto de mim.

É que você foi, enfim, feliz nessa sua escolha por ter conseguido esse registro, já que muitas vezes o mercado acaba sendo...

Eu não acho que seja felicidade como diversão, eu acho que é uma coisa... Li uma frase do Fellini, que é mais ou menos assim: "você tem que coincidir a sua vida com o seu destino". Para mim é muito mais uma coincidência de destino, sem acreditar no destino, de que fui induzido a fazer aquilo que tinha que fazer. Eu sou obediente a isso, continuo fazendo. Eu tenho algo que me ocupa de forma bastante intensa, mas sinto que não tenho uma obra completa. Eu acho terrível quando as pessoas se convencem de que fizeram uma obra definitiva, como sendo sua identidade, e não precisam mais de mudança, e se repetem naquela formula a exaustão, até o trabalho se definir.

Estava pensando na exata mesma palavra, mas eu ia falar que a pessoa também se define.

Fica um produtor de obras, elimina o desafio. É, repete, repete, repete. Beethoven compôs a Grande Fuga ao final da vida, poucos entenderam o que era aquilo. Ele cria os últimos Quartetos, compõe a Missa Solene, renova o pensamento da sinfonia, introduzindo o coral. Você fica pensando assim: "o

ARS
ano 11
n 21

cara foi melhorando com o tempo." É um modelo invejável de sublimação criativa, seguindo o percurso nessa escala temporal, você percebe que é ao final que ele atinge o seu limite extremo de potencialidade. Claro que essas comparações são muito pedantes, mas a gente tem que colocar como paradigma algo que seja um desafio inesgotável.

Você então não tem preferências específicas por períodos no seu trabalho.

É natural que o último trabalho nos encante mais. Mas, com o passar do tempo, os primeiros trabalhos recuperam um sabor especial. Eles refletem a inocência que a gente nunca deveria perder. No estágio inicial, a opção se torna revelação. Estar envolvido com uma coisa em que só o fato de fazer seja compensador, isso é importante. Nesse processo todo existem essas três fases: o primeiro instante, em que tudo é descoberta. Em seguida, existe um longo período em que tudo é conflito, um período em que a máquina funciona cheia de areia no meio, fazendo riscos, em que toda superação é dissonante. Por último, vem o período do amadurecimento, que eu acho que é mais ou menos o momento que estou começando, em que não se briga mais, no qual a busca de superação faz parte de suas expectativas e você gosta do que está acontecendo.

Então é nesse momento que você insere a cor no trabalho, ou que você se sente confortável ao colocar a cor que, como você mesmo mencionou, já traz algo prévio?

A cor, ela entrou porque eu estou ilustrando um jornal cujo projeto gráfico tem cor. São colagens, com recortes de papel colorido e desenho. É uma cor gráfica, não tem discordância com a experiência gráfica da xilogravura. É o que me interessa na gravura como linguagem, a sua visualidade sintética. A escola expressionista tem outros enfoques, que se baseiam no lado ético do trabalho manual em discordância ao trabalho alienado da máquina: a presença da ferramenta, a presença da matéria, a presença do gesto. A radicalização da subjetividade na criação. O ato - a imagem nasce do corte, do gesto, aquele momento da ação - tudo revela a presença humana na obra, uma forte presença humana. Absorvi em minhas obras esses conceitos.

Depois a visualidade foi se depurando por uma limpeza gráfica. Atualmente não me interessa a textura da madeira. Nos primeiros trabalhos tem isso. Eu uso o pau-marfim, que é uma madeira sem textura, não tem poros, não tem nada. Interessa

OTO DIAS**REIFSCHNEIDER**

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo

a limpeza visual e presença exclusiva da gravação. A imagem gráfica é construída com estruturas sintéticas: a linha, o plano, o ponto. São signos estruturais. Isso poderia levar a uma solução totalmente fria e racional. A questão é ter essa limpeza embrenhada com expressividade, não perder a subjetividade, não tirar a alma do trabalho, não ficar só a visualidade. Por exemplo, um tabuleiro de xadrez, com casas brancas e pretas, tem a mais intensa visualidade possível, em alto-contraste absoluto, com quadrados que são interdependentes. Desaparecendo na estrutura do tabuleiro os quadrados pretos, fica o espaço amorfo totalmente branco, perde a construção. Se tiro as casas brancas, fica um espaço totalmente preto. Então elas são contrastadas e interdependentes, de intensa visualidade gráfica, mas não têm alma, são frias, é só visualidade e comunicação.

O desafio é como construir uma imagem em que essas questões estejam presentes, mas que tenham um conteúdo que ultrapassa a simples visualidade da imagem, que esteja entranhado do subjetivo. Eu acho que a obra é fundamentalmente a expressão da subjetividade. Ela não é objetiva. Caso tenha somente visualidade, está se pensando objetivamente - as logomarcas, por exemplo. Ela não tem particularidade, ninguém precisa saber quem foi que fez, porque não diz respeito ao sujeito.

Por exemplo, repare como você se encontra vestido: uma camisa clara e uma calça escura - pense no tabuleiro de xadrez. Quando se verifica essa polaridade visual, para compor uma coisa, de modo inconsciente, você percebe como a visualidade gráfica pertence ao nosso olhar, de um mundo repleto de impressos, de sinalizadores, de embalagens. Se você olhar pela rua, vai ver que todo mundo está vestido composto com a mesma polaridade contrastada. Isso é a estrutura básica da visualidade gráfica, que está na gravura. Meu pensamento, então, está relacionado ao olhar que as pessoas praticam inconscientemente na escolha das cores, na sua composição do corpo, que é a sua identidade visual. A forma como se compõe o corpo com o vestuário é como você quer que as pessoas o veja. Verifica-se que todo mundo compõe com essa idéia da polaridade, que é o tabuleiro de xadrez, que é o preto e o branco, que é uma cor mais clara e outra mais escura, e isso é a estrutura visual da gravura.

A xilogravura é um ofício pleno de ancestralidade, mas seu resultado visual permite dialogar com nosso tempo, e tento renovar introduzindo uma imagem que tenha essa capacidade. Para mim, a obra se qualifica pelo grau de

impregnação subjetiva que se introduz na matéria. Em relação à objetividade do mundo, se coloca uma coisa arbitrária que é a sua presença.

Só por curiosidade, quais são os gravadores brasileiros que você mais aprecia?

Embora seja uma pergunta natural, prefiro indagar porque uma pessoa que faz gravura tenha que ter uma relação de identidade com outro gravador. Será que a gravura é um espaço reservado, como um gueto? Poderia considerar que aprecio qualquer artista indistintamente, sem considerar a mídia do seu trabalho. Coloco esta questão para perceber como é difícil um gravador ir além da gravura, tanto em sua formação, como no significado de sua obra. Goeldi, aos poucos, tem sido compreendido por sua obra original, em que seu mundo simbólico adquire relevância.

No trabalho busco o sentimento de ausência das outras coisas que foram feitas. Do contrário, pensa bem o seguinte: são, no mínimo, trinta mil anos de história de imagem. Só hoje no mundo são 7 bilhões de habitantes. Todos iguais a nós, pensando, sentindo os mesmos conflitos, todos Homo sapiens. Ao longo da humanidade, nesses trinta mil anos, o número de pessoas que passaram por aqui é incalculável, talvez ultrapasse cem bilhões de habitantes, com criatividade, fazendo coisas: crochê, cerâmica, bijuteria e tal. Algumas coisas sobraram, ao longo dessa história toda. O que sobrou fornece o que se precisa para qualquer coisa.

Nada é mais desnecessário no mundo do que fazer qualquer imagem nova. Se alguém não fizer, ninguém vai dar falta, ninguém precisa. O mundo já está abarrotado de todos os tipos de imagens. Toneladas de figuras – é preciso toda uma vida para contemplar apenas um santuário de Bangkok. Então, digamos o seguinte: qualquer gesto criativo é completamente obsoleto, desnecessário, inútil, e talvez nem caiba mais, o mundo já está entulhado de coisas. Sem contar as imagens descartáveis, como imagens de televisão, essas coisas todas - que passa toda hora, você olha e esquece. O fazer dentro desse contexto só tem sentido se apagar essa memória e ficar órfão do peso do passado. Se você trazer esses trinta mil anos para dentro do seu espaço, não se faz mais nada. Quer dizer, é como se o mundo começasse com você, tudo aquilo que foi feito não existe. É olhar para o futuro: nessa direção, literalmente nada foi feito.

O que me espanta é surgir algo que ainda não exista, o que prova ser a criação uma questão em aberto. Nada impede a inventividade apesar de existir toneladas de registros - essa é a chance: se ausentar das coisas e buscar em si mesmo. Uma obra não vai mudar o mundo, todo esforço é um grão de areia. Não faço algo utilitário, a razão do trabalho é totalmente minha. Não é como ir ao dentista para cuidar do dente. As pessoas não precisam do que eu faço, eu faço a sua revelia, eu faço apesar da vontade dos outros: faço a favor de mim. O que salva o meu esforço, de modo tão surpreendente, é acontecer o milagre da empatia no outro. Porém ninguém deixa de viver a sua vida porque existem hoje no mundo 7 bilhões de pessoas. Quando morrem trezentos homens no soterramento de uma mina lá na China: "ah, a China tem gente demais, podem morrer mais outros que não vai fazer falta", não é? Um país que tem mais de um bilhão de habitantes, trezentos soterrados, aparentemente, do ponto de vista numérico, não é nada - como estatística é insignificante. Aí você pega as trezentas histórias familiares, cada uma sofrendo aquelas mortes, com um grau profundo da tragédia e de intensidade de dor. Então a vida da gente é um pouco assim: numericamente, estatisticamente, nós somos insignificantes. Mas nós vivemos a nossa pequena tragédia tão intensamente, que a única forma de superá-la é dar a ela uma razão, como se ela fosse exclusiva. E é, e é. E é exclusiva.

*As fotografias de obras presentes neste texto são de autoria de Jaime Acioli.

OTO DIAS

REIFSCHNEIDER

Do vazio à expressão
(ou: sem concessões):
entrevista com Rubem
Grilo



Objetos imaturos, s.d.
xilogravura



Chaleiras para recém
casados, 3 x 4,5 cm.



Cadeiras para
equilibristas, 5 x 2,5 cm

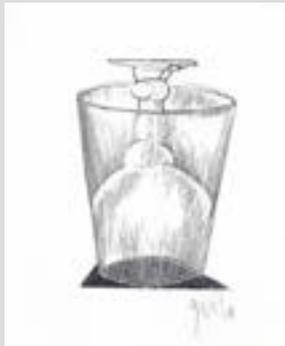


Cachimbos para
fumantes inveterados,
3,5 x 4,5 cm

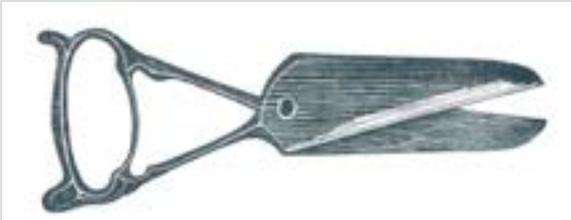


Sapatos de duas linhas,
2,5 x 5 cm.

Bengalas para principiantes,
10,5 x 2,5 cm .



Copos para abstêmios,
4,5 x 3 cm



Tesouras para arremate, 3 x 8 cm