

## **Entrevista com Carlos Matuck**

### **Por Yuri Ulbricht e Pedro Galé**

**Pedro Galé:** Vamos lá, *graffiti*, anos 80, começo dos 1980, finais de 1970, como era, havia precedentes?

**Carlos Matuck:** Para mim, foi diretamente relacionado com o Alex Vallauri. Meu irmão, o Rubens Matuck, abriu um ateliê na Vila Madalena, uma outra Vila Madalena, cabe dizer, em 1972; ele e o Sérgio de Moraes, que eram colegas de infância, numa casinha que era do meu pai. E a partir de uma certa hora muita gente passou a frequentar esse espaço, mais pessoas ligadas à imprensa, desenhistas, os irmãos Caruso, que eram nossos vizinhos, o pessoal que desenhava, e o Vallauri era um dos que iam lá. Nós começamos a conversar por causa dos carimbos, eu já vinha tentando fazer umas artes com os carimbos e, nessa brincadeira, já comecei a fazer uns estênceis, porque eu comecei a carimbar como textura, como coisas feitas em diferentes planos, para fazer isso você precisa de uma espécie de anteparo, uma espécie de estêncil simples. Eu comecei a fazer isso de maneira elaborada também. E começava a me interessar por coisas gráficas, e então comecei a fazer umas marmorizações feitas com estêncil, em várias camadas, uma em cima da outra, na água. Fazia a cor, a tinta eu punha na água, mexia pra ficar com uns desenhos legais, punha o estêncil, a folha, um jornal pra secar, aí a folha ficava impressa só com aquele pedaço que o estêncil demarcou. Se fosse na parede seria um *graffiti*.

**P.G:** Antes do Vallauri, tinha *graffiti* em São Paulo, um referencial? O que é que havia?

**C.M.:** Tinha, tinha pixo, lógico, desde 1968 já tinha aquele mais panfletário. Ou desde antes, algo político.

**Yuri Ulbricht:** Essa distinção você mantém, entre pixo e *graffiti*?

**C.M.:** Nós nunca fizemos essa distinção. Mas depois eu entendi. Não é fácil, tem gente com essa ideia de apropriação de lugares de difícil acesso: “Olha onde chegamos, onde conseguimos chegar pra pixar”. Eu não considerava como fenômenos diferentes, até fazer o livro *Nox – São Paulo Graffiti* (Edição Cinemateca Brasileira, 2013). Eu tratava como Brasaí, *graffiti* é *graffiti*, não tem essa de esse é assim, aquele é assado. Minha tendência sempre foi essa. Mas depois ficou difícil, porque o termo mudou, a maneira de se entender o termo mudou. Ele foi apropriado por uma outra corrente de arte na cidade, falando de maneira genérica, que reivindicou esse nome para eles, basicamente o *Hip Hop*, que tem no *graffiti* uma de suas partes, aí não há o que dizer; eles se autointitulam grafiteiros. O que o *Hip Hop* trouxe de projeção para o *graffiti*, também o deslocou para esse outro lugar, que é onde ele está hoje. Você não chama de mural, nós não chamamos de mural, mas é mural! Eu chamava os meus de mural capenga. Em *graffiti* não se pede licença, essa é outra coisa, historicamente ele está ligado à contravenção. Se você faz um trabalho que te pediram para fazer, ou te autorizaram a fazer num muro, é outra história, é mural. A gente defendeu isso por muito tempo. Você não defende a pintura entre figurativa e abstrata, pintura é pintura, então, *graffiti* é *graffiti*. Pintou na rua sem pedir licença, é *graffiti*, é contravenção. Dentre outras coisas, fizemos

o livro para entender isso. As pessoas que fazem isso se auto determinam grafiteiros, eles se apropriaram desse nome, e a imprensa encampou isso. Não que eu repense a distinção, eu consigo entender o que eles falam, mesmo que eu não concorde. Quando a gente se encontrava com uma geração posterior à nossa e começava essa conversa, eu ia lá e falava “como é que vocês escolhem a parede?”, aí alguns diziam fazer o trabalho só depois de pedir licença para o dono da parede. Se ela está voltada pra rua, nós pensávamos, ela é pública, aí eu vou lá e pinto em cima daquilo que você fez, e dane-se o proprietário e o grafiteiro autorizado. Esse embate na minha geração era divertido, a gente voltava nas paredes, os caras pixavam o nosso trabalho, bagunçavam nosso *graffiti*, e nós continuávamos bagunçando, a gente entrava numas. Depois é que isso vira “atropelar”, não era “atropelar”, antes era participar, entrar, pixar, cada um fazia o que queria, a parede tá na rua. A gente tinha essa cabeça, eu, o Waldemar Zaidler e o Vallauri tínhamos essa cabeça. Claro que nós também pisamos na bola, nós fomos parar em galeria! Já na galeria pensávamos assim: “não chama *graffiti*, já não é *graffiti*, se chamar de *graffiti* tá errado”. Mas quem conseguia? O nome é muito forte, continuaram a chamar assim, não dava para sair dessa.

P.G.: De onde veio esse interesse das galerias?

C.M.: Aconteceu por causa da imprensa. Da rua para a imprensa e então para a galeria. Aí virou um fenômeno. “Ah, olha o que esses caras estão falando”, aí vinha matéria falando que as coisas que víamos na cidade eram do Alex Vallauri.

P.G.: O Vallauri foi o primeiro a ser celebrado como grafiteiro, não?

C.M.: Ele foi o primeiro artista plástico, que eu saiba, que trabalhou sistematicamente com isso. Não parava de fazer isso, ficou anos fazendo isso, e num volume grande. O cara era um andarilho, ele nunca teve carro, nunca dirigiu, andava a pé, andava muito e aproveitava pra pixar. Ele era corajoso para caramba, pixava de dia! O termo era esse! Quando a gente se encontrava pra trabalhar a gente falava, “vamos pixar?” A palavra era pixar, a gente sabia o que era *graffiti*, a gente usava essa palavra, já tinha literatura disso, até usávamos a palavra, mas é um nome besta pra ficar falando assim: “vamos grafitar”, isso não existia. A gente sempre falou pixar.

Y.U.: Tem também a conotação política que é diferente. Me parece que houve uma despolitização.

C.M.: Quando que o *graffiti* não foi político? Mas essa despolitização foi total! Historicamente total, você pega o livro do Brassai, *Graffiti*, não tem quase nada de política, tem um ou outro com uma coisa com a escrita forte. Tem um escrito, *Assassins*, que é super bonito, mas a maioria, são temas como amor, bichos, uns reis esquisitos. Ali as coisas se colocam antes do *graffiti* político, historicamente, a maioria é inscrição antiga, o que vemos nas fotos do livro, o que aparece nos muros são incisões, as coisas são arrancadas da parede e ele, o Brassai, ao falar de um *graffiti* antigo, mostra que há muita criança que fez aquilo, pela altura no muro dá para inferir. Até aqui o que já se tinha visto? 68, no mundo quase inteiro, um *graffiti* panfletário. Antes tinha

aqui o famoso *Cão Fila*, que era um pixão, bem legal, não sobrou nenhum, uma pena. Tem foto! Era um cara que tinha um canil, a gente nem sabia disso. Aí veio o pessoal da poesia marginal, os caras que não eram publicados: que não eram publicáveis ou não queriam ser publicados, sei lá eu... Que faziam coisa escrita, que faziam poemas na cidade. Começaram a surgir coisas que ficaram famosas: “Celacanto provoca maremoto”, “Hora H” e um tanto de outros dos quais temos registros. Tinha um grupo da FAU, que até o Fernando Meirelles, o cineasta, fazia parte, o Marcelo Machado, o Tadeu Jungle, se não me engano. Faziam, entre outras coisas, aquele “Édifícil”, que tinha uns predinhos, esses eram com imagem. Eu via na cidade, à época nem sabia que eram eles que faziam. E isso é uma coisa que mudou, *graffiti* não tem autoria desde sempre. O termo apareceu nas escavações de Pompeia e Herculano, essa bola é com o Yuri Ulbricht. Aliás foi por isso que chamamos o Leon, para ajudar no livro *Nox*. Para colocar a coisa numa perspectiva histórica. Porque os meninos falam “ah, o *graffiti* começou em Nova York”. Como assim? A América não era nem projeto quando já tinha *graffiti*. Talvez pela força que isso tem com o *Hip Hop* tenha rolado essa vinculação. Por outro lado, tem autores que colocam a pintura rupestre, as cavernas já como *graffiti*, a Capela Sistina é colocada como *graffiti*. Esse lance de não chamar de mural... Dá pra chamar tudo que vai em parede como *graffiti*? Não é por aí. Capela Sistina como pixo? Dá pra pensar? Hahaha!

P.G: Mas há, de fato, um apelo mercadológico, pelo menos depois dos anos 90, gente como Kobra, Os Gêmeos...

C.M.: Essa gente se deu bem, eu acho. Acontece uma coisa maluca de internacionalização, os caras viajam o mundo todo, são grupos que se comunicam e que vão...vão pintar no Japão, por exemplo. Virar uma mercadoria mesmo é difícil para o *graffiti*, ele é perecível, ele some, estraga, ferra. Ele não é uma mercadoria, não foi por aí, pelo trabalho em si, o mercado entra por outras vias. Veja, a primeira via dessas é nítida: a partir de um certo momento não tinha comercial de TV para o público jovem que não tivesse *graffiti* no fundo. Acabou: se era pra jovem tinha *graffiti*, se não tinha, não era para jovem. Essa foi uma apropriação obviamente mercadológica. Aí tem essa coisa de geração. Tem essa geração que acha que a internet foi feita por Deus, que a publicidade é boa em qualquer sentido, esses equívocos trágicos.

Y.U.: O que se pintava, em seu tempo. O gibi na parede?

C.M.: Aí tem várias questões, a linguagem dos carimbos é uma linguagem de clareza, você não tem como gravar muita sutileza na borracha, é linha ou linha sobre linha, não tem como fazer muita coisa que estoura a linha, fica feio. Na publicidade antiga, a mesma coisa, tudo feito por clichê, toda essa linguagem da linha é que levou a gente pra isso. No meu caso, particularmente o Hergé, do Tintin, que é a linha em pessoa, é chapado, é linha pura. Tanto que a escola que ele funda é chamada de linha clara. A gente usou coisa até do Steinberg. O Vallauri veio com outros imaginários, já chegou com os quadrinhos sadomasoquistas, o Vargas da *Playboy*, aquelas

*Pin-ups* exageradas. Eu gostava dos desenhos dele, mas pra mim isso era coisa das revistas, não de parede... Claro, víamos os Pop, Lichtenstein, Warhol, que partiam dos mesmos princípios, imagens de comunicação de massas, antigas e modernas. Lichtenstein, é nítido, ele amplia o quadrinho, copiado mesmo, fazia aquela pintura bem marcada, pra gente era legal aquela coisa, eu não acho que o Pop é um diluidor total.

P.G.: E essa relação com os quadrinhos?

C.M.: Eu tenho sempre ideias para fazer quadrinhos, sempre quis fazer. Essa mistura de estêncil com Lichtenstein, sempre quis fazer: uma série de pintura em tela, e o catálogo seria um gibi. Eu fiz uma HQ legal, inspirada no caso do Vallauri com os carimbos Dulcemira. Uma das coisas mais legais que eu conheci com o Vallauri foi isso, um lugar na Rua Aurora que era uma fábrica de carimbos, faziam os clichês em borracha para impressão vagabunda com anilina. O Vallauri que me apresentou, eles faziam essas coisas para o comércio do centro da cidade, varejo comum. Carimbos Dulcemira, o catálogo é um primor. Tudo era para comércio popular. Mas olhando para aquilo, achamos a *Rainha do Frango assado*, o universo do Vallauri tinha uma relação com o mundo que aparece nesses carimbos. Uma grande parte do imaginário do Vallauri, que mistura uma coisa nostálgica dos anos 50, quando ele vivia na Argentina, com essa coisa que víamos no centro de São Paulo. Tem umas figuras... A rainha do frango assado saiu dali, do catálogo Dulcemira. Veja, eu consegui fazer uma história em quadrinhos inteira com carimbos, que saiu na Revista Circo.

P.G.: Dá para o *graffiti* não ser pop?

C.M.: Dá! Não sei bem como. Há a nitidez, a exigência de reconhecimento, leitura fácil, mural com leitura complicada é difícil, você está na cidade, passando. Você reconhece. O pop dá certo, o cara faz a pasta de dente, vamos dizer. Dá certo para o mercado, como os galos do Aldemir Martins, ele vendia mais assim. Fica difícil fazer outras coisas, o Aldemir tinha umas coisas abstratas que ele queria fazer, mas essas aves vendiam muito, ele virou um operário do próprio trabalho, com pouquíssimas variações. Isso rolou no *graffiti* também. Tem artista que faz isso pela metade, uma parte pro mercado e outra do que quer fazer. Tipo o Anselm Kieffer, que faz uns lances figurativos, mesmo diante do momento onde o não figurativo era quem dava as cartas. Aí aparece esse cara figurativo e começam a falar que ele é o maior pintor do mundo. Aliás, antes dele era o Francis Bacon, também figurativo. E aí falam que o figurativo acabou. O mercado puxa mesmo, tem artista que tem facilidade para entrar nisso. Eu não tenho, eu não aceito, eu nunca consegui. Eu não consigo entender um trabalho de arte que fica parado, é como escrever o mesmo livro sempre, fala sério! Na verdade, sempre tem alguma mudança, muda a cor, altera a linguagem, mas, no fundo, o cara não sai da pasta de dente e aquilo vende. É típico do mercado de arte... Pode aparecer coisa boa nesse contexto? Pode. Aparece gente boa sim. Aparece gente talentosa e de qualidade no mercado.

P.G.: E o crítico, qual o papel dele hoje, seria de um agente do mercado?

C.M.: Lamentavelmente, sim. Antes era diferente, quando a gente começou tinha uma coisa bem diferente. Por exemplo, quando fazíamos *graffiti*, o crítico da Veja, o Casemiro Xavier de Mendonça, ligou pra nós e foi lá no ateliê. Isso não existe mais, só se algo extraordinário acontecer. Ele é agente do mercado, não me venha falar de crítico independente, quero ver um. Me mostre, eu não conheço. Antes tinha gente que procurava os artistas, não era fácil. Veja, estávamos fazendo *graffiti* na rua, aí a Regina Boni, que tinha a Galeria São Paulo, convidou o Vallauri para fazer uma exposição. Se eu entendo a história do *graffiti* aqui no Brasil, foi a primeira vez que ele entrou numa galeria comercial. Como a gente trabalhava junto, ele convidou a gente. Aí um cara lá do Rio, o Thomas Cohn, dono de uma galeria chamada Arte Contemporânea, que estava lançando o Leonilson, a Leda Catunda e toda a minha geração. Ele veio pra São Paulo para encontrar a gente. Mas a gente não concebia muito isso de ir para uma galeria. Se não fosse para pintar a parede da Galeria, não era nosso trabalho. Você vai chamar o cara para pixar e falar que é aqui ou ali? Não dá! Eu sei lá, já estou longe disso. Eu parei de pixar na rua em 1985. Eu tinha na cabeça o mural, não poderia chamar de mural, como nos textos franceses, onde o termo moderno é *Mur peint*. Depois que nos chamaram para a Bienal de 1985, começaram a chamar a gente para pintar paredes. Eu, o Waldemar Zaidler e o Vallauri, a gente sempre queria uma parede para pintar, mas na Bienal nos deram painéis.

Y.U.: E já estava longe do *graffiti*?

C.M.: Depois disso, os estênceis começaram a ficar uma coisa maluca de aplicar,

não dava para aplicar correndo da polícia, não tinha condição. Fazer *graffiti* já tinha dado, me sujar pela cidade. Me encheu, e estava começando umas coisas complicadas com gente apanhando. Aí eu fui para dentro, para a parede autorizada, e *graffiti* mesmo, nunca mais. Tinha arquiteto que me convidava, dava pra ganhar dinheiro fazendo isso, aí parei de ir para a rua.

P.G.: Falemos sobre o Vallauri um pouco mais...

C.M.: É triste, o Brasil é um país de mentalidade pobre. Veja, o único livro que tem do Vallauri não é bom. Tem pouco *graffiti* importante, coloca outras coisas, que não sei, não é central. O pesado não tem, por exemplo, nas fotos da *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado* tem foto do banheiro, da cozinha, do jardim e da festa propriamente, não tem. Onde está a rainha com o frango na mão, com os músicos tocando, com um papel de parede que é um estêncil húngaro antigo do século XIX? Essa imagem não está no livro, o trabalho mais importante do cara. Tem uns recortes em PVC, ou pinturas, que ele fez bastante. Ele teve uma sobrevida, como na exposição do MAM, que tinha umas coisas estranhas. Veja: dois trabalhos dele do final dos anos 70, relacionados, nitidamente, com o imaginário sadomasoquista. Tem um cara de bigode, encostado, deram o nome de Freddie Mercury; uma outra figura, uma mulher que está lambendo um sapato, chamaram de Madonna. O que é isso? Foi só para celebrar o trabalho. Nada disso, tanto Madonna, quanto Freddie Mercury, não dizem respeito à história do Vallauri. Fa-

laram cada absurdo, tipo, *graffiti* em papel. Um crítico que se preze não pode falar em *graffiti* sobre papel, eu falei à época: isso não existe! O que seria isso? *Graffiti* sobre papel é o cara entrar numa biblioteca e pixar os livros! Ou entrar no cartório e pixar os documentos, ofícios e coisa que o valha.

**P.G.:** Tem essa necessidade mercadológica em torno da venda de *graffiti*, o Banksy, por exemplo, o que você acha?

**C.M.:** Ele é um desses caras contraditórios, acho interessante pelo menos como ele se coloca. Esse negócio de não aparecer, ninguém saber quem ele é, é surpreendente para o mundo em que a gente vive. Ele e a Elena Ferrante, não ficam nessa babaquice que virou o mundo. Coisa americana, de ficar rico e célebre, *winners!* O resto tudo perdedor. Fora a coisa do leilão, destruir a obra no momento em que se bateu o martelo, que foi genial, foi um ato de guerra artística, terrorismo artístico de alto nível. Não dá para não gostar.

**P.G.:** Você tem uma coisa da imagem e do texto, os retratos de bandidos com o *Wanted...*

**C.M.:** Os retratos sinaléticos. Isso vem um pouco do meu irmão, o Rubens, muita coisa que eu fiz vem dele, comecei a ver com ele. Esse trabalho, os retratos sinaléticos, veio desse tipo de interação imagem e texto. O nome sinalético vem do francês, eu é que uso em português. Esse tipo de fotografia policial, eu entrei em contato com o Rubens, um trabalho que ele fez com o Meneghetti, que é um pouco como o *Marginal Herói* do Oiticica; ele fez umas coisas, umas maneiras negras entre outras técnicas. Mas entrei

nessas fotografias de identidade policial, que são demais, o ser humano bruto aparece nessas fotos, toda humanidade está lá. Consegui uma coleção brasileira no Museu Penitenciário.

**P.G.:** E a China? Como começa?

**C.M.:** A China foi importantíssima para mim. Traduzir as *Anotações sobre pintura do monge Abóbora-amarga* e entender o que eles faziam foi uma virada. Começou com o Rubens, para variar. Ele falava direto de pintura chinesa, mas eu não entendia o que ele dizia, até ir para lá, a primeira viagem foi em 1994. É realmente muito chocante ir para a China, um país muito estranho para nós, e muito atraente, porque é o oposto daqui, parece um espelho invertido. É tudo ao contrário, tudo diferente, aquela língua maravilhosa deles, a pintura. Eu voltei meio fascinado. Passei muito tempo para entender alguma coisa, não é nada fácil, é bem complexo, difícil de entender.

**P. G.:** Como isso entra no seu trabalho? O que você sentiu que mudou?

**C.M.:** O que mudou, para mim, foi sair do estêncil.

**P. G.:** Até então você só pintava com estêncil?

**C.M.:** Eu fazia misto, eu ainda usava o estêncil, ficava meio preso à imagem pronta, mas nesse livro, que é de 1700, os caras falaram entre outras coisas da relação intrínseca entre a caligrafia e a pintura. A leitura do livro do Shitao dá uma desbravada nas pinturas chinesas. Depois de ler esse livro com atenção, você nunca mais vê uma pintura chinesa como via antes, porque ele explica tanta coisa sobre o espírito da pintura deles, o

que eles pensam sobre a pintura, sobre como fazer pintura.

Eu demorei para ler o Shitao, fiquei uns dez anos traduzindo. Li uma vez, li outra, li a terceira e falei: "agora vou traduzir". Saiu em 2007. Eu consegui as imagens no museu de Taipei, que é um museu maravilhoso. A história dele é ruim, porque é o museu do Chiang Kai-shek, da fuga do Chiang Kai-shek. Quando ele perdeu a guerra, roubou quarenta mil rolos de pintura da coleção imperial, o que fez com que os comunistas se vissem impelidos a refazer a coleção imperial a partir do mercado internacional, leilões e coleções particulares, ou então pegando das famílias desapropriadas, porque uma coleção milenar era um fator de legitimidade muito grande, mesmo para os comunistas. Não ter uma coleção imperial na Cidade Proibida era uma calamidade. O que eu entendi do livro, sobre a maneira como eles trabalham: tem uma coisa da concentração taoista e tem uma coisa do punho erguido: não se apoia o braço para fazer caligrafia nem para pintar, segura-se o pincel voando, por causa do sopro, para não interromper o que o coração, na verdade a mente, a cabeça, está mandando para o trabalho. É uma pintura solta, espontânea, o total oposto do estêncil. Foi o que eu tentei fazer, pela primeira vez, com os desenhos caligráficos dos *Retratos Sinaléticos*. Tentei uma aproximação entre o trabalho do Ocidente e Oriente. O traço do *Frenhofer* é dessa vertente, fazer uma coisa solta, direta no traço.

Y.U.: Quando nós estivemos no seu ateliê, você nos mostrou alguns livros de pintura chinesa magníficos. O que é aquilo?

C.M.: Aquilo é a pintura horizontal, histórica, reproduzida. Na China, há o rolo

horizontal, que é bem antigo e que se olha da direita para a esquerda e, conforme se olha, vai-se desenrolando e enrolando a pintura, como um filme. Essas pinturas vistas assim inspiraram Eisenstein. É como a coisa dos jardins, aquilo é um microcosmo. Como não é possível reproduzir uma paisagem, eles reproduzem uma paisagem pequena, mas feita como um ensaio: a entrada mostra pouco, você caminha, em geral por um corredor e, de vez em quando, tem alguma coisa, uma pequena janela em que se vê uma parte pequena do jardim, é como um prefácio; em seguida, quando se chega a um primeiro pátio, depois do corredor de entrada, tem-se uma primeira vista geral, como se fosse a exposição do tema; depois, conforme você vai andando, vai-se esmiuçando cada parte do tema, um arranjo que é pedra e árvore, um que é construção e planta, um pico com uma construção no alto; ainda, os corredores cobertos têm janelas através das quais se veem coisas específicas, que completam o desenvolvimento do ensaio; no fim, você volta ao primeiro ponto, que é o que se estava querendo provar no começo. É o único jardim que eu conheço que tem uma ligação com a literatura e com a pintura, porque o desenho das plantas dos jardins chineses eram eles mesmos baseados em pinturas. Visitando um jardim, você olha através de uma janela, você vê nela uma pintura. Mas, voltando, também há uma pintura a que eles chamam rolo vertical, que em geral simula uma janela, eles tinham o hábito de ter uma para cada estação do ano e, conforme a estação mudava, mudavam a pintura. Há, ainda, os cadernos, e existem pinturas horizontais que não

são rolos. Pintura chinesa, então, é isso: as pinturas verticais e as horizontais, os rolos e os álbuns.

Y.U.: Uma coisa interessante é o lugar comum de que à medida que se pinta, se escreve, e à medida que se escreve, se pinta, os instrumentos são os mesmos, papel e pincel...

C.M.: E a tinta. São os três.

P. G.: Tem mesmo uma relação diferente entre discurso, pintura e escrita

C.M.: Tem, lógico. Basta ver o Haroldo de Campos, como ele fica louco com a poesia chinesa. O livro dele é maravilhoso, eu não conheço nada parecido com aquilo no Ocidente, nem os franceses conseguem traduzir como ele traduziu. Caiu como uma luva a questão da transcrição, porque o chinês é muito polivalente, e a poesia tem uma rima visual que é impossível fazer na nossa língua, porque um ideograma em determinada posição muda de sentido, eles fazem uma rima, digamos, com quatro ideogramas enfileirados, mas nenhum com o mesmo sentido, é total rima visual. Claro que ele ficaria louco, e vendo um troço desse ficou doido. As traduções que ele fez são brilhantes, é uma maravilha de ler. Quando você lê uma tradução francesa, que é feita para virar um soneto, fica horrível, não tem graça, é bom para entender o poema, digamos, ao pé da letra. Os franceses fazem isso, eles põem o ideograma traduzido ao pé da letra e a tradução que eles propõem. Depois, eu descobri que o jardim junta todas, é o espaço em que um letrado chinês junta tudo isso: a literatura, a poesia, a pintura e a caligrafia, porque é onde ele recebe os amigos, onde eles escrevem,

onde eles pintam e onde ele trabalha. Então, é muito fascinante, é a coisa mais linda que eu já vi na vida... aquelas pedras...

Y.U.: É interessante o surgimento desse espaço ermo, completamente diverso em relação ao *graffiti* urbano.

C.M.: Sim, é o oposto disso. E é assim para eles, também, porque esses lugares eram criados para quando você se aposentava da vida pública. Tem os Exames Imperiais. A China começou, lá pelos anos 100 ou 200, a recrutar a burocracia do Estado mediante exames que versavam sobre a literatura clássica — Confúcio, Mêncio, I Ching, *Livro dos odes*, poesia e caligrafia. O primeiro movimento *Montanha e água* é da poesia, vem dos eremitas, dos caras que fogem do convívio social porque foram banidos ou exilados e foram morar na natureza. Agora, todos os jardins foram feitos por uma figura pública que largou o convívio social. Então, é o lugar com que ele sonha a vida inteira e para onde ele vai, quando se aposenta, para fazer música, para pintar, ler, receber os amigos, beber vinho, fazer poesia junto.. Quem está fazendo o jardim programa onde a lua vai nascer no lago, eles querem ver a lua cheia refletida no lago. Naquela época, uma das questões da construção desse tipo de jardim é como você aproveita o externo dentro dele, qual paisagem fica ao fundo, como você a deixará visível, ou não. É um fascínio, porque tem uma grandeza que eu acho que aqui não tem, em jardim acho que não tem.

Y.U.: E a pintura?

C.M.: A proposta dela é recriar o mundo, reproduzir o ato pelo qual a natureza cria, há uma identidade entre o processo da pintura e o da criação do cosmos, eles falam isso com toda a clareza o tempo todo. Ela é irmã do mundo. Eles não estão representando a natureza. Todo ato de pintura, para esses letrados, é uma recriação dos espaços da natureza, essa é a teoria da pintura *Montanha e água*. Tanto é assim que eles sabiam coisas que no ocidente não se sabia, por causa do fascínio com a natureza. Tem, por exemplo, uma pintura chinesa fantástica, velha, não sei de que século, que é um pato voando, mas é o pato voando desde o momento em que ele está na água até o em que ele está em pleno voo, como se fosse *frame* de cinema, mas é uma pintura taoista antiga, porque o cara estava fascinado com o voo do pássaro. Então, um chinês nunca está representando uma coisa, ele está criando como a coisa foi criada. Toda vez que ele pinta uma árvore, ele não representa uma árvore.

P. G.: Voltando para o seu trabalho, como foi para você, como artista, absorver essa vivência chinesa? Como sair do estêncil para a mão livre, sair da rua para casa?

C.M.: Não foi óbvio mesmo, porque eu fui tentando. Houve um *intermezzo* em que eu fiz as duas coisas, por muito tempo, principalmente nos trabalhos encomendados. Em um trabalho cheio de figuras humanas, eu fazia as figuras no pincel, o estêncil saindo de um traço solto de pincel, que é bem legal. Porque o pincel tem essa coisa de começar fino e terminar grosso, que também se relaciona com a caligrafia, tanto com o pincel quanto com a pena ocidental, feita para isso, para se fazer a haste grossa e a haste fina das letras.

P. G.: Você vai por outro lado. Outros pintores que não têm nada de chinês, mas se apropriaram da pintura chinesa, quando você olha, você vê que ali tem um certo oriental.

C.M.: O Guignard, né. Lá em Ouro Preto, que é tudo montanha.

P. G.: Aquelas paisagens imaginárias dele.

C.M.: É bem chinês aquilo.

P. G.: Exatamente. Quanto a você, se você não falasse da China, eu jamais saberia.

Y.U.: A invenção é outra...

C.M.: Sim. Eu conheço uma série de pinturas do Lichtenstein, em que ele pegou algumas pinturas chinesas clássicas e fez Lichtensteins; ele tem uma série de pinturas chinesas. Mas eu não tentei fazer isso. Eu fiz aquelas pedras, porque eu estava bastante fascinado com as pedras. Mas olha o círculo (mostra uma pintura, *Caos Primordial*, de Zhu Derun, onde se vê um círculo perfeito), para um letrado dessa época usar um compasso é uma ofensa grave, foi feito à mão em uma só tentativa: só na China.

Y.U.: E os carimbos nas pinturas chinesas, o que são?

C.M.: Um ou outro são do próprio pintor. Os maiores do imperador, porque a pintura fez parte das coleções imperiais. Outros de colecionadores. Quanto aos textos, às vezes são do próprio autor, ele mesmo escreve um comentário ou um poema. Às vezes, a caligrafia acompanha a figuração, como no caso do Shen Zhou, em que ele pediu para um amigo fazer um texto. O cara fazia uma pintura e falava: "escreve um poema na minha

pintura". E o cara escrevia na pintura. Em uma pintura do *Ni Zan*, chamada *Os seis cavaleiros*, há seis árvores em uma perspectiva cavaleira, que não tem nada a ver com a nossa: ele bota o inteiro vazio, quatro quintos da pintura é água, que não se pinta, o mesmo acontece com brumas.

**P. G.:** Eu vejo aqueles pintores orientalistas, que fazem um pastiche da pintura oriental, até podem ser interessantes, mas acho mais legal uma coisa que parta dos pressupostos e avance em uma outra direção.

**C.M.:** Sim. Aí eu acho que tem figuras que são meio emblemáticas disso, que são o Isamu Noguchi e o Zhang Daqian porque eles consegue fazer isso. Noguchi conseguiu unir a tradição da escultura mais abstrata do ocidente com a pedra japonesa ou chinesa e fazer um híbrido, de tal maneira que você olha e se pergunta: "de onde é isso aqui? do Henry Moore ou do jardim?" É dos dois, porque ele veio morar aqui no Ocidente. O museu dele em Nova Iorque é lindo, umas esculturas magníficas. Zhang Daqian misturou a pintura tradicional da China com o expressionismo abstrato. O raciocínio dessas pinturas [do *Frenhofer*] veio de uma combinação dessas.

**P. G.:** Para encerrarmos, como é que faz para viver como artista?

**C.M.:** É difícil. Quando você é mais jovem, você ainda consegue, depois piora. Piora bem, porque aí chega a nova geração. Viver de arte, comigo, foi meio assim: comecei fazendo ilustração e dando aula, porque, no Brasil, se no passado o artista era funcionário público (todos os poetas, todos os escritores eram diplomatas, escrevões, qualquer coisa do Estado),

hoje esse lugar é a universidade. Eu negava isso. Então fui trabalhar em outras frentes como a ilustração, capa de livro, fui dar aula num supletivo que eu conhecia, coisas assim. Foi meio por osmose que eu fui parar num supletivo, o meu vizinho e amigo, o Pato, que me convidou, ele era professor de teatro, começou a dar aula de educação artística, genérica, e me convidou para dar aula com ele, a gente tinha ateliê juntos nessa época. Fiquei 13 anos dando aula no supletivo. Foi a primeira coisa da qual eu saí. Era legal, um supletivo muito especial. Tinha um monte de gente legal, o diretor era uma figuraça, o cara que depois fundou a Ação Educativa, Sérgio Haddad, que escreveu uma biografia do Paulo Freire. Um cara muito legal, ele tinha sido nosso professor de história no ginásio. O professor de biologia era o João Paulo Capobianco, ele dava aula de biologia e é fotógrafo. Ele teve uma importância nesse trajeto.

**Y.U.:** Como assim?

**C.M.:** Nós fizemos um trabalho em 82, foi a primeira vez que nós registramos os *graffitis*. Estava começando a sumir coisa demais, e eu falei: "João, vamos fotografar". Ele saiu comigo fotografando e logo quis fazer um audiovisual, foi bem legal. Deu ensejo à primeira exposição que nós fizemos de *graffiti*, as fotos eram dele. Quando fizemos a exposição da Fotop-tica em 83, o Casemiro escreveu sobre a gente na *Veja* que, na época, era mais potente do que a *Bienal*. Foi por causa dessa matéria que eu fui fazer capa de livro. Mas, ao longo dos anos 2000 eu fui parando com isso, conforme os computadores foram entrando eu fui saindo. Eu caía fora, porque era uma forma de

eu não ficar preso a isso e tentar fazer o meu trabalho. Foi uma armadilha, porque eu caí nos encomendados. Eu caí em um trabalho de decoração de interiores, basicamente.

P. G.: É mais do que isso!

C.M.: É mais do que isso por causa da história do meu trabalho, mas, em si, é, digamos, como se dizia no passado, arte decorativa, botar um monte de figura em uma livraria. Eu não podia fazer um negócio como eu queria. Não ia rolar. Talvez eu devesse ter arriscado.

P. G.: E quando você faz algo como a sua exposição *Frenhofer retratado*? Você fez o que você queria?

C.M.: Fiz, foi a libertação total da pandemia.

P. G.: Foi o seu *monstruário*, como disse o Celso Favaretto... Você conseguiu se colocar em um mundo onde havia outros

espaços. Deve ser muito difícil, para quem começa agora, entrar de cabeça nesse circuito de galerias e tudo o mais.

C.M.: Mas eu nunca consegui entrar no circuito de galerias. Nunca um crítico foi no meu ateliê.

P. G.: Por quê? Será que você virou um maldito?

C.M.: Nunca me dei bem com galeria, gozado. Nunca deu certo a química com a galeria. Uma pena. É ruim para mim, não é bom. Tem um lado ruim, mas tem um lado ótimo: eu não ouço barbaridades como "está muito amarelo" ou "põe mais vermelho", como eu ouvia nas capas de livro. Desse ponto de vista, para mim foi ótimo sair desse mundo, me enfurnar no meu ateliê e fazer o que eu quero.

26 de maio de 2023.