

Entrevista histórica com José Roberto Aguilar

[entrevista]

José Roberto Aguilar

Pintor, escultor, performer e artista multimídia. É considerado pioneiro na exploração do vídeo como linguagem artística no Brasil.

Fernando A. Stratico

Formado em Educação Artística, com Habilitação em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual de Londrina; possui mestrado em Ensino de Artes Plásticas e doutorado em Artes Cênicas pela Central England University in Birmingham – Inglaterra. É professor do Bacharelado em Artes Cênicas – UEL. Tem se voltado à pesquisa relacionada à performance-arte, com ênfase sobre processos de construção de identidades.

Resumo. Esta entrevista apresenta discussões sobre a trajetória artística de José Roberto Aguilar, sendo focado seu envolvimento com a performance, com a vídeo-arte e também com a vídeo-performance. Aguilar foi um dos precursores destas abordagens no Brasil, sendo fundamental seu papel como artista multimidiático. Nesta entrevista, Aguilar discute suas próprias obras performáticas, faz reflexões sobre a origem da performance, e também sobre as características dos processos performáticos de criação. Sua avaliação sobre obras dos anos 70 e 80 apresenta elementos históricos fundamentais para a compreensão da história da arte ocidental, assim como da arte brasileira.

Palavras-chaves. José Roberto Aguilar, *performance*, arte brasileira.

Historical Interview with José Roberto Aguilar

Abstract. This interview presents a discussion on José Roberto Aguilar's career, with emphasis on his involvement with performance art, video art and video performance. Aguilar was one of the most important pioneering artists of such practices in Brazil, being his role as multimedia artist fundamental for Brazilian art. Aguilar discusses his own performative works, so that to present important thoughts on the origin of performance, as well as on the characteristics of performative processes of creation. His evaluation on his art works of 70's and the 80's presents fundamental historical elements for the understanding on Western art history, as well as on Brazilian art.

Keywords. José Roberto Aguilar, performance art, Brazilian art.



Introdução

José Roberto Aguilar nasceu em São Paulo em 1941. Inicia em 1958 sua agenda artística, participando do grupo *Kaos*, uma manifestação artística de caráter vanguardista, em performances que mesclam literatura, poesia e artes visuais. Passa de sua primeira exposição, em 1961, para partícipe da Bienal Internacional de São Paulo, em 1963. Participou em 1965 do *OPINLÃO-65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ganha o prêmio Itamaraty da Bienal de São Paulo de 1967. Expõe na Bienal de 1969. Sai do Brasil nos anos 70, indo morar em Londres. De volta ao Brasil em 1973, faz exposições entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Muda-se para Nova Iorque, entre 1974 e 1975, e sai na frente com trabalhos de vídeo-arte. Na Bienal de São Paulo de 1977, realiza a peça performática *Circo Antropofágico*, com 12 monitores de vídeo no palco. Em 1978, participa de dois eventos: um de videoperformance, no *Beaubourg*, em Paris, e o Festival de Videoarte de Tóquio. Expõe novamente na Bienal de São Paulo no ano de 1979.

Na década de oitenta, Aguilar conjuga trabalhos de pintura - expondo nos EUA e na Alemanha - com trabalhos de multimídia e *performances*. *A Banda Performática* é criada nessa época. Cria, assim, na área da música, grava discos, escreve e edita seus livros. Nos anos 90, expõe no MASP e também assume a direção da Casa das Rosas, em São Paulo. Como escritor publicou *A Divina Comédia Brasileira*, *A Canção de Blue Brother*, *Tantra Coisa* e *Hércules Pastiche*, além de outros trabalhos.

Entrevista

1. Como você se interessou pela *performance*?

Eu vim para a *performance* através da vídeo-arte. Eu me interessei primeiramente por vídeo; fui um dos pioneiros da vídeo-arte. Comprei o equipamento em 1974, quando ainda era *open reel*, *black and white*, aqueles de fita. Eu morava em Nova Iorque, num lugar muito interessante, chamado *West Path*, um grande edifício só para artistas, na *West Village*. Na época, eu peguei um *sublet* de um artista que foi pro México. Neste prédio morava o Nam June Paik, que era um dos papas da vídeo-arte. Eu tinha algum contato com ele. Mas em São



Paulo, em 1973, eu já estava meio fascinado por esta *media*. Um amigo trouxe o aparelho e eu fiquei fascinado e comprei. A partir daí, realizei muitos trabalhos. Comecei, assim, a fazer vídeo-arte. O vídeo em si é uma coisa muito mágica, no sentido de que ele capta os humores, por ser um meio, mais ou menos, atômico. Quando você põe um vídeo, ele faz uma tradução da realidade da imagem através de linhas. Então, aquelas linhas e pontos fazem a realidade. Quer dizer, é através do ar. Ele pega a eletricidade que conduz, que está permeando o processo e capta o real, completamente ao contrário do que uma fotografia ou o cinema faz. Na fotografia e no cinema são os pontos luminosos que são traduzidos por emulsão química. É uma coisa muito estranha... No vídeo você não pode interpretar; se você tira o som você vê a palhaçada que é. O vídeo, de alguma forma, traduz a realidade mesmo. Se a pessoa estiver com ódio, por mais que você tente mascarar isto acaba passando. Do mesmo modo, o amor, etc. Então as pessoas sensíveis sacaram esta grande ruptura que o vídeo provocava em relação à fotografia e ao cinema. Isso nos conduziria para uma linguagem de *insights*, e, de verdade também. Com o vídeo você não faz uma coisa teatral; você foge do teatro, você procura a espontaneidade. Assim, logo de início, a gente se pautou por esses efeitos, e, até escrevi artigos sobre estes conceitos e comecei a realizar os meus primeiros vídeos. A que isto vai levar? Vai levar quase que à *performance*, sem ter naquele momento o conceito de performance. Então tenho muitos vídeos iniciais de 74 e 75 em que, por exemplo, havia um “Leiteiro de Dakota”, que era um personagem que, com uma máscara de alpinista, ficava tomando leite, e o leite não entrava, e ficava escorrendo. Fiz um vídeo de dez minutos desta pessoa tomando leite. Há outros vídeos assim. São somente gestos e, basicamente, foi através deste nível que tudo acontecia, quase bastante tempo até, quando eu saquei isto e falei, assim como várias pessoas falaram: “Videoperformance!” Assim, eu organizei encontros internacionais de vídeo. O primeiro foi em 77, em que participei também. Eu fiz o primeiro encontro internacional de vídeo-arte de São Paulo, e, naquele momento existia a turma de Buenos Aires, que contava, principalmente, com o Jorge Glusberg, que era o teórico, que fazia muitas videoperformances. Eu, neste momento, em 78, fiz uma performance dentro de uma espécie de capa enorme, que era um corpo. E eu lutava com um vídeo, com uma espada de samurai. Em 79, fui convidado a participar de videoperformances, organizadas no *Beaubourg*, em Paris, e apresentei uma obra bastante interessante aqui em São Paulo. E assim eu fiz dois vídeos. Um que era basicamente feito em Salvador, que era uma iniciação de *Iaós*, no Candomblé – quando se faz a cabeça e apresenta o “santo”. Este foi feito em branco e preto, ainda com o *open reel*. Mas em 78 mesmo, eu fui pela primeira vez ao Japão, e lá comprei meu equipamento



colorido. Fui ao encontro internacional de vídeo-arte, no Japão. De volta, eu fiz outro vídeo, desta vez, bem colorido. Toda esta *performance* se chamava *Ópera do Terceiro Mundo*. Nesta *performance*, aparecia uma espécie de ditador, falando: “I’m Latin America, you are not Latin America.” Havia um revólver imenso em close, atirando “Bum! Bum! Bum!” Depois aparecia um intelectual falando: “Je suis l’Amerique Latine. Vous n’est pas l’Amerique Latine! Bum! Bum! Bum!” Então aparecia uma mulher que falava: “Yo, soy Latino America. Usted no es Latino America !” E sempre terminava com o revólver: “Bum! Bum! Bum!” E aparecia um negro, falando: “Eu sou América Latina. Você não é América Latina!” E “Bum! Bum! Bum!” No final, cada personagem acabava e só aparecia o ditador, falando: “I’m Latin América!” O que era bem o retrato dos nossos tempos. Estes dois vídeos foram postos simultaneamente em dois telões. E no palco central eu pus uma televisão grande cercada de velas do Candomblé, que eu levei comigo. Havia uma vela imensa em cima da televisão. Num determinado momento da *performance*, começava um vídeo, começava o outro, os dois simultaneamente, e daí eu começava a acender as velas, uma a uma. Quando chegava na vela final, que estava em cima da televisão, eu a acendia e ligava a televisão. O que aparecia na televisão eram os críticos, que tinham falado sobre a linguagem da *performance* no dia anterior, que eu havia gravado. Eles ficaram putos. Eu quase fui expulso. Diziam: “Pára! Pára esta *performance*! Então o pessoal falava: “Aqui não paramos *performance* nenhuma! Aqui cada um pode falar o que quiser.” Eu só sei que os críticos não gostaram porque foi uma coisa... a gente era muito maluco, muito anarquista. Mas eu acho que esta *performance* foi uma coisa grandiosa. Infelizmente, eu perdi estes vídeos.

2. Nesta época você já trabalhava como artista plástico?

Eu comecei a trabalhar como artista plástico quando entrei na primeira Bienal de São Paulo, em 1963. Daí nos anos sessenta eu tive uma atuação muito grande. Entrei na Bienal de 63, de 65, 67 e 69. Também no *Opinião* de 65. Entrei na Bienal de Paris em 65. Depois, quando em 70 não dava pra aguentar a barra do Brasil, eu me auto-exilei em Londres. Mas sem dúvida alguma, nós tivemos uma participação muito ativa nos anos sessenta, eu sou daquela geração do Antonio Dias, do Rubens Gerchman, daquela geração que aprontou bastante nos anos sessenta.



3. E como você se deparou com estas duas linguagens? Artes plásticas e performance? Elas eram conflitantes?

Uma outra performance que eu fiz em 1977 foi o *Circo Antropofágico, Cósmico, Ambulante*, que nós fizemos pra Bienal de São Paulo. Eu fui convidado a expor pinturas na Bienal de 77. Eu falei: “Não, eu não quero fazer se for pinturas.” Eu havia começado a escrever. Foi o início de meu primeiro livro. E então eu escrevi uma *performance*. Tentamos alugar um circo, mas era a época da repressão, não deu pra armar o circo na frente da Bienal, nem no MASP. Então acabamos alugando o Teatro Ruth Escobar, e assim eu levei a *performance*. Eu pus doze televisores, duas colunas de oito televisores cada uma. Infelizmente, esta *performance* tinha uma noção de teatro performático e daí eu notei o erro que era pôr uma linguagem de teatro associada à linguagem da *performance*. Foi uma experiência interessantíssima, com muitas pessoas, mas que se sacou que teatro e *performance* não tinham nada a ver, pelo menos para mim. E a partir de 77, eu tirei toda a influência do teatro; influência literária, principalmente.

4. Até então o texto era uma coisa importante?

Era. Daí por diante o texto passou a não ser importante, depois que eu parti para as *performances* pra valer. Você me fez uma pergunta e eu fugi dela.

5. Eu queria perguntar se a *performance* como linguagem, ou se esta relação com o público trouxe elementos novos, porque antes você experimentava a linguagem das artes plásticas – uma outra relação com o público. A *performance* atraía mais? Era mais instigante?

Eu nunca optei por uma linguagem em detrimento da outra. Elas sempre coexistiram. A minha pintura sempre foi muito gestual, então, basicamente, chegou o momento em que a pintura se transformou em *performance*. Eu pintava dentro da *Banda Performática*. Em Janeiro de 1979, eu fiz um filme muito interessante em que eu chegava num estúdio todo branco, com uma tela branca sobre um cavalete branco. Eu chego lá, pinto a tela, olho ao redor que está tudo branco, aí com milhões de baldes de tinta eu pinto todo o estúdio, mas absolutamente tudo, jogando tinta, explodindo! No final, eu tiro a tela que eu pintei e aparece outra tela branca no cavalete, com o estúdio todo pintado.



aquela *performance* que eu falei tanto, combatendo com uma espada de samurai, e depois em 79 eu faço este filme curta-metragem que é uma grande *performance*. E faço também uma coisa... um pináculo. É claro que você já deve ter entrevistado o Ivald Granato, que é uma pessoa incrível. Ele fez, em 79, *Os Mitos Vazios* que foi um marco fenomenal. O Hélio Oiticica estava lá. Eu fiz uma *performance* que se chamou *Vinte Metros de Pintura e a Luta contra Cinco Demônios que Assolam as Artes Contemporâneas Brasileiras*. Todas estas pessoas incríveis participando. Eu tirava uma espada, matava cinco espantalhos e depois pintava no chão alguma coisa sobre um papel. Isto foi em 1979. E, finalmente, eu fiz uma *performance* que foi uma das mais lindas. Tem milhões de fotos. Foi na Pinacoteca e se chamava *Concerto para Pianos, Luvas de Boxe, Cítara, Violinos e Extintores de Incêndio*. Havia um painel de dois metros de altura, formando a palavra “Arte”. Havia dois extintores de incêndio e vários instrumentos. Isto foi muito bonito. Foi uma das *performances* mais bonitas que eu já fiz. Havia um palco muito bonito na Pinacoteca, que era circular. O diretor da Pinacoteca era o Fáblio Magalhães. Então, a gente pegou um piano de calda magnífico lá da escola de música. Eu entrava, eu era o maestro; eu entrava vestindo luvas de boxe, assim todo delirando e daí entrava todo mundo atrás de mim. Entrava alguém tocando a cítara. A Go, no violino, que era a mulher do Arnaldo Antunes, que morava comigo na época. Ele ficava no extintor e a Vânia Passos no outro extintor. Começa a performance e eu começo a tocar o piano. Isto é, começo a lutar contra o piano, batendo no piano, em toda a extensão do piano, inclusive nas teclas. Eu chego nas teclas, faço aquele meu concerto, o Márcio começa na cítara, eu bato no piano e o Márcio na cítara. Depois de um determinado momento começa a Go no violino. Ela apenas arranhava o violino. E tem este terceto neste momento. Depois de alguns minutos, uns dez minutos, começa o Arnaldo a jogar espuma de pó químico do extintor em cima das letras, de quatro metros de altura. Daí foi um esporro generalizado. Eu tiro uma espada de samurai e começo a lutar e acabar com a palavra ‘arte’. Os dois extintores químicos jogando espuma. O público começa a correr. Até que tudo está destruído. Quase que destruímos um piano maravilhoso. Teve alguém que jogou um tijolo. Eu fui muito agredido porque eu estava tocando o piano de maneira não convencional. Mas, em suma, foi até um som muito interessante. E na plateia havia vários amigos, vários instrumentistas que, no auge da *performance*, entravam. Eu fiquei muito animado com esta *performance*, e falei para mim mesmo: “Música! É a música!” Acho que isto foi em 1980.



8. Havia coisas sobre a música que você estava lendo? John Cage, por exemplo?

Ah, eu participei de uma *performance* do John Cage, em 83, em Nova Iorque. Mas daí tinha o festival de música, na Pontifícia Universidade Católica, em dezembro. A gente falou: por que não? Então a gente fez uma banda, tentando entrar para o Pop. Eu fiquei lá tocando guitarra com luvas de boxe. O Arnaldo Antunes e toda a moçada que estava com a gente, tocando uma música e no final tinha o concerto com extintor de incêndio. Resultado: quase fomos linchados. Tivemos que sair correndo. Esta foi genial também. Fiquei fascinado e falei: “É por aí. Vamos fazer a *Banda Performática*.” A inauguração da *Banda* foi em maio de 81. Eu pintei todos os uniformes da banda e fiz o lançamento de meu livro chamado *A Divina Comédia Brasileira*. E tinha música já, um princípio de música, várias músicas. Foi um sucesso absoluto. O pessoal estava em êxtase com a *Banda Performática*. Fomos convidados a abrir a exposição do Gilberto Chateaubriand, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em julho deste mesmo ano. Fizemos um concerto que foi uma coisa magnífica. Assim, foi lançada a *Banda Performática*. Fiz vários *shows* e em 82 fizemos um disco. Participamos de vários *shows* e a banda foi uma coqueluche no Rio e em São Paulo. Uma das coisas novas era a performance, mas unida à estrutura da música. A banda povoou muito os anos 80. Até engoliu todo o lance da *performance*.

Numa das minhas viagens a Nova Iorque, fiquei amigo de um vendedor de disco e ele me convidou para fazer uma performance em homenagem a John Cage na Saint Mark University. Eu nunca entendi nada de música, nunca fui músico. No final eu solicitei ao John Cage que autografasse a partitura.

9. Durante os trabalhos da *Banda Performática* houve pessoas ou trabalhos teóricos que pudessem ter influenciado vocês?

Como influência eu gostei muito do Nam June Paik, que fazia umas *performances* com a Charlotte Moorman, em vídeo na época. Influência, não. Eu gostei muito, tinha admiração. Ele sem dúvida foi uma das pessoas que eu admirei neste campo.



10. Você teorizava na época, escrevendo?

Eu teorizei mais sobre a vídeo-arte. Sobre a *performance* eu não teorizava não, eu mandava ver.

11. Muitas pessoas escrevem quando fazem *performance*. Você acha que isto faz parte da *performance* em si?

Ah, sim. Numa exegese de linguagem acho super fantástico. Num determinado momento eu talvez faça *performance* “suja”, sem uma linguagem precisa no campo da arte. É mais anárquica, mais caótica. Há pessoas - artistas plásticos principalmente - que têm uma linha básica; isto é admirável. Mas no meu caso, tudo era mais anárquico. Anárquico, mas com uma linha de conduta. Basicamente, aquela linha em que o momento é preciso e absoluto; há sincronicidade, tudo isto. Quer dizer, a gente já tinha se livrado do ranço literário. Nunca se livra muito, mas em todo o caso...

12. Você acha que a *performance* existe como uma linguagem independente?

Ah, sem dúvida. Existe. Uma das coisas muito interessantes foi quando eu morava em Londres, em 71. Eu fui mostrar meus slides numa galeria - e entraram duas pessoas fazendo *performance*. Eu não entendi nada na época. Era o Gilbert & George. Aquilo foi uma das *performances* mais incríveis.

13. Que surpresa!

Mas eu não entendia nada.

14. Se ela é uma linguagem pra você, é possível defini-la em termos de características?

Eu acho que no meu caso a *performance* é uma extensão do artista. Toda em função dele. No meu caso, é uma extensão minha, eu posso definir assim para mim. Eu não entro no mérito da linguagem em si. Eu sempre peguei a



performance como aquele nível de sincronicidade, aquele momento básico em que se cria uma ruptura. Isto funcionava muito nos anos 80. Era um discurso absolutamente ilógico e que criava, quando bem feita - no sentido de quando as sincronidades batiam – ela criava uma ruptura no sentido lógico também da pessoa que estava participando ou vendo. Esta ruptura quando se dava era uma coisa incrível. De repente levava para uma outra forma de pensamento, uma outra forma de percepção. Era aplicar, basicamente, uma ruptura no sentido. E quando se faz uma ruptura, esta ruptura demora um determinado tempo e depois ela é devorada pela própria indústria, ou pelo próprio meio. A *Banda Performática* influenciou, por exemplo, vários músicos e bandas da época.

15. Acho que foi Allan Kaprow quem escreveu, dizendo que a *performance* se origina da colagem e passa para a ação, como foi o caso dos japoneses do grupo Gutai, e mesmo Jackson Pollock.

Você pegou, pegou bem o negócio! Eu tenho uma teoria...

16. Você concorda com isso?

Concordo absolutamente. Não no sentido da colagem. Talvez seja muito estratificado este tipo de pensamento. Há um fenômeno muito interessante. O conquistador é conquistado pela arte do conquistado. Quando os Estados Unidos venceram a Segunda Guerra, quando venceram o Japão, muito da cultura japonesa começou a vir, via Pacífico, para a costa oeste. Uma das coisas mais incríveis que vieram foi o Zen-Budismo. E este conceito de religiosidade (não é um conceito de religião o Zen-Budismo) funciona através de *koans*, que são altamente performáticos. Você põe um ganso numa garrafa, o ganso cresce, como é que você tira o ganso de dentro da garrafa, sem matar o ganso, ou sem quebrar a garrafa? Então o estudante, o discípulo, ficava horas ou dias pensando, até quando o mestre chegava pra ele e falava: “Ei! O ganso está solto!” Quer dizer, são rupturas absurdas. Porque o ganso nunca esteve preso. É uma forma de pensamento. O ganso está solto quando você se livra das amarras. Ele nunca esteve preso. E quando a pessoa atingia esta iluminação, era um grande *Uawww!* Mas não era somente mental, era físico, era tudo. E milhares de *koans* agiam neste nível. Era um tipo de pensamento. “Qual é o som de mãos batendo palma?” Então os discípulos ficavam pensando... “O som de uma mão batendo palma



era uma...” Um discípulo falava: “É o canto do sabiá!” Então o mestre dava umas bordoadas no discípulo. “Era o som da cachoeira, batendo numa pedra.” O mestre bateu tanto no discípulo, que jogou o discípulo de cima de uma montanha, que ele sacou que o som naquele momento, o som da mão batendo palma é “pláaaaa!” Quer dizer, num determinado sentido, estes conceitos, o Zen-Budismo, os *koans*, influenciaram muito uma geração muito incrível, que foi a *Beat Generation*. Nesta perspectiva, o Jack Keroac escreveu *The Dharma's Band*, (Os Vagabundos do Dharma). Basicamente o sistema da arte não estava na oficialidade, mas estava na vida. Então *On the Road* (Pé na Estrada) e todas aquelas coisas eram... O Jazz, no sentido de que era aquele momento e que a vida era outra. Isto influenciou toda uma geração incrível. E mesmo de repente chegando na costa oeste, o próprio Jackson Pollock, quando faz o *dripping art* não era apenas uma coisa dadaísta, porque mesmo o Dadaísmo, o Surrealismo, mesmo Marcel Duchamp, acho que vinham de uma estrutura lógica, à qual era aplicado o ilógico. Agora o Pollock, por exemplo, não era mais nada do que era conhecido. Era uma ruptura neste sentido, porque quando ele jogava a tinta, este *dripping* obedecia a uma sincronicidade absoluta. Naquele momento era místico, era religioso. Era total, era totalidade, era o infinito. Era como o samurai, tirando a espada e naquele momento sendo o adversário. Se a mente do samurai não estivesse limpa ele morreria. Então eram todas essas coisas. Assim, a pintura de um Pollock vinha de uma vertente absolutamente diferente. A origem da *performance*, pelo menos para mim, está nessa geração *Beat*, está no Zen-Budismo, está no Pollock. Tudo isso vem a somar... A *Pop Art* vai adquirir um conceito invisível neste sentido. A própria experimentação de drogas da *Beat Generation* – por exemplo, o Allen Ginsberg, o William Burroughs - a droga aciona um nível em que se quebra a estrutura lógica. Nos anos sessenta, explode Ken Kesey. Explode já num absurdo magnífico, porque não é mais o *establishment*. Acho que o princípio era esse.

17. Alguns artistas da Inglaterra e Estados Unidos falam muito sobre a identidade. A *performance* é uma espécie de arena política, onde eles manifestam ou buscam uma certa identidade. A gente vê muitos *gays* trabalhando, lésbicas, artistas de minorias étnicas. O que você acha disso?

Eu acho que qualquer nível de vivência é algo muito incrível. Porque é essencialmente dentro da pele. Tem vários níveis de *performance*. A Orlan, por exemplo, faz as *performances* dela se transformando na mulher ideal, através de



cirurgias plásticas; coisa lindíssima, interessante. Teve uma coisa muito bonita aqui em São Paulo. Foi uma exposição chamada *Babel*, feita pelo SESC. Foi uma exposição muito voltada para a *performance*. Havia muitos artistas, desde Zé Celso, fazendo teatro com seu grupo, que está voltado para a *performance*, até muitos artistas transexuais, *gays*, em todos os níveis, até gritando, performando este lado. Eu acho super! Tudo bem. Maravilha! Tem duas linhas básicas atualmente. Uma linha que prega a desmaterialização da arte que veio através da arte conceitual, da arte sem suporte, e de repente tem uma linha que fala: “bulshit! Nós somos o corpo, vamos voltar para o corpo!” E gritam suas preferências sexuais. O corpo é isto, o corpo é aquilo e tal. É interessante isso. Fala-se: “Vamos parar com este negócio de desmaterialização”. O negócio é materialização, no sentido mais absoluto, sendo que a fronteira última é o corpo.

18. É possível falar sobre o prazer que lhe dá mostrar seu trabalho, seja ele pintura ou *performance*?

Um dos prazeres mais absolutos, sem dúvida nenhuma, é a *performance* e o palco, porque naquele momento é tão fenomenal! Porque você está naquele momento de verdade. Aquilo é um êxtase absoluto, porque de repente, aquilo está acontecendo. Você não é mais você. É um momento em que você entra no fluxo do universo. Sei lá... você não é nada. Você é poeira cósmica. Aquilo é um êxtase fenomenal. O palco é um êxtase fenomenal. Principalmente este nível de *performance* que naquele momento é único. Nunca mais vai se repetir na vida. É quase um vislumbre de iluminação, num nível religioso, porque você está lidando com forças estéticas. Puxa, é tudo! Que prazer absoluto! Acho que não existe prazer mais absoluto que este. Outro prazer mais comedido, mas incrível, é o prazer quando você abre uma exposição. Mas, mais, mais é a *performance*. É um êxtase completo.

Esta entrevista foi realizada na residência de José Roberto Aguilar, em São Paulo, em 9 de outubro de 1997.

