

MEUS PEQUENOS FANTASMAS COMO DOCUMENTOS DE TRABALHO

Rodrigo Núñez

Nasceu em Porto Alegre em 1970. Tem toda a sua formação no Instituto de Artes/UFRGS, atualmente é doutorando em Poéticas Visuais. É professor de cerâmica no mesmo Instituto. Trabalha com cerâmica, desenho, pintura e fotografia. Integra o coletivo Bando de Barro (www.bandodebarro.blogspot.com). Realizou mais de 50 coletivas no Brasil e exterior entre 1998 e 2018 e várias individuais. Possui obras no acervo do MARGS. Ganhou o Prêmio Açorianos, destaque em Cerâmica, com o coletivo Bando de Barro, em 2008.

Resumo: O presente artigo traz a reflexão sobre os artistas de referência como documentos de trabalho em meu processo criativo, partindo do cruzamento de dois conceitos: o de fantasma, de Racamier e o conceito peirceano de abdução como um argumento originário que constrói conexões possíveis. A metáfora do *akai ito* é usada como forma de estabelecer as profundidades das conexões existentes entre processo de criação e seus artistas de referência. Como exemplo da relação dinâmica de trocas e projeções desses documentos, uso a entrevista como recurso para ampliar as relações já existentes desta pesquisa com os artistas. Ao final, para exemplificar, trago a entrevista com o artista Megumi Yuasa.

Palavras-chave: fantasma, documentos de trabalho, abdução, *akai ito*.

MY LITTLE PHANTASMS AS WORKING DOCUMENTS

Abstract: The present article discusses the reference artists as working documents in my creative process, starting from the intersection of two concepts: Racamier's phantasm and the Peircean concept of abduction as a primary argument that builds possible connections. The *akai ito* (the red thread of destiny) metaphor is used as a way of establishing the depth of the existing connections between the creative process and its reference artists. As an example of the exchange and projections dynamic of these documents, I make use of the interview as a resource of enlarging the already existing relationships between this research and other artists. Finally, as an example, I include the interview with the artist Magumi Yuasa.

Keywords: phantasm, work papers, abduction, *akai ito* (the red thread of destiny).



“E o artista é aquele que não cessa de constatar que é o inventor de um mundo que já existia” (Racamier, 1984, p. 45)

Diante de minha trajetória como pesquisador o que fica são dúvidas, receios e algumas poucas certezas que acompanham o trabalho como destinos que foram marcados e gravados na memória; lembranças que conduziram até aqui, coisas que vi e vivi, pessoas com quem tive o prazer de conversar e de ouvir.

Tudo parte do princípio de entender a pequenez de minha pesquisa diante de determinados trabalhos e pessoas; talvez ela seja revelada, no momento em que tento compreender a grandeza destes encontros e o quanto eles foram significativos para reconhecer-me como pesquisador.

Meus pequenos fantasmas—nome também dado à série de trabalhos práticos—, como chamo os artistas que são minha referência, não são pequenos por sua importância, mas por se encontrarem em quase todos meus trabalhos. Através de uma mancha, uma figura, uma combinação de cores, uma forma ou mesmo uma divagação que se manifesta e nos aproxima. Quando percebo... lá estão eles! Cabem no meu bolso, preenchem o corpo do trabalho; às vezes quero sê-los, outras até exorcizá-los, mas suas presenças sempre acompanham a pesquisa. Desta forma, eles foram se somando e, por consequência, constituindo as investigações. O trabalho só existe graças, principalmente, a estes fantasmas.

Paul-Claude Racamier, trata este tipo de fantasma como o “fantasma originário” que é aquele que organiza e nos coloca “...a verdade evidente, no entanto desconfortável a absorver que a vida está em nós, que ela é nossa, mas vem à nós de outro lugar” (Racamier, 1984, p. 43).

Minhas pesquisas são alimentadas por meus fantasmas; na raiz da produção encontro memórias muito profundas da infância e formação como artista. Uma rede de relações acaba sendo construída e é impossível dissolvê-la, ao contrário, a ela são somadas outras coisas sem perder, no entanto, as referências iniciais.

Existe uma lenda de origem chinesa e amplamente divulgada no oriente: o *akai ito* ou “fio vermelho do destino” que diz que os deuses, no momento do nascimento de uma criança, amarram em seu tornozelo um fio vermelho, invisível para os humanos, que a ligará à pessoa que está predestinada a ser sua alma gêmea (fig. 1). Na lenda, este fio tem um vínculo muito forte na ligação amorosa entre duas pessoas, até mesmo porque o deus responsável por esta tarefa é conhecido



como um antigo deus lunar casamenteiro chamado *YUÈ XIÀ LǎO RÉN* ou *YUÈ LAO*.



Figura 1. *Akai ito*. Rodrigo Núñez, 2018.

Percebo que o que liga o trabalho a estes fantasmas é este desejo de tentar uma aproximação física, encurtar este fio, conhecer os nós, entender onde se encontra o que nos aproxima. Sinto-me ligado a eles pelo ato criador e pela forma como cada um organiza suas estruturas de pesquisa e processo. Mesmo que este fio se entrelace à outros, o próprio gesto de tentar desfazer estes nós leva a reconhecê-los novamente, e, nos aproxima ainda mais a cada tentativa de afastamento, percebendo-os novamente de maneira renovada. Esta experiência toca e modifica a estrutura da pesquisa, é algo próximo à paixão. Jorge Larrosa Bondía escreve que: "A paixão funda sobretudo uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma, mas numa aceitação primeira de que algo que está fora de mim, de que algo que não sou eu e que, por isso, justamente, é capaz de me apaixonar" (Bondía, 2002, p. 26).

Acredito que este fio foi amarrado em mim por *YUÈ LAO*, pois o que liga as investigações a estes artistas é mais do que uma simples referência, é um desejo, uma eterna insatisfação, uma tensão de sentir-me, ao mesmo tempo, confortado e preso, feliz por senti-los sempre por perto e sofrido por perceber o quão inatingíveis são. O conceito de abdução em Peirce esclarece este encontro na medida em que o coloca como um lampejo, um *insight* (Peirce, 2000, p. 221; Santaella, 2004, p. 103-105). Tudo começou ali, não no sentido de mera



reprodução do que se estava vivenciando, mas sim, como um começo sugerido, um conhecimento que só se consegue através de um olhar cuidadoso que não procura um caminho mas apenas preocupa-se em caminhar. A experiência física deste conhecimento, o momento específico em que vi seus trabalhos e/ou os conheci pessoalmente, são as origens desta pesquisa.

Este gesto de percepção desta aproximação provoca, não uma solução para as questões levantadas na pesquisa poética, mas sim, uma abertura para inúmeras possibilidades e a descoberta de um gesto falível que permite-se ser incerto, inseguro e por isso, disponível para descobertas.

Na medida em que esses processos iam se acumulando, os cruzamentos, as somas e sobreposições destas vivências, constroem uma complexa relação pouco controlável, um jogo que a cada movimento lança a pesquisa novamente para a frente, mesmo com a possibilidade de enfrentar um penhasco; se a queda é provável, ao menos tenho a certeza de que estou preso pelo tornozelo.

A abdução marca então o início desta investigação onde sou assombrado pela primeira vez por meus fantasmas onde percebo que aquelas imagens tem o poder de produzir hipóteses prováveis a serem desenvolvidas.

Permito-me cruzar os conceitos de Peirce e Racamier onde o segundo vê que “o fantasma na criação não tem a necessidade de destruição para viver, ele existe em si, ele é profundamente ativo no artista” (Racamier, 1984, p. 45). O primeiro coloca os momentos abdutivos como momentos que nascem mais soltos em relação a uma estrutura lógica (Peirce, CP 7.218). Ambos trabalham na construção e entrecruzamento de um universo de possibilidades que não cessam de se recombinarem, sua força se constitui, justamente, na ambiguidade, nas incertezas entre o inventado e o pré-existente, mas, principalmente, ambos se encontram no argumento de que tanto a abdução quanto os fantasmas originários ganham sua força e fecundidade no ato da criação, são onde se encontram os argumentos de uma nova ideia (fig. 2).





Figura 2. Movimentos abduativos involuntários. Rodrigo Núñez, 2018.

A sentença provocada pelos momentos de abdução com meus fantasmas me acompanham desde muito cedo. Na entrevista com o artista Megumi Yuasa¹, em março de 2018, ele alertou sobre uma descrição que lhe fiz sobre meu primeiro encontro, aos cinco anos de idade, com o artista Gustavo Nakle. Era 1975 e pela primeira vez via seu trabalho. Megumi então me fala: “aquele menino determinou você, sem forçar, você fez porque quis, mas aquele menino te abriu as portas. É uma coisa maluca, ele é a obra fundamental do seu trabalho”. Em outro momento Megumi sentencia: “aquele menino é teu mestre!” (fig. 3).

E assim, sucessivamente, os artistas fantasmas foram sorrateiramente aparecendo: Marlies Ritter, Megumi Yuasa, Antonio Segui, Eduardo Vieira da Cunha, Guto Lacaz e Liniers.

Em cada um destes encontros, novos rumos para meus trabalhos surgiam. Não se trata somente da confirmação de um pensamento, mas sim, um ponto onde encontro um começo para novas conjecturas.





Figura 3. *Sem título.* Rodrigo Núñez, 2018.

Permito-me ver estes fantasmas também como um documento de trabalho. Segundo Anne Bénichou “A noção de documento é subentendida pela ideia de autenticidade (o documento é uma prova), de vestígio (tem valor testemunhal), mas também por um valor didático, ele informa, instrui” (Bénichou, 2013, p. 172), como indica sua etimologia latina (*documentum*, do verbo *docere*, que significa ensinar).

Nada mais testemunhal do que um encontro. Vestígios destes continuam teimosamente gravados na materialidade do gesto. O valor didático a que Anne Bénichou refere-se, neste caso específico, encontra-se tanto na literalidade do que pude apreender nestes encontros, quanto à possibilidade aberta de investigação que estas referências provocam dentro do próprio trabalho.

Entre o visível e o invisível, a noção fantasmagórica se sedimenta e, como documentos, eles são a prova das transformações e questionamentos da pesquisa, são como lembranças ou, como coloca Flávio Gonçalves “Esses documentos, ainda que colecionados, permanecem como lembranças num terreno da memória” (Gonçalves, 2016, p. 4).

Os fantasmas gravitam em torno do gesto assombrando as reflexões e práticas da pesquisa. Aquele momento transformador provocado pela experiência, o instante em que algo nos acontece, em que alguma coisa nos muda, nos toca, que nos faz perceber que tudo faz sentido, mas, em paradoxo, abre-se ou expande-



se em múltiplos sentidos; esse instante permanece e persiste e à ele continuamente recorro, não no sentido de tentar reproduzi-lo, mas sim, com o intuito de não esquecê-lo. A cada retorno algo se apodera da pesquisa e, novamente, a transforma. Um pouco de paixão, um pouco de desejo, uma certa liberdade dependente, um permanecer aberto e disponível para ouvir seus sussurros.

Ao propor ouvir literalmente algumas de minhas referências artísticas sobre forma de entrevista, reforço e reafirmo a percepção da experiência como afirmação da existência. Ao cruzar novamente nossas narrativas, construo um olhar renovado sobre suas presenças na pesquisa, possibilitando um percurso que se baseia em uma descoberta constante. O ato de ouvi-los mais uma vez deixa ainda mais complexa a rede de conexões do trabalho. As entrevistas reveem minhas incompletudes e reafirmam a existência deste fio que nos une.

Mais do que vestígios, estes pequenos fantasmas são testemunhos e agentes de uma experiência transformadora. A entrevista, como recurso, restabelece a emoção dos sentidos e com isso, abre novamente um espaço de transformação no trabalho. Neste sentido, a entrevista com o artista Megumi Yuasa é de suma importância pois, esclarece a complexidade das relações construídas dentro do processo de criação.

ENTREVISTA COM MEGUMI YUASA COM A PARTICIPAÇÃO DE NAKO YUASA E SANDRA LAGUA (REALIZADA EM MARÇO DE 2018, EM SÃO PAULO)

Megumi Yuasa, ceramista, nascido em 1938, em São Paulo, Capital.

Naoko Jaquene Yuasa, ceramista, nascida em 1939, em São Paulo, Capital. É esposa de Megumi Yuasa.

Sandra Lagua de Oliveira, artista, nascida em 1949, em São Paulo, Capital.

MEGUMI YUASA — Quando eu o conheci eu o admirei pela capacidade de fazer as coisas. E a gente vê o tipo de sensibilidade dele para se haver com isso que ele está colocando aí neste texto. É um cara muito especial.

SANDRA LAGUA — Tinha aquela história de que era uma carta que falava da solidão do objeto.



MEGUMI – É, ele sempre se interessou, mais do que eu mesmo, pelas coisas que eu fiz. Então, é uma pessoa que me despertou... E na verdade, isso que ele diz, desde a primeira vez, eu senti que há algo que nos une, independente de arte, é uma coisa meio que – como se possa dizer – é um encontro meio absurdo o que aconteceu. E ele não sabe disso, mas eu sempre o admirei. Desde a primeira vez ele me pareceu um aluno interessado em querer saber, e ele era professor lá da Universidade. E eu nem universidade fiz na minha vida, eu nunca fiz coisa nenhuma [...]

Agora, acho que sempre o encontro entre duas pessoas produz conhecimentos novos [...] Então, o diálogo, por exemplo, eu costumo dizer que arte é uma trilogia de diálogos, consigo, com a matéria que ele trabalha e com os outros e outras atividades, outras formas de conhecimentos e outras disciplinas. E esse diálogo é o que produz, no fundo, a cultura do mundo. Mas isso, todas as outras atividades, se pensarmos direito, tem esta trilogia de diálogo.

[...]

Agora, quando encontrei você, foi uma coisa muito especial também, porque você traz, com toda esta sua luta... veja: um menino de 5 anos quase que decide uma vida. Apareceu lá no Nakle, viu algumas coisas, se interessou. Aquele menino é seu mestre, ele é um mestre. Aquele menino, o Rodrigo que foi junto com o pai; o pai é quem ajudava o Nakle [que] ainda não era conhecido [...] O Nakle morava num casebre de pau a pique, ou coisa parecida, de madeira. Já estava fazendo o trabalho dele, mas era muito difícil e o pai dele ajudava o Nakle a sobreviver, também. Ele, de certa forma, é obra da obra importante do Nakle, é claro que é. Ele viu esse artista fazendo essas coisas de uma forma difícil, e ajudou; e levou o filho, e o filho, de repente faz a coisa. Veja que encontros. Mas veja a sensibilidade deste menino de 5 anos, dele conseguir ver. [...] Ver é toda a civilização humana, é ver e refletir, não é ver só com os olhos, o lado sensitivo, mas você vê, reflete, intui, pensa, desenvolve, pesquisa e lança uma nova coisa. [...] Aquela criança é o seu mestre. O Megumi fez um pedacinho de barro com pedra lá e você se encantou, mas, na verdade, aquele menino determinou você, sem forçar, você fez porque quis, mas aquele menino te abriu as portas. É uma coisa maluca. Ele é a obra da obra fundamental do seu trabalho. Ai você já viu outros artistas, viu outras coisas; mas aquele primeiro menino que viu os faunos e talvez a narrativa venha um pouco deste universo também. Não é? É tão bonito isto. [...]

Então, é um pouco isso, viu Rodrigo. Eu fico muito emocionado em



conhecer um cara que pegou o meu trabalho e, de repente, transformou em um negócio para discutir num doutorado, eu, um pobre desgraçado.

SANDRA – Isto estabeleceu um diálogo, tanto com o Nakle como contigo. De uma forma ele vai juntando as pessoas.

[...]

RODRIGO – Quando você fala em criança, a sua história toda com a argila, aquela criança que você foi é quem determinou os seus rumos?

MEGUMI – Possivelmente. Eu tenho um texto sobre duas coisas. A preliminar do meu trabalho foi a árvore. A árvore tem uma simbologia muito profunda porque lá eu não brigava com os meus irmãos que me tratavam muito mal, porque eu fui um bebezinho que mamãe foi carregando para o Japão, e ficou mais de um ano entre a viagem e a volta, e os meus irmãos tinham 4 anos, 3 anos, com toda a razão ficaram com ciúmes. Por que não eu e foi este palhaço aí [...] Quando eu voltei, sofri um *bullying* dos diabos [...]

Eu chorava muito porque eles me ignoraram. Agora somos nós. Mas na árvore não havia isto. Na árvore eu era um gato. Eu subia numa árvore com mais de dez metros de altura, subia e brincava de pegador, correndo em cima da árvore. Brincava de pegador, mesmo. Eu atravessava os galhos, que ficavam cada vez mais fino na ponta, aquilo balançava, a gente ia equilibrando e pulava de um galho para o outro, subia e aprendia a fazer isto, com 3 ou 4 anos de idade. De vez em quando algum despencava de 4 ou 5 metros de altura.

Mas em cima da árvore todo mundo se protegia um pouco, não tinha esta briga, não havia *bullying*, não havia nada. Então, a árvore, para mim, foi um negócio que eu chamo de castelo, ou catedral de fogo e luz. Era um lugar luminoso um lugar onde os contrários comungavam como a luz, eu diria.

RODRIGO – Isto foi em que ano?

MEGUMI – Em 1941. Eu brinquei muito nessa árvore. Nós éramos considerados os caras craques na árvore [...] E esta compulsão, esta loucura de ficar fazendo árvores repetidamente, eu faço isto há mais de 50 anos e ainda não terminei o meu trabalho. Eu, todo dia, acordo e faço um pouco daquela árvore (fig. 4).





Figura 4. Árvores. Megume Yuasa. Cerâmica, s/d. Fonte: do autor.

RODRIGO – O que veio primeiro em relação à forma? A árvore o acompanhou este tempo todo? [...] Você, como criança, se encontrou naquele lugar, e aquele lugar o tornou o que é hoje?

MEGUMI – A segunda coisa foi que eu encontrei argila no quintal da minha casa. [...] Mas eu não sabia que era cerâmica, nunca tinha visto isto. Naquela época ninguém tinha informação sobre isto. Cerâmica, ninguém ouvia falar sobre o que era isto.

Nós começamos a brincar com isto. Eu tinha 3 ou 4 anos. Brincar, e achei interessante aquilo. De repente, depois do almoço a gente ficou até tarde fazendo brinquedinhos com aquilo. [...] Agora eu pergunto: como é que é, criança não sabe mas faz, depois vai aprender como? Aquilo e a árvore foram duas coisas, para mim, que me deram tanta alegria, e eu brincava com um irmão que me fazia *bullying*. Ele, hoje, é ceramista lá em Goiânia. [...] E nós dois ficamos lá a tarde inteira fazendo objetos sem nunca antes ter visto fazer, sem nunca ter modelado coisas [...] Pensei em fazer até um pote para a minha mãe guardar carvão de lenha de fogueira [...] E eu fiz um pote com tampa. Eu tinha 4 ou 5 anos, e fiz com minhoca. Como é que eu fiz com minhoca se eu nunca tinha visto antes? Fiz como os índios fazem, mas eu nunca tinha visto alguém fazer e nem tinha ouvido falar que se faz assim [...] Em 1963, eu fui preso, antes do Golpe.

SANDRA – Um pouquinho antes do Golpe, ele estava pregando cartaz de reunião comunista, era o grupo de leituras marxistas.

MEGUMI – Só bobo ia preso naquela época, só bobo como eu. Aí eu fui mandado embora do emprego [...]



Eu estava naquela situação e, de repente, sem mesmo pensar, eu estava procurando argila em São Paulo. Na rua 23 de maio havia um monte de argila e eu fui lá pegar. Levei para o apartamento, comecei a preparar a argila e comecei a fazer. Eu não sabia o que eu estava querendo fazer. Comecei a fazer esculturas de objetos. Enchi o banheiro, que ficou quase entupido de barro, lama para todo o lado.

NAOKO YUASA – Ele só comprava livros e fazia argila. Livros e mais livros.

MEGUMI – Foi assim que começou.

RODRIGO – Meio catártico assim, uma coisa meio de catarse?

MEGUMI – Sim, sem saber porque. Era a saudade da infância. De repente veio uma vontade, aquela alegria da infância, de mexer com a argila. A partir daí. O meu mano, que também tinha trabalhado comigo, que tinha uns 7 ou 8 anos quando eu mexi com argila, e eu tinha uns 5 anos, ele me falou: olha, eu estou em Goiânia, eu sou piloto, mas eu tenho ideia de fazer cerâmica, você poderia ir para lá. Então, começou assim.

[...]

RODRIGO – Quando você está trabalhando na cerâmica propriamente dita, estas conexões são mais presentes? Você se sente mais conectado quando está trabalhando com a argila? Tem algum outro material que lhe dê esta satisfação?

MEGUMI – Qualquer material. Eu faço cerâmica porque como eu tinha muita argila, eu fazia cerâmica, mas poderia ser de pedra, já fiz coisas de pedra, já fiz coisas de madeira. Mas para mim era mais fácil trabalhar com argila. Mas eu misturo ferro, etc. etc. Uma coisa que acho é que é matéria, e a terra tem um conteúdo desta relação material. Talvez esta coisa que eu falo do diálogo, no fundo quem me ensinou foi a matéria mesmo. Porque da terra sai árvore, não é? E também o arenito sai lá da terra. Então, é multidirecional esta argila que nós trabalhamos. De outra forma ela está produzindo verdura, frutas, está produzindo alimento para animais, que você também come. Então, há em tudo uma inter-relação.

[...]

RODRIGO – [...] Qual o papel da argila em seu processo criativo? Tem mais alguma coisa a falar neste sentido?



MEGUMI – O processo de criação é um processo que envolve o lado do pensamento do cérebro e outro lado de uma prática manual, um pouco mais objetiva do fazer, mas as duas coisas se entrelaçam e se organizam. Ritmos e o tempo se organizam naturalmente, você não precisa ficar preocupado com isto. A própria matéria faz isto se organizar. No processo de criação nem sempre o que você fez antes, como operações cerebrais ou materiais de manipulação e de ação sobre a matéria, são conteúdos que permanecem na obra. Eles não são obrigados no que concerne a isto. A obra é uma coisa à parte, é um outro ser. É uma espécie de dialética, de uma síntese, que é muito mais do que as partes.

Neste processo a gente não sabe no que vai virar o objeto. E o objeto final não é a resposta única de todo o processo de criação. Acho que esta obra, que é o término de um processo de criação produz e se desdobra em muitos milhares de obras da obra. Ele não é só aquilo que apareceu como obra final. Isto talvez seja o lado bastante inesperado do processo da criação, e principalmente porque o próprio artista vai sendo uma destas obras da obra, porque, depois de feita a obra, ele se modifica. Ele não é mais a mesma pessoa, é uma outra coisa. Aquela obra o transformou. Ele pode não perceber, porque não obrigatoriamente ele se transformou radicalmente, mas ele vai se modificando a cada obra realizada. Ele é um outro indivíduo.

[...]

E a criação não é criar apenas um objeto bonito, bem feito, uma obra prima, é criar uma interconexão, interatividade com tudo, isto é a maior criação da arte.

RODRIGO – Quando você está efetivamente construindo um objeto, pensa muito e reflete muito sobre o papel da arte, o significado dela e as relações que ela traça com outras coisas? Não acaba no objeto, não começa no objeto, as coisas são uma rede de relações infinitas...

MEGUMI – É uma teia.

RODRIGO – É uma teia enorme e, em muitos casos quase que de forma desordenada, sem uma ordem, necessariamente, mas ela tudo alcança. Muito parte da construção efetiva de um objeto. [...] Como funciona isto? Porque você tem um poder de síntese, de forma, muito forte.

SANDRA – Tem elementos que se repetem.



RODRIGO – Tudo isto na cabeça, quando você senta para trabalhar, isto escapa como? Ou não escapa? A mão fala antes do pensamento?

MEGUMI – Eu acho que trabalho num estado em que não tenho muita consciência do que estou fazendo. O fazer, para mim, é muito comum, de repente, eu estar fazendo alguma coisa e a coisa desarma, porque eu não estou muito consciente. Mas também não estou pensando naquilo que eu quero fazer. Não é uma coisa muito dirigida. Vão surgindo situações que vão fazendo. Esta síntese também não é uma coisa procurada. A síntese está na própria coisa [...] Por exemplo, eu tenho um trabalho que se chama *Espássaro*. É uma homenagem a Brancusi. [...] Chama-se *Espássaro*, porque, no fundo, é pássaro no espaço. Esta é uma vontade de pensar que o pássaro no espaço lembra um pouco uma coisa de estar livre para voar, livre para ir para qualquer lugar [...]

RODRIGO – Estas peças vêm em série?

MEGUMI – São cíclicas. As peças vão e vem. O meu trabalho o tempo inteiro vai e vem, do começo ao fim. Não tenho nenhuma criação especial, ele está sempre indo e vindo. Não sei se o primeiro é o primeiro ou é o último [...] O tempo para mim, o antes, o meio e o depois... O tempo é um assunto muito importante para mim, na questão da arte. Uma das questões que coloco é que se você disser que tira um milionésimo de instante em um segundo, agora, já é futuro, e se acrescentar, é passado. Então, onde está o presente? O presente é um limite virtual entre o passado e o futuro. No que você acabou de falar já é passado. Então, quando alguém falar que estamos vivendo o presente, mas que presente? O presente não existe [...] Então, esta coisa do tempo, para mim, é meio simultâneo, é como se tudo estivesse acontecendo em algum espaço que a gente não pensa, porque a nossa cabeça usa o relógio, mas a criança que você era, está aí.

NAOKO – E esta história do Rodrigo [...] Sabe, cinco aninhos e ele perceber o artista criando. O que ficou em você...

MEGUMI - O olhar desta criança é um olhar de um oráculo. Ela viu, ela se encantou e ela professou. É uma profecia. Você hoje é isso aí [...] Não é qualquer um que vai num lugar desses e se encanta desta maneira. Esta criança que foi lá teve esta sensibilidade e percebeu, e você guarda esta sensibilidade até hoje, cada vez mais. [...]

NAOKO – Esse doutorado está sendo emocionante, não é?



[...]

RODRIGO – Sim, parece um reencontro com aquilo que eu construí até hoje. Isto é muito bacana.

MEGUMI – E qual é o tempo? É o passado, o presente ou o futuro? Ele não se mistura? Ele não faz isso?

RODRIGO – É, mas, teoricamente, o meu dilema disso tudo é que tudo é materialmente representado por um tempo sequencial. [...] O tempo sequencial traz à tona o conflito da existência desta simultaneidade, de uma certa organização. O tempo sequencial organiza a simultaneidade que eu trago. Eu trago sequencialidade de uma certa forma para a gente fazer isto aqui. Ele serve para organizar. [...]

MEGUMI – Mas a verdadeira organização, é o simultâneo que nos organiza tudo. Isto não quer dizer um contra o outro. As duas coisas existem. Mas se você pensar, de fato, este tempo que falamos é um tempo abstrato. Este que nós vivemos, esta linearidade. O passado, o presente e o futuro.

RODRIGO – [...] O meu estranhamento em relação ao seu trabalho é que ele tem um mistério por detrás, ele sempre foi muito misterioso para mim. Existe esta síntese, mas existe uma aura de mistério que eu nunca consegui penetrar neste mistério. Para mim sempre foi muito difícil entender como é que isto me atrai tanto.

MEGUMI – Sabe o que eu acho? É que não é só você que se estranha tanto com isto, eu também. Para mim é um negócio meio estranho. Agora, por que eu aceito como tal, como trabalho? É porque, no fundo, este diálogo já existe antes que a gente perceba. Não é um negócio nosso [...] No fundo essas conexões não são invenções da gente, a gente que está dizendo que é. A gente apenas descobre que é. Já está lá [...] Então, quando eu faço um trabalho, mesmo que eu não entenda, eu não me preocupo muito. Tem tantas outras coisas que eu não entendo e que estão acontecendo, que eu não fico preocupado. Eu não quero explicar. Nem pra mim. Mas estão acontecendo coisas que eu nem percebo. Estes diálogos todos estão acontecendo o tempo inteiro. Eu, no fundo, no fundo, acho que eu não sou nem artista direito. Eu sempre tenho dificuldade de me considerar um artista, mesmo fazendo coisas. [...]

NAOKO – Mas, o Rodrigo colocando, eu acho que... eu sinto que ele



[Megumi] faz arte.

MEGUMI – Sabe, tenho um texto que uma hora eu mando para você. É por que eu faço arte [...] Aí eu vou falando, faço arte para me conhecer, quem sou eu, o que estou fazendo, o que estou querendo, faço arte porque tem coisas ali que são interessantes, mas no fim eu falo: pouco ou nada consegui nisto tudo, pelo contrário, é um fracasso. Eu continuo ainda olhando para a matéria e tentando começar de novo alguma coisa, porque até agora consegui muito pouco. É um pouco assim o texto.

Mas, na verdade, o que me interessou foi a travessia e os diálogos absurdos que aconteceram durante o período. [...] Eu fiz uma travessia. Se eu consegui, ou não, possivelmente eu não tenha conseguido quase nada. Mas encontrei caras muito malucos, conversei com eles, teve um diálogo muito interessante. E com a matéria também, foi sempre um diálogo [...]

RODRIGO – Nesta travessia, você saiu do lugar ou ficou no mesmo?

MEGUMI – Olha, eu acho que a travessia já diz, como a própria palavra, é um atravessar uma planície, atravessar um terreno, num tempo e espaço bastante amplo. Foi caminhando. Agora, se melhorou ou piorou, não sei. Mas eu caminhei. E eu gostei da caminhada.

[...]

NAOKO – Quando você [nos] convidou para irmos a Porto Alegre da última vez Rodrigo, na verdade não sei como a gente vai, mas isto é com muita emoção, porque é sempre esta travessia. Quando você convida, ele [Megumi] já vai elaborando o que vai ser feito no dia, no workshop, ou na palestra, mas é uma travessia, e aquilo faz vibrar o coração, a mente, a vontade de falar ou de fazer arte. Isto é o que sempre o impulsiona [...] Ele fala fracasso, mas acho ótimo, porque do que ele viveu se é fracasso ou não, é uma caminhada muito expressiva. Não é melhor nem pior do que ninguém, mas é algo que fez sentido até hoje. Não sei explicar.

[...]

RODRIGO – Como você pensa a ocupação do espaço? Tem alguma preocupação neste sentido? Quando está produzindo ou expondo, há a preocupação com relação a como as pessoas irão acessar o seu trabalho ou isto



não interfere na sua produção?

MEGUMI – Eu não sei o que vai acontecer com o meu trabalho. Eu nunca achei que o meu trabalho fosse para algum lugar. Já fiz trabalhos específicos, mas eu sempre gostaria de colocar a coisa em um lugar em que ninguém espera. Ou seja, poderia ser dentro do mato [...] Um dos trabalhos que vou fazer é dar um curso de escultura, é para o cara que nunca fez escultura, é um curso completamente sem pé nem cabeça. Um dos assuntos que eu gostaria é que o pessoal ocupasse um pouco o espaço, mesmo que não ficassem os trabalhos lá, nem todo mundo gostaria de deixar a coisa jogada no meio do mato. Mas se a gente encontrar uma forma de entrar no mato sem agredir, manter o mato como está, mas fazer uma relação, pendurar coisas, usar o espaço do jeito que está, conversando com as árvores, os animais, tem muitos macaquinhos lá. [...]

Enfim, neste sentido tenho interesse, mas não é no sentido de que os contemporâneos colocam de que tudo tem que haver com tudo, que tem que fazer uma relação após cidade, etc. Esse tipo de pensamento mais elaborado acho que não tenho [...] O Guto Lacaz, por exemplo, fez uma série de trabalhos como um periscópio no prédio da Light, um periscópio gigantesco², e ele tem esta coisa da arte contemporânea.

RODRIGO – Você se diverte trabalhando?

MEGUMI – Eu acho que sim. É uma forma... o meu divertir é cheio de traumas. Eu me divirto, mas estou sempre tentando me safar daquela dor de não servir para nada, sabe. De ser meio... afinal, tu estás fazendo o que nessa vida? É meio assim [...] Eu posso não ser dos mais alegres, mas, na verdade, acho que a arte é uma coisa brincante, que deve ser brincante. É brincadeira. É como uma criança. Eu faço as minhas coisas me divertindo com isto, mas é uma diversão muito pessoal, então eu fico muito procurando literaturas para encontrar relação com as coisas [...] Esta árvore, para mim, se eu te mostrar o texto que escrevi do que é uma árvore para mim, é a referência de todas as coisas boas na minha vida, era um lugar onde explodia tudo. É perigoso, você pode cair se ficar brigando com outro em cima. Então, era um lugar de paz, que dava certo as coisas que a gente conversava, um ajudava o outro. [...]

RODRIGO – De alguma forma, a visão do público interfere no seu trabalho?

MEGUMI – Eu não sei, porque, na verdade, não sei o que significou



para os outros. Não tenho nenhuma clareza disso. O que significou. Muito pouca gente falou sobre o meu trabalho e os que falaram foi aquelas coisas, gostei disso ou daquilo, ou coisa parecida, era mais uma relação social do que qualquer outra coisa. [...]

RODRIGO – Ele vem mais como uma etapa do processo de todas as suas reflexões e pensamentos e da sua relação com o outro. Ele é mais um elemento nesta teia.

MEGUMI – Eu acho que as coisas que fui vivendo tem mais a ver do que o trabalho; fez isso ou fez aquilo. Eu não sei possuir objetos, sabe? Tem pessoas que possuem objetos, levam a sério. As minhas peças estavam enterradas, jogava fora, era meio assim. A Naoko, às vezes, pegava uma e ia vender para pagar as contas. Era meio assim.

SANDRA – Megumi, referente à pergunta do Rodrigo, você não acha que o diálogo até um pouco mais intenso que muitas vezes se estabeleceu, de alguém que via o seu trabalho, alterou de certa forma, não é? Porque se surge o diálogo, quantas vezes você teve uma experiência.

NAOKO – É. Ele não passa ileso à essas relações.

MEGUMI – Deve ter tido, mas eu não percebo. Deve ter, sem dúvida. A primeira coisa que eu vejo é que o leitor é, sem dúvida, um coautor [...] Quem lê o trabalho de um artista está criando uma nova abrangência da obra. Por isso que eu digo que o leitor é uma das obras da obra. Ele recria situações que o artista, às vezes, não pensou. Mesmo que o artista concorde ou discorde. Ele está vendo e ele está criando uma interpretação sobre aquilo. [...] Mais do que isto, eu acho que ele alterou o próprio objeto de alguma maneira. Isto é uma riqueza.

RODRIGO – O seu trabalho, eu vejo isto, tem muito de uma poesia tipo um *haikai*, a precisão dele, ou de um micro conto, assim. Existe todo um poder sintético nele. Eu posso me referir a ele assim?

MEGUMI – Não sei. Para mim é uma honra, porque eu acho o meu trabalho muito sujo, muito complicado, muito cheio de salamaleques grudados...

RODRIGO – E o que sobra para o meu trabalho, então?

MEGUMI – As tuas sementes! Elas têm informações diversas, mas elas são ultra sintéticas, apesar de ser completas em vários sentidos. Acho um trabalho



limpo. Parece que o meu, aparentemente, é mais limpo, mas o seu, você tem uma concisão, e a turma entra no seu trabalho. O meu trabalho, sabe, os japoneses, sabe, você olha para o Zen Budismo, você vai entender aquele negócio, o cara não fala nada, só fica pondo aquela coisa e parece que está tudo ali. São pouco explicativos. É falta de generosidade. Você vai ler o Zen Budismo... o grego já explica, mas o zen budista, você fica naquela situação e não entende o que ele quer dizer com aquilo, o que ele quer dizer com aquele negócio.

[...]

Acho que este lado que você diz que o meu trabalho é sintético, acho que tem um pouco deste arquétipo meio budista, meio não explica nada e parece que está lá. Mas eu não sou budista não, não tenho esta profundidade que os caras têm. O meu negócio é mais... eu consegui sobreviver e ainda não morri, até agora. E consegui, de alguma forma, uma travessia meio complicada, mas eu gostei da travessia.

NAOKO – Mas tem os arquétipos, não é? Por mais que você diga agora, verbalmente, aquilo que você é, não estou dizendo que você esteja mentindo, mas existe, por trás disso tudo, algo que, quer queira, quer não, você é um descendente...

MEGUMI – Deve existir. Não é uma coisa perseguida. Porque nós, no Ocidente, nós queremos nos apropriar da consciência, da inconsciência de tudo. Mesmo a psicologia junguiana, senão você não é você. No Japão ele diz: você já é. Não está percebendo, mas você já é. Mas como se eu não estou sacando nada? Então, tem este tipo de coisa.

RODRIGO – Sobre a relação do seu trabalho com o meu, sobre o tipo de narrativa que você tem, e o tipo de narrativa que eu tenho [...], por que tenho você como uma das minhas principais referências? A resposta: isto não é para explicar, é para sentir. É isso, a relação que eu tenho com o seu trabalho não é uma coisa que se explica, necessariamente, e sim que se sente. Só fui compreender o seu trabalho quando pude sentir o material, que foi quando comecei a fazer cerâmica.

MEGUMI – Você fazendo, não é?

RODRIGO – Eu fazendo. Fazendo comecei a ter a dimensão do porque aquilo lá me tocou tanto. Aquilo me tocou, aquela imagem me tocou, e aquela imagem me questionou coisas que não sabia responder. Só fui aprender a responder um pouco mais sobre elas na medida em que fui me inteirando deste



lugar onde aquela imagem estava.

NAOKO – Olha só! É tão bonito isto que o Rodrigo está colocando.

RODRIGO - Uma pergunta que é muito capciosa: como é que você vê o humor, hoje, na arte? Ou a falta dele?

MEGUMI – Eu acho que o humor, não só hoje, o humor sempre foi alguma coisa muito inteligente. Tem muito a ver com a criança. A criança não tem o humor do tipo que os humoristas fazem, mas a criança é bem-humorada, ela brinca muito, ri muito, e faz muito. Acho que o humor, não só a falta do humor na arte, porque os artistas começaram a [se] levar a sério demais, como se aquilo fosse uma coisa, assim, cara dura, séria. Acho fundamental o humor. [...] Infelizmente a arte virou esta coisa séria [...] Acho que tinha que ser visto mais pelo lado brincante, mesmo. E o humor é a forma de apresentar a coisa brincante, lúdico e inteligente. Você consegue pegar coisas profundas dando risadas. E acho que o seu trabalho tem isso.

NOTAS

¹ Entrevista reproduzida ao final desse texto.

² O trabalho de Guto Lacaz *Periscópio*, instalado no Edifício da Light fez parte do Arte Cidade II. São Paulo, 1994.

REFERÊNCIAS

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras..., in: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, nº 6, ano 3, dez. 2013.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber e experiência (tradução: João Wanderley Geraldi), in: *Revista Brasileira de Educação* nº.19, S/D.

GONÇALVES, Flávio. *Documentos de Trabalho*. Texto de curadoria na exposição “Documentos x documentos”, no Instituto de Artes/ UFRGS – PPGAV, 2016.



PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958).

SANTAELLA, Lucia. *La Evolución de los tres tipos de argumento: abduction, induction y deduction*. Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Disponível em <http://www.unav.es/gep/AN/Santaella.html>.

SANTAELLA, Lucia. *O método Anticartesiano de C. S. Peirce*. Editora UNESP, São Paulo, 2004.

RACAMIER, Paul-Claude. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la Psychose. In: *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984. (Tradução livre de Flávio Gonçalves).

