



Entrevista com Lula Wanderley¹

“A Reestruturação do Selfie”.

Lula: De uns anos pra cá, ando muito impressionado com a violência em todos aspectos da vida cotidiana. Principalmente a violência da polícia nas ruas em qualquer parte do mundo. Eu assisti, alguns anos atrás, manifestações populares na França, e fiquei horrorizado com a violência policial. Em uma manifestação na Itália, um policial passou o carro por cima da cabeça do manifestante. Coisa que a gente aqui no Brasil nem consegue imaginar.

Inês: Isso quando?

L: Há uns quatro anos. Houve manifestação na Itália, e um policial atropelou um manifestante. As

¹ Lula Wanderley é artista visual. Trechos da entrevista realizada por Analu Cunha , Inês de Araujo e André Sheik no Rio de Janeiro em novembro de 2016. Transcrição Joyce Delfim. Edição Analu Cunha, Inês de Araujo e André Sheik.

recentes repressões às manifestações na Turquia e no Egito são de uma crueldade inimaginável. Lá, atira-se na multidão para matar. Quando comecei a trabalhar nessa exposição², entrei em contato com diversos fotógrafos do mundo. Mandaram-me fotografias da Turquia, eu fiquei impressionado com a banalidade da morte.

I: Como é que vieram essas imagens?

L: Quando estava vivendo as manifestações (2013/14), pensei: “o que não enxergamos nessas manifestações? O que é isso?” E imaginei que aqueles meninos da Mídia Ninja tinham uma posição privilegiada, porque eles fotografavam de dentro das manifestações. Entrei em contato com eles, através de amigos, liguei e pedi: “Mandem fotos, mas eu quero fotos aí de dentro mesmo, do modo como vocês documentam as manifestações, no arrocho do quebra-quebra da ação policial.” Eu tinha passado momentos terríveis. Já estava distante das manifestações quando a polícia invadiu o bar em que conversava com amigos. A fúria policial me assustou.

Pedi ao pessoal da Mídia Ninja, e eles me mandaram doze fotos. Eu não sabia ainda o que fazer com aquelas fotos. Queria transformar aquela informação instantânea (jornalística) em arte. Sei, por trabalhos anteriores, que gosto de pesquisar a relação entre a imagem e o olhar. Fazer a imagem ficar surpreendente, para desestabilizar o olhar. Queria desestabilizar o olhar de quem olhava aquelas manifestações, porque eu estava com o olhar desestabilizado/sensível, pronto para ver coisas que estavam diante dos nossos olhos e não percebíamos.

Naquela época, eu conheci um artista russo que viu, na internet, um trabalho meu sobre Zidane e quis levá-lo para uma exposição na Turquia. Daí comecei a entrar em contato com fotógrafos turcos que passaram a me enviar fotos jornalísticas das manifestações de Istambul. Foi quando eclodiram as manifestações chilenas. Fui ampliando minha coleção de fotos de manifestações de rua em diversos lugares do mundo. Comecei a trabalhá-las através de recursos digitais. Desestabilizar o olhar pela imagem para criar novas leituras e poder perceber coisas que não são visíveis. E tudo isso, sempre com humor latente.

Analú: E você conseguiu?

² O artista refere-se a exposição “A estratégia angular de um poema”, que realizou no Centro Cultural Hélio Oiticica em 2015.



L: Consegui (risos). Quando falo em desestabilizar o olhar, é dar porosidade as fotografias – ir para além da imagem, da superfície, da informação instantânea. Falo primordialmente do registro poético, mas, também, da percepção da realidade política bruta. Quando recebia as fotos, parecia ter recebido uma síntese, em imagens, daquele momento político. E o trabalho que extraía delas nunca me pareceu uma ilustração da realidade, mas um modo de acesso à realidade bruta.

Quando estava estudando as fotos, recordando-me da multidão, pensando nesse trabalho, eu percebi muitas coisas. Por exemplo: a multidão se deslocava sem levar em consideração as questões da luta de classe. Fomos à Assembleia Legislativa, mas não fomos à Bolsa de Valores. Ficamos ao largo disso. Não é uma tradição nossa...

I: Eram, inclusive, bastante refratárias a qualquer tipo de perfil. A manifestação das passagens de ônibus...

L: É verdade. Ela ia nas minúcias da vida cotidiana, como o preço das passagens de ônibus e pedidos de liberdade sexual e religiosa, mas não tocava na questão da luta de classe. Na época, fui em diversas reuniões políticas que debatiam violência. Lembro que fui a uma do Partido Comunista bastante acirrada. Interessante, que mesmo num partido comunista, ninguém percebeu (pelo menos naquele debate) que a grande violência no mundo contemporâneo está na relação trabalho/empregador, que nunca esteve tão arrogante. Violência que se insere nos conflitos de classes. Esse é o cerne de uma violência contemporânea que está absolutamente intocável. Deve explodir, mais tarde, em inimagináveis delinquências: religiosas (Estado Islâmico), policiais... é assombroso, muito assombroso.

Sheik: Como é que é, assim, no trabalho artístico, falar de uma coisa com pouco tempo? Desde as manifestações até a exposição, foram dois anos?

L: Foi mais ou menos isso.

S: Muito dentro. Como é que você resolve isso artisticamente, como é esse processo para você? Você vivenciou, está dentro, e produziu o trabalho ao mesmo tempo, as duas coisas juntas.

A: Sem distanciamento.



L: É, eu ia todos os dias às manifestações e, quando chegava, trabalhava. Ficava colecionando aquelas fotos sem saber o que fazer com elas. Veio-me a ideia de fundir elementos do real aparentemente díspares: a impostura da arte e a realidade da política, a alegria do futebol e a repressão às manifestações de massa, a ordem autoritária e sublevação do acaso... Pensei em criar um estranhamento para as imagens que documentavam aquela realidade, arrancar o olhar da acomodação. Eu tenho um pensamento de que o homem viveu a Idade da Pedra, do Ferro, do Bronze e que agora vive a Idade da Borracha, porque ela é flexível e, ao mesmo tempo, resistente. Para resistir hoje, temos que aprender a perceber, para depois unir resistência à flexibilidade – nisso, o artista tem o que oferecer. Não podemos dizer não a alguns aspectos do capitalismo globalizado, mas não devemos aceitar esse liberalismo econômico maníaco, que tem nos levado a desigualdades sociais e a uma crise econômica da qual não vemos saída. Você tem que ser flexível, e, ao mesmo tempo, resistente. E aprender a perceber o movimento do mundo é trazer novamente o estranhamento para o olhar. O artista tem muito o que oferecer, porque ampliamos a percepção do mundo colocando o imaginário em movimento.

S: Pensei que você estivesse falando da bala de borracha, do cassete de borracha.

A, I, L, S: (risos)

I: Mas tratar da imagem, da violência da estetização da violência, a partir do depoimento de um artista, é muito importante porque ele trabalha na contracorrente do que que é a imagem denúncia, e traz uma carga política de outra maneira, desse outro perceber.

A: Lula, só um parêntese, você conheceu a Lygia através da Nise, do Mário Pedrosa? Como foi esse trânsito?

L: Não, eu conheci a Lygia através da minha mulher, que era amiga da cabeleireira dela. Ela é uma cabeleireira que se tornou psicanalista e era formada em Filosofia. Não era qualquer cabeleireira. (risos) Ela dizia que fazia a cabeça da Lygia. Gina ficou entusiasmada com o que ela falava de Lygia e foi conhecê-la. Fui atrás .



I: Mas você já era médico, psicólogo?

L: Depois eu falo sobre isso, porque me atribuem títulos que não tenho. Aproximei-me de Lygia, a princípio ela não foi muito simpática, mas, depois, me aceitou e fiz todo aquele processo da Estruturação do Self. Foi muito importante para mim. Quando terminou, ela pediu-me que continuasse com ela, era um momento que Lygia estava muito só. Comecei a praticar e a estudar com ela questões de arte, corpo e psiquismo. Lygia dizia que o que fazia era política. Sempre me intriguei com essa frase. O trabalho de Lygia é sobre nossas vidas, com as nossas vidas e para nossas vidas, e isso é uma ação política em si. Mas, há momentos em que a realidade política é tão brutal e urgente que não a alcançamos. E quando temos que assumir uma militância, até o nosso próprio trabalho adquire um conteúdo político direto.

Lá pela década... acho que era 80, quando o Mário Pedrosa voltou para o Brasil, Nise da Silveira fez um projeto para FINEP, uma releitura do Museu de Imagens do Inconsciente, e chamou Mário Pedrosa para participar. O gesto de Nise tinha o intuito de possibilitar uma forma de renda imediata a Mário, pois voltar do exílio não é fácil. Nos últimos meses do projeto, era eu quem levava o dinheiro na casa de Mário, ele já estava com o câncer que o levou a morte. Era maravilhoso quando eu ia na casa de Mário, porque, nessa época, Lygia tinha me convidado a me engajar em suas pesquisas sobre arte, corpo e psiquismo, e eu não conhecia bem a obra dela. Aquelas conversas com o Mário foram fundamentais. Ele tinha uma atitude muito carinhosa comigo, e de muita paciência com o meu desconhecimento. Certo dia, perguntei sobre a arte brasileira hoje. Ele, com um olhar perdido em distâncias, disse-me: “é tempo de pensar na política”.

A: Isso nos anos 80!

I: Então você lê mesmo esse primeiro momento já como um momento político? Porque nos filmes que você faz, há uma resistência artística, uma maneira indireta de abordar a questão social, política... O que é diferente dos trabalhos deste momento. Embora sejam sempre trabalhos com a imagem, com os corpos, e com as relações sociais.

L: Não poderia pensar em outro trabalho de arte que não fosse diretamente político. O momento brasileiro, com um golpe político eminente, pedia. Não foi a primeira vez que fiz trabalhos sobre a



coreografia das manifestações políticas nas ruas. Em 1979, para uma exposição aqui no Rio, fiz um tríptico usando textos, colagens e desenhos sobre a violência das manifestações de rua na época da ditadura. Era difícil não falar de política vivendo a brutalidade da ditadura. Mas existe uma diferença entre uma “arte política” e uma “política da arte”. Em Recife, no início da década de 70, participei, como um dos seus ideólogos, de um movimento artístico muito interessante. A *Nuvem 33* era a reunião de um punhado de artistas (atores, músicos, artistas plásticos...) com ideias novas, que não tinham lugar para sua arte: não tinham mercado, nem mesmo uma escola ou um teatro que os acolhessem. A *Nuvem 33* se reunia para criar espetáculos, publicações..., criar situações de encontro artístico. Quer dizer, não era um grupo, nem mesmo um coletivo, era um palco de encontro, sendo, portanto, uma intervenção política na cidade, uma “política da arte”. A *Nuvem 33* era uma apropriação da cidade que nos foi roubada por uma sociedade patriarcal machista e careta sob a ocupação de uma ditadura militar.

I: E é nessa época que você entra em contato com Dias-Pino? Você é bem próximo dele, não é?

L: Sim, sou próximo do Wladimir. Conheci o movimento *Poema Processo* em Recife. Foi um movimento, onde nós artistas podíamos nos abrigar, muito forte no Nordeste. Embora eu não tenha me definido como poeta processo, eu conheci o Álvaro em Recife e, através do Álvaro, o Wladimir.

A: Desculpa, qual Álvaro?

L: Álvaro Sá³, poeta, engenheiro, filósofo, crítico de literatura, editor que, com Wladimir, foi um dos formuladores teóricos do *Poema Processo*. Eu já conhecia o Álvaro lá de Recife, das vezes em que se reuniu com os poetas/artistas pernambucanos. Já morando aqui no Rio, mostrei alguns poemas numa exposição organizada pelo Alex Hamburger. Ele gostou de um dos trabalhos e pediu a Alex para me conhecer. Quando nos reconhecemos, foi uma alegria só.

I: Isso é no mesmo momento que a *Nuvem 33*?

³ Poeta artista visual e artista gráfico, pioneiro da poesia visual. Alvaro de Sá foi engenheiro químico, poeta, crítico e filólogo. Junto com Wladimir Dias-Pino, foi um dos fundadores do movimento artístico *Poema Processo*.



L:

Wladimir ia muito na casa de Álvaro. Minha aproximação com Álvaro e Wladimir (com o pessoal do *Poema Processo*) era porque sempre explorei a desestabilização entre o olhar e a imagem, entre a informação e a leitura, e isso, se não eram questões centrais do *Poema Processo*, estavam em seu contexto. Por exemplo, no meu trabalho “Arte é o Futebol sem Bola”, que ficou muito conhecido, as motivações são muito pouco futebolísticas, embora eu tenha paixão por futebol. Eu procurei, em diversos trabalhos, desestabilizar o olhar, para conseguir modificar a informação da imagem, levando o espectador a ampliar sua percepção. Fiz um trabalho, que gosto muito, chamado “Bem Dentro”. É a leitura de um livro do pintor e escritor José Cláudio. Eu cimentava uma televisão e deixava um buraco um pouco à esquerda, alugava filmes pornô, e assistia pelo buraco. Como o buraco virava uma espécie de câmera de filmar, selecionava imagens e ia montando um novo filme pornô, mas você nunca concretizava o pornográfico, ficava só no erótico. Você era obrigado a recriar tudo o que via. É isso o que chamo de desestabilização do olhar. Então, quando tiro a bola do jogo, não busco a estética da ausência ou do vazio; a bola traz a leitura do jogo, sem ela, você tem que reconstruí-lo de dentro. Esse poema pop não é bem sobre o futebol, mas sobre a vida contemporânea e a busca de uma percepção nova.



S: Você falou de uma dimensão política, de uma dimensão da mudança de olhar, mas há dois outros aspectos que eu acho interessantes: um é que você acaba usando o humor, o humor sempre aparece; e o outro é que, nessa sua interferência na imagem, há também uma violência. Cimentar uma televisão, fazer aqueles cortes e botar as imagens, você usa o aparato de transformação da imagem, que é usado para manipulação de imagem, mas de maneira artística. Mas há uma certa violência nisso, em relação à imagem em si.

L: Sim, é uma violência pelo seguinte: quando eu faço meus trabalhos, uso sempre imagens jornalísticas/midiáticas, as mesmas que saturam nosso olhar. Retirando a leitura da informação, dela



emerge uma estranheza poética. Isto não se faz sem contundência. E essa estranheza traz sempre o humor. Algumas fotos dessa última exposição lembram charges.

I: Você trabalha com o clichê mesmo.

L: Sim, com o clichê. Agora, uma das coisas mais bonitas da arte é que tem muitas dimensões.

I: É engraçado, porque você já vem desse lugar de vanguarda e da arte conceitual, que já pensa a arte como pensamento da arte. Depois, você tem essa relação forte com a Lygia Clark, que trabalha com uma linguagem sensorial. E você trabalha com uma imagem, que é quase o oposto.

L: A fragmentação é a minha maior dor, mas talvez seja a minha maior riqueza. Eu sou muito fragmentado, eu vivo do acaso, do que me surge. A fragmentação é muito intensa. Mas é isso que eu tenho que enfrentar, porque, no fundo, eu sei que o sentimento poético da vida é o que me traz unidade.

A: Por falar em fragmentação, e quanto à sua formação?

A, L: (risos)

L: É o seguinte: eu vim da classe média, meu pai era bem organizado financeiramente. Era uma pessoa apaixonada pelo futebol. Minha infância foi muito ligada a futebol, por isso os trabalhos com futebol. Ele faliu violentamente. Nos trouxe muito sofrimento, mas, também, maior liberdade de escolhas. Tinha traçado para minha vida, como qualquer jovem de minha época, o ingresso em um curso superior.

I: Há muitas gravuras aqui nas paredes da sua casa, você trabalhou com gravura?

L: Não, trabalhei muito com cartazes, diagramações de jornais, livros – trabalhos gráficos. Resolvi fazer um curso, pensava em Arquitetura, mas não passei no vestibular – fiquei em português. Logo eu que sempre quis ser escritor. No colégio as pessoas diziam “você escreve muito bem, uma



potencialidade como escritor”, mas não fui bem na prova de língua portuguesa. Foi quando, um primo meu – na minha família, a geração nova, há muitos médicos – me chamou para estudar com ele e fazer Medicina. Estudamos juntos e passei no vestibular. Entrei no curso muito contente mas, lá pelo terceiro ano, vi que era impossível prosseguir – nada tinha a ver comigo. Nessa época, eu já era um artista conhecido em Recife. Fazia trabalhos para jornais e chegava em casa a noite vindo de redação. Era um horror, estudava medicina de manhã e de tarde. Eu tentei sair dessa, mas meu pai aconselhou: “acabe mesmo que não siga a profissão”. Na minha formatura de Medicina meu pai e minha mãe e minha namorada não foram porque sabiam que eu não ia ser médico. Nunca me forçaram. Os colegas sabiam que eu não teria chance de seguir, porque faltava muito. Como é que você se forma em Medicina no Brasil sem estudar nada?

S: E por que sanitarista?

L: Eu tentei fazer Sanitarismo, mas não passei na especialização. Sanitarismo por ser um ramo da medicina mais politizado. Tentei estagiar em psiquiatria, fiz concurso para uma clínica e passei. O estágio era de dois anos numa clínica muito ideológica e experimental em Recife, mas, depois de um ano, os diretores se reuniram comigo e disseram: “Lula, você não tem disciplina para ser médico, a gente vai cortar seu estágio”. Eu saí com a certeza que “eu não tenho disciplina para ser médico”. Deixei meu diploma reservado, caso não conseguisse mais sobreviver de arte, mas sentia que não tinha como exercer a medicina. Até que um dia, visitando um primo aqui no Rio, fui levado por um vizinho à casa da Nise, que morava próximo dele. Tudo mudou.

A: Isso foi quando?

L: Em 1976. Eu estava visitando meu primo aqui no Rio, passando uns dias com ele. Eu já conhecia o Rio, porque um irmão morou aqui, e eu vinha visitá-lo sempre. Fui até a casa da Nise, mas o cara (o tal vizinho) que ia me apresentá-la não foi. Era dia de um grupo de estudos, e eu morrendo de vergonha de estar ali, tentei ser anônimo entre os participantes. Nise fulminou-me com o olhar e disse: “quem é você?”. Conteí a história do vizinho participante do grupo, que não foi, e ela, com o olhar mais ameno, me disse para “ficar à vontade”. Perguntou de onde eu era, conteí que de Recife, e que estava no Rio apenas de visita. Se deteve comigo, lembrando das suas idas a Recife na infância, pois seus pais eram de lá.



A: Ela era de Maceió, não é?

L: É, mas os pais eram de Recife. Ela me perguntou por uma sorveteria que existia lá em Recife, e eu tive que contar que o dono da sorveteria tinha se enforcado dentro da própria sorveteria. Para eu contar à Nise, olha... (risos), foi um horror.

“O que é que você veio fazer aqui?”, me perguntou. Estudar, todo mundo estava ali estudando, eu ia dizer o quê?: “vim olhar para a sua cara”. Ela abriu o grupo de estudos dizendo “tem um pernambucano aqui que disse que está doido para estudar”.

A: Pronto, agora vai ter que estudar.

L: “Ele vai apresentar os dois primeiros trabalhos do ano”, ela falou. Eu não me arrependi de estar ali, eu me arrependi de ter nascido.

A, I, L, S: (risos)

L: Eu estava numa cidade estranha, num grupo estranho, tendo que estudar um tema estranho, com uma senhora que eu não conhecia determinando a minha vida. E por que não? Apresentei os trabalhos com a ajuda da própria Nise, que ampliou a visão sobre os conceitos apresentados e seus autores. Fim de uma reunião, Nise me fez uma proposta surpreendente: “você quer estagiar comigo?”. Era a aventura que eu estava necessitando para sacudir minha vida depois do fim de um namoro. Surpreso, disse-lhe, por insegurança, que teria dificuldade em trabalhar com teorias sobre o inconsciente e que não tinha a menor vocação para o biologismo da medicina. A resposta veio imediata, de quem, provavelmente, me observava atenta: “Faça de sua sensibilidade o instrumento de trabalho”. Fui estagiar, posteriormente trabalhar, na Casa das Palmeiras, clínica de Nise.

A: Mas e a loucura?

L: A minha paixão pela Casa das Palmeiras, na década de 70, com sua espontaneidade e intensas trocas afetivas, foi instantânea. Ajudou-me a recriar-me e a construir minha existência dentro da psiquiatria. Ajudou-me a construir, para mim, uma clínica que põe, em estreita sintonia, conhecimento e experiência, e que não tem,



na transcendência de uma teoria, seu ancoradouro, mas sim na imanência do encontro, pois cada caso tem sua própria teoria e método. Uma clínica “pele de escorpião”, passível de descolar-se e recriar-se (recriação, ao mesmo tempo, ética, estética e política) constantemente. A frase de Nise foi a ponte que logo me levaria às experiências clínicas poéticas de Lygia Clark e à criação do Espaço Aberto ao Tempo.

I: Mas a Lygia percebeu rapidamente a sua abordagem.

L: Acho que sim. Quando Lygia me chamou para entrar naquele mundo do sensível, eu mergulhei de cabeça.

I: Você trabalhou muitos anos lá com ela?

L: Direto com ela, oito anos, depois prossegui sozinho. A obra de Lygia me fascina. Parei minha vida para fazê-la. A Lygia Pape me “batia”: “você está parando a sua vida”.

I: Mas é sempre como um trabalho poético a sua penetração no mundo da loucura?

L: Puramente poético.

I: E o Espaço Aberto ao Tempo (EAT)?

L: É uma instituição que eu criei. Tem uma história muito bonita. Trabalhava com Nise, não mais na Casa das Palmeiras, mas como funcionário do Museu de Imagens do Inconsciente.

I: Mas isso foi na época que você já estava trabalhando com a Lygia Clark?

L: Estava, bem no auge do trabalho.

I: Anos 80?

L: Meados dos anos 80...



S: Mas eu fiquei curioso, você era contratado como médico ou como artista?

L: Como médico. Nise e Mário Pedrosa criaram um projeto de reestruturação/releitura do Museu de Imagens. Fui da equipe desse projeto, como pesquisador pela FINEP. Mas nessa época, ela foi condecorada e exigiu, para receber o prêmio, a contratação de cinco pessoas. Eu era uma delas. Fui contratado para o Museu de Imagens do Inconsciente, formalmente, como médico. Mas, no Museu, eu não fazia nenhum trabalho médico. Trabalhava nos ateliês, e um pouco na museologia. Do Museu, eu assisti a chegada, para o Centro Psiquiátrico Pedro II (onde o Museu está localizado), de um grupo de profissionais maravilhoso, que, movido por utopias próprias do momento de saída da ditadura militar, resolveu transformar a genocida psiquiatria brasileira. Era uma atitude política corajosa, pois a maioria era de professores reconhecidos (Jurandir Freire Costa, Benilton Bezerra, Paulo Amarantes), que buscava um saber orgânico e transformador. Juntei-me a eles, oferecendo minha experiência com Nise e com Lygia. Os tempos, também, eram de ambiguidades, e todos foram violentamente expulsos pelo ministro da Saúde. Eu fui arrancado do Museu e constrangido a trabalhar num insano hospital psiquiátrico. Fui, assim, obrigado a trabalhar como médico, e não sabia o que fazer.

I: Nem Nise estava preocupada com o trabalho médico em si.

L: Nesse insano hospital (H. Gustavo Riedel), conheci um grupo de profissionais que, como eu, resistiam à intervenção do governo federal. Reorganizamos todas as nossas forças e, num gesto hoje visto como ousado demais para a época, desmantelamos completamente o hospital, e criamos por sobre ele o Espaço Aberto ao Tempo. Dessa forma, eu “sobrevivi” à punição, restaurando minha clínica poética do tempo da Casa das Palmeiras (agora, com muito mais radicalidade) e dava prosseguimento a luta política anterior. Para criar o Espaço Aberto ao Tempo, utilizei intensamente a obra de Lygia Clark; não só a Estruturação do Self, mas toda a linguagem orgânica criada por ela. Luís Oramas diz que boa parte da obra de Lygia foi salva com a criação do Espaço Aberto ao Tempo. O mito do psiquiatra nasceu aí, mas acho que a minha “psiquiatria poética” está muito distante da psiquiatria tradicional.

I: Você recebia pessoas?

L: Recebia pessoas para tratar. Fazia cinema, teatro, dança. Trabalhei muito com pessoas da dança e da



música. Angel Vianna foi minha “parceira”. O Espaço Aberto ao Tempo, durante toda década de 1990 até meados de 2005, foi um serviço muito intenso e inovador. Sem pretender, fomos alçados, até mesmo por europeus, à condição de vanguarda. Na época, Guy Brett mandava, de Londres, dinheiro (doador por uma colecionadora) para dinamizar a instituição e, mais recentemente, o MoMA me chamou para falar do EAT no seminário anual deles. Não esperava chegar tão longe. Mas também sem querer, descobri uma coisa belíssima, que era o movimento da reforma psiquiátrica brasileira. Conheci pacientes maravilhosos como Carrano (inspirou o filme “O bicho de sete cabeças”), Milton Freire, que assumiram uma luta política para a mudança dos tratamentos psiquiátricos. Era genocídio tudo aquilo.

I: Os choques, né?

L: O choque era o de menos. Você tinha Paracambi, onde, em dez anos, houve mais de mil mortes.

I: Medicação, excesso de medicação.

L: Abandono mesmo.

I: Alienação absoluta.

L: Total. Aqueles lugares fechados, aquelas pessoas entrando sem possibilidade de sair... Você tinha hospitais em que as pessoas comiam em currais. No chão. Feito gado, né?

I: Caramba!

Como é que as pessoas iam procurar o Espaço Aberto ao Tempo?

L: Eram pessoas enviadas pelos serviços de psiquiatrias, que vão ao EAT e voltam para suas casas.

S: Você vê isso como seu trabalho de arte? Você produziu alguma coisa nesse momento ou esse era o seu trabalho de arte?

L: Boa pergunta. Na década de 1950, Almir Mavignier, adequado ao momento do Modernismo, fez um trabalho, voltado para a criação de ambientes, que revelasse talentos. Eu, mais afeito à



contemporaneidade, trabalho criando ambientes na fronteira entre arte/clínica. Chamo de uma “psiquiatria poética”. Retomei o contato com galerias, para fazer exposições, no final da década de 80. Fiz uma grande exposição no MAM. Retomei uma paixão antiga, desde Recife, que é o trabalho com o audiovisual. Meus videopoemas talvez sejam as melhores coisas que fiz na vida.

A: Até então você expunha regularmente?

L: Olha, em Recife, a gente não entrava na galeria porque era uma coisa careta.

A: Burguesa.

L: Burguesa. Quando eu vim para cá, eu fiz exposição logo que cheguei, talvez em 78. Uma exposição naquelas galerias da Funarte. O Frederico Morais escreveu algo bem interessante, mas muito irônico, porque eu tinha muitas linguagens, sem, aparentemente, unidade alguma: foto, objeto, filme, desenhos... havia de tudo ali. Eu achava que a minha riqueza era a diversidade. Aí, o Frederico insinua no texto que o artista é bom, mas a exposição parece uma coletiva. Na matéria que Frederico fez para o Globo, a ilustração é uma foto de um dos trabalhos do tríptico sobre a violências das ruas.

I: Hoje, ele falaria disso com outros olhos. Você já era além do seu tempo.

L: Eu fiz outra, depois, em uma galeria dirigida pelo Ascânio e pelo Ronaldo Macedo.

I: Onde?

L: Edifício Argentina. Era uma galeria financiada por uma construtora. Nessa, Lygia Pape me disse: “ah, isso é legal, porque você mistura tudo, não tem que dar satisfação a essa imposição institucional de uniformidade”. Foi um alívio. Fiz uma exposição ainda sob o impacto das minhas experiências com a Lygia.





L: Vocês entendem porque não há um corte entre minha vida de terapeuta e de artista? Eu lembro que a revista do Parque Lage me chamou, também, para fazer uma entrevista e, logo de início, perguntaram sobre minha vida dupla. Expliquei que não vejo assim. O Paulo Herkenhoff disse um dia, me apresentando ao público, que eu era um atravessador. Tomei um susto: “atravessador?” Sim, uma pessoa que atravessa realidades diferentes.

I: Então, a gente já viu que o corte é que é a ligação.

S: É, a minha pergunta era justamente por aí, vamos chamar de preocupação. Eu consegui, na internet, pouca informação da sua obra nesse sentido da imagem, das artes visuais. Você tem um livro publicado sobre essa experiência com a Lygia, vi as entrevistas com a Suely Rolnik, mas sobre a sua produção, numa galeria, um registro imagético da sua produção mais ligado às artes visuais, encontrei pouco material, e isso me preocupou.

L: Eu não tenho trabalho fixo (com contrato) com galeria. Se você não é representado por galerias de arte, você não está no circuito formal das artes, você fica à margem. E eu não tenho saco para trabalhar nesse nível. Mas, ultimamente, tenho exposto muito e, em geral, matérias sobre exposições estão na internet. Cuidado, que meu Wanderley é “w” e “y”.

S: Eu sei. (risos)

I: Você poderia ter um *site*, por exemplo.

L: Eu tenho um neto que propôs fazer um *site* com todos meus videopoemas, filmes, objetos e textos. Todas as minhas coisas, desde o trabalho lá de Recife. Vamos, sim, fazer, porque organiza mais a



produção.

S: Está fazendo?

L: Eu prometi a ele que eu ia fazer, ele vai fazer comigo.

I: Mas o Espaço Aberto ao Tempo, continua?

L: Continua, mas hoje eu me dedico mais à arte. Espaço Aberto ao Tempo tem 28 anos. Aliás, desde 2005, venho diminuindo meu ritmo de trabalho como terapeuta.

I: 2005? Já tem 11 anos.

S: Você considera encerrada a sua participação mais efetiva?

L: Sim. Eu trabalhei com a mesma equipe no Espaço Aberto ao Tempo por uns 20 anos. Hoje, as pessoas começam a sair (aposentar-se), e a instituição muda de rumo. Tende a perder sua originalidade e é forçada a uniformizar-se, como exige o mundo globalizado.

I: Uniformizar-se, como assim?

L : Nós não somos, para o Ministério da Saúde e para a Prefeitura, um projeto cultural, por isso não temos direito a verbas dessa área. Também não somos um Centro de Atenção Psicossocial, portanto não temos direito a verbas da área assistencial. Recebemos, atualmente, 70 reais por mês, como ajuda de custo para os projetos do EAT. É desalentador. Até hoje, nunca ganhamos uma sede, ocupamos prédios abandonados. Mesmo assim, há projetos muito interessantes atualmente no EAT, como o grupo de música e *performance* “Sistema Nervoso Alterado”

I: Qual o nome? Eu não escutei direito.

L: *Grupo de Ações Poéticas “Sistema Nervoso Alterado”*.



I: Feito por pessoas que frequentam o Espaço Aberto ao Tempo?

L: Sim.

I: Os terapeutas e os usuários.

S: Agora chama “usuário do sistema de saúde mental”.

L: A gente usa.

I: Interessante, é um trabalho de improvisação.

L: Não é bem de improviso. É bem pensado e com ensaio rigorosos.

I: O nome é seu?

L: O nome *Sistema Nervoso Alterado* foi criado por Ilcatan, um cliente talentoso e um dos líderes do grupo. Fiz, com Luciano (outro cliente), uma abertura para o *Sistema Nervoso Alterado* que gosto muito: aparece em letras vermelhas sobre um fundo branco: “se você está nervoso, irritado, dando bico no cachorro, implicando com a patroa, você está com o sistema nervoso alterado”. A letra vai sumindo, e surge Paulo Bruscky⁴ fazendo exame encefalográfico. Quando o exame fica todo branco, vai aparecendo o cenário de uma entrevista com a Madonna, maravilhosa. Eu sentei com duas atrizes para dublar Madonna, e com um pessoal de vídeo, para sincronizar perfeitamente a voz. Madonna dá uma entrevista pra BBC, sobre o *Sistema Nervoso Alterado*, que você morre de rir. “Onde você conheceu o *Sistema Nervoso Alterado*?” E ela diz: “estava no Mercado de Madureira fazendo compras com o meu namorado Jesus, quando vi uma fita num camelô”. Ela, então, começa a descrever o *Sistema Nervoso Alterado*. Era o início do show “Corações em Desatino”: uma ópera cordel, onde um cantador e um *rapper* dialogavam sobre a loucura. Um coro grego fantástico pontuava. Com esse espetáculo, abrimos um show da Pitty, em Salvador, e um do Arnaldo Antunes, no Canecão. Outro show que a gente apresentou no CCBB daqui, e apresentamos, também, em São Paulo, foi o *Alterado*

⁴ Paulo Bruscky. Poeta e artista multimídia pernambucano, editor de vários livros de artista, mantém em seu ateliê no Recife importante coleção de livros e documentos sobre arte contemporânea.



Fashion Week: um desfile de moda, em que os clientes desfilavam com uma camisa de força, que nós somos obrigado a vestir. Tem a camisa de força da imprensa, camisa de força social, a camisa de força da mulher... É um musical com *performances* muito elaboradas.

S: Era uma criação coletiva?

L: Era uma criação coletiva.

S: E tem registro em vídeo disso?

L: Tem. *O Sistema Nervoso Alterado* durou uns 6, 8 anos, mais ou menos. Tempo em que criamos muito, porque, em cada apresentação, tinha musica, vídeo, texto, teatro... Era, também, muito divertido. Ensinaram-me, na Olinda católica, que só se cresce pelo sofrimento/sacrifício; aprendi, com o *Sistema Nervoso Alterado* que também se cresce pelo prazer. Eu tinha muito apoio da Angel.

I: Que também é uma pessoa de fronteira, que sai da dança, que sai do corpo, da poesia, e também faz essa arte total.

L: Eu devo tanto a Angel, que hoje sou professor de lá, eu quero colaborar com aquela escola.

I: Você dá aula de quê lá?

L: Corpo e Arte.

I: Há vários lugares de resistência que estão sobrevivendo, impressionante não é?

L: O mundo contemporâneo me pede, como artista, que o retire desse cotidiano impessoal e repetitivo, e, simultaneamente, me pede, como psiquiatra, que recoloca os que vivem na experiência do sofrimento psíquico nesse mesmo cotidiano. Criar zonas híbridas para um encontro poético/clínico que elimine a diferença entre arte e não arte; clínica e não clínica, tudo isso tornou-se o meu projeto de toda uma vida. Do ponto de vista existencial, o Espaço Aberto ao Tempo é um prolongamento, para mim, do antigo Nuvem 33. Um lugar de resistência.



I: E esse contato com as pessoas é um contato privilegiado, porque não se trata do contato de uma troca funcional. Nem funcional num bom sentido, porque você precisa se comunicar. Ali, não, há uma grande comunicação, mas não necessariamente vai dar certo.

L: É. Quando eu escrevi *O Dragão pousou no Espaço*, eu conto uma história maravilhosa. Recebi um menino com a recomendação de estabelecer uma comunicação com ele. Como terapeuta, eu não trabalho com o psiquismo nem com o biólogo, e sim com a comunicação. Parto do princípio de que o enlouquecimento é um corte na comunicação com o mundo. Aproximo-me de uma pessoa em sofrimento sem nenhum projeto *a priori* ou teoria; deixo-me impressionar pelo sofrimento e, a partir dessas impressões, crio formas de me comunicar com ele. Trabalho como quem faz um poema.

I: Como?

L: Conto essa história. Esse menino não andava, ou melhor, andava tão devagar que a distância dos passos não excedia a de um dedo do pé

I: Que coisa. De um dedo?

L: O dedo grandão aqui do pé, era a maior distância que ele deslocava o corpo. Ele também não falava. Isso implica numa introversão terrível, quem vive assim nesse mundo? Eu não sabia o que fazer, tentava de tudo e nada. Disse: “se eu conseguir andar assim com ele, eu vou criar uma identificação, um jogo especular onde pode nascer uma empatia como princípio de algum contato.” Convidei-o para passear. Fomos para um grande centro comercial do Rio de Janeiro. Os dois andando lentamente. Nunca me imaginei andar assim: o mundo todo correndo e a gente indo contra o mundo. Assisti pessoas perderem a paciência. Uma senhora disse: “eu estou vendo que você pode andar, por que não bota ele no colo?” Eu, “vai tomar no cu, a senhora não tem nada a ver com isso, a gente anda como quer”; e ele ria com a situação. Ele ria, porque estava me testando.

A: Com o tempo dele.

L: No tempo dele. E eu pude fazer, com ele, um trabalho com a linguagem sensorial de Lygia, a partir



disso. Tive que ir “onde ele estava”, sem seguir manual de técnicas psicoterapêuticas, para depois compreender sua história. Não se faz isso sem um sentimento de compaixão, e, também, criação de linguagem e beleza.

A: Ele trabalhava em quê?

L: Ele trabalhava em um banco. Imagina, ir diminuindo os movimentos trabalhando num banco. O poema que ele fez no momento de enlouquecer é maravilhoso. Há uma atitude revolucionária na loucura, de ir contra esse mundo.

I: Tem que ter muita disponibilidade.

S: É, esse era o rapaz, do sonho da árvore, do contato com Deus, está na sua entrevista com a Sueli. Agora, fiquei pensando, talvez seja uma leitura rápida, talvez rasteira, mas quando você se aproximava pelo lado da sensibilidade, de uma certa maneira você estabelece essa empatia e aproxima a sua persona daquilo ali, para uma espécie de compreensão, pensei no seu vídeo, quando você fica no lugar do Humphrey Bogart, do Carlitos...

L: Tem tudo a ver. A facilidade com que eu tenho de abandonar o lugar e ocupar um outro lugar sem perder o lugar de origem. De estar sempre em trânsito. Um lugar que você não se afirma, talvez seja o melhor lugar para você dialogar com as pessoas que enlouquecem. Não me afirmo como médico, como psicólogo, como artista.

I: É muito difícil sair do lugar, não é?

L: Ah, sim, é muito difícil.

L: Se você tem uma atitude poética, ela organiza você.

S: Esse deslocamento também, aí no caso da sua ação, da exposição do HO, as cenas de violência que você traz dos jogadores de futebol, e coloca lá com o Neymar caído, você tem que fazer esse deslocamento de função, pegar o futebol, pegar a violência, e fiquei pensando nessa sua mudança de



papéis com o ídolo, para se colocar. Não sei se desperta alguma empatia, se repete uma coisa da década de 1970, em que o futebol tinha muita violência, em que o futebol era usado como, vamos dizer assim, uma espécie de ópio do povo, com o perdão da expressão, e hoje em dia, o futebol não tem mais esse papel, mas ainda tem um pouco. Você tira essas pessoas desses papéis e leva para a violência...

L: Em uma das fotografias com Neymar, eu o coloquei numa poça de sangue, como os cadáver encontrado nos morros cariocas. Em torno dele, policiais das manifestações da Turquia. Era o início desse trabalho, onde a fotografia jornalística era mais explícita e se fundia com a minha memória. Depois, eu comecei a criar imagens mais surpreendentes, pelas funções de tempo e de espaço. Mais indefinidas.

S: Eu fiquei curioso, os fotógrafos, você pediu autorização a todos? Porque, hoje em dia, há muito esse problema da autorização do uso de imagem, quer dizer, isso fica um pouco complicado hoje em dia.

L: Eu não fiz autorização formal, pedi porque ia fazer um trabalho, mandaram, eu fiz.

S: Entendi.

A: Mas não tem a assinatura dos fotógrafos, não mandaram os créditos?

L: Não, até a Mídia Ninja me mandou 11 fotos grandes, sem crédito algum. Não sei quem bateu aquelas fotos, não. Na verdade, elas são materiais para colagens digitais.

I: Lembro-me de uma que era muito complexa, um pouco diferente, uma foto do público, de vários públicos e de várias guerras, havia de tudo ali dentro.

L: Tive um prazer de criar, com as fotos, arquétipos da arte. Uma batalha que lembra um quadro de Delacroix.

I: Era meio histórico.



L: Tem uma que lembra quadrinhos americanos, que eu acho lindíssima. Uma das que gosto mais. Passei dias trabalhando nela: a polícia está toda atrás do cara, e ele, displicentemente, fazendo embaixadinha como os super-heróis que desdenham dos inimigos. Parece uma coisa pop americana. Fui criando arquétipos da arte, para diversificar as fotos.

I: Há vários tempos dentro dessas imagens, é o contrário da imagem que congela.

L: Está dentro do que chamo “porosidade”. Tem imagens criadas que necessitaram a desmontagem de 6 a 8 fotos: fui tirando, fui compondo, fui tirando, fui compondo. Agora, realmente, o que me impulsionava na fineza da montagem era estar dentro da manifestação. Era estar dentro. Eu sempre trabalhava quando chegava delas. Ficava criando. Eu necessitava das impressões que eu tinha da multidão. Ficava até de madrugada na rua. Tudo que faço é com as impressões que o mundo me causa.

I: Há um processo de análise emocional enorme.



L: É, porque estou todo o tempo muito presente...

S: Pensei numa coisa de gravura mesmo, a impregnação, a emoção está impregnada nele, você usa



essa emoção na imagem.

L: Sim. Há, também, o prazer semelhante ao de um pintor: vamos colocar uma luz estourada aqui, vamos acertar um pigmento ali... Também é próximo da grafia do cinema e do vídeo que hoje trabalho. Descobri essas novas tecnologia, que permitem múltiplas realidades sobrepostas, e me encantei. Tinha momentos em que me sentia um Ronaldo Macedo; noutros, um Mário Carneiro em ação. Trabalho com um técnico em computação gráfica, Alan Teixeira, que tem uma inteligência visual maravilhosa. Isso me ajuda muito nas decisões.

I: Tem como um *blow-up* nesse trabalho, uma imagem que revela uma outra imagem dentro dela.

L: E a outra imagem vai surpreendendo. Lembro-me que na *Nuvem 33*, uma das grandes riquezas das produções artísticas era a divulgação jornalística. Trabalhávamos a divulgação poeticamente, como trabalhei hoje essas fotos: a informação era revelada por outra informação que revelava uma outra. Nessa época, chegávamos nos jornais e pedíamos um espaço em branco para criar. E éramos sempre atendidos. Hoje, isso parece inverossímil. Você imagina eu chegar num jornal e pedir um espaço em branco? Era outro mundo.

I: Nem sei se tem esse espaço hoje no jornal.

A: Só pagando.

L: Naquela época, eu me dirigia a alguns jornalistas e dizia: “me dá um espaço em branco na sua coluna, que eu quero criar a divulgação de um show”. E criava poeticamente.

A: É uma coisa que Bruscky fazia também.

L: Fazia. Criava a informação jornalística de uma ação que iria fazer na rua, para que todos tivessem conhecimento e participassem. A diferença era que nossos espetáculos já começavam na divulgação. De certa maneira, as do Paulo e Daniel Santiago também, mas dávamos mais ênfase.

S: Isso, década de...?



A: Década de 70?

L: 70. Criávamos poemas informativos.

I: Entrar na linguagem do jornal e deslocar aquele conteúdo, traz a tona outra informação, uma contrainformação. Vocês iam direto nos jornais?

L: Íamos nos jornais pedir.

I: E os caras davam?

L: Os caras davam. Eu me lembro que a gente teve uma página inteira; os jornalistas deram para a gente fazer.

A: Você teve alguma formação em arte? As colagens cubistas, os procedimentos surrealistas, nessa época, ou a sua formação era mais gráfica mesmo? Você tinha acesso a essa coisa?

L: Olha, meu principal interesse era a questão da poesia visual. Ou, melhor, a poesia experimental, que era muito forte em Recife. Eu acho que ainda é o meu principal interesse.

A: Da linguagem.

L: Da linguagem à comunicação.

I: Eu estou vendo que você tem uma biografia em imagens. Uma história de vida.

A: É, qual o seu time, Lula?

L: Câncer.

A: Não, não, o time. Time de futebol.



L: Time? Pensei que era signo. Meu pai era fanático pelo Santa Cruz de Recife. Lá em casa, era bandeira do Santa Cruz, flâmula do Santa Cruz, xícara do Santa Cruz...

A: E aqui no Rio?

L: Eu cheguei aqui e disse: “quem são os tricolores do Rio e de São Paulo?” Fluminense e São Paulo, então, eu sou Nense e Sampaolino, por afinidade tricolor. O Santa Cruz é cobra coral.

A: É curioso, porque o futebol é um esporte coletivo que aciona outros coletivos, e você sempre, de alguma forma, insere esse coletivo de um certo inconsciente brasileiro, que está nas manifestações, que está no futebol também.

L: A política e o futebol nos chegam com muita força, através de muitas imagens.

A: E aciona muitas relações.

L: Gosto muito do que eu apresentei junto a essas fotos. Um videopoema em que persigo (busquei em outros trabalhos) a poética da junção de dois elementos díspares, ou “desapareados”, como chamamos no Nordeste. Nele, juntei Pepe Guardiola (técnico de futebol racionalista) e Wladimir Dias-Pino (poeta racionalista). Um vídeo sobre o movimento do time de Barcelona e o movimento na leitura de um poema do Wladimir. Eu acho muito bonito esse vídeo. É um dos melhores trabalhos que fiz ultimamente. Foi muito difícil, quase um ano de trabalho intenso, porque tirei todo o time adversário para estudar a angulação das jogadas do Barcelona, na época, dirigido pelo Guardiola. Estudei quase cem jogos do Barcelona até achar aquele gol em linha reta: gol feito com 12 passes em absolutas linhas retas. Esse videopoema, que se desdobra em um poema-objeto, chama-se a “Estratégia Angular de um Poema”.

I: Caramba, doze passes!

L: Em linha reta.



A: Impressionante!

L: Foi num jogo que o Barcelona fez na Checoslováquia.

A: Engraçado que tem essa razão geométrica, no futebol.

L: Por isso misturei o Wladimir Dias-Pino e o Pepe Guardiola, técnico que inventou esse futebol de passes precisos. Já nos últimos videopoemas, tenho trabalhado muito a questão do som. Colagens sonoras que se fundem as colagens gráficas. Trabalho com Manuel Lima, um músico brasileiro maravilhoso, que mora, atualmente, na Califórnia. Não sei se já voltou a São Paulo. Tenho trabalhado, também, com Sandra Autuori, em videopoemas que requerem um arrojo experimental na edição.

A: E o movimento, as pessoas dessas fotos, elas foram na exposição? O pessoal que te passou as fotos...

L: Acho que não. Nem sei! O fotógrafo que intermediou o contato com o pessoal da Midia Ninja acompanhou, até certo ponto, o processo. Enviei algumas fotos para ele.

I: E com o pessoal de Pernambuco, você continua em contato, esse movimento continua, ou continua só através de algumas figuras?

L: Estou no Rio há muito tempo, acompanho, de longe, o que se passa em Pernambuco. Agora, tem épocas da vida em que você faz amizades que ficam para sempre. A minha amizade com Paulo Brusky é num nível de irmão. Ele até disse uma vez a Ricardo Aleixo que eu era irmão dele. Estamos sempre em contato.

I: Eu conheci o seu trabalho já tem um bom tempo, numa exposição do Nelson Felix, em que ele mostrou um trabalho seu lindíssimo, dos gols sem a bola, de vários jogadores. E o Nelson tem um caminho muito diferente do seu, mas há um contato artístico, uma irmandade artística ali também.

L: Nelson é outro próximo de um afeto familiar. Ele liga para mim: “Lula estou acertando uma exposição sua no Tomie Ohtake. O pessoal vai te ligar”. Não dá tempo nem de argumentar: ele falou,



está falado. Agora, me colocou noutra exposição em São Paulo.

A: Mas há um diálogo entre vocês, são conversas.

L: Muito, sobre arte, sobre a vida. Talvez uma das funções mais sublimes da arte seja a de fazer amigos. A amizade de Wladimir Dias-Pino, Nelson, Paulo, Adolfo Navas, Alex Varella, Marcio Doctors foi a mais sublime experiência que a arte me ofereceu. Gosto de tornar o mundo mais afetivo nos ambientes que “atravesso”.

S: Eu fiz uma outra associação: você falou de não impor a personalidade e se coloca nessas cenas de filme, isso me fez lembrar de outro filme, que é o *Zelig*, do Woody Allen.

L: É, o *Zelig*, todo mundo faz a relação.

S: Só agora fiz essa associação.

L: Todo mundo fala do *Zelig*, do Woody Allen, que eu acho genialíssimo. Eu assisti e fiquei impactado. Todo artista é impostor, né?

S: Título da sua exposição. Acho que é isso!

L: É o título de um videopoema que se tornou o título de uma exposição. Passou muito por aí. Esse vídeo é apresentado ao lado de trinta fotos que fiz com Wladimir Dias-Pino, onde me coloco na história do cinema. O vídeo passa ao lado dessa nuvem de fotos. É um trabalho que eu gosto muito, porque trabalhei em cima de duas cenas cinematográficas sobre a ambiguidade da mulher.





I: Como assim, a ambiguidade da mulher?

L: É! Tanto em *Casablanca* como em *Luzes da Cidade* a mulher é ambígua e contraditória. Isso me fascina. Quando, em *Casablanca*, ela (interpretada por Ingrid Bergman) pede/exige que o pianista toque a música “As Time Goes By”, ela sabe que vai foder ele (Rick, interpretado por Bogart). E faz por amor. Na última cena de *Luzes da Cidade*, Chaplin utiliza o *close* do rosto da atriz Virgínia Cherrill para revelar uma sutil trama de emoções contraditórias: gratidão e decepção; amor e repulsa; doação e egoísmo. Não é um *close* qualquer, não existiria sem que a revolução freudiana desvendasse as contradições existentes em nós. Escolhi essas cenas para ficar, assim, diante da minha imagem inconsistente, sem saber quem sou (posso ser qualquer coisa), e, muito menos, sem saber o que é o real. Querendo ser artista num mundo ambíguo e contraditório como é a vida contemporânea.



