

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Roberto Loureiro Zink

INSTALAÇÃO E ESPAÇO

Um olhar a partir da obra de Carlos Fajardo

Juiz de Fora

2025

Roberto Loureiro Zink

INSTALAÇÃO E ESPAÇO

Um olhar a partir da obra de Carlos Fajardo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens, Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Bueno Ramos

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Zink, Roberto Loureiro .

Instalação e espaço : Um olhar a partir da obra de Carlos Fajardo / Roberto Loureiro Zink. -- 2025.

130 p.

Orientador: Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Coorientadora: Maria Lucia Buenos Ramos

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Carlos Fajardo . 2. Instalação . 3. Espaço . 4. Arte contemporânea . 5. Ensino da arte. I. Vasconcelos , Marcelo Ribeiro , orient. II. Ramos, Maria Lucia Buenos, coorient. III. Título.

Roberto Loureiro Zink

INSTALAÇÃO E ESPAÇO: Um olhar a partir da obra de Carlos Fajardo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens, Área de concentração: Teorias e Processos poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 29 de agosto de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Ribeiro Vasconcelos – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profª. Drª. Maria Lucia Bueno Ramos – Coorientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profª. Drª. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profª. Drª. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes
Universidade de Brasília – UnB

Juiz de Fora, 12/08/2025



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 18:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Candida Franceschini de Avelar Fernandes, Usuário Externo**, em 01/09/2025, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucia Bueno Ramos, Professor(a)**, em 01/09/2025, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 01/09/2025, às 16:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2549465** e o código CRC **2BB66DDB**.

Ao meu irmão Mauricio

Agradecimentos

Primeiramente agradeço ao artista e professor Carlos Fajardo, que foi muito bom reencontrar depois de uma década e meia, dessa vez sendo a peça central dessa pesquisa. Todo o aprendizado que permitiu que adquirisse durante a graduação, transformado em experiência e pesquisa, somado aos estudos sobre sua vida e obra. Com sua generosidade em me receber para a entrevista, as ideias e conceitos são o motivo de se concretizar esse estudo.

Agradeço o apoio e as orientações de Marcelo e Maria Lucia, que tornaram o processo de pesquisa mais leve, com suas aulas, contribuições, conduções, livros, cafés e palavras. Também as dicas e colocações imprescindíveis de Renata e Ana, que foram minhas professoras e amigavelmente receberam o convite em participar de minhas bancas.

Nesse percurso conheci pessoas importantíssimas que acrescentaram às discussões de aula e de caneco, André, Val, Gilton e fizeram da vida acadêmica um lugar de amizade e crescimento, com boas doses de diversão.

Aos mestres, colegas e alunos que vivem para aprender. Se há algo no mundo que nunca é demais é o conhecimento.

Aos amigos de Juiz de Fora, São Paulo e mundo afora, que fazem parte da minha vida e entre lutas e glórias estão sempre a meu lado: Glauber, Tiago, Felipe, Robert, Rods, Clara, Lipe, Vinícius, Xuós, Pedro, Jana, Stephanie, Gabi, Cisco, Henrique, Viottti, Kiipper, Chico, Gui e tantos outros... Em alguns momentos mais presentes, noutros menos, estão sempre em meu coração. Com carinho especial ao Paulo e Seu Adir, que no momento mais difícil estiveram a meu lado para um abraço apertado, mostrando que a vida tem seus caminhos. E é preciso caminhar com amor.

À minha família, Quicão, Ekaterina, Beth, Zink, Mara, Jarbas, Dudu, Chico, que sempre confiaram em mim, com amor, cuidado, liberdade. Que eu possa sempre retribuir sua presença. Hilda e Lina que trouxeram e trazem tantos sorrisos.

Ao meu irmão Mauricio que partiu no ano passado, deixando um enorme vazio. Mas que será para sempre lembrado, por todos os momentos que passamos juntos, desde nossa infância. Obrigado por ter me emprestado os livros, digitalizado dissertação, me ouvido. Agradeço por estar presente em tantos momentos e ser parte de quem eu sou. Você fez e faz toda a diferença.

Finalmente, agradeço à pessoa mais importante de minha vida, minha companheira e esposa Nina, que está sempre comigo, não importa o quê. Que tanto me incentiva, apoia, acompanha. Que vive cada instante que eu vivo. Que é a razão de eu querer aprender mais, crescer, ser uma pessoa melhor. Acreditar no amanhã. A cada dia, todos os dias. Sem amor não sou nada e com você tenho tanto. Eu acordo todos os dias por nós.

Resumo

A presente pesquisa discorre sobre as noções de *instalação* e *espaço* nas artes plásticas, no Brasil, a partir da ótica proposta pelo trabalho do artista paulistano Carlos Fajardo. Nascido em 1941 e tendo iniciado sua trajetória no final dos anos 1960, partindo da ideia da pintura como fenômeno da superfície, ele desenvolve seu trabalho espacial elaborando questões que tratam da não narratividade da obra, do contato desta com o mundo, suas relações com o entorno e com o sujeito presente. A análise de sua produção artística é acompanhada pelos discursos elaborados pelo artista, palestras e entrevistas que trazem importantes discussões para compreender a transformação do campo da arte no país, por meio de sua prática. Além da produção artística, considera-se relevante sua participação no ensino da arte: Fajardo ainda hoje orienta alunos da Universidade de São Paulo, somando 60 anos de ensino (e prática). A questão do ensino surge como um complemento às suas obras, que tratam da noção relacional dos sujeitos presentes. Dessa forma, o primeiro capítulo apresenta o artista, as origens de seu trabalho, suas relações com Wesley Duke Lee e com o ensino da arte. O segundo capítulo apresenta a primeira instalação, realizada em 1984 no MAM/RJ a partir de um projeto experimental de arte contemporânea brasileira. O terceiro traz a instalação de 1989, realizada em São Paulo, no Gabinete de Arte, onde as peças instaladas assumem um novo lugar no espaço e propõem um novo uso da matéria. O quarto capítulo apresenta duas diferentes instalações, criadas em São Paulo em 2002 e 2012, ocupando o mesmo local, reconstruído. Trata-se de duas propostas espaciais que consideram o uso do vidro e do espelho para ocupar o espaço. O recorte da pesquisa considera exemplares essas quatro ocasiões, inserindo na escrita referências utilizadas por ele, comentários críticos e outras descrições. Após as considerações finais, incluiu-se uma lista das exposições que participou (incluindo diferentes Bienais, instituições e galerias no Brasil e no exterior) e uma entrevista realizada na casa-ateliê do artista em setembro de 2024.

Palavras-chave: Carlos Fajardo; instalação; espaço; arte contemporânea; ensino da arte

Abstract

This research discusses the notions of installation and space in the visual arts in Brazil, from the perspective proposed by the work of São Paulo-based artist Carlos Fajardo. Born in 1941 and beginning his career in the late 1960s, starting from the idea of painting as a surface phenomenon, he developed his spatial work by exploring issues such as the non-narrative nature of the artwork, its interaction with the world, its relationship with the surrounding environment, and with the present subject. The analysis of his artistic production is accompanied by the artist's own discourses—lectures and interviews—that bring important discussions for understanding the transformation of the art field in Brazil through his practice. In addition to his artistic production, his role in art education is also considered significant: after 60 years of teaching (and practice), Fajardo continues to mentor students at the University of São Paulo. The issue of teaching emerges as a complement to his artworks, which deal with the relational notion of present subjects. The first chapter presents the artist, the origins of his work, and his relationships with Wesley Duke Lee and art education. The second chapter presents his first installation, created in 1984 at MAM/RJ as part of an experimental Brazilian contemporary art project. The third chapter discusses the 1989 installation held in São Paulo at the Gabinete de Arte, where the installed pieces take on a new place in space and propose a new use of material. The fourth chapter presents two different installations created in São Paulo in 2002 and 2012, occupying the same reconstructed location. These are two spatial proposals that explore the use of glass and mirrors to occupy space. The research focuses on these four exemplary occasions, incorporating references used by the artist, critical commentary, and other descriptions. After the conclusion, a list of exhibitions in which the artist participated (including various Biennials, institutions, and galleries in Brazil and abroad) is included, along with an interview conducted at the artist's home-studio in September 2024.

Keywords: Carlos Fajardo; installation; space; contemporary art; art education

Sumário

Introdução	10
Metodologia	13
I. Carlos Fajardo	15
Wesley Duke Lee	16
Primeiros trabalhos	21
Contexto, anos 1960	28
<i>Rexposta</i>	29
Escola Brasil: e a questão do ensino	31
Percurso	33
II. 1984 – Funarte	36
Espaço ABC e os anos 1980	36
Produção nos anos 1980	39
A Instalação	40
Não-narrativa/ Pedestre	47
III. 1989 – Gabinete da Arte	50
A obra instalada	52
Fenomenologia	70
IV. 2002/ 2012	73
2002 – Arte/Cidade Zona Leste	73
2012 – No Meio do Vão	83
Reflexões	89
Considerações finais	90
Referências	95
Anexo I – Exposições e coleções	a
Anexo II – Entrevista	b
Anexo III – Fajardo no MAM: pintura por telefone	c

Introdução

O Carl André tem uma frase que eu acho maravilhosa. Ele disse que sobe uma montanha porque ela está lá. Ele faz uma obra de arte porque ela não está lá. Essa frase me acompanha a vida toda. É muito legal. Eu acho que a gente ocupa um espaço que não existe, que constrói. Eu acho que o artista que mexe no ponto dimensional, constrói espaços a partir de alguma coisa que é do repertório dele.

Você tem um repertório, quer dizer, eu acho que o repertório que você tem, no início ele é que nem uma criança: é tudo a ser ocupado, mas tem uma enormidade a ser ocupada (Fajardo, 2025, p. b10).

Para estudar a questão do espaço na obra de arte e a *instalação* como prática Contemporânea, esta pesquisa se debruça sobre o trabalho e falas do paulistano Carlos Fajardo. A trajetória singular expõe contexto, referências e tomadas de decisão no meio artístico brasileiro ao longo das décadas, apoiando-se na ideia de que sua figura traz todo um complexo de motivações, intenções e discussões com importantes autores que fomentaram sua experiência e permitiram a construção de um repertório.

Carlos Alberto Fajardo, nascido na capital paulista em 1941 é artista plástico e professor. Tendo iniciado na década de 1960, partiu de noções da pintura e do desenho para construir uma trajetória orientada por questões do espaço-tempo na obra de arte, por meio de objetos e instalações. Para o artista, profundamente ligado à noção contemporânea de indivíduo, seu trabalho coloca-se como relação, abandonando qualquer caráter interpretativo ou representativo e existindo na presença e no presente.

Fui aluno de Carlos Fajardo no curso de graduação do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo entre os anos de 2008 e 2012. Nesse período frequentei duas de suas disciplinas: *Desenho de Observação* e *Instalação*. A lembrança que permanece é a de um professor generoso, carismático e eloquente, inspirado por suas experiências e amplo conhecimento da arte, com propostas práticas abertas e ricas discussões, que estimulavam o pensamento dos alunos enquanto

protagonistas da própria formação: “não é o professor que ensina, mas o aluno que aprende”, repete em suas falas. Desta formação, coloco-me hoje em lugar semelhante, de professor e artista visual: a escrita que se segue, traz assim, o olhar e a vivência de um autor que se identifica com seu objeto e pratica seu aprendizado. É buscada, portanto, a análise de um artista a partir de outro artista (que escreve).

Com o passar do tempo, compreendi que o processo de ensino de Fajardo se mantém em seu trabalho como artista. Sua obra provoca o outro a deixar o lugar de mero espectador, para existir como parte da proposta: ela se completa na relação com aquele que está ali. Da mesma forma que suas aulas. Assim, quando iniciei esse mestrado em 2022, motivado por uma curiosidade em pesquisar sobre a Instalação Artística no Brasil e fui orientado a focar meus estudos em uma única figura, reencontrei a memória e a presença deste importante personagem de uma História da Arte do Brasil ainda a ser escrita.

Reconhecer a instalação como obra de arte instalada espacialmente é compreender o significado próprio do espaço, como lugar de existência e significação humana. O espaço se faz quando há alguém ali, integrado a ele. A instalação, em sua proposta, trata da própria relação de fisicalidade, existindo como “organização espacial que as coisas acontecem apenas e definitivamente quando se entra nela” (Fajardo, 2019). Trata-se de uma existência no aqui-agora, imperativa no presente, que demanda a autoconsciência da presença do corpo na obra, pois ele se torna parte dela à medida que se desloca. Trata da própria percepção, da experiência.

A tentativa de guiar-se por suas próprias palavras, partindo de uma primeira entrevista realizada em 1987 até a presente em 2024, abrange diferentes situações em que Fajardo colocou seu ponto de vista sobre diversas noções a serem discutidas aqui. Analisa-se também toda uma sequência de textos e pesquisas que, com o recorte a partir do início da década de 1980, consideram a relevância de seu trabalho. Em resposta a essa produção bibliográfica, são colocadas perspectivas filosóficas e historiográficas sugeridas pelo próprio artista.

A opção em se pensar essa questão espacial, que permeia as manifestações artísticas desde os anos 1960, a partir de sua figura, se dá pelo entendimento de uma contemporaneidade complexa, ou nos termos de Gilles Deleuze, citado pelo próprio Fajardo, *rizomática*. Em palestra para o setor educativo da Bienal de São Paulo em

2014, a ideia de *rizoma* é trazida para se referir a uma sobreposição de ideias, de perspectivas, que conectam toda estrutura do conhecimento. Em reflexão: a leitura do tempo em que se encontra é organizada de modo que se possa dialogar com um todo em sua multiplicidade a partir de um ou mais elementos que o constitui, como uma rede complexa, não hierarquizada. A própria figura do artista se insere num rizoma, uma dimensão que diz sobre o todo ao fazer parte deste. Sua presença se mantém ao mesmo tempo singular e conectada com toda a amplitude do sistema, ao mesmo tempo território e desterritorializada, lançando-se em direções diversas e colocando em jogo os regimes de signos diferentes, móvel.

Sob outro ponto de vista que se complementa, por um viés sociológico, é possível compreender os dados colocados pela vivência de Fajardo como trajetória inserida num campo que se transforma ao longo do tempo, onde é possível confrontar posições e propor deslocamentos, realizados a partir de suas escolhas e capital simbólico adquirido. Pensa-se, como agente importante nesse meio, seu papel formador desde o início de sua prática docente nos anos 1960, bem como suas realizações no ambiente artístico a partir dessa mesma década, até o ano atual.

Ainda que sua formação, produção e os dados biográficos sugiram antecedentes (e consequentes), a estrutura desta pesquisa se ramifica em quatro obras a partir dos anos 1980 (até 2012) que se afirmam *instalação*. Esses quatro momentos diferentes apresentam propostas e solo fértil para a pretendida discussão, sendo atravessados por diferentes conceitos e ideias, já que respondem às transformações do pensamento que os produziu. Não se trata, portanto, das únicas instalações realizadas, mas sim de um recorte.

Inicialmente, o primeiro capítulo discute a formação do artista, os primeiros passos que configuraram sua carreira, bem como a questão do ensino (com importante enfoque na experiência da Escola Brasil:), sua aproximação ao artista Wesley Duke Lee e os desdobramentos que guiaram sua prática (brevemente considerados, já que não configuram o foco dessa pesquisa) até a questão propriamente da instalação. Os três capítulos seguintes propõem reflexões mais profundas a partir das instalações de 1984, 1989 e 2002/2012

Em 1984 foi realizada sua primeira instalação, pelo programa da Funarte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), num projeto experimental que

permitiu o desenvolvimento dessa prática. Em 1989, no Gabinete da Arte, Galeria de Arte Raquel Arnaud, como desdobramento de uma instalação anterior (realizada em 1987), existe uma complexidade de materiais e organização espacial que são especialmente interessantes, além de possuírem relevantes comentários críticos. As instalações de 2002 e 2012 se encontram no mesmo capítulo por ocuparem o mesmo local, reconstruído. Ambas utilizam materiais semelhantes (que não constam nas obras anteriormente citadas) que é o vidro, ou espelho, sendo que em 2002, a intervenção diretamente no espaço, modificando-o, é mais um fator a ser considerado.

As mostras desenvolvidas não possuem título e são sinalizadas de acordo com o ano e o projeto que possibilitou sua realização. Para Fajardo, a própria nomeação de seu trabalho já induziria um aspecto interpretativo ou narrativo, cuja intenção é justamente eliminar. Essa posição do artista diante da descrição de suas obras e o modo como comenta seu trabalho é de extrema importância para essa dissertação, conduzindo a pesquisa que opta por preservar seu ponto de vista. A crítica que recai sobre suas falas acontece, assim, como forma de pergunta a compreender o lugar de suas afirmações no ambiente artístico brasileiro. Muitas vezes se colocando à parte de tendências minimalistas e conceituais, por exemplo, percebe-se a incursão do artista sobre esses campos, tanto quanto uma indagação sobre uma possível presença de um teor formalista na organização de seu trabalho. Fajardo não se vincula a essas possibilidades, mas é necessário que essa pergunta permaneça.

Metodologia

A fonte mais interessante para o desenvolvimento desta pesquisa é justamente o discurso do próprio artista. Considera-se toda uma sequência de palestras e entrevistas que podem ser encontradas no *YouTube* (mesmo com alguns recortes), além daquelas já transcritas e lançadas em revistas e livros. De toda forma, Fajardo é uma pessoa que transmite suas ideias com propriedade e possui na oralidade um instrumento de formação tão potente quanto suas obras. Um dado importante que surge em seu trabalho é todo o referencial teórico que é pano de fundo para sua produção, voltado para a música, filosofia, literatura, psicanálise... de modo que uma das

tentativas presentes é garantir que parte dessas citações do próprio artista se encontrem no texto, não sendo economizadas ao longo da escrita.

Aos comentários críticos em notícias e a alguns livros (exclusivamente dedicado a ele, encontrei somente a publicação de Sonia Salzstein de uma importante entrevista com imagens de suas obras, de 2003), somam-se os trabalhos acadêmicos do próprio Fajardo (1998), Agnaldo Farias (capítulo, 1997), Silvana Rea (capítulo, 1999), Fulvia Molina (2002), Thais Assunção Santos (sobre a Escola Brasil:, 2012) e de Luis Sandes (capítulo, 2024). Não posso garantir que esta seja a totalidade das produções brasileiras, mas são aquelas a que tive acesso, com base nos bancos de dados disponíveis. Considera-se assim, um objeto ainda pouco desenvolvido diante de seu potencial, dada toda a contribuição para o ambiente artístico contemporâneo.

Uma entrevista (consta na íntegra no anexo II) foi realizada com Fajardo em setembro de 2024 em seu ateliê-residência. Atendendo com generosidade, ele dialogou sobre sua trajetória, referências, o meio artístico, suas obras, o ensino da arte e outras questões. Nessa conversa de cerca de duas horas, buscou-se complementar as falas anteriores, encontradas ao longo da pesquisa e reanalisar seu ponto de vista sobre uma variedade de ideias. Esta é a principal guia deste trabalho.

Os anexos I e III apresentam mais alguns elementos importantes para esta pesquisa. O primeiro com a relação de exposições individuais e coletivas a participação em coleções de instituições públicas. A informação foi obtida no *site* da Galeria Marcelo Guarnieri, que hoje representa o artista. O terceiro possui um recorte digitalizado da publicação em jornal da primeira instalação de Fajardo em 1984, matéria escrita pelo crítico Frederico Moraes para O *Globo*, trazendo as impressões da mostra. A decisão de sua inclusão parte da curiosidade e do caráter historiográfico em se analisar esse registro.

I. Carlos Fajardo

É difícil de responder, porque eu comecei muito jovem. O tempo não importa, o fato é que eu tinha um irmão que era arquiteto e o meu irmão era 9, 8 anos mais velho do que eu, então a arquitetura era um assunto que me interessava muito, mas a música também (Fajardo, 2025, p. b2).

Nos anos 50/ 60 que a gente começava a frequentar as coisas, o que tinha de mais interessante não era exatamente o meio que estava acontecendo, mas as Bienais. As Bienais eram de uma potência louca. Eu me lembro que eu vi numa Bienal¹, levado pelo meu irmão (que tinha muito mais idade do que eu), a gente entrar no prédio da Bienal, no pavilhão da Bienal, no Ibirapuera, por aquilo que agora é a porta dos fundos... Quando você entrava por aquela porta, tinha um quadrão... Tinha porta e tinha aqui aquela parede de grandona. E tinha um quadrão, um só, era o *Guernica*². Louco, né? A gente tinha... Você não tem ideia do que era a coisa (Fajardo, 2025, p. b6).

Formalmente, Fajardo (1941-) inicia sua formação na arquitetura na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo. Segundo seu depoimento, a decisão parte da ausência de um curso que lhe oferecesse a instrução em Artes Plásticas, seu verdadeiro interesse. Esta lacuna, porém, fez com que buscasse outras formações, aproximando-o do artista Wesley Duke Lee, num encontro que duraria cerca de um ano, juntamente com o grupo de amigos e jovens artistas: Frederico Nasser (que já havia tido aula com Wesley), Luis Baravelli e José Resende.

¹ II Bienal internacional de São Paulo, 1953.

² *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Wesley Duke Lee

Tinha uma loja de música embaixo do estúdio dele chamada *Hi-Fi*. E eu ia muito à *Hi-Fi*, porque eu tinha um interesse muito grande de música, como você já deve ter visto. E aí eu percebi que tinha na *Hi-Fi* uns desenhos, umas pinturas e eu fiquei muito interessado. Aí o dono da loja falou: “é de um cara aqui em cima”.

Ocorre que, ao mesmo tempo, o nome Wesley vem à minha cabeça, meu irmão falou: “olha, tem uma exposição do Wesley, numa galeria...” que isso era na Rua Augusta, viu? Uma galeria que era entre a Rua Augusta e a Avenida Paulista. Eu fui lá e fiquei encantado com o Wesley. E puxa a vida! Ele morava perto de mim. Eu cheguei no estúdio dele e bati na porta. (Fajardo, 2025, pp. b3-4)

Mas Duchamp não, Duchamp era mais quieto, sempre com aquela cara que não está nem rindo nem não rindo, igual ao Carlos Fajardo. É, o Fajardo me lembra muito Duchamp. (Wesley Duke Lee *apud* Costa, 1992, p. 14)

Na trajetória de Carlos Fajardo, Wesley Duke Lee (1931-2010) teve participação fundamental. Artista plástico paulistano influente, Wesley se destaca como um dos precursores da arte *Pop* no Brasil e, para tanto, apresentado a diferentes linguagens na efervescência dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos e Europa, reuniu um importante repertório, compartilhado em território nacional por meio de suas propostas artísticas e trocas didáticas.

Vindo das práticas e encontros, ele “fermentou uma linguagem narrativa de impaciente indagação da realidade, porém projetada em fértil espaço psicológico” (Zanini, 1983, p. 740), o *realismo mágico*, que mesclava cenas do cotidiano com teores fantásticos. Voltado a um “compromisso autobiográfico”, munido de “humor refinado e irreverente”, parte do desenho e da pintura para criar posteriormente obras ambientais, de complexidade técnica e material, como em sua instalação *O helicóptero*, de 1968 ou seu primeiro “ambiente” (como prefere chamar) *Trapézio ou uma confusão*, de 1966, também *A zona: considerações (retrato de Assis Chateaubriand)*, de 1968.

Sua formação, iniciada em 1951, num curso livre do recém-inaugurado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), desdobra-se no ano seguinte com uma viagem a Nova York, onde estudaria até 1955, passando pela Parsons School of Design. Nessa época, presenciaria a arte surrealista, o domínio do expressionismo

abstrato e da *action painting*, com Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991) e também as primeiras manifestações que culminaram na arte *Pop*, em contato com os trabalhos de Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930) e Cy Twombly (1928-2011), além dos primeiros impulsos criativos de Allan Kaprow (1927-2006), que posteriormente avançariam sobre o lançamento dos *happenings*.

Ainda que, em 1991, haveria afirmado em depoimento a Paulo Herkenhoff:

Em Nova York, eu não acredito que estivesse recebendo influência da *Pop*. Não estava. Eu fui ver a primeira exposição do Rauschenberg num porão; um moço um pouco mais velho que nós ou mais formado. Mas o que havia era aquela ebulição dentro da sociedade americana e nela o espírito *Pop*. Esse espírito é americano, do cotidiano, uma visão que já estava na primeira grande escola de pintura que é o *Ash Can*.

[...]

O que realmente me emocionou foi o surrealismo e principalmente o grupo Dadá, do qual havia muita informação. Aqui quase não havia informação visual do Dadá. Era mais dos poetas e escritores Dadá; mas lá eu tinha a visão plástica. Isso foi muito forte. Nessa época, era isso que me impressionava: Dadá, Marcel Duchamp, cuja descoberta para mim foi extraordinária. Eu já sabia quem ele era; mas a informação sobre ele em 1952, no Brasil, era muito pouca. Quando cheguei lá, foi isso que me tocou a cabeça. Agora, se formos puxar as raízes do movimento *Pop*, nos Estados Unidos, vamos bater nessas mesmas fontes (Costa, 2005, p. 21).

Em análise sobre a abordagem da Questão Contemporânea, Ronaldo Brito (2001, pp. 209-211) coloca sobre a *Pop* um equívoco do moderno olhar acadêmico que acredita demais no *Estilo* ao confiar à linguagem um retorno ao figurativismo, quando na realidade trata da própria verdade produtiva. A inteligência da *Pop*, abstrata em sua concepção e na consciência reflexiva da materialidade, põe em xeque a própria substância, seu valor enquanto linguagem instituída.

A *Pop*, a princípio, considerava “a informalização generalizada dos conteúdos e hierarquias do Mundo da Arte, sua redução ao modelo chapado da sociedade de consumo” e questionamento do “canal ideológico”, de modo que herda do Dadá e das operações duchampianas o ataque aos limites instituídos pelo fetiche do pensamento. Hal Foster compreende essa operação como *neodadaísta* (como desdobramento da vanguarda artística no uso de materiais industriais): evocada por Rauschenberg,

mantém o caráter *real* da obra em sua execução, anterior a sua vinculação à *Pop*, que avança sobre o uso da imagem “anti-ilusionista” (Foster, 2017, p.123).

Duchamp (que Wesley haveria de conhecer pessoalmente mais tarde, em 1965), por sua vez, causara-lhe grande impacto quando, a título de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, colocara-o diante da obra *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure* (1918) por 35 minutos, seguindo à risca as instruções propostas pelo artista mais de 30 anos antes e tratando da incompletude da obra e sua relação com o público (Costa, 2005, p. 20).

Não sabia de quem se tratava, nunca tinha ouvido falar nada. Era aquele pequeno vidro com um título curioso que você tinha que ficar olhando durante 35 minutos fixamente. Fiz como mandou, a bolinha tinha lá não sei o que, realmente uma beleza o trabalho. Então, esse aí é o que me encantou e comecei a investigação de quem era. Estava encontrando alguma coisa absolutamente nova.

[...]

Mas aí deparei com esse outro, acho que fui tomado por ele. Na época era difícil encontrar as fabricações do Duchamp, ainda não estavam rodando, ou melhor, rodavam, mas no *underground*. Ele estava em Nova York trabalhando, fazendo coisas e quem se interessava sabia, mas de ‘tabela’, de *campus* (Wesley Duke Lee *apud* Costa, 1992: 12-13).

De volta ao Brasil, em 1957, Wesley, afastado da publicidade que o formara, torna-se aluno de Karl Plattner (1919-1989).

Plattner me ensinou, não a pintar, mas *como o artista faz*. Como ele troca, como ele transa, como faz os negócios, como se aproxima das coisas. Ele deixava que eu o visse pintar, discutir um negócio etc. Só dizia (e era muito secão): ‘você vem comigo’. Eu rapidamente interrompia o que estava fazendo e saía (Wesley Duke Lee *apud* Costa, 1992, p. 16).

A experiência com o artista italiano seria adiante lembrada como uma espécie de dívida que Wesley deveria pagar, auxiliando, por sua vez, novos alunos. Essa passagem surge pela primeira vez em 1963 quando quatro jovens artistas, estudantes de arquitetura: Frederico Nasser, Jose Resende, Luiz Baravelli e Carlos Fajardo o procuram para acolhê-lo como mestre.

Assim como Plattner, a organização das aulas formais não existia, mas os alunos eram introduzidos às atividades de artista:

[...] deixando-os observar, de perto, todos os lados da profissão que pretendiam abraçar, desde o preparo de materiais, passando pelo processo de criação, até a interação com marchands e galerias, na organização de exposições e vendas de quadros (Mattos, 1997, p. 37).

Segundo Fajardo, as aulas com Wesley tinham um aspecto “incrível”, pois ele não olhava para a arte de uma forma interpretativa, mas considerava uma “espécie de maneira consensual de estabelecer uma relação entre aquilo que nós estamos fazendo na aula dele e aquilo que ele podia mostrar que a certos artistas tinham”, referindo-se a si próprio e a Marcel Duchamp (2025, p. b4). Os encontros haveriam proporcionado experiências personalíssimas, o que é próprio de uma relação mesmo e do universo de experimentação desenvolvido, ao mesmo tempo que conduziu o grupo para um caminho comum, a Escola Brasil:, onde cada um exerceria uma situação diversa, bem como em sua prática profissional.

Para mim, chegara o momento, depois da arrancada, em que havia colecionado grande quantidade de informações, mas ainda estava confuso. Então, como sou um falador natural, dizer as coisas alto, para alguém que está ouvindo, ordenava na minha cabeça essas opacidades. Tanto foi assim, que, quando clarifiquei as ideias, acabaram-se as aulas. Mas, para que isso acontecesse, tinha que ser formada uma ilusão (e o que estou compreendendo agora) e a ilusão era de que havia uma escola, um professor, ordem, alguma coisa acontecendo. Obviamente não havia nada disso e o que existiu foi um relacionamento sincrônico muito bom.

Ninguém pode dizer que eu era professor, porque não era. O que eu estava afirmando? Nada. Estava apenas dizendo coisas e uma vez que entre a emoção e a tentativa de transmitir a emoção são formados processos de ilusão, nós vivemos algum tempo nesse ilusionário. (Wesley Duke Lee, *apud* Costa, 1992, p. 26)

Da experiência, iniciada com os encontros com Wesley Duke Lee, Fajardo tiraria uma lição que permaneceu em sua vida:

Se você quer saber qual é a minha ideia, o professor não ensina, o professor aprende. Se você for ensinar alguma coisa para um aluno, você está apresentando o pior possível, que é algo você já sabe e talvez ele não esteja interessado. (Fajardo, 2025, p. b4)

Nos encontros, Wesley não partia de seus trabalhos já prontos, mas poderia, por exemplo, tratar de textos teóricos buscando as relações por trás, estabelecendo

discursos “magníficos a respeito da visibilidade”. Noutros momentos tratava do design ou do desenho, aplicando técnicas inovadoras, como aprender a desenhar sem olhar para o papel (o que torna prioritário aprender a olhar para o mundo).

Cacilda Teixeira da Costa (2005, p. 76-78) reitera o quão interessante e estimulante teria sido a relação de trabalho construída entre eles, as informações que Wesley fornecia, as leituras propostas e mesmo a configuração do estúdio na rua Augusta eram um desafio intelectual e físico para os alunos. O método se desenvolvia a partir de uma atitude aberta, observando o potencial de cada um (que indicaria a área a ser explorada prioritariamente), seguindo “também a filosofia educacional rogeriana que conhecera na Parsons Scholl, mesclada ao sentido de aprendizado, quase renascentista, que tivera com Plattner” (Costa, 2005, p. 76). A organização de sistemas didáticos buscava centrar o conhecimento no interior de cada um, propiciando uma iniciação a esse mundo, distante de um modelo acadêmico de ensino de arte. Ao mesmo tempo livre, as propostas eram conceituadas, como apresenta o diário e o registro de uma proposta de exercícios para o curso de um ano:

1. Manejar 1 ponto (.) num espaço determinado por cada pessoa que se propõe. O espaço seria um quadrado, variando o tamanho de acordo com as várias personalidades. E o trabalho consistiria em achar o lugar do ponto no espaço para todas as possíveis e imagináveis situações que fossem propondo. Isto articula um processo abstrato de observação, o que [libertaria] da força da imagem.

2. Percepção do valor das cores, poder psicológico da cor isolada ou agrupada, percepção da “linguagem das cores”, influência psicológica e simbólica da cor. Estes exercícios já foram estudados por Joseph Albers. Mas eu acho pouco dinâmico e um pouco restrito o método dele – quem sabe por uma questão de disciplina de trabalho.

3. Corte da imagem: o quanto se pode cortar – eliminar de uma imagem e ela continuar sendo. (Ela mesma). A descoberta da Medida do corte para a expressão individual ou para a comunicação em massa.

A duração de um ano penso ser o mínimo pois haverá resistência inicial – pois a tentativa é desarticular o aprendiz de todo seu contexto onde toda simbologia básica perdeu seu valor (por cansaço e por excesso) – mas é ainda a maior potência!

Uma vez feitos os exercícios isolados e compreendidos – se passaria para uma intercalação dos três entre si, ampliando os próprios exercícios.

Eu acredito que uma vez feitos estes exercícios, o indivíduo estaria iniciado para uma quantidade enorme de atividades, mas só dentro do visual.

Técnica do trabalho:

Depois de seis meses de exercícios, começar a repetir os exercícios já feitos misturados com outros para se estabelecer termos de comparação individual e coletiva. E especialmente a variação de “mood” (Costa, 2005, p. 76-77).

Diferentemente do ensino acadêmico tradicional, o que se colocava eram estímulos e questões para que os alunos encontrassem seu próprio caminho e discutissem com o grupo, buscando desenvolvimento individual, observação e espírito crítico. Os trabalhos realizados pelos alunos eram expostos à visão “generosa, aguda e imprevisível” de Wesley, que os analisava em perspectivas diversas, contribuindo com o aprendizado de cada um.

Os encontros, permeados pelo conhecimento da história da arte e das criações contemporâneas estadunidenses e europeias (com as quais Wesley tivera contato), aconteciam duas vezes por semana (uma aula de desenho e outra de composição), com foco no desenho e este como meio de significação de questões da vida, da arte e manifestação criativa. Também técnicas e o conhecimento prático dos materiais também seriam estudados, mas fugindo de um fetichismo, deveriam ser colocadas à serviço da liberdade, da surpresa e do estranhamento.

E quando chegou no final de ano e falou: “acabou meu curso”. Foi rápido. “Já acabou meu curso, já estão formados, até logo”. Então eu acho que o Wesley não nos pegou com a conformação individual resolvida (Fajardo, 2025, p. b5).

Primeiros trabalhos

Os diálogos com o professor não se encerraram ali. O meio paulistano e as decisões do artista encaminham suas primeiras produções nas áreas de desenho e pintura. Tratadas em relação não só ao que estaria sendo representado, mas também quanto à matéria aplicada sobre o plano e o princípio de superfície, elas fomentaram

o caráter tridimensional (ou espacial) de suas obras, colocadas em contato com o espectador e o mundo, propondo questões e transformações do entorno.

No início dos anos 60, sua produção estava estritamente relacionada ao desenho, que possuía um componente narrativo forte. Ainda assim, para Fajardo o que importa não é a narração, mas o suporte material. No trabalho *Mulher sendo atacada* (uma sequência solta de um conto policial) de 1966, por exemplo, o papel é vincado em planos sucessivos, como uma janela sanfonada, através da qual as figuras são vistas (fig. 1). Desse modo, a narração é “absorvida” pelos acontecimentos do papel (Salzstein, 2003, p. 14).

Uma análise da obra observa a intencionalidade do artista em interferir no meio que sustenta a imagem, por meio dos vincos no suporte (tornando este o foco), no entanto, pergunta-se em que medida, neste trabalho inicial, seu objetivo teria se realizado. No contexto atual, não só a narratividade permanece imposta, como a escolha pelo tema (controverso, imperativo de um estado de agressão à mulher) se afirma sobre a técnica: as dobras colocadas pelo artista acortinam a cena dos personagens sem rosto e mantém a problemática representada.

De modo semelhante, em *Lembrança de Wesselmann* (fig.2) permanece o caráter referencial da imagem que evoca diretamente o artista *Pop* estadunidense Tom Wesselmann (1931-2004). O pintor que mantém, segundo Annateresa Fabris (2016, p. 170), “diálogo tenso e irônico” com as “representações ideológicas do corpo feminino, forjado pela publicidade para servir de cânone a uma determinada sociedade” trabalha em obras que habitam o universo sensualizante da publicidade e dos padrões de consumo e beleza dos corpos femininos. Este trabalho de Fajardo, é importante ressaltar, dialoga, inclusive, com a produção de seu mestre Wesley Duke Lee, em especial sua obra, também dedicada ao mesmo artista: *Caríssimo Wesslemann...* (1964), em que se corresponde com o pintor americano numa carta-desenho de um púbis feminino, além das gravuras da *Série das Ligas* (1962), que expõe recortes femininos vestindo cintas-liga, não evitando o caráter erótico, narrativo e representativo de sua escolha.



Figura1. *Mulher sendo atacada*, 1966/67, carvão sobre papel 60 x 73 cm.

Fonte: VALADÃO, 1997; 95.

A arte deixava de ser a pintura na qual se conta uma história, passando a incorporar elementos que não faziam parte da superfície plástica. Isso aconteceu no meu trabalho em um processo lento. Comecei, então, a agregar elementos de arte que não tinham relação com a plasticidade. E olha que meu interesse primeiro era e continua sendo a superfície plástica do desenho, que tem um universo bem mais amplo do que eu supunha naquela época. Então, eu imaginava que o desenho tinha a função de reportar a natureza na superfície. Ou seja, eu tinha uma folha em branco, observava coisas e colocava o resultado no papel.

No entanto, é possível fazer muita coisa pensando a natureza material do desenho e não a sua natureza de representação. Essa consideração vale para todo o meu trabalho posterior (Fajardo, 2014).

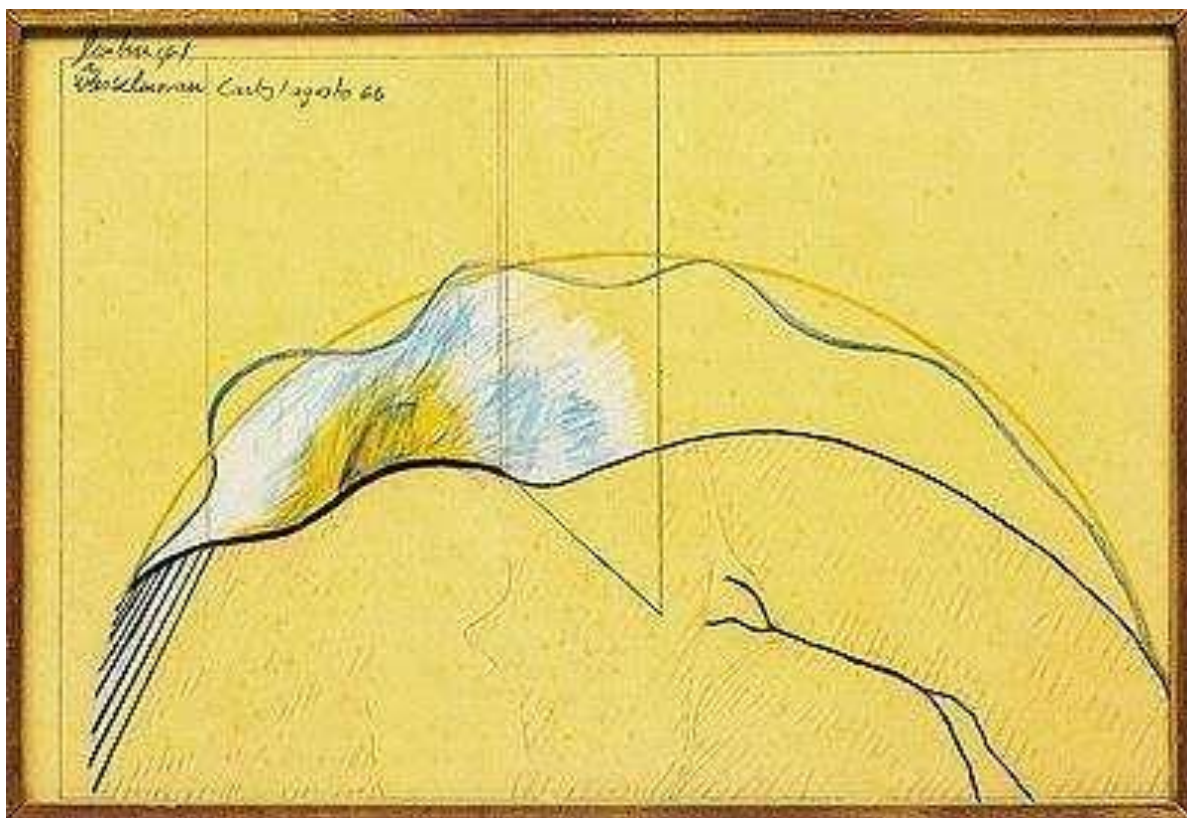


Figura 2. *Lembrança de Wesselmann*, 1966, carvão, grafite e pastel sobre papel 42,00 x 62,00 cm. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/91584-lebranca-de-wesselmann>>. Acesso em: 27 de julho de 2025.

Em virtude da experiência com Wesley, Fajardo ampliou sua noção de desenho enquanto suporte de seu raciocínio plástico, como ato preparatório, como um modo de produzir pensamentos visuais. Já suas pinturas deixavam transparecer o interesse pela materialidade do suporte, considerando a ideia de um objeto-pintura, que utilizava, por exemplo, placas de acrílico presas com parafusos a cerca de 5 centímetros de distância da superfície da tela.

De fato, minha produção viveu dessas contradições até os anos 70. Nas pinturas, por exemplo, há uma preocupação com a figura, mas também com uma questão estrutural, de ordem construtiva, e era comum que eu sobrepusesse às superfícies (eventualmente trazendo figuras) algum outro material, dando aos trabalhos um caráter de montagem, construção. Mesmo quando os trabalhos se referiam a elementos orgânicos, esses eram desnaturalizados, esvaziados de

sua carga semântica de tipo emotivo, sentimental, e subordinados a uma lógica construtiva, auto-suficiente (Salzstein, 2003, p. 15).

Segundo Fajardo (*apud* Carlos Fajardo: para todos os sentidos, 2002), a diferença fundamental entre desenho e pintura é que o primeiro parte de uma ação física que produz atrito, enquanto no segundo há algo que cola sobre a superfície, que é a tinta.

Ele nunca se declarou um pintor no sentido estrito da palavra. O que ocorre em seu trabalho é uma derivação da pintura. Com o trabalho *Neutral* (fig.3), por exemplo, onde era vendida a instrução (fig. 4) para a fabricação de um cubo de acrílico em que se tem dentro outro cubo de acrílico, sua produção foge da noção de pintura e se aproxima de uma noção conceitual (da qual busca se distanciar em seus discursos). A maioria dos artistas do entorno buscava trabalhar em vários meios ao mesmo tempo, de forma que este trabalho em questão se torna importante à medida em que possui um caráter construtivo forte.

Produzi nessa época o *Neutral* no qual também está presente meu interesse pelo desenho, mas de maneira um pouco diferente. O *Neutral*, de fato, resulta da indiferença do desenho. É um cubo de acrílico transparente em cujo interior há outro, de dimensões idênticas, virtual, do qual só há o traçado e esse traçado aparece ligeiramente deslocado em relação ao primeiro cubo. O desenho, como eu disse, é algo externo ao objeto, mas o objeto só aparece ao observador na medida em que for refazendo, ou atualizando, esse desenho, ou projeto. É uma questão estrutural, que permaneceu forte em meu trabalho. As figuras e o espaço narrativo foram aos poucos desaparecendo. Em todo caso, na década de 60 há, em minha produção, um raciocínio material, físico, construtivo, que convive com um suporte narrativo. (Salzstein, 2003, p. 14-15)

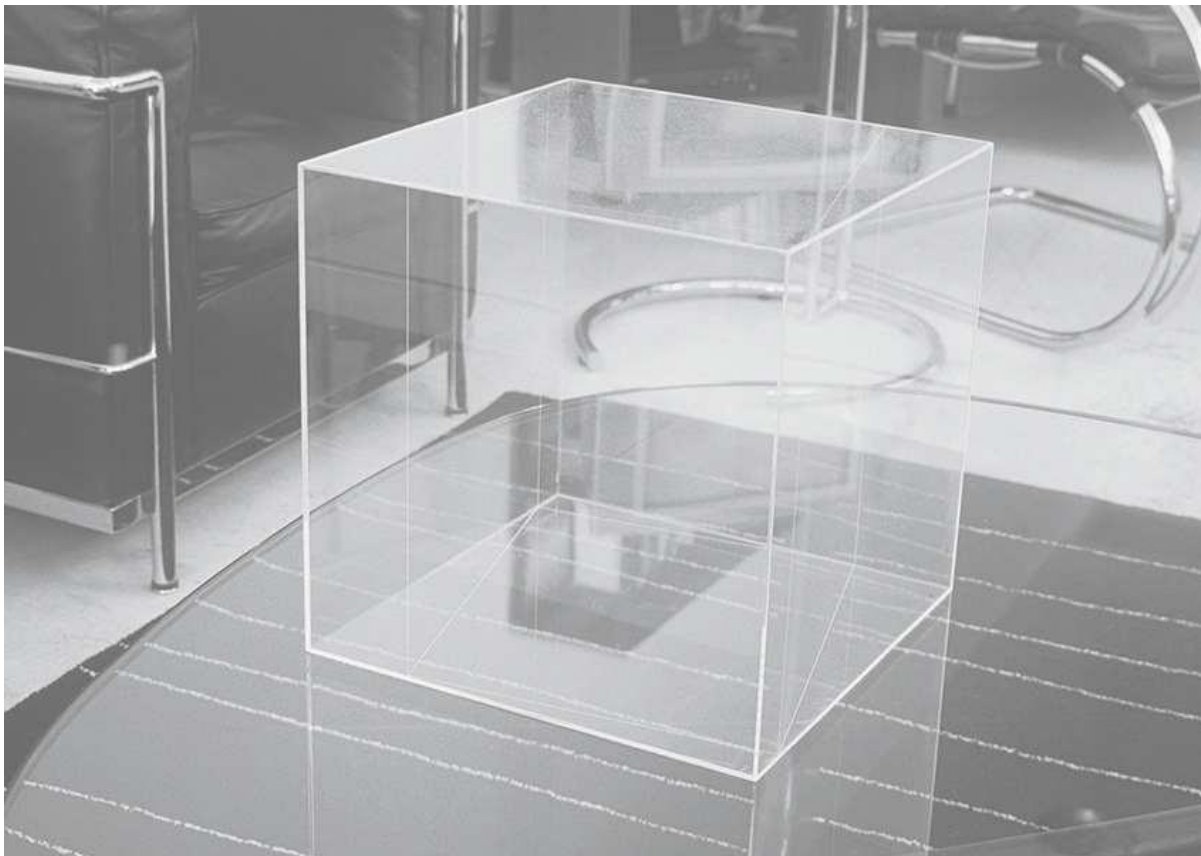
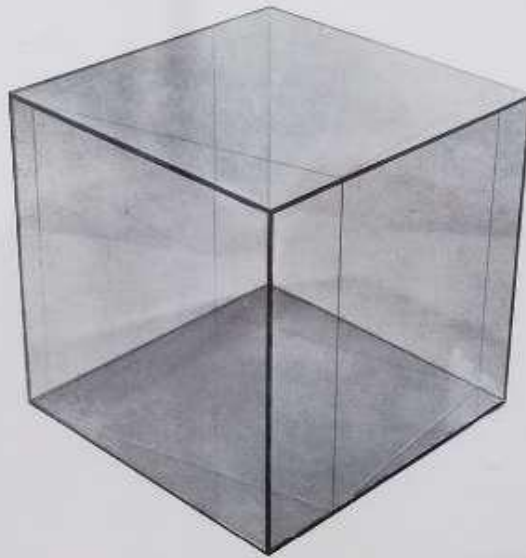


Figura 3. *Neutral*, 1966, acrílico, tinta automotiva branca 30 x 30 x 30 cm.

Fonte: <<https://galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo/>>

Acesso em: 23/11/2024.

NEUTRAL



INSTRUÇÕES

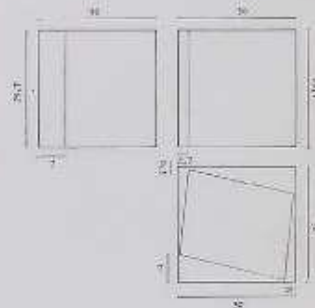
O acrílico utilizado na construção da caixa é transparente (Neutral 918 ou Rayhan) de medidas 90 x 120 cm e de espessura 3 mm. Pode ser cortado com qualquer tipo de serra.

As faces da caixa formam um cubo, de medidas 29,7 x 30 para os lados e 30 x 30 para as tampas.

O desenho interno das faces da caixa é feito por meio de um estilete, nas medidas indicadas na figura, sendo que nas tampas não chega às bordas, mas termina a 3 mm de cada aresta. As incisões feitas pelo estilete devem ser enchidas com laca branca.

Os lados são colados numa das tampas com clorofórmio, utilizando-se um pincel pequeno.

Depois de ser colada, a caixa deve ser limpa com algodão embebido em álcool. A segunda tampa é colada da mesma forma.



As medidas indicadas nestas instruções foram as utilizadas no modelo; porém quaisquer outras medidas podem ser usadas na mesma proporção.

42.033 Carlos Fajardo

Figura 4. *Neutral*, 1966, instruções 21 x 16 cm.

Fonte: <<https://galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo/>>

Acesso em: 27/07/2025.

Contexto, anos 1960

Na leitura de Zanini (1983, p. 728), nas décadas de 1960 e 1970, a arte no Brasil seguiu novos caminhos, profundamente conectada às alternativas internacionais. Os movimentos Concreto e Neoconcreto ficaram para trás, mesmo com tentativas de reviver o espírito de grupo com a Associação de Artes Visuais Novas Tendências. Os artistas daquela geração buscavam formas próprias da *op-art*, que teve destaque nos anos 60. No entanto, correntes como a arte minimalista e a arte cinética não tiveram o mesmo impacto para o meio, de maneira geral. Alguns artistas, por sua vez, procuraram romper com os limites impostos pelo tradicionalismo da arte, valorizando soluções criativas que expandissem os limites ascéticos. Nesse contexto, o Informalismo do início dos anos 60, observado nas primeiras Bienais, logo perderia seu ímpeto. O que se viu então foi um afastamento da arte não-figurativa e a busca por uma ordenação realista do mundo.

Com o tempo, jovens artistas brasileiros começaram a se inspirar na *Pop-art* americana e europeia, adaptando seu irreverente universo de equivalências simbólicas da sociedade de massa à própria realidade. Essa nova arte passou a incorporar as demandas das críticas da realidade sócio-política brasileira.

Para Daisy Peccinini (1999, pp. 15-16), as novas figurações (como se define a retomada da arte figurativa no período) do início da década de 1960 teriam se motivado pela influência cultural externa (europeia, argentina e estadunidense), tanto quanto pelo panorama político do Brasil, que exigiu uma resposta plástica para o ambiente autoritário imposto após o golpe militar de 1964. Avançando de diferentes modos sobre o eixo Rio-São Paulo, na capital paulista a presença das Bienais e a participação de artistas (incluindo Duke Lee) e críticos inseriu no meio novas possibilidades, além das tendências concretas aqui enraizadas.

O interesse renovado pela figuração não significou, porém, a ausência de pesquisas de formas de ordenação geométrica, tradicionais no Brasil. Com diversas tendências, desde o fim dos anos 1960, começava a repercutir no país também a arte conceitual, ou seja, a arte enquanto ideia, os valores semânticos diante dos sintáticos, permitindo que a década seguinte assinalasse a convivência sincrônica de toda uma

complexidade de procedimentos artísticos. Fajardo é um exemplo importante da aproximação de conceitualismos e minimalismos à arte brasileira: desdobramento dadaísta (neodadaísta, como discute Hal Foster), os procedimentos duchampianos ampliaram-se tanto nessas tendências (mais timidamente no caso brasileiro), quanto na *Pop* figurativa que se apropriava das imagens da sociedade de consumo.

Sobre o mercado, afirma o historiador da arte:

Os anos 60 e, sobretudo 70, assinalaram-se pela proliferação das galerias de arte, quase sempre profissionalmente despreparadas, campeando geralmente no meio os exclusivos interesses financeiros. O mercado criou condições artificiais de valor/preço para as obras de alguns artistas mais conhecidos. Instituíram-se leilões que contribuíram ainda mais, para a amarelização do produto artístico, transformado na época em seguro investimento de capital (Zanini, 1983, 732).

O crescimento da quantidade de usuários da arte com o desenvolvimento da indústria cultura, não significa, no entanto, um avanço da compreensão da essência artística. Nivelados a outros bens da sociedade de consumo conduzidos pelo mercado (somado a um nível semi-profissional de produção), a arte seria conduzida a uma situação de empobrecimento, definida por Adorno com a palavra “Entkunstung” (Zanini, 1983, p. 732).

Rexposta

A história do Brasil, marcada pelo golpe militar de 1964, trouxe desdobramentos quanto ao caráter conservador do ambiente artístico. No ano seguinte, na exposição *Proposta 65*, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, o jovem Décio Bar teve obra censurada e foi ameaçado de prisão, considerado subversivo. O episódio somava-se às críticas e polêmicas que cercaram as exposições de Wesley Duke Lee, na Galeria Atrium (1964), a de Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos e a mostra de Geraldo de Barros e Nelson Leirner (1965), todas em São Paulo. Esses incidentes uniram os artistas, de modo que em 1966 surgiria o *Grupo Rex*. Contando com três artistas mais experientes, Nelson

Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee, este introduziu ao grupo três jovens conhecidos: Frederico Nasser, Jose Resende e Carlos Fajardo.

O grupo, que contestava o meio paulistano, inaugurou a *Rex Gallery & Sons* em junho de 1966 e lançou o *Rex Time*, um jornal-manifesto cujo primeiro exemplar trazia o título *AVISO: É A GUERRA*. Fernanda Lopez coloca que eles lançavam mão do riso e do deboche como arma, dizendo que segundo Duchamp “o homem sério não coloca nada em questão” e que “por isso é perigoso, é natural que se torne um tirano” colocando luz sobre a influência do artista Dadá sobre o grupo (Lopez, 2009, p. 47). Assim, a ironia quebrava a hierarquia da obra de arte, conferindo ao espectador um novo papel. “Depois de uma atuação marcada pela irreverência, sobretudo em relação ao circuito de galerias, a pequena comunidade extinguiu-se em 1967”, registra Zanini (1983, p. 735).

Marco na trajetória de Fajardo, ele comenta sobre seus companheiros:

[...] um deles era o Geraldo de Barros, um artista que tinha uma historia curiosa. Vinha do concretismo paulista, que, em certo sentido, foi o momento em que a arte brasileira começou a ter alguma autonomia. Já o Nelson Leirner tem uma origem ligada ao surrealismo e a Marcel Duchamp, e, finalmente, o Wesley Duke Lee, que foi meu professor, assim como de outros artistas, e trazia o lugar contemporâneo, já que havia feito parte de sua formação nos Estados Unidos, num momento em que Nova York era o pólo das transformacoes que ocorriam na arte (Wesley, 2008, p. 15).

É nesse período que *Neutral* é realizado pelo artista, como uma proposta de trabalho derivada dos diálogos de Fajardo com o grupo, sendo apresentado na exposição inaugural da Rex juntamente com um desenho e duas de suas pinturas. Segundo seu depoimento, o grupo buscava alinhar-se a uma proposta internacional de produção e crítica ao sistema de arte e, ainda que não tenha sido sucesso comercial (somente cultural) ele se propôs assim.

Veja, num aspecto você tem a condição de repressão, noutro aspecto, o Brasil estava se conectando com o mundo, quer dizer que as coisas que aconteciam fora daqui elas tinham algum tipo de reflexo, o Brasil não deixou de viver a contemporaneidade. Então o nosso trabalho, eu acho que a Rex tinha um caráter contemporâneo, contemporâneo ao próprio tempo, era época da *Pop*, e a Rex buscava se articular no processo cultural, mesmo dentro das condições políticas aqui [...] A repressão não pegou quem estava dentro do processo cultural tanto quanto quem não estava (Fajardo *apud* Bueno, 1987).

Escola Brasil: e a questão do ensino

O sinal de dois pontos (:) é um conectivo que serve para ligar uma parte à outra. Explica ou detalha, justapondo aquilo que já foi dito. Mas serve também para mudar de assunto e, na matemática, funciona para sinalizar divisão. Quando ele compõe um diálogo, a entonação da oração é descendente, indicando por uma pausa breve que alguma coisa vem depois; é o contrário do que acontece quando alguém pronuncia uma pergunta. A Escola Brasil: foi mais ou menos isso (Santos, 2012, p. 178).

Mesmo após o fim da Rex, a proximidade com os demais jovens artistas e Wesley, permitiu a participação em duas grandes exposições coletivas no ano de 1970, no MAM do Rio de Janeiro e no MAC de São Paulo. Desse permanente diálogo, surgiu a ideia de se fundar uma escola de arte, aos moldes do encontro anterior. Assim, foi criada a Escola Brasil:. De sua formação, Fajardo e os demais professores (Nasser, Resende e Baravelli), desenvolveram este princípio: a pessoa partia da própria experimentação e através do ato de desenhar é que o trabalho era analisado. Haveria uma inversão – ao em vez do professor ensinar algo, era o aluno que aprendia.

A Escola Brasil:, cujas ideias se desenvolveram de maneira autônoma, durou quatro anos, tendo cerca de quinhentos alunos³, funcionando entre os anos de 1970 e 1974. A instituição de ensino, que é vista como uma alternativa aos moldes pedagógicos tradicionais, propondo uma aprendizagem pela vivência artística e experimentação (pelo estímulo da capacidade de discurso), marca um momento ímpar na história da arte e do ensino da arte nacional.

Para Fajardo, diferente de outros, a questão do ensino não se encerra nessa experiência: sua prática mantém continuamente uma relação entre aquilo que desenvolve em termos de arte e aquilo que desenvolve quanto ao ensino-aprendizagem. Mesmo sem nunca ter finalizado o curso de arquitetura no Mackenzie (onde inclusive foi professor, dada sua experiência), dedica-se às aulas, ingressando no

³ O número quinhentos é citado por Fajardo em entrevista para a Revista Brasileira de Psicanálise (Meyer, 2008, p. 23). Thais Assunção (2012, p. 12) em sua pesquisa sobre a escola aponta o número de quatrocentos alunos.

Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 1996, onde foi convidado a realizar seu doutoramento e até hoje orienta projetos de pós-graduação, como Professor-Sênior.

Sobre o ensino afirma:

Eu me envolvi profundamente com o ensino representado pela Escola Brasil:. Consegui passar em um concurso na Universidade de São Paulo, fiz doutoramento e entrei na carreira. Mas hoje, por exemplo, não dou nota nos meus cursos da USP. Por quê? Primeiro, uma razão muito simples, a nota é um tipo de coerção, o aluno fica dependendo de mim. Segundo, de onde eu tiraria a ideia de que posso dar nota para pessoas que pensam tão diferente e uniformizá-las com 8, 7 ou 6? É absurdo. E de onde eu tiraria a ideia de que posso dar um 10? Se faço isso, tenho que ter um modelo do que é 10 e tal modelo só existe na minha cabeça. E vou comparar esse julgamento com o quê? Sou contrário ao julgamento puro e simples. Essas ideias estão relacionadas com a técnica de aprendizado do Wesley, com o que aprendi com meus companheiros da Escola Brasil: e com o que aprendo continuamente com os meus alunos, pois vejo a docência como uma troca intensa. Sinto-me realizado ao perceber que aquilo que posso oferecer é do interesse de quem está em contato comigo (Fajardo, 2014).

Brevemente, o que se vale comentar é como, do ponto de vista do ensino, Fajardo reitera a prática de ensino de Wesley Duke Lee, bem como suas próprias propostas artísticas. A autonomia dos sujeitos em sua formação e percepção do conhecimento ocorre, inclusive, dentro da universidade, quebrando os paradigmas acadêmicos de reconhecimento e mérito. Não existe um limite ou um lugar a ser alcançado. Não é isso que importa, também não é algo que pode ser feito: a contemporaneidade para ele existe na experiência dos sujeitos. O impacto para seus alunos (afirmo enquanto um deles) é o reconhecimento do valor da troca, da relação que se estabelece no instante da aula e o despertar da vontade de construção de um percurso pessoal.

Percurso

À luz da prática da instalação, ainda que não haja um consenso na demarcação de uma certa ordem de eventos, reconhece-se uma atmosfera da década de 1960 que envolve a ampliação e o uso dos espaços ou ambientes, bem como um olhar sobre o papel do público — que deixa de ser mero espectador para tornar-se participante (com Allan Kaprow nos Estados Unidos e Hélio Oiticica no Brasil, por exemplo). Afim de compreender a especificidade do percurso de Fajardo que o levou a tensionar suas obras no espaço (simultâneo a essas manifestações), fez-se até aqui um apanhado das relações estabelecidas ao longo dos primeiros anos de sua carreira. Assim, partindo dessa vivência e das obras elaboradas na segunda metade da referida década, busca-se um olhar para o seu contexto particular.

Nos anos 70, suas investigações voltavam-se a um espaço que se referisse às coisas, buscando superar a narração. Mas segundo o artista, é em 1977 que há essa passagem da figuração para um trabalho de caráter matérico, convivendo “trabalhos figurativos, trabalhos de transformação e trabalhos que, não sendo abstratos no sentido formal da palavra, investigam um *espaço entre as coisas*” (Fajardo, 1998, p. 19).

Após realizar uma série de obras em fórmica, encomendados em cores diferentes e múltiplos (o que remeteria às ideias de Duchamp e aos *ready-mades*), ele também participa da XVI Bienal de 1981 (até então sua segunda participação na Bienal Internacional de São Paulo – a outra tendo sido em 1967), com trabalhos em grande formato expostos na parede levemente inclinados. Essa posição não-frontal convocava o espectador a se relacionar com eles a partir de sua fisicalidade: do volume do chassi e de sua superfície (essa questão será adiante discutida em sua primeira instalação, de 1984). Aqui sua obra ganha mais uma interpretação:

A grande dimensão e a distância deixada entre uma tela e outra, em cada um deles, quebram a possibilidade de um olhar sincrético e produzem um estranhamento no observador. Este é obrigado a caminhar por toda sua extensão e convidado a perceber sua constituição física, sua materialidade (Fajardo, 1998, p. 31).

Em 1981, Fajardo realiza também uma obra que enfrentaria em grande medida a questão que denomina *espaço-entre*, princípio do conceito de *vazio* em seu trabalho, que permitiria a incursão nas instalações. Conhecido como *grande “U”*, o objeto consiste em um chassi metálico revestido de madeirite com 3,60 x 4,00 m, apoiado obliquamente na parede (fig. 5). Sua grande proporção pedia ao espectador que movimentasse a seu redor para poder compreendê-lo, com seu corpo e seus olhos, em relação fenomenológica, que nada viam, a não ser a própria borda. No centro, um vazio. O que havia era a própria parede, que deixava de ser um espaço neutro para se estabelecer como parede real. Assim, havia uma reconfiguração da própria ideia de obra, onde o vazio, a realidade, reconfigurava também o papel do observador que assumia o protagonismo na apreensão e relação com a obra. Esta tratava assim da materialidade bem como dos meios de percepção.

[...] as coisas nunca estão na superfície, ou estão dentro, encaixadas dentro, literalmente dentro, ou elas estão fora do trabalho. Então, sempre no meu trabalho existe uma espécie de estratégia do olhar que envolve essa questão de não haver superfície muito definida, certamente nunca vai haver uma estrutura narrativa no meu trabalho. O meu trabalho, muitas vezes, como aquele grandão que está lá no fundo, tudo o que ele é algo que não se contém dentro dele, está fora dele, se a pessoa olhar vai ser encaminhada para aquele espaço, para aquele vazio que tem em volta dele (Fajardo *apud* Bueno, 1987).

O uso do madeirite, enquanto material trivial da cidade brasileira, em permanente estado de construção e deterioração, é contanto, portador de intensa carga simbólica e será discutido posteriormente, com seu uso na instalação de 1989, referida no terceiro capítulo. Porém cabe um breve questionamento sobre, em que medida, sua escolha não compromete o vazio de sentido proposto por Fajardo. Enquanto o artista (Fajardo, 1998, p. 37) se refere ao *vazio* como vazio musical de H. G. Koelreutter e Arthur Schnabel, a exaltar a presença das notas musicais, o movimento de esvaziamento de sentido da obra (para voltar-se ao espaço real), duela para ultrapassar a presença da forma-objeto.

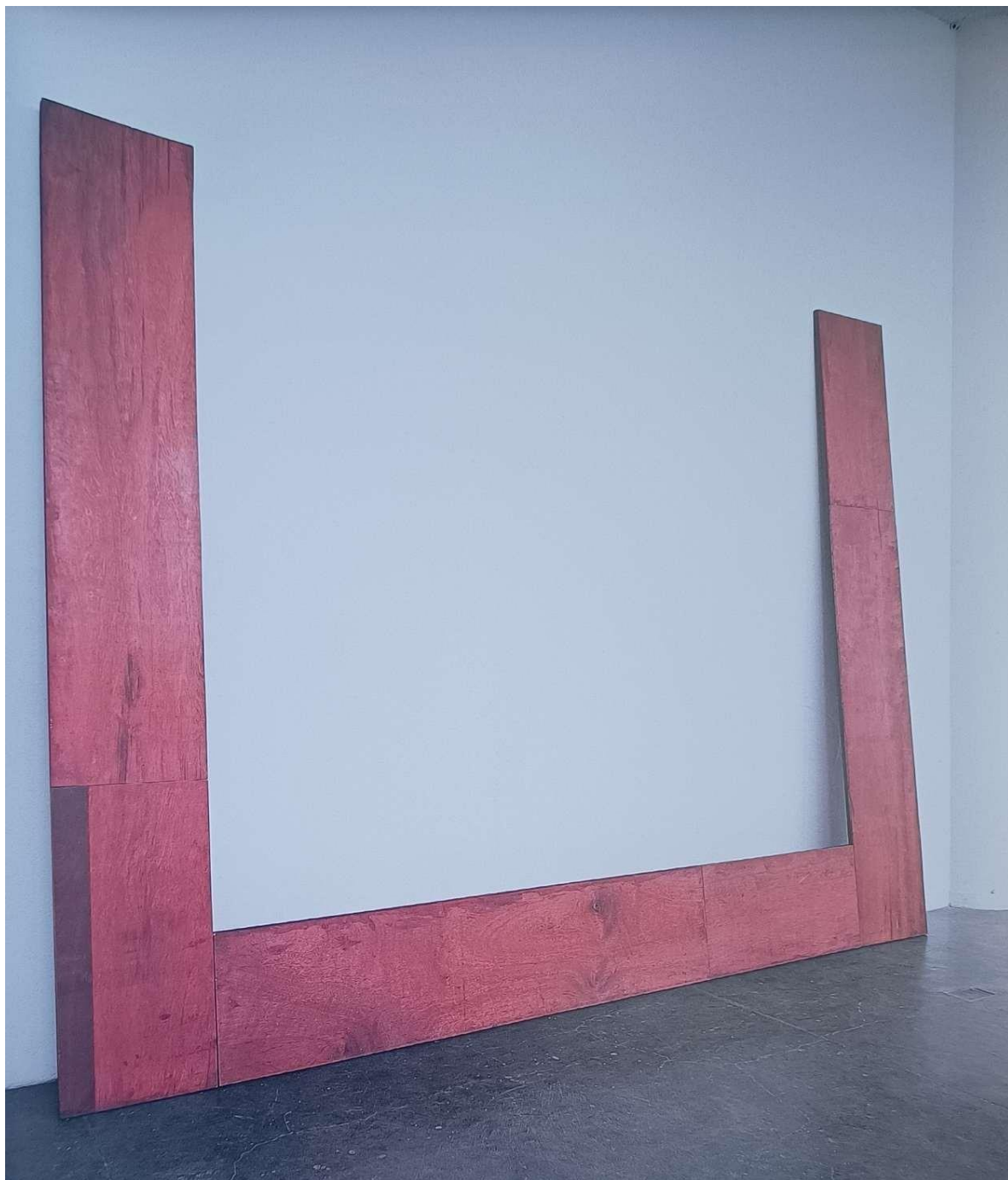


Figura 5. *Sem título*, 1981. Madeirite sobre chassi de ferro 360 x 400 cm.

Fonte: SALZSTEIN, 2003: 59.

II. 1984 – Funarte

É que eu estava desenvolvendo uma coisa que... O meu final na pintura foi a questão da representação. Porque aí eu comecei a pensar que a pintura, ela é um objeto, uma coisa em si. Aí eu comecei a encostar as superfícies trabalhadas na parede e de um certo momento eu percebi que eu não tinha que trabalhar em termos de pintura, mas em termos de superfície mesmo. E aí o meu trabalho foi se desenvolvendo com a instalação (Fajardo, 2025, p. b8).

Espaço ABC e os anos 1980

A primeira instalação de Carlos Fajardo, realizada em 1984, no MAM/RJ (e que aconteceria também no MAC/USP), encerra o projeto Espaço ABC, promovido pela Funarte, que contou com exposições de diversos artistas desde o início da década de 1980, como Tunga, Lygia Clark, Cildo Meireles, Nelson Leirner, entre outros. A proposta de construção de um Espaço de Arte Brasileira Contemporânea seria “assegurar a construção de um espaço mais reflexivo para a arte contemporânea na história da arte, menos comprometido com valores e leituras tradicionais”, apoiando a produção experimental, além de estímulo a reflexão e a formação, mediadas por relações institucionais consolidadas com os artistas. (Reinaldim, 2010, p. 116).

Frederico Moraes (*apud* Reinaldim, 2010, p. 120)., sobre o início do projeto, em 14 de maio de 1980, comentou para o jornal *O Globo*, no artigo intitulado *Na Catacumba, o ABC da arte brasileira* que os responsáveis pela formulação teórica e execução do projeto, Paulo Sergio Duarte e Ana Maria Miranda, garantiam que toda programação tinha “a preocupação de mostrar e debater aquela arte que não é *best-seller*, que não pode emergir em razão de interesses de mercado” e que o “Projeto Espaço ABC está direcionado no sentido de abrir a discussão que permanece encerrada nos gabinetes de trabalho dos pensadores, críticos e criadores, trazendo-a para

junto do público universitário”. Considerando alguns clichês (a condenação ao mercado de arte, onde nem tudo que é exposto nas galerias do circuito comercial é ruim e nem tudo que está fora é bom) e um mito (o público universitário), o projeto mereceu aplausos da coluna, como mais um espaço alternativo na cidade, “um esforço para compensar a lacuna da área experimental do Museu de Arte Moderna do Rio”. Restaria, porém, aguardar os resultados práticos e torcer para que não houvesse defasagem muito grande entre teoria e prática.

Também, Walmir Ayala (Ayala *apud* Reinaldim, 2010, p. 121), em 25 de maio de 1980, comentou para o jornal *O Dia*, no artigo intitulado *Espaço ABC e a arte experimental* que o convênio entre a Funarte e a Fundação Rio possibilitou o lançamento de um projeto cultural – Espaço Arte Brasileira Contemporânea – visando “desenvolver um trabalho de reflexão sobre as transformações e diferenças de linguagem de arte em nossa época”. O projeto incluía mostras de arte, de caráter experimental, intercaladas com palestras e debates sobre a questão da linguagem. O movimento tornou-se oportuno, na medida em que estimulou as pesquisas fora do mercado, criando espaços para propostas que não se vinculavam diretamente a produtos acabados, mas que permitiam comportamentos reflexivos sobre a permanente atualidade da criação. Sobretudo, como bem diz o material de divulgação recebido, pretendia também “mostrar e debater aquela arte que não é bestseller”.

Enquanto propositora de um *ponto de vista*, a arte contemporânea brasileira (seguindo um uso acrítico do termo na época, buscando no *contemporâneo* o novo e evitando a reflexão que vincularia, possivelmente, aos artistas a manutenção de tendências modernas anteriores) vivia naquele momento uma contradição, dependendo do apoio do mercado e das instituições para existir, mas ao mesmo tempo operando criticamente em relação ao sistema da arte.

Na compreensão de Fajardo, em entrevista de 1987 para Maria Lúcia Bueno, sob a ótica de sua experiência profissional, o mercado de arte ainda seria incipiente, iniciando sua abertura naquele momento. Ao encontrá-lo então fechado, os artistas jovens ou que não possuíam currículo viam-se forçados a recorrer aos circuitos públicos, que por sua vez estariam se abrindo às pessoas – ou seja, na ausência de uma cultura da arte, o mercado agiria sobre uma produção já institucionalizada.

Começando a existir com autonomia, o panorama político do país teria dificultado sua situação. Ligado ao mercado financeiro, o mercado de arte que se propôs como investimento mostrou-se pouco promissor, o que o desmotivou. De toda forma, em relação aos anos 1960, percebe-se uma ampliação que, de acordo com Fajardo, não partiu da demanda, mas da produção, com a diversificação das linguagens (com Tozzi e Baravelli, por exemplo), permitindo um “polimorfismo” do mercado, uma variedade de produção aceita enquanto tal.

Segundo Martin Grossmann (2001, p. 353), na década de 1980 a arte contemporânea brasileira começou também a receber maior atenção de curadores, críticos e galeristas estrangeiros, a partir do debate do multiculturalismo. No entanto, esse projeto de globalização da arte ocorre concomitante à falta de um contexto local, no sentido de consolidação de um sistema de arte brasileiro, contando com uma desestruturação e dependência de iniciativas isoladas e individuais, no eixo Rio-São Paulo (como a mostra que analisaremos neste capítulo).

Sobre o meio artístico dessa época, Tadeu Chiarelli coloca:

A partir dos anos 80, o circuito artístico brasileiro passa por grandes transformações, consequência de uma tentativa de profissionalização definitiva do circuito de arte local e, sem dúvida, do período de redemocratização do país. [...]

Felizmente, no entanto, uma nova geração surgida nos últimos anos, parece estar problematizando a adoção de seus parâmetros locais.

Através de uma atitude menos sectária e mais generosa perante a produção artística brasileira como um todo, essa nova geração não reconhece como parâmetros para suas produções apenas aqueles artistas citados. Numa postura mais alargada – e de acordo com uma tendência da arte internacional – reconhecem valores dignos de serem refletidos tanto na produção neoconcreta e pós-neoconcreta, quanto nas manifestações de artistas eruditos locais menos reverenciados, na produção popular, no passado barroco do período colonial brasileiro etc. (Chiarelli, 1995, p. 23).

Ainda que Fajardo faça parte de uma geração anterior e tenha iniciado sua produção nos anos 1960 (que dialogou tanto com as correntes internacionais quanto com o neoconcretismo), já possuindo certa permeabilidade no circuito artístico, é interessante a análise que nos leva a considerar as condições do ambiente em que haveria de lançar suas primeiras instalações.

Produção nos anos 1980

Para Fajardo, na década de 1980, seu trabalho passou a solicitar grandes extensões, sendo preciso se relacionar com ele em seus aspectos físicos, levando em conta as distâncias que ele dispunha entre os diversos elementos do espaço e, sobretudo, a questão do tempo: tempo que essas relações espaciais criavam (*apud* Salzstein, 2003, p.20). O trabalho requeria o indivíduo presente na condição de pedestre, de maneira viva e espontânea em sua consciência corporal.

O trabalho não queria transportar o indivíduo a outro lugar; ao contrário, pressupunha esse indivíduo, o tempo todo, autoconsciente das condições dadas do espaço, rente a ele, e por isso mesmo capaz de modificar tais condições; o trabalho passava então a ser o transcurso espaçotemporal a que convidava. Acho que o que há aí não é narrativa, mas desconstrução contínua dela (*apud* Salzstein, 2003, p. 131).

Para Roberto Pontual, em texto de 1983 sobre a exposição *3x4, Grandes Formatos*, da qual Fajardo participara (entre os 14 artistas da mostra, que ocorrera naquele ano no Rio de Janeiro), o artista paulistano, seguindo de certo modo um modelo neoconcreto, estaria naquele momento aprofundado na discussão sobre a pintura como construção, tendo como “característica essencial a disposição de cada trabalho no espaço real”, tomando-a elemento da arquitetura (Pontual, 1983, p. 41). Segundo o teórico, deixando de ser janela, para fazer-se porta, a proposta seria colocar a obra em condição de paridade com o espectador, rompendo com a ideia de ilusão para colocar em questão um sistema de estranhamento onde se incluem tensões com o próprio corpo na obra.

Também Carlos Von Schmidt (1983, p. 22), sobre a exposição, traz a questão da reformulação da maneira de ver, essencial à época, condicionada às poucas polegadas dos vídeos e televisões, limitantes.

Nas pinturas em grandes formatos, fundindo o raciocínio de superfície, central em seu trabalho, o artista sente-se compelido a conferir fisicalidade à superfície, a construí-la como um fenômeno espacial. Em 1977 (citado no capítulo anterior como momento de virada em sua obra), Fajardo realiza um trabalho com três mulheres em tamanho natural. Nele, a pessoa se posicionava na frente da tela, rente a ela e ele

fazia seu contorno, “tal qual um decalque em que o molde era o próprio corpo dessa pessoa. Ficava ali o vestígio físico da presença dela. Não era representação, era o indício da pessoa” (Salzstein, 2003, p. 19).

A Instalação

Após os debates que sua produção apresentaria nos anos 1980, incluindo a realização de obras em grandes formatos em diferentes meios, Fajardo é convidado a participar do projeto com uma mostra que consolidaria seu trabalho, afirmado na ideia de instalação e criado num momento em que se interessava pela questão da própria linguagem, provocado pela literatura de James Joyce e Lewis Carroll (Fajardo, 1998, p. 52). A obra, sua primeira instalação, consiste no conjunto de oito trabalhos referidos simultaneamente e de maneira diversa à arte por meio de sua *materialidade* (sua técnica), *meios de percepção*, *cor e superfície*. Os objetos, todos quadrados de 90x90cm, permaneciam no chão, distribuídos em intervalos distantes e apoiados obliquamente nas paredes que encerram o espaço, exceto um deles, de 120x120cm, instalado horizontalmente no piso da galeria, de 15x15m (Molina, 2003, p. 77).

A ideia do rompimento com a verticalização da pintura (além da ideia de eliminar dela a representação), provém de um momento, nos anos 70, em que, para o artista, a dimensão física (2-3 metros de altura) de suas pinturas tornava incômodo seu posicionamento na parede, forçando seu deslocamento. “Quando você encosta uma pintura na parede, ela deixa de ser superfície visível a passa a ser coisa no mundo. Ela passa a ser um outro item na arquitetura” (*apud*, #31bienal (Ações educativas) Curso para Educadores: Carlos Fajardo, 2014).

O feito realizado em outros trabalhos, tomou proporção ainda maior quando, em ocasião de sua participação da Bienal de São Paulo em 1981 e, devido a uma hepatite (ocasionada pelo uso de produtos tóxicos em sua prática), ficou afastado da exposição. Foi então que Guto Lacaz (1948-), seu amigo, propondo-se a filmar as relações plásticas dos trabalhos, despertou-o para uma nova possibilidade:

Foi a primeira vez que tive uma noção mais clara do que poderia ser uma instalação, porque eu estava vendo não a coisa, mas um olhar

sobre a coisa. Uma segunda visão, uma visão que não era minha (Fajardo, 2019).

Detectando essa potência e, com a intenção de quebrar uma indesejada estrutura narrativa em seu trabalho, a distância entre os elementos colocava-os como conjunto, porém separados fisicamente, de maneira que era vista a pintura na superfície e a espessura da coisa.

Teve um momento no meu trabalho que foi o momento que eu fiz minha primeira instalação, que foi uma instalação do fim da década de 70, início da década de 80, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e era um trabalho que era instalado num sentido muito particular da palavra, porque cada trabalho se referia a um modo produtivo em arte [...] Tem duas medidas de tempo que a gente pode pensar no meu trabalho, uma delas é aquilo que quando você tá na frente do meu trabalho atual você se movimenta para se ver, para ver a própria ação sua diante do trabalho. Então esses trabalhos já têm, já carregam em si a noção de temporalidade (Fajardo, 2019).

Sobre essa instalação (figs. 6-10), Frederico Moraes, para o jornal O Globo, de 22/10/1984⁴, sugere que Fajardo poderia ter realizado a encomenda da obra por telefone – tal qual László Moholy-Nagy (1895-1946), artista professor da Bauhaus propusera em 1923 – dada a natureza material de seu trabalho. Ele escreve:

Por isso, um crítico referiu-se a eles como quase-pinturas, alguma coisa que ainda não é linguagem pictórica. Talvez esteja certo, mas seria mais correto falar em além-pintura, pois que mesmo não sendo telas, pintadas com tinta e pincel, o que eles propõem é uma discussão sobre várias questões de pintura. São trabalhos que falam de estética ou de história da arte. Seriam mesmo um processo de desconstrução da neoplástica de Mondrian: as três cores puras e as chamadas não-cores — o preto e o cinza. E encaram a pintura como uma, totalidade plurissensorial (Moraes, 1984, p. 6).

⁴ A matéria completa digitalizada se encontra no Anexo III.



Figura 6. Vista Geral, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984

Fonte: <<https://galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo/>>. Acesso em: 19/06/2025

Em sua tese de doutoramento, Fajardo descreve cada um dos elementos de seu trabalho, registrando sua espessura, técnica, a referência que o motivou a executá-lo e os efeitos desejados. As aproximações, ora mais explícitas no uso dos mesmos materiais, ora conceituais, seguem de acordo com a escrita do próprio artista e traçam um referencial da história da arte:

O primeiro, com 3 cm de espessura, em referência a pintura de El Greco, foi coberto com borracha vulcanizada preta e aplicada com espátula. Um mecanismo fazia com que a peça rotacionasse 45 graus, paralelamente à parede em tempos aleatórios.

O segundo (fig. 7), com 4 cm de espessura, sobre o afresco de Giotto, era coberto por gesso, em cor azul cerúleo. Sob ação do tato, emanava uma sensação de frio.



Figura 7. Sem título, 1984. Gesso e pigmento 90 x 90 x 4 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.

Fonte: <<https://galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo/>>. Acesso em: 19/06/2025

O terceiro (fig. 8), com 12 cm de espessura, feito com duas chapas de acrílico amarelo, tratava da questão do reflexo e da velatura, produzindo uma ilusão sobre a superfície transparente, mas não sobre a opaca.

O quarto, com 12 cm de espessura, em referência a David Smith e à escultura americana dos anos 60, era de ferro galvanizado e produzia um ruído baixo e constante em nota *fá*, provocando a audição do espectador.

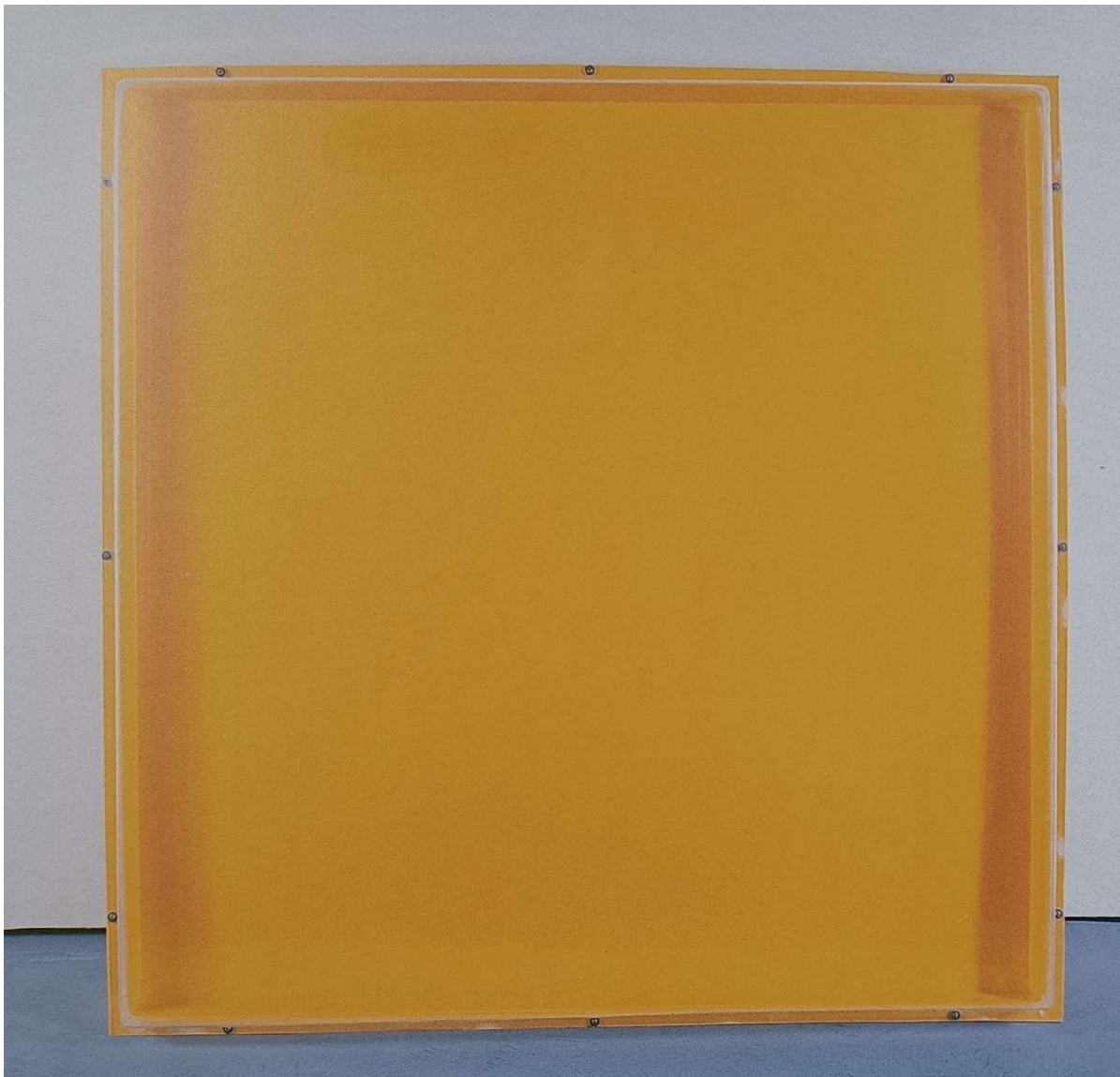


Figura 8. Sem título, 1984. Placas de acrílico moldadas 90 x 90 x 10 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.

Fonte: SALZSTEIN, 2003: 40

O quinto, com 2,5 cm de espessura, numa nova relação de tato, consistia numa placa de cimento branca com uma resistência que era aquecida, referindo-se ao uso da cerâmica na arte.

O sexto, com 7 cm de espessura, em espuma poliuretano verde e invocando também o tato, diante de sua deformação e aspereza, remetia à Arte *Pop*.

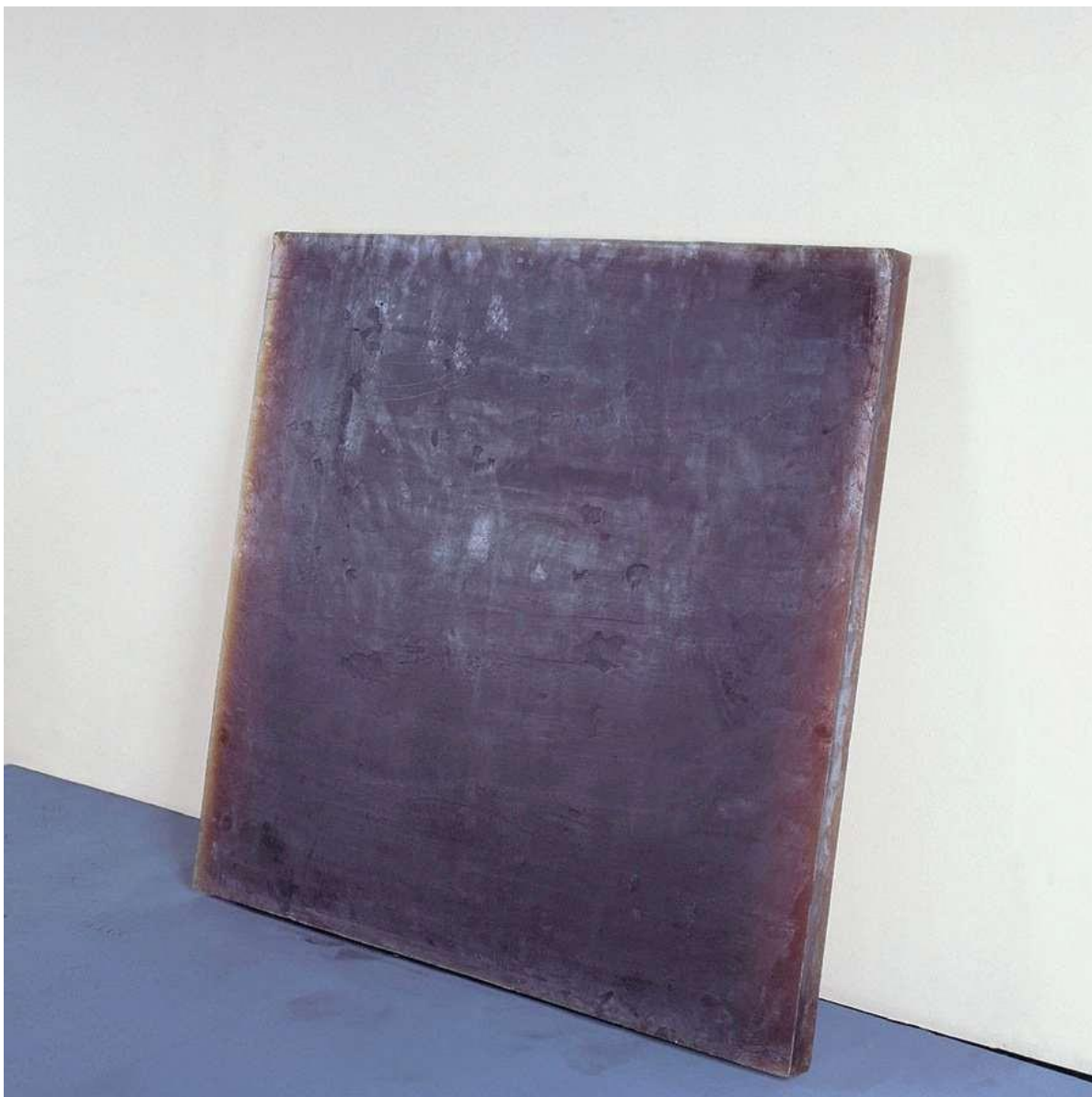


Figura 9. Sem título, 1984. Glicerina 90 x 90 x 2,5 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.

Fonte: <<https://galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo/>>. Acesso em: 19/06/2025

O sétimo (fig. 9), com 2,5 cm de espessura, de glicerina marrom escura (com perfume), evocava o olfato e as modificações de sua superfície higroscópica, apontavam para as transformações na arte.

O último (fig. 10), maior, com 20 cm de altura, consistia em dois conjuntos de lâmpadas fluorescentes vermelhas superpostas⁵, numa moldura de madeira, que, devido sua intensidade, produzia na retina a cor complementar verde, fazendo com que todo o ambiente parecesse momentaneamente esverdeado, em referência clara ao artista Dan Flavin (Fajardo, 1998, pp. 52-57).

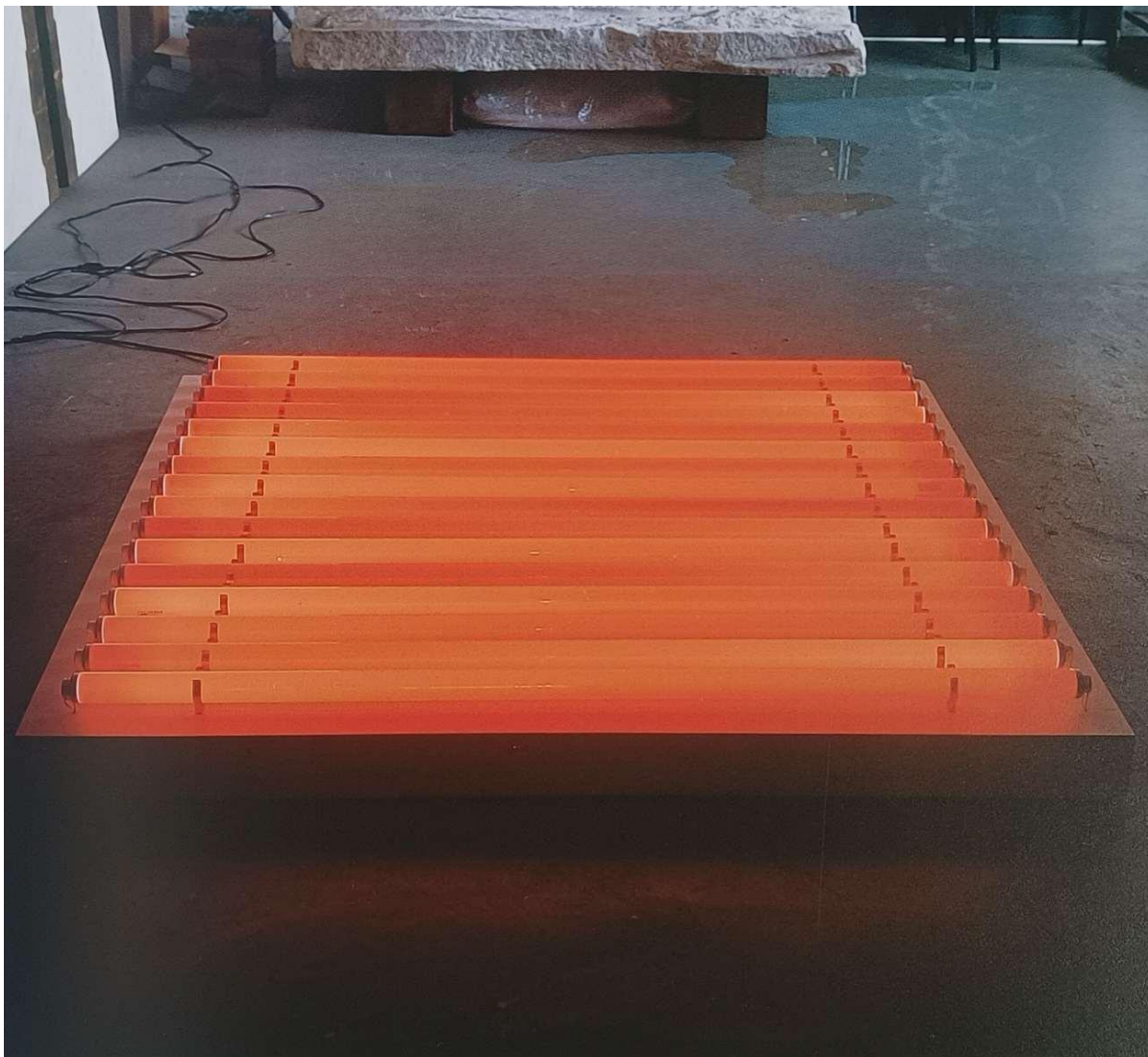


Figura 10. Sem título, 1984 Madeira, fórmica e lâmpadas fluorescentes, versão de 2002, 20 x 120 x 120 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.

Fonte: SALZSTEIN, 2003: 39

⁵ Não se trata, entretanto, do primeiro trabalho em que lançaria mão da luz. Em 1983, já havia realizado uma obra, com luz neon multicolorida.

Sobre seus trabalhos nos anos 1980, o artista aponta as demandas físicas de espaço para a distância disposta entre as coisas e o transcurso do tempo que se estabelece, acolhendo “um indivíduo em sua condição mais viva e espontânea – de pedestre. O trabalho não queria transportar o indivíduo a outro lugar; ao contrário, pressupunha esse indivíduo, o tempo todo, autoconsciente das condições dadas do espaço” (Salzstein, 2002, p. 131).

Ainda para Salzstein (1997), o que garante a “exibicionalidade” dos trabalhos são as superfícies, fazendo analogia às próprias paredes e pisos onde os trabalhos se encontram, operando como representantes da interface institucional. Ao mesmo tempo em que é o local, põe-se para ser visto: é onde as expectativas externas a ele são intensificadas. O argumento coloca luz sobre o potencial instalativo da obra. Ela não só se coloca como produtora de percepções e significados naquele espaço, como reverbera sobre seu próprio significado. A existência de um ambiente institucional se afirma nas superfícies que o artista salienta em seu trabalho, nas linhas da discussão do Cubo Branco, de Brian O’Doherty (1929-2022).

Não-narrativa/ Pedestre

Como observa Fajardo (*apud* Carlos Fajardo: para todos os sentidos, 2002), sua produção artística há muito abandonou qualquer vestígio de narrativa: “o meu trabalho não tem narrativa nenhuma, deixou de ter há muito tempo”. Sua ausência não significa, nesse contexto, um vazio de sentido, mas sim uma reorganização dos elementos formais da obra. A chave de entendimento já não se baseia na leitura simbólica ou representacional, mas sim na percepção direta, na presença física do objeto e na experiência do observador.

Em sua formação, o diálogo com o minimalismo teve importância decisiva. O texto *Specific Objects*, de Donald Judd, publicado em 1965, chegou até ele por volta daquela época, e manteve conversas sobre a maneira como entendia o campo da arte. Contudo, o interesse pelo minimalismo nunca se deu de modo exclusivo ou programático. Ele se apresentava mais como um território onde a questão construtiva podia ser colocada. Essa preocupação construtiva, associada ao minimalismo,

aparecia também no neoconcretismo, sendo colocada a presença, uma fenomenologia do sujeito.

A partir desse momento, seu trabalho passou a se constituir como uma verdadeira luta contra a narração. Isso se dava principalmente no plano — na superfície — que, por excelência, é o espaço da narrativa tradicional, da linearidade lógica, da estrutura com começo, meio e fim. O desafio era encontrar um modo de operar nesse território sem recorrer aos recursos narrativos. Isso implicava um enfrentamento direto com a própria linguagem visual, com sua sintaxe e seus hábitos históricos de leitura.

O que se delineava, então, era uma produção marcada pelo pensamento de superfície e pelo compromisso com a materialidade. Mesmo quando os trabalhos assumiam características tridimensionais, eles ainda tinham como ponto de partida o desenho a interrelação entre superfícies.

Essas questões ressoam com o pensamento de Robert Morris (*apud* Didi-Huberman, 2010, pp. 66-67), que defendeu que a experiência da obra se dá necessariamente no tempo. Para ele, as novas proposições escultóricas ampliaram os limites da escultura ao enfatizar as condições em que o objeto é visto, percebido e experimentado. O objeto, assim, passa a ser apenas um dos elementos de uma situação mais ampla — ele não desaparece, mas também não é mais suficiente por si só. O que importa, segundo Morris, é o controle da *entire situation*, ou seja, da totalidade das variáveis envolvidas: luz, espaço, corpo humano e objeto. A escultura deixa, assim, de ser um objeto isolado e passa a funcionar como um dispositivo relacional, onde forma e presença coexistem sem que uma anule a outra.

Nos anos 1980, essa articulação entre matéria, corpo e espaço se intensificou no trabalho de Fajardo. As obras passaram a requerer grandes extensões, impondo ao espectador uma relação física direta, uma consciência corporal ativa. Não se tratava de criar experiências sensoriais complexas, mas de acolher o espectador em sua condição mais elementar e espontânea: a de *pedestre*. O trabalho, então, não buscava transportar o indivíduo a um outro lugar; ao contrário, mantinha-o o tempo todo presente e atento às condições reais do espaço.

Esse deslocamento implicava um novo entendimento da obra (que só a contemporaneidade poderia possibilitar), não mais como objeto contemplativo, mas como

percurso, como transcurso espaçotemporal. A lógica narrativa era minada em favor de uma temporalidade dilatada, experiencial. O que havia, portanto, não era a organização de um sentido, mas a convocação a um estado de presença — uma ativação do espaço e do corpo no tempo.

III. 1989 – Gabinete da Arte

O trabalho é uma instalação. Uma instalação vai exigir de nós uma alteração de um espaço dado e, alterando o espaço, eu altero seu uso. Então o que nós vamos fazer? Vamos pensar como vamos interferir no uso desse espaço de maneira em que as pessoas que usam esse espaço passem a ser não só espectadores do que nós vamos fazer, mas que participem daquilo que estamos propondo. Essa é a ideia (Fajardo *apud* Carlos Fajardo: para todos os sentidos, 2002).

Com essas palavras, Carlos Fajardo introduz para os alunos de graduação do Departamento de Artes Plásticas da USP, o conceito de *instalação* a ser trabalhado naquele momento. Posterior 13 anos ao trabalho discutido neste capítulo, sua fala expõe o princípio que guia a criação: a construção de uma obra de arte se lança à proposta de reorganização do espaço e interfere na própria figura do espectador. Figura rearranjada como *participador*: encerra-se o caráter contemplativo.

Como metodologia, o estudo da instalação de Fajardo de 1989 se orienta, principalmente, a partir do relato de Agnaldo Farias. O relato de Farias, presente em sua dissertação de 1997, traz o registro em primeira pessoa da obra. Enquanto caminhante, sua escrita conduz uma narrativa descritiva dos objetos a medida em que penetra no interior da galeria, tarefa impossível de ser repetida. Como afirma Julie Reiss (1999, p. xiv), a especificidade da obra instalada reside no seu caráter de experiência, potencialmente efêmera e localizada no tempo, “sendo impossível falar de alguma peça sem ter sido submetido a experiência proposta” (nas palavras de Arthur Danto citadas pela autora). Assim, seus registros tratam não só de uma visão técnica, mas de uma relação de fisicalidade, que ultrapassa a própria limitação do olhar.

Ao texto de Farias, somam-se aqueles de Rodrigo Naves, Lorenzo Mammì e do próprio Fajardo, conduzindo uma arqueologia literária rica, em que o registro fotográfico possui papel complementar. Ainda que sejam observadas algumas imagens das obras, seu caráter estático e bidimensional (de um espaço tridimensional e vivo)

limita a apreensão das propostas lançadas pelo artista. Nota-se também, como dado visual, a não-presença do participante no percurso instalado, que se apresenta enquanto soma de fragmentos, sendo tarefa árdua a compreensão da obra enquanto conjunto experienciado. De todo modo, esses registros tornam possível alguma documentação da montagem da obra no momento de sua apresentação inicial, essencialmente efêmera e condicionada àquele tempo.

Já de início, Farias (1997, p.127) aponta questões como o “enfrentamento” que a obra-armadilha funda, ao tirar o espectador de seu conforto habitual. À ideia de um balé desajeitado, que inaugura novas formas de ver e se relacionar com os objetos de aparente simplicidade:

Mais do que em qualquer outra exposição, nessa o artista voltou-se inteiramente à finalidade de apresentar a escultura como um objeto que, como tal, instaura qualidades no espaço em que está localizada, sobretudo porque o espaço arquitetônico em questão, um típico “cubo branco”, tem, com sua transparência e alvura, a homogeneidade que o torna próximo de uma construção ideal. Assim é que as esculturas de Fajardo interrompem e perturbam a homogeneidade desse espaço; vão lhe abrindo clareiras, ou para melhor caracterizar o contraste com sua pureza, vai lhe conspurcando, abrindo-lhe focos portadores de qualidade, construindo lugares (Farias, 1997, p.130).

Para sua mostra individual, realizada em 1989 (figs. 9-19), no Gabinete de Arte da Galeria Raquel Arnaud, Fajardo elaborou uma instalação cujo conjunto das obras remeteria, segundo Rodrigo Naves, às paisagens metafísicas de De Chirico e à sua natureza geométrica. Para o autor, a ideia de uma *solidão* contemporânea aparece no paradoxo que une as diferentes peças da mostra: elas se unem pela sua dessemelhança, tornando tensa sua convivência. *Falta de solidariedade, incomunicabilidade e isolamento* são termos colocados pelo autor para se referir às peças, cuja montagem assume uma condição significativa ao “reverter a homogeneidade do espaço que ocupam, produzindo regiões altamente diferenciadas, verdadeiros lugares, que a seu modo promovem distâncias e relações complexas” (Naves, 2007, p. 473). Ainda sobre De Chirico, não à toa citado, o próprio Fajardo (1998, p. 41) aponta para o assunto de sua pintura que muito lhe agrada: a *duração*. A partir da obra *O Enigma de um dia*, observada pelo artista no MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), a suspensão do tempo e do espaço na pintura chamam sua atenção

enquanto espectador – e são retomadas, ou melhor, previamente trabalhadas, em sua prática instalada.

Para Agnaldo Farias (como pode ser notado a seguir), Fajardo elabora seu trabalho instaurando uma lógica tripla, compreendida com o uso específico do espaço, a questão superficial de suas obras e a formalização do *ready-made* como procedimento operatório da arte numa não apologia ao gesto. *Ready-made*, que segundo Mammi (2012, p. 313) acontece em situação diversa do princípio dadaísta. À medida que ali a operação de expor bastava enquanto ato criativo, para Fajardo haveria uma formulação, exercendo o artista um papel preliminar, ao mesmo tempo complexa, como ação e simples, na requisição de uma colaboração ou participação dos sujeitos presentes na obra.

Em sua tese de doutoramento, o artista refere-se a essa instalação como um desdobramento da mostra realizada em 1987 na Galeria Sergio Miliet para o projeto *Ciclo de Esculturas*, também patrocinada pela Funarte, porém adaptada para o novo espaço e incluindo novos trabalhos. Naquele momento, estariam presentes o plano de madeirite, uma parede de grafite pulverizado (4,5 x 17m), a tira de argila e a esfera de glicerina (40cm) (Fajardo, 1998, p. 42). As descrições das obras adaptadas para o novo contexto surgem a seguir.

A obra instalada

O Gabinete de Arte, galeria da *marchand* Raquel Arnaud, projetada pelo arquiteto paulista Ruy Othake, orienta-se pelo ideal do “cubo branco”. Suas paredes laterais cegas, no limite do terreno, têm a frente de mesmo modo, porém envidraçada no seu terço inferior.

Interiormente a edificação, seguindo o esquema da fachada, tem dois andares – dois mezaninos que ocupam, em projeção, se se divide o piso térreo em três partes, a parte do meio. Desse modo, ao entrar na galeria, o que se faz por uma porta situada na extremidade esquerda da fachada, o espectador penetra um espaço de paredes brancas com o pé direito triplo, que é interceptado na sua primeira terça parte pelos níveis dos mezaninos que reduzem bruscamente esse pé direito para um terço da sua altura e que em seguida, na sua terça parte, volta a ter um pé-direito triplo (Farias, 1997: 134).

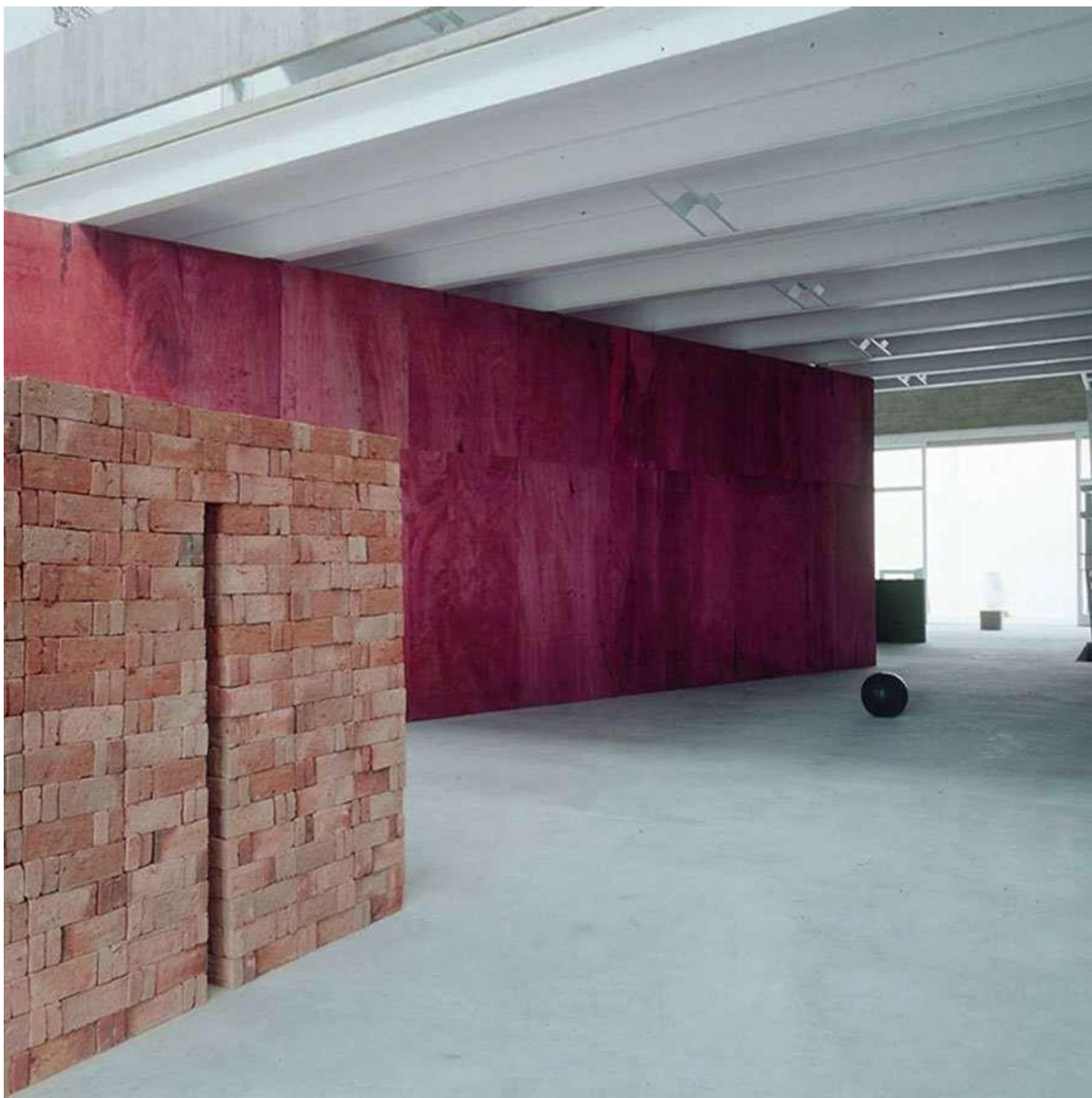


Figura 11. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.

Anterior à entrada, o espectador já nota, na mesma parede onde se encontra a porta, o plano de madeirite construído por Fajardo. O material ordinário utilizado em construções como *tapume* se estende diagonalmente no interior da galeria, possuindo 9 metros de comprimento por 3,55 metros de altura, igualando e fechando a altura do pé direito do mezanino. A interrupção na transparência e no espaço da galeria mantém abertura somente a seu final, com a passagem em direção a parede à direita da

galeria, convidando o espectador a um “andar ao longo”, ao mesmo tempo que sua proposta “intervêm no espaço de uma maneira muito mais radical, modificando-o, deixando da arquitetura original apenas uma memória” (Fajardo, 1998, p. 43).

Ainda sobre o madeirite (o que cabe também na montagem de tijolos que será discutida em sequência), um dado que é interessante acrescentar, é a precariedade que se impõe sobre seu uso corriqueiro no sul global. Enquanto portador de uma condição de subdesenvolvimento, de estado de permanente construção e ruína de nossa sociedade, sua presença no espaço da arte, dificilmente acontece sem a ocorrência dessa carga simbólica, captada por um espectador que convive cotidianamente com o material nas ruas brasileiras. No entanto, para Fajardo, as condições da qual se refere apontam mais para a natureza formal que possui e buscam a existência de um sujeito em estado à parte, experiencial.

Posteriormente, a respeito de outra instalação que dialoga quanto ao uso do material e interferência no espaço, realizada em 2011, no Centro Cultural São Paulo, Fajardo comenta em entrevista daquele mesmo ano:

O madeirite possui para mim um significado espacial e mesmo um significado duplo. O primeiro aspecto espacial é que é o material mais barato, mais comum da construção urbana e talvez um dos aspectos mais comuns da paisagem urbana que a gente vê... a segunda é que ela tem uma superfície já dada em termos cromáticos. Ela é sempre dessa cor e essa cor entra no ambiente com uma relação muito feliz no que diz respeito a algo que se utiliza em construção, algo que não tem permanência num certo sentido, porque a cor com o tempo vai mudando (Fajardo, 2011).

Para o artista, o duplo se apresenta como o uso do material no plano urbano e o uso do material numa situação instalada. Sobre *instalação*, ele segue afirmando sua relação com a arquitetura, com um dado, com algo já oferecido, indo a obra contra a tendência do lugar, em dois sentidos. Em primeiro lugar, interrompendo o ambiente arquitetônico, criando uma “interrupção no fluxo do espaço” e produzindo “uma certa forma de pressão sobre seu corpo”:

A instalação tem que ver com arquitetura, mas basicamente, ela tem que ver com seu corpo, com sua fisicalidade, com sua presença efetiva no lugar (Fajardo, 2011).

Além disso, Fajardo (ainda na mesma entrevista) comenta sobre a natureza simbólica de seu trabalho, cujo caráter de representação é o mínimo o possível, o mínimo conteúdo imaginável. “Você vê uma pura presença, uma fisicalidade”. Seu trabalho rompe, assim, com a expectativa, torna-se “intruso”. Segundo suas próprias palavras, o plano inclinado aparenta ser transitório, esconder algo. “As pessoas fazem um esforço louco para ignorá-lo, é muito divertido isso”.

Prossegue o artista a respeito:

Talvez o aspecto do público e do privado mais curioso é que a pessoa, se ela estivesse pensando consigo própria, ela ficava olhando, ela dava uma parada no tempo, mas como ela está na antecâmara do privado com o público, ela passa aqui fingindo que não está vendo nada, porque ela é público. Isto é, ela se refere a esse espaço em uma função de uso. Esse meu trabalho, como qualquer obra de arte tem tudo, menos uso. Às vezes tem uma coisa complicada que é o fetichismo do uso, mas isso não é o uso (Fajardo, 2011).

Ainda que a instalação para o CCSP tenha sua especificidade ao ocupar um complexo cultural de uso misto, aberto ao público de múltiplos interesses, muitas vezes desavisado em relação à proposta de Fajardo, os paralelos são pertinentes. Ele completa:

[...] a pessoa tem uma certa dificuldade em se colocar em relação ao trabalho como participante, ela queria ser espectador... aqui você vê de dentro. E de dentro para dentro. Então você não vê, você participa. (Fajardo, 2011).

Retornando à descrição do espaço original do Gabinete da Arte, como que direcionados pela reestruturação instaurada pelo plano do madeirite, Fajardo dispôs uma sequência de quatro chapas de ferro de 2,00 x 1,92 m, apoiadas no chão, “jateadas com pigmento azul – sem nenhum meio que garanta a adesão do pigmento ao metal” (Naves, 2007, p. 472), cobrindo assim toda sua superfície plana.

Comentando sobre outro trabalho que utiliza a mesma técnica (no qual foi pulverizado grafite em pó sobre uma parede), Fajardo fala em *tensão superficial*, onde o pigmento puro não seria trabalhado segundo a tradição da pintura, rejeitando a presença de uma cola e um dispersante. Assim, esse (o pigmento puro) misturado com álcool grudava e, após sua secagem, permanecia sobreposto: “associado, não colado,

instável”. Essa instabilidade, justamente, agradava. A tensão do acidente que poderia acontecer ao se encostar na obra e ela se desfazer. Inclusive, “se desfez muito” diz o próprio artista (2023).

Tal composição, das chapas de ferro azul regularmente instaladas sobre a parede branca evidenciam também o caráter rítmico da obra de Fajardo (que em sua formação também já haveria estudado, em 1965, música contemporânea com o maestro Diogo Pacheco (1921-2022)):

A música é uma parte da minha vida cotidiana, diária. Aqui há música o tempo todo. Como influencia, é difícil falar, porque faz parte do meu universo. Universo sonoro e universo espaço-temporal, são para mim muito próximos, muito tangíveis, muito interessantes... A música sempre esteve impregnada de espacialidade e sempre esteve um pouco ausente da espacialidade. Se você pensar, a música quando ela se organiza, ela sempre teve que ver com um *site*, com espaço (Molina, 2002, p. A14).

E prossegue:

Música é parte do meu trabalho e algo com que convivo quando estou produzindo meu trabalho, o que acho que tem muito que ver comigo. Existe na obra de arte, antes de mais nada, ritmo. Eu acho que a gente começa andando. Gosto de pensar que meu trabalho não é só fisicalidade, mas o meu corpo... A fisicalidade é parte integrante do que eu sou, a música entra por aí (Fajardo, 2019).

Nesse primeiro instante da exposição, o primeiro ato, digamos assim, formado pela parede de tapume, as placas de aço pigmentadas e a parede de vidro da própria galeria, encontra-se paralelo a esta última um grande volume, que se coloca de modo a impedir parcialmente a visão do interior da galeria. Trata-se de um cubo montado com mais de seis mil tijolos (fig.11-13). Numa discordância de dados⁶, Agnaldo Farias traz a medida de 2,85 m³, enquanto a dissertação de Fulvia Molina aponta 2,20 m³, sendo a última mais coerente com a descrição de “pouco mais que a altura de um homem” (Mammì, 2012, p. 311).

⁶ Na verdade, diferentes versões dessa obra foram construídas, em diferentes lugares.

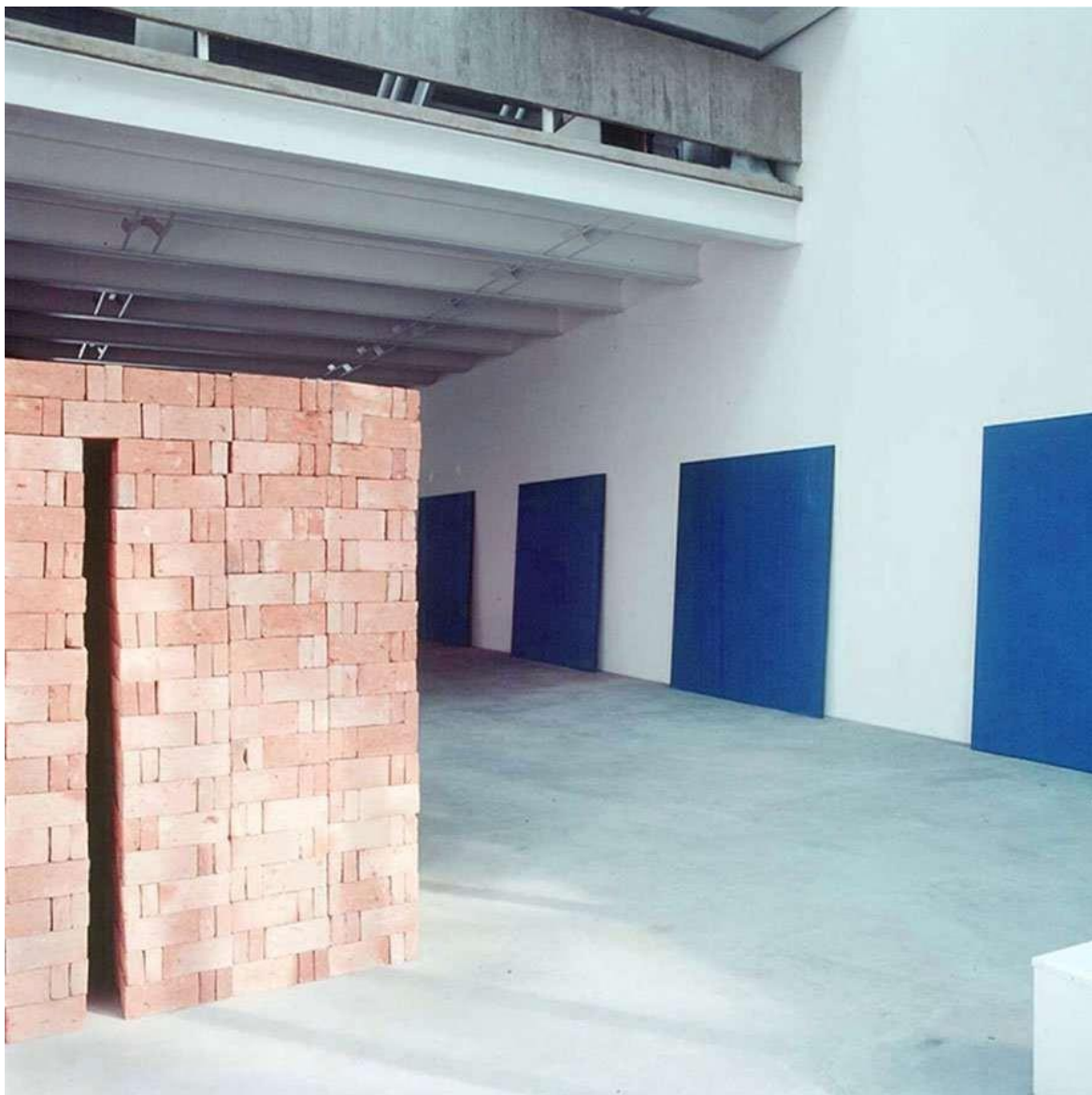


Figura 12. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.

Lorenzo Mammì expõe o nome “Construção, 6380 tijolos”. A estrutura formada de tijolos empilhados sem argamassa só não se apresenta completamente maciça, porque no centro de cada uma de suas faces possui uma abertura estreita vertical, cruzando-se no centro. Em contraste ao trabalho do artista estadunidense Carl Andre (1935-2024), com que poderia dialogar, potencialmente, devido à natureza material e técnica de suas obras, o teórico coloca:

Esse trabalho, ao contrário, é centrípeto, parece sugar o observador para dentro dele – só que esse “dentro”, vale repetir, não é nada mais que outro exterior, o outro lado. **Fajardo não é minimalista** [...] O que é essencial à peça vem à superfície, adquire a existência incerta dos fenômenos e, todavia, permanece inalcançável. Não há, como nos minimalistas, uma identificação completa do objeto com sua aparência. Quase sempre, a obra parece esconder algo, seu sentido parece situar-se num além que ela sugere, mas que não deixa enxergar (Mammi, 2012, pp. 311-312).

Ainda sobre este tema, em entrevista de 2019 o artista reitera (sobre um outro importante trabalho, *Neutral*):

Meu trabalho, eu diria, não é influenciado pelo minimalismo, ele é contemporâneo. O contemporâneo me interessa. Eu diria que não sou influenciado pelo minimalismo, infelizmente o minimalismo também não é influenciado pelo meu trabalho (Fajardo, 2019).

A construção cúbica remete, assim, às questões presentes no percurso do artista, a questão do *vazio* através das estreitas frestas abertas em cruz no seu interior, que rompem a sua superfície (Fajardo, 1998, p. 45).

As considerações, no entanto, dividem opinião sobre a aproximação de Fajardo com o minimalismo. Ainda que suas proposições não caminhem estritamente alinhadas com Carl André, por exemplo, dada a intencionalidade de seu projeto, o fazem numa posição muito semelhante. Afastado de um minimalismo dogmático, volta-se para os materiais precários (que adquirem aqui novos significados), das casas sem reboco das comunidades urbanas brasileiras, utilizando-os de modo que é impossível ignorar sua natureza e a presença de sua forma. Didi-Huberman (2021), ao tratar da tendência, explora a contradição do minimalismo entre sua simplicidade formal e a capacidade de gerar significações e experiências, tal qual ocorre na obra do artista brasileiro, porém em sua especificidade.

Seguindo ao fundo da galeria, ultrapassando o cubo de tijolos e ocupando posição central no triângulo de arestas abertas formado pelo madeirite e o plano rítmico de chapas azuis, encontra-se a esfera de glicerina de 38 cm de diâmetro. Farias observa a mudança repentina de escala e a relação que lhe é proporcionado:

Se em relação ao cubo o corpo recuava com a cabeça levantada diante de sua abrupta monumentalidade para melhor enxergá-lo, ou se aproximava para esquadrihar seu interior pelas frestas nas quatro

faces, aqui o corpo curva-se, agacha-se para melhor contemplar esse pequeno ponto cujas dimensões contrariam o paralelepípedo de ar em que ela está depositada (Farias, 1997, pp.137-138).

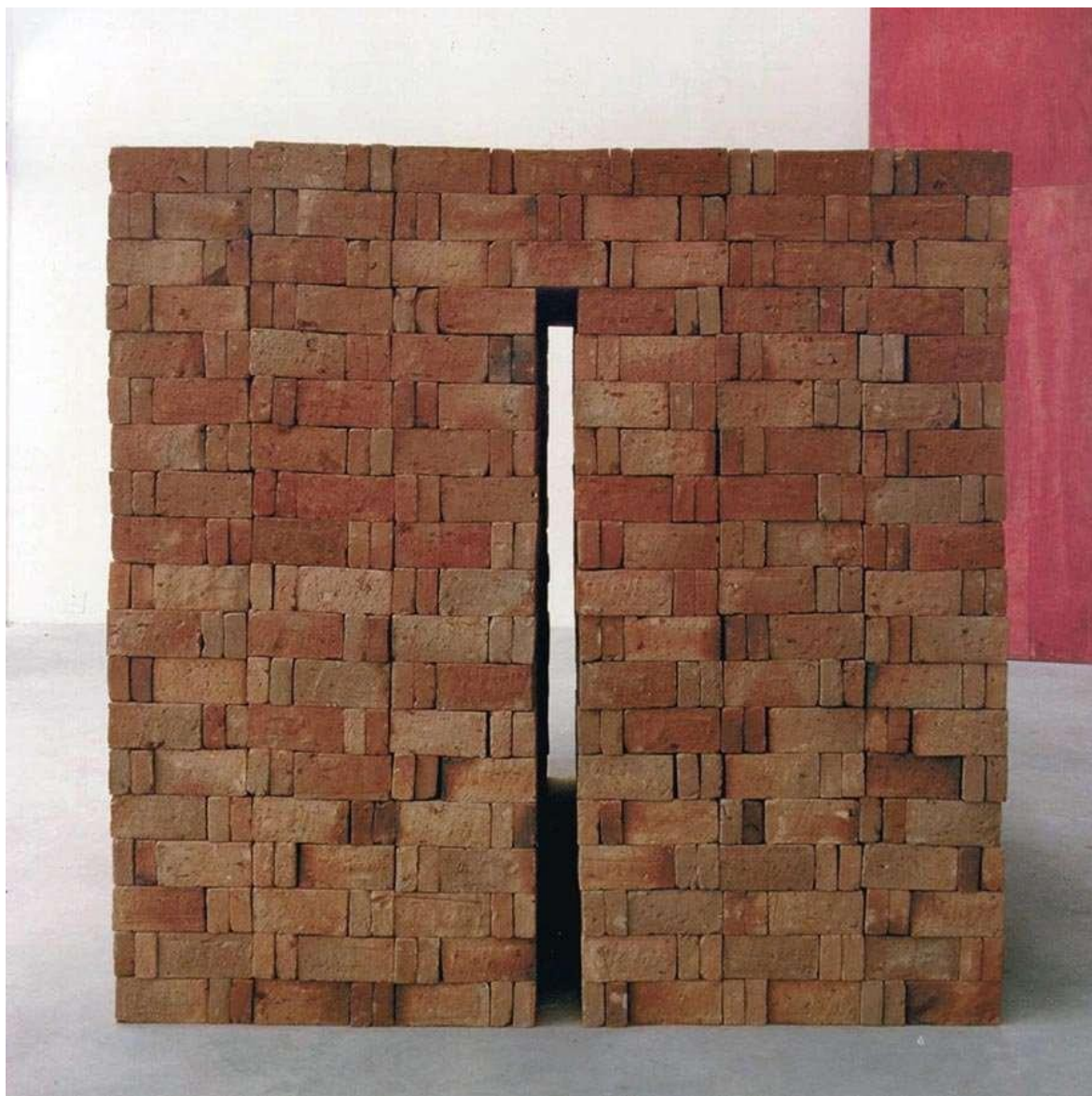


Figura 13. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte:<<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.

Esse contraste dado pelo encontro com o recente objeto, observa o visitante, revela uma “nota irônica” ao concentrar sua atenção num único ponto, cuja “superfície opalescente” reage à luz que recai sobre ela, absorvendo-a e imobilizando-a. Também, dada a natureza do material que é composta, a glicerina, seu princípio esférico (enquanto forma perfeita) é colocado à prova. Higroscópica, a perda de água para o ambiente vai levemente deformando o objeto, seu endurecimento ocorre de fora para dentro, achatando com seu próprio peso, abrindo rachaduras verticais por onde vaza o líquido de seu interior e se quebrando num período de tempo longo. Segundo Fajardo (1998, pp. 42-43), é um trabalho que trata da passagem do tempo de maneira explícita, reconhecida em sua transformação física. Posteriormente, em entrevista de 2019, ele acrescenta que o trabalho possuía também cheiro, sendo a cor o pigmento usado para dar perfume à glicerina (como ocorre nos sabonetes). E mais: como “uma espécie de ruína dela mesma” o tempo que age sobre a esfera trata da própria morte.

Em palestra de 2012 para o MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), Fajardo explica como o procedimento de criação do objeto opera segundo sua lógica. Incapaz de produzir uma esfera de quase 40 cm de diâmetro em glicerina, o primeiro passo seria descobrir quem a faria: tendo encontrado um “coreano dono de uma fábrica de sabonetes”, sua proposta não foi inicialmente bem compreendida (até a chegada de uma aluna – Camila – que, chamando-o entusiasticamente de “professor”, abriu as portas para a confecção do trabalho, com a simpatia do fabricante). Envolvendo um “outro amigo francês” (que fabricava moldes para válvulas da Petrobrás), um molde esférico foi criado para a realização das peças. No entanto, a superfície da esfera produzida apresentava-se rugosa, o que requisitou o trabalho de uma terceira pessoa, mestre em tornear cerâmica. Assim, foi produzido “um monte” desses objetos.

Tratando sobre o lugar do objeto no mercado, Fajardo afirma que vendeu toda essa tiragem escultórica, mesmo perecível. O comprador, adquirindo o direito de refazer a esfera, poderia fazê-lo se pretendesse, ou mantê-la sob efeito do tempo e aceitando sua ruína, como muitos escolheram deixar (Fajardo *apud* Programa O MAC encontra os artistas, 2012).

Henrique Xavier, em 2021, para a Revista Rosa, elabora um texto sobre uma exposição onde a esfera seria reintroduzida. Segundo ele, o perfume exalado

produziria uma “invisível presença no ar”, estabelecendo um espaço ao redor do globo de glicerina: “uma tênue presença quase fantasmática”. Naquele ano haveria quatro esferas provenientes de um único molde, sendo a primeira de 1987 e a última de 2017, para a exposição *Espelho no espelho*.

Nesse ínterim de trinta anos, apenas uma, e não a mais antiga dentre as quatro esferas, teve sua superfície e forma desfiguradas pelo ressecamento. Isso ocorreu, pois, a instituição que a adquiriu no início da década de 1990 realizou a equivocada ação de deixar a obra em uma reserva técnica sob o efeito de um forte desumidificador e a umidade baixíssima própria à conservação de pinturas e gravuras, no caso da esfera, produziu o efeito contrário (Xavier, 2021).

Assim, especificando o número de obras (discordando de certo modo da aproximação “um monte” de Fajardo), apenas com a desfiguração de uma das esferas que uma nova tiragem seria realizada: o que haveria ocorrido uma única vez em 35 anos, marcando a condição longaeva, apesar de seu porte delicado. Xavier prossegue com uma observação que compara a esfera recém-elaborada e instalada na exposição em Porto Alegre, com outra, localizada na mesma cidade, em coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs. Enquanto a mais nova possui a superfície “lisa, contínua e perfeita”, a anterior (a segunda esfera), realizada no começo dos anos 1990 traz em sua superfície as marcas da longa passagem do tempo, cicatrizes de sua natureza material.



Figura 14. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.



Figura 15. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.

Adentrando na galeria, Farias anuncia, após a passagem contornando a esfera e adiante o intervalo limite do grande madeirite e a parede à direita, um “pórtico”, dando início ao que seria um segundo ato da instalação. Com volume espacial

equivalente ao primeiro terço do prédio. O pé-direito é triplo e o fundo encerra-se numa parede cuja terça parte inferior é envidraçada.

À esquerda, posicionado transversalmente à parede do fundo (na planta baixa aparece paralelo a ela, fig. 16), encontra-se “um volume quadrado de 100 x 100 x 20 cm, formado por quatro placas de carbono iguais de 50 x 100 x 10 cm⁷ justapostas e amarradas por dois cabos de aço.” (Farias, 1997, p. 139). Ao comentar sobre este trabalho, em 2012, Fajardo se volta para o uso de materiais de construção em seu repertório. No entanto, o material então empregado possui qualidades específicas: utilizadas em situações de altíssima temperatura ou acidez, as placas escuras de carbono possuem grande fragilidade, ao mesmo tempo que o elemento carbono é capaz de formar grafite ou diamante, dada sua configuração de pressão original. Assim, ele representa um duplo de eternidade (permanência) e fragilidade. Trata-se de um trabalho instável, que se equilibra através da força com o qual é amarrado pelos cabos de aço em pressão dos quatro tijolos.

⁷ Fajardo fala em 50 x 100 x 12 cm (2012).

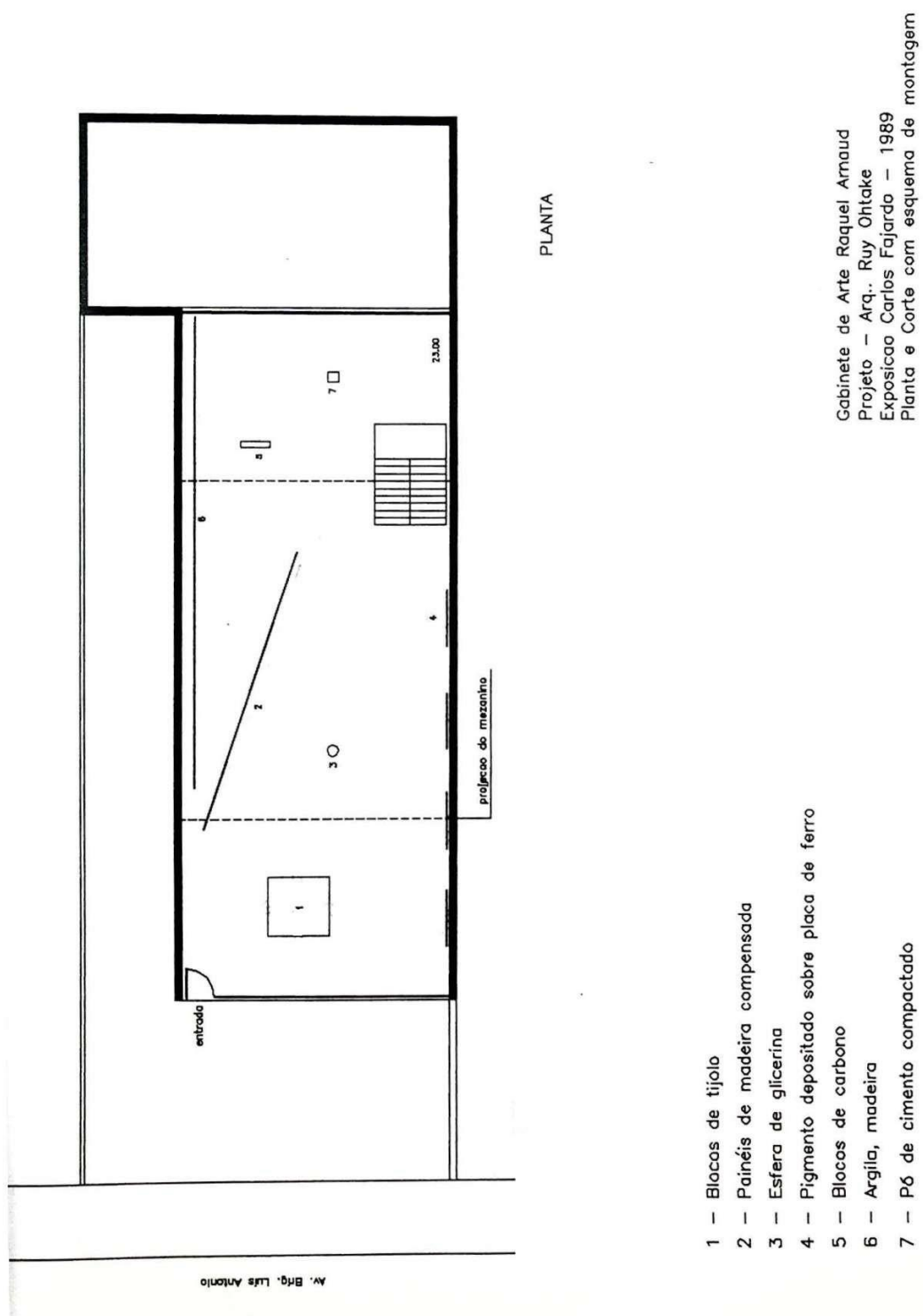
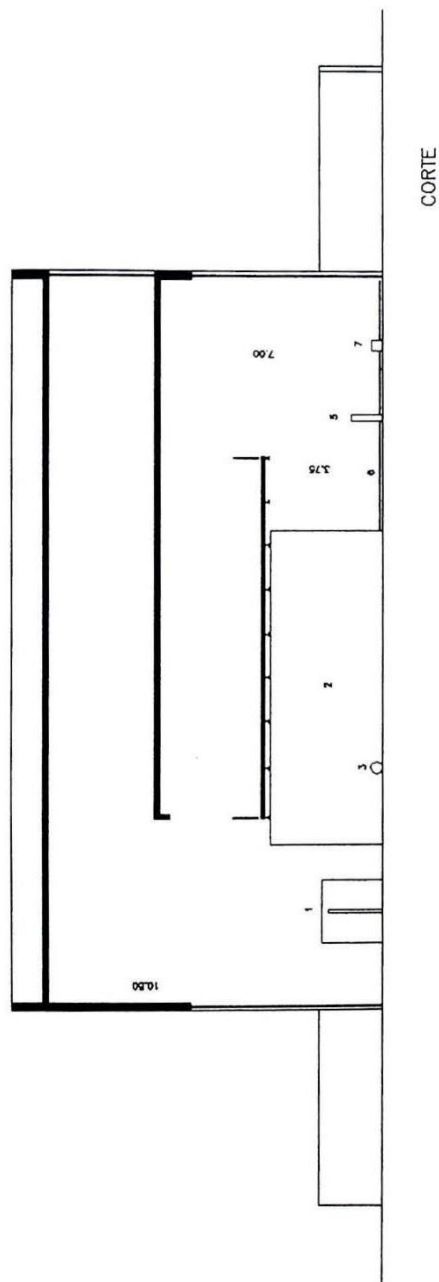


Figura 16. Planta baixa da galeria (corrigido).

Fonte : FARIAS, Agnaldo 1997 : P.133



Gabinete de Arte Raquel Arnaud
 Projeto – Arq. Ruy Ohtake
 Exposicao Carlos Fajarda – 1989
 Planta e Corte com esquema de montagem

Figura 17. Corte horizontal da galeria.

Fonte : FARIAS, Agnaldo 1997 : P.134

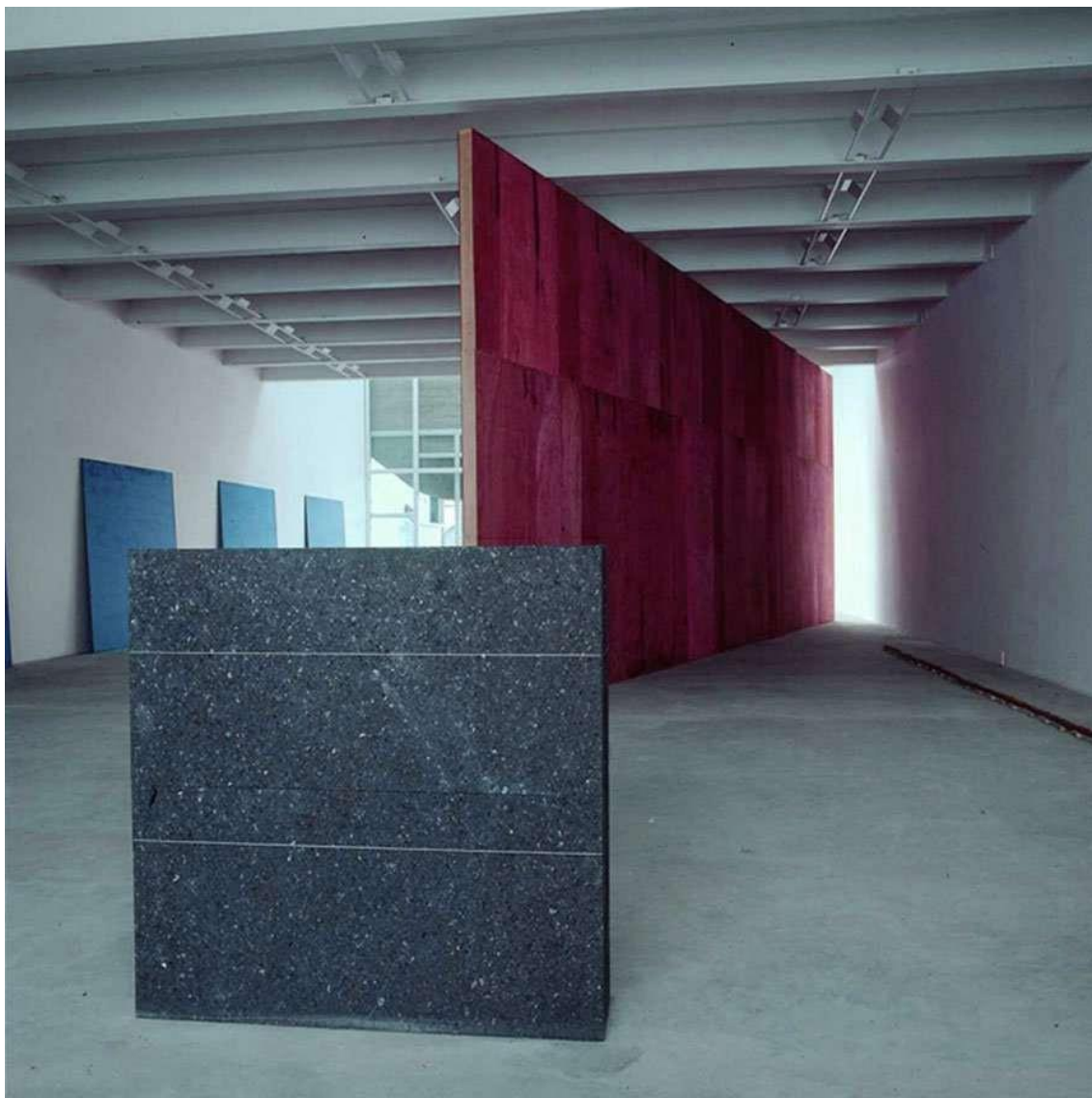


Figura 18. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.

Deslocado à direita, em direção à parede de vidro, encontra-se uma outra figura geométrica, novamente um cubo, menor, de 36 cm³, feito de cimento em pó compactado. Reduzido à escala do objeto, Farias aponta, ao mesmo tempo, para a simetria do espaço e para uma coerente ordem musical estabelecida pelo ritmo e volume dos objetos. Além disso, submetido à ação do tempo, o ideal de perfeição do cubo se desfaz, sofrendo com a erosão do próprio material:

É no cubo de pó de cimento compactado que a fossilização conhecerá seu termo. A ação do ar sobre a obra irá devolvê-la à pedra original, irá reverter o processo que um dia a fez um exemplo de submissão, matéria perfeita para argamassar os desígnios humanos, para fazer com que ela seja enviada à inércia e à imobilidade de onde saiu (Farias, 1997, p. 143).

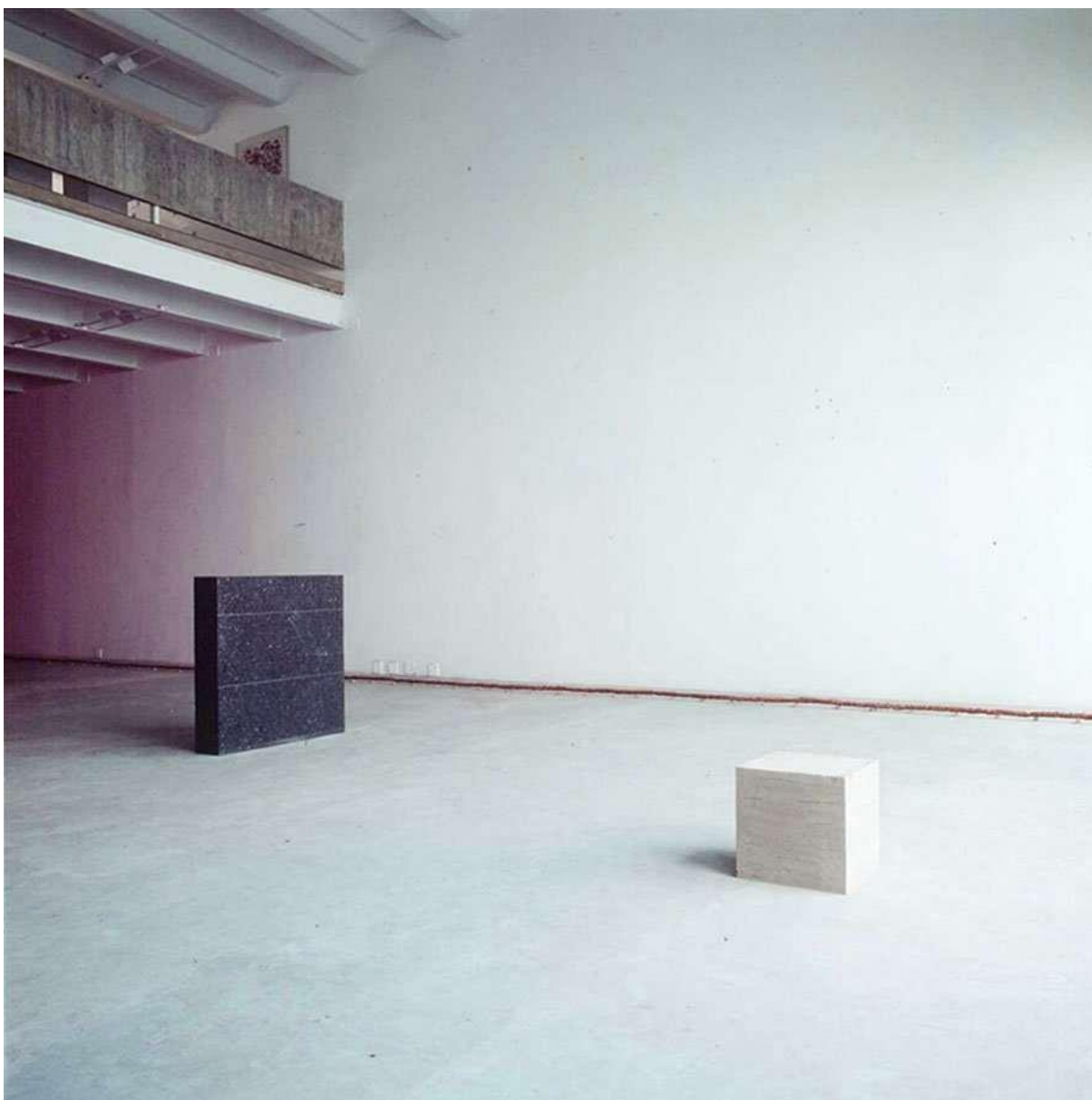


Figura 19. Visão geral da exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil, 1989.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo#bio>>

Galeria Marcelo Guarnieri. Acesso em 26/07/2025.

Por fim, outra peça de presença incontestável ocupa o espaço da galeria. Próxima à parede à esquerda, rente ao chão, levemente elevada por cilindros de madeira, Fajardo instalou uma tira de argila de 16 metros de comprimento, com diâmetro variável de aproximadamente 4 cm, na qual percebe-se ao longo de toda sua extensão as marcas da mão do artista: a única a registrar diretamente a ação do gesto, ou mais do que isso: a “memória do gesto” (Farias, 1997, p. 140).

Farias prossegue ressaltando a escolha do artista pelo lugar ocupado pela obra: a longa tira, depositada horizontalmente no chão, paralela à parede, desafiaria o “gosto pela idealidade”. No encontro entre os dois planos, força não só o olho do observador, mas seu corpo no esforço de apreendê-la, exigindo que seja linearmente percorrida para ser observada.

Explicando o procedimento como uma espécie de “pão” amassado, é previsto que a argila fresca perca cerca de quinze por cento de seu volume de água, quebrando-se ao longo de sua estrutura e se tornando assim “definitivamente inacabado”, tal qual Marcel Duchamp definiria “O Grande Vidro” (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) (Fajardo *apud* Programa O MAC encontra os artistas, 2012). Lorenzo Mammi (2012, pp. 313-314) acerca da produção, de modo geral, prefere referir-se a *incompletude*. Enquanto no *inacabado* o autor permaneceria presente na obra, cuja ação estaria eternizada como por encantamento, nos *incompletos*, ao contrário, a função do artista no trabalho já estaria esgotada, cabendo ao outro (didaticamente) cumprir a função de preenchê-lo com o olhar.

Retomando a questão do espaço, observa-se que, nesse período, os trabalhos artísticos passaram a ocupar de forma mais intensa o espaço físico, abandonando um drama interno para se engajar de modo menos heroico com os problemas do espaço. Buscava-se abordar situações tópicas, rentes ao observador, mas que se apresentavam de maneira dilatada. Isso se dava pela incompletude dos elementos, nexos relacionais em potência (não inacabados), o que demandava do observador a ação de organizar do espaço ao redor. Ademais, os trabalhos desse período apresentaram um aumento significativo de escala e passaram a valorizar materiais comuns, usualmente encontrados em lojas de produto industrial. Essa escolha implicava uma postura crítica em relação ao uso de materiais dotados de carga expressiva ou plasticidade, associados às tradições da pintura e da escultura.

Mas nunca fui atrás de materiais expressivos – esse problema é do trabalho, não posso decidi-lo de antemão. Você viu as grelhas... Examinando minha produção retrospectivamente, noto uma diversidade considerável de materiais, mas confesso que os emprego segundo uma certa lógica da negação.

Em primeiro lugar, porque não os subordino a um fazer, o gesto ocorre em outro lugar que não numa marca particular que eu deixe sobre uma superfície – a expressividade, quando aparece, provém dos próprios materiais ou das relações densas que se explicitam entre eles. Em segundo lugar, meu trabalho não tem, propriamente, uma poética dos materiais que, como já afirmei, são indiferentemente diversos. Mesmo que eles eventualmente reapareçam em vários trabalhos ao longo dos anos, como, por exemplo, o madeirite, trata-se, para mim, de desconsiderar sua eventual familiaridade com o trabalho, de forçá-los a situações inéditas (Salzstein, 2003, p. 25).

Fenomenologia

Assumindo as motivações teóricas de Fajardo, incorporadas em seu trabalho, o francês Merleau-Ponty traz importantes colocações ao que se refere às relações existentes no espaço e no tempo, habitado pelo corpo que se move, percebe os objetos, a consciência e o mundo, ativados pela experiência real de contato com a obra instalada.

Instalação é, para mim, uma construção no espaço diretamente ligada ao deslocamento do corpo. Há, nesse tipo de produção plástica, portanto, uma relação espaço/tempo (Fajardo, 1998, p. 42).

De maneira breve: a fenomenologia é definida como o estudo das essências, compreendendo todos os problemas filosóficos como a busca pela definição dessas essências — como a da percepção ou da consciência. No entanto, ela não se limita a uma investigação puramente abstrata. Trata-se também de uma filosofia que reinscreve as essências na existência, afirmando que a compreensão do ser humano e do mundo só pode ocorrer a partir de sua facticidade. Embora adote uma postura transcendental, suspendendo provisoriamente os juízos da atitude natural para compreendê-los, a fenomenologia reconhece que o mundo está sempre previamente dado, antes de qualquer reflexão, como uma presença inalienável. Seu objetivo é, assim, reencontrar esse contato ingênuo com o mundo e atribuir-lhe um estatuto filosófico. (Merleau-Ponty, 1999, p. 1)

Dessa forma, enquanto horizontes de nossa experiência, a visão e o movimento configuram modos específicos de nossa relação com os objetos. Ainda que essas experiências revelem uma função comum — o movimento da existência —, essa unidade não anula a diversidade dos conteúdos, mas os articula em torno da unidade intersensorial de um “mundo”. Essa articulação não é operada por um “eu penso”, mas por uma orientação corporal e existencial. O movimento, portanto, não é um pensamento sobre o movimento, e o espaço corporal não é um espaço puramente representado. Cada movimento se dá em um meio que lhe é próprio: movimento e fundo não são entidades separadas, mas aspectos de um mesmo todo.

No gesto do corpo que se move a um objeto (ou ao longo de um objeto, uma grande parede de tapume, oblíqua ao espaço arquitetônico), está implícita uma referência ao objeto, não como representação mental, mas como realidade concreta em direção à qual nos projetamos e com a qual já estamos em relação. A consciência é, nesse sentido, um ser-para-a-coisa por meio do corpo. O movimento é aprendido quando é incorporado ao mundo próprio do corpo. Mover-se é, assim, responder a uma solicitação do mundo sem recorrer à representação. A motricidade não é subordinada à consciência, mas constitui uma forma originária de intencionalidade. Para que possamos nos mover em direção a um objeto, é necessário, antes de tudo, que o objeto exista para o corpo, o que implica que o corpo não pertence ao domínio do “em-si”, mas à esfera da existência vivida.

Portanto, não se deve dizer que nosso corpo está *no* espaço nem tampouco que ele está *no* tempo. Ele *habita* o espaço e o tempo (Merleau-Ponty, 1999, p. 193).

Assim, o que se compreende é a construção de um espaço instalado que possibilita o corpo reabitar o espaço da galeria e, desse modo, fazer perceber-se sujeito de suas ações. Motivado pelas superfícies que contrastam entre si, bem como a forma variável dos objetos e sua disposição em diferentes intervalos, a orientação se transforma na medida em que distingue os objetos em sua unicidade, mas também como conjunto. Reconhecer o caráter háptico, no limite da forma com o mundo (forma em sua natureza material que se revela) se dá pelo percurso, pelo deslocamento, pela consciência do corpo. O estranhamento que Fajardo instaura, a partir da simplicidade geométrica dos elementos (a esfera, o cubo, o plano), bem como sua matéria (o tijolo, a glicerina, o carbono), se revela, pois, na proposição de uma situação em que nada

se esconde: tudo que está colocado é exatamente o que é e cabe à percepção do sujeito em movimento notar seu lugar.

IV. 2002/ 2012

Você sabe que o lugar é o mesmo, né? É o SESC Belenzinho. O primeiro ainda não existia o SESC Belenzinho, era uma fábrica que foi vendida para ser o futuro SESC. A loucura é que o lugar que eu escolhi, eu destelhei aquele lugar e pus o trabalho, que era uma passagem, duas passagens e uma área de vidro, de espelhos aqui e aqui. O meu trabalho posterior foi exatamente no mesmo lugar. Que loucura, não é? Construíram o prédio e aconteceu que aquela piscina, onde coloquei meu trabalho em cima, é exatamente no mesmo lugar (Fajardo, 2025, p. b8).

Diferentemente dos capítulos anteriores, o presente traz a discussão não apenas de uma instalação, porém, duas, realizadas por Fajardo com a diferença de 10 anos. O que as une, logo de partida, é a realização no mesmo local geográfico. Inicialmente numa fábrica desocupada, para o projeto Arte/ Cidade organizado e curado por Nelson Brissac Peixoto, realizado pelo SESC-SP e posteriormente na instalação concluída do novo edifício do SESC Belenzinho. A coincidência coloca luz sobre as funções e condições arquitetônicas que permitem a elaboração de determinada obra instalada: como cada ambiente em seu respectivo tempo permite ao artista uma nova possibilidade de ocupação.

2002 – Arte/Cidade Zona Leste

Convidado para participar do projeto de intervenção Arte/Cidade, Fajardo encontrou num galpão, cujo teto já estaria deteriorado, o espaço ideal para realização de uma de suas mais importantes instalações, em escala ambiental: *um labirinto de espelhos em linha reta*. Sendo perceptível a ausência de telhas e a água da chuva que dali caíra formando poças no chão (refletindo telhado e céu), o artista que, em sua relação com a materialidade, já possuía diversas propostas a partir da

transparência e do espelhamento, elaborou instantaneamente sua instalação (figs. 20-27).

Está feito aí. Quando eu fiz o primeiro trabalho do SESC Belenzinho, todo de vidro, quando entrei lá, com a pessoa que estava me convidando, estava meio destelhado, sabe? Tinha chovido, então eu olhei aquela coisa do destelhado, olhei para o chão e estava refletindo o céu na chuva do chão. Eu resolvi esse trabalho nesse instante, eu resolvi inteirinho. Tudo. Às vezes acontece, às vezes demora um ano para ser resolvido (Fajardo, 2025, pp. b9-10).

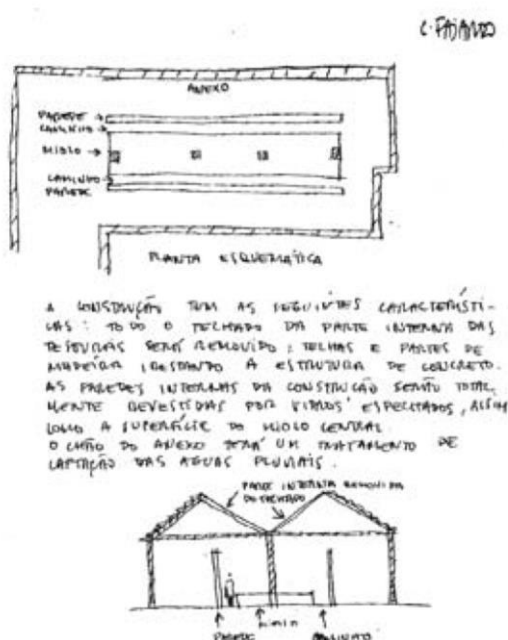


Figura 20. Projeto da Instalação Arte/Cidade. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: PEIXOTO, 2011: 277

O projeto Arte/Cidade, que existe desde 1994 e propõe modificações no cenário urbano de São Paulo, estava em sua quarta edição, com a indicação de se criarem intervenções para a Zona Leste da cidade, região que atravessou um longo período de desinvestimento e que, naquele momento, estava em face de um processo de reestruturação urbana, com estruturas sociais abaladas. “Uma complexidade que acarreta o colapso da experiência individual e dos procedimentos convencionais de percepção e mapeamento” (Peixoto, 2011, p. 21)

Diversos artistas e arquitetos participantes foram convidados pelo curador Nelson Brissac Peixoto para desenvolver propostas de intervenção para diferentes situações. A ideia era construir alternativas que ativassem os espaços em sua diversidade, detectando as condições em transformação e desenvolvendo um novo repertório de práticas artísticas e urbanísticas. Dentre os convidados, além de Carlos Fajardo, destacam-se os artistas: Nelson Felix, José Resende, Waltercio Caldas, Regina Silveira, Carmela Gross, Carlos Vergara e outros, além de arquitetos e coletivos.

A escolha dos locais de intervenção foi baseada na complexidade espacial e social apresentada por cada situação. Deste modo, os locais apontados exibem características determinadas por processos mais amplos, referentes a reinserção da Zona Leste no contexto metropolitano e global (Peixoto, 2011, p. 90).

Segundo Peixoto, o local onde Fajardo realizaria seu trabalho era um galpão de cerca de 14 m de largura por 40 m de comprimento da tecelagem Moinho Santista, que começou a funcionar em 1934, chegando a produzir 500 mil metros lineares de tecido e 2 mil toneladas de fios. Toda a estrutura, desativada desde a década de 1980, foi, após a mostra, reformada e convertida em unidade do SESC (Belenzinho).

No local, a primeira ação foi realizar a retirada das telhas e madeirame do telhado central e permanecendo somente a cobertura lateral. O espaço construído (dentro desta construção) possuía duas paredes verticais de espelho, paralelas de pouco mais de 3 m de altura, por 24 m de comprimento, com uma espécie de plataforma (ou mesa) ao centro, de 6 m de largura e também 24 m de comprimento, equidistante cerca de 1,20 m das paredes e suspenso 0,40 m do chão formando duas extensas passagens. (Peixoto, 2011, p. 279)

Revestimento comum na arquitetura de massa das grandes cidades, os espelhos produzem um efeito de contraste dramático naquele galpão, remanescente da uma cidade industrial. “É como se erradicassem a memória social do edifício, como se subitamente o tornassem leve, imaterial” (Salzstein, 2003, pp. 27-8). Convertendo o edifício em imagem, engrandecendo-o, devolvem o corpo do visitante à própria escala, à especificidade de sua presença. Fazendo tudo se multiplicar, exceto sua própria imagem, o trabalho propõe um enfrentamento entre o que se vê de perto e a imagem fantástica que se cria dos outros.

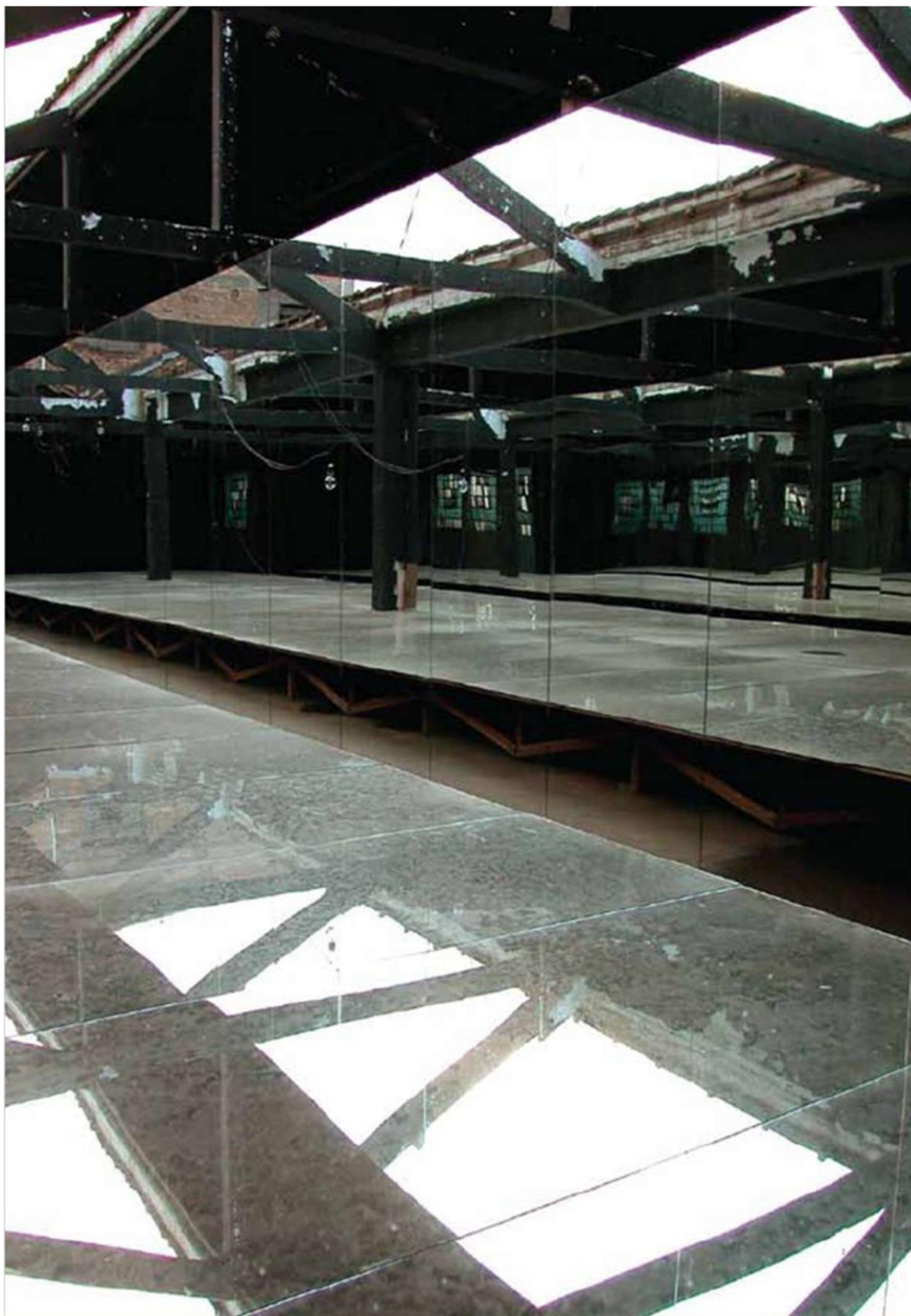


Figura 21. Visão geral da exposição *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: PEIXOTO, 2011: 281



Figura 22. Visão geral da exposição *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: PEIXOTO, 2011: 276



Figura 23. Visão geral da exposição *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo>>

Acesso em: 25/07/25



Figura 24. Visão geral da exposição *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo>>

Acesso em: 25/07/25

De acordo com o artista, ao entrar nesse corredor duplo, tudo se multiplicava infinitamente, exceto o próprio observador, que poderia ver a sua imagem uma única vez, dada a configuração absolutamente oposta dos espelhos. Outra ideia reiterada em seus trabalhos que surge aqui, é a quebra da noção tradicional de perspectiva e frontalidade. Ao observar o céu refletido nas poças d'água e posteriormente na superfície de espelhos, o espectador é obrigado a modificar sua estrutura física, sua própria fisicalidade, mirando também para baixo, criando uma nova relação do corpo no espaço da obra.

Queria conferir a ele uma hipervisibilidade, recobrar-lhe uma presença cortante no espaço da cidade, seja pela multiplicação infinita de imagens que a plataforma e as paredes de espelhos propiciariam, seja, inversamente, pela intromissão, devastadora nesse recesso abandonado da memória da antiga cidade industrial, do vazio estridente do céu, de uma exterioridade imponderável e mordente (Fajardo *apud* Salzstein, 2003, p. 27).

Molina (2003, p. 112) aponta para um dado interessante ao discorrer sobre esta obra. A dimensão estreita dos corredores, mesmo sem controle de acesso, teria criado um fluxo de pessoas, um modo de circulação. Nesse percurso em fila, a presença ocorria em silêncio, direcionado pelo olhar no espelhamento infinito das paredes ou no céu invertido, no plano inferior.

Para Peixoto:

Trazendo o céu, além de parte da fachada externa do prédio, antes vetados pelas lajes, mas agora refletidas no piso, para dentro do anexo, a intervenção articula uma espacialidade nova, muito mais fluida. O espaço interno imbrica-se com o externo, inserindo o prédio na complexidade urbana do entorno. Mais: as nuvens, que agora passam a desfilar ali dentro, são os mais emblemáticos elementos do informe, da dinâmica, de tudo aquilo que resiste a estruturação (Peixoto, 2011, p. 280).

Para Fajardo, a ideia do espelho, do espelhamento, do reflexo de um no outro se afirma como relação: como labirintos e abismos, apontam para Borges (no conto *A morte e a bússola*) e para (o mito de) Narciso. E coloca ainda:

Esse foi um trabalho *infotografável*, porque quando se fotografa, não se sabe onde está o real e onde não está. É um abismo.

Quando apresentei esse trabalho no *Arte/Cidade*, lá no SESC Belenzinho, lembro que um dia eu estava conversando com um amigo

arquiteto, que havia trazido seus dois filhinhos, um menino e uma menina por volta de 4 ou 5 anos. A menina estava ao lado do pai e olhou para o espelho que estava embaixo. Sabe o que fez o irmão? Ele a segurou e disse: “Cuidado, você pode cair!”. Ou seja, cair no infinito, para baixo, que era cair no céu, para o outro lado. Que maravilha (Meyer, 2008, p. 22).

E complementa:

Eu não tinha a menor ideia de que se podia perceber aquilo como abismo. Foi a criança que me ensinou (Meyer, 2008, p. 23).

Essa segunda afirmação traz ainda um aspecto interessante que é a presença do participante na obra. Nessa mesma entrevista, é colocado o caráter alegórico e, portanto, fragmentário (segundo Benjamin, nas palavras de Fajardo)⁸ de sua obra. Diferentemente do simbólico, onde há uma narrativa, a alegoria da obra de arte contemporânea pressupõe uma participação, para compor uma peça que no próprio entender está faltando, diferentemente de uma narratividade meramente receptiva.

Agora, o que me agrada muito nesse trabalho, é que num certo sentido, de uma certa forma pensando, ele não é nada. Isto é, ele não é um objeto, ele é reflexo de objetos. O espelho tem essa qualidade incrível de que ele tem uma superfície, mas a superfície dele irradia para dentro, então o que você tem é imagem, imagem sobre imagem sobre imagem. E como eles se multiplicam muito, essas imagens também se multiplicam. Às vezes, tenho a sensação estranhíssima de estar dentro de uma floresta. Isso é, pela repetição de elementos e repetição e repetição (Fajardo, 2002).

⁸ A ideia de fragmentação surge enquanto valorização das singularidades na apreensão da obra. A proposta é sua compreensão por meio de fragmentos descontínuos e complexos, capazes de revelar aspectos do todo: partindo da experiência do participante, cada leitura se torna pessoal e única, também, verdadeira.

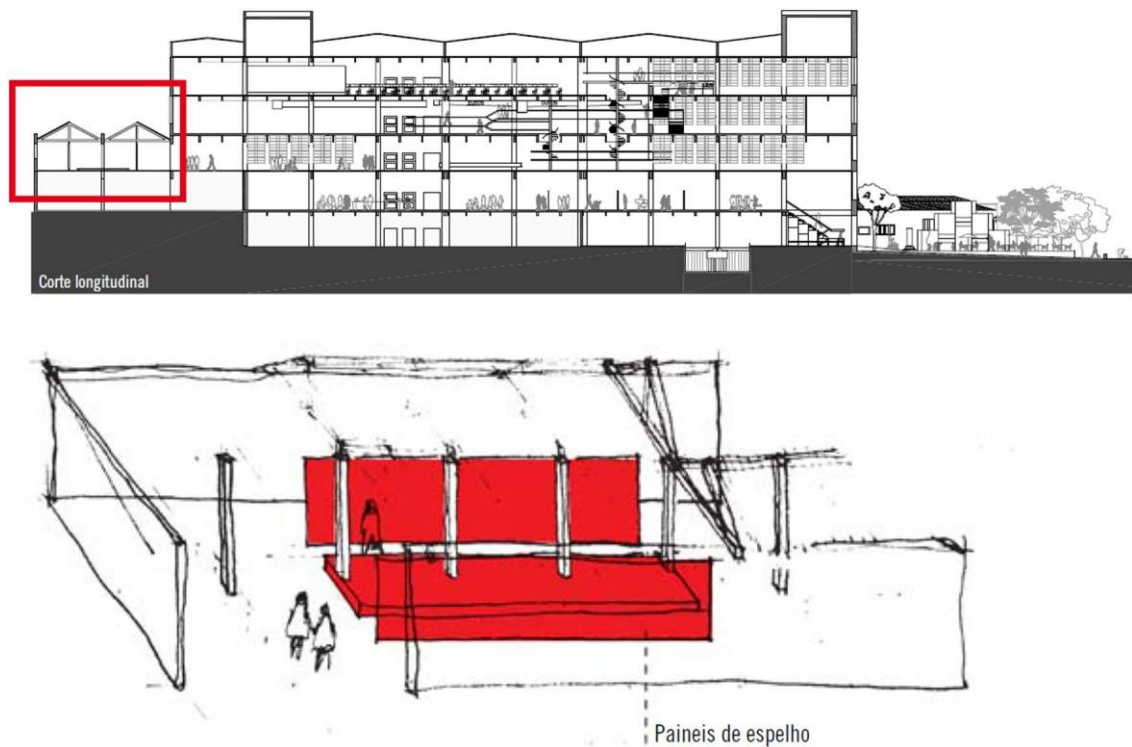


Figura 25. Projeto da Instalação *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: PEIXOTO, 2011: 277

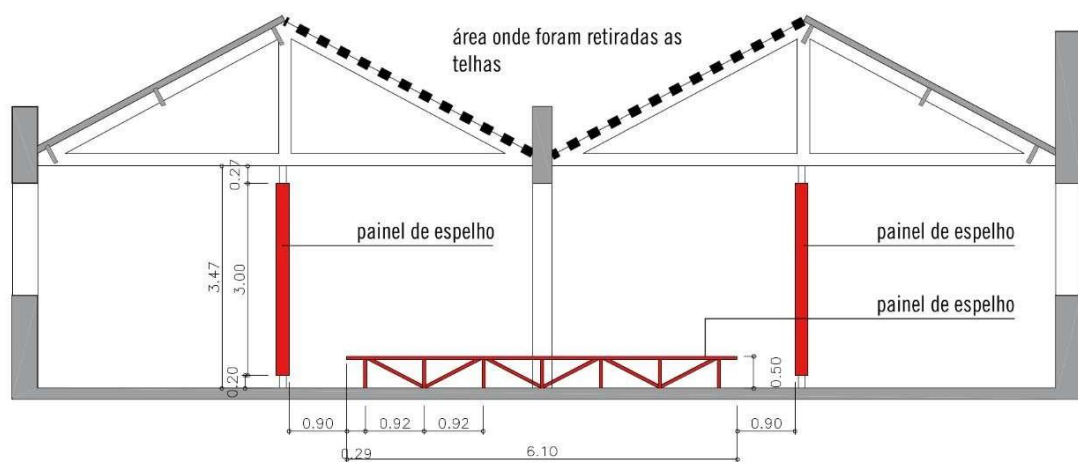


Figura 26. Projeto da Instalação *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: PEIXOTO, 2011: 279

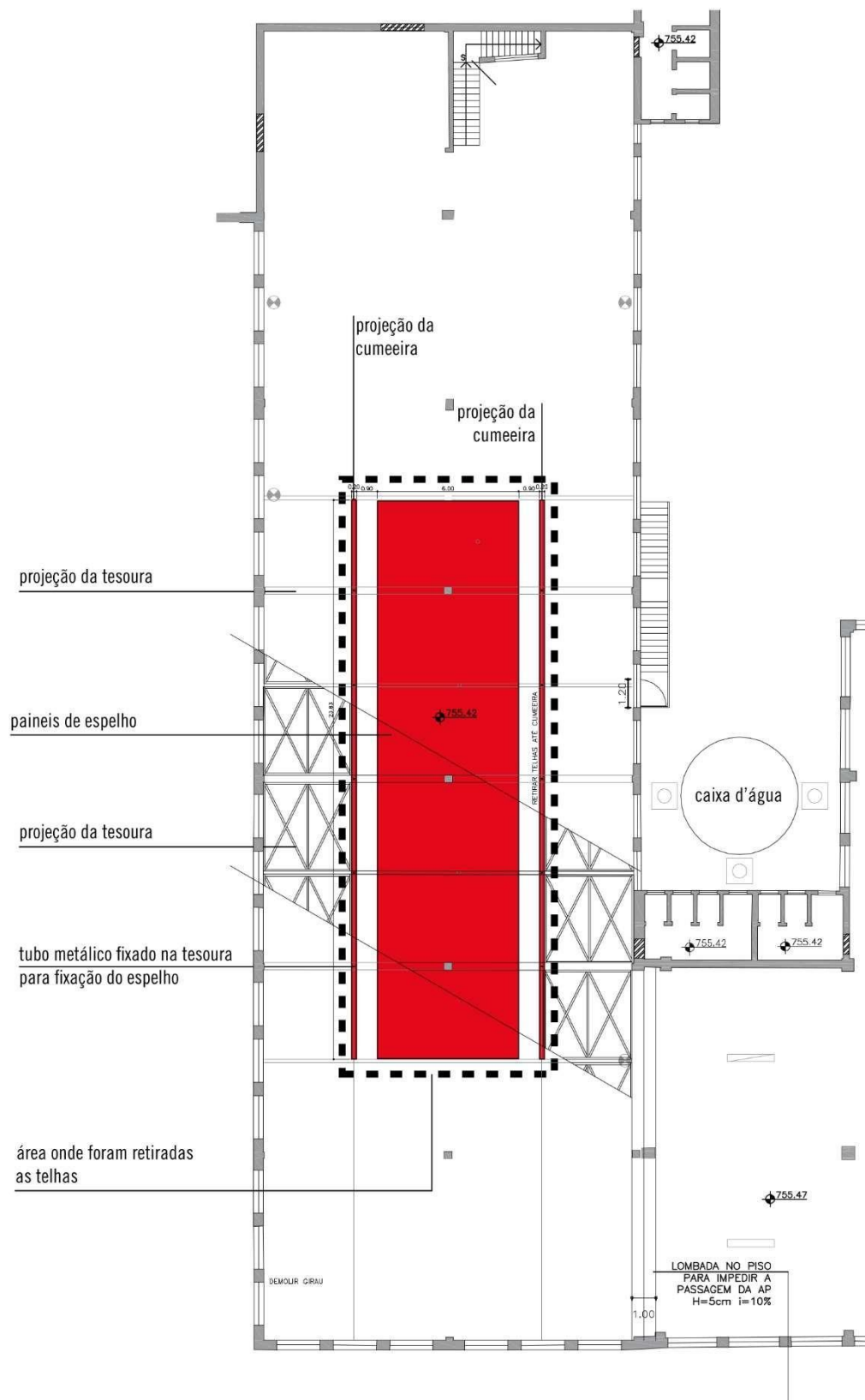


Figura 27. Projeto da Instalação *Arte/Cidade*. São Paulo, Brasil, 2002.

Fonte: PEIXOTO, 2011: 278

2012 – No Meio do Vão

Dez anos após a primeira instalação, Fajardo retorna ao SESC Belenzinho em uma configuração completamente diferente. O centro social construído na antiga torre da fábrica têxtil apresenta um espaço interno, um átrio de grandes proporções. O espaço que anteriormente havia abrigado, para o projeto *Vão*, obra de Carmela Gross, acolheria a nova proposta que, segundo o técnico de artes visuais da unidade e curador da mostra, Alcimar Frazão (em conversa pessoal no mês de junho de 2025), existia como um trabalho sem metáfora, sendo ponto de partida o elemento da presença na obra e sua relação com o público. “Estamos trabalhando com essa geração de artistas brasileiros ligados à experiência tridimensional, cuja produção ganhou mais repercussão a partir da década de 1960”, complementa. (Explosão Criativa, 2014)

O espaço da obra era de aproximadamente 24m x 17m, sendo composta por pórticos envidraçados ritmadamente, o que se faz compreender, na organização da ideia de instalação, que não se trata apenas dos objetos instalados no espaço (que possuem dimensão menor, como uma espécie de corredor de proporção longilínea – algo em torno de 20m x 3m – e pouco mais alto que a altura de um homem – 2,20m), mas da presença de todo o entorno na concepção da obra. É proposta aqui a retomada de uma ideia que o artista sugere em seu trabalho: a relação *dentro-fora*. A partir de que momento a arquitetura se torna obra? A partir de que momento o visitante se torna participante, entrando no espaço da obra ou o deixando?

Ao se aproximar da obra, o participante também se deparava com uma escolha intencional do artista quanto à escolha do material. Os vidros instalados, não eram comuns, transparentes, mas uma dupla camada com um fino espelho no meio, permitindo ao mesmo tempo a visualização de uma imagem através e a permanência de um reflexo “era um lugar cheio de fantasmas conhecidos, digamos assim. Você se vê e vê o outro e assim sucessivamente” (Fajardo, 2013). Trata assim da virtualidade e da presença.

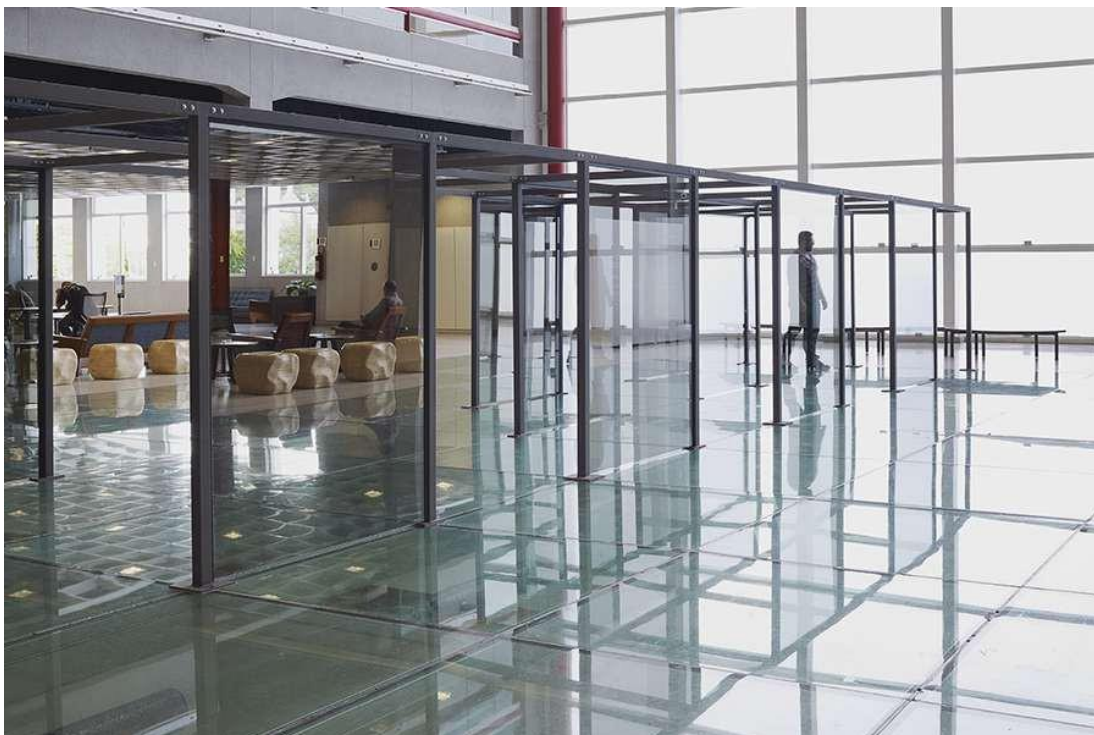


Figura 28. Visão geral da exposição *No Meio do Vão*. São Paulo, Brasil, 2012.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo>>

Acesso em: 23/11/24



Figura 29. Visão geral da exposição *No Meio do Vão*. São Paulo, Brasil, 2012.

Fonte: <<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo>>

Acesso em: 23/11/24

Ainda que 13 anos tenham se passado e a memória se turve, um dado importante para esta pesquisa é que das instalações discutidas até aqui, nesta é possível que seja colocado um elemento diverso: o relato de minha experiência enquanto participante. O próprio Fajardo, a respeito da mostra discutida anteriormente, numa fala de 2013, diz que o único jeito de compreender os limites do discurso (onde começa e onde termina) é participando, entrando na obra.

Nesse sentido, quando estive no SESC em função do lançamento da obra de Fajardo, observei alguns pontos interessantes. O prédio inaugurado em 2010 possui mesmo uma estrutura grandiosa, cuja vão interno todo envidraçado propõe novas relações com o espaço e com as pessoas que ali circulam. Em seu entorno, salas de diferentes usos (convivência, educativos, esportivos, gastronômicos, ateliês...) permitem vista plena do espaço, bem como de seu interior graças às grandes janelas de vidro que limitam o espaço. O piso do vão também não possui fim, trata-se de grandes placas de vidro reforçado que permitem que seja vista a piscina no andar inferior. Na parede oposta à entrada, como é colocado, vidros translúcidos se erguem do chão ao teto, de três andares altos, tornando o ambiente extremamente claro e iluminado, por todos os lados. Dessa forma, compreende-se ali, por si só, um espaço onde nós, enquanto visitantes, somos indagados pelo limite da arquitetura e a elaboração do que poderia chamar de paisagem interna. A amplidão e a quebra das barreiras visuais impostas pelas paredes dos edifícios convencionais (ou do recorrente cubo branco) o tornam por si só lugar de exceção.

Assim colocado, compreendo a instalação de Fajardo, os pórticos metálicos envidraçados, como algo que não se propõe a interromper visualmente a paisagem interna do vão, mas que reorienta o corpo a indagar-se sobre suas possibilidades de deslocamento. Ao caminhar pelo labirinto, às vezes somos impedidos de avançar em determinado sentido, mas não como alguém que se perde, mas como alguém que, situado numa dança ou num jogo, deve se movimentar de modo imprevisto, dando uma volta. No caminhar pela instalação, também não se está só: como um ponto de encontro de muitas pessoas, instala-se uma desordenação, somos convocados a nos misturar com outras pessoas, estando muito próximo delas, porém frequentemente distanciados por um vidro.

Se nós só podemos nos deslocar horizontalmente, somente, em meio a estímulos verticais, essa obra também considera isso. Trata-se de uma experiência do caminhar e do olhar, do habitar e reabitar (enquanto indagação do próprio hábito), de uma experiência do aqui-agora.

Já debatido noutros capítulos, a fundamentação de Fajardo para a criação de suas obras passa, muitas vezes pela literatura. Ainda que se desenvolva uma coerência em sua produção, fazendo uso recorrente de determinados materiais (ou introduzindo novos) e propostas do universo plástico e da História da Arte, a relação com outros campos (como a música também), permanece em seu discurso.

Desse modo, ele traz em palestra de 2013, realizada alguns meses após o encerramento desta mostra (por isso trata-se de uma fonte interessante, realizada no frescor de sua produção), duas citações que o teriam motivado:

De Walter Benjamin, *Passagens*⁹, Arquivo R:

Quando dois espelhos se refletem, Satanás prega sua peça preferida, abrindo aqui a sua maneira, (como seu parceiro faz nos olhares dos amantes) a perspectiva do infinito. Seja inspiração divina, seja satânica: Paris possui a paixão das perspectivas especulares. O Arco do Triunfo, a Sacré-Coeur e mesmo o Panteão parecem, à distância, imagens que pairam no ar, a pouca altura, abrindo, arquiteticamente, uma fata morgana. Perspectiva (Benjamin, 1999, p. 538).

Também Jorge Luis Borges, do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*:

Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. Descobrimos (na alta noite essa descoberta é inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares lembrou que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens (Borges, 1999, p. 7).

⁹ O trecho citado por Fajardo, pôde ser encontrado somente numa edição em inglês, constando na bibliografia com o título “The Arcades Project”.

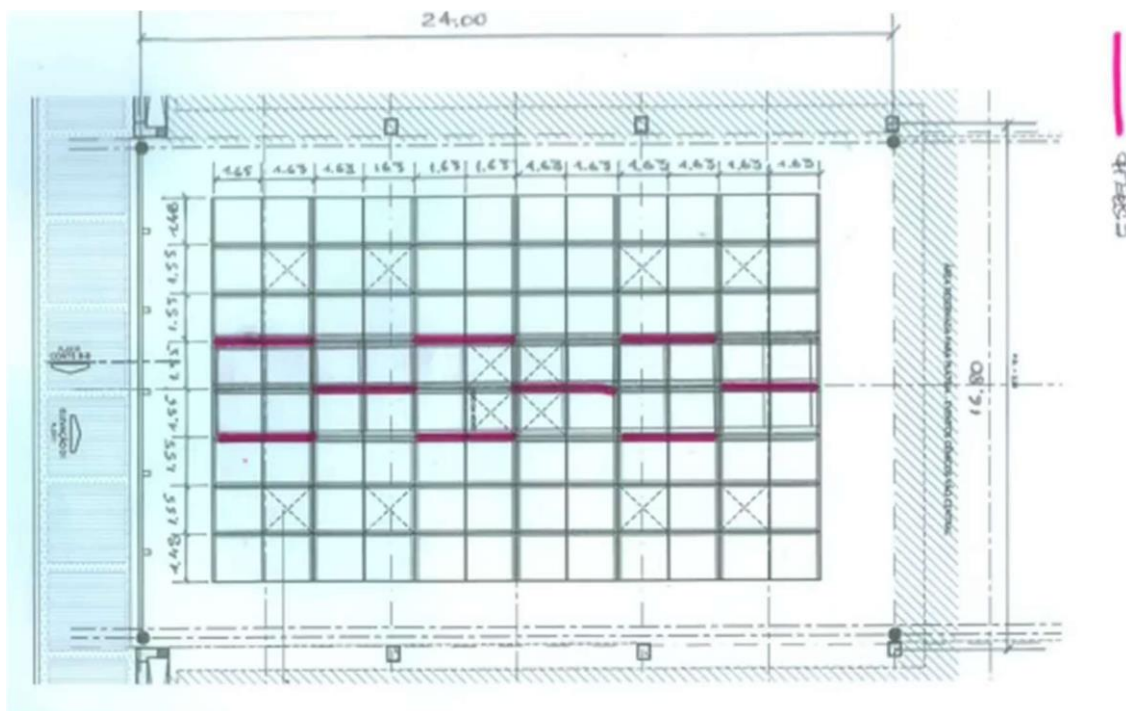


Figura 30. Projeto da Instalação *No meio do Vão*. São Paulo, Brasil, 2012.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5V7w7uD_nGM>

Acesso em: 24/07/25

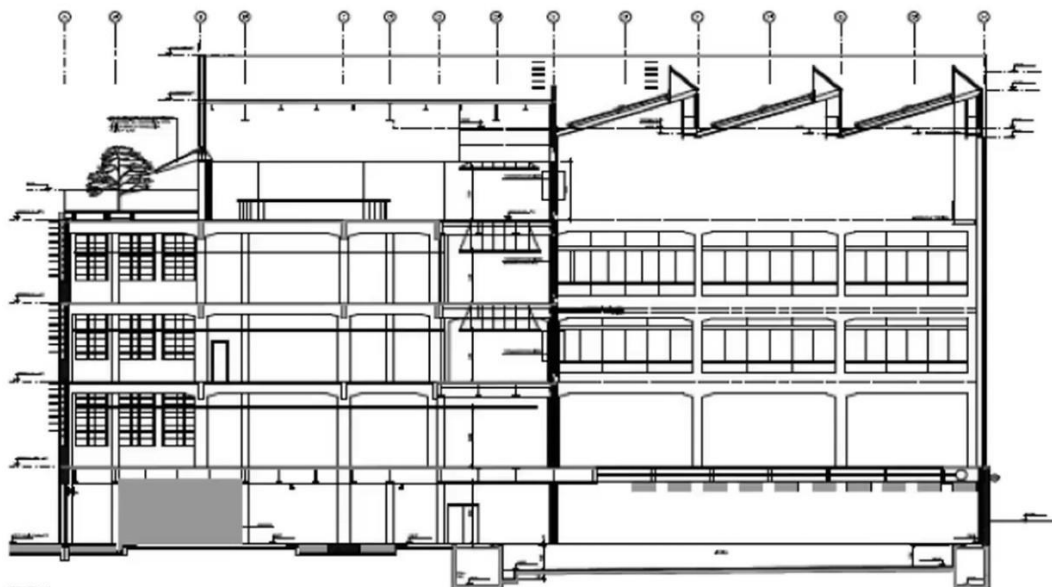


Figura 31. Projeto da Instalação *No meio do Vão*. São Paulo, Brasil, 2012.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5V7w7uD_nGM>

Acesso em: 24/07/25

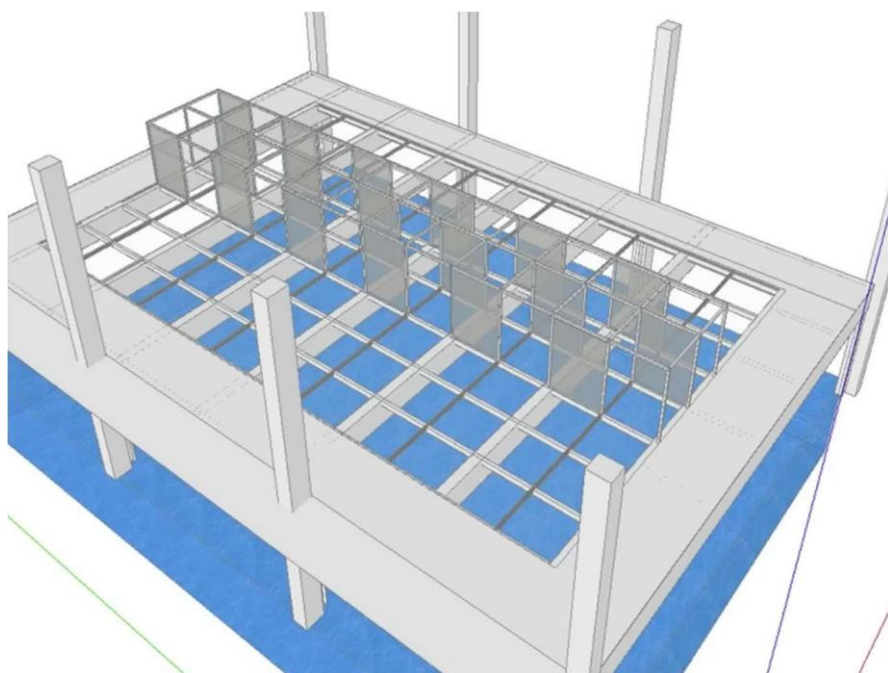


Figura 32. Projeto da Instalação *No meio do Vão*. São Paulo, Brasil, 2012.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5V7w7uD_nGM>

Acesso em: 24/07/25

Reflexões

O que se compreende na análise das duas diferentes instalações é uma nova afirmação do sujeito – pedestre – na obra. A contemporaneidade na arte se manifesta nesta realocação de sentido que lhe transfere a produção de significado, cabendo substituir um desejo do artista em transmitir algo, por uma capacidade de perceber o como *eu* vejo, habito e vivo o espaço naquele instante. Esse espaço passa a ser reconhecido por meio da reflexão dos espelhos (da primeira instalação) ou do recorte dos pórticos (no segundo momento), e retorna ao sujeito, que também se percebe. Instala-se uma experiência subjetiva de ser-no-mundo, (não dramática no sentido de seus desajustes e questões de nosso tempo), onde as imagens que ali são encontradas não foram colocadas, mas surgem de uma relação atual com o entorno, a partir da própria movimentação. Considerando Agamben (2009, pp. 58-59), a quem Fajardo comenta em palestra de 2014, a contemporaneidade parte de um deslocamento do presente (só assim se é capaz de o compreender) e é justamente essa proposta que se instala: adere-se ao tempo, do mesmo modo que se toma uma certa distância, por meio das imagens que surgem, variam, se multiplicam e desaparecem.

Em cada um dos dois trabalhos, essas relações são específicas. Apesar das aproximações, são situações diferentes, que possuem espaços, materialidade e construções diversas, bem como percursos e pontos de vista singulares (em seu interior, ou nos limites do dentro-fora). Há, como ponto de partida, a ideia de instalação de Fajardo, mas mesmo esta se transforma, na medida em que novas propostas e referências (teóricas e práticas) são incorporadas.

Considerações finais

A perspectiva inicial dessa pesquisa era compreender o contexto do surgimento e a elaboração das primeiras instalações no Brasil, os processos que levaram a obra de arte contemporânea a extrapolar seus elementos internos para alcançar o espectador e assim o espaço.

Entretanto, dada a complexidade dessa proposta, preferiu-se focar na figura de um único artista, que fez e faz isso dessa linguagem, Carlos Fajardo. Ainda que, a instalação surja só posteriormente em sua carreira (no ano de 1984, com a instalação no MAM/RJ), toda sua prática precedente já apontava para essa possibilidade. Além disso, foi alterada a perspectiva de se realizar uma genealogia da instalação, para sim compreender o pensamento e os caminhos que o conduziram: sua formação, seus diálogos, o meio paulistano.

Não se fez, ainda, uma análise biográfica profunda, ou a leitura completa de suas obras e exposições¹⁰, mas como questão de recorte, definiram-se assuntos específicos para se tratar, como a relação com Wesley Duke Lee, o lugar do ensino da arte (importantíssimo) e as quatro instalações referidas nos três capítulos finais. O objetivo assumido era o aprofundamento nas construções espaciais, trazendo sobretudo as ideias do artista, as condições do local e do projeto que as permitiu serem elaboradas. Para isso procurou-se incluir discussões breves sobre outras obras de destaque na sua carreira e, como colocado na introdução desta pesquisa, suas próprias considerações, permeando o texto com citações originais.

Ainda sobre Duke Lee, um de seus grandes trunfos na formação de Fajardo, foi tê-lo apresentado à produção e ao pensamento de Marcel Duchamp que o parte

¹⁰ A relação das exposições individuais e coletivas e também da presença em coleções de instituições se encontra no final desta dissertação, no anexo I (a)

como base de seu repertório e o conecta profundamente com as neovanguardas modernas:

Porém, não foi tanto esse Duchamp anárquico que atraiu e conquistou Wesley, mas sim o criador do *Grande Vidro*, o artista fascinado pelos mecanismos secretos da vida, do inconsciente e da linguagem. O artista completo, à semelhança de Leonardo da Vinci. [...] O caráter circular, ou seja, autorreferente, da obra de Duchamp fascinou Wesley e foi exemplar para ele. A adoção de títulos enigmáticos, cheio de jogos de palavras, que apontam para vários níveis distintos de associação de palavras e imagem, é um indício disso (Costa *apud* Assunção, 2012, pp.17-18).

Uma dificuldade deste trabalho foi justamente alinhar as falas de Fajardo, que é alguém que possui posições firmes e pessoais (construídas na experiência de seu percurso), explicando seus trabalhos e escolhas. Isso é dito no sentido de se construir uma dissertação autoral, não uma mera organização das explicações já dadas. Para isso, foi considerado uma amplitude de entrevistas de quase 40 anos e comentários de outros críticos que costurassem a escrita. É interessante observar também, esse longo período (que na verdade se estende para uma produção de 60 anos) como marco da consistência do trabalho do artista, que ainda se mantém ativa em 2025.

Além de se considerar um lugar na história da arte brasileira a ser escrita, como um agente capaz de canalizar e inaugurar uma compreensão no campo da arte e da cultura, um aspecto interessante que Norbert Elias nos coloca é como “o esclarecimento das conexões entre a experiência de um artista e sua obra também é importante para uma compreensão de nós mesmos como seres humanos” (Elias, 1995, p. 57). Enquanto produtor de uma arte que conecta (ou assimila) o espaço próprio com o mundo real e o espectador, como podemos compreender o nosso lugar diante dessa nova organização do meio e dos novos paradigmas da arte contemporânea?

Para o artista “a profundidade é uma superfície plana em que você coloca uma ilusão, coloca alguma coisa que não está lá, coloca uma ausência” (Meyer, 2008, p. 17). Essa ausência se opera na ordem do *discurso*, diz-se algo sobre esse vazio que o preenche, cria-se uma *narrativa* que, pressuposta de um tempo ideal, possui um começo, meio e fim que é externo ao observador. É esta narratividade que suas obras colocam em xeque e combatem com uma vontade de pura presença. Os objetos

criados pelo artista existem numa questão de relação: com o espaço, com o sujeito, com o tempo. A princípio, eles pretendem não *dizer nada*. Esse embate se mantém ao longo de sua trajetória, presente nos diferentes discursos que Fajardo elabora sobre seu trabalho, potencialmente próximos de ideias neovanguardistas que tenta afastar, bem como chances de se incluir narrativas intrínsecas ao uso de materiais precários e um tratamento formal dado a eles em suas obras.

Suas duas primeiras pinturas, criadas em 66/67, ainda ligadas à figuração, incluindo uma homenagem a Tom Wesselmann (pintor norte-americano) apontam para o impacto causado pela *Pop Art* em seu repertório. Apresentando, por exemplo, “superfícies de acrílico sobrepostas em diferentes níveis à superfície da tela e paralelas ao plano pictórico” (Fajardo, 1998, p. 23), as obras já trazem um dado importante ao tratar da *materialidade*, colado, segundo o próprio artista ao conceito de espaço. O espaço ao qual sua obra se refere é o espaço real, não representativo, existente entre as camadas de acrílico que avançam do fundo em direção ao indivíduo que deve observar a obra não de modo estático e contemplativo, mas a partir de um olhar flutuante que se desloca entre a matéria e o ar: o *espaço entre* (solução que o artista irá aplicar a suas obras nas décadas seguintes).

Do uso do acrílico, em 1967/68, Fajardo elabora o objeto *Neutral* (interessante ponto de sua produção é a não nomeação de seus trabalhos. *Neutral* aparece como o material a ser utilizado em sua construção, não como título – que induziria a uma primeira narrativa do objeto). Seu primeiro tridimensional trata da questão da figura: um cubo real, transparente, que traria riscado internamente um outro cubo, virtual. Referente à Arte Conceitual (da qual Fajardo não se identifica diretamente, mas dialoga, sem dúvida, também com tendências minimalistas, apesar de sua recusa discursiva), ao adquirir a obra a pessoa não comprava o objeto em si, mas o manual de como construí-lo a partir de uma encomenda (numerados a cem deles, vendidos ao valor de mil dólares), avançando sobre o debate da reprodutibilidade da obra de arte (a partir de Benjamin).

A arte contemporânea, em especial a *instalação*, em sua proposta, trata da própria relação de fisicalidade, existindo como “organização espacial que as coisas acontecem apenas e definitivamente quando se entra nela” (Fajardo, 2019). Trata-se de uma existência no aqui-agora, imperativa no presente, que demanda a

autoconsciência da presença do corpo na obra, pois este torna-se parte dela a medida em que se desloca. Destituída de uma narrativa (ou na constante luta por eliminá-la), também impulsionada pela materialidade crua que envolve o uso de materiais industriais, como a fórmica, ou esvaziados da operação artística, como tijolos de barro, as obras são pensadas como pressão física do espaço. O vazio que se estende além do objeto, ora por conta de sua *incompletude* (que não deve ser confundida com o inacabado), ora por conta da própria relação descontínua, se percebe através dos deslocamentos do sujeito no espaço. Ao fazer isso, o *pedestre*, que caminha tanto no espaço quanto no tempo, se volta para algo que não diz nada, não narra nada, mas existe enquanto continuidade (ou descontinuidade) e duração, relacionado em sua fisicalidade, com o seu passar.

Segundo Gaudêncio Fidelis:

[...] O que vemos hoje é uma categoria culturalmente estabelecida a partir de práticas radicais dos anos 1960 e 1970, práticas estas com o objetivo de tornar visíveis os artifícios ideológicos que cercam a exposição do objeto artístico. A instalação viria a problematizar definitivamente as relações condicionadas pela existência da obra em um local específico, definindo seu campo de ação como sendo fundamentalmente de uma política de intervenção campo da exposição (Quinta Bienal do Mercosul, 2005, p. 19).

A instalação que se declara como obra espacialmente instalada, pode ser abstrata, pictórica, controlada ou espontânea. Objetos podem ser incluídos ou nenhum objeto. No entanto sempre há uma relação recíproca de algum modo entre espectador e obra, obra e espaço, espaço e espectador. Sua essência é a participação do espectador, mas a definição de participação varia enormemente entre artistas ou mesmo de uma obra para outra de um mesmo artista (Reiss, 1999, p. xii).

Para Fajardo, os caminhos do corpo e as perspectivas do olhar diante das novas possibilidades, deixam de apontar para uma horizontalidade óbvia e nos diferentes formatos e propostas das obras inserem o sujeito contemporâneo em abismos, labirintos (o pior deles em linha reta, segundo Borges), aproximações e afastamentos que dependem da própria temporalidade. O artista, ao pensar nesses conceitos, insere o indivíduo numa situação atual, que não compreende a arte nos moldes contemplativos descendentes do Renascimento, mas sim pós-moderna, duma *arte que é outra*, de um momento mundial que é outro. O *vazio*, a *incerteza* e o *tempo*

e o *próprio corpo* tornam-se também questões e o observador é instigado a lidar consigo a partir de suas proposições e construções. A instalação convoca à presença real no espaço arquitetônico:

Agora, a arquitetura no seu limite para o espaço externo é a coisa mais interessante que tem, porque interior e exterior correspondem ao nosso ser no mundo, nós somos um interior e um exterior ao mesmo tempo. Como é que é o interior? É tudo que forma o seu háptico, o seu espessamento no mundo. Háptico é um termo que tem que ver com percepção. Você tem a visão, então, a visão é um jeito que você tem de olhar o fora a partir do dentro. O háptico não é isso, o háptico é aquela superfície do seu corpo que é o limite entre dentro e fora (Fajardo, 2025, p. b2).

Referências

Entrevistas e Palestras

BUENO, Maria Lucia. **Entrevista com Carlos Fajardo**. São Paulo: 1987.

FAJARDO, Carlos. **CARLOS FAJARDO - MEANDROS - ZL VÓRTICE**. 2013. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal TAL Televisión América Latina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5V7w7uD_nGM>. Acesso em: 24/07/25.

CARLOS Fajardo: para todos os sentidos. Direção: Cacá Vicalvi. Produção: Documenta Vídeo Brasil. 2002. 1 vídeo (22min53s). Publicado pelo canal Instituto Arte na Escola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iGTKsSJI_Qc&t=28s>. Acesso em: 22/01/2024.

FAJARDO, Carlos. **#31bienal (Ações educativas) Curso para Educadores: Carlos Fajardo**. 2014. 1 vídeo (1h49min). Publicado pelo canal da Bienal de São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bNS2RD5iDso&t=6451s>>. Acesso em: 27/07/2025.

FAJARDO, Carlos. **2011 07 12 - I Mostra do Programa de Exposições 2011 - Carlos Fajardo**. 2011. 1 vídeo (5min27s). Publicado pelo canal do Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z96z2jUSsYA>>. Acesso em: 22/01/2024.

FAJARDO, Carlos. **Histórias da Arte, episódio 1, Carlos Fajardo**. 2019. 1 vídeo (51min). Publicado pelo canal Carlos Farjado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a5cgpE5KMOo&t=322s>>. Acesso em: 20/06/2023.

FAJARDO, Carlos; ZINK, Roberto. **Entrevista com Carlos Fajardo**. São Paulo: 2025. Anexo II, p. b1-b17.

PROGRAMA O MAC encontra os artistas. 2012. 1 vídeo (1h47min). Publicado pelo canal MAC-USP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wg2YPnnLoZw>>. Acesso em: 15/09/2023.

SALZSTEIN, Sonia. **Poética da Distância – Entrevista com Carlos Fajardo**. In: **ARS. V.1 n.2**. São Paulo, USP: 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2918/3608>>. Acesso em: 20/06/2023.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, Argos: 2009.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos do Brasil**. São Paulo, Editora 34: 2006.

ARNAUD, Raquel. **Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo**. São Paulo, Cosac Naify: 2005.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos: 2001.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press: 1999.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo, Ed. Globo: 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social e julgamento**. Porto Alegre, Editora Zouk: 2015.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil: 2011.

_____. e HAACKE, Hans. **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil: 1995.

BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos: 2001. P.202-215.

BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo, Editora Senac São Paulo: 2012.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 2001.

CATTANI, Iclea Borsa. Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (org). **O meio como marco zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre, UFRGS: 2002.

CHIARELLI, Tadeu **Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional**. Porto Alegre, v.6, n.10: nov. 1995. P.15-25.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**. São Paulo, Edusp: 2005.

_____. **Wesley Duke Lee**. São Paulo, Instituto Brasileiro de Arte Contemporânea: 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Rizoma In: Mil platôs. Vol.I**. São Paulo, Editora 34: 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, Editora 34: 2021.

DUCHAMP, Marcel. **Essential writings of Marcel Duchamp**. Londres, Thames and Hudson: 1975.

ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 1991.

FABRIS, Annateresa. **Entre Matisse e Playboy: Tom Wesselmann e o corpo feminino**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 159-174: jul.-dez. 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo, Ubu Editora: 2017.

GROSSMANN, Martin. **Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos: 2001. P.350-358.

GULLAR, Ferreira. **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1973.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da Arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico In: Sociologia&Antropologia**. Rio de Janeiro, V.04.02: 373-39, PPGSA-UFRJ: outubro de 2014.

JUDD, Donald. Specific Objects. In: _____ **Donald Judd: complete writings 1959-1975**. Canada, Nova Scotia College of Art and Design: 1975.

KAPROW, Allan. **Experimental art. In: Essays on the Blurring of Art and Life.** Berkeley, University of California Press: 1996. P.66-80.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo, Martins Fontes: 1998.

LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex: “Éramos o time do Rei”.** São Paulo, Alameda: 2009.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte.** São Paulo, Companhia das Letras: 2012.

MATTOS, Cláudia Valadão de. **Entre quadros e esculturas: Wesley e os fundadores da Escola Brasil.** São Paulo, Discurso Editorial: 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo, Martins Fontes: 1999.

MEYER, Alan Victor et al. Carlos Fajardo: entrevista. **Revista Brasileira de Psicanálise.** São Paulo, v.42, n.3: set. 2008, P. 15-27.

MORAIS, Frederico. **Fajardo no MAM: Pintura por telefone.** O Globo, Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1984, P.6.

NAVES, Rodrigo. **O moinho e o vento.** São Paulo, Cia. Das Letras: 2007.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e o neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.** São Paulo, Itaúcultural e Edusp: 1999.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise.** São Paulo, Perspectiva: 1975.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade – Zona Leste Máquinas Urbanas.** Santiago de Compostela: Artedardo S.L: 2011.

PONTUAL, Roberto. **A crise da crise? A resposta também pode ser nossa. In 3 x 4: grandes formatos,** 31-44. Exht cat., Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio: 1983.

QUINTA BIENAL DO MERCOSUL. **Histórias da Arte e do Espaço - Da Escultura à Instalação.** Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul: 2005.

REA, Silvana. **Quebra de ilusões.** São Paulo, Revista Ide 29(42): março 2006. P. 78-85.

REINALDIM, Ivair. **Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/ Funarte**. Rio de Janeiro, Arte & Ensaios, UFRJ, n.20: jul. 2010. P.112-139.

REISS, Julie H. **From Margin to Center – The Spaces of Installation Art**. Massassuchetts, MIT Press: 1999.

SALZSTEIN, Sonia. **Carlos Fajardo, um coeficiente mínimo de estilo**. São Paulo, AS Studio: 1997.

_____. **Carlos Fajardo: poética da distância**. São Paulo, Petrobrás: 2003.

_____. **Poética da distância: entrevista com Carlos Fajardo**. São Paulo, ARS, ano 1, v.2: 2003. P.125-139.

_____. **Uma dinâmica da arte brasileira: Modernidade, instituições, instância pública**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos: 2001. P.382-401.

SCHMIDT, Carl Von. **Grandes formatos**. In *3 x 4 grandes formatos*, 18-22. Exh. cat., Rio de Janeiro, Brazil: Centro Empresarial Rio: 1983.

SMITHSON, Robert. **Confinamento Cultural** In **Artforum 66-73**. São Paulo, Ed. Ébria: 2023. P.43.

XAVIER, Henrique. **Espelho no espelho**. 07/05/2017. Disponível em: <<https://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/007469.html>>. Acesso em: 05/02/2024.

_____. **Lágrimas de Narciso**. São Paulo, Revista Rosa, nº2, vol. 4: 31/10/2021.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil - Vol.II**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles: 1983.

Fontes online

Explosão criativa. SESC-SP. São Paulo, 01/05/2013. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/6675_EXPLOSAO+CRIATIVA>. Acesso em: 25/07/2025.

Galeria Marcelo Guarnieri. São Paulo. Disponível em:
<<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/carlos-fajardo>>. Acesso em:
25/07/2025.

O artista e o professor. SESC-SP, 08/01/2014. Disponível em:
<https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/7251_O+ARTISTA+E+O+PROFESSOR>.
Acesso em: 05/01/2024.

Teses e dissertações

FAJARDO, Carlos. **Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície.** ECA-USP: 1998.

FARIAS, Agnaldo. **Esculpindo o espaço: a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço.** FAU-USP: 1997.

MOLINA, Fulvia. **Carlos Fajardo: Uma poética da fisicalidade.** ECA-USP: 2003.

REA, Silvana. **Transformatividade: aproximações entre psicanálise e arte plásticas.** IP-USP: 1999.

SANDES, Luis **Ressonâncias do concretismo paulista: uma análise de seis artistas contemporâneos.**FAU-USP: 2024.

SANTOS, Thais Assunção. **Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos – Uma experiência artística (e social) depois de 1968.** FFLCH-USP: 2012.

Anexo I. Exposições e Coleções

Individuais

2023

Forse che sì, forse che no / Talvez sim, talvez não. Galeria Marcelo Guarnieri, São Paulo, Brasil.

2020

De Soslaio. Galeria Marcelo Guarnieri, São Paulo, Brasil.

2018

Diáfano – Reflexos, transparências e opacidade na obra de Carlos Fajardo, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná.

Dentro. Galeria Marcelo Guarnieri, Ribeirão Preto, Brasil.

2017

Espelho no espelho. Instituto Ling, Porto Alegre, Brasil.

2014

No aberto. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

2012

No Meio do Vão. SESC Belenzinho, São Paulo, Brasil.

2011

Tênue. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

2010

Cinema Mudo. Baró Galeria, São Paulo, Brasil.

2009

Individual 1. Galeria Marília Razuk, São Paulo, Brasil.

2003

Poética da Distância. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador; Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, Rio de Janeiro; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli, Porto Alegre, Brasil.

Fajardo. Dan Galeria, São Paulo, Brasil.

2000

Esculturas. Galeria Millan, São Paulo, Brasil.

1999

Fajardo. Galeria de Arte e Pesquisa do Centro de Arte / Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil.

1998

Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície. Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

1997

Fajardo. A.S Studio, São Paulo, Brasil.

1996

Objetos Direto. Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro, Brasil.

1992

Fajardo. Galeria Millan, São Paulo, Brasil.

Fajardo. Projeto Arte Brasileira Contemporânea. Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, Brasil.

Fajardo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pelotas, Brasil.

Esculturas. Centro de Estudos Brasileiros – Embaixada do Brasil, Assunção, Paraguai.

1991

Carlos Fajardo: esculturas. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

Fajardo. Capela do Morumbi, São Paulo, Brasil.

1989

Fajardo. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

1988

Fajardo. Galeria Usina Arte Contemporânea, Vitória, Brasil.

1987

Ciclo de Esculturas. Galeria Sérgio Milliet / Funarte, Rio de Janeiro, Brasil.

1984

Pintura. Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.

Fajardo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Fajardo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil
Escultura. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

1983

Carlos Fajardo. Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.

1980

Fotografia, Xerox, Desenho – Carlos Fajardo. Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.

Gravuras. Galeria Universo, São Paulo, Brasil.

1978

Pinturas. Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.

Coletivas

2025

A tela insurgente. Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil.

2023

Diagonais, Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo, Brasil.

Tridimensional: entre o sagrado e o estético. Arte132, São Paulo, Brasil.

2022

A Máquina do Mundo: Arte e indústria no Brasil 1901 - 2021. Pinacoteca de São Paulo (edifício Pina Luz), São Paulo, Brasil.

2019

Redirección. area (45 Salón Nacional de Artistas de Bogotá), Bogotá, Colômbia.

Construções e geometrias – Coleções no MuBE: Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz. Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), São Paulo, Brasil.

Com Título e Sem Título, Técnicas e Dimensões Variadas – Museu Oscar Niemeyer, Aquisições e Doações Recentes. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil.

Os anos em que vivemos em perigo. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Ateliê de Gravura: da tradição à experimentação. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil.

Abertura 1980. Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil.

2018

Caixa Preta. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil.

Rejuvenesça! uma mostra-manifesto. Casa do Povo, São Paulo, Brasil.

2017

In memoriam. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, Brasil.

Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos. OCA, São Paulo, Brasil.

2016

Transparência e Reflexo. Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Brasil.

2015

Into The Light. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

2013

Luz e Sombra. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

2012

Obras do Acervo. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

A revolução tem que ser feita pouco a pouco – Parte 4: A revolução. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

2011

Olhar em deslize. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

2010

TEKHNE. Museu de Arte Brasileira da FAAP. São Paulo, Brasil.

2007

En Construcción. Espacio Arte Actual FLASCO, Quito, Equador.

Anos arte como questão. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil.

IX Bienal Internacional de Cuenca. Bienal Internacional de Cuenca, Equador.

2006

Clube de Gravura – 20 anos. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Doações/Aquisições 2005. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

2005

O Fluído. Galeria Marília Razuk, São Paulo, Brasil.

Exposições maio 05. Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, Brasil.

2004

Arte Contemporânea no Acervo Municipal. Centro Cultural São Paulo, Brasil.

Poética do Espaço na Arte Brasileira. Museu Vale, Vila Velha, Brasil.

2003

Ver de Novo/Ver o Novo. Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, Brasil.

Grupo Rex/Escola Brasil. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Estética do Fluido. Espaço Museu de Arte Moderna – Villa-Lobos, São Paulo, Brasil.

MAC USP 40 Anos: interfaces contemporâneas. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

Meus Amigos. Espaço Museu de Arte Moderna – Villa-Lobos, São Paulo, Brasil.

2002

Caminhos do Contemporâneo 1952-2002. Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.

25ª Bienal Internacional de São Paulo – sala especial. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

4ª Arte/Cidade Zona Leste. Sesc Belenzinho, São Paulo, Brasil.

Ópera Aberta. Casa das Rosas, São Paulo, Brasil.

2001

1º Salão Nacional de Arte de Goiás. Flamboyant Shopping Center, Goiânia, Brasil.

O Espírito de Nossa Época. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Anos 70: Trajetórias. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

O Espírito de Nossa Época. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Trajetória da Luz Arte Brasileira. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

2000

12ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba. Marcas do Corpo, Dobras da Alma. Curitiba, Brasil.

Mostra Itinerante do Acervo do Museu de Arte Contemporânea. Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, Brasil.

Situações: arte brasileira – anos 70. Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brasil.

Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Arte Contemporânea, Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

Obra Nova. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

1999

Cotidiano/Arte. A Técnica – Máquinas de Arte. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

Heranças Contemporâneas III. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

Território Expandido. Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil.

1998

25º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.

Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. Itaú Cultural, Belo Horizonte, Brasil.

Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. Itaú galeria, Brasília, Brasil.

3ª Bienal Barro de América. Centro de Arte de Maracaibo Lia Bermúdez, Maracaibo, Venezuela.

25º Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. Itaú galeria, Penápolis, Brasil.

25º Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, Brasil.

16º Salão Nacional de Artes Plásticas – artista convidado Funarte
25º Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil.

24ª Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

Década de Setenta. Galeria de Arte de São Paulo, Brasil.

Fronteiras. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

Navegar é Preciso. Centro Cultural São Paulo, Brasil.

Bienal Barro de América Roberto Guevara. Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil.

Bienal Barro de América. Centro de Arte de Maracaibo Lia Bermúdez, Maracaibo, Venezuela.

1997

25º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte, Brasil.

Festival de Verão da UFES. Espírito Santo, Brasil.

1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.

Vertente Construtiva e Design. Espaço Cultural ULBRA, Porto Alegre, Brasil.

25º Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

2ª Mostra Nacional de Vitrines. Morumbi Shopping, São Paulo, Brasil.

Ao Cubo. Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

Arte em Movimento: oficinas interativas. Sesc/Pompéia, São Paulo, Brasil.

Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

United Artists III – Luz. Casa das Rosas, São Paulo, Brasil.

1996

5ª Semana de Arte de Londrina. Paraná, Brasil.

Objetos Diretos. Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro, Brasil.

O Excesso – instalação. Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

Coletiva. Galeria Millan, São Paulo, Brasil.

1995

Arte Brasileira: confrontos e contrastes. Pavilhão Internacional Octávio Cesário Pereira Júnior, Paraná, Brasil.

Cartographies. Fundación La Caixa, Madri, Espanha.

24º Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

O Desenho em São Paulo 1956-1995. Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil.

1994

3ª Semana da Arte de Londrina. Museu de Arte de Londrina, Paraná, Brasil.

Cartographies. Bronx Museum, Nova York, EUA.

Festival de Inverno da UFMG. Minas Gerais, Brasil.

1º Arte Cidade: cidade sem janelas. Matadouro Municipal da Vila Mariana, São Paulo, Brasil.

Bienal Brasil Século XX. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

Festival da Cidade de Uberlândia. UFU, Minas Gerais, Brasil.

1993

3º Festival de Inverno. Paraná, Brasil.

Coletiva. Biblioteca Luiz Angel Arango, Bogotá, Colômbia.

Cartographies. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

2ª A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Cartographies. National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

Cartographies. Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canadá.

A Sedução dos Volumes. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Os Pontos Cardeais da Arte. Casa das Rosas, São Paulo, Brasil.

45ª Bienal de Veneza, Itália.

1992

2º Festival de Inverno. UFPR, Paraná, Brasil.

Galeria de Arte UFF: 10 anos. Galeria de Arte da UFF, Rio de Janeiro, Brasil.

1ª A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini. Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.

Gravidade e Aparência. Mnba, Rio de Janeiro, Brasil.

A Sedução dos Volumes: os tridimensionais. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas. Centro Cultural São Paulo, Brasil.

Premiados nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas. MACC, Campinas, São Paulo, Brasil.

1991

48º Salão Paranaense. Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Paraná
Los Angeles International Art Fair. Los Angeles, EUA.

22º Panorama de Arte Atual Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Nacional x Internacional na Arte Brasileira. Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

1990

Desenhos. Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil
2º Festival de Verão da UFES. Espírito Santo, Brasil.

1989

1º Festival de Verão da UFES. Espírito Santo, Brasil.

10 Escultores. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

Pintura Brasil Século XIX e XX: obras do acervo Banco Itaú. Galeria Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

1988

20º Festival de Inverno da UFMG. Minas Gerais, Brasil.

Exposição dos Protótipos do Concurso: Uma Escultura para o Mar de Angra. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil.

Uma Escultura para o Mar de Angra. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil.

63/66 Figura e Objeto. Galeria Millan, São Paulo, Brasil.

1987

2º Festival de Artes da Cidade de Porto Alegre. Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Brasil.

19º Festival de Inverno da UFMG. Minas Gerais, Brasil.

19ª Bienal Internacional de São Paulo – Em Busca da Essência. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

1986

1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fundação Demócrito Rocha, Fortaleza, Brasil.

1º Festival de Artes da Cidade de Porto Alegre, Porto Alegre, Brasil.

A Nova Dimensão do Objeto, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

Pedra Dura em Água Molha, Tanto Bate, Até que Dura. Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil.

1985

Uma Luz sobre a Cidade. Galeria de Artes UFF, Rio de Janeiro, Brasil.

8º Salão de Artes Plásticas. Funarte, Rio de Janeiro, Brasil.

16º Panorama de Arte Atual Brasileira: formas tridimensionais. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Tendências do Livro de Artista no Brasil. Centro Cultural São Paulo, Brasil.

1984

Madeira, Matéria de Arte. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

Victor Grippo, Hércules Barsotti, Marco do Valle, Eduardo Sued, Carlos Fajardo. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

1983

3 x 4 Grandes Formatos. Galeria do Centro Empresarial, Rio de Janeiro, Brasil.

1982

Entre a Mancha e a Figura. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

1981

16ª Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

Artistas Contemporâneos Brasileiros. Escritório de Arte São Paulo, Brasil.

1979

O Desenho como Instrumento. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Volta à Figura: a década de 60. Museu Lasar Segall, São Paulo, Brasil.

1978

O Objeto na Arte: Brasil anos 60. MAB/Faap, São Paulo, Brasil.

39ª Bienal de Veneza, Itália.

Papéis & Cia. Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

1976

Arte no Centro Campestre. Sesc/Pompéia, São Paulo, Brasil.

1974

Galeria Luisa Strina: mostra inaugural. Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil 9º Salão de Arte Contemporânea de Campinas – artista convidado. Museu de Arte Contemporânea de Campinas, São Paulo, Brasil.

1973

5º Panorama de Arte Atual Brasileira: pinturas. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

1972

Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, José Resende e Carlos Fajardo. Galeria da Missão Cultural Brasileira, Assunção, Paraguai.

1ª Bienal Nacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

Arte/Brasil hoje: 50 anos depois. Galeria Collectio, São Paulo, Brasil.

Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência e Brasil Plástica – 72. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

1971

Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Luiz Paulo Baravelli. Galeria da Missão Cultural Brasileira, Assunção, Paraguai.

1970

Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

1968

Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende. Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brasil.

Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende. Galeria Art-Art, São Paulo, Brasil.

Mostra do Grupo Rex. São Paulo, Brasil.

1967

1º Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.

9ª Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

1966

Descoberta da América. Rex Gallery, São Paulo, Brasil.

Flash Back. Rex Gallery, São Paulo, Brasil.

Galeria Rex: exposição inaugural. Rex Gallery & Sons, São Paulo, Brasil.

Coleções

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Margs – Porto Alegre, Brasil.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP, Brasil.

Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP – Brasil.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ – Brasil.

Fundação Demócrito Rocha, Fortaleza, Brasil.

Museu de Arte Contemporânea José Pancetti – Macc – Campinas, Brasil.

Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo, Brasil.

Fonte

Galeria Marcelo Guarnieri.

Anexo II. Entrevista

Realizada no ateliê-residência do artista em 18 de setembro de 2024, na Vila Mariana em São Paulo (SP), por Roberto Zink.

E vamos lá.

Eu, na verdade, não fiz artes visuais, mas eu fiz arquitetura. E a arquitetura me deu uma certa base em termos plásticos, em termos espaciais, que o curso de arte não daria muito, porque, na verdade, o curso de arte era muito formatado nas formas tradicionais de representação. Aliás, era organizado em termos de representação.

O termo representação não entra no meu trabalho. Simplesmente o meu trabalho não opera representando algo que está fora dele. Então, na diferença básica do meu trabalho para as artes, para uma pintura, por exemplo, é que uma pintura é um suporte que apresenta uma virtualidade, que é o que está dentro da pintura quando ela é de representação. Representação não é porque tem um bicho dentro, representação é porque ele tem a relação horizontal, vertical. Representação é basicamente uma forma de estabelecer uma espécie de janela para aquilo que não está lá. O meu trabalho nunca vai ser isso. Claro, que o meu trabalho no início era de representação também. Mas nós estamos discutindo o meu trabalho quando ele se tornou autônomo desse universo.

O meu trabalho começa, na verdade, antes de eu dar aula na Universidade de São Paulo. A Universidade de São Paulo, quando eu comecei a dar aula, eu já tinha cerca de 40 e muitos anos. Quer dizer, por um lado, não fui eu que procurei a Universidade, por incrível que pareça, foi ela que me procurou. Porque quando ela me procurou, eu já tinha uma atividade didática muito grande. Eu tinha uma escola de arte. Eu dei algo em vários lugares, inclusive em cursinho, então eu já era uma pessoa envolvida com o universo do ensino.

Então, voltando para o início, eu estava falando que minha formação foi em arquitetura, mas eu não cheguei a terminar a faculdade, viu? Eu não sou arquiteto que nem a minha mulher. Minha mulher é uma arquiteta. Qual é a diferença? É que a minha mulher opera no universo dos projetos e eu opero os projetos espaciais que envolvem espaço. Qual é a diferença? A diferença é simples. Pensando na Rosalind Krauss: você tem a paisagem e você tem arquitetura. Qual é a diferença? A arquitetura estabelece um limite para paisagem. Você tem um dentro e um fora, então a arquitetura trata dessa relação dentro fora. A paisagem é só um fora. Então ocorre que

esse aspecto marca muito definitivamente o que seja, do meu ponto de vista, um algo que é investir em espaço interno.

Você aqui está dentro de uma arquitetura. Agora, a arquitetura no seu limite para o espaço externo é a coisa mais interessante que tem, porque interior e exterior correspondem ao nosso ser no mundo, nós somos um interior e um exterior ao mesmo tempo. Como é que é o interior? É tudo que forma o seu háptico, o seu espessamento no mundo. Háptico é um termo que tem que ver com percepção. Você tem a visão, então, a visão é um jeito que você tem de olhar o fora a partir do dentro. O háptico não é isso, o háptico é aquela superfície do seu corpo que é o limite entre dentro e fora.

Então, quando você dirige um carro... você dirige carro? Sim? Você já mediu o tamanho do seu carro? A resposta é que você estabelece uma limitação espacial-temporal, que não é nem dentro, nem fora, mas essas duas coisas. O meu trabalho de instalação está baseado nisso.

Agora, voltando à arquitetura, é que me interessou muitíssimo e me interessa até hoje, mas eu nunca fiz nada que fosse uma construção com fisicalidade da arquitetura, a não ser que você considere que a instalação, o meu trabalho, seja exatamente um domínio estranho entre o que está dentro e o que está fora.

Você chegou na arquitetura e começou a pensar isso, ou já tinha uma vontade de discutir a questão da arte e foi parar na arquitetura?

É difícil de responder, porque eu comecei muito jovem. O tempo não importa, o fato é que eu tinha um irmão que era arquiteto e o meu irmão era 9, 8 anos mais velho do que eu, então a arquitetura era um assunto que me interessava muito, mas a música também. Eu não comecei a pensar numa profissão pela arquitetura, mas pela música. O único problema da música é que eu sou bom de ouvir, mas eu não sou bom de construir nada.

Eu adoro até hoje a música, mas a música ela tem uma coisa que é muito misteriosa. A música é o som relacionado com a matemática. Talvez por isso eu não tenha conseguido ir para a música, por causa da matemática. Mas isso forma uma coisa dupla que eu acho que no meu trabalho tem, que é essa relação do dentro e fora, que é a relação da arquitetura com o corpo.

Sua família era musical? Ou era uma vontade sua? Havia um ambiente?

Bom, a minha família tinha uma relação muito interessante com o dentro e fora. Meu pai era médico, meu avô era médico, meu bisavô era médico. A medicina nada mais é do que uma maneira de interpretar, de fora para dentro, aquilo que o paciente fala.

É uma relação... a psicanálise é isso, não é? Então essa relação dentro e fora que eu estou insistindo, isso é um pensamento muito recorrente num filósofo chamado Jacques Derrida, que é onde eu estou me sustentando para falar tanto de dentro e

fora. Agora... Quando eu estou brincando com a medicina, com a música, com a arquitetura, é que todas essas formas, todas as atividades, elas nos relacionam, o corpo, o ser, com essa dupla espaço-temporal. E o meu trabalho tem que ver com isso.

Agora, como é que eu entrei na instalação? Bom, tudo isso são coisas do meu pensamento conceitual. Agora, como é que eu acabei? Bom, vamos pensar o seguinte: se eu fosse da época do Leonardo da Vinci e ele chegasse e se sentasse numa dessas cadeiras aqui, o problema dele seria resolver como diabos essa cadeira tinha sido construída, porque cadeiras ele conhecia, mas isso aqui ele não conhecia de jeito nenhum.

Então eu acho que esse espanto é uma característica da arte. E foi o que me atraiu, talvez a começar a fazer, começar a mexer em arte. Eu acho que o Leonardo da Vinci não veio por acaso. Foi o primeiro artista que eu tive ideia de ser um artista. Não eu, dele ser um artista. E o segundo foi o Marcel Duchamp. Entre uma coisa e outra tem todo um mundo, tem um mundo todo. Mas sem dúvida, quando eu comecei a conhecer o Marcel Duchamp, foi quando eu estava fazendo um aprendizado verdadeiro, que não foi na faculdade, mas foi um artista chamado Wesley Duke Lee. Eu devo falar que eu conheci o Marcel Duchamp, pela minha ignorância, antes do Picasso. Talvez eu só conhecesse mesmo, realmente, o Leonardo da Vinci, porque eu não conhecia nada. O Leonardo da Vinci era aquele que todo mundo conhece.

Você já conhecia o Wesley? Ele já dava aulas lá? Você o procurou, é isso mesmo?

Não, nós o levamos para o Mackenzie.

O Wesley, ele tinha uma proximidade comigo, muito curiosa, de novo arquitetônica, porque o estúdio dele, o ateliê dele, era perto da minha casa.

Tinha uma loja de música embaixo do estúdio dele chamada *Hi-Fi*. E eu ia muito à *Hi-Fi*, porque eu tinha um interesse muito grande de música, como você já deve ter visto. E aí eu percebi que tinha na *Hi-Fi* uns desenhos, umas pinturas e eu fiquei muito interessado. Aí o dono da loja falou: “é de um cara aqui em cima”.

Ocorre que, ao mesmo tempo, o nome Wesley vem à minha cabeça, meu irmão falou: “olha, tem uma exposição do Wesley, numa galeria...” que isso era na Rua Augusta, viu? Uma galeria que era entre a Rua Augusta e a Avenida Paulista. Eu fui lá e fiquei encantado com o Wesley. E puxa a vida! Ele morava perto de mim. Eu cheguei no estúdio dele e bati na porta.

E foi assim que eu comecei a ter... eu falei que queria ter aula com ele. Aí ele falou: “eu não dou aula para uma pessoa só e vai sair muito caro pra você. Forma um grupo.” E esse foi o grupo que nós chamamos.

Aí nós começamos a ter aula com o Wesley. Ele tinha uma coisa muito incrível, que ele não olhava a arte de uma forma interpretativa, ele olhava a arte de uma forma... como é que eu posso falar para você? Era uma espécie de maneira consensual de estabelecer uma relação entre aquilo que nós estamos fazendo na aula dele e aquilo que ele podia mostrar que a certos artistas tinham. Os certos artistas na aula do Wesley chamavam-se Wesley Duke Lee um e Marcel Duchamp outro. Ele gostava muito de Marcel Duchamp. O Marcel Duchamp, ele... vamos pensar... eu estou falando de algo que é por volta da década, de 60. Se a gente fizer as contas na década, 60... Qual é a sua idade? 40? Eu tinha metade da sua idade.

Então, o encontro com o Wesley era um encontro muito bacana para nós quatro. E eu acho que cada um pegou um lugar, que é da relação mesmo, que eram relações muito diferenciadas. Aí nós fizemos a Escola Brasil:, nós quatro. Aí nós já tínhamos uma atividade independente e cada um de nós desenvolveu uma situação bem diversa, não só na escola, como na coisa profissional.

Eu acho que o começo da minha atividade e desses outros três artistas tem que ver com o Wesley. Mas tem que ver com o universo de experimentação que nós conseguimos desenvolver juntos.

Vocês trocavam muito, então, não era a figura de simplesmente um professor que ensinava, mas era um grupo de trocas?

Se você quer saber qual é a minha ideia, o professor não ensina, o professor aprende. Se você for ensinar alguma coisa para um aluno, você está apresentando o pior possível, que é algo que você já sabe e talvez ele não esteja interessado. Algo que você sabe e não vai ajudar nada a ele desenvolver o saber dele. Você tem que... no ensino você tem que trabalhar na ignorância. O ensino é uma forma sofisticada de usar ignorância, eu acho.

Como vocês discutiam? Ele [Wesley] dava propostas, trazia revistas, livros, mostrava os próprios trabalhos...?

Tudo isso, mas os trabalhos dele, não. Ele tinha um princípio muito legal. Ele não confundia uma coisa com a outra. Ele também não era de me ensinar o que eu sei. O Wesley ele era um cara extremamente estimulante. Ele era uma mágica completa quando pegava qualquer livro desses que está aí, começava a ler as relações, qualquer coisa que tem aí atrás de você. Essa estante é só de artistas. Eu acho que o Wesley era capaz de estabelecer um verbal magnífico a respeito da visibilidade. Então, muitas vezes era aula de modelo. Muitas vezes a gente... ele dava uma coisa qualquer, porque quando nós tivemos aula com o Wesley, eu estava muito envolvido também com artes plásticas, perdão, com design. Não se chamava de design, então. E ele dava uma aula de desenho, outra aula de design. E o desenho, ele aplicava uma técnica de aprendizado muito interessante, você não olhava para o papel. Ele que trouxe isso para o Brasil, essa ideia. Porque se você não olha para o papel você já definiu o que é prioritário: olhar para o mundo.

A partir desse processo de aprendizado, como você aplicava a um trabalho seu? Você tinha as aulas, esses encontros, as discussões... e na época você já havia começado como pintor, como desenhista... Como é que você pode dizer?

Não. Eu comecei o meu trabalho... Ele era... Ele tinha que ver com a pintura, porque a aula do Wesley era de desenho. Ele tinha que ver com o desenho e com a pintura, o aprendizado começava por aí.

O meu trabalho é... Foi muito curioso que nós tivemos só um ano, menos de um ano de aulas com o Wesley. E quando chegou no final de ano e falou: “acabou meu curso”. Foi rápido. “Já acabou meu curso, já estão formados, até logo”. Então eu acho que o Wesley não nos pegou com a conformação individual resolvida.

Nós ficamos juntos trabalhando e tal, e na verdade, a coisa de começar a dar aula foi algo que teve muito mais entre eu e o Baravelli, no início. O Baravelli dava aula em cursinho e eu fui dar aula com ele. Cursinho é uma loucura: para você ter uma ideia, eu tinha 70 alunos por turma, eu tinha 10 turmas por semana.

Eu aprendi que você tinha que acompanhar o indivíduo, a individualidade, então se você fazia um desenho, eu tinha, na aula seguinte, que estar de algum jeito com uma relação com seu desenho e com os de todos os outros. Era uma loucura.

Tudo isso se passou em São Paulo.

Em São Paulo. Sim, claro.

No meio disso, você frequentava exposições... Teve algo que você lembre ter marcado mais profundamente, que trouxe elementos, ideias, para o seu trabalho?

Vou te falar uma coisa: o meio artístico era muito envolvido com o abstracionismo expressivo, aqui. Então, num certo sentido, o que nós estávamos fazendo era contra isso. Com toda essa coisa informativa, você começa com um espírito crítico a respeito do que existe.

Nos anos 50/ 60 que a gente começava a frequentar as coisas, o que tinha de mais interessante não era exatamente o meio que estava acontecendo, mas as Bienais. As Bienais eram de uma potência louca. Eu me lembro que eu vi numa Bienal¹¹, levado pelo meu irmão (que tinha muito mais idade do que eu), a gente entrar no prédio da Bienal, no pavilhão da Bienal, no Ibirapuera, por aquilo que agora é a porta dos fundos... Quando você entrava por aquela porta, tinha um quadrão... Tinha porta e tinha aqui aquela parede de grandona. E tinha um quadrão, um só, era o Guernica. Louco, né? A gente tinha... Você não tem ideia do que era a coisa.

¹¹ II Bienal internacional de São Paulo, em 1953.

Eu acho que eu era uma criança de colo. Meu irmão me levou pela mão. E o Guernica. Então eu posso dizer que uma das primeiras minhas impressões fortíssimas que eu tive foi ver esse trabalho.

Minha informação, que tem que ver com os meus livros, basta olhar isso e ver a minha influência. Eu tenho essa estante, aquela estante, aquela estante e aquela estante. São seis estantes que tem aqui.

Sua formação se dá muito nisso, né, nos livros que você leu? Considerando que essas leituras vão influenciar diretamente no seu trabalho.

Claro. Com certeza, você vê que no meu ateliê, no qual você está, não tem ainda trabalhos, mas já tem estante montada. Considerando o que tem aqui de trabalhos, de tudo aqui atrás, é até incrível que eu tenha conseguido começar por aqui. Mas isso organizado. Você imagina quantas caixas de papelão vieram com livros aqui. Eu vou te falar, um dos caminhões de mudança foi inteiro só dessas caixas.

Como é sua relação de trabalho com o Henrique, com a Vânia...? Ou você trabalha sozinho?

[risos] Trabalho sozinho. A minha relação com a Vânia é uma relação de marido e mulher, de amor. Mas ela fala muito do meu trabalho. Não pode haver uma relação desse tipo em que não haja uma troca produtiva. Eu falo muito do trabalho de arquitetura dela também. E nós temos em comum na culinária. Ela é a cozinheira e eu sou o ajudante.

Mas na hora de expor seus trabalhos, de montar seus trabalhos...

Puxa vida! Você viu alguma exposição minha?

Eu já vi, teve aquela do SESC Belenzinho.

Sim, é uma instalação.

Mas são dois trabalhos diferentes, dos espelhos nas mesas e o labirinto.

Você tem toda a razão. O labirinto já é um trabalho... Os dois trabalhos que você está falando são muito importantes, sem dúvida nenhuma. Aí tem uma coisa, tem uma ordem de grandeza, que é a visibilidade, que é a transparência, que é ver através, que é a cor e que é a luz. Então se você olha, por exemplo, esse trabalho que está aqui, ele difere... só te mostrando duas soluções que são quase que bidimensionais. Está vendo? Lá no meio. E tem esse aqui, aquele lá tem uma caixa preta, e esse uma caixa branca. Eu faço há muito tempo esse tipo de trabalho que é dividido em meio a meio e que trabalha com cor, transparência e sobreposição. A diferença desse aqui, que eu estou ainda fazendo (é mais recente), é que ele é diurno e aquele lá é noturno. Eles são o oposto em termos de reflexões de luz. Esse trabalho tem muito que ver com a Vânia, ele me ajuda muito nisso.

Você ainda está fazendo? Por que é uma série ou porque você está pensando nele ainda?

As duas coisas. É uma série, provavelmente ele vai fazer seis nesses trabalhos. É assim: o livro que eu estou fazendo, que não vai dar para te mostrar, porque ele não existe isso ainda, ele vai ser muito provavelmente... A apresentação dele, a vernissage do livro vai ser por volta de abril (de 2025). E como eu falei para você, ele é um livro muito curioso, porque ele quase não tem texto, então ele tem relações visuais. E as relações visuais se aproximam muito do que tem aqui. Está vendo aquela... eu vou te mostrar uma coisa que tem que ver com esse vidro. Esse quadro tem aqui, esse vidro é diferente desse, naquele lá é reflexível, nesse aqui você entra.

Isso aqui é uma coisa que eu estou fazendo. Isso aqui vai estar na exposição que provavelmente vai ser o lançamento do livro. Esse aqui são duas folhas, então são dois desenhos, porque quando você abre um livro, o livro são duas partes e muitas vezes vai ter uma coisa aqui e outra aqui, no meu livro. Esse tipo de coisa tem que ver com o livro e alguns desses vão estar dentro do livro também. Como é que eu fiz? Eu... é como se fosse aqui a borda do livro, então eu resolvi fazer uma caixa que diferenciasse essa borda do resto do branco, que é o mesmo. Isso tem que ver com isso, não é? São trabalhos recentes meus que vão estar junto com a exposição.

Você não deixou de ser pintor.

É, tem que ver. Olha, eu não fazia um desenho tem uns 40 anos.

Você falou da Vânia... e o Henrique que lugar que ele está ocupando hoje? Ele contribui, ele está organizando seu trabalho?

Não, ele está fazendo um livro sobre o meu trabalho. Muitas vezes ele contribui sim. Ele nunca foi exatamente um curador à despeito de se considerar um curador. O curador do meu trabalho sou eu mesmo, mas tudo bem, trabalhamos muito em harmonia, quando montando uma exposição e tal. Mas essas duas exposições que você falou são anteriores ao começo que ele fez no livro.

Você falou de dois trabalhos. Você falou um é o do espelho, era aquela sala de espelhos. E o outro é aquele em cima [da piscina do SESC Belenzinho, no saguão da instituição].

Você sabe que o lugar é o mesmo, né?

É o SESC Belenzinho. O primeiro ainda não existia o SESC Belenzinho, era uma fábrica que foi vendida para ser o futuro SESC. A loucura é que o lugar que eu escolhi, eu destelhei aquele lugar e pus o trabalho, que era uma passagem, duas passagens e uma área de vidro, de espelhos aqui e aqui. O meu trabalho posterior foi exatamente no mesmo lugar. Que loucura, não é?

Construíram o prédio e aconteceu que aquela piscina, onde coloquei meu trabalho em cima, é exatamente no mesmo lugar.

Quando descobri isso, fiquei encantado. É uma coincidência louca.

E como é que se dá esse processo? Te chamam para fazer um trabalho, te apresentam espaço...

E aí eu que me vire.

É claro que a pessoa quando me escolhe pra fazer meu trabalho, ela já conhece meu trabalho de algum jeito e está interessada naquilo que eu possa desenvolver naquele lugar, não é?

Mesmo essas anteriores, como a exposição na Funarte nos anos 80, no Rio de Janeiro... Te apresentaram o espaço e falaram...

É que eu estava desenvolvendo uma coisa que... O meu final na pintura foi a questão da representação. Porque aí eu comecei a pensar que a pintura, ela é um objeto, uma coisa em si. Aí eu comecei a encostar as superfícies trabalhadas na parede e de um certo momento eu percebi que eu não tinha que trabalhar em termos de pintura, mas em termos de superfície mesmo. E aí o meu trabalho foi se desenvolvendo com a instalação.

Na época você chamava *instalação*?

Eu chamava. Você conhece aquele texto, é muito importante para mim e para a minha geração, da Rosalind Krauss, *A escultura no campo ampliado*? Esse texto é dessa época.

E você já tinha lido?

Li nessa época, na época que saiu.

Chegou aqui como revista, em inglês? Ou você foi para o exterior?

Para o exterior fui depois. Isso tem que ver com minha curiosidade, informação. Vou te mostrar. A Rosalind Krauss... eu comprava muito livro. Em lojas que vendiam livro de arte importados. Eu comprava isso, eu fui um bom comprador de livros.

Eu vou te mostrar o livro mais antigo nesse sentido que eu tenho [sobre Marcel Duchamp]. Isso aqui da época, deve ter uns dois exemplares aqui nesse país.

Esse é o primeiro livro sobre o Duchamp.

Tem vários autores nesse livro, várias pessoas escreveram um texto aí.

Certo. Você leu os textos. Isso já te já te ilumina de alguma forma para fazer um trabalho, não? Ou é repertório?

Não, não, não. É a mesma coisa que ouvir uma música para fazer um trabalho. Eles entram como cortina de fundo, sei lá. Não, não tem. Pelo contrário. Quando vi, eu o Duchamp, esse livro aí pela primeira vez, falei, "puta, esse cara fez tudo! O que que eu vou fazer? Caramba!"

Deixa eu ver se tem a data de quando comprei... Não, não tem. Tem meu carimbo, meu carimbo feito pelo Guto Lacaz.

Já que eu comentei isso... Como seria o seu processo de trabalho? Geralmente Tem os convites que você recebe, mas também tem os trabalhos que você faz por conta própria?

Claro que tem, claro.

Você parte de uma experimentação, você parte de uma ideia...?

Eu vou te mostrar como é que eu faço. Eu parto de uma ideia. Para essa minha exposição, eu vou fazer em uma galeria que tem um pé direito mais alto que isso aqui. Esse pé direito aqui é 3m, mais ou menos, mas vamos pensar que o lugar que eu quero tem 5m, mais ou menos. E eu pensei um trabalho que é assim. Eu vou mostrar a você, literalmente, que eu pensei. Eu pensei exatamente como eu estou desenhando.

Então esse é um *trompe-l'oeil*. Tem uma coisa esquisitíssima que vai ter nesse trabalho. Eu vou te mostrar a escala dele. Isso não é muito grande. Eu já vendi 3 desses aqui de 6m por 4m.

Incrível, né?

Vamos dizer que isso aqui tenha 4m, mais ou menos é o que vai ter, então aqui teria 2 m, então a pessoa... vamos desenhar aí, pode ser assim.

Nesse momento você já pensa no material?

Está feito aí. Quando eu fiz o primeiro trabalho do SESC Belenzinho, todo de vidro, quando entrei lá, com a pessoa que estava me convidando, estava meio destelhado, sabe? Tinha chovido, então eu olhei aquela coisa do destelhado, olhei para o chão e estava refletindo o céu na chuva do chão. Eu resolvi esse trabalho nesse instante, eu resolvi inteirinho. Tudo. Às vezes acontece, às vezes demora um ano para ser resolvido. Esse aqui tem que ver com aquele lá. E tem que ver com o que eu estava falando da relação dentro e fora, ele não tem um dentro esse trabalho.

Sobre essa questão [dentro e fora]...

Já faz parte do meu trabalho.

Ou surge a pergunta: “quero discutir ou dentro e fora”?

Não, eu não sou assim. Não sou conceitual assim [risos]. Sou longe de ser isso. Fica na pele.

E você vê as pessoas... na hora que elas estão nesse trabalho, dentro, você imagina o que passa em suas cabeças?

Não. Não, eu faço é passar na cabeça das pessoas, porque na minha já está passando.

Eu não sou um artista que acha que vai introduzir na pessoa alguma coisa que ela não conheça. Eu não sou absolutamente um artista que acha que vai ensinar alguma coisa.

Eu, mexo no trabalho que acho que vai ter que ver com a pessoa, que vai ser estimulante, mas eu não me considero...

Você pensa quem são essas pessoas? Porque os espaços são diferentes. Quando você faz um trabalho para um SESC, ou uma galeria...

Você conhece Carl André, não conhece? O Carl André tem uma frase que eu acho maravilhosa. Ele disse que sobe uma montanha porque ela está lá. Ele faz uma obra de arte porque ela não está lá. Essa frase me acompanha a vida toda. É muito legal. Eu acho que a gente ocupa um espaço que não existe, que constrói. Eu acho que o artista que mexe no ponto dimensional, constrói espaços a partir de alguma coisa que é do repertório dele.

Você tem um repertório, quer dizer, eu acho que o repertório que você tem, no início ele é que nem uma criança: é tudo a ser ocupado, mas tem uma enormidade a ser ocupada.

Quando você faz seus trabalhos, eles estão ocupando espaço. Ali circulam pessoas. Têm uma rede de pessoas que tem colaboram com você para produzir esse trabalho. Falamos dos espectadores... Você chama *espectador*, não?

Sim, espectador.

E você falou que o *curador* é você mesmo.

É, normalmente... Eu acho que é uma questão geracional. Hoje em dia todos os artistas trabalham com o curador. É uma troca que, no meu caso, mesmo com o Henrique, que não é bem assim, com a Sônia Salzstein também não foi assim. Porque como eu tenho essa formação em arquitetura, eu mexi com arquitetura durante muito tempo. Eu fiquei numa faculdade por 10 anos. Falei, é verdade. Eu não me formei, mas fiquei bastante tempo lá. Você não acredita, mas quando eu estava chegando nos 10 anos que eu não tinha diploma, eu já dava aula na própria universidade que era aluno. Você não vai acreditar nisso.

Isso aconteceu comigo. Eu fazia Mackenzie e estava uma época de dificuldade de professores, então eles fizeram um concurso para alunos. Eu ganhei esse concurso.

Mas eu já tinha a Escola Brasil:. Eu tinha cursinho nas costas, sabia o que estava fazendo. Eu, na verdade, eu tinha mais experiência ensino de arte do que boa parte dos professores que dei aula junto. Eu estava há 10 anos lá, não era uma criança mais.

Aquilo que eu te contei: é uma loucura. É um parto. Você dar aula para 70 pessoas. E todos com 17/18 anos, todos querendo te matar.

Sobre a questão da instalação. Na instalação não dá para pensar num curador, né? O artista já faz esse papel.

Sem dúvida. Eu acho que o que aconteceu comigo, é que muitas pessoas me convidavam, sabendo do meu trabalho, tendo um espaço vazio e tinham interesse em compartilhar comigo essa experiência.

Isso conta muito. O cara, puxa vida, o cara não precisa... Isso aconteceu muito na Pinacoteca, com Marcelo, que era... Ele ofereceu o lugar e ele oferecia a presença dele, que nem o nós estamos conversando aqui.

Isso eu acho extremamente interessante. Eu acho que um curador que quer impor é a mim... Eu não nem tenho mais idade para ter um curador que vai impor qualquer coisa para mim. Passei da idade. Eu gostaria de ser diferente, mas é que o momento que eu que eu comecei não existia exatamente a ideia de... você não vai falar com o Donald Judd que ele tem um curador para fazer o trabalho. Ele é mais velho, muito mais velho que eu. Não... para o Giacometti que tem um curador para ele, sei lá agora, para o Dan Graham, também não. É meu contemporâneo. Esse é um contemporâneo meu. Não sei se você conhece o Dan Graham... Smithson, ele era amigo do Smithson também. Eu falei, porque eu estou vendo o nome dele aqui.

A sua relação então é, em geral é com a instituição, com os galeristas... Que te dão essa carta branca, digamos assim.

Num certo sentido, sim. Vamos pensar... Eu expus na Bienal de São Paulo um monte de vezes. Nem sei quantas. Na Bienal do Mercosul eu participei de 2 ou 3. Foram só 4.

E quando você leva um trabalho para as galerias de arte, esses trabalhos estão à venda...

Sem dúvida, vão estar. Mas eu tenho um *marchand*. Tenho um galerista que vende meu trabalho, não manda a esmo.

Quando você chegou aqui, eu estava escrevendo o preço que vai ter a produção de 6 desses trabalhos aqui, aproximadamente.

Você que define?

Não, eu não. Quem define é ele. Vamos pensar, eu defino o trabalho. O trabalho quando ele recebe, está pronto. Esse trabalho quando eu o vi, vi do jeito que você está vendo, eu só encomendei as coisas.

Como assim, você viu?

Eu não sei. Se eu tenho experiência, eu sei que vai dar certo, mas eu não sei exatamente o que estou... como vai dar certo.

Uma coisa louca, né? Mas eu fiquei surpreso quando eu vi.

Quando eu vi o que eu tinha pensado, que mais ainda, arte é uma maravilha, que você pensa as coisas de uma forma relacional e elas acontecem de uma forma mais empírica. Aquele é muito bonito também, aquele lá muda muito com o dia, aquele é mais escuro.

Quando você falava dos seus trabalhos anteriores, você falava da fiscalidade, influenciado pelo Merleau-Ponty, das trocas, das relações produzidas. Depois você começou a trabalhar com espelhos e discutir um pouco mais sobre a psicanálise. Você fala do Lacan. A forma como você vê seus trabalhos, discute sobre eles, continua sendo a mesma?

Nunca é a mesma coisa. Eu acho que se a arte interessa é porque ela é um ente. Isso é, ela tem um desenrolar dela própria. Arte que fica parada no mesmo lugar não vale nada.

Tem uma transformação grande. Mas você pensa como uma ruptura, é uma evolução, uma transformação...?

Simplesmente uma transformação, que é todo o resto também. Todas essas palavras se intercambiam. Um jogo de palavras que é um jogo de cartas. Eu acho que uma pessoa não consegue conviver com uma coisa na parede que não tenha transformação. Arte. Quer dizer, esses trabalhos são aqui, tirante aquele meu, eles convivem comigo há muito tempo. O [Eduardo] Sued eu comprei na época que ele foi feito, esse *Suedezinho* pequeno é de 68. Aquele trabalho do Paulo Pasta, eu adoro, gosto muito do trabalho, gosto muito do Paulo Pasta também. O trabalho do Zé Resende, aquela escultura ali, eu acho que é um trabalho maravilhoso. Quer dizer, ele está aqui comigo o tempo todo.

Às vezes eu sou obrigado vender um trabalho, mas não esses.

E o que você acha do termo *influenciar*? Outros trabalhos exercem influência?

Eu não acho que a palavra influenciar seria melhor. Eu acho que a palavra conversar é melhor. Você tem um diálogo com a arte, né? Vamos imaginar. Se você pegar um equipamento de som, isso aqui é uma caixa de som.

Eu posso ouvir o... sei lá, o Mozart ou John Coltrane a vida toda. É um prazer as transformações que têm. Você não ouve a mesma coisa todas as vezes, porque não é a mesma coisa.

Porque em falas anteriores, eu não ouvi você citar o Lacan, por exemplo. São falas mais recentes. É uma novidade.

Sim, é uma novidade. Você vê aqueles livros lá?

Aqueles livros são de autores que eu estou lendo agora. Às vezes eu estou aprendendo. Quando é que surgiu o pensamento. Pensamento surgiu para os gregos. Agora vamos pensar na época do Platão, quarto século antes de Cristo. A gente não pensa muito que nós estamos há vinte dois séculos depois de Cristo. Vinte, vinte e um séculos depois...olha a distância. Entretanto, o Platão, quando você pensa nele, ou lê, parece para mim, mais o Aristóteles, parece que ele está na sala.

Eu quando falei do... Quando penso no Da Vinci, eu penso numa pessoa, né? Você senta ele na cadeira aqui achando que vai ser engraçado. Ele vai pensar como é que foi a construção dessa cadeira, né? Ele era bom de cadeiras, mas uma cadeira assim, de produção multiplicada. Então, a época do Leonardo da Vinci, os *quattrocento*, os *cinquecento*, eles estavam inventando uma coisa também que é uma forma de pensamento fodida. Era *perspectiva* que eles estavam inventando. Não é pouco. Não é pouca porcaria.

Então eu acho que quando aconteceu Aristóteles, ele estava pensando... Eles estavam pensando, como é que se dá o pensamento. Eles ficavam chocados de pensar ou pensar, imagina? Antes não tinha isso. Antes você contava histórias, mitos, são histórias. Você contava da formação das coisas. Personagens fantásticos, misteriosos, cavalos com asa, coisas assim incríveis que fazem parte dos mitos, mas teve uma hora que os pensadores gregos começaram a pensar *fogo*, o que é que é, afinal? Bom está nos matando, o fogo está acabando com o mundo. Mas *fogo, fogo*. Aí começavam a pensar em termos de elementos que constituem a natureza e não exatamente em seres que comandam a sua vida. Essa mudança aconteceu num período curto, viu? Então estou lendo um livro sobre isso.

Você vê, teve um cara só no mundo que pensou uma coisa inacreditável o *inconsciente*, um cara não precisa de dois. Se é ou não é, eu não sei, mas ele pensou.

E você está fazendo mestrado para entrar na carreira acadêmica, é?

Sabe, não existe sentido em mestrado, senão fazer um doutorado. Não existem dois sentidos no mestrado, um só. Eu não fiz mestrado.

Para você que trabalha como artista, que foi professor da USP...

Eu *sou* professor da USP, eu não vou deixar de ser. Eu sou um aposentado que tem um cargo ainda. Bom, eu tenho um monte de orientandos. Eu tenho quatro orientandos de doutorado, três agora.

Mas eu tenho, tenho um lugar na USP, em qualquer universidade que chama professor... é? Como é que é o nome? Nem sei. É um professor que é um cargo... Eu continuo sendo um orientador por causa disso. Sênior. Eu sou um Professor Sênior.

Eu poderia dar aula. Acontece que eu parei de dar aula por uma razão muito simples, ficavam me usando de graça para não contratarem uma pessoa da sua idade e pagarem. Eu me senti tão revoltado com isso e nunca mais dei aula.

É, eu acho que a minha foi uma das últimas turmas. Eu saí de lá em 2012.

Você sente falta de dar aula?

Eu, bom, eu comecei com 23 anos. Eu estou com 83 anos, você já põe aí 60 anos tranquilo. Eu comecei porque era assistente do Wesley e ele foi viajar e me deixou no lugar dele. Ele foi viajar para o Japão e não voltou mais. Aí eu comecei a dar aula.

Eu adoro dar aula, mas... É minha natureza, você vê meu jeito de falar, tem um pouco esse lugar da aula. A coisa é organizada. Como eu estou falando é meio confuso, mas tem uma organização aí.

Você vai ter que organizar.

Sobre seus outros trabalhos... Você mantém relação com as pessoas para quem você vende ou você não liga mais?

Não, eu ligo. Eu tenho todo o prazer. Muitas vezes, as pessoas ficam com medo de falar com o artista. Mas existe quem tem interesse. Eu tenho muitas pessoas que têm muito interesse em conversar comigo, pelo fato de eu ter trabalho de arte, não tem problema nenhum. Eu tenho muitos amigos assim. Tem outros que são muito meus amigos, mas não tenho a menor ideia do que eu faço, não tenho nenhum pinga de interesse também. Tudo bem.

Você sente um apego ao seu trabalho?

Claro, muito, isso tem.

Eu não diria que eu tenha sido dativo. Não, acontece. Desses desenhos que estou fazendo, dei alguns desenhos para pessoas que têm uma importância particular comigo, sem a obrigação nenhuma deles gostarem do desenho. Claro que eles ficam supercontentes quando dou um trabalho meu, né?

Em que momento você viu que era possível viver da sua prática?

Não deu até hoje não. Não deu, da minha arte. Essa ideia é maravilhosa. [risos]

Eu vivo, sim, na parte mais importante atualmente da minha entrada, é sem dúvida, os trabalhos que meu *marchand* vende, que eu vendo. Eu acabei de falar que eu vendi 3 troços desse. Imagina quanto custa um treco desse tamanho que eu descrevi para você.

E a pessoa instala isso em casa?

Esses trabalhos são para instituições. Esse três que eu falei. Bom, tem um que pôs na casa dele, sim, mas a casa dele já é um museu.

Mas você já se definia como artista...

Eu não tive outra profissão.

Não me preocupo muito com a palavra *artista*. Você viu que eu usei muito economicamente essa palavra, aliás, essa é primeira vez que eu estou usando.

Você prefere outra?

Tanto faz. Às vezes eu falo de uma construção. Eu acho que tinha quando você fica se achando muito artista, fica uma coisa que não é verdadeira, sabe? Uma fantasia.

E você ouve falar tanto disso.

É, mas eu não sei. Gozado, não me preocupa muito isso, não. Eu não me sinto muito artista, sabe? Um artista assim, bacana, tal que você falou: “cara, aí eu estava conversando com ele...”

Eu me lembro que quando eu era muito menino, eu fui com Wesley, que era um artista, fui com ele num banco. O cara que estava no guichê: “como é que é o nome do senhor”, tal falando com o Wesley como uma pessoa comum... Eu fiquei chocadíssimo. Como é que esse cara não conhece o Wesley? Foi a primeira vez e última que eu tive esse distanciamento. Eu falei, “pô, por que um caixa de um banco vai ter que saber do Wesley?”. Isso foi uma lição para mim.

Como é que você vê a situação da arte hoje? Porque você tem o seu lugar garantido. Mas como você sente o meio? Porque você passou por muita coisa diferente...

Sim, tenho. Mas eu não sei responder essa pergunta. Nós estamos vivendo um momento que é impossível. Eu estou achando que o mundo não vai resistir ao que está acontecendo. Acho que vai acabar. Eu acho que vai acabar para o homem. O homem é um treco que não deu muito certo, infelizmente. Não foi a melhor invenção que a natureza teve. Com tanto bicho legal, mas infelizmente não foi.

Atualmente eu estou muito chocado.

Porque hoje existem muitos trabalhos que discutem o subjetivo e os seus não tratam disso.

Absolutamente não. Aliás, o meu trabalho não tem conteúdo. Ele é pura coisa. Ele não tem. Ele não é um significado com um significante, ele não tem isso.

Eu procuro não dar para o meu trabalho uma leitura interpretativa, basta ver.

Você é questionado por isso?

Eu não. Olha, eu posso falar o quanto quiser disso, não vai bater ninguém. Vai para lá... Nesse trabalho, tem um conteúdo, claro, que vai falar e tem mesmo de algum jeito, tem qualquer outra coisa. Mas esse meu trabalho aqui, esse aqui eu gosto porque que você vê é você.

É você e não é você.

Exatamente.

Algo mais sobre seu trabalho? Tenho medo de soar repetitivo, ainda mais sobre questões já discutidas em outras entrevistas e seminários, como a questão da superfície, ou sobre o Neutral (de 1966)... Mas seus trabalhos recentes têm uma volta, de certa maneira.

Totalmente. Você sabe que quando eu estava fazendo o livro, eu convidei o Marcelo Guarnieri, que é meu *marchand*, para vir aqui para a gente combinar, como vai ser e ele viu o meu livro e falou: “nossa, como tudo tem que ver com tudo, né?” Eu também fiquei chocado, mas seria estranho se não tivesse que ver. Seria muito estranho. É como se eu fosse até os 15 anos de idade uma coisa, dos 15 aos 30 outra, dos 30 aos 60 outra, assim por diante. Não é bem assim. Você guarda links muito fortes.

Quando você fala da virtualidade, do dentro e fora tá tudo aí.

Tem tudo, né? Tem tudo. É louco, é chocante. É meio assustador, como, por exemplo, esse aí.

Mas os materiais têm uma transformação. Quer dizer, em outras épocas você já trabalho com tapumes, trabalhou com argila, com...

Mas a materialidade do meu trabalho faz parte do da natureza dele de uma maneira muito profunda. Você vê que quando eu faço aquele desenho, que acabei de mostrar para você, que as coisas estão lá dentro, não representam nada... Você sabe que eu trabalho com o lápis assim, eu tiro a natureza de pressão dele.

Porque eu não eu não quero que naqueles trabalhos ali, claro que eles têm uma especialidade, claro que tem uma organização, claro que eles são uma superfície de papel. Tudo isso é muito claro e muito entendido. É entendido também que eles têm que ver com o livro de uma maneira muito profunda, tanto que eu trouxe aqui o háptico e trouxe essa maravilha aqui.

Para completar. Eu posso chamar isso aqui (o esboço feito por Fajardo naquele instante) de instalação?

Claro. A instalação depende do lugar. Quer dizer, isso assim, desse jeito, ele vai em qualquer lugar. Mas quando você monta a instalação, você leva em conta aquele lugar que ele está. Quer dizer, não é qualquer lugar e nem qualquer trabalho. Você viu que eu falei, isso tem 4, tem 3 metros de altura? Ah, porque tem 5 metros... Eu estou já pensando altura antes. Quer dizer, eu vou colocar, “não é porque aí cabe”. Porque eu já fiz trabalhos, às vezes com uma esfera, que ficava nos limites do espaço e era a ideia dela. É, então, sim, eu acho que a escultura que não leva em conta o espaço, não leva em conta nada. Você vê que aquele trabalho do Zé Resende, ele tem uma relação fantástica, porque ele está grudado no atual, ele é preso na parede, é um puta trabalho. Bom, você fala: “a pintura ali do Paulo também é”. É e não é, porque a

pintura, ela abstrai o espaço atrás, enquanto a pintura do Zé não. Ela realmente faz parte.

É um bom termo: *instalação*.

Muito bom, muito bom. Nem sei quem inventou esse termo, mas é muito bom. Eu estou pensando, eu já soube. Eu acho que começa com o Pollock esse pensamento. Mas não me vem quem falou em *installation art*. Tem tantos livros de instalação...

Justamente, tem muitos livros, mas não em português...

É, não tem. Pode até ter também, não sei, porque quando você pega, por exemplo, aquele livro que eu estou olhando ali, Carmela Gross... Ela tem um trabalho maravilhoso, nesse sentido.

São livros dos artistas, né? Do Cildo, do Hélio, do Smithsonian...

Mas tem frases incríveis, como a do Hélio: "o que eu faço é música".

Lindo.

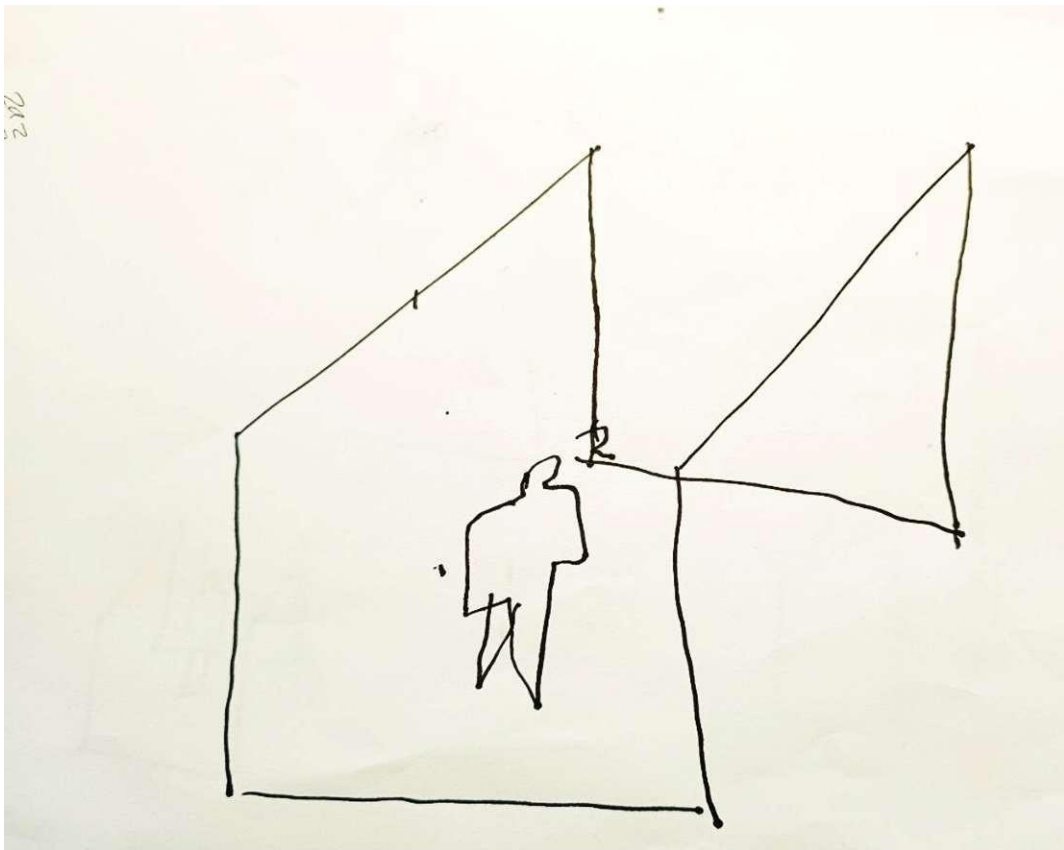


Figura bb1. Carlos Fajardo. *Projeto*. Foto de Roberto Zink, 2024.



Figura bb2. Carlos Fajardo em seu ateliê. Foto de Roberto Zink, 2024.



Figura b3. Vista geral do ateliê de Carlos Fajardo. Foto de Roberto Zink, 2024.

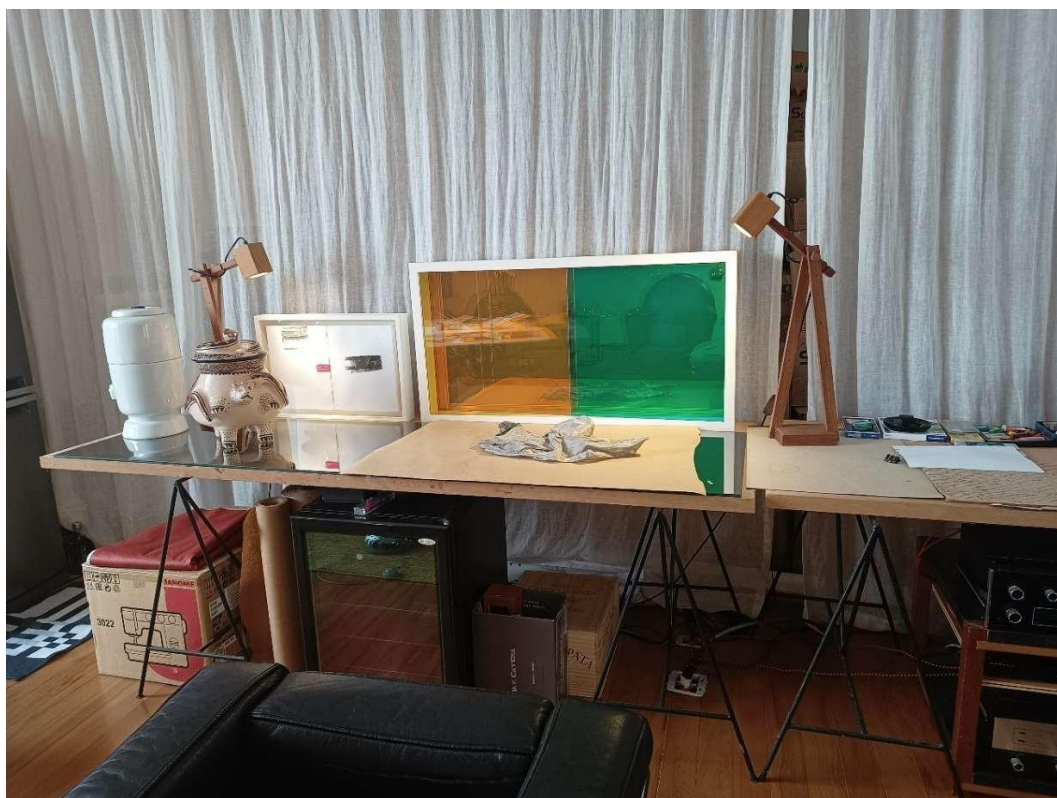


Figura b4. Vista geral do ateliê de Carlos Fajardo. Foto de Roberto Zink, 2024.

Anexo III. Fajardo no MAM: pintura por telefone

6 • SEGUNDO CADERNO

Segunda-feira, 22/10/84 O GLOBO

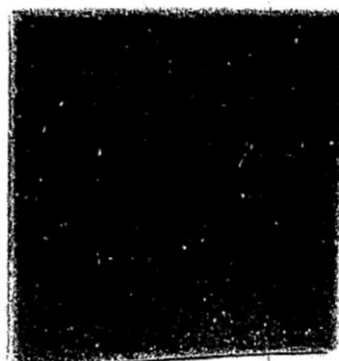
ARTES PLÁSTICAS

Fajardo no MAM: pintu

Claro, nem tudo o que se faz hoje, em arte, é "pintura & prazer" (ou tripas & coração, para aqueles emocionalmente mais próximos dos "novos selvagens" alemães). E nem todo pintor é Geração 80. As gerações imediatamente anteriores continuam trabalhando e dando seu recado e mesmo, de modo mais racional, dando vivas à pintura.

E o caso do paulista Carlos Fajardo (Geração 60), em sua mostra atual no Museu de Arte Moderna do Rio, promovida pelo Espaço Arte Brasileira Contemporânea, da Funarte. Todos os trabalhos expostos têm o mesmo tamanho e o formato quadrangular, o mesmo, aliás, do espaço onde se situam. E não estão pendurados, mas simplesmente encostados à parede ou nos painéis. Por isso, um crítico referiu-se a eles como quase-pinturas, alguma coisa que ainda não é linguagem pictórica. Talvez esteja certo, mas seria mais correto falar em além-pintura, pois que mesmo não sendo telas pintadas com tinta e pincel, o que eles propõem é uma discussão sobre várias questões de pintura. São trabalhos que falam de estética ou de história da arte. Seriam mesmo um processo de desconstrução da neoplasticidade de Mondrian: as três cores puras e as chamadas não-cores — o preto e o cinza. E encaram a pintura como uma totalidade plurissensória.

De fato, a mostra de Fajardo se abre com um quadrado constituído por uma trama de neóns de luz vermelha. O olho do espectador é fortemente ativado por essa intensificação luminosa. A tal ponto que quan-



Dois trabalhos de Carlos Fajardo (90 x 90cm, cada um) realizados com borracha clorada e motor (à esquerda) e espuma plástica (à direita), preto o primeiro e verde o segundo

do o espectador poussa seu olhar no quadro seguinte, de borracha, todo negro, é como se o vermelho continuasse ali, gestalticamente. E a cada oito minutos (acionado por um motor com um timer que se esconde atrás dele) o quadro se mexe, como se fosse um organismo vivo. Essa espécie de tremor seria a "fala" do quadro.

O quadro a seguir, construído com gesso pintado de azul, esfria a temperatura, o seguinte, de madeira coberto por tinta cinza, mais ainda. Seguem-se um quadrado de espuma de borracha, verde, e uma folha de zinco, que igualmente acionada por um motor, vibra continuamente. Em ambos, o que Fajardo quer discutir é a superfície do quadro em sua dimensão tátil, mais que o olho, eles atraem a mão, pois que sugerem, ilusionisticamente, texturas e maté-

rias pictóricas. E acionam, também, o "ouvido" do espectador. Este caráter opaco dos dois trabalhos citados é logo substituído pelas transparências do acrílico, com seus amarelos-brancos brilhantes. O circuito se completa com um quadro que tem, literalmente, gosto de sabão, pois que é construído com essa surpreendente matéria prima.

Simultaneamente artista e professor, Fajardo dá à sua exposição um caráter quase didático, transformando-a numa pequena lição durante a qual discute polaridades do tipo calor/ frio, áspero/liso, mole/duro, opaco/transparente, arte-não-arte, acionando todos os sentidos do espectador-aluno. Fajardo pode realizar seus quadros por telefone valendo-se apenas de um catálogo de materiais industriais.

Frederico Moraes - O Globo, Segundo Caderno, p.6, 22/10/1984. Jornal digitalizado, recorte da página. Fonte:

<https://d2a9xce884pp5y.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1984/10/22/03-segundo_caderno/ge221084006SEG1-1234_m.jpg> Acesso em 29/07/2025.