

EM ESTADO SELVAGEM

Uma entrevista sobre mundos artísticos com Pedro Sánchez

Mariana Destro, Daniel Murgel e Pedro Sánchez

EM ESTADO SELVAGEM

Uma entrevista sobre mundos artísticos com Pedro Sánchez

Mariana Destro, Daniel Murgel e Pedro Sánchez

Fotos: João Werneck

Em uma tarde de outono na Gamboa, entre o som intermitente do VLT atravessando a rua Pedro Ernesto e as grandes xilogravuras modulares da exposição “O Clã Japu e outros relatos parapolíticos”,¹ que recobriam as paredes do Atelier Sanitário, conversamos com Pedro Sánchez, artista visual, pesquisador e professor. Autor da imagem que ocupa a capa desta edição da *Gambiarra*, Sánchez percorre, ao longo da conversa, uma cartografia simultaneamente pessoal, institucional e urbana.

Ao revisitar suas vivências nos ateliês da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, as disputas entre tradição acadêmica e arte moderna, as transformações recentes da universidade pública e sua pesquisa sobre cultura gráfica de rua, o artista articula prática e reflexão crítica, revelando uma atenção constante às formas de circulação e às redes de colaboração que se constituem em outros mundos da arte.

Para preservar a oralidade, procuramos manter os desvios e as sobreposições próprios da conversa, acompanhando, nesta entrevista, um pensamento que se constrói em trânsito pelos ateliês, pelas ruas e pelas feiras de arte impressa e publicações independentes, nas passagens, nos deslocamentos e nas pequenas aberturas que emergem mesmo no interior de estruturas aparentemente rígidas — ou, melhor dizendo, pelas frestas.

1 No dia 1º de maio de 2026, no Atelier Sanitário, aconteceu a abertura de “O Clã Japu e outros relatos parapolíticos”, exposição individual de Pedro Sánchez e lançamento das edições N.33 e N.34 da publicação *Cabuloza WildLife*.



Mariana Destro: Você e o Daniel [Murgel] se conhecem há muitos anos.

Pedro Sánchez: É, a gente se conheceu lá na UFRJ, na Escola de Belas Artes. A gente pertenceu a uma geração que estava atuando lá e dividindo aquele espaço — Daniel, eu, Gustavo Speridião, Thiago Rocha Pitta, Carlos Contente, Pedro Varela, Andrei Muller...

Mariana Destro: Isso no início dos anos 2000?

Pedro Sánchez: Sim. Entrei em 2000 — a gente entrou em 2000, não foi, Daniel?

Daniel Murgel: Estou na dúvida se foi 2000 ou 2001.

Pedro Sánchez: É, acho que você entrou um pouco depois de mim. A gente tinha, como geração anterior à nossa, uma outra galera que estava ali, que foi próxima e que conviveu com a gente de certa maneira — o Guga Ferraz, o Alexandre Vogler, o Felipe Barbosa, o Marcos Abreu, o Ducha... Era uma galera provocativa, que trouxe uma inovação ali para a EBA, que é um espaço peculiar.

Não sei se tínhamos uma noção muito clara dessa ideia de geração, porque, enquanto você está vivendo aquele encontro diário, isso é cotidiano, é normal, é o seu dia a dia, com os desafios todos de uma graduação em arte. E cada um tinha sua onda; havia ondas artísticas que se aproximavam, mas também éramos atravessados por aproximações que não eram exatamente artísticas, ou de pensamento, de postura ou mesmo de trabalho. Era também uma afinidade pessoal, de amizade, que atravessava isso que a gente hoje, com uma distância, consegue ver com mais clareza.

Daniel Murgel: Você chegou a citar o Guga [Ferraz] porque acho que, junto com essa galera toda, ele fez o Atrocidades Maravilhosas,² e isso já deu uma certa movimentação, talvez no sentido de agrupamento, de construção coletiva. Antes do Atrocidades Maravilhosas, também teve a Márcia X, o Alex Hamburger, o “Orlândia”³...

Mariana Destro: Acho que a gente está pensando em uma espécie de história recente da arte do Rio de Janeiro.

Pedro Sánchez: Por isso estou trazendo essa lembrança. Você perguntou sobre quando a gente se conheceu e lembrei de um mundo ali, de uma rede universitária que se estabelecia ali. Quando se é jovem, também tem essa coisa que cada um de nós estava chegando ali com esse desafio de se entender como artista. Então acho que, com essa distância de 25, 26 anos, conseguimos ter a dimensão de que aquilo se configurava como uma geração. Na época, era só o dia a dia de estudante, com todos os desafios pessoais.

Daniel Murgel: Lembro que alguém trouxe isso para dentro da faculdade, porque acho que a Márcia X, por exemplo, nunca teve nenhuma relação com a Escola de Belas Artes. Mas essa referência

2 Atrocidades Maravilhosas foi uma ação independente de intervenção urbana realizada no Rio de Janeiro em 2000, na qual artistas ocuparam a cidade com cartazes lambe-lambe, tomando o espaço público como campo de experiência estética e crítica.

3 “Com Ricardo Ventura, Márcia X idealiza e participa, entre 2001 e 2003, das mostras coletivas ‘Orlândia’, ‘Nova Orlândia’ e ‘Grande Orlândia — artistas abaixo da Linha Vermelha’, marcos da cena de artes visuais carioca, que mobiliza artistas, curadores e críticos.” Ver em: <https://mam.rio/artistas-cancao-enigmatica/marcia-x>. Acesso em: 18 mai. 2026.

do “Orlândia” chegou para a gente da mesma forma que, de dentro, tinha a referência do Atrocidades Maravilhosas...

Pedro Sánchez: É, o Imaginário Periférico.⁴

Daniel Murgel: Tinha a Festa do Baco, entendeu? Era completamente *hacking-based* o bagulho, em uma cena em que não tinha muita coisa para fazer, mas havia uma energia da galera querendo fazer coisas. De alguma forma, isso acaba coincidindo com uma espécie de retomada do mercado de arte aqui no Rio de Janeiro, que gera também uma cena de mercado, de galeria, de feiras, de um monte de coisa.

Pedro Sánchez: Que cresceu muito. Naquela época era bem mais restrito o acesso do jovem artista. Claro que já havia a valorização do jovem artista que existe hoje no mercado de arte, mas as possibilidades eram muito mais reduzidas. Isso começou a crescer nessa época. Antes, o próprio circuito, o meio artístico, era ainda mais restrito.

Mariana Destro: Mas isso nos anos 1990? Porque até os 1980, pelo menos, a cena de arte contemporânea do Rio era efervescente, não?

Pedro Sánchez: Mas comercialmente, para alguém que está começando?

4 O Imaginário Periférico foi um coletivo de arte contemporânea surgido no início dos anos 2000 de artistas da Baixada Fluminense e de outros territórios periféricos que promovia ações coletivas, intervenções e circuitos artísticos fora dos espaços institucionais hegemônicos.

Mariana Destro: É porque, assim, sou de Brasília e, nas artes visuais, a gente ainda fala muito do eixo Rio-São Paulo, entendeu? Só que agora que estou no Rio há quatro anos, sinto que está todo mundo em São Paulo; a grana está em São Paulo, as coisas estão acontecendo em São Paulo... O Luciano Vinhosa fala — é algo que ele pensa — que o incêndio do MAM Rio, em 1978, seria um marco simbólico da decadência cultural do Rio de Janeiro.

Pedro Sánchez: Ele está falando de um tempo anterior, né?

Mariana Destro: É, mas estou tentando contextualizar o que você está dizendo, porque estou tentando imaginar... Porque, nos anos 1980, tem a Geração 80, por exemplo, acho que tem um monte de coisa acontecendo aqui no Rio. E aí você disse que houve esse momento de baixa logo antes da geração dos anos 2000...

Pedro Sánchez: Acho que era uma coisa que vinha crescendo e que cresceu muito da época em que a gente estava ali como estudante para agora. Acho que o circuito artístico, o circuito cultural, cresceu no sentido de se tornar mais heterogêneo, mais difundido, menos centralizado. Acho que essa é a ideia de crescimento, né? Se tornar variado... Mas, enfim, voltando.

Eu era estudante de arquitetura e, no sétimo período, resolvi sair do curso. Fiz vestibular de novo, mas voltei atrás e decidi fazer uma transferência para a Escola de Belas Artes. Nessa época eu já pintava, tinha começado a pintar. Tinha feito aula no Parque Lage com o Orlando Mollica e resolvi que queria estudar arte, que não queria me formar em arquitetura, que queria mudar de graduação.

Isso foi um certo dilema, várias pessoas diziam para eu me formar, mas eu já não conseguia mais. Já tinha ido até o limite da minha paciência. Queria mudar. Queria fazer arte e estudar. Então fui para a Escola de Belas Artes e entrei no curso de gravura, que tem essa vivência de um ateliê coletivo. Acho que a Escola de Belas Artes é uma escola de artes com uma trajetória, uma história, que dá a ela uma situação peculiar. Ela tem essa marca muito própria dos espaços de produção, dos ateliês, e isso vem de uma história do que é aquela instituição.

É interessante pensar que são três ou talvez até mais escolas sobrepostas; você tem uma escola que começa com um projeto pedagógico colonialista, imperialista, né? Exclusivista. Mas que é um projeto pedagógico muito claro, muito definido, a partir da Missão Artística Francesa, com toda essa importação de repertório e de ideia do que é uma academia. Isso vai se tornar o corpo de disciplinas, as ementas, as dinâmicas das disciplinas e uma dinâmica desses professores que vêm e começam a formar uma leva de professores formatados, formados nesse mesmo compartilhamento de ideias.

E há também essa coisa dos prêmios de viagem. Então tem todo um repertório, que hoje em dia está no Museu Dom João VI, de obras que eram produzidas aqui e de estudantes que eram enviados para a França e para a Itália para estudar, produzir lá e enviar de volta seus trabalhos, que eram usados como modelos aqui. Então todo esse molde pedagógico baseado em modelos europeus, mas que era muito bem desenhado, sacou? Aquilo funcionava em um ritmo que hoje a gente lê criticamente, mas que, institucionalmente, tinha uma lógica muito definida. E aí começam várias questões internas dessa academe-

ria, com a ativação de artistas e professores ligados a uma ruptura moderna. Há estudos, por exemplo, sobre tentativas de implementar aula ao ar livre, com atas da congregação pedindo verba para estudantes saírem de bonde para fazer pintura de paisagem... Essas são peculiaridades dessa academia europeia no Rio de Janeiro.

Depois, já em um momento posterior, a história dos salões documenta isso, assim como outro registros — por exemplo, o Núcleo Bernardelli, que era um grupo de estudantes do curso noturno, trabalhadores durante o dia, vindos de uma condição social popular, que formam um grupo homenageando um professor acadêmico. Tem essa coisa interessante, contraditória.

E eles têm uma pegada moderna: passam a desenhar modelo vivo e a defender uma autoria criativa do estudante desde o princípio. Isso é um dos fatores de transformação e de ruptura que vão questionar a necessidade de copiar — porque imagina uma academia em que você precisaria ficar anos copiando uma maneira de fazer para só depois ter autoria, acrescentar sua pequena colher na tigela, nessa sopa compartilhada, porque era uma coisa até certo ponto apaziguada. Digo, no sentido de que a gente tem uma visão crítica muito evidente da academia, mas aquilo tinha um desenho, um projeto que era muito coerente.

Daniel Murgel: Um projeto colonial, não é?

Pedro Sánchez: Colonial, mas, dentro das suas próprias propostas, pedagogicamente coerente. Claro que é um absurdo, há coisas muito absurdas, como documentos de professores querendo importar modelo: “Vamos trazer uns europeus porque os brasileiros não servem para a gente fazer

uma aula de modelo vivo, como é que a gente vai pintar a partir de um corpo mestiço?”. Isso está documentado por historiadores. E essa escola começa a sofrer uma ruptura moderna. No entanto, vejam, há fatores de ruptura e também de continuidade. Por exemplo, a ideia da técnica, do domínio técnico — aquarela, pintura a óleo, litografia, xilogravura —, todas essas oficinas que até hoje fazem parte da escola. São os espaços que caracterizam a Escola de Belas Artes e a diferenciam, de certa maneira.

Bom, então essa ruptura moderna... A gente tem exposições onde hoje é o Museu Nacional de Belas Artes [MNBA], que era a sede da segunda escola. A primeira é hoje um estacionamento com um tapume atrás do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, com uma reprodução do antigo frontão. Esse frontão original está hoje no Jardim Botânico. Nessa segunda sede, onde hoje é o MNBA, houve um confronto prolongado entre professores de viés mais academicista e professores modernos. A história dos salões registra isso: teve um momento em que havia o prêmio do Salão Nacional de Belas Artes e o prêmio do Salão de Arte Moderna. Há uma dissidência que, com o tempo, se torna dominante. Os acadêmicos vão perdendo espaço, mas isso foi uma disputa longa e documentada, vivida também pelos estudantes.

Mariana Destro: Mas isso é na primeira metade do século XX?

Pedro Sánchez: Década de 1930... Ao longo do século XX. O Núcleo Bernardelli, por exemplo, em 1935, inaugurou uma exposição de arte moderna no ateliê do grupo, que era na escola [à época, Escola Nacional de Belas Artes], e que foi depredada por estudantes contrários. Foi invadida no dia da

inauguração. Entraram quebrando coisas, jogando no chão, e virou uma briga.

Daniel Murgel: Eles estavam fazendo arte contemporânea e não perceberam.

Mariana Destro: Os conservadores, né? (risos)

Daniel Murgel: Rompendo os limites ali da instituição...

Mariana Destro: Enquanto tentavam preservar a instituição!

Pedro Sánchez: E isso se repete posteriormente, se repete hoje em dia.

Daniel Murgel: A arte tem esse lugar de ideologia, né, que movimenta paixões que podem levar a brigas mesmo.

Pedro Sánchez: Sim, o tempo todo. Na arte brasileira isso aconteceu em diversas situações. Mas, na época em que eu me formei, o ateliê de gravura ainda tinha uma formação com essa pegada mais libertária moderna. Já estávamos nos anos 2000, mas havia um incentivo real à liberdade de produção — veja, fundamentada em um domínio técnico, disciplinar, até.

Daniel Murgel: Vou fazer uma provocação aqui, voltando para a época em que a gente estava estudando lá e que estava rolando essa efervescência de ações e tal. Você não acha que naquela época não tinha uma espécie de abandono institucional, a ponto da gente se sentir com autoridade para ocupar o espaço? Isso depois foi limitado, mas teve um momento em que o Pamplonão estava bem jogado para lá e a gente tinha a possibilidade de ir lá e ocupar o espaço.

Pedro Sánchez: Com certeza.

Daniel Murgel: Lembro que no Pamplonão a galera fazia pequenas barricadas para delimitar seus espaços de trabalho, e isso era respeitado.

Pedro Sánchez: O Pamplonão era um espaço anárquico, no sentido de uma divisão orgânica. Havia um compartilhamento orgânico do espaço. Era um lugar de aula dos professores, mas era dos estudantes.

Mariana Destro: O que é o Pamplonão?

Pedro Sánchez: É o ateliê de pintura da EBA.

Mariana Destro: Fiz Artes Visuais na Universidade de Brasília e o que tem, até hoje, é um prédio que era para ser um almoxarifado, mas virou o Departamento de Artes Visuais. Tem ateliê de gravura, de pintura, salas de modelo vivo... Me formei em 2018, e acho que o currículo mudou desde então, mas, na minha época, cursávamos Pintura 1, Pintura 2, Gravura, Escultura, Desenho 1, 2 e 3 etc., e era essa pegada parecida com a graduação de vocês, que o Pedro descreveu. Um certo paradigma moderno, ainda no fim dos anos 2010. Mas, ao mesmo tempo, tinha os ateliês compartilhados, que era uma experiência incrível.

Pedro Sánchez: Acho que isso é uma característica da universidade pública, né?

Daniel Murgel: Sobre o Pamplonão, a gente está falando de um prédio moderno do Jorge Machado Moreira.

Pedro Sánchez: Que foi projetado para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1957, e inaugurado em 1961, nos moldes modernos, pilotis...

Daniel Murgel: É um espaço gigantesco, compartilhado, assim, mas com divisões que se confrontam com o próprio projeto modernista, que são de um ambiente mais clássico da pintura, de você ter uma espécie de nicho para modelo vivo ou para uma natureza morta. Então existe essa divisão que já confronta...

Pedro Sánchez: Mas isso foi feito posteriormente.

Daniel Murgel: E depois teve essa fase da ocupação. Lembro que a galera ia no lixão da UFRJ, que era um lixão extremamente rico, a galera jogava, sei lá, armários fora...

Pedro Sánchez: O estudante fazia um pequeno ateliê particular ali. Você tinha uma mesinha — é isso que o Daniel tá falando —, você pegava uma cadeira que estava ali jogada no depósito, com uma roda faltando, e você levava; era uma cadeira de couro que estava ali, que veio sei lá de onde, que você sentava ali, ela meio bamba mesmo, e fazia o seu ateliê. E cada um ia produzir ali, tinha uma coisa bem anárquica mesmo. Os professores depois circulavam nesse espaço e você trazia um professor para ver o seu trabalho no seu ateliê, sacou?

Daniel Murgel: Era uma subversão da hierarquia, porque os professores, nesse momento, não controlavam o ateliê.

Pedro Sánchez: Mesmo no ateliê de gravura você tinha uma coisa semelhante, embora eu ache que ali tinha uma cultura comunitária — que acho que é própria da gravura — muito forte, e os professores eram parceiros, como o Adir Botelho e Marcos Varela, e o Kazuo Iha, na litografia. Mas, assim, o estudante ficava até de noite, ficava até mais tarde...

Daniel Murgel: Tinha gente que dormia lá. Mas é interessante que, com o movimento de pessoas que se aposentam e de alunos que viram professores — como é o caso do próprio Pedro, ou do Romano —, há uma série de artistas interessantes que estão lá hoje, como o Marcos Abreu, que eram alunos e agora estão nessa função. De algum modo, eles vão resignificando essa herança, esse atavismo que tem na Escola de Belas Artes em relação à invasão europeia. Acho que isso também faz parte da história da instituição. Não dá para desmontar e criar uma ruptura de repente; é um trabalho que vai se construindo.

Pedro Sánchez: Acho que a gente vem vivendo uma outra ruptura. De alguns anos para cá, começamos a viver um questionamento do que é uma escola de arte contemporânea. E esse questionamento é feito dentro dessa estrutura espacial e cultural moderna, que por sua vez se sobrepôs a uma estrutura institucional acadêmica. Isso que eu falei, são três escolas, sabe. Como pensar uma escola de arte contemporânea dentro dessa trajetória, dessa estrutura que estamos inseridos? A própria ideia dos cursos: você tem curso de pintura, curso de gravura...

Mariana Destro: E ainda é assim?

Pedro Sánchez: Ainda é assim. O curso de gravura passou por uma reforma e passou a se chamar Artes Visuais – Gravura, assim como Escultura virou Artes Visuais – Escultura. Essa estrutura se reflete também na sala de aula: em algumas ainda há palanque para o professor, o que já indica um modelo pedagógico espacializado. A geração com a qual eu compartilho aquele espaço tem o desafio de pensar uma escola de arte contemporânea. É isso que chamo de terceira ruptura.

Mariana Destro: Que está acontecendo agora.

Pedro Sánchez: Sim, já em curso. O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), fundado pela Glória Ferreira e pelo Carlos Zilio, com outros professores como o Paulo Houayek, é talvez a afirmação mais emblemática disso. Um enclave de pensamento de arte contemporânea que segue influente e acabou se expandindo para a graduação. Acho que a presença da minha geração entre os professores também vai trazendo isso.

Quando comecei a dar aula em gravura, antes da reforma, a estrutura era dois anos de aula de Desenho Artístico, História da Arte, Estética, Geometria Descritiva, Perspectiva, Desenho Anatômico, e só depois você descia para os ateliês, que eram embaixo, e passava a ter só aula prática. Eram 12 horas semanais de litografia e 12 horas semanais de xilogravura, ao longo dos períodos finais. Na Escultura, a mesma situação. A Simone Michelin fez, junto com a Katia Gorini, a Cila MacDowell, a Beatriz Pimenta, a Gabriela Murab, uma reforma curricular pensando em um curso de arte contemporânea fundamentado na experiência espacial.

Então nosso desafio hoje é pensar um curso de Artes Visuais – Gravura. Estou lá com o Marcos Abreu, a Patrícia Pedrosa, o Márcio de Castro e agora com a Ítala Ísis, que entrou no concurso e a gente está esperando ela tomar posse. O desafio é esse: a gente herda uma estrutura espacial, simbólica, cultural e agora resta à gente pensar como propor uma formação que parta desses fazeres, dessas questões gráficas próprias da gravura. E que, de fato, seja coerente. Essa seria uma terceira ruptura, uma terceira guinada que a instituição vem vivendo. E hoje acho que a grande transformação da universidade é social e cultural, uma variedade, um enriquecimento mesmo do público.

Mariana Destro: Resultado da política de cotas.

Pedro Sánchez: Sim, também de transformações sociais e culturais mais amplas. E isso aponta para uma quarta transformação, que está germinando.

Mariana Destro: Enquanto você falava da Escola de Belas Artes, fazendo uma espécie de percurso genealógico, fiquei pensando que existe aí uma sobreposição interessante entre memória pessoal e história institucional. Você pertence a uma leva

de alunos da EBA que depois voltaram à escola como professores, como o Daniel apontou. Como você olha hoje para a sua trajetória ali, especialmente diante das transformações que a universidade viveu desde os anos 2000?

Pedro Sánchez: Eu era um estudante de arquitetura meio questionador, porque eu não me sentia totalmente identificado com aquilo, sabe? Eu questionava bastante a estrutura da Faculdade de Arquitetura, que foi muito importante para mim. Fiz sete períodos, três anos e meio. Mas, quan-



do mudei para a Escola de Belas Artes, eu falei: “Cara, agora eu preciso realmente terminar essa graduação”. Então foquei em fazer as disciplinas, sem questionar tanto, porque senão você não se forma. Depois que me formei, dividi um ateliê com meu irmão, com outros artistas...

Mariana Destro: Desculpa, vou fazer uma pergunta boba. Você queria ser artista, é isso?

Pedro Sánchez: Eu queria ser artista, comecei a perceber que eu queria trabalhar com arte, sabe? Nunca pensei “quero ser artista”, mas pensei “não quero mais essa faculdade, quero estudar arte”. Isso foi uma questão, porque, quando entrei para a Escola de Belas Artes, realmente pensei “o que vou fazer para me sustentar?”. Não tinha pretensão de ter uma garantia com a venda do trabalho.

Sempre coloquei meu trabalho em circulação, e ele sempre se pagou. Não me sustentava, mas se pagava, pelo menos. Isso já era uma meta desde estudante. O trabalho se pagava, ele não me mantinha, e eu tinha que pensar em alguma coisa. Foi quando fiz um estágio e entrei em uma sala de aula. Isso foi em 2001 ou 2002. Era um estágio na Secretaria de Saúde do município, com uma equipe multidisciplinar que fazia ações em escolas públicas, de conscientização de saúde bucal. Eu tinha 21, 22 anos, e entrei na sala de aula para falar com as crianças e tal. E foi foda. Eu pensei: “Porra, isso eu posso fazer”. Me senti muito à vontade ali, me comunicando com aquele grupo. Foi muito transformador. Aí comecei a investir nisso, em fazer oficina, dar aula, pensar em um *workshop*.

Então, mais para a frente, na faculdade, eu já tinha um ateliê com meu irmão, e a gente fez um *job* para uma agência publicitária, uma coisa com

ilustração e xilogravura, e recebemos uma grana que era exatamente o valor de uma prensa de gravura que estava à venda. A gente comprou essa prensa em 2004, quando eu estava me formando. Essa prensa existe até hoje. Ficou um tempo em um depósito, depois a gente tirou e reformou. Meu irmão, o João Sánchez, levou ela para o Estúdio Baren. Ele também se formou em gravura, nós fomos colegas, e o Estúdio Baren é um estúdio de edição de obras gráficas; essa foi a primeira prensa que ele usou lá. Hoje essa prensa está no ateliê de gravura da Escola de Belas Artes. É minha, mas reformei e levei para lá.

Depois que me formei, fui fazer mestrado e acabei entrando numa de “vou continuar”. Fiquei um ano formado trabalhando nesse ateliê, produzindo, e fiz uma exposição basicamente de xilogravura na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu). Com essa individual ganhei um prêmio e uma viagem para Nova York. Aí fui fazer mestrado na PUC-Rio, em História Social da Cultura, e depois continuei lá no doutorado em Design. Acho que foi porque eu estava trabalhando com gravura e pensando sobre a gravura. Foi uma entrada interessante ali na PUC.

No doutorado comecei a pensar a gravura para fora do ambiente do ateliê. E comecei a desenvolver uma pesquisa que a princípio se chamava “Gravura na rua”. Era uma pesquisa de paisagem urbana, uma espécie de antropologia urbana partindo de manifestações visuais que têm a rua como plataforma, como suporte ou como aparato visual, que é a maneira como eu colocava. A rua como um aparato visual, apropriada por meio de procedimentos gráficos artesanais, de baixa sofisticação, acessíveis a uma série de agentes que não eram só artistas. Como o cara

que conserta geladeira e faz estêncil, faz serigrafia... Ou o anotador do jogo do bicho, que usa um procedimento de carimbo que é o mesmo procedimento da tipografia de Gutenberg. É um procedimento tipográfico de impressão daqueles folhetos que ele coloca ali, em um copinho de plástico Guaravita, pregado em uma mangueira em frente ao ponto de anotação do jogo do bicho dele. Tem um dispositivo, uma tecnologia de que a gravura faz parte, que a gravura integra e que está na rua sendo usada presentemente, atualmente, cotidianamente, por uma série de agentes que não são necessariamente artistas.

Nessa pesquisa, que foi a pesquisa que desenvolvi no doutorado, havia uma contrapartida: eu estava também como artista, fazendo cartaz em estêncil, em serigrafia, em xilogravura, levando esse cartaz como intervenção urbana. E esse trabalho depois me levou para o trabalho da *Cabuloza WildLife*, que é um trabalho de publicação independente. Com a *Cabuloza*, trabalho com xilogravura, que é um procedimento artesanal, tradicional, de baixa sofisticação de reprodução de imagem, um procedimento universal — no mundo inteiro existem manifestações de xilogravura, ligadas à cultura popular em uma série de contextos, lugares, países, períodos diferentes; a xilogravura tem uma vocação popular justamente pela simplicidade e pelo poder que ela dá, que ela permite, que ela abre: o poder da reprodução e da autorrepresentação. A xilogravura, particularmente, mas a gravura como um todo está relacionada a isso; a tipografia está relacionada a isso; a litografia está relacionada a essa questão.

Então uso esse procedimento para fazer uma publicação que tem um formato variável, mas que é pensado como um objeto gráfico dobrado, do-

brável, desdobrável e manipulável. E, justamente porque tenho a xilogravura como possibilidade de reprodução, eu não numero, não limito — que é uma tendência, uma prática, de certa maneira, uma conquista moderna, a limitação da tiragem —, faço impressão sob demanda, e também consigo tornar esse um objeto realmente acessível, barato. E com esse objeto adentrei uma cena cultural: a cena das artes gráficas, da publicação independente, das feiras de arte gráfica e publicação independente. É uma cena também mundial, relacionada com a literatura, com as editoras independentes, mas também com uma série de outros agentes criativos, como poetas, designers, ilustradores, a galera da história em quadrinho... E hoje em dia muito com a galera da gravura.

Agora, entre pegar a xilogravura, a gravura, fazer um cartaz, levar esse cartaz para a rua, se apropriar da rua como aparato visual e colocar essa gravura ali, sem saber se ela vai durar duas horas ou dois anos, e pegar esse mesmo procedimento e fazer uma publicação periódica independente, manipulável e versátil — porque consigo botar meu trabalho em um boteco, por exemplo —, acho que entre uma coisa e outra tem uma continuidade, tem um espelhamento, é um movimento análogo.

Daniel Murgel: Vou fazer uma outra provocação, que já imagino a resposta, mas acho que vale problematizar o termo “independente”. Acho que ele vem de um lugar de relações institucionais que, se não me engano, vem lá dos Estados Unidos. Essa ideia de arte independente porque ela está relacionada a uma instituição que de alguma forma possa fomentar — pública, estatal, enfim. Uma ideia de que existe um lugar de fomento e uma cena independente disso. No mercado de

arte, o “independente” virou aquele que não está no mercado, e não é bem isso. Esse termo me parece meio complicado, já pensei em outras formas, mas não encontrei nenhuma.

Pedro Sánchez: Então, essa é a questão.

Daniel Murgel: Independente do quê, e será que é independente mesmo?

Pedro Sánchez: Sociologicamente, “independente” é um termo que é compartilhado por uma série de outros campos; você pode falar de uma rádio independente, do rock independente, de uma editora de livros independente, de uma literatura independente... E ele é também questionado em todas essas instâncias. Tem a relação com o mercado, com o posicionamento editorial... Às vezes você lê o manifesto de uma editora independente e, no funcionamento dela, ela está inserida em várias lógicas do mercado. Eu, por exemplo, sei exatamente o que quero dizer quando digo que sou um artista independente.

Daniel Murgel: Tem a ver com autogestão?

Pedro Sánchez: Tem a ver com vários fatores. Na arte, existe o circuito de comercialização do objeto artístico com as galerias e também um circuito de institucionalização do objeto, da prática e do artista em museus, residências, salões, prêmios, que exercem um poder de legitimação das pessoas que se inserem ali. É uma estrutura que é o próprio campo, uma estrutura de disputa de poder.

Mariana Destro: Você está pensando no [Pierre] Bourdieu?

Pedro Sánchez: Claro. Historicamente, tradicionalmente e inevitavelmente, quase, é uma disputa

por poder e por posições escassas — programadamente escassas. Existe uma estrutura piramidal, de orientação vertical. Todo artista, de algum modo, confronta esse sistema. Sempre existe atrito com galerista, com curador, com a instituição, e o tempo todo estamos fazendo concessões. Sei lá, talvez você chegue a um patamar em que seja tão pica das galáxias que as pessoas vão babar tanto o seu ovo que você consiga se livrar disso parcialmente.

Daniel Murgel: Mas isso não tem a ver com uma classe desunida, em que todo mundo busca individualmente esse lugar de pica das galáxias e isso impede uma ação coletiva?

Pedro Sánchez: O Bourdieu diz que o público mais específico, mais especial, é também o de pares, que são ao mesmo tempo concorrentes. Então essa estrutura do campo, que é uma estrutura piramidal — o Bourdieu, pelo que eu tenha lido, não põe nesses termos, mas é como acabamos visualizando, uma pirâmide. E quanto mais alto, menores são as possibilidades. É uma estrutura de disputa. E, para além de qualquer ideia de colaboração, os artistas estão também se acotovelando nesse espaço. O que venho tentando trazer é outra referência.

Um outro sociólogo com quem tenho trabalhado teoricamente e, de certa maneira, artisticamente, é o Howard Becker, que é um sociólogo norte-americano que contrapõe a ideia de campo à ideia de mundos artísticos. O mundo artístico, diferente do campo — que é, como a gente vinha falando, um espaço, uma metáfora de um campo de forças de disputa por posições escassas —, é feito pela coletividade de pessoas que colaboram para um acontecimento que aquele próprio mundo reconhece como arte. Então você pode pensar, por exemplo,

a Feira Hippie de Ipanema como um mundo artístico. Ali existem disputas e colaborações internas, e todas as pessoas que participam daquele acontecimento compartilham um espaço comum. E, volta e meia, alguém é pinçado desse mundo, ou circula entre mundos como uma espécie de agente duplo, ou seja, esses mundos são interpermeáveis.

Mas a gente tem essa ideia ainda muito elitista, que está muito introjetada, de classificar esses outros mundos como cafonas, piegas ou *naif*. E de que maneira se sair bonito nessa nomenclatura, com esse estigma, né? Talvez o “*underground*” seja um rótulo mais bonito. Talvez o “independente” seja um rótulo mais bonito. Talvez a questão do “independente” seja uma autoproclamação de um grupo ou de grupos, talvez a adoção do termo “independente” seja uma resposta a isso, seja uma autoproclamação, diante de um sistema exclusivista, uma maneira de se afirmar.

Daniel Murgel: Tem uma frustração de um grito de independência que é latente... A própria cena da pintura da independência [do Brasil] é um arco muito louco, mas acho que, em termos de imagem e até de sentimento, isso tudo tem muito pouco tempo. Então, enquanto sociedade, a gente sempre tem essa ideia de que essa independência não existe plenamente. Talvez a minha desconfiança do termo venha daí. Sempre fico me perguntando: independente do quê? Mas eu consigo entender que tem, talvez, esse grito latente de uma ideia de autogestão, de autonomia. Então às vezes eu gosto mais do termo “autônomo” do que “independente”.

Pedro Sánchez: Você produz, você é artista, você está na base da produção. Toda forma cultural depende de produção, circulação e recep-

ção. A pesquisa histórica, sociológica, antropológica vai acabar olhando mais para um desses pólos — às vezes produção, às vezes recepção. Quando falo da produção, circulação e recepção, estou olhando a coisa sociologicamente. Uma vez que você fez o trabalho, como ele chega em um público? Entende? No caso dessa exposição aqui [“O Clã Japu e outros relatos parapolíticos”], que nem estava chamando de exposição no começo — queria chamar de “lançamento” —, acabei produzindo uma xilogravura de grande formato que virou a capa da *Gambiarra*. Claro que, quando isso vai para o ambiente urbano, ela vira quase um selo postal. Gosto de trabalhar grande, isso vem do meu processo, da minha poética.

Depois vem uma decisão prática: isso precisa se desdobrar em pôsteres menores, porque eu preciso levar isso para o meu nicho de circulação profissional, que são as feiras de arte impressa. É o lugar onde eu primordialmente tenho feito circular meu trabalho. Então eu já sabia que isso ia acontecer: esse trabalho ia se fragmentar em módulos menores para poder ser exposto, mostrado, vendido, circular nesses locais que são as feiras.

Mas ao mesmo tempo eu queria que o trabalho grande existisse como tal. Foi aí que procurei o Daniel, na época também em que ele me fez chegar o convite da *Gambiarra*, de participar e ceder uma imagem para a capa. E procurei o Atelier Sanitário, que é um espaço independente de produção artística. Quando uso “independente” nesse caso, sei exatamente o que estou dizendo. Tem a ver com amizade, com abertura de espaço, com uma possibilidade concreta de fazer junto, até com agenda, com encaixe de tempo, mas também com uma abertura que eu percebi ali. Essa percepção da abertura, de encontrar uma

fresta por onde algo pode sedimentar e brotar — que, inclusive, é uma coisa que as plantas fazem no ambiente urbano — é uma tática cultural, sabe? E é uma tática que a gente chama de independente. É um termo problemático, mas ainda assim é um termo eficaz.

Daniel Murgel: Gosto mais de “autônomo”.

Pedro Sánchez: Beleza, é um enfoque. É a mesma coisa do grafite: tem gente que fala “grafite”, tem gente que fala “*graffiti*”, “xarpi”, “pixo”, “pixação”. Não é uma questão de nomenclatura, é uma questão do que a gente está fazendo. E quando você chega e pensa esse espaço como um espaço de circulação, de fomento, de recepção, um catalisador... Quando você, Daniel, fala de produzir cerveja para viabilizar economicamente [o Atelier Sanitário] — acabei de conhecer um pessoal de um ateliê em Fortaleza que faz café, torra e vende. Você faz cerveja. É a mesma coisa. Quando você fala isso, eu escuto e penso: “É isso que eu estou fazendo”.

Acho que essa ideia dos mundos artísticos, que vem da sociologia, abre uma possibilidade de pensamento crítico em relação a essa hegemonia do campo artístico como uma pirâmide. Tatuagem, pixação, grafite, zine, publicação independente nas feiras, todas essas manifestações são mundos com configurações próprias, mundos autônomos. O questionamento é: por que eleger um deles como legítimo? A própria Feira Hippie de Ipanema, que eu comecei falando.

Daniel Murgel: Acho que a gente tem um ser gigante envolvido aí que seria o tempo. E dentro desse ser gigante tem essa edição de eventos que acaba virando o que a gente chama de história da

arte. Aí existem várias histórias da arte: aquela que foi contada e aquela que não foi contada. E, provavelmente, a que não foi contada é maior.

Pedro Sánchez: Ela está sempre sendo recontada, né?

Daniel Murgel: Mas existe uma tensão aí, talvez seja essa a palavra, que vai puxar para o mercado, para a valorização, para a especulação, na direção dessa história já contada — que já está estabelecida há um certo tempo. Então a gente pode continuar contando essa história, e isso também pode virar valor, pode virar grana, pode virar especulação, dentro de um sistema econômico que é especulativo, exclusivista em vários sentidos. Mesmo quando você compra um pacote que tem dois milhões iguais, ele te convence de alguma forma de que aquilo é exclusivo. Então, assim, acho que... Pronto, me perdi (risos).

Mariana Destro: E a gambiarra?

Pedro Sánchez: A gente fez uma boa analogia aqui da gambiarra. A gambiarra é uma tática, né? Uma tática de resistência, e ao mesmo tempo uma estética. Mas é uma estética que se configura a partir de uma tática. Tem a coisa da precariedade, que é uma realidade...

Daniel Murgel: O termo “gambiarra” vem dessas ligações elétricas improvisadas.

Pedro Sánchez: Sim, o “gato”, de puxar, fazer uma ligação, essa coisa do improvisado.

Mariana Destro: Que nasce da precariedade.

Pedro Sánchez: Que nasce da precariedade e que é subversivo. “Gato” é subversivo.



Daniel Murgel: Essa ideia de precariedade é complicada, porque às vezes dela surge uma sofisticação absurda.

Mariana Destro: Mas é esse o ponto, entendeu? Tem uma questão aí que é o fato de os países do Sul Global, que são marcados por processos de colonização e periferização, serem relegados, queira ou não, a um estado de precariedade e, ainda assim, surge esse tipo de invenção técnica e material extremamente sofisticada. A gambiarra não nasce apesar da precariedade, mas dentro dela.

Pedro Sánchez: Acho que o problema do termo precariedade é que ele se contrapõe a uma idealização da condição que seria o parâmetro ao qual aquele outro fugiria ou estaria fora de alguma maneira. Mas, no fundo, a precariedade é a própria condição humana, sabe? Em última instância, tudo é precário. A nossa situação é precária.

*

Pedro Sánchez é artista visual, pesquisador e professor, mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, da PUC-Rio. Doutor em Design por esta mesma instituição, desenvolveu a pesquisa *Gráfica de rua: estratégias e táticas na cultura visual de rua do Rio de Janeiro*. É Professor Associado e coordenador do curso de Artes Visuais – Gravura da Escola de Belas Artes da UFRJ e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Design da EBA/UFRJ, onde atua na linha de pesquisa Imagem, Tecnologia e Projeto. Líder do Grupo de Pesquisa em Táticas Visuais, trabalha com gravura e meios alternativos de reprodução gráfica, pesquisa o uso destes procedimentos e a

apropriação do espaço urbano como estratégias de inserção e construção de um meio independente de circulação de imagens e objetos culturais. Desde 2013 produz a publicação *Cabuloza WildLife*, editada em xilogravura.