

DE MOLDURAS E ESPELHOS, O VAZIO: uma conversa com Hilal Sami Hilal

José Augusto Ribeiro: Hilal, não raro, o andamento de sua obra encontra motivação em elementos autobiográficos, de maneiras variadas, mas sempre sutis. Por exemplo, em referências mais e menos diretas à morte prematura de seu pai, à origem síria de sua família, daí em diante. Agora, para pensar como essa característica aparece em sua produção, há trabalhos como *O sal da terra*, de 2003, em que os nomes de amigos e familiares misturam-se com os de intelectuais que você considera importantes para sua formação: Sigmund Freud, Bob Dylan, Guimarães Rosa. Em resumo, o intimismo do trabalho, quando existe, não implica a veiculação de conteúdos puramente confessionais. Pelo contrário, a condição da subjetividade ou de situações cooperativas de entendimento parece prevalecer sobre qualquer percepção, consciência ou experiência que se pretendesse privilegiada. A julgar pelo fato de essa exposição ocorrer no ano em que você completa sete décadas de vida, gostaria de lhe perguntar se há dados pessoais indiciados ou que são importantes de conhecer para se relacionar com os trabalhos apresentados em *Lugar de passagem*.

Hilal Sami Hilal: Não vou especificar as questões pessoais relativas a essa exposição, em particular, mas vou falar um pouco da minha vida. Porque sempre senti um confronto entre duas culturas, pelo fato ser filho de imigrantes sírios no Brasil. Papai casou velho, mamãe casou velha. Quando nasci, meu pai já tinha 55 anos. Então, quando completei cinco anos de idade, ele já tinha 60. Quer dizer, [a influência da cultura síria] foi uma coisa muito direta. Essa cultura ficou impregnada, e o confronto [entre a raiz síria e a origem brasileira] ficou muito marcado. Por exemplo, com a presença da língua árabe dentro de casa. Talvez pela confusão entre o árabe e o português, fiquei até os quatro anos de idade sem falar nenhuma palavra. Com um de meus primos foi a mesma coisa, ele ficou até os cinco anos sem fala, chegaram a levá-lo ao médico por conta disso. Quer dizer, era um nó na cabeça, e o árabe é muito diferente do português. Era um drama. Com a alimentação também era um confronto. E esse confronto gerou para o meu trabalho a questão do sincretismo. Comecei a observar a questão da miscigenação. Na vizinhança do bairro onde cresci havia isso, um casal formado por marido português e esposa italiana... No Espírito Santo, de maneira geral, temos uma força imensa da imigração italiana e alemã. Isso é muito forte, e aos poucos fui vendo que os dados pessoais interferiam diretamente no meu trabalho, principalmente, por meio do sincretismo. A importância

da fisicalidade no meu trabalho, por exemplo, acho que é uma atribuição muito brasileira; em oposição à questão da imagem, que é importante na cultura árabe. Mas os árabes, por sua vez, não entram no aspecto físico da obra, eles não estão preocupados com aquela tinta, com aquele corpo do papel ou da tela. Não é isso. Acho que é o meu lado brasileiro traz isso. A questão matéria – o papel, o papel vivo, o corpo, a textura do papel – se faz muito presente. Por outro lado, penso que a presença dos arabescos, das formas ornamentais, decorativas ou tramadas, que aparecem com frequência no meu trabalho, têm a ver com a imagética da cultura árabe. Talvez seja um pouco por aí, o sincretismo foi essa maneira que encontrei para criar essa fusão das culturas, essas fusões entre matéria e imagem, e também para me entender.

JAR: Nesse ponto, vale lembrar assuntos relacionados à materialidade do trabalho de arte chegaram a ser bastante tematizados entre o fim dos anos 1980 e o começo dos 1990 por uma parte da crítica de arte em atividade no Brasil naquele momento. Havia tanto as combinações de matérias díspares, chumbo, couro e parafina, água, óleo e mercúrio – com uma aparência industrial forte –, na obra do José Resende, por exemplo, como havia, na pintura, os artistas que exploravam a consistência e a grande quantidade de tintas, para exemplificar, na produção ainda anterior do Iberê Camargo. Mas essa era uma característica presente também na produção inicial do Paulo Pasta, entre a turma da Casa 7 e, mais tarde, na obra da Adriana Varejão. Seu trabalho estava nessa sintonia?

HSH: Primeiro, assim, você tem que entender que eu estava em Vitória. Não tínhamos muita informação sobre o que se passava em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Poderia ser uma questão de sintonia, sim, de estar trabalhando dessa maneira e encontrar o colega em outro estado pensando a mesma coisa, trabalhando daquela forma. De resto, não tínhamos a informação. Os periódicos eram pouquíssimos.

JAR: Você frequentava a Bienal de São Paulo?

HSH: Sim, sim. Como estudante nos anos 1970. E achava sempre, meu comentário, que para nós essa visita era muito importante, mas me colocava sempre distante daquela realidade. Eu não me via ali. Para mim era muito longe, era muito longe. A nossa realidade capixaba era tão.... A gente estava presente na Bienal, mas a nossa consciência artística era muito pobre, era muito limitada. Eu não entenderia essa questão matérica. Estou falando hoje porque fui professor, e a gente amadurece, vai entender o próprio trabalho.

JAR: É uma percepção em retrospectiva.

HSH: Na época eu não entendia. Entendi que eu estava discutindo um suporte, já que eu estava saindo de técnicas tradicionais, da gravura, da aquarela. Depois passei a fazer meu próprio papel, e isso foi ainda nos anos 1970. Então entendi que estava discutindo suporte. Eu não estava satisfeito com aquela limitação dos meios chamados “tradicionais”, superespecializados. A pintura para mim era uma coisa muito difícil. Mamãe foi pintora, estudou com artista, mas eu não conseguia pintar. Minha pintura não tinha nada a ver. Então comecei a entender um percurso que poderia ser meu [\[AA1\]](#), próprio, nesse período dos “tapetes voadores” [meados dos anos 1980, quando o artista começa a produzir papéis com retalhos de tecidos de algodão]. Ali os processos ganharam força, e de maneira muito intuitiva. Mas, claro, é importante haver também um processo conceitual mais claro, porque ficar só nessa questão da intuição pode ser...

JAR: Limitante?

HSH: Comecei a entender que isso poderia ser muito limitante, exatamente.

JAR: Por outro lado, há convergências nessa sua produção de papéis com um segmento do trabalho do Antonio Dias, com papel artesanal, iniciada na viagem do artista ao Nepal na segunda metade da década de 1970.

HSH: Perfeito. Falo muito isso aqui: nós éramos sozinhos. À medida que você vê um artista, gosta, admira, e ele está ali também, naquela sintonia, você ganha confiança. “Porra, não tô doido.” É um ânimo, e isso rolou, sim, quando vi o Antonio Dias. Para mim foi muito importante, porque eu não conseguia localizar minha própria produção dentro da história da arte, entendeu? Eu invento, faço coisas que nunca fiz e não tenho um respaldo na história da arte. Tenho muito mais ligação com questões culturais do que exatamente com a história das artes plásticas.

JAR: Se olharmos de forma abrangente para o que você produz desde os anos 1980, de fato, verifica-se uma variedade significativa de linguagens, materiais, escalas, ao mesmo tempo que o trabalho adquire uma identidade notável, com a recorrência da pesquisa sobre papéis, com a presença recorrente do texto e das palavras.

HSH: Bom, já são 50 anos de trabalho. Muita gente que acompanha minha produção e vê um objeto cinético misturado com uma aquarela, misturado com um desenho, com não sei o quê... E, cara, eu sou muito velho! Já tenho muito tempo de trabalho, então algumas pessoas às vezes ficam confusas. Mas acho que busca e o desejo da síntese atravessam minha trajetória. Sinto que os “espelhos” [intitulados *Monotipias*] que estou levando agora para São Paulo traduzem muito isso, porque ali tem muita permissão. A partir dessa cirurgia que fiz, cardíaca [neste ano, em 2022], vejo muito isso. Não sei se vou embolar o pensamento, mas vejo aí muito essa permissão, essa aceitação: se amassou, se rasgou, se riscou, não importa – não tem certo ou errado. A arte é um território muito abrangente, e eu gosto das tensões que existem na diversidade da produção, entre uma obra e outra. Nesses trabalhos dos “espelhos”, vi que me permiti aceitar o que aparecesse ali.

JAR: Isso reforça a importância do material no pensamento do trabalho, na sua lida com as reações, a resistência e as fragilidades do material. Nos trabalhos em papel da exposição – como, aliás, costuma ser em toda sua obra – o papel é trabalhado com propriedades escultóricas, embora se apresente bidimensional, na parede, um pouco como pintura. Em definitivo, o papel não é um suporte, mas a estrutura, o corpo das obras, inclusive com aparente carnalidade. Agora, é curioso que, no tratamento da matéria, o papel adquira aspectos do metal, que inspire pesos (leve ou pesado), consistências (rígida ou molenga) e texturas variadas (com ranhuras, amassados). No entanto, tais procedimentos não parecem obedecer a um sistema de representação, à figuração, nem buscam efeitos ilusionistas. Ao contrário, o exercício (e a repetição parece confirmar isso) é, ao meu ver, abrir campos de força, como disse, entre medidas e pesos diferentes, entre planos diferentes, entre as duas e as três dimensões...

HSH: Isso mesmo, acho que meu trabalho é muito mais apresentação do que representação. Acho que estou mais no campo do objeto do que da pintura ou da imagem. É a coisa do corpo da obra. Lógico que é tudo imagem. Mas, conceitualmente, a questão apresentação, a presença física, é muito mais presente do que a representação.

JAR: Você estava se referindo a uma parte desses trabalhos como “espelhos”. Outra parte é composta de molduras. Nada disso tem a ver com um dado autobiográfico da primeira pergunta? Claro que as obras expõem, sobretudo, vazios, áreas de reflexividade... Não estou

pensando em elementos biográficos como resultado da extroversão de intimidades ou de conteúdos confessionais.

HSH: É uma tremenda bandeira isso, né? Psicanálise pura aí. Mas, então, vou te falar. Essa série das “molduras” eu desenvolvi durante a pandemia. Porque todo mundo ficou preso dentro de casa, e o noticiário era horrível, era muita decisão política errada. Eu assistindo àquele negacionismo, todo mundo angustiado mesmo. A crise sanitária, todo mundo com muito medo. Eu fiquei com muito medo. E aí me lembrei da frase de um amigo da família que é uma pessoa já falecida, morreu com praticamente cem anos, um médico, cara bacana, que mexia com política. E para criticar a situação, ele falava: “A merda é a mesma, só mudam as moscas”. Ouvi isso desde a minha juventude. É uma frase interessante à beça, e gosto de me apropriar de frases da música, da literatura. Vendo esse negacionismo, essa crise sanitária, eu pensei: “ah, vou desenvolver um trabalho com essa frase”, e comecei a desenhar moscas. Lembrei muito da [artista] Regina Silveira [autora de diversas obras em que aparecem figuras de moscas]. Quando a Marília me convidou para expor, pensei: “Putá merda, o que eu vou fazer?” Eu estava completamente fragilizado com a cirurgia e tal. Então vou pegar a moldura, ampliar na parede e ver se aquele desenho se comporta de acordo com o que eu queria. A partir desse trabalho, dei continuidade à exposição, criei os papéis como [se fossem] “espelhos”. Depois, fiz os três maiores da exposição [as *Monitipias* da sala maior da galeria], e comecei a ver aquele vazio dos escuros como algo pesado mesmo, que tem textura... Não é ilusionismo, não é o Anish Kapoor. Não é aquela sensação de profundidade, é uma ideia de profundidade. Bom, comecei a ver túmulos ali – quando você vê na horizontal, parece um túmulo. Comecei também a pensar em questões de vida e morte, provavelmente por causa da cirurgia. Foi alguma coisa que estava me escapando e, hoje, parece vir dessa experiência da cirurgia. Eu estava muito aberto. Por isso que estou falando dessa coisa de aceitar as condições que o papel apresentava, se estava rasgando, se estava machucando.

JAR: A escolha da moldura como motivo tem a ver com seu interesse pela ornamentação?

HSH: A referência para o trabalho vem de uma moldura que tenho com uma fotografia minha e da Thais [Hilal, companheira do artista]. Eu estava pegando os elementos da casa, em geral... Mas, lógico, sou muito ligado às questões do Barroco e à pintura barroca, em especial,

por causa da minha mãe, que adorava copiar Rembrandt, Vermeer, Caravaggio. Nossa, conheço essa turma desde garotinho, entendeu?

JAR: Sim. Agora, as molduras vazias e os espelhos cegos da exposição não entregam nem devolvem imagem a quem está diante deles. Ao contrário, os trabalhos despertam mistérios a cada mirada, pela constituição física, pelas marcas, pelos desenhos e pelas manchas que trazem, pela espessura e pelos amassados, pelas aparências de chumbo, prata e latão, pelo brilho e pela opacidade. Às vezes, porque trazem no centro um campo vazado, outras, porque sobrepõem planos de características distintas... Enfim, as obras requerem atenção e, ao mesmo tempo, parecem atacar a estabilidade do olhar, a chance de um ponto de repouso para a visão.

HSH: Pode ser. Isso é uma visão sua, eu não tinha observado dessa forma. Agora, uma coisa que acho que pode ter sido proposital é essa barafunda de, por exemplo, botar moscas na exposição [nos trabalhos intitulados *Moldura* e *Colar de pérolas*], misturada com papel, com espelho, com moldura. É um enigma, vamos dizer assim, porque acho que não consigo me relacionar com a obra de arte quando ela é muito correta, sabe? Fica careta, fica dura. Eu gosto dessa mistura. Acho que o território da arte é o único que possibilita essa forma de lógica. Porque existe essa tensão dos sentidos, das significações. Tem uma lógica aqui, mas estranha. Aí aparecem os [trabalhos intitulados] *Plasmas*. Depois da cirurgia, me deu vontade de retomar esses processos que eu fazia no final dos anos 1980, com plástico, glicerina, pigmentos... Sempre vi ali algo relacionado ao nascimento, ao útero, ou, agora, ao renascimento. Nesse sentido, achei que caberia [na exposição], embora seja outro material, outra linguagem.

JAR: Por meio dos *Plasmas* e dos *Colares de pérolas*, as letras, as palavras e a escrita se fazem presentes à exposição. Nos *Plasmas*, em particular, há formas coloridas e letras que boiam em uma camada de glicerina. À medida que o visitante pega e movimenta o trabalho, esses elementos se mexem, se deslocam no interior daquelas pequenas bolsas de plástico. Quase como se os sentidos e as significações não pudessem se estabelecer, se fixar. Ou como se estivéssemos em meio à formação de uma linguagem, em estágio anterior à cristalização dos sentidos. Não é isso?

HSH: Sim, isso. Tem uma coisa de concentração, de intimismo, sabe assim? De útero mesmo. É para pegar, para ver. No cordão dos *Colares*..., está gravada a frase “a merda é a mesma, só mudam as moscas”. O fio é muito pequenininho. Consegui uma proeza de

corrosão, ficou muito delicado, é uma coisa incrível. São cinco metros de texto ali.

JAR: Eu gostaria que você comentasse, ainda, a organização da exposição.

HSH: Sempre pensei nessa exposição como instalação, mais do que um conjunto de quadros na parede. A ideia instalativa contribui para os trabalhos. A questão da gravura, essa ideia de repetição, de edição, me persegue. Mas sempre reajo dessa forma, tomando outras direções. É impressionante, mesmo, meu interesse pela gravura, mas acho que consegui subverter isso: subverti o fazer da gravura. Em vez de fazer a gravura, faço a matriz e repito a matriz, em vez de tirar cópia em papel.

JAR: Entendo. Um pouco como ocorre no jogo de alternâncias entre escuridão e luminosidade daquele trio de obras que está montado na sala maior da galeria. Em um desses trabalhos, por exemplo, há uma grande margem, com um retângulo vertical ao centro, por trás do qual parece vaziar uma luz...

HSH: Parece um eclipse, não parece?

JAR: Também. Mas essa antinomia de luz e sombra guiou a realização do conjunto?

HSH: Não sei se foi isso ou se é uma coisa mais inconsciente. Acho que me deixei levar. Quer dizer, como é que decido esse grupo dos “espelhos” menores [da sala à esquerda da entrada da galeria]? Como é que decido aquela moldura escura em volta do prateado? Foi uma decisão. Será que eu quero, será que estou querendo criar uma imagem? Aquilo tudo é um pouco como se fosse uma imagem refletida. Então teria que ter um espaço, a delimitação de um espaço, essa margem. Porque, se eu tirasse aquela margem escura, o trabalho viraria um objeto, e essa delimitação, como uma espécie de moldura, poderia me trazer outras coisas. Nesse sentido, o vazio é incrível, é um negócio tão estranho.

JAR: O vazio, aqui, não é o nada, está ativo.

HSH: Ih!

2022