

20/10
Maria do Céu Diel de Oliveira

**A GRAVURA E O PROCESSO
DE CRIAÇÃO DA IMAGEM:
Um olhar no espelho**

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida por Maria do Céu Diel
de Oliveira e aprovada pela
Comissão Julgadora em
27 de agosto de 1986.

Maria do Céu Diel de Oliveira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
1996



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	T/UNICAMP
	OL4g
V.	8
T.º DE BOLSAS	28775
PROC.	667/96
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	11/10/96
N.º CPD	

CM-00092639-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP

OL4g Oliveira, Maria do Céu Diel de
A gravura e o processo de criação da imagem : um olhar no espelho / Maria do Céu Diel de Oliveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador : Célia Maria de Castro Almeida.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de educação.

1. Artistas plásticos - Entrevistas. 2. Arte e educação.
3. Arte. 4. Gravadores brasileiros. 5. Artes plásticas. I. Almeida, Célia Maria Castro de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO, na Área de Concentração Metodologia de Ensino, à Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Célia Maria de Castro Almeida.

Aos meus filhos

Algumas palavras de agradecimento...

À minha família, por suportar meu encimesmar constante - por vezes nada agradável - e à minha orientadora, Célia Maria de Castro Almeida, no exercício de autêntica tolerância ao acompanhar tantos escritos.

Uma lembrança às colegas Cecília Zanatta e Valdênia Araújo Zanatta, que destinaram a si a tarefa de digitar e revisar o texto final.

Ao professor José Roberto Teixeira Leite, paciente apreciador de meu trabalho plástico e ao Professor Milton José de Almeida, revelador de um universo poético que eu suspeitava vagamente existir.

À CAPES, cuja bolsa sustentou este trabalho.

E finalmente aos artistas que prontamente atenderam ao meu pedido para um encontro, rápido momento de suas vidas, registrado.

RESUMO

Este trabalho busca investigar, através de depoimentos de artistas gravadores, questões relacionadas à gênese e produção da imagem materializada na impressão da gravura. O desejo de investigar o processo, a invenção e materialização da imagem foi o ponto de partida para a elaboração de um conjunto de questões apresentadas a sete artistas: Arnaldo Bataglini, Cláudio Mubarac, Ermelindo Nardin, Luis Armando Bagolin, Marco Buti, Mário Gruber e Renina Katz. A pesquisa se desdobrou em um trabalho poético, diretamente decorrente dos encontros com os artistas, produzido com o intuito de captar e reter os momentos únicos e reveladores das entrevistas: 39 gravuras em metal e 14 poesias, que apresentam e interagem com os depoimentos dos artistas entrevistados.

Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são algo adquirido, não é apenas porque, como todas as coisas passam, é também porque têm quase toda a vida à sua frente.

Merleau - Ponty, *O Olho e o Espírito*

SUMÁRIO

CAPÍTULO I - ARTE DOS GRAVADORES	p. 01
O processo de criação da imagem	p. 04
Sobre as entrevistas	p. 06
Dos espelhos	p. 12
Dos ambientes e suas poesias	p. 13
Do diário gráfico	p. 13
CAPÍTULO II - DA GRAVURA EM MANEIRA NEGRA	p. 16
Arnaldo Bataglini	p. 19
Cláudio Murabac	p. 28
Ermelindo Nardin	p. 42
Luiz Armando Bagolin	p. 48
Marco Buti	p. 58
Mário Gruber	p. 73
Renina Katz	p. 99
CAPÍTULO III - RECOMPONDO O ESPELHO	p.117
Da formação dos artistas	p.118
O desenho e sua relação com a gravura	p.119
Da formatividade da imagem	p.120
Das etapas da criação	p.123
Da definição de obra de arte	p.124
Das influências e sobre o ensino da arte	p.125
Das simbologias	p.126
CAPÍTULO IV - РЕТЕЯ, РЕВЕРЯ	p.128
O DIÁRIO GRÁFICO	p.131
ABSTRACT	p.178
BIBLIOGRAFIA GERAL	p.179

CAPÍTULO I
ARTE DOS GRAVADORES

Quadro allegorico da Gravura para servir de introduccão a este livro

"Como, nem Cesar Ripa nem outro algum Author nos traçou uma imagem allegorica da arte de gravar, com a significação, que lhe precisa accommodar, começarei este livro, dando della huma idéa; e ao depois farei ver o respeito, que ella merece pelo socorro, que subministra aos artistas, e pela sua alliação intima com a pintura.

Vê-se sentada huma donzella, diante de huma meza, sobre a qual está huma chapa de cobre em huma almofada. Ao seu lado tem um pequeno macaco, apresentado-lhe huma vella, que lhe dá huma luz mui clara. A Prudencia, e a Vigilancia a acompanha, em quanto a Prática lhe prepara n'huma pedra os instrumentos. O seu assento he de páo ebano, ornado de figuras de marfim, da Sinceridade, e da Constancia, que se abraçao, por detraz do assento da Gravura, o Juízo que lhe aponta, alguma cousa distante, a Pintura, acompanhada de Apollo, com hum farol para iluminar a Gravura e de Diana, que tem outro, mas as vessas, como que o apaga. No entre tanto os Genios se occupaõ por todos os lados em preparar os diversos materiaes. O mais idoso destes Genios apresenta á Gravura hum desenho denegrado, ou avermelhado por detraz, e huma ponta para os calcar sobre a chapa de cobre. Este desenho representa a obra, que ella quer executar. Outros Genios se occupaõ em aquecer huma chapa de cobre em hum fogareiro, e a estender-lhe o verniz com uma ponceta. Entre estes ha hum, que grava com o buril; alli outro, que espreita huma chapa, em que se tem

lançado a agua forte: em alguma distancia se vem outros, que tirao provas, e as estaõ examinando attentiosamente etc. Neste comenos a Fama, que tem na mão a prova d'hum retrato, annuncia pela sua trobeta a glória dos grandes artistas. A Honra, coroada de louros, e, trazendo hum pequena pyramide, entra na salla, conduzindo com sigo a Annona ou a Prosperidade, que traz hum corno da abundancia. Em torno da sala estão arrançados os bustos de muitos gravadores celebres assim Italianos como Francezes, Hollandezes, e Allemães, como foraõ, Marcos Antonio, Audren, Edelinck, Van der Meulen, etc. Ao longe se vê Asia, Africa e Europa, que parecem estar pasmadas das maravilhas, que mostra annunciar a Fama." ()*

N.R. PRINCÍPIOS DA ARTE DA GRAVURA -TRANSLADOS DO GRANDE LIVRO DOS PINTURES DE GERARDO LAIRESSE - LIVRO DÉCIMO TERCEIRO - PARA SERVIREM DE APÊNDICE AOS PRINCÍPIOS DO DESENHO DO MESMO AUTHOR - EM BENEFÍCIO DOS GRAVADORES DO ARCO DO CEGO - Lisboa - Typographia Calcogrâphica, Typoplástica e Literária do Arco do Cego - 1801.

* - Este livro encontra-se na Seção de Livros Raros da Biblioteca Central da UNICAMP. Trata-se de uma alegoria do autor, onde não figuram ilustrações, apenas descrições de imagens.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA IMAGEM

O trabalho que apresento é resultado de questionamentos que me acompanham desde a graduação, quando tomei contato com a técnica da gravura pela primeira vez. O encontro com a gravura se deu através de minha inserção num variado universo de produtores de arte e suas obras. Uma miríade de imagens carregadas de significados traziam-me deleite e por certo alguma angústia. A fatura da gravura levantou dúvidas sobre questões técnicas e às relacionadas ao processo de criação. Tais dúvidas foram sendo sedimentadas no decorrer do meu próprio trabalho no ateliê. Ao trabalhar nas minhas imagens, não deixava de questionar-me, simultaneamente, sobre qual seria a gênese da imagem que se configurava na gravura. Como os artistas gravadores procederiam para configurar uma imagem e transportá-la para a gravura? Supunha eu que a resposta se desvendaria no processo de produção da imagem. Porém, esta suposição se encontrava carregada de idéias pré-concebidas no que se refere à produção artística, tais como a existência de um olhar fortuito e privilegiado do artista e da necessidade de seu isolamento em um universo particular. Acreditava, também, que somente um mergulho profundo no trabalho pessoal - sendo este um trabalho diário e constante - resultaria numa obra que realmente correspondesse às expectativas do artista. Todas estas dúvidas transmutaram-se em questões que nortearam este trabalho.

Se na proximidade com meu trabalho, na intenção de descobrir-lhe a

origem de imagens que configurava acontecia um estreitamento dos conceitos e idéias, talvez junto a outros artistas gravadores eu pudesse obter testemunhos que me auxiliassem na investigação que me propus. Esta escolha pareceu-me um procedimento natural pois, se o contato com as obras de outros artistas foi decisivo para minha formação, um contato pessoal possibilitaria um acesso a outros dados para o conhecimento de como se estrutura a imagem no trabalho do artista. Pareceu-me que as respostas às minhas indagações poderiam vir de artistas gravadores, já que estes são capazes de transformar imagem em matéria. Assim agindo, compreendi que, para descobrir a origem da imagem que eu realizava no meu trabalho, deveria afastar-me dele, indo buscar em outros artistas as respostas que desejava para mim.

Com quais artistas me encontraria? Como procederia a investigação? Acreditei que deveria encontrar-me com artistas cujas imagens e postura profissional eu admirasse. Além disso, obteria contrastes nos depoimentos se pudesse colhê-los junto a artistas cujas poéticas são diferentes, mas que tivessem em comum um apreço e um rigor pela pesquisa, na forma com que conduzem seus trabalhos. Na escolha destes artistas esteve presente a deliberação de encontrar-me tanto com aqueles que considerei emergentes quanto os que já possuem sólido reconhecimento público.

Supunha eu que suas respostas, bem como as leituras que acompanhariam o desenvolvimento deste trabalho, me ajudariam a compreender o processo de criação e produção de imagem, bem como de suas obras. Portanto, o núcleo deste trabalho é composto por sete entrevistas com artistas gravadores, realizadas entre 1994 e 95.

SOBRE AS ENTREVISTAS

Decidi-me pela entrevista gravada, pois era uma forma simples de reter informações, deixando-me livre para uma imersão total na entrevista com o artista. Os depoimentos gravados seriam elementos de grande auxílio, mas de minha memória derivariam profundidade e perspectiva. Programei-me para estar completa e integralmente sensível, articulada às sutilezas, atenta ao menor gesto, ao ambiente circundante, aos sons exteriores e à minha própria voz. Na decisão sobre quais artistas entrevistar, pesou muito o desejo de conhecer pessoalmente aqueles que admiro. Aguardei cada encontro, mesmo com aqueles que já conhecia pessoalmente, com grande expectativa. Estabelecer uma estrutura para a realização das entrevistas foi tarefa difícil. O projeto inicial foi elaborado de forma tênue, de modo a contemplar a imprevisibilidade e ser receptivo a informações ou questões não programadas.

As entrevistas foram estruturadas a partir de perguntas que mesclavam inquietações pessoais e reflexões surgidas a partir de um referencial teórico. Por acreditar que meu trabalho estaria investigando questões práticas e teóricas do fazer artístico, percorri a estética através de Luigi Pareyson em "Os Problemas da Estética" (1989). Ali encontrei um leque básico de especulações que, naquele momento, foi de extrema importância. Deu-me respaldo para pressupostos intuitivos relacionados ao meu fazer artístico.

Partindo da consideração da imagem como um produto cultural e, portanto, expressão de um indivíduo social e historicamente situado,

inicialmente pensei em elaborar perguntas que dessem ênfase ao processo de apreensão da imagem (1). As perguntas que deveriam compor o roteiro das entrevistas foram elaboradas após pesquisa bibliográfica sobre a formação inicial das imagens e os procedimentos que tornam possível sua visibilidade. Algumas questões derivaram da leitura da obra de Pareyson. Outras partiram de minha própria experiência em relação às minhas imagens que via materializarem-se na gravura. Optei por trabalhar com perguntas abertas, que formariam a malha de meu trabalho de investigação. Um tecido que seria suficientemente forte para sustentar o trabalho de análise e, ao mesmo tempo, flexível para permitir a passagem de interpretações pessoais e moldar-se de acordo com as necessidades.

O roteiro para as entrevistas foi elaborado com as seguintes questões:

Há quanto tempo dedica-se à gravura? Pergunta que, invariavelmente, deu início à conversa.

A seu ver, existe uma relação entre a gravura e o desenho? Esta questão baseava-se na suposição pessoal de que há uma interdependência entre o gesto gráfico e aquele que configura o desenho. O desenho, por sua característica de registro de um percurso, poderia ser associado ao gesto do artista ao gravar.

Ao proceder a criação de imagens, você crê passar por etapas distintas? A formulação desta pergunta se deu a partir da leitura da obra de

(1) - Francastel (1983: 176 - 177) explica que "o fenômeno da imagem, do pensamento traduzido em imagens, do espírito que pensa através de imagens é um problema que deve ser considerado como sendo de natureza diferente da mera enumeração, da simples análise da imagem que é tomada como um meio, ou uma análise técnica deste meio." Portanto, este trabalho pretende investigar a produção da imagem a partir do entendimento de que ela resulta de um ato intelectual.

Pareyson, para quem *"a arte não é apenas o fazer, mas também a invenção"*, sendo que *"a forma é o resultado de uma vontade expressiva"* (1989: 32). E ainda: *"... quando se conseguiu iluminar o aspecto sensível da obra e seu substrato material, a obra surge com matéria formada"*. (1989: 54). Trabalhando com o conceito de formatividade o autor sugere a existência de etapas no processo de criação. Portanto, com esta questão, pretendia verificar se estas etapas realmente existem e se são reconhecidas pelos artistas.

Quando elabora uma imagem, sua preocupação reside no tema, assunto ou conteúdo? Mais uma vez me via segmentando para buscar o todo. Imaginando que o artista poderia contextualizar seu trabalho em determinado segmento, observei que Pareyson sugere serem diversos os caminhos para um artista "encaminhar" por assim dizer, sua imagem. Apesar de alguns considerarem ultrapassada esta discussão, a pergunta gerou observações sobre o abstracionismo e a função de determinadas simbologias utilizadas pelos artistas em suas obras.

Quando dá por concluída a imagem? Interessava-me saber o que definiria, para o artista, a finalização de uma imagem. Seria a semelhança da imagem produzida com o que fora planejado anteriormente? Assim sendo, como o artista reagiria aos acasos e sugestões dadas pelo material? Incorporaria estes acasos em seu trabalho? Seria o acaso configurador da imagem final ou apenas uma sugestão presente no desenho?

Você busca a originalidade nas imagens que cria? A afirmação de Pareyson *"...nenhum ato humano parte do nada, mas sempre se liga à*

uma realidade precedente" (1989:107), fundamentou esta pergunta. Com ela pretendia verificar se a elaboração da imagem está relacionada à busca de imagens inéditas, o que exigiria do artista razoável conhecimento do que já foi produzido. Mas, e o ineditismo? Preocuparia o artista a ponto de definir sua produção?

Você crê que a técnica ou a matéria legislam a criação? Tem consciência das influências que sofre? Com estas questões pretendia rastrear as fontes determinantes para a produção da imagem. Se o material ou a técnica definem uma linguagem e se esta linguagem pode ser manipulada pelo artista, escapando de determinados cânones impostos pela técnica, como o artista verificaria este procedimento? Pareyson afirma que *"a matéria chega ao artista já formada na obra de seus predecessores e, portanto, carregada dos frutos de uma longa convivência com eles"* (1989:123). Se o material fornece pistas e está impregnado de operações que compõe uma estrutura para a imagem, como o artista intervém nesta questão?

O contato com jovens artistas, através do ensino, influencia a sua criação? Justificava-se a pergunta, porque os artistas escolhidos, em sua maioria, também são professores, lecionando em universidades, ateliês e cursos particulares. A proximidade com os alunos influenciaria de alguma forma o trabalho dos artistas?

Qual sua concepção de obra de arte? Com esta questão pretendia levantar os possíveis entendimentos sobre o que define uma obra como obra de arte. Seria a obra de arte um universo de valores de domínio público ou dependeria de juízos de valor e questões de gosto? Esta pergunta poderia ou não se desdobrar em outra, que tratasse especificamente da

obra de arte contemporânea: Quais seriam os valores intrínsecos que põem em julgamento o trabalho do artista, classificando-o como obra de arte ou não, nos dias atuais? A partir da análise das posturas dos artistas em relação à obra de arte, acreditava poder determinar que critérios o artista utiliza para se identificar com este ou aquele trabalho.

Ao gravar, busca a perenidade? Esta questão visava levantar certa polêmica: a produção de uma obra que vença a barreira do tempo seria, nos dias de hoje, uma preocupação verdadeira? As discussões sobre o suporte da obra de arte marcam a tônica das discussões em torno da arte contemporânea. Como o artista gravador se posiciona a respeito, uma vez que a gravura traz em si a contradição da obra cujo suporte é o papel, mas, ao mesmo tempo, é duradoura, pois se preserva na matriz?

Quais os artistas com os quais se identifica? Esta pergunta, que encerrava a entrevista, buscava uma relação entre sua obra e a de outros artistas

Foram entrevistados os artistas plásticos Arnaldo Bataglini, Cláudio Mubarac, Ermelindo Nardin, Luis Armando Bagolin, Marco Buti, Mário Gruber e Renina Katz. Contactados por telefone, graciosamente cederam seu tempo para este encontro e permitiram, sem restrições, a gravação da entrevista. Depois de transcritas, as entrevistas foram enviadas aos artistas, acompanhadas de um pedido para que verificassem cuidadosamente o depoimento e sugerissem cortes e alterações, caso necessário. O retorno deste material deu-se lentamente em alguns casos. Não posso deixar de citar acidentes e desencontros ocorridos neste vai-e-vem, como o caso de transcrições que se perderam no caminho entre duas

ou mais greves dos Correios! Outros incidentes também ocorreram. Um artista, ao ler seu depoimento impresso, mostrou-se profundamente insatisfeito com suas respostas, atribuindo isto a seu estado de exaustão no momento da realização da entrevista. Com esta justificativa, enviou-me um documento totalmente refeito, bastante diferente do original. Em outra entrevista, a amplitude das respostas resultou num documento dos mais interessantes, mas que fugia ao roteiro tão cuidadosamente elaborado. Outra estranha experiência foi a de uma entrevista num local pouco apropriado - um movimentado restaurante - que resultou em respostas que não satisfizeram ao entrevistado e nem à pesquisadora. Neste caso, foi marcada uma nova entrevista, desta vez em local adequado.

Em relação aos depoimentos, decidi que nada seria descartado, mesmo que a forma final do trabalho oferecesse inúmeros recortes. Resisti, durante algum tempo, à idéia de editar as entrevistas, por considerar que a menor partícula dos depoimentos revelava aspectos da vida e da obra dos artistas. No entanto, era necessário prender-me à essência, considerando supérfluo muito material. Prensando frases, reorganizando períodos e subvertendo a ordem das declarações, senti-me qual cineasta que seleciona imagens num filme.

Esta última edição foi submetida, mais uma vez, ao crivo dos entrevistados pois, ao aproximar os vários assuntos dispersos na entrevista, ordenara-os numa construção inédita, destacada através de uma pequena chamada à margem do texto anunciando o assunto.

Na parte final, à guisa de conclusão, elaborei uma comparação entre as falas dos artistas, buscando discretos vínculos que pudessem caracterizar

as semelhanças existentes nos depoimentos. Para compreender melhor as questões abordadas nas entrevistas, busquei um referencial teórico em autores que discutem questões relacionadas à apreensão e materialização das imagens.

DOS ESPELHOS

Ao buscar respostas nos depoimentos dos artistas plásticos, pude refletir sobre minha própria produção gráfica. Buscava no outro um modelo, um espelho, que se constituísse não como mera alegoria da imitação, mas como duplicador da realidade, como objeto mediador do trabalho de investigação, como decorrência imediata de meus encontros com os artistas. A imagem do espelho passou a acompanhar-me neste trabalho, pois busquei nos artistas um modelo especular. Trata-se de um instrumento que amplia o alcance visual: duplica os espaços e revela personagens ocultos. Formado pelas palavras, forjado na ação e no tempo, este meu espelho surge como fina e delgada lâmina repleta de evocações e histórias de vida. Sensível, mas não visível, faz-se presente somente se moldado nas palavras. Buscando o outro para compreender minha própria imagem, admito o espelho como intermediador, sabendo que nada nele pode se fixar. Captador fugaz, apesar de refletir a imagem com absoluta integridade, não pode retê-la. Mirar-se no espelho é um encantamento que cedo se esvai. Por mais intensa que seja a vontade, nele não se fixam desejos. Porém, para que o espelho não escape pela própria infinitude que lhe é familiar, dou-lhe a forma deste texto e permito que outros possam nele se mirar.

Hoje a memória se desfaz para existir apenas no espelho. Para que possa desfrutar de seu efeito multiplicador, deverei fragmentar as palavras, buscando nelas seus muitos sentidos. Então, este espelho que, muito cuidadosamente transportei, partir-se-á e recriará outros infinitos. Tornar-se-á uma imagem de si mesmo até que lhe seja perguntada sua origem, quando então mostrará uma folha impressa, onde figurarão inúmeras palavras...

DOS AMBIENTES E SUAS POESIAS

À medida em que trabalhava com o material resultante das entrevistas, cresceu em mim o desejo de registrar impressões retidas durante os encontros com os artistas, numa tentativa de recriar as atmosferas destes encontros. O texto poético parecia adequar-se a este propósito. Em cada texto procurei destacar algum detalhe do ambiente onde me encontrava e da forma como se deu a conversa, buscando captar lembranças: a voz, o gesto, uma expressão mais casual, a linguagem não verbal. Trata-se de uma tentativa de não apenas descrever, mas de dar forma sensível ao que o olhar percebeu. Temo aí ter sido vaga na minha intenção, mas reitero que o desejo era reter a proximidade de um momento agora tão distante. As poesias anunciam cada entrevista, como a porta interpõe-se à luz.

DO DIÁRIO GRÁFICO

Falar sobre meu próprio trabalho gráfico torna-se necessário. Como decorrência de meu encontro com os artistas, senti vontade de fazer com

que minha própria gravura figurasse no trabalho de investigação. Tendo minha atividade artística sido geradora das questões que resultaram no trabalho que ora apresento, acreditei ser vital incluir neste trabalho minha gravura, que se apresentava impregnada das palavras e atitudes dos artistas.

Durante o período que redigia esta dissertação produzi uma série de gravuras à partir de minha imersão nas palavras dos artistas que entrevistei, ainda que isto não seja claramente distinguível, pois muitas coisas concorreram para impulsionar um trabalho já iniciado anteriormente. Surgiu então, a idéia de um diário gráfico, no qual faria o registro de meu percurso de pesquisa não com anotações verbais, mas com imagens.

O diário não foi realizado com uma constância regular, pois mergulhava no trabalho intensamente durante um grande período e, em outros, deixava as imagens à minha volta, quedando-me em contemplar esta ou aquela gravura. Após as entrevistas, ao retornar ao ateliê, tinha as idéias repletas das palavras que tinha ouvido e das coisas que havia visto. Meu olhar vinha em estado de alerta - os menores aspectos da paisagem e das coisas ao meu redor causavam-me tão grande inquietude que somente repousava ao saber gravada uma imagem. Os encontros com os artistas revelavam-me universos que necessitava pesquisar. Rodeada de livros, revezava-me entre eles e as chapas de cobre. Alguns destes livros eram de poesias. Pensei, então, que se imprimisse sobre as páginas onde figuravam textos poéticos, a gravura figuraria como um desenho, interagindo com uma base que era composta por aspectos bem determinados. A impressão sobre estampas trouxe várias surpresas. Estas experiências se aprofundaram, pois este trabalho exigia grande cuidado na impressão: devia velar o que já

estava impresso mas deixar sempre perceptível uma abertura através da qual seria revelada a cumplicidade entre a gravura e o texto. A chapa gravada possuía seu próprio aspecto compositivo e eu relacionava sua impressão sobre as páginas como um contraponto ao texto impresso. Não buscava ilustrar o significado das palavras, mas sim alterar o modo como eram percebidas.

Assim, a estrutura deste trabalho de investigação se dá por idas e vindas, como uma trilha que oferece descaminhos e atalhos, uma paisagem que conduz à distração. Mas, não valerá mais a pena a contemplação de uma parte do caminho, com pausas e encantamento, do que percorrê-lo todo, de forma árida, apenas com o único propósito de chegar a algum lugar?

CAPITULO II
DA GRAVURA EM MANEIRA NEGRA

Como Cesar Ripa não deu na sua Iconologia a figura da gravura em maneira negra, que não havia no seu tempo; mas que em o nosso, têm chegado a hum grande ponto de perfeição, espero que o esboço, que quero traçar, não será desagradavel aos professores, e aos amadores desta bella arte.

Figura allegorica da gravura em maneira negra.

Ve-se uma donzella gorda, d'huma tinta fresca, e d'huma presença agradavel, vestida de veludo negro com o forro, e reversos d'azul celeste, salpicado de estrellas de ouro. O seu corpo he cingido d'huma larga banda de ouro, sobre que estão bordados morcegos negros, de diminuem de grandeza para a parte dos braços da figura: o seu toucado he elegante e moderno, adornado d'hum e outro lado de pequenas flores cheirosas. Ella tem em torno do pescoço hum affogador de ouro, da qual pende huma medalha, cujo typo he hum altar aceso com estas palavras por legenda - Magnae Britanice - Tem na mao direita um pequeno instrumento de ferro, que se asemelha á huma lanceta, e huma pena, e na esquerda huma tabella, sobre a qual se vê pintado o busto da natureza sobre hum fundo negro. Seu corpo, que está ligeiramente sobre huma perna, tem o ar ou posição de quem dança.()*

* - ARCO DO CEGO, 1801 Op. cit.:10

AS ENTREVISTAS

Arnaldo Bataglini
em 16/12/94

Duas formas recortadas parecem curvas mas não são. Estão girando. Um polígono aplainado sépia intercepta um ponto. Este é quase ferrugem e outros como ele formam as pontas de um triângulo que não está dentro nem fora mas no encontro dos vértices. O próximo passo é um desenho de linhas

muito finas dentro de uma elipse graciosa descrevendo um arco que volteia e recua. Uma chapa tão clara tem a mão de quatro dedos. Uma forma mais escura que avança (no papel ninguém se toca).

Giram no sentido do horário convenientemente afastadas, dançam, profundamente gravadas e ainda há uma como moeda oito raios se projeta em outra ponto por ponto discretamente concorda com o giro e pára. No centro uma voluta marca seca só relevo sela o ponto em que se encontra contando como se deve mais de uma dúzia de chapas falar de um certo movimento.

Arnaldo sentado na cadeira de balanço aponta esculturas presas na parede com fios de cobre e outros metais. No quintal é cedo bicicletas encostam-se aguardando o som da cadeira faz ranger alto e depois do telefone chamar pela terceira vez nada me restou a fazer senão demorar os olhos muito tempo nesta gravura jogada na mesa.

Agosto de 1995

Meu interesse pelas artes plásticas vem desde a adolescência. Naquela época, aqui em São Paulo, freqüentei cursos livres e tudo o que podia ter como fonte de informação e prática, principalmente de desenho. Então, tive diversas fontes; desde vizinhos ou conhecidos que tinham alguma noção de desenho e pintura, e que informalmente me davam umas aulas, até cursos livres na FAAP. Eu tinha informações "picadas". Foi na Inglaterra que comecei a trabalhar sistematicamente o desenho, a pintura e a gravura e um pouco de tridimensional. Fiz um curso chamado Foundation Course, oferecido pela Wimbledon School of Art, onde você tem um leque de modalidades e é obrigado a participar de uma determinada forma. Era muito dividido e bastante rígido, no sentido de orientação e propostas. Tínhamos uma carga horária bastante extensa, das nove horas da manhã às cinco da tarde. Estas atividades eram acompanhadas de aulas de História da Arte.

As oficinas eram muito bem equipadas. Esta escola onde estudei chama-se Wimbledon School of Art e fica ao sul de Londres. Lá tive o primeiro contato com a gravura, o que me interessou bastante. As três coisas nas quais me envolvi muito foram o desenho, a gravura e o tridimensional. Além da escola de arte, freqüentei um centro cultural onde os cursos eram ministrados por artistas

praticantes. Em Londres, entre 75 e 80, estes cursos eram muito bons; eram livres e você se engajava por períodos, termos de três meses e tratava-se de diversos assuntos - pintura, cerâmica - enfim, uma série de modalidades. Procurei sempre montar o meu programa. Esse primeiro ano no Foundation foi interessante e, por outro lado, bastante aflitivo. Na época eu não tinha tempo de desenvolver um trabalho mais pessoal e isto me fazia falta. Então, terminado este Foundation comecei a associar o curso formal de arte com outros cursos, para ir ao encontro de interesses mais específicos.

O Foundation Course prepara para o Bacharelado. Quando, enfim, entrei na escola de Bacharelado, optei por não fazer Artes Plásticas, mas História da Arte. A idéia era fazer um curso de História da Arte e desenvolver meu trabalho de Artes Plásticas nas fontes que me interessavam, combinando os diversos ateliês que me interessavam freqüentar. É interessante que esta Polytechnic (Middlesex Polytechnic) tinha uma faculdade de Artes Plásticas e eu freqüentava o ateliê de gravura deles, contando com prensas grandes, e haviam algumas facilidades de cruzamento de modalidades - serigrafia com metal, metal com xilo, ou seja, condições de fazer estes cruzamentos. Procurava uma certa tridimensionalidade na gravação que na lito não acontece, pois você trabalha com a superfície. A xilo me atrai mais; sinto uma grande identificação com ela. A serigrafia

tem um lado mais mental do que de ação. Tem um sentimento importante no planejamento das cores e, acho que é por aí que veio o interesse pela gravura; através do sulco, da retirada da matéria.

Processo
de criação

As fontes do meu trabalho podem ter duas origens: ou elas vêm de alguma coisa externa, que me estimula e tem algum apelo inconsciente, ou de uma fonte interna, que também caracteriza-se por um nascer inconsciente. Ou seja, é uma coisa externa, que faz sentido, que tem uma ressonância no universo inconsciente, ou brota do próprio inconsciente. Procuo não pensar, nem me preocupar com estas questões enquanto as imagens estão vindo e se anunciando, quando as trabalho. É no momento posterior que passo a pesquisar um pouco sobre a simbologia ou sobre o conteúdo de determinadas imagens. Procuo um distanciamento, mesmo. Já trabalhei com um certo número de imagens e depois é que vou me preocupar com estas questões. Creio que isto mantém um certa originalidade em relação à outra possibilidade que seria ver, pesquisar, antecipadamente. Agora, é importante notar que ao mesmo tempo em que estou trabalhando determinada imagem, tenho uma série de informações. Por exemplo, de outros artistas da História da Arte.

Creio que, na medida em que trabalho imagens, elas têm algumas tensões que lhes dão qualidades. Se estou trabalhando uma escada (a escada é uma imagem que apareceu recentemente), então vou estar pensando nos sentimentos que estarão envolvidos neste trabalho: terá base ou não? Será estreita ou larga? Etc. Acho que estas são qualidades e, conforme se vai trabalhando, enxerga-se qualidades. Existem significados visuais. Neles estão embutidos os sentimentos, pois você já tem, como uma semente, uma determinada visão. Se esta emoção pulsa dentro de mim, acabará sendo trabalhada ao nível estético/expressivo. A vontade e o fazer vêm juntos, mas o resultado final pode concretizar isto, ou não, daí surgindo uma elaboração no sentido de novas tentativas. Estava falando isto e lembrei-me de uma frase - creio que está no livro do Matisse. "Se você quer desenhar uma árvore, tem que subir com ela". Esta é uma idéia de você ser um pouco a idéia - o seu fazer é ser.

Acho que a imagem está pronta num sentido: se tenho um imaginário, uma visão um pouco complexa, ela vai se resolvendo no fazer. Por vezes ela aparece inteira, como uma erupção. Às vezes não: pede muita elaboração e demora. Há esse processo de lapidar, de chegar. Por exemplo, esta gravura da escada tem algo de gótico, que sugere altura; é uma gravura longa, como uma torre de igreja gótica.

Então, se estou atrás desta qualidade, no primeiro momento ela pode não aparecer, mas acho que há uma necessidade de ir atrás deste sentimento específico, como, no caso, uma igreja gótica.

A técnica não pode ser vista como algo absoluto, algo separado. Diversas expressões requerem diversas abordagens técnicas. Creio que existem certos conhecimentos básicos em cada modalidade que devem estar bem digeridos. Daí em diante, a técnica é uma coisa bem pessoal, cada um vai elaborar sua expressão. Eu me deparei com problemas técnicos muito complexos, nesta proposta de trabalhar com os recortes, relevos e arame. Isto não tinha resposta na minha formação tradicional de gravura. Para resolver a questão, tive que ir experimentando até criar uma técnica que desse sustento ao que eu queria fazer... Há uma série de fatores amalgamados; envolve conhecimento técnico, linguagem, expressão e qualidade expressiva. No meu entender, chama-se ressonância. Obras que versam sobre questões puramente racionais e intelectuais ficam muito polarizadas, desvitalizadas, sem interesse.

Mercado
de arte

Creio que meu trabalho é bem independente de preocupações com o mercado de arte. Agora, algumas questões, alguns elementos, facilitam a comercialização do trabalho. Cor na gravura vende mais. No meu trabalho, ela é uma coisa muito restrita, muito pontuada. Eu procuro

não condicionar o meu fazer à questão do mercado. Mas eu constato que, quando existem certos elementos em meu trabalho, ele parece ser mais vendável. É uma certa consciência de determinadas famílias de trabalho que podem estar no mercado com sucesso de vendas. Estou alerta e não me submeto passivamente ao mercado. E não tenho uma conformidade em relação a coisas que possam ser vendidas de forma repetitiva, de forma mecânica. A gravura tem um lado de disciplina, de rigor. Às vezes ela pode estancar dinâmicas de transformação. Acho que a gente tem que estar atento.

Relação do
desenho com
a gravura

O desenho sempre me interessou, desde o início. Pintura também me interessava, mas com ela eu me debatia tremendamente, era uma coisa complicada. Da maneira como enxergo o desenho, ele tem muito a ver com a linha, a forma e o recorte. Tenho obsessão em relação à forma. Acho que ele se resolve através das tensões, do ritmo.

Ensino
e
influências

Gosto dos artistas que escreveram sobre seu trabalho - Matisse, Paul Klee e Kandinsky. Temos sorte, porque estes artistas produziram e escreveram sobre seu trabalho, pois é duplamente prazeroso estar em contato com a obra e a reflexão. O dom da palavra é uma qualidade que nem todo artista tem. Existem aspectos do trabalho de artistas que

me interessam - o lúdico, o gráfico etc. Em Arp e Calder há coisas que me interessam pela busca do orgânico, do relevo. Gosto de Lapas - viu os trabalhos dele na Bienal de 1985? Também existem algumas pessoas que fizeram parte da minha formação. Uma delas é Regina Silveira. Quando voltei da Inglaterra ela visualizou coisas no meu trabalho e, ao falar, fazia comentários altamente estimulantes. Também Sérgio Fingermann, que é uma pessoa que nos últimos anos foi um acréscimo à minha formação, pois as discussões que tínhamos, as leituras que fazíamos dos trabalhos, as reflexões sobre posturas dos artistas e questões éticas foram muito importantes. Como vou escolher minhas fontes? Eu mesmo não sabia quais eram os interesses mais específicos e pessoais que tinha. De qualquer maneira, este esforço é indispensável.

Eu me afasto da idéia de influenciar pessoas, diretamente; não me agrada, não gosto. Acho que devo estimular e procuro não julgar muito, mas busco colocar as questões sobre poética e expressão pessoal. Sugiro bibliografia, que a pessoa veja determinadas obras e que tenha contato com seus "parentes artísticos". Fico incomodado com artistas que impõem um pensamento ou uma forma única de trabalho.

Cláudio Mubarac
em 02/12/94

Olá com licença desculpe o incômodo estive na sua exposição com os gravadores ingleses gostei de uma gravura dourada é sua pesquisa atualmente que bonita flor é alcachôfra é belíssima meu trabalho está buscando respostas junto a artistas gravadores e obrigada sim perto da janela está bom e ali é seu ateliê é bem funcional sua casa é agradável da janela você vê a praça você não deve se lembrar mas estive no Lasar Segall você estava com um fac-símile de uma Via Crucis do Dürer pude ver a gravura bem de perto daí eu te conheci na via crucis dolorosa das estações era um livro de gravuras elas estavam presas acho que costuradas sim eu gravo mostrarei com certeza a preocupação com a anatomia me preocupa e encanta a estrutura das coisas sim há a técnica sim sim ah esta pasta em ordem cronológica que bobagem o Chateaubriand comprou que bom o acidente foi grave um ano mais fisioterapia deve ter sido muito desagradável o próprio corpo uma avaria mas o tempo era seu para pensar que bela flor longo caule quando parar de mexer na chapa confeito é engraçado gravar no chumbo muitas cópias deve haver um controle uma numeração não há sim Rembrant você tem outras destas que bom ossos e fraturas é escuro sim o Beuys sofreu um acidente tanto tempo ferido você não acha que é isto não sei seu mestre grava com muita beleza você cuida para não influenciar sei é difícil trabalhar internamente seus amigos eu os conheço acho tão desconexos os pensamentos enquanto conversamos anotei palavras que precisam ser registradas pois do contrário são vagas exclamações e se perdidas no não-feito quem saberá delas entre nós?

Agosto de 1995

Formação
do artista

Comecei muito cedo, por conta própria, como autodidata. Com xilogravura trabalho desde os 13 anos. Era algo muito ingênuo, mas não poderia ter sido diferente, pois sou do interior e, nesta época, estava morando com meus pais em Rio Claro, interior de São Paulo. Tudo começou de uma maneira curiosa. Havia aulas de desenho na escola - todo mundo as tinha nesta época - só que esta professora possuía um lado muito especial: substituía algumas daquelas aulas de geometria e desenho geométrico por "aulas de arte". Este era o nome que ela dava, inclusive. Eram aulas nas quais, do jeito dela, tentava fazer com que todos nós desenvolvéssemos nossa criatividade, de alguma maneira. Propunha pintura, desenho e uma série de coisas com materiais que ela mesma conseguia: tintas, látex com pigmento... etc. Comecei a ter um grande interesse por arte de um modo geral, coisa que pode parecer estranha, pois venho de uma família que não tem nenhum envolvimento com esta área. Mas, com estas aulas, fui tomando muito gosto. Ela era uma pessoa muito dedicada, D^a Jurema (não esqueço este nome nunca). E começou a notar que meu interesse era grande e trazia livros e gravuras. Através da leitura, comecei a ter uma certa noção de História da Arte.

Neste mesmo período, entre os 11 e 12 anos, aconteceu na minha cidade - que tem uma pequena pinacoteca, o

que já é grande coisa - uma exposição do Marcelo Grassman (vim a saber, muitos anos mais tarde, por ele próprio, que a exposição aconteceu quando ele ganhou um prêmio em Veneza). O governo do Estado de São Paulo comprou um lote muito grande de suas gravuras, quase tudo que ele tinha na época: um pouco de xilo, de lito e de gravura em metal. Este acervo está na Pinacoteca do Estado, hoje. Então, na época da compra, eles fizeram uma exposição itinerante pelo interior do Estado. Fui ver a exposição. O que é que eu, com 12, 13 anos de idade, desenhava? Monstros, todo adolescente desenha monstros, de todo o tipo que você possa imaginar. E, de repente, chego numa exposição de um artista que, na minha cabeça, também devia desenhar monstros e fiquei absolutamente fascinado com aquele seu jeito de desenhar. Achava como todo mundo, que era bico-de-pena. Nas etiquetas li: xilogravura, gravura em metal, litografia... grego, para mim! E aí eu fui até a casa da D^a Jurema, perguntar o que era isso, e ela me explicou, mais ou menos, porque também não sabia profundamente. E me deu um pequeno livro que falava das técnicas de impressão e comecei a ler. Achei que litografia era completamente impossível de fazer: pedra, prensa, ácidos. Pensei: isto não tem aqui. Metal, também não. Xilo entendi, era mais simples, pois instrumentos para entalhe existem em qualquer cidade onde haja marceneiros.

Por minha conta, comprei algumas goivas, madeira e comecei a fazer xilo com 13 anos.

Tive uma educação formal, no sentido lato, sobre estes procedimentos todos. Muito depois, quando entrei na ECA/USP; com o Jardim, primeiramente e, mais tarde, com a Regina Silveira. Portanto, comecei sozinho. Fiquei cinco anos fazendo por minha conta e aí obtive conhecimento, de fato, na Universidade

Creio que o que entendi mais inteiramente foram com os procedimentos da gravura em metal. Mas não me sinto um especialista porque, de certa forma, estudei de maneira menos aprofundada todas as outras técnicas. A litografia, que faço bem pouco, fui estudar num curso de aperfeiçoamento no Tamarind Institute, um lugar especializado e, mesmo assim não despertou uma paixão. Eu gosto mais do metal. A sua materialidade proporciona um encontro muito afinado com uma série de idéias e valores plásticos que me interessam. Acho que desde 1989, o eixo deste trabalho com pintura tem sido as matrizes de metal, que indicam outros meios. Elas me levam para a pintura, para o entalhe, desenho, aquarela...

Acho que, no meu trabalho, o desenvolvimento é linear. Meu interesse sempre foi a figura humana. Faço até hoje e creio que vou fazer sempre. Inicialmente, as figuras eram monstros, duendes, anjos... estas coisas da parafernália

parafernália mental do adolescente. Quando entrei na ECA, foi o próprio Jardim que deu-me um conselho muito preciso. Disse-me que tinha todo um interesse por aquele mundo, mas que sentia falta de conhecimentos mais estruturais sobre o próprio desenho, e “esqueleto” daquele imaginário todo. Então, comecei a desenhar figura humana da maneira tradicional: modelo vivo, anatomia... aqueles exercícios todos. Este foi o centro de todo o meu período escolar. Em seguida, comecei a fazer retratos de todo mundo que conhecia. Com muita freqüência fiz os retratos de todos os meus amigos, parentes, e mais uma série de cenas de banho. Sempre o tema da figura humana. Porém, em 88, sofri um acidente grave e fiquei um ano fora de circulação, até me recuperar completamente. Ou seja, eu próprio sofri uma séria avaria e tive um ano para pensar todo meu trabalho. Comecei a entender, de uma maneira mais concreta, que o corpo humano poderia ser uma fonte inesgotável para a construção de um imaginário. Era como se eu estivesse desenhando o exterior... Foi o que sempre fiz: cenas de banho, retratos... Por ter ficado este tempo todo imobilizado, com tempo para pensar, tive vontade de entender o interior. Estas imagens atuais fazem parte de pequenas seqüências de imagens, suites nas quais tento trabalhar algum aspecto do corpo humano (nervos, ossos, músculos). Hoje em dia, não abro mão de nenhuma fonte. Continuo

usando modelo vivo como também, em outro momento, desenho ossos, esqueletos dos livros de anatomia e peças de livros de medicina.

Relação do
desenho com
a gravura

De certa maneira, temos que ser muito cautelosos ao relacionar os processos de impressão com o processo gráfico. Existe uma facilidade no sentido de criar uma decorrência. Você desenha e este desenho é transportado para uma matriz de metal, uma pedra, tela de serigrafia, o que quer que seja. Deste ponto de vista não faria sentido supor uma relação tão direta e tão elementar entre o desenho e a gravura. Agora, se você pensar no substrato, o desenho como delineador de uma série de significados adjacentes, como forma de pensamento fundamental, existe, sim, uma relação biunívoca e direta entre ele e a gravura. Mas, por outro lado, creio ser muito importante a questão da materialidade, que, neste momento, diferencia o lápis, que deposita matéria sobre outra matéria de um lápis muito mais duro, que vai ferir, produzir um sinal - cortado, cavado - em outro tipo de superfície. Isto não é fetiche. De fato, o significado que emerge desta materialidade é outro. A idéia de água forte, por exemplo. Era um procedimento usado com a finalidade de divulgar e transmitir, para outros lugares e pessoas, idéias que tinham seu nascimento no desenho. Hoje em dia, a nossa situação é totalmente outra.

Para esta função, você tem um poderoso parque gráfico: computadores que reproduzem desenhos com nítida qualidade. Hoje, a relação que existe entre estas duas coisas é completamente diferente. Portanto, jamais planejo minhas gravuras no sentido de fazer "sketches", pensando, "vou estudar, fazer diversas pontas secas e determinar com lápis o que vai ser e transportar esta idéia para a chapa de cobre". Nunca faço isso. Quero que a linha nasça e brote do próprio corte. Ela nunca vai ser a mesma linha do lápis. Quando uso a ponta seca, é somente ela.

Formatividade
da
imagem

Eu tenho utilizado matriz de chumbo, e é um contrasenso, pois é uma matriz sem caráter e está contra você. Você tira uma prova e acabou, a próxima é outra. Ela amassa com uma facilidade absurda. Mas, quando comecei a usar, foi justamente aí que parei de planejar as minhas imagens que iam ser feitas em placas de metal. Fazia minhas tantas provas de estado, planejava os cinzas da água tinta, ficava calculando quantos minutos e segundos, tentando calcular cada passo, até esse famigerado acidente. Daquele instante em diante, comecei a pensar em toda esta história que estou te contando e não fez sentido. Então, comecei a buscar uma identidade muito maior entre a idéia de matriz, enquanto tal. Depois, sobre o que ela, por ser tão generosa, por ser mãe (o próprio

nome já diz), pode te dar. E então as provas começaram a ser extremamente variadas (cores de papéis, tintas). Parei de fazer edições. Não por uma questão de mercado - fala-se muito isto: não se edita aqui porque não há venda. Parei porque meu interesse em experimentar aquela matriz se transformando numa prova diferente no dia seguinte era tão grande que passei a bater as minhas tintas, buscando pigmentos diferentes. Isto foi me conduzindo a um momento de imensa vontade e concentração de trabalho. Quando podia, ao invés de ficar me dedicando a construir uma imagem numa matriz, poderia produzir, numa mesma tarde, de 20 a 30 imagens diferentes, a partir de uma única chapa. Foi então que saí em busca de um material que me desse esta materialidade e rapidez. Caminhando pela Florêncio de Abreu, vi um lençol de chumbo estendido no chão e alguém estava trabalhando com ele. Era muito mole. Comprei algumas tiras e fui experimentar. Vi que poderia desenhar, imprimir, raspar, desenhar outra parte, imprimir de novo, somar uma segunda cor.

Quando a imagem está pronta? Eu não vou repetir aquela frase do Guignard - "quando ela faz pim!" - mas é isso mesmo. Poderíamos passar tardes, aqui, alicerçando toda uma teoria possível sobre porque a imagem está pronta; quando ela está acabada... Mas, na realidade, existem muitos mistérios, e parece que um instante no qual as coisas

todas se conformam de tal maneira, que você percebe que ir além é fazer confeito - eu já fiz muito confeito -, e se você não caminhar mais, você não construiu, ainda. Então, chega naquele instante em que não falta nada e não dá para ir além. Agora é muito difícil precisar, porque tudo muda. As tuas intenções vão mudando e elas vão tendo precisões diferentes.

Originalidade

A questão do inédito é muito complicada, pois seria quase como que inaugurar um novo estilo. Acho que não nos damos conta de estarmos fazendo isto. Tudo bem, existem instantes mais heróicos, como, por exemplo, no modernismo, onde houve uma série caudalosa de posicionamentos radicais, manifestos e grupos, pois tudo o que estava em torno levava a esta radicalidade. Havia uma radicalidade no plano ideológico e político. Hoje, vivemos num momento mais frouxo, no sentido da inauguração de uma nova estética, de uma nova poética. Mas, nas sutilezas nós podemos, construir imaginários inéditos, talvez não com a robustez de um Picasso...

Mercado
de Arte

O mercado é importante. Eu não sou partidário daquela posição do artista na água furtada morrendo de tuberculose, fazendo sua última obra. Depois, alguém vai lá, descobre e vende por vinte milhões de dólares! Não sei,

creio que isto soa um pouco folhetinesco. De fato, as coisas não são assim! Não há notícia de que alguém tenha feito uma obra sem condições dela ter sido feita. Quero dizer condições mínimas, não as ideais, pois sem dispor de tempo e material, ninguém faz obra alguma. Então, por este ponto de vista, temos que ser parcimoniosos; há momentos nos quais você tem que se voltar para o mercado. Queiramos ou não, fazemos arte para os outros, não para nós. Fosse só para mim, poderia ficar sonhando com minhas obras e não faria nada. Ao fazer para os outros, tem que haver um escoamento. Por outro lado, não fico pesquisando na última "Art in América" o que foi exposto em N.Y. ontem e fazer o mesmo aqui, amanhã. Acho que dá para a gente trabalhar com estas forças todas, ao mesmo tempo: mercado e informações de fora.

Ensino e
influências

Não sou muito fiel às minhas paixões artísticas. Eu mudo de caso toda hora. Há uma dupla de holandeses que admiro muito: Rembrandt e Hércules Seghers. Para mim são muito importantes porque, de certa forma, eles inauguram uma maneira de pensar, uma certa independência da matriz em relação a uma edição. Os dois trabalharam a idéia de edição em separado. Pensaram em gravura e estampa. Não se conheceram pessoalmente,

mas por obra, e o Rembrandt tinha uma profunda admiração por Seghers, e daí para frente. Tudo isso para mim, é importantíssimo e é o que tenho trabalhado. Há uma lista interminável: Frá Angélico e também Beyus ,que tenta quebrar este castelo de pureza que se armou na História da Arte e, mais recentemente, na arte moderna, que apostou muito na pureza da obra, no objeto artístico. Isto cria uma distância muito grande... fica muito cristalizado. Todos pensam que sou um artista que expõe muito mas sou artista de ateliê; fico em casa, não faço muitas exposições, e Beyus tinha uma postura pública muito forte. Gosto dele pelo contrário, não por identidade. Há outro que eu gostaria de citar, pois aprecio muito e participarei dos eventos de seu centenário: Goeldi...

Lembro muito bem da minha época "jardiniana" pois, para mim era muito importante fazer coisas que lembrassem de perto o meu mestre: estava absolutamente fascinado por ele. Acho que Jardim é um dos artistas da História da Arte Brasileira, que conseguiu fazer uma obra "a lá Goeldi". Ele alcançou uma coisa que em si deve ser pensada e analisada pois você não pode dizer facilmente "Ah! a obra do Jardim é uma mistura deste mais aquele". É um esforço de 30/40 anos de trabalho. Tudo tem uma beleza tão profunda que, quando você chegar perto, com sensibilidade, não vai deixar de se influenciar. Como grande mestre que

é, ele sabe ir te apertando, mostrando que você está fazendo bobagem, e porquê. Este teste de resistência se dá e se deu ao longo dos tempos. Se você chega perto de um artista com a obra sendo feita, é claro que vai se dobrar. Quanto a mim, como professor, talvez não influencie meus alunos em relação ao imaginário, mas, talvez na maneira um pouco mais investigativa de tratar os materiais. Eu me lembro de alguns alunos que se identificaram com esta minha maneira de trabalhar mais internamente.

A idéia de obra de arte é, hoje, problematizada. Você tem sempre a idéia de um objeto artístico, mais ou menos determinada. O objeto de arte era o tríptico, que ia para a Igreja, a escultura, que ia para a praça pública e as coisas pequenas, como as estampas ou as pinturas de gabinete, que iam para as casas das pessoas. Sempre houve uma qualificação, tanto da escala que estas obras teriam como do uso e propriedade que este objeto teria. Hoje, há uma indefinição muito grande. Você tem artistas trabalhando com os meios tradicionais e artistas trabalhando com resíduos inimagináveis, há algum tempo, como material de arte. Então, fica difícil precisar o que é objeto de arte e o que não é. Não há uma norma. Por outro lado, se você tentar definir o que é arte, hoje em dia, terá concepções completamente contrastantes, que se anulam. O que eu

Conceito
de obra
de arte

tenho feito é ser guiado pela apreensão e sensação mais imediata! Você vai a um museu, na National Gallery, em Londres, e sabe que lá está Paolo Ucello: você fica com o "coração na mão" quando chega perto dele. É uma pintura que te desmonta, porque tem toda uma cultura que te diz: isto é uma obra de arte. Mas quando se vai a uma exposição de arte contemporânea, não há a mesma preparação. Então, tenho me guiado, pois "ou a coisa me pega ou não". Depois, procuro refletir sobre o que vi.

Ermelindo Nardin
em 02/12/94

Na aula de pintura, todos os sons são diferentes e também os tons cheiram aos vermelhos e azuis - ali falam tantos e alguém traz um pouco de música, indelével.

Na casa-ateliê, o chão forra-se de cores e estamos diante de muitas telas - as gravuras recém-expostas voltam-se para a parede, o sofá e a mesa baixa coberta de livros.

*(em minha casa a pequena gravura azul,
mostra uma mulher de grandes olhos
o rosto está na sombra, a boca aberta uma palavra
os braços curtos buscam o colo
espaço indefinido atrás
uma porta ou janela
o olhar é diagonal
os ombros caídos, quantas
noites viram dias)*

Quem são as pessoas que estão nos quadros?

Quem sorri com a boca na circunferência inteira da cabeça?

Pode ser o dono do bar, a solícita balconista, o guarda de trânsito alheio ao calor do dia, o homem que cobra o pedágio, a faxineira anônima da cor das escadas do edifício, a menina quase ridícula na moda, o amigo pintor que discute até a rouquidão.

Nardin recua próximo à janela e aponta os edifícios, tão iguais.

Das telas ouço vozes, muitas são vermelhas e azuis.

Alguém trouxe uma música, indelével.

Agosto de 1995

Formação
do artista

Comecei meu trabalho artístico pela gravura. Lá pelos idos de 1958, 59. Estudava gravura com Francisco Segura, um artista catalão que morava em São Paulo. Na verdade, comecei com a gravura e o desenho, juntos. A pintura veio um pouco mais tarde, quando entrei na Escola de Belas Artes e nos cursos do MASP. No meu trabalho, eu tinha uma questão relacionada à cor, mas a gravura começou mais cedo.

Relação
entre o
desenho
e a gravura

Fiz xilogravura por um bom período. Depois passei a fazer metal, ponta seca, da qual eu gosto mais. Atualmente estou fazendo tudo com a ponta seca, não uso mais a água tinta. Faço uma gravura direta. Sempre utilizei o grafismo, mas acho que a gravura tem uma autonomia e o desenho tem outra autonomia, são questões diferentes. O desenho é o desígnio, o traçar o caminho, e dar forma ao pensamento. E quanto mais simplifico a minha gravura, mais ela se torna espontânea.

Etapas da
Criação

Creio que, hoje em dia, já tenho um imaginário próprio. No momento do trabalho uso disto e de recursos que preciso. Claro que tenho um projeto mental. Se vou fazer uma gravura, tenho um projeto desta gravura. E claro que no decorrer disto vão acontecendo acasos e acidentes, que eu aproveito ou não. Assim, meu processo de arte é um processo

de vida, de coisas simultâneas. Priorizo a imagem gráfica e seu caráter múltiplo.

Assunto, tema e conteúdo fazem parte do trabalho todo, pois eles são fruto da tua experiência. Meu assunto é o ser humano e as relações com as forças da natureza, trabalho com isto há muitos anos. Isto é um todo, que pode ser denominado assunto. Creio que você só pode ter um discurso sobre seu trabalho se ele é decorrência dos acontecimentos da sua própria vida. Por isso, antes de se falar de técnica, deve-se falar da intenção da imagem. A escolha de certo meio, por afinidade, leva ao domínio do material e da técnica.

Formatividade
da
imagem

Quando estou trabalhando, não enxergo a imagem muito clara, tenho uma idéia, um pouco embaçada. Ela fica mais clara à medida que vou trabalhando. Creio que não é só a técnica que é importante, mas sim "o que você está querendo dizer com isto". Às vezes, você tem que enxergar a hora em que o material propõe alguma coisa, mas na verdade, não é o material que está propondo, é você que está vendo, descobrindo. Saber quando a imagem está pronta é muito difícil, é uma espécie de estalo, quando se esgotou toda a energia.

Originalidade

É muito difícil a questão do novo nos dias de hoje. Busco ser o mais verdadeiro possível e procuro manter uma certa simplicidade nas minhas soluções. Somos bombardeados diariamente por imagens que a comunicação e os multimeios nos impuseram. É assim que enxergo a questão da originalidade: a realização de uma produção que proponha um acréscimo a este momento da História.

Conceito de obra de arte

A obra de arte é uma produção que tenha uma influência no seu tempo, que fale das coisas de seu tempo, que possua os signos do momento no qual você está vivendo.

Ensino e influências

Existem influências de artistas com os quais tenho certa empatia, além da influência do tempo em que vivo. Com meu trabalho, procuro me comunicar, expressar e passar questões nas quais acredito, como a arte e a educação. Como educador não tenho a intenção de influenciar, mas sei que, com a convivência, a influência fatalmente ocorrerá, mesmo que a preocupação principal seja desenvolver no aluno, o seu potencial e sua individualidade criativa. Na medida em que você vive e atua na sociedade, as coisas não são unilaterais.

O artista-professor deve estar atento para estas influências, orientando o aluno para que elas façam parte de um breve momento de aprendizagem. Este é um movimento

de troca. Faz parte do viver e atuar na sociedade.

*As influências são notadas durante a relação aluno/
professor e principalmente no início do trabalho.*

Luiz Amando Bagolin
em 10/10/94

Uma paisagem distancia-se, ampliando-se em montanhas
(a perspectiva toca o céu)
O papel da gravura está nas mãos
(assim vejo o artista),
com o papel da paisagem nas mãos
olhos cobertos, mãos em concha,
sol claro, alvíssimo nas paredes
brancas, insuportável,
- assim o vejo: paisagem nas mãos,
ambos olham a Serra
imensa, não sabemos esconder
assim o vejo, não é alto
não preciso erguer os olhos,
baixo a cabeça para ver o desenho, rapidamente.

Na escola, este é o lugar marcado
compro um ingresso, vou ao encontro
o horário, eu perdi
(tenho certeza que não consigo correr mais)
na sala, à mesa eu preparo
papel e outras coisas pequenas
ele chega, talvez corresse muito
um silêncio: pronto,
estamos gravando, vejo sua mão
a paisagem está nela

o papel com muitos outros numa pasta
deixo para a máquina as palavras
o desenho é pensamento (veja a atitude!)

- duas pessoas entram tão rápido
uma delas reconheço: sente-se!
não é fácil, ela escapa, volta-se e sai
não sei se ouvi seus passos.

O trabalho se justifica por si mesmo
penso nisto todo dia, enquanto ando
procurando palavras que tolamente
não caiam num quarto vazio.

Suas mãos, brancas paredes
buscam o cabelo, se cruzam
é da ciência, uma idéia
o artista deve plasmar, não antes
estar satisfeito, não é só.

(não é muito alto, talvez um pouco)

Agora são pessoas que correm
as salas se abarrotam, sinto tanto

- podemos conversar ao sol?

O gramado verde lembra a Serra
mas o papel está na pasta
com tantos outros. Só aquele
era um desenho, sem mãos

todos sorriem, é um belo jardim
Um agradecimento encantado
e um desenho jaz dentro da pasta
Muita luz, algo claro
ao projetar-me para frente
despertei na estrada: pronto,
a paisagem e o mato rasteiro,
a montanha erodida, a pedra,
era dali, daqui, um desenho sem mãos
você, o olhar do acaso, quem saberia
quem poderia ver...

Agosto de 1995

Formação
do
artista

De forma geral, minha profissão é artista plástico e professor universitário. Dedico-me à gravura há cerca de 10 anos. Minha primeira experiência com gravura foi em 1982, aqui mesmo, na ECA, quando procurei o professor Evandro Carlos Jardim para freqüentar as aulas de gravura, que ainda não faziam parte das disciplinas obrigatórias.

Relação
entre
desenho e
gravura

Creio que toda gravura tem uma relação com o desenho, se você pensar nele como primeiro impulso. O desenho não é apenas um registro, mas a consequência de uma ação gráfica sobre um suporte. Acho que a imagem da qual o artista parte para se expressar em desenho, pintura e gravura, ou seja qual meio for, já é um desenho. O renascimento chamava de "disegno interno". Então, neste sentido, creio que a gravura começa pelo desenho...

Formatividade
da
imagem

A cada novo trabalho que faço, eu mesmo me surpreendo, pois fujo de certas regras de comportamento com relação ao material, etc. Portanto, identifico etapas, mas não sei apontar quais são, porque elas variam de acordo com cada trabalho.

Acho tema, conteúdo e assunto, coisas muito próximas. Tenho uma preocupação com o tema, e creio que todos têm. Acho que a imagem da qual eu parto é muito vaga,

muito aberta para ser caracterizada como um assunto. Depois de certa formalização é que esta imagem pode parecer um pouco mais definida. O motivo que te leva a materializar uma imagem é, nas artes visuais, de ordem plástica, essencialmente plástica. Você tem uma necessidade de plasmar uma idéia. Esta necessidade de dar forma a um certo pensamento é, evidentemente uma questão plástica, muito mais que temática, de conteúdo ou estilo.

Tendo a consciência de que a imagem que tenho na minha cabeça não vai se materializar, exatamente no trabalho, dou toda abertura ao material, para que ele se expresse e se exponha, também. Tenho consciência de que são matérias distintas que irão dialogar. Então, tento manter esta imagem sempre acesa e me guiar por ela.

Técnica e matéria operam a materialização. Acho que você necessita de uma técnica, dos processos, dos procedimentos ideais para operar seu trabalho. Não acho que elas, por si, determinem. Ainda concordo com os neoplatônicos, que dizem que o material fornece pistas para você - uma imagem já potencial.

De alguma forma, à medida que você conhece o teu suporte, o material, o "metiê", eles podem te dar indicações e pistas sobre o momento de parar. A gente sempre projeta, uma idéia do trabalho concluído e, é claro, o que sempre acontece é que há um deslocamento entre o que se projetou

e o que realmente retém no final do trabalho. Durante o processo de trabalho, tento manter a imagem que projetei acesa, clara. Acredito que não exista o acaso na obra de arte. Todos os incidentes são imediatamente organizados pelo teu olhar, pela tua percepção, pelo teu espírito, e se transformam em elementos construtivos para aquela obra. Se eles não se transformam em elementos construtivos, o artista tem sempre o cuidado de eliminá-los, de poder recomeçar a obra. O que faz você jogar dois potes de tinta em um pedaço de papel e se interessar pela mancha feita por um e não se interessar pela mancha feita pelo outro? Esta escolha já é de ordem poética, já é um elemento construtivo.

Os gregos diferenciam língua e linguagem. Ou seja, só quando existe a linguagem é que existe um sentido. Creio que a arte é uma linguagem: sempre está em busca de materializar um sentido. Esta coisa não vem com a arte conceitual. No século XVII já pensavam que, antes do "disegno interno", havia uma idéia. O que concerne às artes visuais não é o pensamento, é trabalhar com a plástica, a plasticidade. Acho um contrasenso um artista se dizer satisfeito apenas com a idéia, não aguardar, ansiosamente, a materialização do pensamento. Acho que as artes plásticas e visuais, começam a acontecer realmente após esta materialização e não antes. Antes é assunto de outras

áreas. Pensar arte e refletir sobre arte, é distinto do fazer arte. É preciso começar a entender isto.

Não me defino por escola estética alguma porque acho que isso, no nosso contexto atual, inexistente. E se considerarmos as outras escolas estéticas, pelo menos as mais recentes, as vanguardas do começo do século que pertencem ao passado, pertencem ao seu próprio contexto. Acho que o artista deve examiná-las, estudá-las e compreendê-las, inclusive com o intuito de perceber que ele não está dentro delas, que está no seu próprio contexto, na sua própria circunstância. Como artista, eu não me manifesto quanto a esta polêmica corrente, uma proposição estética, já superada. De certa forma, causou alguns danos, principalmente em nível da utilização que o artista fez e que faz deste discurso. O artista, por vezes, precisa falar e dissertar sobre seu próprio trabalho. Como ele não tem muitos instrumentos para fazê-lo, se apega a determinadas teorias, proposições estéticas já colocadas. As correntes wöllflinianas de forma e conteúdo são muito utilizadas e banalizadas. O discurso destes grandes historiadores, que tiveram um trabalho fundamental, ficou um pouco banalizado, fragmentou-se, tornou-se superficial.

Originalidade

Eu não busco originalidade, porque, pessoalmente, tenho necessidade de relacionar o que vejo com a História

da Arte. Melhor dizendo, ela está dentro da minha formação como algo muito presente. Por força destas circunstâncias eu seria, no mínimo, não-natural se pensasse em originalidade, em ineditismo. Claro, tento sempre me colocar, mas creio que existem questões nas Artes Plásticas e na Arte Contemporânea que são questões de sempre.

Mercado
de arte

Eu me considero autônomo, como artista, na medida em que exercito arte de uma forma muito livre, sem compromisso com tendências ou mercado. Creio que há uma tensão... não descarto completamente o mercado porque, a partir do momento em que se está atuando como artista, já se está no mercado, e no circuito. Acho que o tempo todo você deve lidar com esta dinâmica e tensão, tendo sempre como objetivo e prioridade a tua própria poética, o teu trabalho, e não a colocação do teu trabalho e a exposição. A exposição de uma produção artística é uma das coisas envolvidas, mas não me parece a primeira.

Ensino e
influências

O trabalho de ensino é uma forma de compreender o que o outro quer, qual a necessidade que ele tem, que tipo de imagem está tentando formalizar. Muitas vezes a única coisa que te difere do aluno é justamente que ele não tem muita clareza para esclarecer este ponto e nem instrumentos para discernir este projeto. Acho que a missão do professor

não é ensinar técnica. A atividade de ensino é muito misteriosa. A maior parte das pessoas que tem contato comigo não conhece o meu trabalho. Prefiro mostrar, primeiro, minha atitude, comportamento, e a forma como penso nestas questões relacionadas às artes, do que meu próprio trabalho. O trabalho se justifica por si mesmo.

Na prática, não tenho visto influência minha nos meus alunos. Ultimamente há um tipo de comportamento que não existia há 10 anos atrás. Você percebe que há um comportamento gerando uma produção nova, diferenciada. Vejo a influência mais em nível de atitudes do que em nível de temas ou de imagens.

Arte você pode fazer em qualquer lugar, desde que tenha o artista trabalhando. Acho que não se faz arte quando ela se transforma num pretexto para obter um título acadêmico. A Universidade abriga uma série de fazeres e não vejo problema quanto ao fato de abrigar o fazer artístico, embora haja uma tradição, principalmente na USP, que dificulta a realização deste fazer artístico na Universidade. O curso de Artes Plásticas da USP é muito recente, da década de 70. Por isso existe uma caminhada muito longa para definir melhor esta questão. É bem possível que o fazer artístico venha a ser reconhecido na Universidade pela sua própria especificidade, na sua própria natureza. No entanto, acho que é um engano confundir a natureza de fazeres distintos: o artístico e o acadêmico.

Marco Buti
em 27/10/94

Minha primeira entrevista deveria ser com a pessoa que imprimiu em mim o gosto pela gravura.

Mesmo assim, o encontro adquire uma forma solene - será o gravador? Durante o almoço, entre sons aleatórios e a cacofonia de vozes ligeiras, uma conversa beirando a informalidade, descontraí.

Repassar mentalmente as perguntas, conferir o caderno de anotações e retornar a uma paisagem que confunde o calor de março, mãos que repousam entre ferramentas, olhares atentos à direção das fibras de um pedaço de cedro, muitos olhares no professor e um rádio intermitente... aula de xilogravura, o primeiro encontro no ateliê. O barulho das lixas preparando superfícies, serragens, mais calor... a voz do professor se perde e outras avançam, num crescendo, até o ruído único de um martelar contínuo desbastando madeira, na procura do desconhecido que apresenta familiaridade. Nas aulas, o trabalho é oferecido, ao seu olhar, num desejo mudo de orientação.

Agora já não é mais tão quente. O professor fala do seu trabalho. Para onde vamos reveste-se de um cortinado preto, poucos são os pontos de luz.

Alguém está estudando piano no andar inferior e um coral ensaia seus naipes.

Angustiada, penso que tudo isto será registrado na fita,
a gravação ficará imprestável... retenho imagens na memória:
trabalhos de alunos se espalham em prateleiras,
antigos cartazes desbotam nas paredes,
há um amável encontro de interesses...
Cativada, anoto no caderno improvisado as frases que,
acredito, contenham a essência da entrevista.
Durante a conversa, o professor aponta o cortinado:
"- Vê aquela faixa de luz... uma maneira negra."
Olho a luminosidade que chamou sua atenção e concordo.
Mas o desenho que ela oferece aos seus olhos,
de início, escapa ao meu entendimento.
Num instante imenso, como um vale entre as
montanhas, distancio-me e percebo
uma forma em perspectiva;
o olhar do artista surge, enfim.
Então, o desenho resulta de uma
ação mental, uma predisposição do olhar de
reconhecer e capturar imagens.
Um olhar vagando à procura de imagens,
na sala obscurecida onde nos
encontramos, retorno ao ateliê, onde a água forte
mostra-se pela primeira vez,
numa impressão (primeira?) bem sucedida.
Suas diversas aparências são dissecadas,

à sua volta os alunos-satélites orbitam,
numa ciranda de rostos infinitamente pequenos, circulando,
girando rápido, fundindo-se e
desmaterializando em olhos e bocas até
ocuparem vagos pontos e vozes cavas.
A atenção se redobra na entrevista,
esforço de concentração, o ateliê agora está conosco,
são muitas pessoas na lembrança que
ocupam nossa sala, todos na
busca da concentração absoluta.
A entrevista finaliza. Vozes que se mantinham distantes
entram na sala, trazendo tonalidades entre
o preto e o cinza, entre o branco e a marca sutil,
interrompendo a linha com um golpe seco e inexistente.

Fevereiro/Agosto 1995

A primeira vez que fiz uma xilogravura foi em 1975. Comecei a fazer gravura em metal em 1977, quando fiz as coisas mais a sério. Antes disto tinha feito desenhos, que funcionariam muito bem em gravura em metal. Nesta época fazia uns desenhos pretos, cruzando muita linha com bico de pena. Era a própria água forte. Concluí que era algo que dava certo com o meu trabalho.

O desenho orienta todas as ações, o pensar a imagem, a escolha de certos procedimentos. Isto, na verdade, é simultâneo. Ficamos separando para tentar explicar, mas creio que isto tudo acontece de uma forma simultânea, o que gera uma grande dificuldade em explicar e refletir a respeito.

Relação
entre
o desenho
e a gravura

Ato gráfico é uma busca de permanência. Tão significativo quanto gravar, é o ato de apagar o gravado, pois faz parte da fisionomia da imagem gráfica. O gesto gráfico mais radical mostra o quanto isto não é uma coisa neutra. Mas, hoje, aceita-se qualquer manipulação, como em tanta gravura que existe por aí. Faz-se gravura sem pensar nestas coisas; só em nível de técnica de manual. O gesto gráfico sempre buscou a permanência; são gestos ancestrais, talvez seja o primeiro gesto intencional do ser humano.

Cada imagem tem um caminho para se realizar. Há imagens, por exemplo, que já vêm prontas, você nem precisa

pensar muito: faz sua gravura e dá certo. Outras, você fez de um certo jeito e depois de anos, retoma, como algumas coisas que estou fazendo agora. São imagens que quis fazer há cinco anos, como desenho, e que agora estão gerando gravura. Naquele momento fiz alguns desenhos que não encontraram a maneira própria de se materializar como gravura. Estes desenhos estão voltando, agora, levando a outras coisas, que estão se formando de uma outra maneira, a partir de certos dados de observação do espaço onde nos movemos. São lugares que têm referência com outros onde estive, mas sempre pensando em espaço. É uma paisagem meio indefinida, que pode surgir de um dado concreto. Isto tem a ver com a memória, mas também com imaginação.

A imagem é independente de você; é algo separado do teu corpo e da tua mente, e esta ligação é um objeto. Ele tem uma certa resistência, está mais disponível ao olhar, e há uma avidez muito grande de investigar aquilo que se acabou de fazer. Começa-se a ver uma série de outras coisas que estavam apenas em nível mental. Concretizada ou finalizada, é outra coisa.

Formatividade
da imagem

Certas imagens ficam na cabeça. Às vezes, a gente não consegue fazê-las imediatamente, não há tempo. Você tem que saber respeitar o poder da imagem e não querer impor a todo custo, uma idéia, pois ela é sempre falível. Daí

a importância da sensibilidade, a educação visual. Perseguir idéias mentais, a todo custo, não dá muito certo. Durante algum tempo você pensa: o que esta nova imagem tem a ver com teu trabalho passado? Acontece que as imagens ficam vagando como idéias e de repente, algumas coisas se destacam, gerando novas imagens. Neste momento de concentração, o que ocorre é um processo de depuração, de aperfeiçoamento - mesmo que em nível mental - que se completa evidentemente, quando a imagem torna-se plástica, concreta. Para evitar que a imagem se perca, se desvaneça, busco realizar o trabalho estruturalmente. Acho que se não existir uma estrutura, o trabalho não acontece em nenhum plano. E nisto incluo a adequação dos meios usados para gravar a imagem. Sou muito exigente: se um determinado sinal tem que ser feito com água tinta, não pode ser feito com outra coisa. Cada imagem pede sua realização plena, e isto você tem que respeitar. Se uma imagem é feita de maneira negra, só pode ser maneira negra. Eu tinha uma placa que havia preparado em 1978 e nunca tinha usado; era maneira negra e não vinha nada na cabeça que pedisse aquela realização. Acabei fazendo agora, dezesseis anos depois. Temos que assumir que não há distinção entre o mental e o material no processo de criação.

Acho muito delicada esta transposição do mental para

o material. Você deve encontrar um meio para uma determinada imagem se concretizar. Chego a pensar na adequação do papel e da tinta, que grau de aderência esta tinta terá sobre a superfície da chapa, que luz esta gravura precisa. Tudo isto tem que estar muito bem dosado: é estrutural e significativo para mim. É algo que exige um rigor extremo: você tem que pensar em absolutamente tudo, não há meio termo. Ou a coisa se realiza plenamente, ou não se realiza. No entanto, a imagem que surge é sempre inesperada. Apesar de projetada, não pode ser determinada de antemão.

Em minha tese escrevi: "O tempo do olho é passado, presente e futuro". Cada imagem tem um jeito diferente de se concretizar e, também no momento que ela passa do plano mental para o material, ela levanta outros problemas técnicos. Há coisas que não chegam ao fim neste processo: você destaca e elimina no momento em que se materializam, porque vê que não tinham muito interesse, estavam muito vagamente concebidas no plano mental.

Você tem que estabelecer relações sutis com a matéria. Só que, à medida que você consegue incorporar o espírito na matéria é que a imagem vai se realizar. Você está sempre querendo se aproximar mais, porém, no momento em que

a imagem realmente se realiza, acontece algo mais que fugiu a todas as previsões. Então, acho que o acaso pode ser plenamente válido. Não que se deva criar situações de acaso, deixar ele "jogar" sozinho. Para mim, o acaso é enriquecedor em muitas questões. Acontece mesmo que você tente evitá-lo.

É totalmente intuitivo reconhecer que a imagem está pronta, mas também a intuição se educa com o passar do tempo. Às vezes têm coisas que você fica desenhando, fazendo estudos, deixa no ateliê procurando o que falta para acabar aquela imagem até que você descobre que não falta nada. Isto acontece, por exemplo, na série do círculo: o desenho ficou meses pendurado na parede do ateliê. Você até acostuma com aquilo, não olha mais. Um dia eu olhei com uma certa surpresa: "Está pronto isso!" O desenho não tem nenhum elemento especial, apenas quatro linhas. Estas gravuras da tese foram bem trabalhosas, dentro das idéias que tinha de economia. Estas imagens você jamais vai associar com qualquer circularidade.

Acho que a preocupação com assunto, aspirações ou conteúdo vêm depois. Fica difícil separar estes tópicos. Isto é uma coisa tão simultânea! Não separo forma e conteúdo, creio que os extremos são perigosos. Pode existir um formalismo que se desliga completamente de valores

espirituais, que pode resolver brilhantemente problemas plásticos, mas isto, para mim, pouco significa. Porém ao abrir mão do rigor formal, volta aquela questão: para concretizar um valor tem que haver muito rigor na operação dos materiais, para que este valor realmente esteja presente e não seja apenas espiritual, que pode resolver brilhantemente problemas plásticos, mas isto, para mim, pouco significa. Porém ao abrir mão do rigor formal, volta aquela questão: para concretizar um valor tem que haver muito rigor na operação dos materiais, para que este valor realmente esteja presente e não seja apenas uma intenção que não se realiza. Isto é muito importante. Vejo por aí uma produção que não cumpre suas próprias premissas; uma série de projetos maravilhosos que, plasticamente, não se sustentam. Você tem um texto que propõe não-sei-o-quê e, ao lado, a obra realizada, desmentindo o próprio autor do texto e da obra. Creio que devemos ser muito rigorosos com os aspectos formais, mas nunca pela forma em si, pois ela é um veículo para outros significados. É importante realizar bem, formalmente, à medida em que a forma preserva os conteúdos e seus significados.

Há uma parte oculta do trabalho que você só descobre fazendo. No fazer, ela se modifica. No momento em que as leis da matéria entram em jogo, elas também devem ser respeitadas, pois acrescentam alguma coisa. Até certo ponto,

você deve deixar que elas se manifestem, mas isto está amalgamado com teu pensamento.

Eu faço uma diferenciação entre a "técnica de manual" e a "técnica de vida". A primeira está exemplificada nos manuais de gravura. Os autores ensinam uma ponta seca, uma água forte, para quem está começando. A segunda revela o momento que o artista está vivendo. Mas esta técnica depende de um domínio inicial da "técnica de manual" que o aluno conseguirá superar e transformará em "técnica vivida", se o professor for, realmente, um artista. Acontece o tempo todo no desenvolvimento de cada ser humano, é uma relação dialética e também, uma descoberta.

Acho que existe uma submissão à técnica quando o processo mental não está ativo. Então, não se consegue passar da "técnica de manual" para a "técnica vivida". Os conhecimentos materiais prévios fazem com que teu fluxo de pensamento incorpore a técnica, levando em conta as características físicas e químicas dos materiais. Acho que arte é fazer com que a técnica não legisle sobre teu processo de trabalho. Não diria que as características materiais governem desviando suas intenções. Elas se associam a elas. O ser criativo não pode ser tão tirânico que passe por cima de tudo! Creio que deve haver uma certa humildade em relação aos materiais e aos aspectos nos quais eles se apoiam. As coisas muito absolutas são sempre perigosas

Originalidade

Por vezes é muita pretensão querer fazer uma imagem original. Você pode estar conscientemente eliminando uma série de coisas que seriam interessantes fazer, à medida em que você sabe que muito daquilo já foi feito. Isto acontece na minha série do círculo. Senti necessidade de trabalhar com a forma circular, mas pensei: "O círculo tem uma carga simbólica muito grande, não posso ir fazendo qualquer círculo, isto já foi feito maravilhosamente em muitas culturas". Por isso, tentei abrir o círculo, escondê-lo, torná-lo uma presença oculta mas, nem por isso, menos presente. Os sinais na chapa de metal pareciam aleatórios, mas estavam sempre sendo dirigidos por aquela presença. O que me passou pela cabeça, no começo, foi aquela imagem da rosácea gótica da qual gostava muito, na época em que comecei a fazer gravuras. Porém, lembro-me de ter feito, uma vez, um desenho que nunca mais me interessou. Naquele momento, comecei a associar isto a toda uma imagem revestida de sacralidade muito grande. Outras coisas que estavam me passando pela cabeça eram os alvos, de Jasper Johns. O que era mais pesado era a carga simbólica e religiosa do círculo. Afinal pensei: "Quem sou eu para ficar mexendo com isso, o que vou acrescentar a esta coisa tão rica, tão importante?"... Queria um círculo que tivesse uma estruturação momentânea de certos elementos, os quais configurassem um círculo perfeito mas,

no instante seguinte, se desmontariam. Tem um dado temporal também, neste trabalho.

A obra de arte é parte de um anseio pessoal, que se dirige mais para os valores universais. Esta realização também enriquece o meio cultural, mas acho que é algo que extrapola o fazer estritamente artístico, acho que deve chegar em nível dos comportamentos.

Eu acho que não se explica uma obra de arte pela biografia do artista, mas, lendo-a você entende melhor o que o artista fez. As biografias são necessariamente incompletas, são pálidas representações de uma vida. É muito difícil saber quais foram os acontecimentos determinantes da obra. Às vezes, o próprio biografado não sabe, mas também não é absolutamente desligado. Ligar tão diretamente a biografia à obra é temerário. Pode-se estar num certo estado de serenidade para fazer uma certa obra, porém existem obras que nasceram em condições angustiadíssimas. Isto também é difícil de generalizar. À medida em que nenhuma vida é igual a outra, nenhuma obra também. Não chegaria ao ponto de desligar totalmente uma vida de uma obra.

Conceito de obra de arte

Ensino e influências

O ensino de gravura influencia a criação de imagens, na mesma medida dos outros fatores aos quais me referi.

Por exemplo, proporciona a oportunidade de ver coisas que não veria se não estivesse nesta atividade. Veja aquela faixa de luz na cortina preta: eu a estou vendo porque estou aqui, a esta hora, e vejo como uma maneira negra. Existem trabalhos de alunos absolutamente brilhantes que não me sugerem nada e, por vezes, o pior trabalho detona algo no meu pensamento.

Acho que posso influenciar meus alunos e creio já ter visto certos trabalhos que denotam minha influência. Mas, com o tempo, o artista deve acabar livrando-se disto. Quanto à minha postura, desejo influenciar, mesmo. Quero ser um contraponto na postura de facilidade, muito difundida, de resultados a curto prazo, exposições rápidas e desaparecimentos igualmente rápidos. Ao que parece, as novas gerações estão mais preocupadas com o curador, a vernissage, a reportagem, o coquetel, do que com a obra. Parece que a obra, só por ser sua, é inevitavelmente excelente, e isto não é verdade, pois a obra digna de ser exposta é uma extensão desta dignidade. Isto não é uma coisa que pode ser disfarçada, tem que ter todo o rigor possível. Creio ser indispensável na atividade artística, como em qualquer uma, ter comportamento de dignidade e ética. Estamos sufocados com falsos valores que nos desviam dos valores mais fundamentais da vida, os quais raramente chega-se a perguntar, a refletir e equacionar

sobre. Eu não gostaria que continuassem produzindo obras que servissem apenas para aumentar esta carga de anestésicos. Há, também, a questão da influência do professor. Acho a influência inevitável, pois é alguém com quem o aluno tem um contato muito intenso. Às vezes, o professor é o único artista vivo que conhece. É até perigoso, conduzir demais as consciências, principalmente se imitam o teu trabalho e você está se desviando dos objetivos reais. Deve-se respeitar as práticas alheias. Faz parte de uma dialética, a diversidade no ensino. Você tem que ter uma postura política e ética. Creio que isto seja um exercício de tolerância.

Mário Gruber
em 15/03/95

Amplíssimas janelas à frente contornam a verde e branca cadeira onde o homem acende seu quinto cigarro, guardando o maço no bolso da camisa e depositando o isqueiro numa mesinha suspensa, entre alguns vidros cuja substância contida desconheço.

Curvado à frente, fixava os olhos no chão, enquanto espalhava algumas gravuras recentes.

Um silêncio se fazia e o homem falava:

"- Afinal, o que te preocupa? Você anda muito ocupada, não é? Tem coisas boas aqui e ali, olha... mas você precisa gravar mais...!"

Não reconheço minha voz, na justificativa.

O homem entende, sorri. "Olha, não se preocupe, faça mais, muito mais...", continua, envolto na fumaça de muitos cigarros.

Recolho rapidamente meu trabalho e sento-me no sofá baixo, à sua frente.

Tomamos café e rememoramos a entrevista.

Ele fala de sua infância, dos amigos e filhos e se diz preocupado:

"Sabe, acho que não respondi suas perguntas, fui falando, talvez o que está nas fitas não te ajude nada... acho que contei minha vida toda mas, sabe,

ando dormindo pouco e pintando muito".
Pensei, que bom, Mário Gruber, que bom que
você não respondeu às minhas perguntas.
Elas se assemelhariam, se perfeitamente
respondidas, a cadeias e correntes, amarrando e
apertando uma vida inteira até sufocar e
de nada eu saberia, de nada que soubesse a
verdade, pois se a vida se funde na obra
de que adiantaria a classificação das coisas,
suas lembranças catalogadas em departamentos?
Agora, o tempo das lembranças é o tempo das
formas, nas pinturas e gravuras que você descreveu.
Você é a figura, que ao fundo é circunscrita
pela prateleira baixa, no imenso salão,
sentada, diminuta, na grande cadeira.
Ainda há tempo para algumas risadas, outro café.
A secretária avisa num sussurro ao ouvido
que você tem outros compromissos.
Penso numa gravura sua, "Idílio", na qual
dois namorados se quase-abraçam,
tendo ao fundo a luminosidade amarela de um
grande parque de diversões, os dois alheios à
multidão, às luzes, à confusão alegre,
às responsabilidades, aos compromissos.
Tem-se a impressão de um

encantamento, um instante irrecuperável.
Alguém os tocará, lembrando-os do mundo de
fatos exteriores, dos estímulos, da vida social.
Aqui, alguém nos lembra que nosso
encontro já durava mais de duas horas e que
preciso partir e você se ocupar.
O caminho até o elevador é permeado de
desculpas mútuas, vou afastando-me em diagonal,
perdendo-me em agradecimentos.
Nossas vozes silenciam-se rápido e seu eco me
conduz à rua, onde São Paulo apresenta
um dia incomumente azul.

Agosto de 1995

Eu era garoto, em Santos, uma cidade que, na época, não tinha nada, do ponto de vista cultural. Não me lembro que idade tinha, devia ter uns 9 ou 10 anos, por aí, quando caiu-me um livro de Rembrandt nas mãos. Eu era como uma esponja, o que aparecia absorvia. Havia aquela avidez, própria de quando não se tem nada. O livro, descrevia o que era uma gravura em metal, a luta de Rembrandt pela gravura - você sabe que ele falhou ao montar uma editora de gravura? - e a tecnologia muito rudimentar de como fazer uma gravura. Então eu fiquei obcecado, saí correndo atrás de como fazer uma gravura. Peguei uma placa, um quadradinho de cobre - tinha 3 ou 4 milímetros, era grossa - e uma vela, que derreti em cima da placa; risquei com a ponta de um prego e coloquei ácido puro.

Eu não tinha prensa, por isso arranjei uma prensa de prótese de dentista - daquelas pequenas -, coloquei um papel que nem úmido era. A tinta, fiz com óleo de cozinha e o fumo de uma vela; fiz a tinta em cima da própria placa. Dei uma pressão tão forte que quebrei a prensa. Quando vi, realmente havia impresso alguma coisa, e foi uma grande emoção. Até há pouco tempo eu tinha esta gravura, depois perdi. E daí para frente continuei por conta própria, pela minha experiência e habilidade manual. Eu tinha um pai bastante habilidoso, com ferramentas, que gostava de trabalhos manuais, e eu herdei isto dele, possuía uma certa

habilidade manual. Vim a São Paulo, buscar na Biblioteca Municipal, onde havia literatura a respeito. Nesta época, a biblioteca era muito requisitada. A nossa geração se encontrava lá. Não havia museus nem galerias, não tinha nada em São Paulo, só umas galerias acadêmicas na D. José de Barros, Barão de Itapetininga. Então, nestes encontros na biblioteca, a gente conversava sobre a literatura que havíamos absorvido e fui desenvolvendo a minha tecnologia na gravura. Comecei a melhorar o nível. Encontrei o Grassman, que fazia madeira, Otávio Araújo e Lívio Abramo, que também faziam madeira. Comprei a prensa do Clóvis Graciano, a primeira prensa de metal em São Paulo. A prensa foi passando de mão em mão - e hoje está com o Baravelli, que a emprestou a outra pessoa (eu devia ter posto o nome das pessoas que por esta prensa teriam passado). Era uma prensa que adaptei. Marcava o crescimento dos meus filhos no braço dela.

Mas, voltando ao eixo inicial. Cheguei ao ponto em que tinha muito nível, mas não o nível que consegui quando fui à França, na Escola de Belas Artes, no período áureo, quando eles ensinavam a fazer selo com buril. Então, houve o desejo de se fazer um balanço de quem seria a nova geração depois de 22, em São Paulo. Montou-se a "Exposição dos 19" e eu fui solicitado. Estou falando da "Exposição dos 19" porque houve um desejo de aglutinação

depois de 22. Não houve um grupo, a não ser o "Santa Helena". A gravura estava no ar, em termos de linguagem, e com uma tônica expressionista alemã muito forte: todos procuravam as formas de Holde, Kischner - o Grassman era muito influenciado pelo Franz Marc - gravadores em madeira. Mas não era o que eu queria, gostava de metal, mesmo.

Com a gravura em metal fiz uma exposição no Clube dos Artistas, na Barão de Itapetininga. A sede era na sala ao lado de uma livraria onde havia uma tradição de encontros e conversas. Nós éramos muito pobres, naquela época, não tínhamos dinheiro para nada. Então, como é que eu gravava? Naquela época, eu tinha o hábito de perambular por São Paulo, uma cidade simpática: tinha a garoa, pessoas andavam com terno de casemira inglesa. Ninguém andava sem gravata: quem era pobre dava um jeito para não parecer muito pobre. Eu mesmo punha minha única calça de terno embaixo da tábua, debaixo do colchão, para que ela amanhecesse bonita no dia seguinte. Nós íamos encontrar os repórteres, o pessoal que trabalhava no Diário da Noite, ficávamos até 5/6 horas da manhã esperando o pessoal sair para bater papo - havia a boemia sadia de se conversar. Conheci o Flávio Gambelini, que foi para o cinema, Rômulo Fonseca, e tantos. E neste contato jornalístico, conheci a arquivista do Diário da Noite, Alzira,

grande amiga minha. Ela me dava clichês velhos de jornal, que eram de zinco, e neles eu gravava - tenho alguns até hoje.

Um dia eu estava tão sem dinheiro que fui vender minhas placas para conseguir algum para comer e pagar aluguel. No caminho eu encontrei um amigo meu: "O que você vai fazer?" e eu respondi: "Está vendo isto aqui? São minhas placas de gravura, vou vender, estou sem dinheiro!" "Então eu compro", disse-me ele. Deu-me um dinheiro aproximado, que nós achamos que valia o peso do metal. Peguei o dinheiro e fui embora. Dias depois ele me devolveu as placas; mandou-me um pacote com um bilhete. Na verdade, ele comprou para me ajudar. Foi um gesto raro. Eu ainda tenho alguns destes clichês e cópias destas gravuras da época.

Eu era muito ligado ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia - era amigo do Florestan Fernandes, Antonio Cândido e Gilda de Melo e Souza (ela é minha prima-irmã). Havia a expectativa de que Mário de Andrade viesse a organizar a "Exposição dos 19" , cujo júri era formado por Anita Malfatti, Di Calvacanti e Lasar Segall. Eu estava ligado ao setor de sociologia e tinha ganho o 1º Prêmio desta exposição, quem estava por lá*

* . - Exposição do "19 Pintores", na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, sob o patrocínio da União Cultural Brasil - Estados Unidos, organizada por Rosa Rosenthal Zucolotto, em 1947. Gruber foi contemplado com o prêmio de pintura.

naquela época era o Roger Bastide e ele tinha grande influência no Consulado da França. Então eu pensei em pleitear uma bolsa de estudos para a França, pois todos os artistas queriam viajar, sair do Brasil.

Gravura

Certa vez, tinha ido a Santos com Otávio Araújo, Luís Ventura e Nelson Pereira dos Santos ver navios no porto, à noite. Aqueles navios nos deram uma vontade enorme de viajar, mas havia um problema: ninguém tinha dinheiro. Todos, porém, ficaram determinados a ir à França. Voltamos a São Paulo e, uma semana depois, o Otávio, o Luís, o Nelson e eu amealhamos artistas para montar uma exposição que criasse fundos para fazer esta viagem. A exposição deu resultado e com o dinheiro arrecadado, eles partiram na semana seguinte. Como eu havia ganho a bolsa, foram na frente e fui depois. Eu tinha que fazer uma disciplina, a pintura (Você sabe, a gravura sempre foi namorada, amante; a pintura é a esposa), mas fiquei com receio de ter aulas com o André Lothe e voltar com as influências dele, como o Di Calvacanti. Então, pensei: vou aprender gravura. Para pleitear bolsa, eu precisava apresentar um projeto. Então fiz um projeto gráfico para estudar gravura em metal. Na França e encontrei a turma à beira de um despejo! Nelson estava estudando cinema e o Otávio e o Luís estavam desenhando ao deus-dará.

Estavam sem um tostão no bolso. A minha chegada foi a salvação, pois eu tinha direito a um apartamento e a algum dinheiro por mês. Era pouco, mas a gente não morria de fome. Nelson teve que voltar, pois sua mulher estava esperando um filho, e eu tive que ir logo às Belas Artes, para ter acesso a este recurso. Frequentei o Curso de Belas Artes e foi muito bom. A base da gravura é uma tradição secular e a França tinha uma tradição incomum - basta ver os retratos da Córte, as gravuras reproduzindo quadros no Museu do Louvre. Eles têm uma Galeria de Estampas que conserva as matrizes e pode-se adquirir uma estampa por um preço bem acessível. A Belas Artes tinha um esquema: o artista queria ser um gravador comercial ele ia aprender a fazer selo a buril- é uma loucura! Aprendi água forte, ponta seca, água tinta. Tive a sorte de ficar dois anos absorvendo esta experiência, que fixou minha formação. Hoje, não sei se ainda existe uma escola que ofereça isto. Não sei se na Europa ainda existe esta formação acadêmica, de base. Quando voltei, ensinei muita gente. Acho que fui o primeiro gravador em metal, em São Paulo, que tinha uma produção. O Carlos Oswald fazia gravura no Rio, era um grande gravador com uma formação muito sólida. Ensinei muita gente. Senti minha presença em muitos gravadores, depois que voltei da França. Creio que isto seja um fato histórico. Pude ver a obra de Rembrandt,

meu mestre. Estive na casa dele, vi sua prensa. E o que me impressionou muito é que muitas das suas gravuras são mais importantes que seus quadros. Percebi que a gravura não poderia ser muito grande e quase sem cor. A gravura colorida não me interessou muito. Para mim, o problema da gravura era o seu vigor. Segall dizia que o artista se revelava quando usava uma ponta seca e riscava uma placa. Ele disse isso porque, na época, surgiu o Friedländer, que propunha uma gravura cheia de efeitos e cores, e Segall torcia o nariz, dizendo que Friedländer era a "maquiagem" da gravura. A gravura revela o artista: você dá uma ponta e uma placa e aí percebe o artista. A gravura não perdoa, sempre foi para mim um laboratório de denúncia. Tinha que ser pequena e em preto e branco. Os pretos de Rembrandt são inatingíveis, até hoje. É um fenômeno que talvez se explique através da tinta, do papel, da ponta ferindo a chapa e retirando a rebarba, parecendo buril, que é mais pesado, difícil de fazer um ângulo: tem-se que girar a placa. Dürer foi um gravador que renovou o buril e possuía esta flexibilidade fantástica.

Elaborei uma filosofia em relação à gravura em metal e tentei passar isto adiante: um rigor, uma moral e uma ética. Para minha satisfação - não sei se o Evandro Jardim escutou isto de mim, mas eu creio que é patente - veja que bela obra tem o Jardim, fazendo gravura pequena, em

branco e preto. O rigor dá bom resultado, pois exige do artista um empenho, uma busca. Uma pessoa conversando com outra, ao lado de um quarto de hospital onde está uma pessoa moribunda, precisa falar baixo, precisa se exprimir dentro de certos padrões, tecer um discurso à meia voz. Hoje, a gravura é para mim uma profissão de fé. Tirei-a do mercado. Durante 15 anos vivi da venda da gravura, batendo de porta em porta. Ninguém sabia o que era uma gravura e sobrevivi. A gravura chama a pintura. Ela divulga o artista porque ela se desdobra, e o quadro, não. Isto me fez conhecido, na época, e “puxou” minha pintura. Vendo gravura com muita dor no coração. Por que? Veja bem. Aqui no Brasil temos muita dificuldade em fazer banho de ferro fundido na placa, preservando-a para muitas cópias. É bom para coisas delicadas, como uma ponta seca. Os gravadores de maneira negra retiravam cópias em gesso calcinado, para não ofender a placa. Como minhas placas não têm banho de ferro, quando gravo minhas placas, vou à França, e tiro minhas cópias com um grande impressor, George Le Blanc, trazendo para cá minhas edições. Tenho, portanto, grandes edições, mas das gravuras que faço por paixão tenho poucas provas. Espero, então, acumular as placas e vou fazer uma tiragem na França.

Hoje estou em paz. Faço gravura para mim.

O que é desenho? Veja: o homem primitivo viu no barro o seu pé impresso. Era isto uma escultura, um desenho, o que era? Primeiro ocorre-nos como imitação da vida, da realidade, mas acho que o desenho é algo mais específico. Basicamente, começa-se a pensar em desenho pensando num instrumento. De todos os meios que o artista tenta traduzir, genericamente, esta apropriação antecede uma proposta que você tem, que você ambiciona, na qual você quer usar uma linguagem, exprimir-se através deste meio. Hoje, estou convicto de que existem meios apropriados para coisas muito específicas.

O que o desenho faz que outras mídias não fazem? Van Gogh, observando o que se fazia no desenho, disse que não se devia procurar o limite das coisas, referindo-se ao escultor que busca o perfil dos sólidos no vazio. O pintor e o desenhista, ao desenharem buscando o perfil das coisas, fazia um desenho frio e inexpressivo. Isto foi uma inovação! Ele chamava a atenção para a estatuária grega, que demonstra tudo na natureza como sólidos. Por isso, se você vê a natureza e tenta desenhá-la, você deve buscar o caráter sólido das coisas, sendo o desenho o traço de ligação entre uma coisa e outra. Outro exemplo: conta-se que Ticiano pintava desenhando. No início de sua pintura fazia tudo livremente, depois ia dando a cor. Vejam Giovanni Belini, num quadro recém-começado. O desenho era feito de

pequenos pontos muito próximos, depois ele coloria com tintas transparentes. Após isto, Ticiano, que era um pré-moderno - talvez seja o pai do impressionismo - pintava com pincéis grossos mergulhados em três tintas: vermelho, amarelo e preto. Manipulava os pincéis na mesma mão, desenhando com estes pincéis. À medida em que desenhava, ia pintando. Então, o desenho é uma linha? Uma estrutura? É representação? Acho que ele tem por base o gesto. Não se pode, com o gesto, fazer o final de uma obra. Pollock, quando derrubava as tintas, ia criando texturas casuais e controlando. Creio que Pollock é um bom exemplo, pois quando a tinta cai, não se tem um controle, apenas no gesto, e disto surge uma estrutura. Talvez fosse o desenho esta estrutura, se for completado na direção de uma outra situação. No caso de Ticiano e Pollock, em diferentes épocas e intenções, podia-se cair no mesmo problema: sempre era preciso um plano para que fosse registrado. Mesmo para um ato aleatório, precisa-se de um suporte. Na instalação tem-se o problema do desenho. Também creio que o desenho, na instalação, seja o problema da determinação da posição de um objeto, definir o espaço no qual você vai colocar alguma coisa - seja traço, tinta ou objeto. Percebendo que aquele ponto situa-se no visível, você faz uma série de pontos que tomam forma. Por exemplo, na arte chinesa antiga acreditava-se que não havia nada reto na natureza.

Mesmo na macrofísica, é difícil encontrar. O desenho é um ponto numa superfície branca. Ao definir o espaço do desenho, você cai na lei objetiva comentada por Cézanne: "Tudo que é visível apóia-se em duas leis, na visão: a lei dos contrastes e a lei das passagens". A lei do contraste diz: "tudo que determina um plano é o ângulo de incidência, onde um lado é escuro e o outro é claro". Veja bem: não é luz e sombra. O ponto está abaixo destas coisas. Você faz um ponto numa superfície e ele é visível porque tem uma borda escura e uma borda clara. A lei das passagens significa que, se você ampliar o ponto, verá que o branco não é totalmente branco, pois não existe esta uniformidade teoricamente perfeita. A superfície tem uma série de nuances. Um olho apurado percebe a presença de gradações tonais, na superfície, que passa do claro para o escuro. Se você vê a superfície e o ponto nela colocado, você vê que, no preto, o círculo deste ponto ampliado, existe a lei das passagens. Tudo o que é visível está inserido nestas duas leis. O desenho é próprio para você traduzir certas coisas, que o homem elaborará, mais tarde.

Processo
de criação

Etapas de trabalho são coisas que se dão no tempo. O homem não é atemporal, e sim sua consciência. Hoje, você tem o telescópio Hubble e vai até o passado, e isto

significa que a luz do sol demora alguns segundos para chegar aqui. Quando pensamos nisto, devemos compreender, primeiramente, que existem diversas sensações de tempo. Há o tempo do relógio: nós estamos gravando neste tempo e eu estou fazendo uma criação verbal. Levei muitos anos aprendendo algo muito difícil: que a arte é um processo inconsciente. Na ciência o inconsciente é a parte maior da mente humana. Por vezes estou determinado a fazer alguma coisa e faço outra - este é um exemplo de que o homem deve encontrar aquilo a que se propõe. Veja no impressionismo: quando se propunha a captar a luz da natureza, criava uma série de pontos e nebulizava a atmosfera que queria clarear e, por uma questão de adaptação da linguagem, você vê luz onde não há luz. O cubismo, crendo que o impressionismo fragmentou demais, num processo de reconstrução, fragmenta. Todo movimento de artes visuais, que tem a intenção de restaurar algo perdido no movimento anterior, faz o contrário. Por isso acho que o tempo do trabalho tem a ver com o inconsciente, e a consciência tenta burlar a inconsciência, pois apegamo-nos muito à razão. O vetor da inconsciência leva o homem à criação. Dizem que Einstein, ao descobrir a relatividade, estava exatamente não fazendo cálculos. A criação se dá num relâmpago, assim como o ponto inserido na superfície, e então inicia-se a tragédia de reagrupar isto numa

linguagem. A criação se dá misteriosamente, e o homem tenta organizar isto. Para descobrir algo, tentei disciplinar-me desenhando sem premeditação. Por exemplo: estava desenhando uma pessoa de memória e surgiu outra, mais verídica do que aquela que queria fazer. Dali em diante, aprendi a deixar acontecer. É fascinante! A maioria das pessoas que vêm os meus quadros diz: "Curioso, conheço esta pessoa". Um dia eu estava fazendo um rosto e parei para tomar café no bar. Ao olhar, reconheci no rosto que estava pintando, o dono do bar! Só reconheço isto na medida que as coisas saem. O auto-conhecimento se apropria do real. Por vezes tinha a sensação de que era outra pessoa que estava fazendo, não eu. Quando não controlava meu trabalho, sentia medo, pois poderia surgir algum monstro. O auto-conhecimento é uma coisa moderna, creio ser o futuro do homem. Isto não é religião ou filosofia, mas um conhecimento simples, assim como conhecer os quatro elementos. Walter Benjamin estabelece uma teoria: ele cita um judeu que falava na linguagem adâmica, do início do homem, que era sua própria ferramenta. Freud dizia que o homem abriu mão dos seus poderes iniciais pelo bem da civilização. Benjamin lança a hipótese de que o homem tinha a capacidade de traduzir seus símbolos internos (em todas as religiões existe um paralelismo, neste ponto). Por não ter ferramentas, ele tinha sentidos mais

despertos, suas “antenas” estavam ligadas. Com o tempo, perdeu-se a força da palavra, sendo necessária a construção de frases. O conhecimento era a síntese da linguagem e isto foi-se perdendo. Benjamin cita Baudelaire, para quem a tragédia do homem foi ter perdido a linguagem original, instalando-se então a cultura da alegoria. Quando o homem perde seus símbolos, ele vai tratar com as alegorias, que são destituídas da força do homem. A tragédia moderna se revela no “spleen” de Baudelaire - o homem se revolta por não poder reproduzir sua linguagem original, tendo que lidar com alegorias. O “spleen” significa que o homem sabe que o que está fazendo não é a verdade: daí o seu tédio e desânimo. Ainda citando Benjamin, ao descrever um quadro de Paul Klee: “É um anjo que anda para o futuro de costas e está de frente para o seu passado”. Ele quer dizer que o caminho do futuro é o caminho de onde venho. Isto mostra uma ruptura com o pensamento estrutural. Acho que o ensino de Arte na Universidade está muito preso a esta visão do estruturalismo. Benjamin estabelece um pensamento histórico: ele diz que a História serve para o homem não cometer os mesmos erros que já cometeu, mas sempre em função do hoje, não do culto ao passado. Para você se mover para o futuro você tem que conhecer a sua formação. Por isto, este anjo de Paul Klee dá a sensação de caminhar para o futuro, de costas.

Em Veneza, estudando o barroco, notei uma particularidade. Vi o "Juízo Final", de Tintoretto que tem 250 pessoas, cada qual com 2,5 de altura. É gigantesco! Na época, teve 15 dias para fazer uma maquete, porém, neste prazo, colocou o quadro pronto na parede! Veja com que velocidade eles trabalhavam! Por que os venezianos começaram a trabalhar tão rápido? Porque no prelúdio da sociedade moderna, o tempo passou a ser visto de outra maneira. Antes, levava-se uma vida toda para fazer um quadro! Queriam chegar à conclusão de algo rapidamente, pois no meio do caminho mudava-se de idéia, cansava-se. Mas, a velocidade dos venezianos não era só por estarem em outra época, mas por terem outra compreensão do espaço. Quando a idéia é muito elaborada, ela fica pior do que alegoria, fica morta. O frescor da arte estava relacionado com o tempo de sua feitura. A resposta a esta questão está no fazer da arte, se você der muito tempo, a idéia desvaneceu.

É importante saber materializar uma idéia, e isto implica em como fazer. A obra tem que se impor por ela mesma, e não com o suporte da crítica. O crítico usa a obra como pretexto para falar sobre suas idéias. A rapidez da qual falava foi imposta por uma questão de visão. Eu trabalho isto, hoje: um quadro que eu levava anos para fazer, posso fazer numa noite - que conquista! Isto inclui

uma melhor apropriação dos meios técnicos de que eu dispunha. O homem moderno usa o acrílico para pintar, pois é muito rápido. Eu faço “mediuns” que secam em segundos. Depois que consegui colocar um ponto na superfície, certos acertos eu faço para mantê-lo ali, como originalmente se deu. Certa vez, Mário Schemberg, que era o crítico que mais compreendia o meu trabalho, disse que eu era contra o poder arrebatador da cor. Aracy Amaral disse que não gosta do meu trabalho porque é muito brilhante, bem feito. A nitidez de um ponto na superfície é compensada pela minha energia concentrada. Antes, meu processo era do ponto para a periferia, agora é da periferia ao ponto. Tento condensar a energia. Agora é que eu começo a ser pintor.

Eu não planejo o tema, não planejo o conteúdo, nem o assunto: isto ocorre. Na minha permanência na vida, venho conhecendo pessoas, vejo coisas, nelas. Vejo o que elas são, com várias bocas, cada uma falando uma coisa diferente. Existem pessoas, para mim, que parecem de plástico, parecem bonecos. Eu não consigo mais premeditar isto, pois na hora em que estou fazendo, acontece. Tenho que organizar isto de tal forma que seja legível, até para mim, e começo a pensar nisto no curso do trabalho. Ficam os planos projetivos, vem o racional. Outro dia, pintando um personagem, reconheci-me nele! Quando era

adolescente, tinha um terno que minha mãe comprou e durou anos. Havia, naquela época, uma preocupação com a imagem em geral, com a aparência. Eu fazia esporte e tinha uma imagem saudável. Este quadro retratava este adolescente com um bichinho no seu colo; o bicho tinha uma orelha enorme e o menino, um ar feliz. Ainda havia alguns personagens menores tocando uma viola. Existem imagens que você não manipula porque estão ocultas, o inconsciente não deixa, e o tema, então, surge daí. Neste quadro, por exemplo: será um tema? um assunto? Há um produto que não se pode dissecar e que está lá, e é não-imagem. Neste quadro, se você procurar a estória, assemelhar-se-á ao médico, que deseja curar o louco e põe uma camisa-de-força nele. Você segura o louco, mas ele não está curado, está fora de circunstância. Aprisionou-se a loucura nele? Não, ela está nele. Ao definir uma obra, você pode pôr uma camisa-de-força, mas você se privou de conhecer a loucura que está nela. Neste quadro, eu pensei: sou eu brincando com minhas fantasias, com meu imaginário, com certo carinho. Quando você tem uma alucinação, é uma briga com o inconsciente. Porque William Blake ficou louco? Porque alguns artistas do Surrealismo se estrepavam? Só se cura a loucura com afeto. O homem que perde o afeto fica louco. Se trazer o afeto para a sua imaginação, se você compreender que não é

louco, e sim um ser complexo, aí pode-se caminhar.

Há uma estória oportuna que define o problema da arte fantástica: um homem sai todo dia para trabalhar numa região onde há muitos corvos, que estão voando alto. Vem o inverno e há neblina. Saindo de sua casa, um dia, ele esbarra num corvo e leva um enorme susto, dando um grito. Quando passa o inverno e ele sai de casa e ouve, lá no céu, um grito pavoroso, semelhante ao que ele deu no dia daquele esbarrão. Todo dia, quando sai cedo, aquele corvo grita com pavor. Ele reflete e conclui: "Bom, se eu fosse um corvo e visse um homem voador, eu ficaria horrorizado, pois se ele pensou que eu estava voando, ele esbarrou num homem voador". Este corvo jamais será o mesmo. Ele não havia percebido que ele é que estava voando baixo. Então, chocou-se com uma realidade diferente e se apavorou. Assim, relacionando com a arte fantástica: ou o homem entende o que acontece, ou o homem descarta a realidade, pois não a entende. Então, a arte que descarta a realidade não é uma arte fantástica. Esta pode ser uma situação de pavor e de não-compreensão. O medo foi imposto ao homem. Existe o medo regulador, que pode ser ultrapassado, e um medo que é tão grande que você foge da realidade e permanece na ignorância. A manipulação do medo é uma estória - daí vêm os impedimentos para se realizar esta caminhada. Quando você imagina uma coisa,

quando você está acordado, ocorrem coisas na sua mente que o racional não permite que você tome conhecimento. A percepção da realidade se dá com imagens sintéticas. O tema talvez fosse a base, no fluir da imaginação. Estou me sentindo na mesma tragédia da qual Benjamin fala do homem contemporâneo. O imaginário tem que ser possuído pelo afeto, do contrário não é imaginário, é reinação.

Um outro quadro meu mostra dois garotos sentados; há uma vegetação à volta e um toca uma flor, como se fosse instrumento musical. O outro está surpreso com a música da flor. O tema é um assunto e há uma sugestão. Esta alegoria não é sobre a música dentro, mas sobre a música de fora, pois ele não está copiando a natureza, mas utilizando-se dela para fazer arte, criando. Isto estava no meu inconsciente, como uma proposta, que surgirá em outras formas. Se você for analisar como temática, isto transformar-se-ia numa camisa-de-força alegórica. Mas, se você deixar ela invadir sua sensibilidade, acompanhando o fluxo do pintor, verá elementos dentro e fora deste.

Originalidade

Gostaria de fazer algo inédito, novo, pois o mundo precisa disto: coisas que não tenham nada a ver com o que já foi feito, o que é cansativo. E sinto algo inédito no meu trabalho, como os símbolos relacionados à minha memória. Tive uma mulher que amei muito, e já faleceu. Assisto com

muita tristeza que minha memória sobre ela se liquefaz, se perde. Eu procuro lembrar, não consigo mais. Não poder conservar, já é uma transformação. Quando quero fixar uma imagem ela se perde, mas quando busco significados internos, sensações, alegrias e outras coisas positivas, consigo reconhecer coisas num quadro através disto que estou te dizendo agora. Garimpar o novo é muito difícil, na arte. Se não houvesse esta memória, eu estaria morto aos 20 anos, mas pretendo viver muito, apesar de estar ficando velho e chateado! As coisas novas estão em você, e vão surgir no trabalho que está sendo feito. Acho que meu personagem que toca a planta está tocando uma plantinha que não existe, que é nova. Entre homem e natureza, esta planta virou um terceiro produto, a continuação da vida. Isto é símbolo! Na minha pintura, está havendo uma recuperação dos símbolos que surgem muito timidamente e, como eu tenho pouco tempo de vida, estou angustiado porque não sei se vai dar tempo de fazer tudo.

Conceito de
Obra de
Arte

Há um retrato de uma velha, de Rembrandt, que vi em Londres. Ele fez com o cabo do pincel e traduziu a pele da velha, fazendo algo translúcido e marmóreo. É visceral! Eu o imagino fazendo rápido, com um grande mistério! Nietzsche dizia que existem mistérios que o homem jamais desvendará. Quando olhei este quadro de Rembrandt, disse:

este homem é impressionante! Ele ficou 300 anos na obscuridade - ninguém dava atenção a sua obra. Ele viveu bem, morreu pobre, ficou obscuro e ressurgiu com tanta força, que quase choro diante de um quadro dele. Se sinto que é arte, haverá alguém também, sentindo isto? Ou não gostando? Porque houve um tempo em que ninguém gostava, em que ninguém sentia a sua obra como arte. Seria porque em sua obra estavam contidos elementos incompreensíveis para a época? Eu acredito que sim. É preciso uma adequação cultural para a compreensão de uma obra. Por exemplo: a pintura é uma linguagem apropriada para certas coisas, e as mídias contemporâneas, também, apesar do homem ter perdido esta capacidade de se apropriar das mídias no começo da burguesia mercantil, prelúdio da indústria. O que se produziu na Renascença, até a era pré-industrial, era artesanal. Toda a estrutura social vinha desta maneira de produzir. Este fator é que determinava a maneira de pensar. Então, o artesanato começa a desaparecer à medida que o homem avança para a sociedade industrial. Não se pode compreender um país como a Itália, no Renascimento, sem o artesanato. A gravura talvez seja a primeira forma do descobrimento de um produto artístico reproduzível. Magicamente, conserva o sabor do original. A originalidade da arte, na gravura, mantém-se na reprodução. Walter Benjamin, se interessou muito por isto.

Às vezes, o artista se antecipa à sua época. Enfim, acho que o artista tem algo de misterioso. Na psicanálise, quando o símbolo é desvendado, ele passa a ser uma alegoria. Não é mais importante para o homem. A obra é arte enquanto não for desvendada.

Artistas

Algum artista plástico que admiro? Olhe, eu pouco saio. Na minha idade, não tenho mais tempo. Minha noção de tempo é matéria prima de primeira grandeza. O que tenho visto por aí, que se encaixe à sua pergunta? Fico constrangido, pois é filho meu. O Gregório é conhecido, mas o Paulo Fernando não. E é um artista de talento, que pode surpreender. Ubirajara Martins... É injusto não chamar outros. Esta pergunta mostra que estou ficando velho, que não acompanho mais nada. Sabe, estou pintando muito, dormindo três horas por noite...

Renina Katz
em 14/11/94

A ansiedade do encontro me fez chegar cedo,
volteio a rua pelo quarteirão de baixo, onde as pessoas
se confundem na intenção, obras eternas no
passeio me empurram para a via, mas não importa,
estão todas na rua, todas as pessoas saíram hoje e não
temem andar por um caminho torto e desajeitado,
é assim todo o dia. Estou disfarçada e escondo-me,
apenas meu reflexo trai uma expressão indefinida, os
gestos estão borrados pela velocidade.

No apartamento, a entrevista é uma conversa delicada.
Os sons da rua não atravessam a janela, que tem seu
espaço ocupado por inúmeros cristais, jarras e peças
translúcidas que numa intersecção criam
transparências e tonalidades.

Altos e baixos, pratos e vasos de muitas formas fazem
saltar os olhos, aqui e ali, não se sabe qual o ponto certo.
Não há tensão, apenas luz. Renina gesticula e sorri,
há graça e algum brilho: "cada uma das imagens oferece
um repertório, é como música... se você colocar um título
num trabalho é um complemento às vezes contraditório"
e eu falo da composição em forma de pêra, de
Satie - Renina sorrindo tanto, mais luz.

As perguntas se diluem, uma a uma se desfazem e eu
penso que a luz é como água, como escreveu Garcia
Márquez, a luz pode jorrar como água... dissolvemos

nela pigmentos coloridos, poeira da janela e dos vasos multicores. Poesia fragmentada, sua voz se cristaliza e são muitos os sentidos de uma palavra.

À nossa volta, dezenas de gravuras de pessoas queridas, amigos e mestres; é translúcida sua afirmação de claridade e simpatia, admirando o trabalho de tantos outros.

As manchas coloridas se concentram na aquarela próxima à janela.

Renina aponta e explica:

"esta aquarela está aqui há anos, são as cores originais"...

Serão suas cores ou as palavras-cristais da vida toda, reflexos de outros pensamentos, de ensinar, ver e transparecer que agora se concentram na moldura vitrea?

O sol deslocou-se, anunciando sua passagem pela quase ausência de luz nos vidros sobrepostos das janelas.

Bebo água e luz no copo em minhas mãos e volto-me para a porta, onde uma multidão vive sentida com a ausência de vida multicolor e por isto insiste em criar um vasto rio com seus corpos.

Agosto de 1995

A ansiedade do encontro me fez chegar cedo,
volteio a rua pelo quarteirão de baixo, onde as pessoas
se confundem na intenção, obras eternas no
passeio me empurram para a via, mas não importa,
estão todas na rua, todas as pessoas saíram hoje e não
temem andar por um caminho torto e desajeitado,
é assim todo o dia. Estou disfarçada e
escondo-me, apenas meu reflexo trai uma expressão
indefinida, os gestos estão borrados pela velocidade.
No apartamento, a entrevista é uma conversa delicada.
Os sons da rua não atravessam a janela, que tem seu
espaço ocupado por inúmeros cristais, jarras e peças
translúcidas
que numa intersecção criam transparências e tonalidades.
Altos e baixos, pratos e vasos de muitas formas fazem
saltar os olhos, aqui e ali, não se sabe qual o ponto certo.
Não há tensão, apenas luz. Renina gesticula e sorri,
há graça e algum brilho: «cada uma das imagens oferece
um
repertório, é como música... se você colocar um título
num trabalho é um complemento às vezes contraditório»
e eu falo da composição em forma de pêra, de
Satie - Renina sorrindo tanto, mais luz.
As perguntas se diluem, uma a uma se desfazem e eu
penso

que a luz é como água, como escreveu Garcia Márquez,
a luz pode jorrar como água... dissolvemos
nela pigmentos coloridos, poeira da
janela e dos vasos multicores. Poesia fragmentada, sua voz
se cristaliza e são muitos os sentidos de uma palavra.
À nossa volta, dezenas de gravuras
de pessoas queridas, amigos e mestres;
é translúcida sua afirmação de claridade e simpatia,
admirando o trabalho de tantos outros.
As manchas coloridas se concentram na
aquarela próxima à janela.
Renina aponta e explica:
«esta aquarela está aqui há anos, são as cores originais»...
Serão suas cores ou as palavras-cristais da vida toda,
reflexos de outros pensamentos, de ensinar, ver e
transparecer que agora se concentram na moldura vítrea?
O sol deslocou-se, anunciando sua passagem pela quase
ausência de luz nos vidros sobrepostos das janelas.
Bebo água e luz no copo em minhas mãos e volto-me
para a porta, onde uma multidão vive sentida
com a ausência de vida multicolor e por isto
insiste em criar um vasto rio com seus corpos.

Agosto de 1995

História
de vida

Eu me dedico à gravura desde 1949. Fazia um curso de pintura na Escola de Belas Artes, na Universidade do Brasil, quando resolvi complementar minha formação. Com Carlos Oswald, em gravura em metal, numa garagem muito precária que o jornal "O Globo" cedia para ele. Em xilogravura, com Axel Leskosheck, um gravador e ilustrador austríaco que chegou ao Rio de Janeiro por causa da guerra na Europa e que dava aulas particulares. Desde esta época comecei a me interessar pela gravura, uma paixão que pôs em risco a minha paixão pela pintura. A xilogravura, fiz freneticamente até mais ou menos 1956. Nesta época, interrompi a gravura por razões de dúvidas em relação ao destino do meu trabalho (era uma gravura extremamente comprometida com o realismo social). Foi uma crise global, ideológica, existencial, que fez com que eu encerrasse o ciclo xilográfico. A gravura em metal não tinha o mesmo comprometimento que a gravura em madeira, que na minha concepção estava ligada ao expressionismo. Ela sofreu, também, uma interrupção. De 1965 a 70 pintei muito sobre papel, tela e madeira. A minha gravura em metal era mais lírica, possuía outros componentes relativos à minha visão do mundo. Em 1956 planejei fazer uma série de ilustrações para o Cancioneiro da Inconfidência, de Cecília Meirelles. Cheguei a fazer algumas gravuras, mas aconteceram impedimentos

relacionados a questões de direito autoral e o entusiasmo foi abatido pelas razões apontadas. Enfim, foi uma confusão e desisti. Ficaram algumas gravuras, mas eram de natureza diferente, eram ilustrações. Tinham muito a ver com o texto, não só o texto poético de Cecília, mas também com a própria História, que era a base do "Romanceiro". Após isto tudo, as coisas que eu fazia eram muito menos ligadas a esta vertente realista ou expressionista. Ultimamente tenho trabalhado na gravura em metal a partir de uma nova visão, uma nova concepção, mais parecida com a litografia, que comecei a fazer em 1970, com outro olhar. Em 1950 eu fiz algumas litografias, mas ainda com aquela concepção heróica da imagem, que denuncia. Não parei de fazer gravura até hoje! A minha paixão é interessante, pois ela não se esgotou ao longo de todos estes anos. Compensou isto fazendo pintura sobre papel com a aquarela, que ajudou-me a mudar o olhar, pois a aquarela, pela própria técnica e linguagem, não era adequada para aquele olhar que eu tinha nos anos de 50. Então, fui me apoiando em algumas novas direções que levavam a uma reflexão igualmente nova para rever todo esse olhar e esta produção.

Houve um momento, quando a repressão política foi muito violenta entre 1969 e 1970, no qual minhas gravuras continham muito preto, branco e vermelho. Eram

extremamente dramáticas, embora não tivessem a mesma direção das gravuras de denúncia, da xilogravura dos anos 50, e também não eram tão figurativas. Alguns elementos eram insinuações metafóricas, nada mais do que isto, e no entanto estas cores tinham alguma coisa de simbólico, com conteúdos claros.

Eu trabalho por “surtos”! Fiz durante muito tempo gravura em madeira. Depois fiz, num grande período, serigrafias, onde fazia estudos da cor. As imagens estavam todas apoiadas em estruturas geométricas. Eu estava preocupada, tão somente, com estudos da cor. Um procedimento sistemático, pois achava que a serigrafia serviria para estes estudos, pela facilidade das transparências e do próprio processo gráfico. Fiz vários álbuns e peças avulsas. Após isto entrei no “surto” da litografia, que desde 1972 faço sistematicamente. São vinte e dois anos permeados por gravuras em metal. De um modo geral, a minha paixão ainda é a gravura, e acontece agora mais em fluxos do que em “surtos”. Surgem períodos onde predomina mais uma técnica que outra. Não esquecendo da aquarela, que se faz muito presente.

Desenho

Creio que o desenho existe em relação a tudo: pintura, escultura... O desenho, para mim, é uma forma de pensamento básico, inicial, ordenado, estrutural. É ele que

me dá todas as pistas. Muito embora as pessoas achem que o gestual, presumivelmente, não tenha nenhum compromisso com o desenho, discordo: se ele não tem na entrada, tem na saída. Pois a imagem sempre organiza uma configuração, onde você pode ver o desenho. Ele não é só o rastro gráfico. Para mim, o desenho tem o compromisso com a palavra "desígnio", "design", que é exatamente o projeto, a concepção. O desenho e o projeto estão ali, juntos. Resumindo, não é só o gesto de desenhar, de "passar uma linha", realizar um plano, conceber matérias gráficas, não é só isso que define o desenho. Ele é o arcabouço inicial que desencadeia o processo de criação da imagem.

Processo
de
criação

Não identifico etapas distintas, pois os processos subjetivos atuam vigorosamente na objetivação do meu trabalho. Como é um processo contínuo - trabalho diariamente e há muito tempo -, isto fica meio diluído. Eu só vou fazer uma verificação conclusiva depois do trabalho terminado.

Não acompanho todos os passos do processo, enquanto processo mental, pois à medida que vou trabalhando, vou desenhando, construindo, organizando e corrigindo a imagem. Mesmo quando parto de um pequeno projeto ou esboço, este é o procedimento. Até ganhar sua dimensão

verdadeira, a imagem é muito corrigida. No meio do processo de trabalho começo a perceber que faltam, ou estão demais uma série de elementos, o que irá prejudicar a leitura desta imagem. Não é uma situação na qual tenha um controle completo. Tenho o controle do procedimento, que é obrigatório, ou seja, tenho que saber o que e porque estou usando, e que resultado isto vai me dar. É o que chamo de instrumentação - saber exatamente o que fazer com estes meios - que é diferente da instrumentalização - ter o domínio dos meios. Tenho que ter este controle, pois, do contrário, não "decolo". O controle da organização da imagem e do processo de trabalho são muito importantes. Acontecem muitos acasos e é preciso prestar atenção neles, sob pena de empobrecer o trabalho. Este assunto dos acasos é muito interessante, porque se você deixa "escapar", perde a chance de aumentar o seu conhecimento. Ou seja, no momento em que você o incorpora, ele deixa de ser um acaso ao acaso e passa a ser uma conta a mais no seu colar de conhecimento. Se você não está atenta para isto, significa que está tão bloqueada e viciada em soluções prontas que não permite que eles aconteçam. E aí há uma redução, a meu ver.

Formatividade
da imagem

O estilo é uma coisa que você toma "de fora". Não tenho a preocupação de caracterizar meu trabalho com

um sufixo qualquer, isto ou aquilo. Com certeza vai sair alguma coisa parecida com as que faço sempre, pois sou eu quem faço. E como não tenho esta preocupação, provavelmente, meus trabalhos, sempre serão vistos como recorrentes, mas não chamo isto de estilo. Descobri isto fazendo uma exposição em Ouro Preto, justamente com o Cancioneiro da Inconfidência. Uma amiga minha, fotógrafa, Anna Mariani, disse: "Olhe que coisa curiosa, neste teu trabalho, que é tão figurativo, existem muitos elementos que vão aparecer nas tuas gravuras vinte anos depois, noutra escala, com outra conotação, embutidos em outros contextos". E não é que é isto mesmo? É o meu vocabulário, a maneira de me expressar, de organizar o meu discurso visual, verbal e mental.

O tema já foi, para mim, uma coisa extremamente importante. Aos poucos fiquei mais segura, ou seja, aquilo que estou fazendo passa a ser extremamente compreensível para a maioria das pessoas, independentemente do tema. Exemplo disto são os títulos que atribuo e que não têm nada a ver com as gravuras. Eu procuro não reforçar nada verbalmente, para que não vire uma ilustração e não seja uma legenda. Independentemente de qualquer indicação, as pessoas captam os conteúdos. É preciso acreditar nisto. Cada uma das imagens oferece um amplo repertório, é como música. É como aquela frase que Beethoven falou uma vez,

aquela célebre piada: ele toca uma sonata lindíssima e chega uma senhora dizendo assim: "Mas o que é uma sonata?" E ele responde: "Ah, a senhora quer saber?" E toca tudo de novo! Se você colocar um título depois, funciona como um complemento, às vezes até contraditório. Você vê muito isto em Eric Satie, que dá títulos desconcertantes para escapar de conotações óbvias.

Eu verifico o seguinte: por um período fiz gravuras com a leitura na vertical. Porque vertical, não sabia. Então, num determinado momento, eu vou fazer na horizontal, porque isto pode mudar todo o meu ponto de vista e então surgirá uma discussão interessante sobre o porquê da verticalidade. Em um texto de David Hockney, numa entrevista que deu ao New Yorker, li uma coisa extremamente interessante: o nosso olhar ocidental está tão condicionado há 500 anos com a "janela" e aquele retângulo na dominante horizontal (mesmo em áreas na vertical), que esta posição relativa no espaço determinava um olhar. Era o olhar da linha do horizonte, o olhar da perspectiva, dos pontos de fuga, e isso era uma imagem incorporada quase que inconscientemente. Era um padrão. Em uma viagem à China, ao Oriente, Hockney começou a ver (fora aquelas horizontais, que eram imagens descritivas de rios etc, que tinham a ver com o próprio desenvolvimento do objeto trabalhado, onde a linha do horizonte não fica em evidência)

que os orientais tinham imagens predominantemente verticais, onde não há a presença do ponto de fuga nem a linha do horizonte: havia o céu e a terra! Não a visão de uma janela, e sim a vista de uma porta! Não sei se li isto assim ou se já estava na minha cabeça esta questão, mas este texto dele me deu a síntese de uma coisa que estava acontecendo comigo há muito tempo, e de uma forma inconsciente. Minhas gravuras verticais não têm a linha do horizonte, porém as horizontais ainda têm. Aos poucos janela e porta se fundirão.

Algumas vezes, percebendo isto, tentei fazer algumas gravuras horizontais onde isto não fosse tão aparente, onde eu pudesse dissolver esta divisão, mas de certa forma há sempre alguma coisa que fica invisível, não está expressa, mas o olhar de quem vê percebe isto. Nas gravuras verticais isto já não ocorre; a linha divisória se dissolve no campo plástico, sem nenhuma barreira. Por vezes, faço algumas linhas de força, algumas horizontais e diagonais, que é exatamente para que a imagem não se dissolva ou fique perdida no espaço, para que as pessoas consigam olhar e não saibam onde ela começa e onde vai terminar, como se fossem umas setas indicadoras - "olhe por aqui, olhe por ali..."-, ao mesmo tempo que estruturam os campos de força externos à imagem.

Nenhuma forma é destituída de conteúdo, quero dizer,

não há esta possibilidade, a meu ver. Esta foi uma discussão muito interessante, nos anos 50, principalmente entre os figurativos, abstratos, e entre aqueles que eram da linha do realismo social. Estes últimos achavam que o importante era o conteúdo. Confundiam conteúdo com tema e então armou-se uma grande confusão. Quando se tem uma série de imagens estruturadas em cima de símbolos e signos, não se pode dizer que não tenham nenhum conteúdo. São conteúdos claros ou difusos, mas existem. Foi uma discussão muito interessante do que é o abstrato e do que não é. Aliás, esta nomenclatura é completamente defeituosa. Enquanto houver luz, haverá configurações. A projeção de qualquer coisa - uma sombra - já define uma forma, pela presença ou pela ausência. A formação de qualquer coisa - até vapor -, qualquer coisa que se organiza e organiza o espaço, já determina relações que vão gerar uma visualidade concreta. Chamar de pintura abstrata é um equívoco total, pois se tem cor, forma, espaços cheios e vazios, então ela existe, ela tem matéria, não é? Talvez o pensamento seja abstrato também, mas você pensa com o quê? Você pensa com imagens verbais e com imagens visuais, quando seu trabalho se apóia no pensamento visual. Por isso é difícil dizer que uma coisa é completamente abstrata. Para ser abstrata mesmo, ela não tem existência, não se configura em momento algum. Tenho a impressão

de que, no momento em que uma forma se organiza e gera imagens nela, já vem embutido de um conteúdo. A imagem vai ganhar sua configuração definitiva no processo.

Originalidade

Não tenho preocupação com o inédito, porque não acho que vou redescobrir a roda. Evidentemente é a minha visão deste universo que está aí e que está sendo desbravado há oito mil anos! Não sou o que você chamaria de artista de vanguarda, inclusive porque acho a palavra horrível, tem todas as conotações de coisas que detesto. E como disse Argan, falando sobre Arte Moderna e analisando o fascismo: a preocupação da vanguarda que, em último caso, pode conotar uma busca pela originalidade é, na verdade, um tempo perdido, pois ela é rapidamente "devorada" pelo sistema vigente e até banalizada. Então deixa de ser vanguarda e, quando não é transformada em retaguarda, é uma sorte!

Processos
de criação

Tenho sempre a sensação de que a imagem não está pronta. Dou por terminada com aquele sentimento de que poderia ser mais ou menos. Flávio Motta, um amigo meu, professor de História da Arte e artista maravilhoso, deu-me uma resposta que acho muito divertida. Ele disse: "O trabalho está pronto quando você não tem mais nada para tirar." Porém, na gravura, nem sempre isto é possível. A

sensação de que você fez uma coisa "over", ou de que fez algo "under", nem sempre pode ser corrigida. Quando se chega naquele ponto de síntese, quando não há nada mais a acrescentar nem tirar, a imagem deve estar pronta, mesmo. Como é que eu sei? Esta questão é muito complicada. Eu dou a imagem por terminada, o que não significa que ela esteja pronta. E, quem sabe, ela fique pronta no olhar do espectador, também!

Vou trabalhando uma matriz em ritmo contínuo, porque preciso estar absolutamente "encharcada". Aquarela, eu deixo repousando um pouco, volto e trabalho, presto atenção; é outro ritmo. Como trabalho numa oficina-ateliê coletivo, tenho um ritmo que disciplina o processo de trabalho. Tenho que fazer a primeira matriz, a segunda, a terceira, a quarta e a quinta sem interrupção, porque o impressor não pode ficar parado e eu não posso prender as matrizes, pois tem um outro artista esperando a pedra litográfica. Isto dá uma dinâmica muito interessante. Agora, no processo de impressão, sim; quando começo a trabalhar com a cor, por vezes fico um dia inteiro para chegar à modulação que imagino ser a ideal. E na hora da impressão, a prova tem que conferir com aquilo que imaginei, e isto nem sempre acontece. Quando ela fica realmente "no ponto", é uma sensação de alívio.

Acho que a técnica é um instrumento básico e sem este

instrumento não se pode fazer coisa alguma. Se você fizer música, é fundamental que tenha conhecimento da técnica, composição e de todos os elementos que constroem a linguagem musical. A partir daí se inicia o processo que vai construir a obra.

Mercado
de Arte

Eu pensei que fosse uma artista de mercado, por toda a minha vida, mas não sou. Não que meus trabalhos sejam muito caros. Acho que não sou uma artista de moda, nunca fui. Não sei se estou andando na contramão do mercado ou se é ele que me deixa meio de fora. Nunca tive um "boom" de mercado. Trabalho há 40 anos e vendo meu trabalho regularmente, porém nunca fui uma artista no sentido de estar na "crista da onda". Levo muito tempo fazendo um trabalho. Estou mais preocupada com o apuro. O trabalho tem que estar bem apurado, senão não me convence, não me satisfaz.

Conceito
de obra
de arte

O que poderia ser considerado obra de arte num determinado momento, em uma época, não é mais em outra época. Além disto, existem os preconceitos culturais. Quando foi que a arte negra pôde ser considerada obra de arte? Para o africano não tem este peso. Está tão próxima, tão embutida no exercício dos seus rituais, que passa por outro canal. Quando os impressionistas começaram a prestar

atenção nas gravuras japonesas, o que antes era desprezível ganhou um novo estatuto: o de obra de arte. Quanta coisa era considerada obra de arte e deixou de ser? O objeto de decoração, num determinado momento, só tem esta função. Mas Giotto foi convidado a pintar uma capela... é aí é um objeto de decoração ou uma obra de arte? A Capela Sistina, idem. Se a gente considerar a pintura dos palácios... Qual era a função que aquilo tinha: objeto de decoração, simplesmente? Então, como é que a gente define uma obra de arte e quais são os critérios para se definir com precisão? Não sei! Se estou diante de um trabalho e digo que está mal realizado, tem vocabulário pobre, não estrutura uma imagem que emocione, não passa nada, não surpreende o olhar, não informa uma coisa nova, não estabelece nenhum tipo de diálogo, que é inerte, para mim não serve! Quando você pensa na História da Arte, configurada como tal e antes do Renascimento, que não havia esta noção que temos de História da Arte, as pessoas estavam fazendo vitrais e tantas outras obras, sem se preocuparem que fossem definidas como obras de arte. Cervantes escreveu D. Quixote e, acredito, não estava deliberadamente pensando em fazer uma obra de arte. Qual é o limite que faz com que uma manifestação criativa, artística, se transforme numa obra de arte? Eu até invejo as pessoas que têm certeza, quando afirmam: "Isto é uma obra de arte!" Talvez os teóricos saibam melhor.

Eu ensinei durante 30 anos (não exatamente gravura). Lecionei na FAU /USP e trabalhava com o primeiro ano. Os alunos que estavam entrando eram exatamente aqueles que precisavam discutir a questão da instrumentação e da instrumentalização: como eles iriam usar a imagem visual. Mesmo que hoje eles trabalhem com o computador, o pensamento deles é visual, preponderantemente. Então, estes elementos que estruturam a forma, que chamo de trabalho gramatical, eram elaborados até o último ano, quando da apresentação da tese de graduação. Aprendi com os arquitetos questões básicas relacionadas com o espaço.

Com meus alunos, havia também uma discussão de natureza ética. Creio que isto é fundamental, o artista tem que ser ético. Não dá para criar situações duvidosas, deve haver honestidade e sinceridade. É fundamental. São estas as coisas que fazem o perfil profissional; mesmo que você erre, tem que ir até o fundo. Se para salvar alguma coisa tem que mascarar, é abominável como atitude. A discussão tinha por base o trabalho. Mesmo quando eu apontava algumas indicações de solução, elas eram só exemplares: eu propunha possibilidades, não modelos ou soluções. Esforçava-me para, como professora, "entrar" no trabalho do outro - que é distante do meu - e extrair dele qualidades; este era meu objetivo. O trabalho do outro

não pode ser uma projeção do meu pensamento.

É curioso, mas a influência que eu tive foi muito mais à distância do que na proximidade. Axel Lescoscheck, que tinha características de gravador centro-europeu, não chegou propriamente a influir na formação de minha imagem, nem tão pouco Carlos Oswald, que era um homem de visão mais acadêmica. Com eles o trabalho era um laboratório. Com Lescoscheck, tínhamos algumas discussões bem interessantes: ele era um excelente professor com quem aprendi muito. O exercício de minha profissão de professora, valeu-me bastante. No momento que um aluno tiver alguma coisa parecida com a sua, você errou em algum lugar, pois o que você tem para ensinar a ele são outras coisas e não a forma, um estilo. Você tem que dar a ele condições para compreender o seu próprio trabalho e poder utilizar-se de informações e conhecimentos que o professor indica e apresenta. Sofri influência de Käthe Kolwittz, de Posada, de Leopoldo Mendez e de Kubin. Não que eles fossem meus "tutores", mas eram artistas com as quais eu podia ter uma interlocução. Eu estudei Goya e meu trabalho não tem nada a ver com o dele. Estudei a questão da cor em Velásquez e Cézanne e a questão do instante e do tempo em Degas. Com eles eu trabalhei mais do que com meus professores. E continuo com eles e todos aqueles que formam a História da Arte.

CAPÍTULO III
RECOMPONDO O ESPELHO

Num primeiro momento, ao fazer a análise das entrevistas, busquei as diferenças presentes nas declarações dos artistas, pois entendia que o sentido do trabalho devesse se dar na diferenciação e não na semelhança. No processo de edição final dos textos resultantes das entrevistas, frequentemente senti necessidade de voltar aos originais, a fim de buscar nos depoimentos integralmente transcritos, o conteúdo expressivo que, às vezes, na forma editada do texto, poderia ter se perdido. Também voltei com frequência às gravações, pois somente nelas poderia captar o não dito, as muitas reticências e hesitações que os artistas manifestam no decorrer das entrevistas, o silêncio carregado de expressão que, no texto editado é neutralizado.

Também as obras destes artistas contribuíram grandemente para compreender suas declarações, pois nelas se encontra a essência de suas afirmações verbais - a imagem manifestada plasticamente.

Finalizando, as referências feitas pelos artistas e história da arte também contribuíram para um aprofundamento do trabalho.

Além deste estruturamento do trabalho, tendo como base as entrevistas, a pesquisa bibliográfica foi fundamental para estabelecer uma ligação entre teoria e prática.

DA FORMAÇÃO DOS ARTISTAS

Na formação dos artistas entrevistados concorreram inúmeros aspectos: a vontade e a determinação de libertar-se de entraves técnicos que impeçam a realização da obra, a presença do cotidiano e a obsessão

pela imagem, o que torna o artista um decodificador permanente de seus significados. Existe ainda um desejo de suplantar a impossibilidade e que por vezes atua como estímulo para a pesquisa e a continuidade do trabalho. Estes elementos reorganizam inúmeras vezes o universo dos artistas. O fator tempo também é apresentado pelos artistas como um aspecto relevante, pois no tempo se dá a reflexão do que já foi produzido. Ora produzindo, ora refletindo sobre sua produção, o artista realiza um salto dialético no trato com suas imagens.

A formação artística também está permeada pelo desejo de construir um diálogo permanente com determinado mestre ou artista que ofereça referências e uma identidade ao artista iniciante. Esta aproximação pode se dar num encontro fortuito ou numa busca propositada, motivada pelo anseio pessoal de materializar imagens latentes. A aproximação com a história da arte também expressa uma necessidade de respaldar-se em exemplos. A familiaridade com que navegam pelas referências plásticas indica uma assimilação do legado de outros artistas. Daí as lembranças das vidas de outros artistas, que podem significar uma vontade de não isolamento, um desejo pessoal de reunir, no mesmo instante, passado e presente, referência e atitude, o já construído e o potencialmente realizável.

O DESENHO E SUA RELAÇÃO COM A GRAVURA

Como se configura o desenho na imagem gráfica? Muito diferente de um simples rastro, o desenho confirma-se como uma idéia, um projeto, um conceito. O desenho mantém sua relação com a gravura enquanto suporte

de uma ação gráfica, pautada em técnicas e procedimentos diversos do ato de desenhar. Esta configuração lança os limites da ação, mas também marca a passagem de uma ação mental e seu correspondente gráfico, deixando claro que não é a mera transposição de um desenho mental, mas a possibilidade da gravura enquanto permanência. Para que isto se efetue é preciso um entendimento das possibilidades do desenho e das variações técnicas da gravura. Um desenho mental comporta não só o projeto, mas também as percepções. O artista divaga entre a forma deste projeto e o deleite do desenho. Estaria aí presente a virtualidade cujo destino é a materialização? Os artistas discorrem sobre o fato do desenho ser a totalidade do projeto que, fragmentado, daria origem a inúmeros outros desenhos, que guardariam em si formas e experimentos virtuais. Deste grande desenho universalizado são iluminados fragmentos, tênues parcelas de uma rede de percepções, eleitos pelo corpo como instantes configuradores. Nesta escolha, as imagens não seriam meramente retiradas da memória, apagadas, mas poderiam de novo ser consideradas, voltando a fazer parte de um extenso desenho pessoal. Sempre em movimento, o desenho estende partes de seu todo, em movimento tentacular. Este desenho indivisível, produto e extensão da vida, não reside somente no interior, mas permeia os campos extensos, seja na percepção ou na lembrança, pois é urdido das mesmas coisas das quais se nutre e se configura.

DA FORMATIVIDADE DA IMAGEM

Esta preocupação vem ao encontro de questões estruturais de forma e conteúdo, temática e assunto. Esta questão não parece preocupar os artistas,

pois para eles o tempo da obra reserva em si as resoluções para questões relacionadas com a fatura da obra. A reflexão, este espírito meditativo que favorece a contemplação sobre a obra feita, se dá após a obra plasmada, e não antes. Assunto e conteúdo da obra podem estar ligados, entre outras coisas, a reminiscências, locais da memória pertencentes ao campo da percepção. Como será classificado o trabalho e sua identidade com uma série de outras imagens não é questão que ocupe o fazer artístico enquanto durar o tempo da fatura. Este tempo que aqui se fala é o tempo dos inúmeros estágios para a realização da gravura, do preparo da matriz à sua impressão. Este tempo é plástico e molda-se à imagem, demonstrando que forma, conteúdo, tema e assunto são assuntos de ordem posterior e de menor importância, dentro do tempo do gesto criador. Responsáveis por pequena parcela dos fatores geradores da visualidade da imagem, são momentos posteriores. Dentro, fora, sobreposto e translúcido são movimentos do tempo que regem a criação e possibilitam a reflexão.

Neste universo regido pelo tempo da criação situa-se a definição do acaso. Partindo-se do entendimento que o acaso é gerado por uma alteração de nossa vontade, Bergson (1979) define-o como sendo uma vontade de intenção, estando alternadamente entre uma e outra ordem. Desta forma, há uma inquietação ao se falar disto, pois a atitude de incorporação do acaso na obra já é a atitude da vontade, prevista pela própria ação. Na verdade, somente se efetua a percepção do acaso no momento em que se depara com uma ordem, na expectativa de outra que não se sucedeu. Ordem e desordem, no entanto, são relativas, na medida em que nossa vontade incorpora a desordem como ordem. Assim: "*Acaso e desordem são*

percebidos como relativos. Se quisermos representar um e outro como absolutos, percebemos que involuntariamente vamos e voltamos como uma lançadeira entre duas espécies de ordem". (1979:206/207)

Ou seja, a negação de uma ordem ocorre pela percepção de outra, atribuída como desordem. A percepção imediatamente emite a idéia de outra ordem e, assim, a negação incorpora-se como afirmação.

Sendo assim, a percepção "*não é mais que uma seleção*" (Bergson, 1990), pois trata-se de saber qual será o nível de atuação que o artista terá sobre esta ou aquela imagem. Este reconhecimento dos interesses está associado ao desejo de se construir um imaginário, pois é do artista a escolha de quais as percepções que possam se adequar ao seu vocabulário plástico. Para o artista, a fixação em uma temática dissolve-se num certo período, para depois se reintegrar em novas formas, sob outro aspecto. O artista reorganiza este vasto repertório unindo a isto uma percepção voltada para sua leitura do mundo. Aí está representado o papel do artista como criador de vocabulários e decodificador de símbolos. Este canal de percepções não está restrito ao campo visual, mas à memória de todos os sentidos do corpo que agem sobre a matéria. Imagens e recordações de fatos há muito passados, instantes imediatamente percebidos e a manipulação da técnica e da matéria mesclam-se a inúmeras outras influências. As imagens que encharcam os olhos destes artistas são, por assim dizer, armazenadas no corpo e, quando solicitadas, submergidas que estão por outras imagens, vêm à tona impregnadas de sentidos, impossíveis de serem separadas.

DAS ETAPAS DA CRIAÇÃO

O momento de plasmar a obra é citado pelos artistas entrevistados como aquele que lhes requer maior atenção. Que instrumentos teria o artista para registrar visualmente a imagem? Em diversos momentos, nos encontros com os artistas, fica patente aos artistas que não existe um processo único para sua realização. Compreende-se que, desde o instante que foi concebida até a sua fatura, a imagem passa por inúmeros acertos, que vão desde resoluções técnicas, passando pelos necessários ajustes no sentido de adequar o trabalho à um projeto original, à incorporação do acaso. Então, por mais que o artista tenha o controle de todos os aspectos formais da imagem e absolutamente tudo corresponda a um princípio estabelecido, a incorporação de uma nova ordem oferecida pelo acaso transforma a imagem original em seu duplo, sendo a imagem final o resultado da compreensão da primeira e aceitação da segunda. A intuição elaboraria uma reflexão sobre a imagem finalizada, podendo daí gerar-se uma terceira possibilidade, criando-se um vasto arquivo de imagens cuja experimentação se dá em nível mental.

De certa forma, a intuição do artista age como mola propulsora, pois a percepção das coisas formula um vocabulário plástico. A intuição prevê isto e, sabedora da necessidade de um repertório de imagens, reserva à racionalidade a determinação da técnica e da matéria. A intuição sozinha pode não ser suficiente para a elaboração de um acervo de imagens mas, sem dúvida, aliando-se à racionalidade, busca a continuidade do trabalho do artista na percepção dos objetos. A racionalidade, por sua vez, fornecerá

aos artistas os fenômenos físico-químicos dos objetos. Portanto, cabe à intuição "*o instinto que se tornou desprendido*" (Bergson, 1979:159) a missão de refletir sobre os objetos e ampliá-los no sentido de aliar a percepção de qualidades presentes em determinados objetos a outras percepções. Daí, observando-se o trabalho plástico dos artistas entrevistados poder-se perceber elementos que determinadas imagens promovem serem utilizados mais adiante, diluídos e fragmentados, porém nitidamente representados.

A forma com que os artistas se utilizam da técnica também passa por etapas. Fica claro, nas entrevistas, que a formação artística se dá pela correta apreensão da técnica. Porém, a elaboração de um imaginário próprio acontece na ruptura de modelos, tanto na iconografia quanto na técnica. A estes artistas só é dada a certeza da criação de um repertório pessoal quando surge esta ruptura, um comportamento de característica experimental, sendo então a técnica uma linguagem mental.

DA DEFINIÇÃO DE OBRA DE ARTE

Para os artistas entrevistados, a obra de arte é carregada de valores universais cuja determinação fica a cargo da História, atingindo o indivíduo e suas particularidades. Os artistas citaram exemplos de obras que recebem este epíteto, daí fundem-se à obra e aos artistas que as produziram. Estes exemplos são carregados de admiração, tanto pela técnica como pela linguagem, e até pela vida pessoal do artista referido. A obra de arte se caracterizaria como uma projeção de valores calcados no espectador e

esta visão projetiva estaria permeada de valores intrínsecos que variam da vida do artista até uma identidade com o procedimento técnico. A história de vida de um artista, seus escritos e conjunto de pensamentos e atitudes revelam muito sobre a sua obra. Talvez isto possa ser denominado de aura, uma cintilação de significados tênues, mas fortemente imantados, detonados num átmo de tempo junto às lembranças e imagens existentes na memória do espectador. Todo um conjunto de ressonâncias ligadas à Humanidade une-se ao indivíduo, e isto produz um sentimento de admiração, cuja explicação torna-se insuficiente no que tange às palavras.

A obra de arte fica caracterizada pela "*urgência de estar lá*" (Bergson, 1979). Na indefinição de como qualificar uma obra de arte, os artista desejam encontrar, tanto na imagem em si, como em outros fatores relacionados a sua produção, a origem para esta admiração, e a isto deve-se juntar a necessidade que os artistas sentem de projetar seus próprios valores.

Um desdobramento da questão relacionada à obra de arte é a sua definição enquanto arte contemporânea. Esta reserva a alguns destes artistas um exercício de empatia, pois nela navegam referências históricas e iconográficas.

DAS INFLUÊNCIAS E SOBRE O ENSINO DA ARTE

O artista deixa um rastro em seu percurso. Ao artista seria possível perceber esta trilha deixada por outros artistas. Nas entrevistas foram citados artistas cujo procedimento os aproxima de alguma forma. Ao mesmo tempo que existe a influência, pode-se perceber que esta encontra-se

compartimentalizada, realizando determinadas funções. O artista escolheria aqui e ali o que lhe seria útil como ferramenta para a realização de determinado trabalho, pinçando aspectos e incorporando isto ou aquilo ao seu vocabulário. Porém, esta quase apropriação não se revela de modo tão retilíneo. A própria negação da influência criaria um percurso, a busca de sua própria linguagem. Portanto, a influência também pode agir como uma ruptura, projetando a vontade do artista. As imagens geradas podem estar carregadas de diversas influências e caberia ao artista mapear as origens de ícones que percorrem seu trabalho. A libertação da influência se dá no imaginário e na matéria, podendo o artista, dentro do experimentalismo, ver-se como indivíduo criador. A presença de um mestre ou um facilitador está presente nas declarações destes artistas com muito frescor, como se esta lembrança estivesse revestida de afeto. Este mestre - cujo contato não necessita ser pessoal - orienta o olhar do artista, determinando um percurso. Daí pode advir uma outra situação: a imitação. No solitário caminho pela figuração individual é preciso romper com o imaginário e com a presença marcante do mestre para dar existência verdadeira à imagem do artista nascente.

DAS SIMBOLOGIAS

Ao falar de seu processo de criação o artista está tendo como referência a relação que mantém com suas imagens. É difícil dissociar o discurso da imagem produzida e com a qual convive-se constantemente. Portanto, gostaria de acrescentar esta questão das simbologias, presente nos discursos

dos entrevistados. O artista busca nos símbolos, presentes em diversas culturas, a compreensão de suas formas. Na procura de símbolos o inverso pode suceder, visto que o símbolo, já sedimentado pode se apropriar do imaginário de um artista. O repertório simbólico acumulado pela história pode servir ao artista, sendo este capacitado para percebê-lo. O artista não cria símbolos, mas dele extrai uma leitura que coincide com uma imagem mental, uma lembrança, uma sensação, um acaso. Ao espectador cabe a ressonância deste símbolo, orientado pelo universo das culturas. No olhar do espectador estariam presentes conceitos, identidades e alteridades que completariam a obra, dando-lhe sua finalidade artística.

A exploração de determinado símbolo permite ao artista o livre trânsito pela forma, podendo adicionar aspectos de sua própria personalidade. Os símbolos perpetuam culturas já destruídas pelo movimento da história e deixam no artista sua impressão mais profunda. Para o artista, o símbolo deve ser plástico. Sua compreensão encontraria ressonância na realidade do artista e em sua vida. Quando esvaído de seu sentido mais profundo, atendendo aos apelos imediatos de uma percepção calcada na pressa, transforma-se em alegoria. A alegoria "*...o único divertimento [...] que o melancólico se permite*" (Benjamim, 1984:207) assombra o artista, pois seu surgimento no imaginário significaria o esgotamento das possibilidades afetivas do símbolo. Ao artista resta ver-se no interior da obra, fazendo-a de dentro para fora, conferindo se nela está registrada a força que pretendeu calcar. Daí a obra conter em si a tenacidade e o abandono. No exercício da alegoria enquanto crítica, a vontade de manter-se fiel ao imaginário particular disputa como artista o seu tempo de vida.

CAPÍTULO IV
RETEA, REVEA

No corredor da casa vivida na infância as portas (tantas!) desenhavam realidades simétricas às linhas paralelas do piso e do teto, encontrando-se na terceira parede. O ponto do encontro era o grande espelho de moldura dourada (mais tarde escuro como noqueira e, depois, desaparecido).

Posicionando-me com um outro pequeno espelho percebia, maravilhada, a fragmentação das formas.

Surpresas se sucedem. Movendo tão lentamente quanto possível meu espelho, acreditava criar mundos. Imitação do infinito! (escondia-me ao ouvir passos e, com meu pequeno espelho, encarava a figura familiar e pálida da menina doente).

Minha própria imagem desencantava o olhar, porém, munida de um vidro polido, arquitetava visões.

Um pequeno desvio do ângulo, fazia surgirem os objetos próximos, mas deles não percebia o princípio ou o fim.

A partida se confunde com a volta e, antes de sentir-se a ausência, a presença ainda não se fez.

"A obra é arte enquanto não for desvendada". Esta declaração de Mário Gruber obriga-me a percorrer o caminho inicial onde, com a intenção de investigar o processo de criação, dei princípio a este trabalho. Porém, acabo por compreender que o encerramento deste trabalho não tem o formato plano que esperava concretizar. As respostas deixam um rastro, uma pista, uma nova trilha a seguir, criando um desejo de seguir além. Cada declaração dos artistas que entrevistei me conduzia a outras questões,

igualmente relevantes. Porém, a impossibilidade de estender o trabalho além de um prazo determinado fez com que esta investigação se detivesse em aspectos mais abrangentes e menos específicos. Relacionando a vida do artista à sua obra, debati-me com algumas questões de ordem plástica e outras de caráter estético e filosófico, algumas calcadas na realidade e outras em caminhos impalpáveis. Falou-se de desenho, de percepção, de reflexão e de arbítrio e mesmo assim, temo não ter abrangido a totalidade das possibilidades. Volto ao espelho e sei que, ao tocá-lo, meu gesto estender-se-á ao infinito. Na busca de um espelho como objeto de reflexão percebo, com surpresa, que ele também pode me ver. Minhas questões voltam-se para mim, para meu trabalho plástico. Sabedora disto, retorno ao ateliê carregada de informações variadas e valiosas em suas diferenças. Esta série de inúmeros reflexos me cerca de possibilidades, o que me leva a afirmar que este trabalho não é conclusivo. Visitei o desejo gerador, o caos, as paixões. Nestes caminhos, percorri um certo itinerário, desejando firmemente a concentração, a mesma a qual me utilizo quando estou a desenhar os inúmeros galhos de uma velha árvore.

O DIÁRIO GRÁFICO

Imagens familiares cercam-me,

é o tempo de um espaço tão pequeno! Há um limite, pouco mais que um instante...

Na estrutura de formas tantas, desenhos traçam o caminho, busca e entrega no que está oculto.

Pequenas estampas reúnem-se e conversam
(durante minhas ausências, muitas coisas são tramadas)

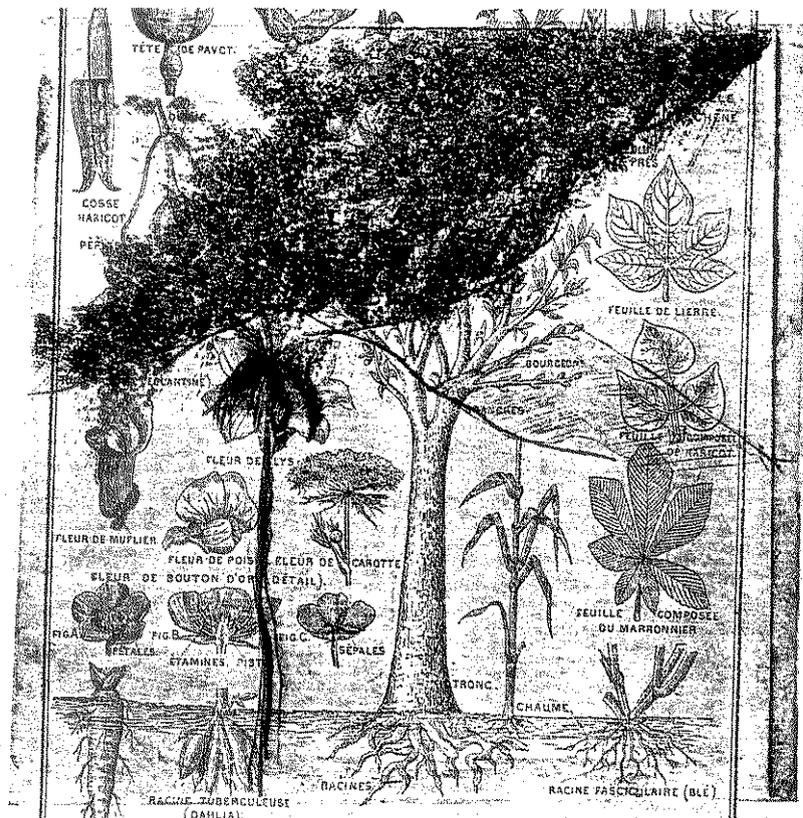
As imagens dizem já existir antes de tudo mais
falam baixo e o ruído permanece.
(não há silêncio, só turbilhão)

Só, embaralho impressões, trocando-as de lugar
em cima, por baixo, primeira, segunda, terceira,

mas são elas, as presentes
que mais fazem falta.

No retângulo da mesa de trabalho, espalho
ferramentas, livros, ossos de animais. Um olhar mais
curioso busca o vigamento de uma casa em ruínas-
construção tão próxima e até agora rejeitada.

Abandono, escuridão,
no negro do veludo reside a memória,
ofício da gravura.



S/TÍTULO
 PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 11x11



BODE
PONTA SECA - 15X28

(Meuse), arr. et à 6 km. N. de Verdun, oo.
 Corps de
 morte, exposé et corrompu.
 Anc. pars de la partie S. de
 la Bourgogne, dans le dpt de Saône-et-Loire

1600 h. Oten (Cher), arr. de
 Bourges.
 Assemblage de pièces de bois ou de métal servant



9. Montants. — 10. Rampes d'escalier. — 11. Plancher. — 12. Contrefiches. — 13. Solives. — 14. Poutres de charpente. — 15. Poutres de charpente. — 16. Poutres de charpente. — 17. Poutres de charpente. — 18. Poutres de charpente. — 19. Poutres de charpente. — 20. Poutres de charpente. — 21. Mœuvres. — 22. Appui.



Le commandant de l'engren au combat d'Quessant | ture, circonstance : que faire on pareille ren- (1794).

les arts et dans les sciences, une transforma-
 inspirée de l'antiquité. (1794).
 adj. Qui renait.
 vn. (c. naïve.) Saitre de non-
 veau. f. Regarantre : les feuilles renaisent. f. Fig.
 renaître au bonheur, redevenir heureux.
 adj. Qui a rapport aux reins.
 sm. (orig. germanique.) Quadrupède carnassier, très rusé, du genre chien. f. Fig. Homme rusé.

vn. Imiter les fineses du renard. f. Pop. et proverbe. f. sm. Celui qui, dans une terre, se fait de prendre les renards. f. Qui est propre au renard. f. Tanrière du renard. f. (1652-1719.) cançais; inventeur des grands services français.



S/ TÍTULO
PONTA SECA - 9x18



S/ TÍTULO
PONTA SECA - 10,5 x 9

Na estrutura arquitetônica
existe uma medida
na distância e na proximidade
arcos e colunas
cria-se a ilusão: assim, a perspectiva
de um corredor na escola da montanha
todos os dias, desde um século

Firmeza e austeridade

em seus arcos se apoiam corpos
mãos e flancos

entre o vazio e o cheio
o texto acolhe a imagem, por vezes afastando-se,
espaço
sufoca-se, rebaixando o teto.

um universo de muitas tonalidades

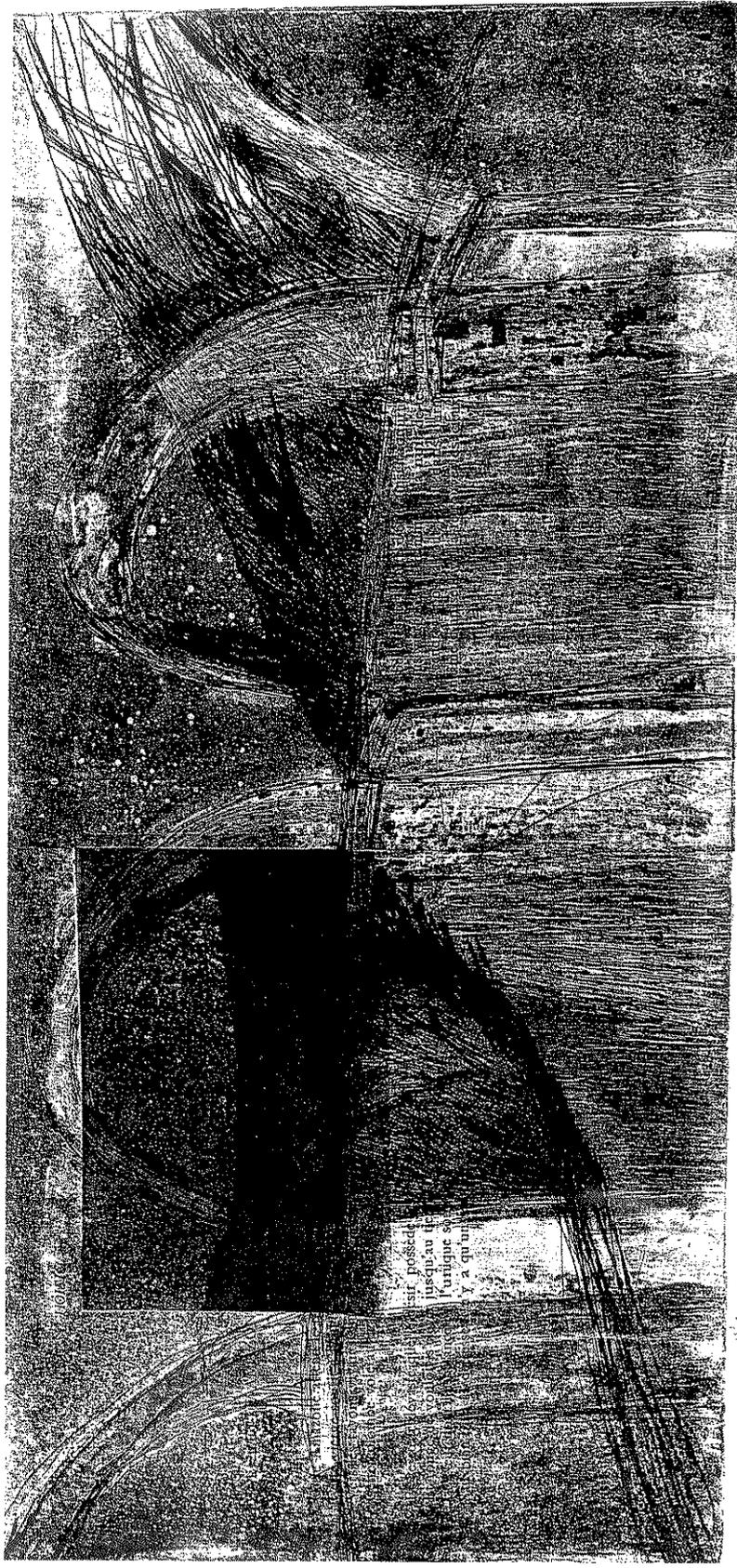
linhas e pontos luminosos
ausência de humanidade.

POUR UNE OMBRE

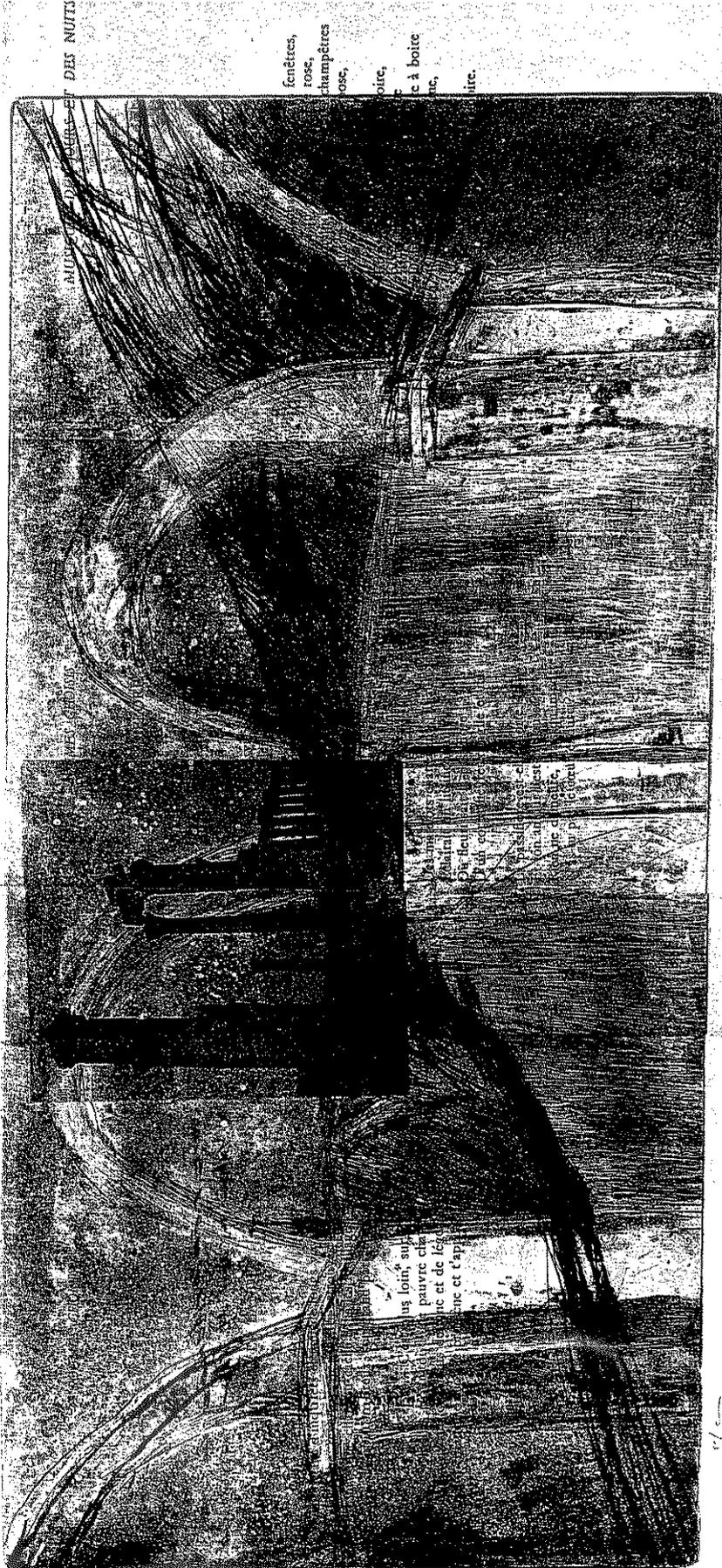
Chère oubliée
Qui dors auprès
De trois cyprès
Et d'une yeuse,

Toi qui n'es plus,
Je te recrée
Vierge et dorée
Aux lieux élus

Où, vain délice,
Ta forme vers
Mes bras ouverts
Se penche et glisse.



CONSTRUÇÃO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 47x23



CONSTRUÇÃO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 47x23



Maria Teresa

SEM TÍTULO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 20x12

Fragmentos de ossos
retalho de desenho

um desejo de ocultar
velar
nublar
separar, obstruir, negar o traço
anuncia-se a hora de superar o ambiente da casa

Entre a porta e a paisagem
imobilizo-me e angustio-me.

Retorno aos livros, onde abandono as mãos no papel
no universo de figuras impressas:
vinhetas, títulos, tipografias, costuras, dedicatórias
ex-libris
marcas anunciam a idade e outras mãos se juntam às
minhas no manuseio das páginas.

Uma pequena chapa recobre a vinheta e cria
a dimensão desejada
páginas são separadas, macias ao toque.
(acoberto discretas luminosidades)

Descaminhos: a palavra acompanha a imagem
não legenda mas
desarmonia.



11

11-2-66 36



S/ TÍTULO
PONTA SECA - 10,5 x10,5



MUSICIENS DES JOURS
ET DES NUITS

anches?

128



S/ TÍTULO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 11x11

Da montanha
relevo pouco pronunciado, quase nenhum
só volume
uma geografia própria
um contorno

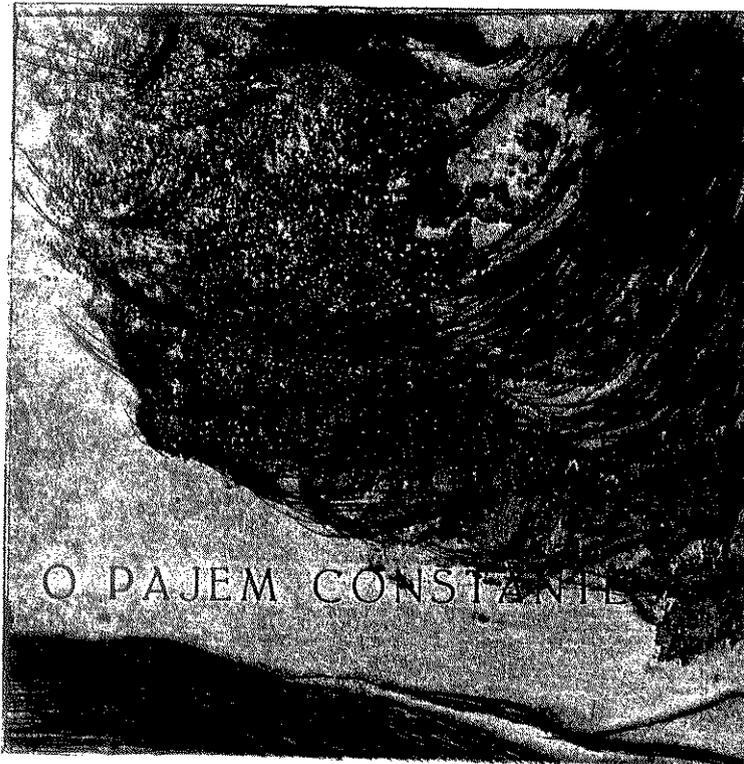
Assim avisto o pajem

meu companheiro constante
pequeno poema sem vida
insípida criação exausta
concebida na chuva de um dia distante de agosto
ou seria março, quem se importa.

Entre outros, como ele
numa fila descorada
impune, reina
assim, existe
A mão escolhe o pajem, entre tantos como ele
percorrendo o poema demarcado pela ausência
é agora visível
e a montanha se sobrepõe

Ninguém ousa protestar,
as nuvens passam e nelas não confiro o registro
Estaria o olhar entorpecido?

(preciso encobrir-lhe a força com muitas palavras
assim descrevendo a imagem não é imagem)



PC

Maria C. S.

DO PATÉTICO E DO MECÂNICO



2

DO PATÉTICO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 12x21



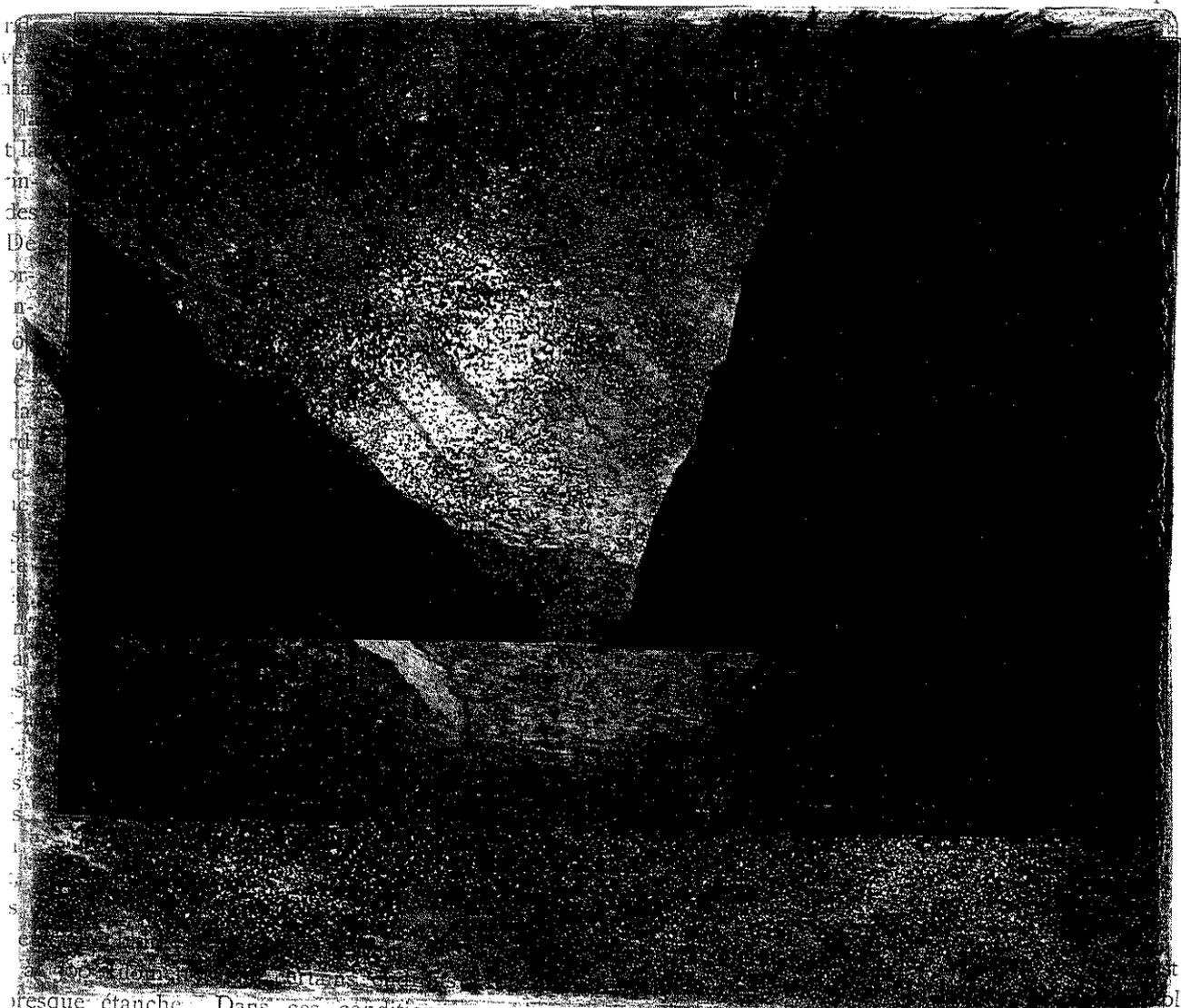
A VIDA BREVE SEGUIDA
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 12x19



PARAÍSO PERDIDO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 10,5x10,5

MOPSUS

...oi, cher ami, prends donc
...Antigone, grands cris depuis
...il méritait l'
...en font une chose
...que le bronze orne



resque étanche. Dans ces conditions, ces pays, ditions topographiques de leur pays pousse les Sc



S/TÍTULO
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 11x11

A ausência de gravado se faz gravura

boef,

armure

sisteme musculaire

insectes

o dicionário aniversaria, seu natalício salvo da

fogueira, num descaso

no papel de qualidade, impalpável

quase tornado cinza

multiplamente, preparando uma repetição

(posso imprimir indefinidamente)

uma matriz familiar gera até a exaustão

les cinc sens, do paladar só tenho a lembrança

as folhas úmidas colam-se uma nas outras e assim encurvam-se,

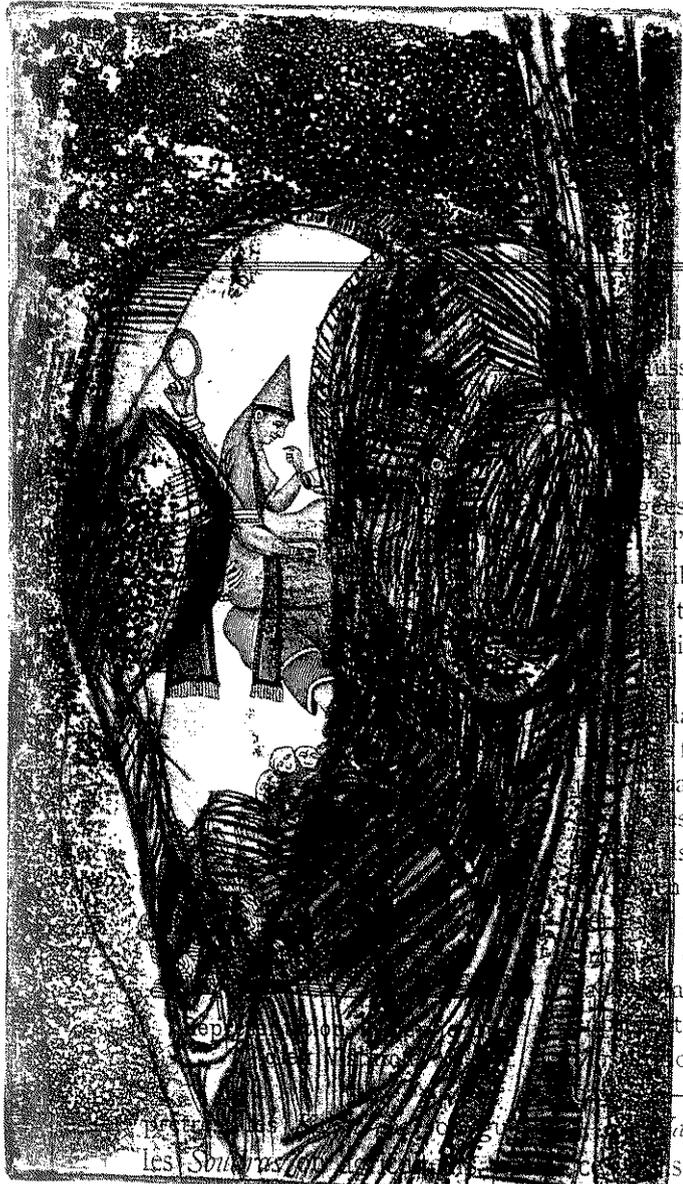
dobrando-se para dentro no esforço de tocar-se, mas

antes que isto aconteça, volto com elas para a água, estão

assim quase transparentes.

A repetição é como um espelho

que reflete outro.



les Souverains...
... sont fondus ou éparpillés en une multitude

S/ TÍTULO
PONTA SECA - 9x16

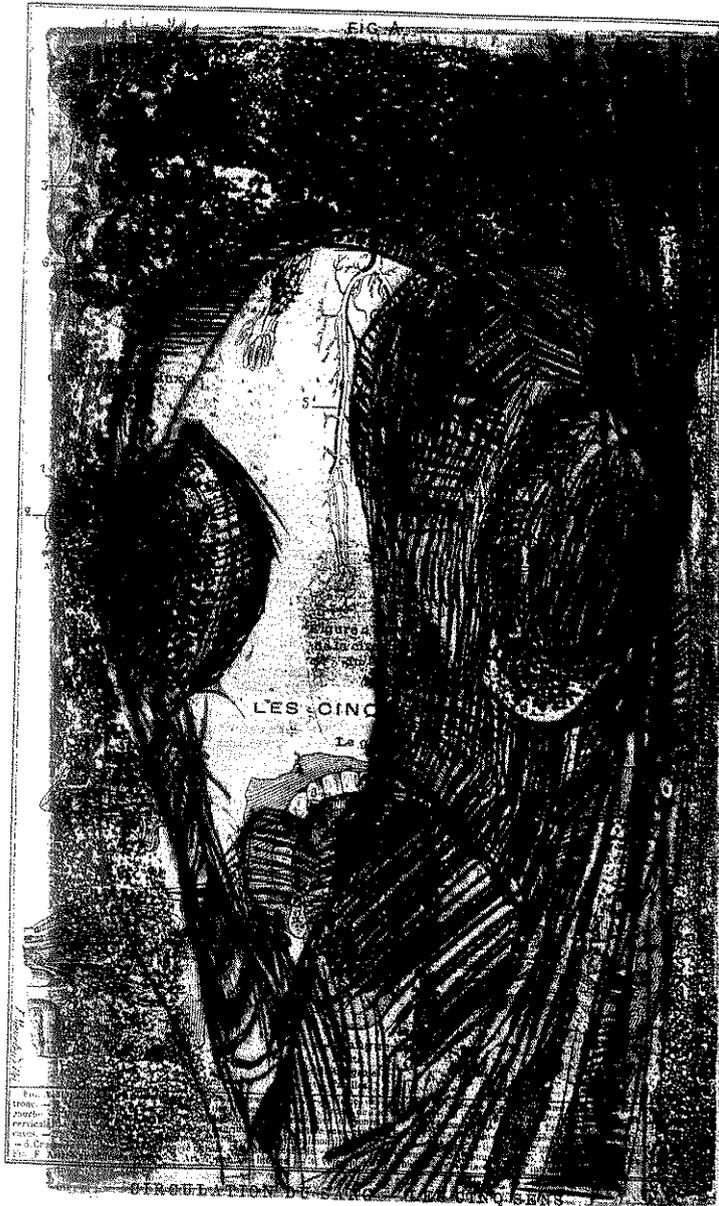


BOEUF

3

BOEF
PONTA SECA - 9x16





LES CINQ SENS
PONTA SECA - 9x16



SYSTÈME MUSCULAIRE

S. MUSCULAIRE
PONTA SECA - 9x16



REPTILES

Handwritten signature or mark



SQUELETTE DE L'HOMME

SQUELETTE
PONTA SECA - 9x16



DIGESTION ET RESPIRATION



1. Capote
2. Cuirasse
3. Braguier
4. Braguier
5. Cuirasse

ARMURE
PONTA SECA - 9x16

Paisagem

presentes de terra e ar

(o horizonte reverbera no calor)

a poesia francesa descreve um encontro, dois pássaros, um amigo ausente, a vontade de viver no verão, flores secas esquecidas sobre a mesa, a passagem de um olhar sobre um quadro, o bosque cheio de vida, o riacho.

Meu olhar busca a quase perfeitamente transparência da janela, deixo no vidro as marcas da respiração, o dedo indica o começo e o fim de um desenho, assim fechando os olhos e imprimindo na memória.

O verão opressivo deixa lento o

pensamento

Diluindo a paisagem na memória, crio outros lugares posso criar relevos e novas espécies de folhas.

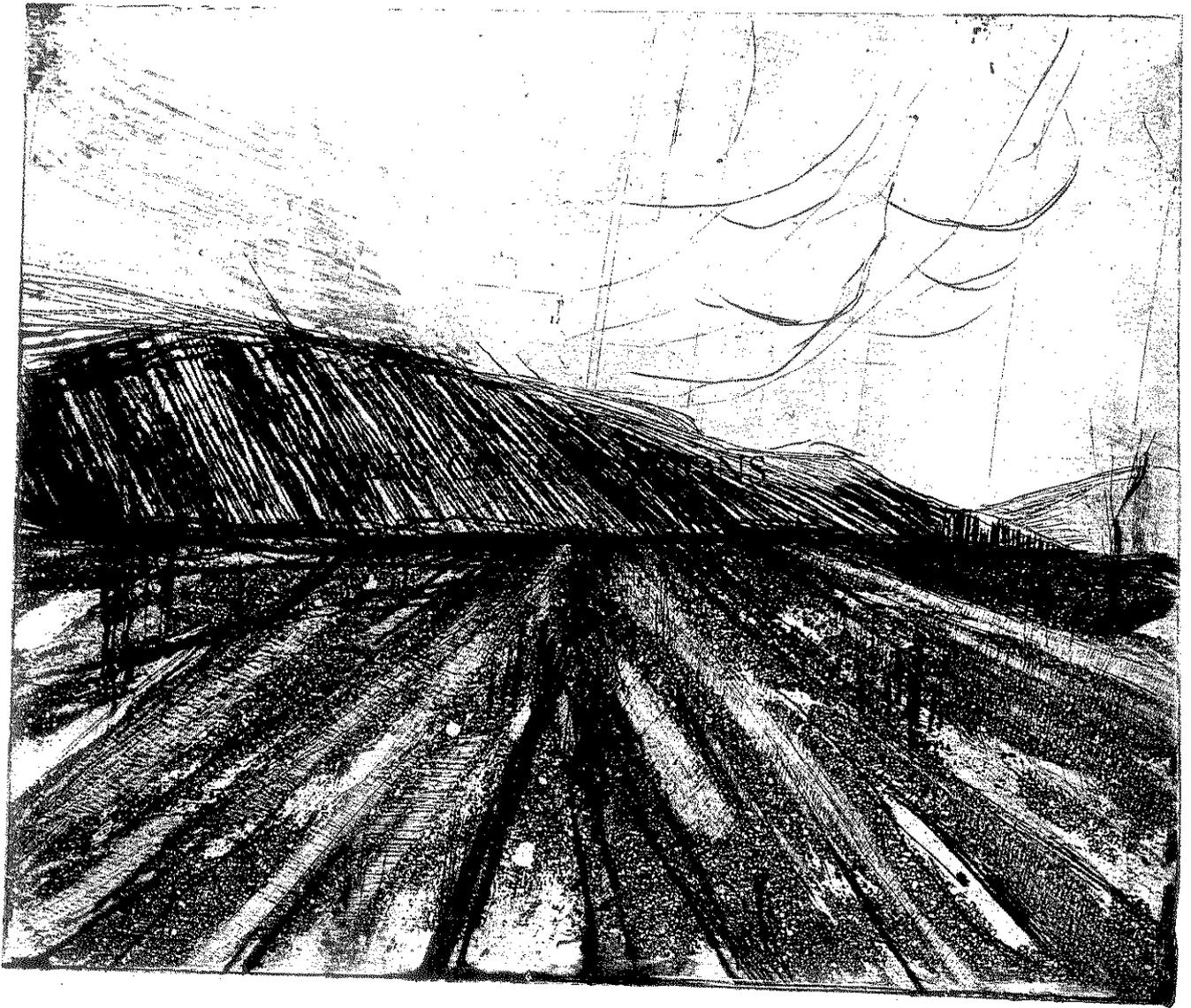
Conheço cada instante, nada é novo e nada é conhecido. Tudo desperta

(a perspectiva aérea, que assombro)
em casa, o ruído das imagens silencia.

ÉLÉGIE AUX AMOURS



JE SONGE...
PONTA SECA/AGUA FORTE - 67x37





S/ TÍTULO
PONTA SECA - 22x15

Nas viagens, a paisagem é um desfrute

não o elogio mas a impressão desolada.

Partir e voltar à casa, na estrada, reconhecendo seus
habitantes da paisagem que transfigura-se da exuberância
incômoda, a inércia de uma atmosfera abafada.

O horizonte curva-se, há um deslocamento
a paisagem pode oprimir

(isto vejo dos vidros amplísimos)

árvores ressequidas, nuvens pesadas,

a terra desfia-se

No papel, o poema é presente
nele busco o grafismo
a impressão dos caminhos
uma rede interminável de nunca-chegar
a presença do corpo, uma dor

Minha marca e passagem.

Canto primeiro.

Dell'arbo, os montes tolhados,
En tanto imaginada no concito,
Qu'os riuales ex' arido que se contate:
Médula de Piloto, que se geito
Sua afflato no riuo, ex' tam prodante,
Que os litoz amê f'rao d'ly riuo,
Deo t'rao t'rao m'rtos, ou perdidos,

As p'luaras acobon,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

Ave a nos ligera, Lusitana,
Com refrejo da terra, em si c'uidado,
Que sem aquella gente inhomana:
Que os apouentos Casp'os habitando,
A conquist'ar as terras Afrianas
Yeruo ex' por orden do d'lyso,
O Imperio romano a Castilian.

Reite o G'balto algeramente,
O M'ltico ex' toda sua companhia,
D'ly de r'carpa que l'abo presente,
Que si pora d'ly effeio se t'rao:
D'ly deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
N'co t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao o M'ltico comêto l'abo v'bo,
E m'ltico m'ltico comêto t'rao t'rao.

Esta a g'balto maritima de Lusit.
Sobido pela exortia, de admirada,
Nadando o t'rao g'balto m'ltico ex' vello,
E a l'abo g'balto m'ltico ex' vello,
T'rao m'ltico m'ltico ex' vello
O m'ltico m'ltico ex' vello
E p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello

in p'ntem os l'abo que t'rao,
O filio de Filipo n'ca porte,
T'rao t'rao, que l'abo t'rao t'rao,
Pobaco do t'rao, l'abo ex' vello
M'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Que t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Quando g'balto t'rao t'rao,
Quando g'balto t'rao t'rao,

Não f'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Sua d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Que m'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Ena d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
P'lo, m'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
P'rao que t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Quando g'balto t'rao t'rao,

Mo d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Sobra a terra d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Uma v'ltico a t'rao t'rao, l'abo ex' vello
P'rao o t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E por m'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
No g'balto natural t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao M'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello

Este l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
O l'abo que se pale, m'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Que tem p'lo de l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Em papel, o que m'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Quando g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Quando g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello

o segundo. II
Canto Segundo.

Este tempo o
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Que se l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
O g'balto m'ltico ex' vello
A l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Quando a m'ltico t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Ad'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

OS LUSIADAS
Am'ly se p'rao t'rao, l'abo ex' vello
Com t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Por acharem d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Nona de t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Qu'os t'rao t'rao, l'abo ex' vello
N' g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E como t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao t'rao, l'abo ex' vello

OS LUSIADAS
Am'ly se p'rao t'rao, l'abo ex' vello
Com t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Por acharem d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Nona de t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Qu'os t'rao t'rao, l'abo ex' vello
N' g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E como t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

OS LUSIADAS
Am'ly se p'rao t'rao, l'abo ex' vello
Com t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Por acharem d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Nona de t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Qu'os t'rao t'rao, l'abo ex' vello
N' g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E como t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

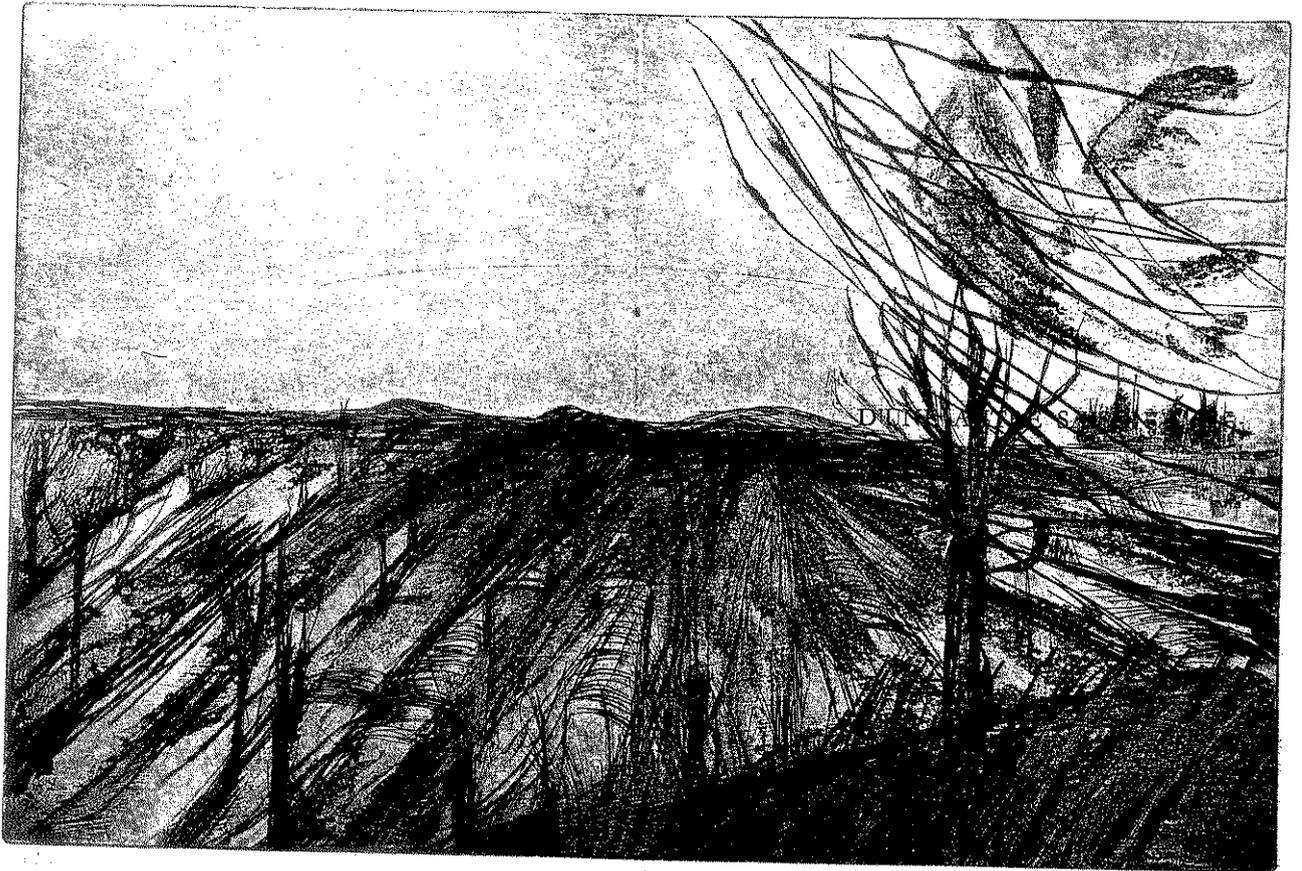
Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

OS LUSIADAS
Am'ly se p'rao t'rao, l'abo ex' vello
Com t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Por acharem d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Nona de t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Qu'os t'rao t'rao, l'abo ex' vello
N' g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E como t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

Qu'os para a t'rao as p'ruadas formigo,
L'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' for ca exercicio, de m'ltico,
Deo t'rao t'rao, l'abo ex' vello
At' p'rao t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E a l'abo t'rao t'rao, l'abo ex' vello

OS LUSIADAS
Am'ly se p'rao t'rao, l'abo ex' vello
Com t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Por acharem d'ly t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Nona de t'rao t'rao, l'abo ex' vello
Qu'os t'rao t'rao, l'abo ex' vello
N' g'balto t'rao t'rao, l'abo ex' vello
E como t'rao t'rao, l'abo ex' vello
T'rao t'rao, l'abo ex' vello



Maria do Carmo

SECA
PONTA SECA - 37x23



Quelle est cette colombe apportée au monde
Et quelle est cette colombe apportée au monde
Qui ne protège pas son amour de l'homme
Chaque année millions sur plus de cinquante millions
Le plus sûr, le plus sûr, le plus sûr et le plus sûr
Et les papillons de nuit se posent dans les ruelles.

POÈMES CHOISIS

POÈMES ADJACENTS

LE DEUX COLOMBES
PONTA SECA/ÁGUA FORTE - 62x36

ABSTRACT

This paper seeks to look into questions related to the genesis and image production materialized in the engraving, through the statements of engravers.

The desire to investigate the process, the invention and materialization of the image triggered the questions that were posed to seven artists: Arnaldo Bataglini, Cláudio Mubarac, Ermelindo Nardin, Luiz Armando Bagolin, Marco Buti, Mário Gruber and Renina Katz.

The research unfolded into a poetic work, arising out of meetings with artists and produced with the intent of grasping and recording the revealing and unique moments of the interviews: 39 engravings and 14 poems that introduce and interact with the statements of the interviewed artists.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: razões e paixões do artista-professor**. Tese de Doutorado. Campinas, Faculdade de Educação, UNICAMP, 1992.

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons: A Nova Cultura Oral**. São Paulo, Cortez, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

AUDIN, Marius. **Histoire de L'imprimerie por l'image: L'histoire et la Technique**. tome I, III et V. Paris, Henri Jonquiére Editeur, 1929.

ARIÉS, Philippe e DUBY, Georges. **A História da Vida Privada - da Renascença ao Século das Luzes**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, Papyrus, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Dialética da Duração**. São Paulo, Ática, 1994.

BAUDRILARD, Jean. **A Transparência do Mal: Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos**. Campinas, Papyrus, 1990.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

- BLUM, Andrés. **Les Origines du Papier de l'imprimerie et la gravure.** Paris, Ed. de La Tounelle, 1935.
- BORDIEU, Pierre. "A Opinião Pública não Existe". in **Les Temps Modernes**, Paris, nº 318, 1973.
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do Olhar", in **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- _____. **Reflexões Sobre a Arte.** São Paulo, Ática, 1991.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Repensando a Pesquisa Participante.** São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BURKE, Edmund. **Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo.** Campinas, Papyrus/ UNICAMP, 1993.
- CALVINO, Ítalo. **As Cosmicômicas.** São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Seis Propostas para o Próximo Milênio.** São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CARDINAL, Roger. **O Expressionismo.** Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- DUFRENE, Mikel. **Estética e Filosofia.** São Paulo, Perspectiva, 1981.
- ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- FAZENDA, Ivany (org.). **Metodologia da Pesquisa Educacional.** São Paulo, Cortez, 1994.
- FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. **Lívio Abramo.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Arte da USP, 1983.

- FERREIRA, O. da Silva. **Imagem e Letra**. São Paulo, Melhoramentos, 1976.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Lisboa, Portugal/Martins Fontes, 1966.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. **Imagem, Visão e Imaginação**. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- FREUD, Sigmund. "O Futuro de Uma Ilusão" e "O Mal-Estar na Civilização" in **Os Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- GRAU, Cristina. **Borges y la Arquitectura**. Valência, Ensayos Arte Cátedra, 1989.
- JARDIM, Evandro Carlos F.P. **Reflexões Sobre a Prática da Gravura em Metal**. Tese de Doutorado, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1989.
- LAGNADO, Lisette. **Conversações com Ibere Camargo**. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1994
- LOUBET, Maria Seabra. **Estudos de Estética**. Campinas Editora da UNICAMP, 1993.
- LYOTARD, J.F. **O Pós-Moderno Explicado às Crianças**. Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- MARTINS, Itajahy. **Gravura: Arte e Técnica**. São Paulo, Laser-Print, 1987.
- MERLAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**. São Paulo, Vega, 1992
- _____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo, Perspectiva.

- OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro, Campus, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e o Renascimento na Arte Ocidental**. Lisboa, Presença, 1981
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- PRINCÍPIOS DA ARTE DA GRAVURA** Lisboa, Typographia Calcographica e Typoplástica, 1801.
- QUEIRÓZ, Maria Isaura P. de. **Variações Sobre Técnica de Gravador no Registro da Informação Viva**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, CERU/FFLCH/USP, 1983.
- RIBEIRO, Adamastor Camará. **Um Estudo Sobre a Produção Social da Arte: Transformações na Gravura Brasileira**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1987.
- SCARINCI, Carlos. **A Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul - 1900 a 1980: Auteridade e Identidade**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRG, 1980.
- SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- THIOLLENT, Michel. **Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária**. São Paulo, Po'lis, 1982.
- TOLSTOI, Leon. **O Que é Arte?** São Paulo, Experimento, 1994.