

MARCIO DONATO PÉRIGO

CAOS APARENTE:

Sinais Gráficos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes da UNICAMP para obtenção do título de
Doutor em Artes, na Área de Concentração em Artes
Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

CAMPINAS - SP

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P934c

Périgo, Marcio Donato.

Caos aparente Sinais Gráfico. // Marcio Donato Périgo. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Gravura. 2. Gravura em metal. 3. Linha. 4. Mancha. 5. Caos. I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

UNIDADE EC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP PLH82
V
TOMBO BC/ 84621
PROC 16-134-10
C 11 D X
PREÇO 11.00
DATA 15/01/10
CÓD TIT 420960

Título em inglês: "Apparent chaos - Graphical Signals."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Engraving ; Engraving in metal ; Line ; Spot ; Chaos.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Prof. Dr. Marco Francesco Buti.

Profª. Dra. Luise Weiss.

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Prof. Dr. Silvio Melcer Dworecki.

Profª. Dra. Fanny Feigenson.

Data da defesa: 12-11-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P934c Périgo, Marcio Donato.
Caos aparente Sinais Gráfico. / Marcio Donato Périgo. – Campinas, SP: [s.n.],
2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Gravura. 2. Gravura em metal. 3. Linha. 4. Mancha. 5. Caos. I. Eluf,
Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Apparent chaos - Graphical Signals.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Engraving ; Engraving in metal ; Line
; Spot ; Chaos.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Prof. Dr. Marco Francesco Buti.

Prof^ª. Dra. Luise Weiss.

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Prof. Dr. Silvio Melcer Dworecki.

Prof^ª. Dra. Fanny Feigenson.

Data da defesa: 12-11-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

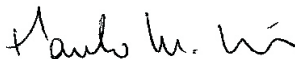
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Marcio Donato Périgo - RA 134 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



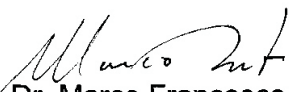
Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Presidente



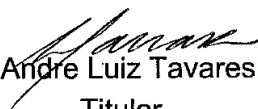
Profa. Dra. Luise Weiss
Titular



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Titular



Prof. Dr. Marco Francesco Buti
Titular



Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira
Titular

À Janaina e aos meus filhos, Bruno, João e Henrique,
por estarem sempre revigorando minha vida.

Eu não poderia ter empreendido a minha jornada de doutorado, e muito menos ter escrito sobre ela,
sem a ajuda e a inspiração de inúmeras outras pessoas.
Em especial, a minha orientadora, Profa. Lygia Arcuri Eluf, sempre solícita e cuidadosa em sua orientação,
e por permitir que me desocupasse de tarefas para dispor de tempo para elaborar esta tese.
Aos membros da banca de qualificação, professores
Luise Weiss e Marco Buti, pelas observações e sugestões oportunas.
Ao amigo Juan Esteves pelo trabalho de fotografia.
Ao Evandro Jardim por me apresentar a arte da gravura.
Ao Flavio Motta pelas delicadíssimas conversas em agradáveis tardes.
À Renina Katz pelo apoio nesses anos todos e pela amizade.
Aos amigos Mario Fiori, Paulo Ganzeli e Julio Minervino
pelos bons momentos de reflexão sobre a arte e a vida.
Ao revisor Ismar Leal e à tradutora Lucia Reily
que se dispuseram em me atender prontamente.
Ao Moacir Simplício, ao Danilo Perillo e a outros amigos
que me auxiliaram e que espero agradecer pessoalmente.

*A água mostrou ao homem
não bloquear a horizontal.
Escutemos a luz para
não bloquear a vertical.*

Eduardo Chillida

CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fabrica Editorial, 2005. p. 23.

RESUMO

Nesta tese a teoria passa consciente pelo terreno movediço da análise, para o terreno sólido dos fatos. A intenção, os modelos, as referências, a atitude tomada na construção dos trabalhos realizados, e o adensamento de imagens provocaram uma leitura de meus trabalhos formulada agora nesta tese. Esta leitura pretende demonstrar, também através de uma exposição, a importância de um método constituído em um ateliê. Local onde o processo de realização e a construção das ideias de expressão plástica não são lineares, com começo, meio e fim, e possuem derivações poéticas, com um ir e vir sugerindo uma estrutura helicoidal.

Partindo de dois procedimentos básicos: um clássico ou acadêmico, realizado através do conhecimento formal e o segundo: espontâneo, feito seguindo critérios subjetivos com relação ao ponto, à linha e à mancha gráfica, escolhemos várias séries de gravuras, projetos realizados em marcenaria e fotos do ateliê.

As gravuras, agora apresentadas, foram feitas em um período que abrange 18 anos e intitolam-se Caos Aparente. Durante a pesquisa deste doutorado, esses trabalhos foram escolhidos para buscar um outro significado dos sinais gráficos.

ABSTRACT

In this dissertation, theory runs consciously through the volatile terrain of analysis toward the solid terrain of facts. The intention, models, references and attitude taken in constructing the artwork as well as the deeper working on the images provoked a reading of my work that is formulated in this dissertation. Besides the exhibit, this reading intends to demonstrate the importance of a method constituted in a workshop a place where the process of creation and the construction of ideas of plastic expression are not linear going from beginning, then the middle to the end. Rather there are poetic derivatives, within a coming and going that suggests a helical structure. Various series of prints were chosen among projects that were conducted and among workshop photographs; from these, two basic procedures were the starting point, the first being a classical or academic procedure, conducted by means of formal knowledge and the second being spontaneous, undertaken according to subjective criteria in relation to the point, line and graphical smear. The prints that are presented were produced over a period of 18 years and they have been named Apparent Chaos. During this doctoral study, these works were chosen as a means of signifying the graphic signs.

APRESENTAÇÃO

Acredito que meu trabalho vem da necessidade da
afirmação do desejo do imigrante,
que era a de acertar em sua escolha porque não havia outra opção a não ser sair
da situação em que estava vivendo.
Em minhas idealizações com relação ao espaço e às ferramentas
que admiro (porque eles faziam as deles),
nas imagens que produzo aparecem essas questões.
Minhas construções são mais imaginadas, idealizadas e interiorizadas
do que vistas e observadas.
Meu desejo - e talvez o de meus ancestrais - é fazer dar certo.
Sei das condições da viagem de vinda deles para cá,
da angústia da escuridão no porão do navio,
e imagino a esperança com o novo.
A escuridão, o tato para reconhecer e descobrir o novo,
foi um presente deles
que está em minha memória afetiva,
que reconheço nas luzes de minhas imagens.
Talvez a viagem traduza o desejo do algo bem feito,
e é algo que está comigo e que se tornou meu:
é a minha poética.

A obra de arte é talvez a iminência de uma revelação (...)

Jorge Luiz Borges

Revelação trazida pela memória e transfigurada com a procura do conhecimento oferecido pelo trabalho.
Novas descobertas, referidas por certo a novas recordações levadas a novos conhecimentos.

CAOS APARENTE

Intimidado pelo caos apresentado na faculdade, quando da minha entrada, entusiasmei-me pela solidez das idéias de gravura colocadas pelo então meu professor Evandro Carlos Jardim. Entusiasmo claro, quando conheci sua obra em uma exposição no MASP no ano de 1973.

Vi.

Revivi questões em minha memória.

Vi minha infância. Morávamos então distantes duas quadras. Eu era um dos protagonistas e esse instante foi observado.

Pensei.

É interessante o que o momento dos outros faz com o momento da gente.

Questão principal:
Rememorar.
E por que com a gravura?
Pai marceneiro e sonhador ensinou-me a viver em uma
oficina e a conviver com ferramentas.
Um martelo é só um martelo quando se usa, senão é como esse pedaço de madeira, um objeto.
Vi os dois e o que compunha esse pensamento.
Como na gravura?
Lembro-me da grande dificuldade que tinha ao desenhar. Porque, por
desinformação minha, da época e do lugar, aceitei que
esse ato ficasse ligado ao da *Ideia* e sua execução em uma prancheta,
abordando um pensamento já concluído, não construído pelo desenho.
Fui à gravura como se fosse à oficina.
Entrei em um ateliê.
Dialoguei. Não impus.
Época da ditadura. Amigos próximos fugidos.
Reunião na casa do arquiteto Vilanova Artigas.
Se vocês pretendem alguma mudança, será pelo trabalho, só com o trabalho.
Fiquei no ateliê.
Procurei entender seus sinais gráficos e o caráter da gravura para comigo.
Seria o técnico, e ela, a arte.
Ouvi meu próprio eco e compreendi que o homem cria as ferramentas para
alcançar esse som interior e sair com ele.

Reconsiderarei.

Não poderia ser o técnico, e a gravura, a arte, porque desse conhecimento surgiu um procedimento.

Essas primeiras imagens que se formaram ainda foram com preocupações sociais mais evidentes.

Reflexões sobre uma bandeira.

A um amigo em qualquer lugar.

Após esse período e uma viagem pelos Andes, minha preocupação se voltou à memória da paisagem. Entendi que, ao colocar uma linha para definir um espaço, ela não poderia ser mais densa do que o próprio espaço. Tinha de estar num todo. Dentro.

Contendo também.

Na natureza existe essa integração.

Em minha natureza também.

Então tracei.

Percorri a linha com um buril. Criei novos espaços e vislumbrei uma resposta quando disse o artista Lívio Abramo certa vez:

Em uma linha de uma gravura pulsa sangue.

Sei onde se encontra cada veia minha.

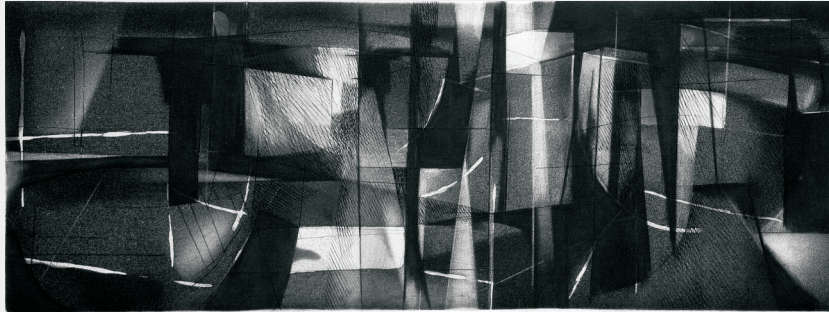
Trabalhei com a profundidade das gravações e com as características do instrumental adquirido, fazendo com que as linhas, os traços de uma ponta-seca, de um buril e da água-forte com os pontos de uma roleta e de uma água-tinta se somassem e criassem um sutil relevo por onde a luz, a do ambiente também, iluminasse de uma outra forma.

Ocorreu-me então que, quando gravava, queria penetrar na matriz e chegar em
suas veredas para conhecer e se reconhecer.
E que nesta caminhada foram ficando
marcas, sinais do percurso. Meu rastro.
Então entendi que estendi o traço da vida.
Fazendo gravura.

Agora penso.
É interessante o que o momento dos outros faz com o momento
da gente e o que a gente espera desses momentos da vida da gente.

Mais cinco anos e eu me teria tornado um pintor.

Frase atribuída a Hokusai (1760-1849),
em seu leito de morte aos 89 anos.



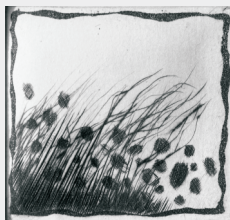
Na gravura trabalho com o olhar voltado para o lado oposto,
para mim mesmo.
No meio do fazer observo, equilibrada na memória, a Ideia.
E então um ponto é feito.
E a procura para se chegar ao outro lado começa.



Na construção de uma imagem desenhada, em um determinado momento,
sou remetido à infância,
para a memória tátil de suas asperezas ou lisuras.
Ao iniciar a construção dessas imagens,
reconheço que a severidade das ferramentas
sobre a delicada textura do papel
me coloca em um estado de atenção absoluto,
fragilizando meus gestos, que vão sendo ajustados pela memória.
Memória esta que é alimentada pelo desejo
de se reconhecer e que provoca ainda mais
minha disposição à descoberta de um novo movimento.



Sobre o ponto



Cada ponto feito em um papel anuncia uma intenção que trás consigo também a memória dos sentidos.

Ao notá-lo, ele é circular.

Ao me aproximar e observar com atenção,
encontro asperezas nessa forma.

Sua forma circular me sugere que ele é um recorte de uma
esfera.

Ao me ater a esses dados, penso em um volume geométrico com uma superfície desigual.

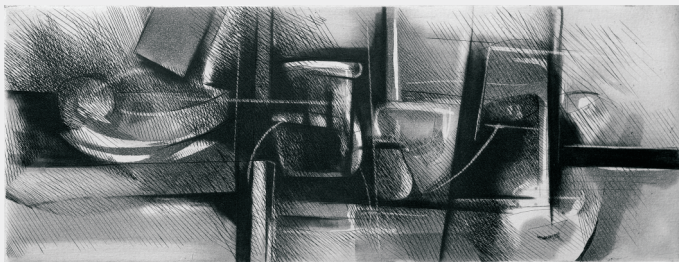
Amplio-o até ficar do tamanho de uma mão, pego esse ponto ampliado e o solto para flutuar e pairar no espaço.

Ao ponderar racionalmente que um ponto é o encontro de linhas retas,
concluo que suas asperezas são a expressão das linhas retas contidas nele.

Estendendo as linhas desse ponto para cima, para baixo, para os lados, para a frente e para trás,
tenho outras linhas verticais, horizontais, diagonais,
todas finitas ou infinitas, com densidades diferentes,
que se encontrarão no espaço,

formando novos pontos,
e conseqüentemente a reunião deles formará outras linhas.

Ou seja, no ato contínuo da linha permanecem
as reminiscências cogitadas pelo ponto.



Sobre a linha



Entendo que a linha tem sua profundidade anunciada por pontos,
fragmentos nucleares dela. Ela divide o espaço bidimensional; portanto, é cortante.
Recorro a um texto que Paul Klee formulou em uma de suas aulas na Bauhaus sobre a natureza da linha:

O realista se pergunta frequentemente: Existe realmente uma linha?

*A linha, enfim, não é mais que o resultado de
duas superfícies; ou a de uma horizontal na altura ocular.*

Mas a linha exata, o ponto ativo que se move, a linha de puro cultivo, essa já não é visível.

Por conseguinte, não existe!

*O idealista, em contrapartida, ri
no fundo do coração e responde; mesmo que não veja a linha,
a sinto, e o que experimento em minha sensação,*

também posso converter em algo sensivelmente visível, ou melhor, também posso fazer visível.

Por conseguinte; a linha existe!

Deste modo, projeto a linha como uma construção abstrata, humana e senti-la é
a minha procura.



Sobre a mancha

Das descrições sobre o ponto e a linha elaborarei
uma construção: a mancha.
Como disse, temos um ponto solto no espaço, com suas linhas retas projetadas, variando
as formas e dimensões. Livres e pulsantes.
Novos pontos serão lançados nesse espaço, com dimensões diferentes,
projetando linhas retas que se encontrarão
com outras linhas também retas, formando novos pontos e criando novas linhas, multiplicado-as,
fechando e designando uma nova matéria sobre esse espaço com vários pontos e linhas,
estruturando uma mancha ou uma construção óptica com nuances tonais.
Nuances tonais dadas pela
aproximação ou distanciamento dessas linhas e pontos.



Com o desenho vou espontaneamente
reconstruindo minha memória afetiva, depositando a matéria
(grafite, pastel seco, oleoso etc.)
com gestos sobre um suporte e construindo uma imagem. Imagem
que reconheço que está em meu interior,
guardada na memória.
E a memória traz o assunto ao entrar pelas veredas dela,
veredas que descubro
na laboração do desenho.
Até o momento da ação,
tanto no desenho como na gravura,
a questão da aproximação dos procedimentos do fazer artístico
trará o conteúdo e o significado da imagem. Uma vez reconhecida
a idéia materializada,
a transformação de matérias torna-se uma obra.

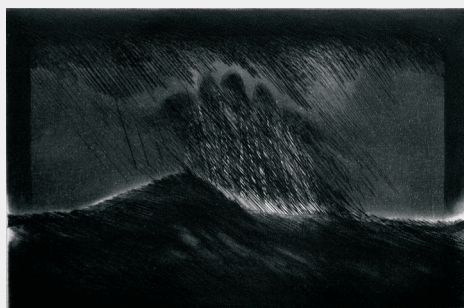
Na gravura trabalho em uma matriz de cobre através dos meios de incisão;
as linhas ou manchas feitas tornam-se depósitos de tinta,
um espaço restrito e volumétrico. Para ser impresso,
o papel vai ao encontro da matriz gravada e entintada.
No ato de transferência da imagem ocorre um fenômeno,
que é o da mistura de matérias.
O óleo de linhaça, o pigmento e as fibras de algodão
misturam-se e aglutinam-se
formando uma outra matéria. Dessa ação é criada
uma superfície irregular e volumétrica,
onde a luz externa sutilmente ilumina as nuances das várias gravações
das linhas e das manchas.

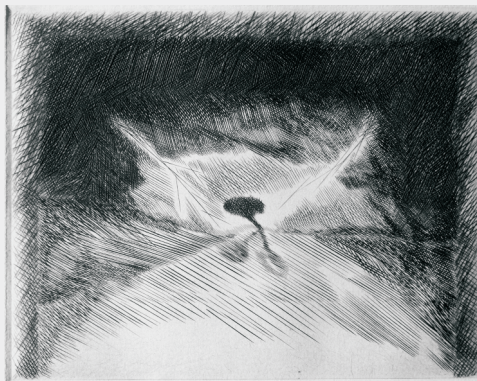


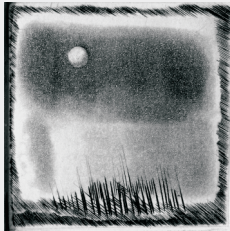




Ao desenhar em um lugar externo,
temos de saber que as condições são diferentes:
bate o vento e o papel voa,
a luz varia o tempo todo.
Você aceita essas condições
porque são as qualidades do lugar.
Então os desenhos produzidos fora e dentro do ateliê
são desenhos diferentes: mudam a postura e atitude.
Nos desenhos feitos em áreas externas,
você aceita interferências que fazem parte física do local.
No ateliê, você apoia a mão,
pode se sentar da maneira mais confortável,
e principalmente, tem o tempo da escolha.







A ferramenta





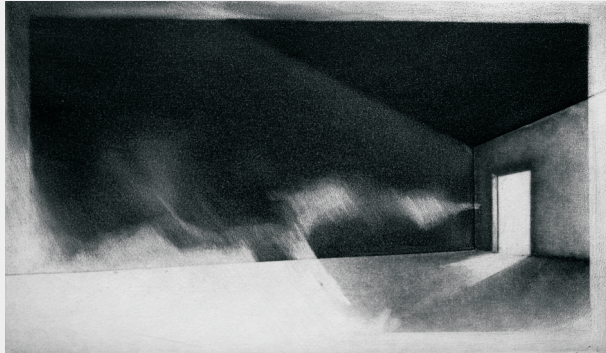
A ferramenta é uma extensão do corpo do homem
criada para ganhar tempo,
para ser mais eficiente
e para atingir seus desejos
além do limite do próprio corpo.

O fato de meu pai ter sido operário
trouxe para mim, como consequência,
um culto à ferramenta e à máquina.

A mão, na ordem das importâncias,
é a primeira
e principal ferramenta:
é uma extensão de um desejo,
da construção de uma sensação.
A grande ferramenta é o corpo.
Mas o ateliê é a maior ferramenta:
é a ferramenta da minha vida.

É um dado cultural trabalhar com um buril,
uma ferramenta que tem 30 000 anos e que foi utilizada nos desenhos das cavernas.
Era um buril de pedra,
e o interessante nisso tudo é que o formato da ponta
tem o mesmo desenho das de aço que utilizamos hoje.
Muda o cabo, a empunhadura, a ergonomia, mas a ponta é a mesma.
O que acho magnífico nisso tudo é a ponta:
é ela que realiza a intenção de gravar,
e essa intenção continua a mesma até hoje.
Há muito conhecimento atrás dessa ferramenta.

Uma reflexão:
mas antes disso, da parede da caverna como um suporte de registro,
você tem de ter a ferramenta.
Uma história que me ocorre agora é a de uma pessoa
que conheci quando fui à sua olaria comprar tijolos
para uma construção que eu estava fazendo.
Essa olaria ficava perto de Cotia,
no meio do mato, bem longe da cidade.
Quando nos cumprimentamos, senti e vi que as mãos dela eram um calo só,
tinha uma casca de pele enorme e impressionante.
Na hora, eu relacionei com as mãos de um escravo,
mãos que deveriam ou poderiam ser assim.
Uma outra história é a de imagens que vi em um livro sobre manufaturas de tapetes persas,
ferramentas e mãos que fazem os pontos para os tapetes.
Lá, como em todo lugar pobre, onde as pessoas começam a trabalhar desde criança,
as mãos dos tecelões, quando adultos,
se deformaram tanto que adquiriram a forma de uma ferramenta.
E estas histórias me dizem o quê?
Que na pré-história, antes deles acharem um instrumento,
utilizaram as unhas
para gravar nas paredes das cavernas.







O instante da ferramenta

Superfície imaculada, pura,
a matéria do papel ao ser impresso
molda-se novamente para receber
a imagem gravada.

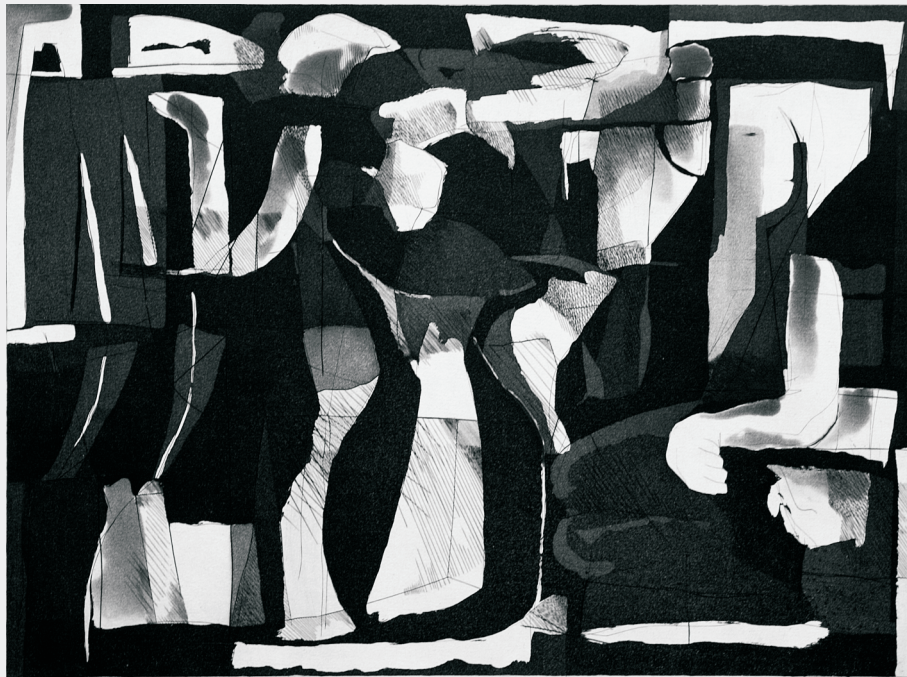
Este momento quase mágico
é proporcionado pela prensa,
ferramenta que vem multiplicar
várias vezes a força humana para
atingir o imaginário, as fantasias,
os sonhos e torná-los realidade.
Belas amigas, companheiras do
silêncio da transformação.



O ateliê

O ateliê é o local onde
me coloco a fazer com total liberdade,
é uma oficina onde surgem
ideias possíveis de ser realizadas.

O ateliê é o espaço externo de nossas mentes.
Costumava fazer algumas experiências com o seu espaço:
andava no escuro, aumentava a velocidade, corria e cobria os olhos,
ficava reconhecendo os objetos, parava a alguns centímetros da parede;
enfim, procurava reconhecer o espaço
sem o auxílio da visão, utilizando apenas os outros sentidos.
As únicas coisas em que eu tropeçava
eram objetos deixados por outras pessoas,
que não reconhecia como meus.







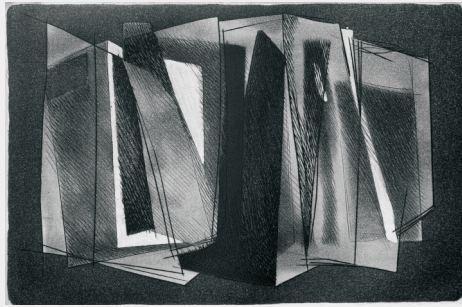
Para mim, essa compreensão do espaço do ateliê
tem de ser absoluta e é a mesma coisa que estar fazendo um trabalho, uma gravura.
Com a gravura e o desenho, coloco ou retiro
algumas linhas ou manchas
para poder chegar lá no fundo.
Não quero desviar o olhar, não quero um atalho.
O que eu quero é chegar profundamente
em um ponto que acho importante.
Então, elaboro um desenho ou uma gravura
colocando ou tirando
os elementos
que incomodam meu olhar.



O que procuro é criar condições favoráveis
para se pensar fazendo, pensar com as mãos.

Porque pensando com as mãos
alguma coisa que eu faça no ateliê
estará materializando informações,
que é a indicação para novos conhecimentos.





Meu desejo de artista é
o de chegar ao ponto que a minha intuição determina.

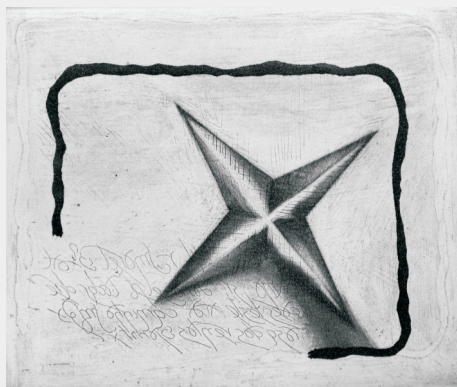


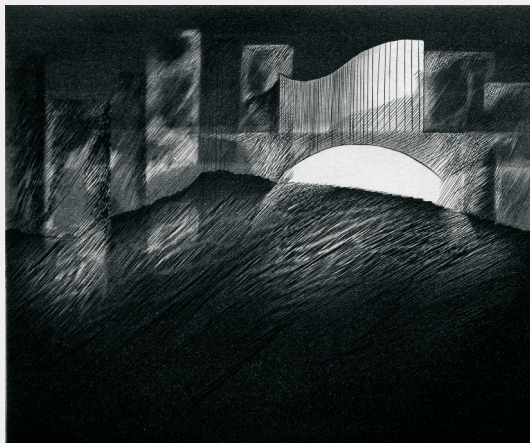
A gravura

Nada em gravura é menor ou menos interessante.
Muitas vezes, começo a gravar no escuro, sem projeto.
Vou descobrindo as possibilidades
durante o fazer,
resolvendo por etapas.
Na dimensão real da matriz,
a dimensão de minha profundidade artística.
De outro modo, me sentiria vazio.
Quando termino uma imagem,
tomo consciência de todo o processo
que está nas provas de estado.

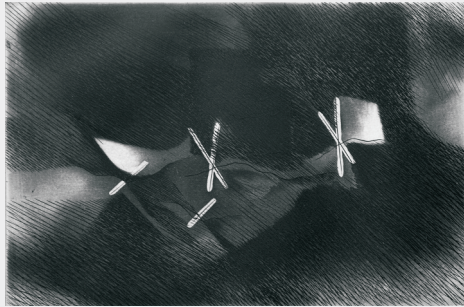
Na gravura em metal sempre surgem situações imprevistas:
o tempo, as alterações que são feitas, um plano de água-tinta ou buril que não foi gravado o suficiente,
mas que me dá uma apresentação interessante.
O que era para ser mais claro na matriz, acaba ficando mais escuro.
Aceito a mudança e volto a trabalhar, a polir outras áreas
porque estas já não se relacionam mais com a anterior.
Aí, a primeira matéria, aquela que existia no início das gravações,
não existe mais: é uma outra que se apresenta.
Em função dela,
trabalho mais as profundidades que,
no processo de impressão,
vêm à superfície.
Gosto de pensar na matriz como uma peça tridimensional
por sua profundidade,
e a impressão final tem todas as marcas desse percurso,
os pequenos rastros que fazem parte do todo.
É uma atitude de multifacetar a forma.



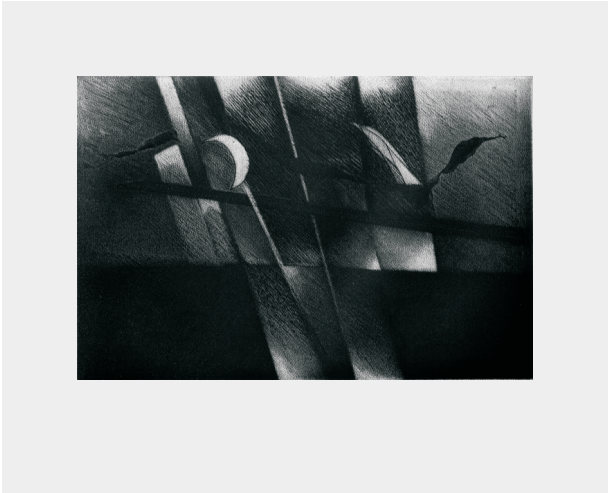




A gravura me coloca em meio a duas extremidades:
a primeira, é a de trabalhar em uma superfície rígida,
utilizando ações brutais como a corrosão por ácidos, os cortes e os entalhes;
enfim, as incisões.
A segunda é o desafio de transformá-las em sutilezas e delicadezas gráficas.
Quer dizer, o procedimento todo é antagônico,
e isso me coloca sempre em risco.



A matriz é um moto-contínuo:
nas provas intermediárias impressas, as dos estados,
vou encontrando os impulsos
que porventura tenha perdido
e reencontrando os desvios.

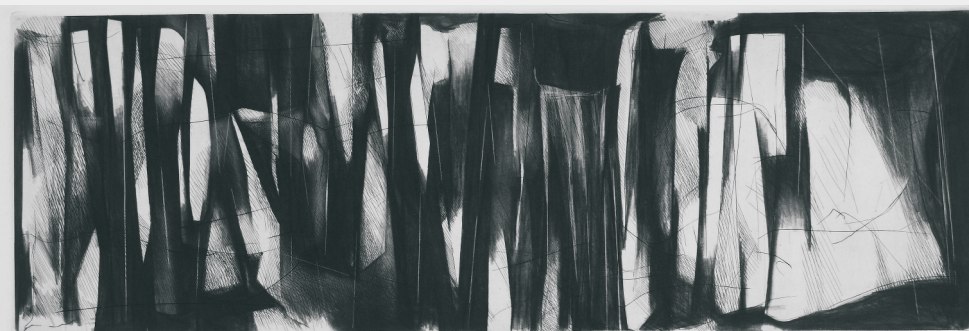


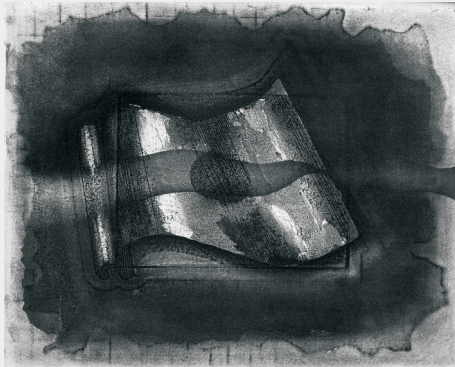
Os procedimentos

Considerando-se que existe o desejo de fazer, que é uma necessidade interior,
a técnica é introduzida pela observação, já é preexistente.
O que no princípio não existe é o entendimento profundo dessa relação.
Isso causa, às vezes, uma certa confusão
que aproxima a técnica da habilidade e da destreza manual.

A escolha de uma determinada técnica pode ser uma armadilha.
Se utilizo a matriz como um suporte para um desenho,
sinto que desvalorizo minhas ações na gravura,
pois só estou utilizando-a para multiplicar a imagem.
Sempre começo uma gravura com uma referência,
com um desenho, mas não me deixo levar por ele,
procuro os sinais gráficos
na matriz que façam dele
uma gravura.

Muitas vezes,
a gravura não se relaciona formalmente com o desenho.
O argumento, o tema, permanece,
mas é apresentado na forma da gravura,
com as especificidades e os sinais gravados,
que têm densidades diferentes
daqueles apresentados no desenho.





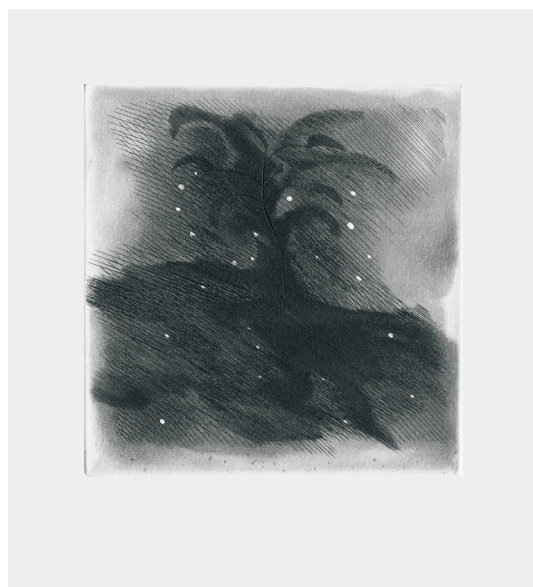


O processo todo surge de uma obrigação prazerosa de fazer,
de desenhar todo dia,
nem que seja um ponto,
de marcar presença com um gesto.
O que me basta é o que me permite dialogar com o que estou fazendo.
Esse diálogo é o que me dá a dimensão de minha existência
e de saber que algo está sendo realizado:
o encanto do encontro do pensamento com a matéria.
Não desejo dominá-los,
não desejo torná-los meus escravos
nem impor a eles a minha habilidade.
Quero que eles falem,
se encontrem e me deem assuntos
para descobrir outras veredas
e poder vivenciar o possível oásis que existe nesse momento.
Uma situação nova.

Em uma viagem aos Andes, a questão da linha tornou-se para mim evidente.
A solidão é tão forte e a presença das pedras encrespadas
tão aguda que formavam em mim uma imagem cubista.
Observei que a linha fazia parte do espaço, não estava apenas contornando.
Ela estava comigo, fazendo parte da minha paisagem.
E então compreendi que a linha é o espaço.
A paisagem que vislumbrei era o de um espaço cheio de linhas.
Voltei para o ateliê com esse significado
das montanhas e do mistério delas.

Tomei consciência de algo que já estava ocorrendo.
Tirando as várias provas de estado de gravura
até chegar à imagem que queria,
percebi que poderia trabalhar na gravura por camadas,
por tempos de gravação diferentes como observei nessa paisagem.
Porque, nela, havia montanhas recortadas que,
quando o sol as iluminava,
refletiam as camadas de cristais em várias cores.
E, ao lado delas, escavadeiras sulcando a terra.
Grandes ferramentas.





Uma parte importante do processo da aprendizagem é saber esperar,
reconhecer os limites,
pensar no tempo decorrido desde o início da ação
para que o desenho não perca o caráter espontâneo, íntimo.
Quer dizer,
fazer e não exigir uma resposta imediata é, na verdade,
uma preparação.





Nas construções das massas com as linhas,
nos encontros das verticais com as horizontais
formam-se ângulos retos,
e para as construções tonais,
a utilização das diagonais propicia
uma passagem mais suave do branco para o negro.

Reparei nisso quando estava desenhando um edifício antigo no Centro,
que na entrada tem um elevador com porta pantográfica que,
quando se abria, formava uma coluna vertical e,
quando se fechava, deixava aparecer as formas losangulares.
Então, na medida em que esse sistema pantográfico se abre,
os losangos aumentam, passam a quadrados e dos quadrados a outros losangos,
até chegarem a uma outra linha, agora horizontal.
Então, tenho todo um círculo tonal
trabalhando com as diagonais.



Nas chuvas paraguaiaias,
Nas alamedas do Jardim Botânico,
Vejo espelhos d'água.



ÍNDICE DAS IMAGENS

- pg. 13 - 1986; 14,5cm x 41,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Caos Aparente*)
pg. 15 - 1978; 06,5cm x 09,5cm, buril, água-tinta (*Montanha*)
pg. 17 - 1984; 10,0cm x 07,0cm, água-tinta, roleta (*Bule*)
pg. 19 - 1978; 04,5cm x 05,0cm, buril, água-tinta, (*Pólen*)
pg. 21 - 1987; 10,0cm x 19,5cm, buril, água-tinta, roleta (*Prateleiras com espelho*)
pg. 23 - 1980; 05,0cm x 06,0cm, buril (*Tempestade*)
pg. 25 - 1986; 19,5cm x 20,0cm, buril, água-tinta (*Do avesso*)
pg. 28 - 1982; 12,5cm x 20,0cm, buril, roleta (*Junina. O mastro, a sombra*)
pg. 31 - 1983; 24,5cm x 34,5cm, lápis aquarela (*Ilha Grande 01*)
pg. 32 - 1983; 24,5cm x 34,5cm, lápis aquarela (*Ilha Grande 02*)
pg. 33 - 1983; 09,5cm x 15,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Ilha Grande*)
pg. 35 - 1974; 10,0cm x 15,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Tempestade noturna*)
pg. 36 - 1979; 09,0cm x 11,0cm, buril (*Tempestade e árvore*)
pg. 37 - 1978; 05,0cm x 05,0cm, buril, água-tinta (*Lua Cheia*)
pg. 39 - 1984; 10,0cm x 15,0cm, buril, água-tinta (*Figuras grotescas*)
pg. 40 - 1986; 14,5cm x 41,0cm, buril, água-tinta, roleta (*D.O.R.*)
pg. 46 - 1988; 15,0cm x 25,0cm, água-tinta (*Porta SP*)
pg. 47 - 1978; 11,0cm x 15,0cm, água-tinta, água-forte (*Meia-noite. Em 31.12, na praia*)
pg. 48 - 2001; 19,5cm x 34,0cm, buril, água-tinta (*Sob o mar, lembranças*)
pg. 50 - 1984; 10,0cm x 07,0cm, água-tinta, roleta (*Vaso*)
pg. 54 - 1988; 28,0cm x 37,0cm, buril, água-tinta, roleta (*A visita da menina*)
pg. 55 - 1988; 28,0cm x 37,0cm, buril, água-tinta, roleta (*O silêncio do toque na parede de pedra*)
pg. 56 - 1984; 20,0cm x 29,5cm, buril, água-tinta, roleta (*Caixa, lampião e bule*)
pg. 58 - 1982; 08,0cm x 13,0cm, buril, roleta (*Bateria Caramuru*)
pg. 60 - 1983; 18,0cm x 24,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Cavaletes no estúdio*)

pg. 61 - 1983; 10,0cm x 15,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Reflexos especulares*)
pg. 63 - 1985; 19,0cm x 29,0cm, buril, água-tinta (*Reflexos tênues*)
pg. 67 - 1988; 37,0cm x 28,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Até ontem em Atenas. Nas mãos do malabarista*)
pg. 68 - 1976; 13,0cm x 15,0cm, água-forte, água-tinta, (*Em toda parte*)
pg. 69 - 1980; 12,5cm x 14,5cm, buril, água-tinta (*Cidade SP*)
pg. 71 - 1981; 10,0cm x 15,0cm, buril, água-tinta (*Aqui, ali. Referências*)
pg. 73 - 1981; 10,0cm x 15,0cm, maneira negra, buril (*Junina à noite*)
pg. 78 - 1986; 19,0cm x 58,0cm, buril, roleta (*Cristal*)
pg. 79 - 1980; 12,5cm x 14,5cm, água-forte, água-tinta (*Reflexões sobre uma bandeira*)
pg. 80 - 1976; 15,0cm x 22,0cm, água-forte, água-tinta (*À um amigo em qualquer lugar*)
pg. 84 - 1975; 14,0cm x 11,0cm, água forte, água-tinta (*Andes*)
pg. 85 - 1984; 10,0cm x 10,0cm, buril, água-tinta, roleta (*Colher à noite*)
pg. 87 - 1989; 32,0cm x 58,0cm, água-tinta, roleta (*Adiante. Em cada passo um porto passado*)
pg. 88 - 1989; 36,0cm x 46,0cm, água-tinta, buril (*O mar*)
pg. 91 - 1988; 20,0cm x 19,0cm, buril, roleta (*Elo de ferro. Porque os navios navegam*)
pg. 93 - 1980; 15,0cm x 10,0cm, buril, água-tinta (*Chuva vertical/horizontal*)

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mario de. *O desenho*. São Paulo: Grêmio da FAU/USP, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BAXANDALL, Michael. *Sombras e luzes*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, s. d.
- GENET, Jean. *O atelier de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- LEROY-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- LORD, James. *Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olhar e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- MOTTA, Flavio. *O desenho*. São Paulo: Edição Grêmio da FAU/USP, 1972.
- NAPIER, John. *A mão do homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- PIGNATTI, Terísio. *O desenho: de Altamira à Picasso*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Buenos Aires: Goncourt, 1976.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *O desenho*. São Paulo: Edição Grêmio da FAU/USP, 1972.

<i>Título</i>	<i>Caos Aparente: Sinais Gráficos</i>
<i>Autor</i>	Marcio Périgo
<i>Revisão</i>	Ismar Leal
<i>Tradução</i>	Lucia Reily e Janaina Lourenço
<i>Fotos</i>	Juan Esteves
<i>Projeto gráfico</i>	Marcio Périgo e Janaina Lourenço
<i>Composição gráfica</i>	Janaina Lourenço
<i>Formato</i>	21,0cm x 22,3cm
<i>Tipologia</i>	Romantic
<i>Papel</i>	Vergê 120g
<i>Número de páginas</i>	90
<i>Impressão/montagem</i>	artesanal
	Vila Buarque São Paulo