



João Carlos Luengo

Rio Pinheiros – Interpretação Gráfica da Paisagem

Campinas
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JOÃO CARLOS LUENGO

Rio Pinheiros – Interpretação Gráfica da Paisagem

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais sob a orientação do Prof. Dr. Marcio Donato Périgo

Orientador: Prof. Dr. Marcio Donato Périgo

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
JOÃO CARLOS LUENGO E ORIENTADA PELO
PROF. DR. MARCIO DONATO PÉRIGO

ASSINATURA DO ORIENTADOR

Campinas
2013

L967r Luengo, João Carlos, 1980-
Rio Pinheiros : interpretação gráfica da paisagem / João Carlos Luengo. –
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Marcio Donato Périgo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Gravura. 2. Pinheiros, Rio (SP). I. Périgo, Marcio Donato, 1949-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Rio Pinheiros : a graphic interpretation

Palavras-chave em inglês:

Engraving

Pinheiros, Rio (SP)

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marcio Donato Périgo [Orientador]

Lygia Arcuri Eluf

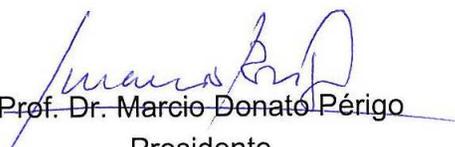
Mario Fiore Moreira Jr.

Data de defesa: 05-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo Mestrando João Carlos Luengo - RA 1854 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marcio Donato Périgo
Presidente


Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular


Prof. Dr. Mario Fiore Moreira Junior
Titular

Resumo: Este trabalho tem por objetivo discutir a poesia da gravura em metal através do registro visual (feito através da observação direta em chapas de ferro preparadas para água-forte) do ambiente urbano do Rio Pinheiros, localizado na capital paulista.

Abstract: The main objective of this present study is to discuss the visual poetry of metal engraving through the visual register (done directly from observation in iron plates prepared to be etched) of the Rio Pinheiros urban environment in São Paulo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – Anotações sobre a técnica da gravação em matrizes ferrosas.....	2
1.1 Ferro	2
1.2 Matrizes.....	2
1.3 O ferro na história da gravura	2
1.4 Mudança de metal, do ferro para o cobre	3
1.5 Gravura não tóxica, novamente usando o ferro	4
1.5.1 Receita do mordente de água-forte para corroer ferro	4
1.5.2 Percurso até a obtenção da receita final do verniz	4
1.5.3 Receita do verniz.....	6
1.5.4 Modos de preparo do verniz: precauções.....	6
1.6 Considerações sobre as adaptações técnicas:.....	7
CAPÍTULO 2 – Anotações para uma Poesia Fluvial	9
2.1 Sobre o Desenho	9
2.1.2 A procura por um desenho sólido.....;	9
2.1.3 Era necessário dominar o lápis	10
2.1.4 Com o desenho reestruturo o que vejo.....	11
2.1.5 O desenho, do qual resulta uma anotação visual.....	12
2.1.6 Desenhar, desenhar de novo, outra vez.....	12
2.1.7 A cidade impõe desafios o tempo todo.....	13
2.1.8 O uso do lápis 6,7,8H estabeleceu uma rotina.....	13
2.2 Sobre a Gravura	13
2.2.1 A gravura, neste trabalho.....	13
2.2.2 Eleger a gravura.....	14
2.2.3 Sobre a relação do desenho com a gravura	16
2.3 Paisagem-poesia.....	17
2.3.1 Poiética	17
2.3.2 Landscape quer dizer fuga para o campo.....	18
2.4 Transposições	20
2.5 Visões	22
2.6 Aspectos de fabricação.....	22
2.6.1 A escolha do ferro à luz da poesia	23
2.6.2 Alquimia.....	23

CAPÍTULO 3 - Afinidades.....	24
3.1 Paul Cézanne (1839-1906) - Montanha da Santa Victória.....	24
3.2 Evandro Jardim (n.1935) - Pico do Jaraguá.....	25
3.3 James Whistler (1834-1903).....	26
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	30
WEBLIOGRAFIA.....	30
ANEXO : IMAGENS	31
Desenhos.....	32
Gravuras, primeiras tentativas.....	43
Gravuras: interpretação gráfica do Rio Pinheiros.....	46

Dedicado a Marcio Périgo, orientador
deste trabalho e a Luise Weiss

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcio Périgo, pela dedicação e confiança.

A Luise Weiss, pela generosidade, disposição e incentivo.

Aos mestres Paulo Penna, Cláudio Mubarak e Marco Buti, todos presentes neste trabalho.

A Danilo Perillo, cujos conselhos e sugestões técnicas foram muito importantes para as adaptações realizadas no processo de gravação e impressão.

Ao Prof. Dr. Juarez Suares Costa que nunca me deixou desistir.

Aos meus pais e minha irmã.

À equipe da Secretaria de Pós Graduação do Instituto de Artes/Unicamp

A Ernesto Bonato e Ulysses Bôscolo.

INTRODUÇÃO

Este trabalho conclui uma etapa iniciada há dez anos antes, quando em 2003, visitei pela primeira vez a ponte Cidade universitária, em São Paulo, com a finalidade de desenhar aquela paisagem do Rio Pinheiros. Desde então, tenho visitado e desenhado periodicamente quatro ponte situadas sobre o Pinheiros. Nessas pontes estão localizados os pontos de observação que elegi para ver a paisagem paulistana. Trata-se de uma escolha, de ver a cidade através desse espaço.

Visitei o Rio Pinheiros para desenhar e fazer gravuras, visitei como quem frequenta a casa de um amigo de longa data, querendo saber as notícias e novidades, acompanhando o caminhar de sua vida. Mas, seja pelo meu interesse em fazer imagens, seja pelo modo como determinei como seria meu diálogo com o Rio Pinheiros, passei a procurar pelas notícias visuais que ele me contava. Não posso dizer que busquei o que mudava de uma visita a outra, pois a experiência adquirida antes me mostrou que eu também era um elemento de mudança. A cada visita, então, o diálogo tinha de ser reiniciado, pois como a experiência de desenhar e fazer gravura transformava (e transforma) meu olhar, entendi que tudo aquilo que estava outra vez diante de meus olhos precisava ser constantemente revisto.

Portanto, para poder definir uma estratégia que ajudasse a me localizar ao longo da execução deste trabalho, defini um total de cinco imagens para cada uma das sete vistas do Rio Pinheiros, somando um total de 35 gravuras.

Por que cinco imagens de cada vista? Por que esta determinação tão rígida? Esta escolha não foi de modo algum arbitraria, e foi algo mais do que um parâmetro de planejamento, mas sim uma estimativa que procura cobrir o desenvolvimento técnico/poético intrínseco a cada etapa de trabalho. Pensei, inicialmente, que com cinco imagens de cada vista eu poderia demonstrar o percurso de familiarização com um modo alternativo de fazer gravura, bem como a interação entre o domínio da observação e a qualidade do registro.

O trabalho é composto por duas frentes. Uma corresponde ao trabalho na paisagem, onde me ocupo das questões que envolvem o traçado da imagem sobre a chapa envernizada e preparada para a água forte. A outra corresponde ao trabalho em estúdio, onde o trabalho continua e a imagem traçada é transformada em gravação. Nesta frente de trabalho, o embate dos desígnios poéticos e as possibilidades técnicas é intensa. Já o seria por si só, se eu tivesse escolhido trabalhar com os métodos tradicionais da gravura em metal. Mas decidi gravar em matrizes de ferro, algo desafiador e estimulante.

A escolha pelo ferro influenciou diretamente na decisão de repetir a observação das vistas do rio. Ver e visitar repetidamente a mesma paisagem foi fundamental para consolidar as conquistas obtidas no estúdio. Portanto, este trabalho discute as aquisições técnico/expressivas da gravação num metal não adequado para a gravura.

Adaptação tem sido a palavra de ordem ao longo de toda a execução deste projeto. Adaptação de um espaço que servisse de estúdio. Adaptação e substituição de materiais utilizados no processo de gravação e impressão. E, por fim, adaptação de um ambiente urbano ao olhar que pode fabricar poesia. Neste caso, poesia gravada e impressa.

Capítulo 1 – Anotações sobre a técnica da gravação em matrizes ferrosas

1.1 Ferro

O ferro é um elemento usado para dar corpo e rigidez a peças metálicas. Existem muitas ligas de ferro. Uma mistura de ferro e carbono resulta numa liga metálica extremamente dura e resistente. O ferro pode ser usado puro, nesse estado, o metal é mais dúctil e maleável. E também pode ser banhado com uma camada de metal protetor, as finalidades são variadas. A condutividade elétrica pode melhorar, a resistência térmica também, a dureza superficial pode aumentar, o coeficiente de atrito pode diminuir, mas uma das principais funções é proteger o ferro da oxidação. O revestimento eletrolítico é conhecido na indústria por galvanização, cujo termo técnico é eletrodeposição.

1.2 Matrizes

As matrizes usadas neste trabalho são de ferro galvanizado (zincadas, mais especificamente). Esse material foi encontrado num ferro-velho, quando eu procurava peças para montar minha prensa. Como é característico desse tipo de lugar, o acaso desempenha um papel fundamental, e encontrei um lote de vinte chapas com as mesmas dimensões (aproximadamente 30x40 cm). Ainda sem saber que essas chapas seriam usadas para a produção da série de imagens deste trabalho, pensei que seriam úteis de alguma forma.

Algum tempo antes, durante a etapa de meu aprendizado em gravura, julguei importante tentar gravar em ferro. A primeira tentativa foi fazer água-forte, apenas substituindo o cobre pelo ferro, usando a solução¹ mordente de percloroato férrico já desgastada e que seria em breve descartada. O resultado sempre foi tosco e aquém do esperado, e como o ferro é um metal mais duro do que o cobre, as técnicas de gravação direta foram prontamente descartadas.

Algum tempo depois dessas primeiras tentativa, reencontrei o ferro, então em meu próprio ateliê, onde podia experimentar com o controle necessário. Procurei tentar a gravação direta, com ponta-seca. Mesmo que o resultado não fosse o ideal, uma compreensão começou a ser gestada: o ferro, se eu fosse continuar usando esse material, deveria ser usado tendo em vista suas possibilidades e limites. Entender a diferença do ferro, em relação ao cobre, a partir de então tem sido o foco de minha atenção.

1.3 O ferro na história da gravura

A história da gravura, mostra que a técnica da gravura foi construída por apropriações, deslocamentos e adaptações. Atribui-se a Daniel Hopfer (1493-1536) a adaptação do processo de água-forte usado na armoraria ao processo usado na gravura em metal². Albrecht Dürer, como Hopfer utilizou ferro em suas águas-fortes. Fica claro que na aurora da água-forte, os materiais ainda não estavam ajustados às necessidades expressivas. O ferro mostrou-se um material muito grosseiro para artistas que almejavam imitar o desenho tardo gótico ou pré renascentista, tão primorosamente interpretado com o buril. A tentativa de fazer água-forte em ferro, apesar da falta de evidências

¹ Solução é um termo da Química para designar uma mistura aquosa e homogênea na qual compostos iônicos encontram-se dissociados em água. Na Química moderna foi o cientista sueco Svante Arrhenius (1859-1927) quem descreveu o comportamento dos compostos iônicos em solução aquosa.

² Bersier, Jean La Gravure, Les procédés, L'histoire Paris: Table Ronde 1947 pg 110.

quanto a este assunto, teria sido o desdobramento natural nesse momento, pois não era conhecido o comportamento do cobre sob efeitos dos mordentes. Não é, portanto, insensato supor que os pioneiros da água-forte tenham recorrido a adaptações de um processo já conhecido para estabelecer os parâmetros técnicos dessa mudança de materiais.

1.4 Mudança de metal, do ferro para o cobre

Depois de algumas águas fortes (Erwin Panofsky fala em cinco ou seis), Dürer se concentra na técnica que melhor traduz seu desenho, o buril.

O buril é uma ferramenta de joalheria que foi adaptada para a gravura em metal. Era inicialmente uma ferramenta de cravação, que também servia, junto com o cinzel e a punção, para modelar e esculpir no metal. A cutelaria ainda faz uso extensivo do buril para o chamado talho forte. O buril é uma faca que corta deitada, onde a parte cortante é somente a ponta. Exige um considerável treinamento, pois a gestualidade não é a mesma do lápis. Com o buril, o desenho é entalhado no metal, é somente a ponta do instrumento que corta o metal, produzindo a linha, removendo o material (no século XVIII, Thomas Bewick adaptou o buril para a xilogravura de topo). O buril é um instrumento de difícil domínio, pois, diferentemente de um lápis, ele é utilizado na horizontal. Apesar das evidentes dificuldades técnicas, gravadores como António Polaiouolo, Albrecht Dürer ou Lucas Van Leiden, perceberam a eficácia da ferramenta para a interpretação do desenho renascentista.

A gravura em metal não foi pensada para ser feita noutro metal diferente do cobre. Embora Mário Doglio, em seu manual³, ofereça receitas para mordentes que corroem outros metais, o cobre é sempre a recomendação preferencial. Francesc Domingo Segura⁴ lista os metais que podem ser usados para a gravura em água-forte, entre os metais citados estão o aço e o ferro. Mas Francesc Domingo Segura especifica que o metal mais adequado é o cobre eletrolítico.

Jean Bersier é da mesma opinião de Francesc Domingos quanto à escolha do metal, mas o autor francês cita de passagem e uma receita de mordente (mordente holandês ou mordente de Piransi), contendo sulfato de cobre em sua fórmula, que pode ser usado para corroer aço ou ferro, mas não fornece a fórmula⁵. O mordente usado na execução deste projeto contém esse ingrediente.

Mário Doglio⁶, gravador burilista da Casa da Moeda, também cita o aço e o ferro como possíveis metais para gravação. Trata-se de um conselho do gravador de ofício, pois as matrizes usadas pelo burilista numismata são habitualmente de aço, por motivos práticos.

No manual de Doglio consta uma lista detalhada de fórmulas para mordentes⁷, há receitas de mordente para ferro. Muitas delas, no entanto, contém ingredientes de difícil acesso.

3 Marco & Letycia Anna (orgs) Gravura em Metal – São Paulo : Edusp /Imprensa Oficial 2002 pg 186.

4 Buti & Letycia Op cit pg 70.

5 Bersier, Jean Op cit pg 44.

6 Buti & Letycia Op cit pg 111-112.

7 Buti & Letycia Op cit pg 186

1.5 Gravura não tóxica, novamente usando o ferro

Um grupo canadense, *Nontoxicprintandpaint*⁸ em meados dos anos 1990, começou a pesquisar o que é chamado de gravura limpa. O site do grupo divulga um artigo de Nik Semenoff, artista residente na universidade de Saskatchewan, Canadá, onde o artista pesquisa o uso do mordente a base de sulfato de cobre em chapas de zinco, alumínio e ferro.

1.5.1 Receita do mordente de água-forte para corroer ferro

A receita usada para este projeto de mestrado é a recomendada pelo artigo de Semenoff:

1 litro de H₂O
100 g de CuSO₄
100 g de NaCl

No entanto, Nik Semenoff e outros artistas do grupo usam a matriz como objeto artístico e não como equipamento de ateliê. Isso significa que não há, ou não houve, preocupação com a qualidade da morsura tendo em vista o resultado impresso.

Nontoxicprintandpaint possui uma seção dedicada a materiais específicos para a montagem de um ateliê de gravura verde (green printmaking studio), lá é possível encontrar também materiais adaptados para servirem de verniz protetor para água forte. Desde o começo deste projeto de dissertação, seguiu-se um critério para a substituição dos materiais, o material a ser substituído deve ser de fácil obtenção. E como os materiais citados pelo grupo canadense são bastante específicos, sendo encontrados apenas no contexto desse país, não foi possível testar os materiais sugeridos.

Dentro dos interesses deste trabalho, em específico, e de minha produção visual como um todo, as matrizes devem ser gravadas tendo em vista a impressão e geração de estampas. Portanto mudar o metal e o mordente trás junto preocupações muito pontuais, a linha gravada e a corrosão devem ser controladas adequadamente.

Deve ficar claro que os resultados da gravação do ferro jamais vão substituir a delicadeza e eficácia da gravação do cobre. Mas foram razões poéticas que motivaram a escolha do ferro como matriz de gravação.

1.5.2 Percurso até a obtenção da receita final do verniz

Na série de eletronegatividade o ferro figura entre os metais mais reativos, e o cobre tem uma reatividade próxima do ouro e da prata. Desse fato implica que o controle das reações químicas envolvendo ferro é mais complexo. Primeiro é necessário destacar o tempo de reação, em outras palavras, o tempo de corrosão. Na reação do mordente com o ferro, o tempo de corrosão é muito rápido. Mas esse não é o principal problema. A reação dessa solução aquosa com o ferro resulta em

⁸ <http://www.nontoxicprint.com/coppersulfatemordant.htm> último acesso 26/08/2012 O site sugere comprar sulfato de cobre em lojas para produtos de manutenção de piscinas, mas recentemente o produto deixou de ser comercializado e a compra, conseqüentemente, ficou restrita a lojas especializadas em produtos químicos. O sulfato de cobre usado neste projeto é o sulfato de cobre penta-hidratado.

sulfato de ferro, insolúvel em água (na temperatura ambiente), que se sedimenta na linha traçada sobre a matriz. O o sulfato de ferro se deposita na linha exposta prejudicando a gravação. Essa é o principal motivo do alargamento da linha gravada numa matriz de ferro.

Nontoxicprintandpaint sugere, para melhor controlar esse problema, a construção de um tanque com uma grelha onde a chapa seja apoiada com a face traçada voltada para baixo, de modo que o sulfato de ferro, insolúvel, se deposite no fundo do tanque e não prejudique a mordida e nem contamine a solução.

Outro problema também acontece, o sulfato de ferro pode se depositar sobre áreas protegidas pelo verniz, o que em tempos longos de corrosão provoca quebras nas áreas protegidas resultando em gravações indesejadas. A ocorrência de bacias (morsura aberta e descontrolada) é muito frequente.

Como, então, resolver mais este problema? O verniz usado no início das tentativas foi o que habitualmente é utilizado nos ateliês de gravura do IA da Unicamp e do departamento de artes visuais da USP, cuja receita contém cera de abelha, uma parte de asfalto e uma parte de solvente.

A necessidade tem sido encontrar um verniz duro o suficiente para suportar a deposição do sal insolúvel sem quebrar a película protetora. Danilo Perillo⁹ primeiro sugeriu uma cera de chão¹⁰, facilmente encontrada na rede varejista, à base de polímero acrílico e solúvel em água.

A película formada por essa cera comercial é suficientemente protetora para suportar a mordida por um tempo de 10 a 20 minutos. Mas a cera é incolor, o que torna desconfortável o traçado sobre a chapa.

Para solucionar esse problema, a cera de chão foi misturada com corante líquido, da linha de pigmentos Xadrez, com o objetivo de aumentar a adesão da cera ao metal e proporcionar coloração ao líquido transparente.

A tentativa seguinte foi misturar tinta acrílica à cera de chão, para tentar corrigir também esses problemas. O resultado foi igualmente insatisfatório, com o agravante de que a mistura com a tinta acrílica era mais difícil de dissolver do que a mistura anterior. Mais adiante, seguindo uma instrução do grupo *Nontoxicprintandpaint*, aprendi que a tinta e o polímero acrílico podem ser facilmente dissolvidos pela reação de saponificação que ocorre quando são submetidos à imersão em uma solução aquosa de carbonato de sódio¹¹.

Entretanto muitas tentativas haviam acontecido, um tempo considerável havia passado, até descobrir ao carbonato de sódio e a limpeza da chapa coberta com a mistura de cera com tinta acrílica foi feita da pior maneira possível, deixando a chapa imersa numa bacia com thinner.

Durante essa parte de experimentação técnica¹², ficou decidido que a proteção no verso da chapa seria feita com verniz do tipo copal¹³ ou com esmalte sintético usado para revestimento de metais. A substituição foi necessária pois a goma laca, tradicionalmente usada, também cedia à ação do mordente em tempos longos. O que foi observado é que o esmalte sintético e o verniz copal ofereciam a proteção que estava sendo procurada, mas sem oferecer a ductibilidade flexibilidade necessárias ao verniz de água-forte.

9 Danilo Perillo (1976) gravador radicado em Campinas, integrante do Ateliê 8 e técnico do ateliê de gravura do IA/unicamp.

10 Bravo Flash – fabricado por Total Pack Indústria LTDA, cuja composição é: Emulsão de polímero acrílico, resina fumárica, plastificantes alcalinizantes, formador de filme, emulsificante.

11 Carbonato de sódio, barrilha, é facilmente obtido em lojas que vendem produtos para piscina.

12 Durante esse período os testes não resultaram em impressões.

13 A marca mais usada tem sido Sparlack. As marcas dos produtos são citadas por ser um modo eficaz de fornecer a referência material mais precisa possível.

Tanto por casualidade como por curiosidade, preparei uma chapa teste com esmalte sintético puro, sem misturas e tentei traçar algumas linhas, mesmo sabendo que o resultado seriam traços toscos e grosseiros. Mas o objetivo era ver o comportamento do esmalte submetido à morsura e o resultado da gravação.

A linha manteve sua configuração inicial. Restava portanto, resolver o problema da flexibilidade do esmalte.

Uma solução seria traçar o desenho com o esmalte à meia secagem, seco ao toque, mas isso impediria o trabalho de observação direta (ponto central das imagens apresentadas). Com o trabalho nesse ponto, de fato uma imagem foi produzida e impressa, e novamente o esmalte sintético usado como verniz protetor mostrou-se adequado para a situação.

O caminho mostrava-se complicado demais, o uso do esmalte sintético puro impunha muitas restrições. A solução desse problema técnico, entretanto, foi mais simples do que o esperado. Bastava acrescentar esmalte sintético à receita conhecida do verniz de água-forte (1 parte de neutrol, 1 parte de solvente e cera de abelha ou carnaúba).

1.5.3 Receita do verniz

A receita para o verniz de proteção para ser usado com ferro ficou formulada desta forma: (1 parte = 1 copo de 200 ml).

- 1 parte de neutrol
- 1 parte de esmalte sintético
- 2 partes de solvente (água raz, querosene ou terebentina)
- Aproximadamente de 20 a 30 g de cera de carnaúba

Duas variações desta receita foram feitas, uma para banhos mais longos e outra para re-gravação.

Para banhos mais longos, basta substituir o neutrol completamente por esmalte sintético, de modo que a receita fica com a fórmula a seguir:

- 1 parte de esmalte sintético
- 1 parte de solvente
- Aproximadamente de 30 a 40 gramas de cera de carnaúba.

1.5.4 Modos de preparo do verniz: precauções

O modo de preparo é simples, mas requer algum cuidado, pois é necessário derreter a cera e misturá-la derretida com o solvente. Dada a alta volatilidade dos solventes, isso pode ser perigoso.

Em todos os passos de cada procedimento é indispensável o uso de equipamentos de proteção individual.

Modo de preparo dos vernizes:

- Materiais necessários: Panela, espiriteira elétrica (é preferível a espiriteira elétrica pois os materiais do verniz são extremamente inflamáveis. A resistência da espiriteira não solta chamas ou fâsca, o que é um fator de segurança a ser considerado), uma varinha de madeira para mexer a mistura, balança.
- Procedimento: Colocar os flocos da cera (de abelha ou carnaúba, previamente pesados) numa pequena panela. Levar a panela à espiriteira elétrica Derreter a cera na espiriteira. Quando a cera estiver completamente derretida, retirar a panela do fogo e misturar o solvente com extremo cuidado, vertendo-o na panela calma e lentamente, pouco a pouco.

O solvente estará em temperatura ambiente, ao passo que a cera derretida estará bem mais quente. O choque térmico pode provocar um pouco de empelotamento da cera. Se for o caso, levar novamente a mistura à espiriteira afim de derreter as pelotas que se formaram.

Uma vez que a mistura de solvente e cera ficar completamente homogênea, retirar outra vez a panela do fogo e acrescentar o esmalte e o neutrol (dependendo da receita que está sendo seguida). Levar a panela novamente à espiriteira e mexer com o auxílio da varinha de madeira até obter uma mistura homogênea. Terminado este procedimento, esperar a mistura ficar fria e guardá-la num pote com tampa.

Como o esmalte sintético contém ingredientes mais pesados do que o solvente, antes de usar o verniz convém agitar o pote ou mexer com a varinha de madeira para homogeneizar a mistura, pois os elementos pesados depositam-se no fundo pote.

1.6 Considerações sobre as adaptações técnicas:

A gravura em metal como conhecemos hoje é resultado de inúmeras adaptações técnicas e materiais. Cada lugar onde a gravura foi levada exigiu uma adaptação, pois os materiais descritos nos manuais podem não ser facilmente encontrados. Os manuais aos quais temos acesso foram escritos para uma realidade específica e num período específico. Mas foram escritos tendo em vista o acesso aos materiais disponíveis.

A adaptação técnica é uma constante na história da gravura. Podemos dizer que a própria gravura é fruto da adaptação de processos conhecidos, que atendiam outras necessidades, para uma finalidade distinta: a impressão. Não é exagero afirmar que cada ateliê tem suas adaptações próprias, soluções particulares para problemas que todo gravador conhece, e só pode conhecer, graças ao convívio diário com seu fazer.

O próprio uso do cobre parece ter sido uma adaptação. Antes, a gravura em metal era predominantemente feita em talho forte, isto é, quase um baixo relevo metálico. Os armeiros dos

séculos XV e XVI usavam preferencialmente aço e ferro, os joalheiros como Maso Finiguera, preferiam a prata para fazer niellos. Desde o fim da idade do bronze, o ferro é o principal metal usado na fabricação de armas. Os poemas homéricos, no entanto, nos oferecem belíssimas descrições de armas de bronze.

O bronze é uma liga de cobre e estanho. O cobre puro é muito mole para a metalurgia marcial e muito pouco nobre para a joalheria. Os gravadores europeus, no entanto, encontraram um uso fabuloso para esse metal. É maleável sem ser muito mole, é dúctil, portanto. É resistente sem ser muito duro, e tem um comportamento admirável quando submetido à ação dos ácidos.

Foi Jacques Callot quem aperfeiçoou o processo de água-forte, cuja transferência para a gravura de estampa se deve a Daniel Hopfer. Callot decidiu investir no uso do cobre para a água-forte, desenvolvendo mordentes e vernizes, mas também um instrumento de desenho com o qual é capaz de imitar o talho do buril, o echope.

A partir de então, o cobre passou a ser o metal preferencial não só dos burilistas, como dos água fortistas. Preferencia que permanece até hoje. Mas a partir do século XX, alguns gravadores, como Giorgio Morandi, gravam em zinco. O resultado é mais grosseiro, mas em algumas regiões o zinco é mais acessível.

O cobre é um excelente condutor elétrico e térmico, portanto, para a moderna economia industrial é uma commodity estratégica, da qual depende toda a indústria de eletroeletrônicos. Por essa razão, o cobre é um metal caro.

Os gravadores também reaproveitavam suas matrizes. Muitos deles, como Rembrandt, Picasso e Evandro Jardim, incorporaram o reaproveitamento em suas linguagens poéticas. Afinal, a matriz de cobre possui uma certa espessura e a timidez tridimensional dos gravadores permite o apagamento da gravação.

A primeira tentativa deste trabalho foi justamente reaproveitar a mesma matriz indefinidamente para fazer todas as imagens. Mas esse modo de trabalho impõe outros rigores não menos trabalhoso, pois o reaproveitamento da chapa requer concentração, esforço, perícia e tempo no manejo do raspador.

Como resolver então a questão material da matriz? O desejo inicial era registrar a paisagem do rio Pinheiros sob diversos pontos de observação, em circunstâncias variadas. São cinco imagens de cada um dos sete pontos de vista. Quis me manter fiel ao exercício da observação direta, algo que somente a água-forte pode oferecer na gravura em metal.

O cobre não foi logo descartado, mas materialmente uma substituição se mostrava necessária. Usar o alumínio para água-forte estava fora de cogitação, pois trata-se de um metal completamente inadequado para esse propósito. É de difícil corrosão e também muito mole. O ferro apareceu, depois de alguns percalços, como uma das possibilidades a ser pensada.

Por trás de cada gravador em metal há um ateliê. Esse ateliê é um lugar de experimentação constante. O ateliê do gravador é um lugar onde essa constante experimentação é motivada por profundas questões poéticas. Técnica é poética não são tão facilmente separáveis, concepção e prática não são antagônicas, mas partes de um mesmo corpo. Como foi dito acima, cada ateliê tem suas soluções próprias.

As dificuldades materiais impostas pela indústria contemporânea têm reflexo verificável nas artes visuais, portanto as soluções não podem ser permanentes, mas sim provisórias. E o gravador deve cultivar uma atitude de constante pesquisa de materiais, pois esse é o único modo de manter

sua gravura acontecendo. Isto posto, a escolha pelo ferro como matriz não é somente técnica, mas também um discreto gesto político. A arte acontece sob as mais variadas e improváveis circunstâncias. Mas deve ficar claro que não é a técnica ou hipóteses que fazem o trabalho, e sim uma irrepreensível vontade poética.

A escolha do ferro não vem atender somente a necessidades logísticas, mas também poéticas. Há uma correspondência entre o resultado tosco do ferro e a paisagem do rio Pinheiros. Estas questões serão tratadas no capítulo seguinte, sobre as motivações poéticas.

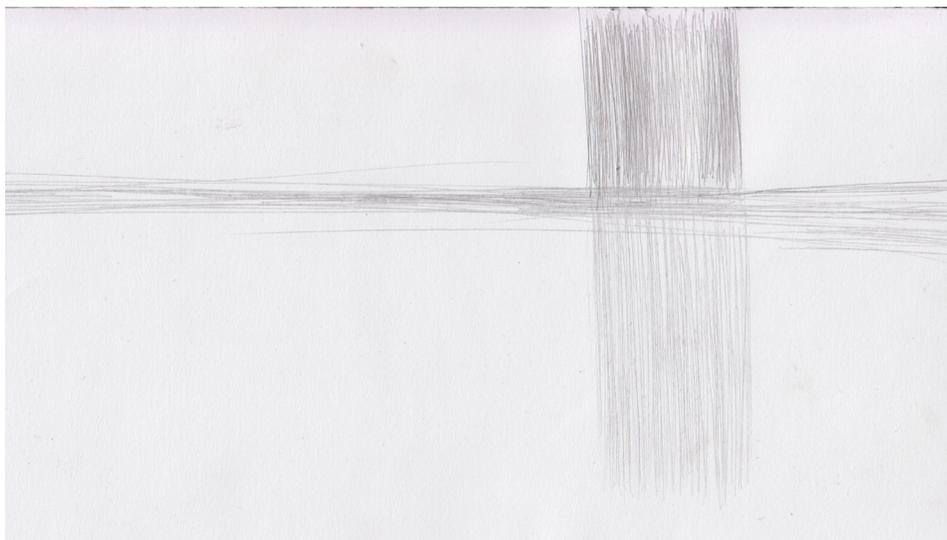


Ponte cidade universitária vista desde a estação – desenho s/papel - 18x29cm - lápis 8H - 20x22 cm

Capítulo 2 – Anotações para uma Poesia Fluvial

2.1 Sobre o Desenho

2.1.2 A procura por um desenho sólido me levou à repensar o uso dos materiais. Se o objetivo é fazer gravura, pensei, seria bom que o instrumento de desenho fosse semelhante em algum nível à rigidez das pontas de gravação. Até então, pensava que o desenho era uma preparação para a gravura. Embora não seja uma opinião equivocada, é incompleta pois, a gravura é um modo de desenhar. Não requer um treinamento prévio, mas sim que se habitue às suas exigências. Mesmo assim, percebi a necessidade de reformar meu desenho tendo em vista a expressão gráfica. Passei a desenhar com lápis radicalmente duros. Lápis 6, 7, 8H, com o claro objetivo de remover do desenho tudo que fosse excessivo. A linha metálica do grafite 8H me anunciava a linha objetiva e concisa da água-forte. O lápis 8 H foi uma tentativa de consertar um desenho escorregadio e insuficiente, como aquele que eu vinha cultivando. E por que esta ênfase na escolha do material? Nós, fazedores, não pensamos sem o apoio da matéria. A técnica estabelece uma parccimento que o fazedor precisa cultivar.

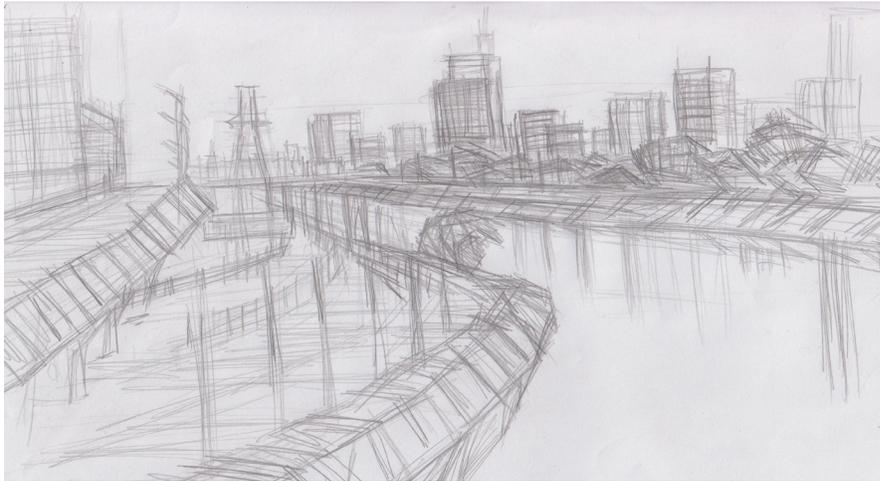


Rio Pinheiros De Manhã Cedo – desenho s/papel 13x31 cm lápis 8H 2010

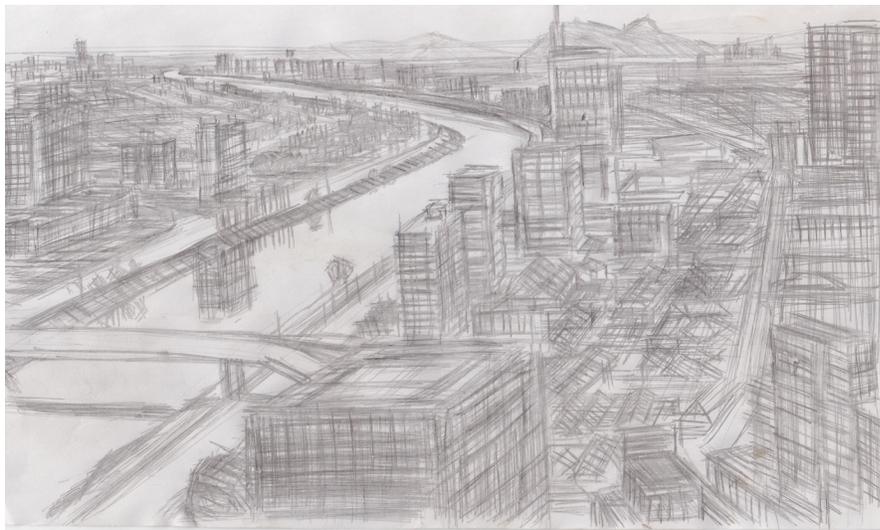


Parada de ônibus – Campinas desenho s/papel 19x28cm lápis 8h

2.1.3 Era necessário dominar o lápis tão radicalmente duro e seco. Nesse momento alguns temas se ajustaram às possibilidades expressivas desse material. Foi uma dupla motivação, de um lado eu procurava, de outro o lápis permitia



Rio Pinheiros - Ponte do Jaguaré - desenho s/ papel lápis 6h - 20 x 30 cm - 2012



Rio pinheiros e entorno visto do alto – desenho s/ papel lápis 6h - 18x30cm - 2012

2.1.4 Com o desenho reestruturo o que vejo, demonstro que vi e comprimo o vasto espaço (sem medida) que está adiante. A sensação do espaço participa da minha mente e me perturba. Desmancho o que vejo, quebro em partes menores para juntar tudo de novo com minha mão e meu olho: Para fabricar eu preciso estar lá .



Ponte Cidade Universitária 1 - Ponte Cidade Universitária 2 - desenho s/ papel lápis 7h - 20 x 30 cm - 2012

2.1.5 O desenho, do qual resulta uma anotação visual, acontece numa escala determinada. Acontece na escala de minhas possibilidades de circulação pelo espaço, na escala do que posso enxergar e compreender. Mas o desenho amplia o entendimento, pois está sempre redimensionando a experiência de ver, compreender e compreender pela visão.



Ponte do Jaguaré vista norte , esboço preparatório - lápis 6h - desenho s/ papel - 20 x 30cm - 2012

2.1.6 Desenhar, desenhar de novo, outra vez, exige uma postura de paciência e curiosidade. Ver outra vez me faz perguntar: “o que me passou despercebido? O que posso ver desta vez que ainda não vi?” Assumo uma postura cética, duvido daquilo que já conquistei. Se há lembrança, preciso

voluntariamente esquecer o que já fiz. Tenho que me colocar na postura de quem vê a paisagem, o espaço, a cidade pela primeira vez, colocando-me onde devo estar: no presente da constante descoberta.

2.1.7 A cidade impõe desafios o tempo todo. O ambiente urbano é uma balbúrdia onde sons e ruídos, odores, movimentos, imagens e condições climáticas nos incomodam constantemente. Na cidade estamos imersos num caldo de estímulos conflitantes e perturbadores. Para desenhar, alguma tranquilidade é necessária. Esse é o primeiro desafio a ser identificado, desenhar a cidade desde dentro da cidade é, por si só, um exercício de paciência. O simples colocar-se no espaço é arriscado.

2.1.8 O uso do lápis 6,7,8H estabeleceu uma rotina de circulação pela cidade que atendia a duas necessidades, tornar-me familiarizado com São Paulo e tornar-me familiarizado com esse instrumento de extrema dureza e restrito espectro expressivo. Como os resultados frequentemente não eram satisfatórios, passei a desenhar repetidamente os mesmos pontos de observação. Pouco a pouco introduzi a gravura, que passei a fazer nas mesmas sessões de desenho e caminhada pela metrópole.

2.2 Sobre a Gravura¹⁴

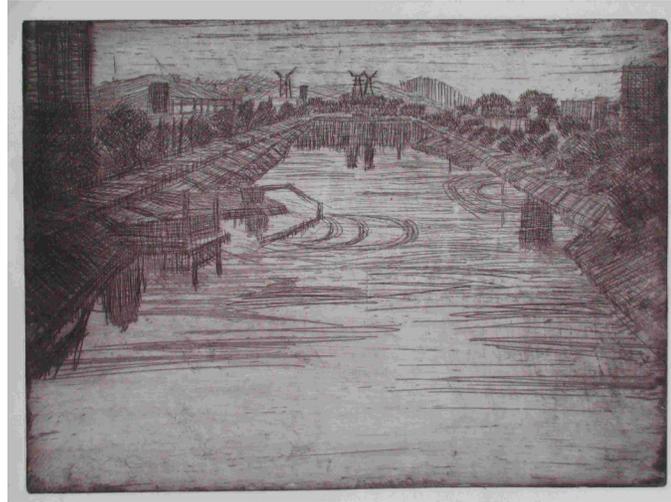
2.2.1 A gravura, neste trabalho, atende a duas necessidades:

A matriz é rígida o suficiente para suportar tanto a intensidade do gesto como a insistência do olhar: a primeira tentativa do traçado, as correções nas etapas seguintes do trabalho, um *overdrawing* que coloca toda a forma percebida e registrada no limite do reconhecimento.

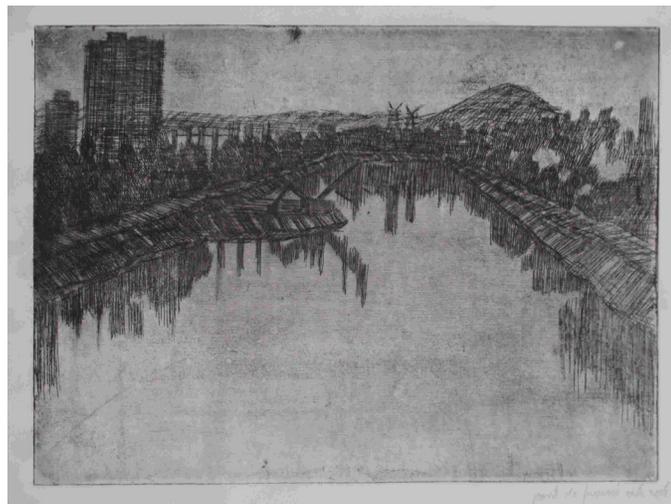
(Algo fica nesse percurso, a prova impressa adquire, assim, a configuração de vários desenhos comprimidos numa mesma imagem. Mesmo com a forma toda colapsada, resta a imagem como registro do trabalho)

Por ser uma sequência de processo, a gravura prolonga o desenho para além do traçado sobre a chapa. Desenhar, então, se transforma em outra coisa, na coordenação de procedimentos que vai desde a concepção da imagem até a impressão. O que mais ocorre nesse processo são erros e imprecisões, de modo que podemos entender o acerto não como o contrário do erro, mas como algo que contém poucos e minimizados erros. Para compreender o que pode acontecer de errado durante um processo tão intrincado e complexo, nada me pareceu melhor do que refazer constantemente o mesmo conjunto de imagens. Isso não só atende a necessidade de prolongar o processo de compreensão da paisagem, da cidade, como a compreensão dos processos de gravação. A gravura me faz conviver com a imagem por um período muito maior.

¹⁴ Esta divisão é somente didática, pois é muito difícil dizer onde termina o desenho e começa a gravura. Desenho pode ser entendido como projeto. Sendo assim, o desenho é um modo de pensar fundamental para todas as expressões artísticas. Mas desenho pode ser também uma palavra usada para designar o traçado sobre um suporte, o esboço preparatório para uma obra mais elaborada. Em inglês há *design*, que nomeia o processo de pensamento que gerou a obra e *drawing*, que nomeia o traçado sobre um suporte qualquer. Essa divisão também se verifica em espanhol com *diseño* e *dibujo*. No português temos *debuxo*, mas trata-se de um vocábulo usado muito raramente.



Rio pinheiros – Ponte do Jaguaré vista norte 1 água-forte em ferro - 32,5 x 44cm - 2012



Rio Pinheiros - Ponte do Jaguaré vista norte 2 - água forte em ferro 32,5 x 44cm - 2012

2.2.2 Eleger a gravura

A gravura em metal contém o desenho. O suporte do desenho é materialmente frágil, tem um limite para a intensidade do gesto. O hábito do lápis 6 ou 7 H tornou minha mão ainda mais pesada do que era. O traço precisa ser rígido e decisivo, não me permito sutilezas de um material brando, nem suaves gradações no traçado. No entanto é incorreto dizer que há insensibilidade nesta mão pesada. Existe uma fisiologia no traço.

A gravura em metal contém a dureza do lápis 7H e o desejável benefício da rigidez do suporte, aguenta a intensidade do gesto e a insistência do olhar. Fazer e refazer adquire, para a

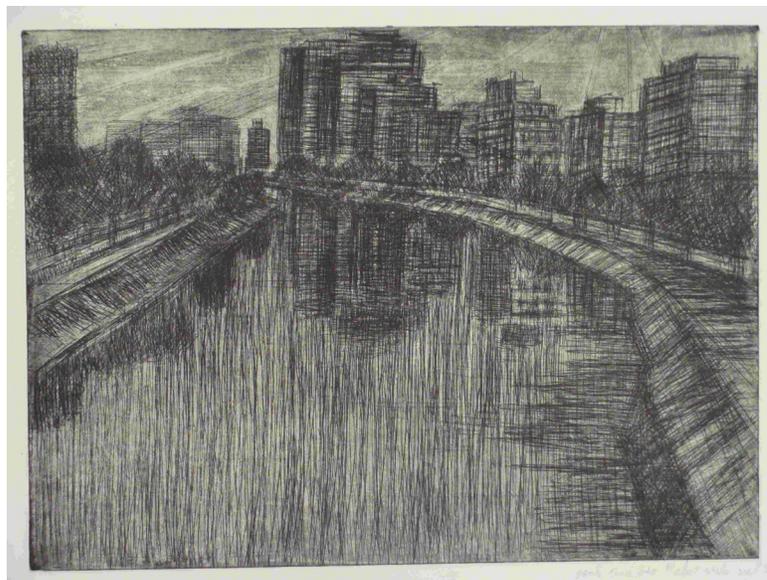
gravura, uma dimensão distinta do desenho.

Quando traço sobre o papel, o último gesto coincide com o último olhar. Para fazer outra imagem é necessário começar outra vez, em outra folha, em outro campo. A matriz, no entanto, graças sua resistência material permite um olhar insistente, uma mão pesada e firme. Sem a firmeza, a gravura não concede acesso a sua força inventiva.

Não obstante, o processo de gravação prolonga o convívio com a imagem. O traçado inicial é submetido a uma cadeia de procedimentos onde cada decisão pode alterar profundamente a imagem. Percebe-se tanto aproximações como afastamentos. Decisões poéticas e resultados técnicos, então, encontram-se não dissociados, sendo difícil estabelecer um limite claro.

Conviver com a imagem durante todo o processo de fabricação da gravura faz com que seja possível ver o desenho, o traçado sob diversas condições. Isso movimenta a intuição do gravador, tornando visível nas frestas do fazer, outros modos de ver.

Tudo gira em torno de ver o mesmo com olhos modificados pela experiência de fabricação da imagem. Retornar à situação, e ao lugar, que primeiro gerou a imagem com a qual trabalho, faz ver o processo de gravura de outro modo: a poética, o processo e os sentidos da imagem podem ser absorvidos pela inteligência sensível, abrindo caminho para um território de possibilidades inesgotáveis.



Ponte Eusébio Matoso vista sul 1 - água forte em ferro 32,5 x 44 cm - 2011

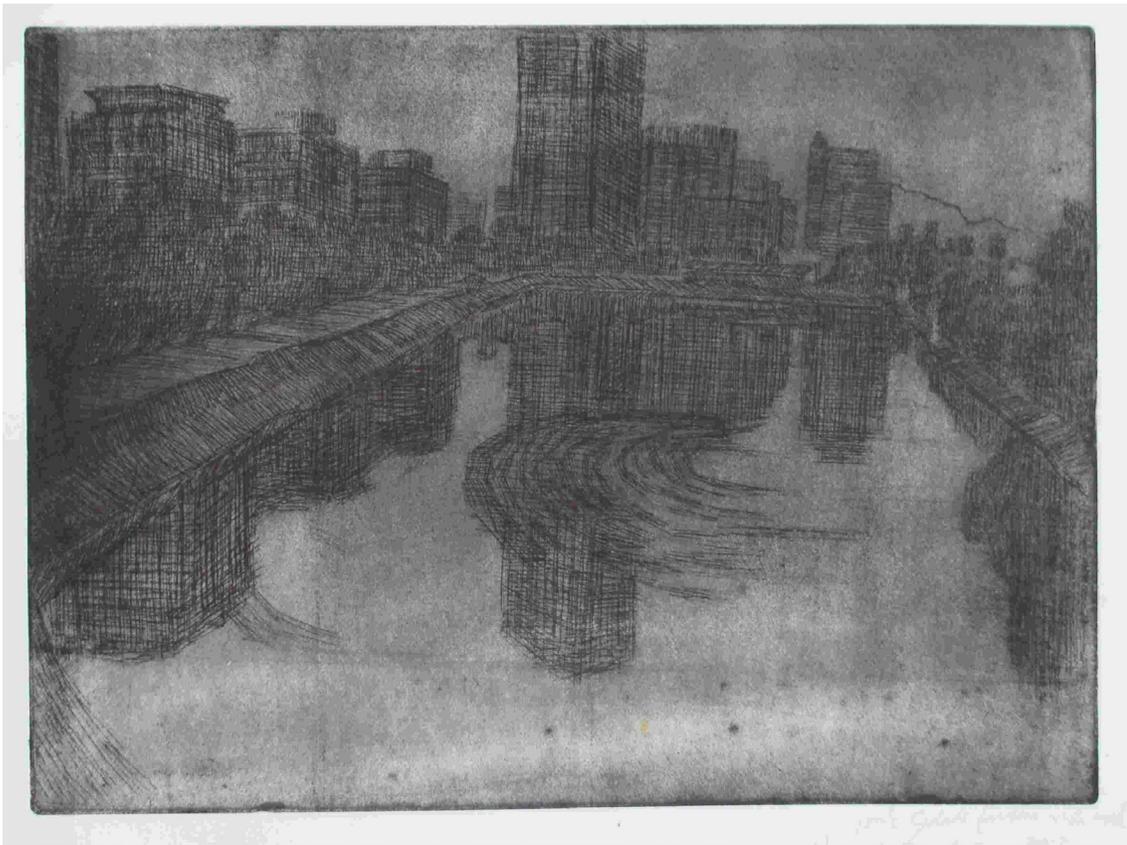
Esta é a primeira gravura que fiz para o conjunto de trabalhos deste projeto de mestrado. O traçado foi feito de observação direta na matriz ferrosa. Mas o comportamento do metal sob os efeitos do mordente ainda eram desconhecidos, o que levou à completa perda da imagem, deixando somente vestígios da primeira gravação. Seguindo esses vestígios o desenho foi refeito, e a matriz foi submetida a nova morsura. O mordente ainda não era o sulfato de cobre e a linha gravada não está satisfatoriamente aprofundada, o que dificulta a impressão. Decidi seguir o conselho de Roberto Grassmann e limpar a chapa com uma folha de papel manteiga. A impressão aqui apresentada foi obtida desse modo.

2.2.3 Sobre a relação do desenho com a gravura

O desenho termina com o último gesto sobre o papel, o traçado na matriz é o começo do trabalho. Desenhando somente, eu teria registrado apenas a experiência de observar. Com a gravura e todo o processo envolvido, o trabalho ganha outra dimensão. No estúdio, traçado é revisto a cada etapa. O resultado de uma gravura está longe de ser definitivo, percebo seu carácter provisório. Isto me faz retornar à paisagem, ao espaço que observo. Volto para colher outra visão, para ver o que já foi visto, capturar informações que não percebi e não tinha recursos para perceber. A nova sessão de trabalho no estúdio apresenta o sucesso ou a insuficiência da observação. O processo de gravação revela a necessidade de outra visita à paisagem. Quero ver o que faltou, ou confirmar o que deu certo. Mais do que complementar a observação, a gravura a dirige e a intensifica.



Ponte Cidade Jardim vista norte 1 água forte em ferro 32,5 x 44 cm 2012



Ponte Cidade jardim vista norte 2 - água forte em ferro - 32,5 x 44 cm - 2012

2.3 Paisagem-poesia

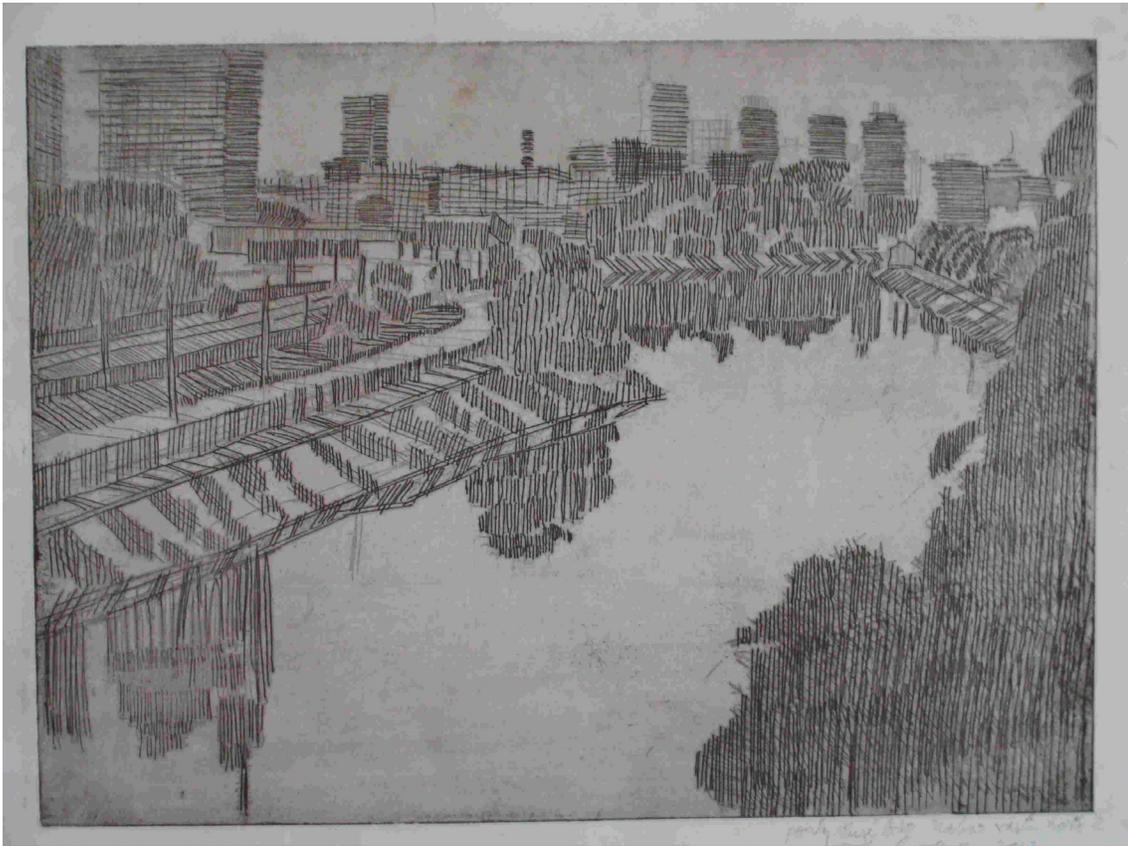
2.3.1 Poiética

Em grego, poiética significa habilidade de fabricação, e technè (que deu origem ao termo latino, arte) quer dizer habilidade. Não deveria existir, portanto, oposição entre arte e técnica. Mas as palavras têm vida própria e, ao longo do tempo, assumem sentidos distintos.

Para pensar a paisagem na cidade aversiva é necessário habilidade poética. Portanto a paisagem está onde detenho meus olhos com a intenção de fabricar o espaço como paisagem.

Habilidade poética, entretanto, não é anterior à experiência, nem algo que é concedido ao artista. Surge, por outro lado, com a visitação e frequência constante. Surge do interesse em ver e perceber o espaço de outro modo. A habilidade poética jamais é um dom, mas sim, antes de tudo uma conquista. E também uma decisão.

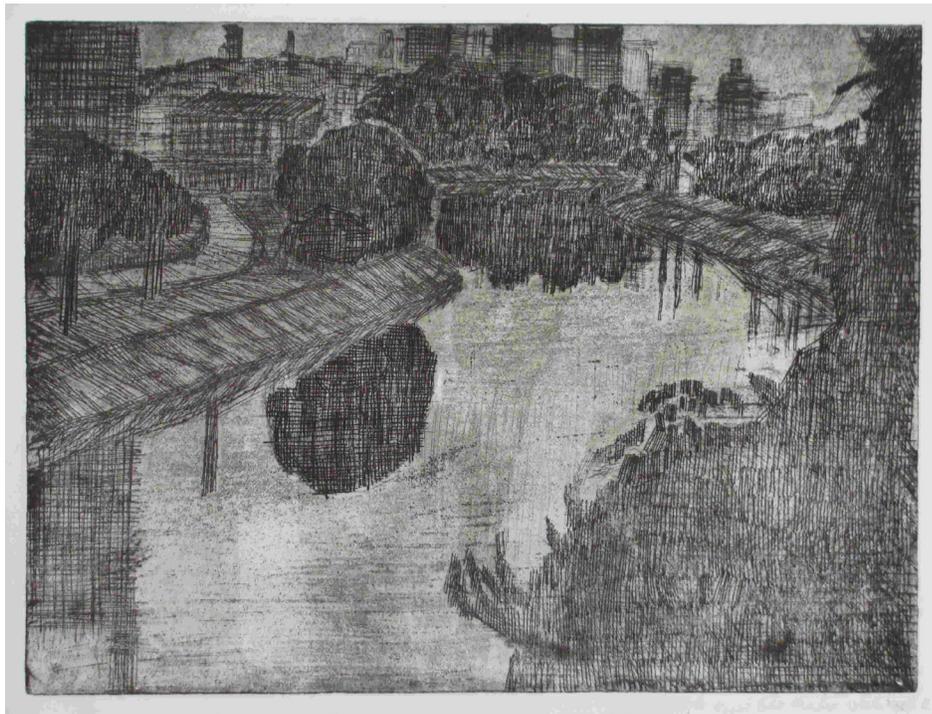
Com a poesia os artistas modificam o sentido dos adjetivos, alteram o significado dos substantivos. Encontram uma terra desconhecida onde antes parecia haver só desolação. Abrem brechas no espaço, onde antes haviam apenas imperativos e impossibilidades. O que é isso senão a operação artística fundamental, a Fabricação?



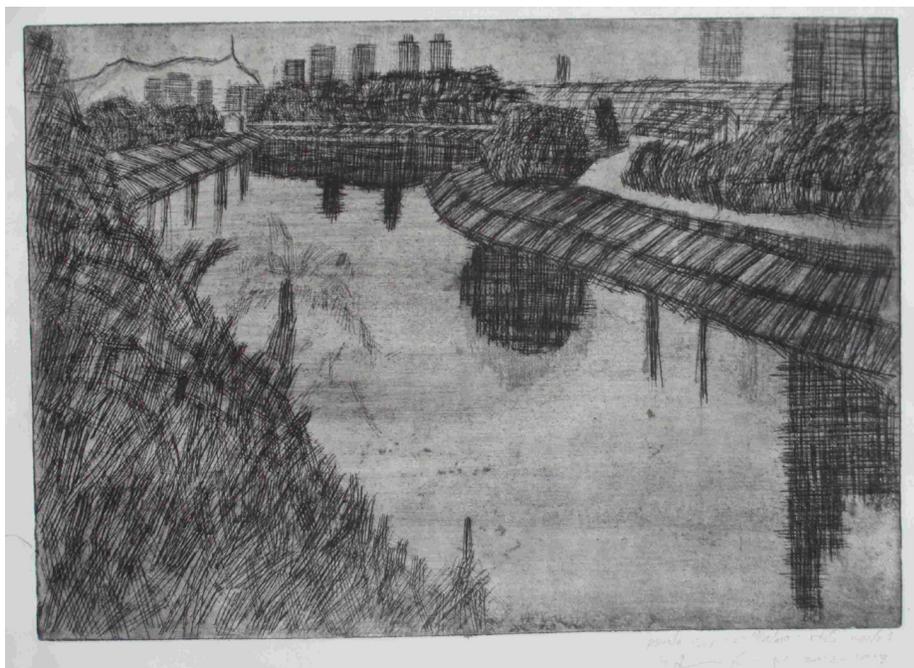
Ponte Eusébio Matoso vista norte 1 - 32,5 x 44 cm - água forte em ferro - 2012

2.3.2 Landscape quer dizer fuga para o campo. A paisagem é tudo o que a cidade não é. Quando a cidade é só tumulto, a paisagem manifesta calma. Onde a cidade exhibe o cansaço da ordem, a paisagem demonstra repouso imprevisível. Quando a Natureza é ameaça e mistério, a cidade manifesta ordem e proteção.

Pensando desse modo o rio pinheiros jamais será paisagem, o vagar de suas águas não é repouso e harmonia. O rio pinheiros não tem mistério, só o tédio banal e a ameaça da sujeira produzida pela própria cidade. Não há lascívia da Natureza em sua lentidão. Somente doença.



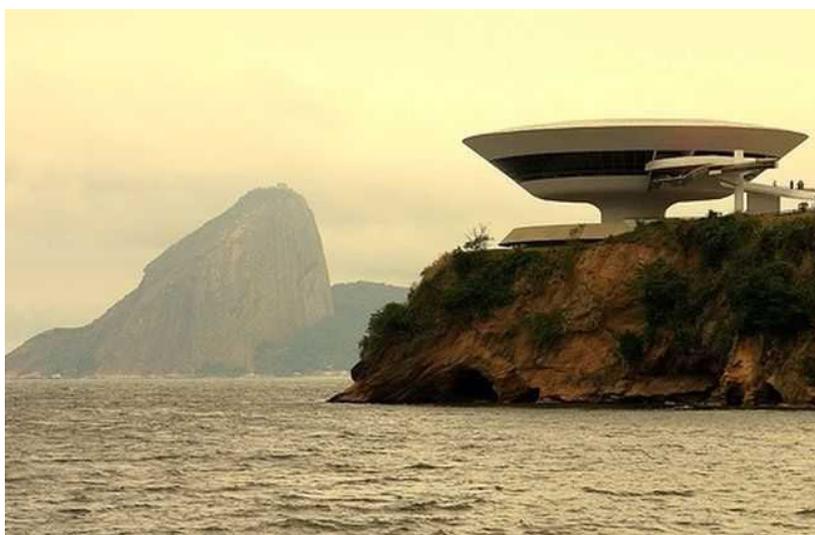
Ponte Eusébio Matoso vista norte 2 - 32,5 x 44 cm - água forte em ferro - 2012



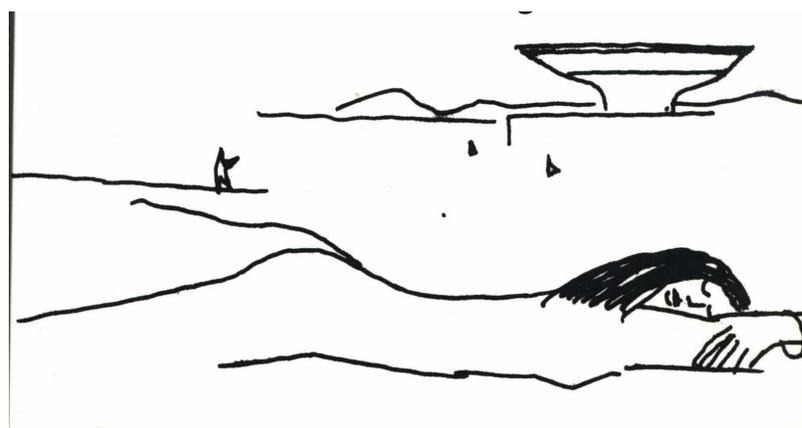
Ponte Eusébio Matoso vista norte 3 - 32,5 x 44 cm - água forte em ferro - 2012

2.4 Transposições

A paisagem está onde estaciono meu olhar. E o que é paisagem senão um modo de pensar? O arquiteto levou as curvas do corpo feminino que viu nas montanhas cariocas e dessas curvas fez obras primas da moderna arquitetura brasileira. Mas é possível pensar em paisagem no meio da cidade inóspita onde flui um rio que é o avesso de tudo que pensamos ser Natureza? Aparentemente não, mas a poesia não conhece limites tão arbitrários.

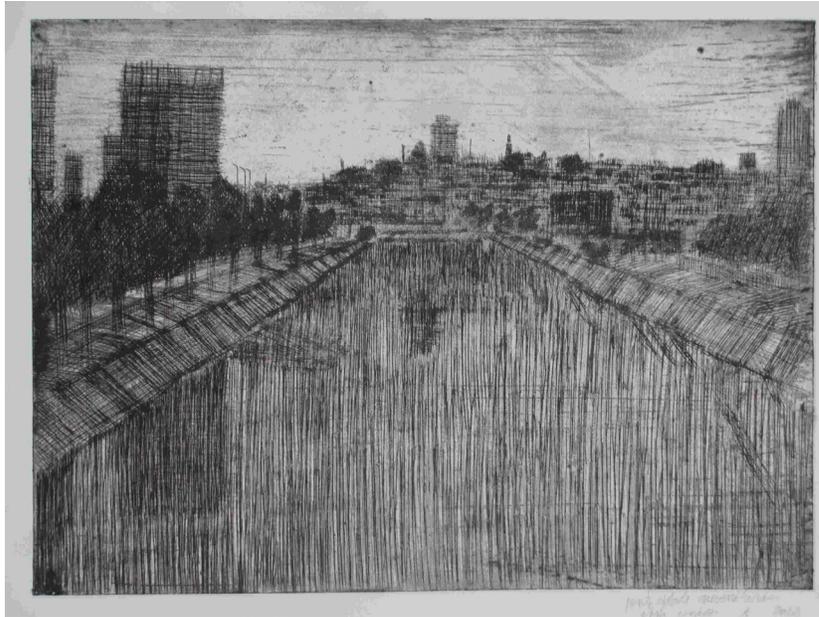


Oscar Niemeyer - Mam Niterói



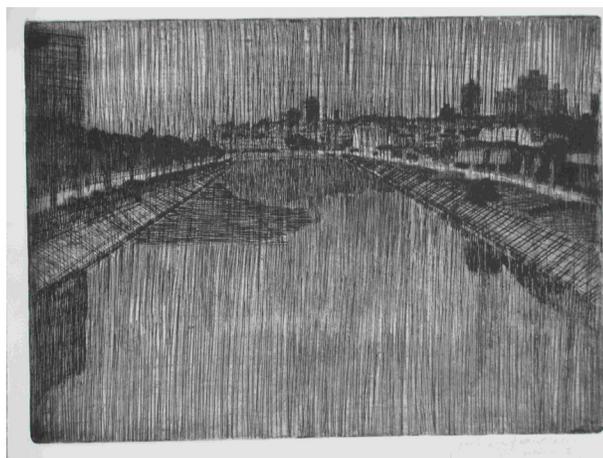
Oscar Niemeyer - esboço s/ data

Um gesto inconsequente não faz desenho, pois desenho é pensamento. Voltar ao mesmo ambiente, ver de novo devolve o peso à minha mão e decisão ao meu traçado. Recoloca-me diante do pensar. Tira meus olhos do torpor. Ver outra vez é treinar o olho para que as coisas não escapem à atenção. Com a visão posso atribuir sentido ao que vejo, posso escolher como ver. O início da fabricação é dirigir os olhos para o que desejo ver. E quero ver o rio pinheiros como paisagem.



Ponte Cidade Universitária - 32,5 x 44 cm - água forte em ferro - 2012

Para pensar eu preciso da habilidade do fazedor, eu preciso, portanto, ver os rastros do pensamento enquanto penso. Pensar a paisagem implica em refazê-la na escala da minha compreensão. Como fazer isso senão desenhando? Como prolongar o desenho sem a gravura?



Ponte Cidade Universitária 32,5 x 44 cm - água forte em ferro - 2012

Não me parece estranho dizer que sinto uma poderosa atração por esse rio no qual a cidade aparece refletida em águas desbotadas. Trata-se de uma atração forte o suficiente que me faz voltar, ver o que já tinha visto e procurar ver outras coisas. Ao desenhar nas pontes, fico de pé num pedaço de chão suspenso sobre as águas. Não estou nem ali, nem aqui. Imagino que não poderia haver melhor lugar para quem visita a paisagem: um ponto me lembrando o tempo todo de que estou de passagem. No entanto, vejo que se estabeleceu uma parceria. Eu posso perguntar e, com o que me é dado perceber dessa paisagem, posso ter respostas provisórias. Mas esse rio é como um narrador artilheiro que sempre interrompe a história no clímax. O que posso fazer? Somente voltar, desenhar outra vez.

Embora o rio pareça enfermo, ainda tem muitos discursos em seu curso. Não é um rio morto, só entorpecido.

2.5 Visões

Descrever o ambiente do Rio Pinheiros em elementos próximos e distantes, procurando rastrear uma constante: há uma distância entre um ponto de vista e outro. Não há horizonte, mas o que se vê ao longe é a fronteira entre o ponto onde estou e o seguinte. Disso decorre que na cidade não há ponto de observação isento e absoluto, ver significa estar envolvido no ambiente. Na cidade vejo tanto quanto sou visto.

Para ver a cidade como paisagem é necessário um ponto de vista suspenso, onde o observador tenha vantagem sobre o que acontece na cidade. Quem obtém essa vantagem tem o poder de ver além dos tapumes e anteparos que compõem o discurso visual urbano. Porém essa vantagem é, na maior parte do tempo, bloqueada ao pedestre. O olhar comprimido corresponde à imposição de circulação constante. Na cidade, a visão coincide com a circulação. No entanto é um prazer vagar pelas ruas sem ter uma destinação em mente.

No entanto, sou sempre um visitante da cidade. Tenho olhos de quem cresceu em arrabalde, olhos habituados a espaços amplos. Em São Paulo, estou sempre procurando ver ao longe. Para meu desenho pedestre, o melhor ponto de vista que encontrei foram os que estão nas pontes do pinheiros. A ponte é, portanto, equilíbrio e vantagem, lugar de onde posso ver e prefigurar as imagens deste trabalho.

Ver o rio, do qual observo vistas semelhantes com alguma variação, mostra algo inquietante: O espaço urbano é composto por pequenas permutações que fazem toda a diferença. A diferença pode ser vibratória ou estrutural. Mas no fim, ao colocar as coisas lado a lado, surge música. Penso em Philip Glass ou La Monte Young.

2.6 Aspectos de fabricação

O motivo de eger a gravura é estender o desenho para outro nível de trabalho, manipulando a imagem num suporte rígido que exige tanto esforço físico como mental. A matriz permite o acesso à linha tridimensional da gravura em metal, permite compreender que a linha mental tem um corpo e uma presença. Não se trata de uma intersecção entre matéria e pensamento, e sim de

um ponto de tangência entre mundos tão diversos.

Convivendo com a imagem durante um prolongado processo de elaboração, percebo o que me interessa no reflexo da cidade. Com o desenho expandido no eixo vertical, a forma conhecida dos edifícios à margem do rio, a vegetação, o trem e os postes de iluminação, todo o mobiliário urbano ganham outra existência. A forma conhecida torna-se estranha. O mundo de cabeça para baixo é onde as leis corriqueiras viram assunto da imaginação, prefigurando a inversão especular da prova impressa.

Desenhar também é sonhar.

2.6.1 A escolha do ferro à luz da poesia

Uma mudança técnica implica numa reorganização total da linguagem, mas é a poética que orienta tudo. O pensamento precisa de poesia.

Da frequência de ferros-velhos veio a ideia casual de gravar em matrizes de ferro, cuja primeira tentativa foi um desastre. Ficava claro, a cada tentativa, que a calco gravura deve ser feita em cobre. O ferro é inadequado para grava, gera resultados muito precários e toscos. Apesar da desistência estar sempre à mão me apeguei, porém, à minha obstinação. Qualidade inaceitável para um intelectual, mas um tanto desejável a inovadores ou artistas.

Para a substituição ser efetiva, é necessário entender que o ferro jamais poderá oferecer os mesmos resultados da gravação em cobre. É preciso tirar proveito das características do material. Em comparação com a linha gravada em cobre, a linha do ferro é bruta e grosseira.

É o desejo de fazer, o desígnio poético, que comanda a escolha do material. A gravura em ferro só passou a fazer sentido quando compreendi que era possível estabelecer uma parceria com esse material rude e tosco.

Somente o fazer impõe desafios que conduzem ao entendimento da dimensão material (essencial, portanto) do trabalho artístico. O Fazedor é também pensador, um pensador que faz e pensa em parceria com a matéria.

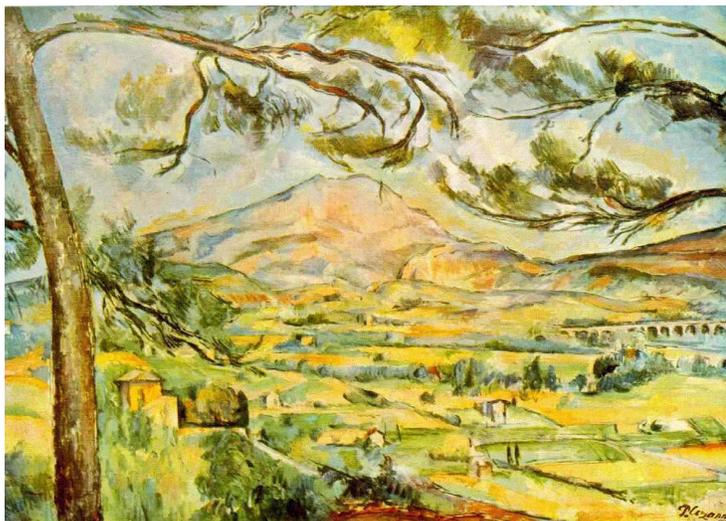
2.6.2 Alquimia

Marcel Duchamp e Kurt Schwiterz transformaram radicalmente o processo de fabricação material e mental da obra de arte. Havia um interesse muito grande em desmanchar a aura de precisidade legada pelos séculos anteriores. Mas ambos artistas sempre se mantiveram fieis à alquimia mental que impregna a obra.

Capítulo 3 - Afinidades

3.1 Paul Cézanne (1839-1906) - Montanha da Santa Victória

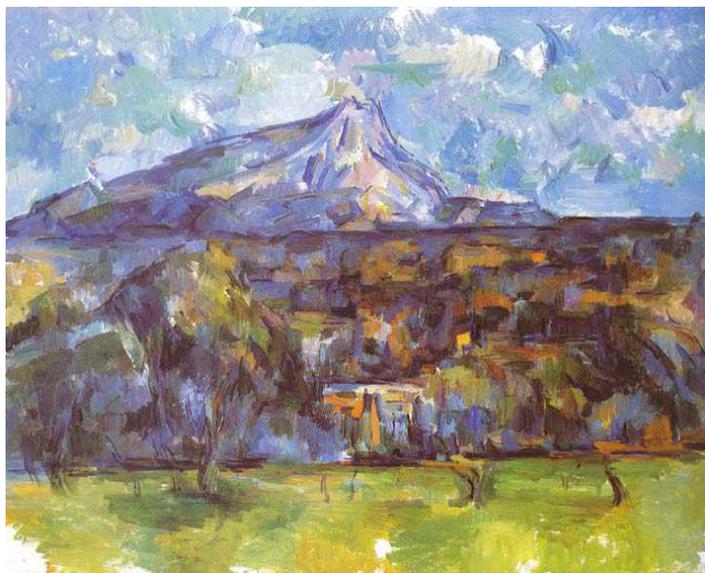
A montanha é observada desde diversos pontos, mas sempre a alguma distância. Parece que Cézanne não pode se aproximar demais, pois não quer perder a visão do conjunto, a articulação da montanha com a paisagem. Por outro lado, a montanha é imensa, não cabe em só uma pintura ou numa só vista: é necessário circundá-la.



*La Montagne Sainte-Victoires 1885-1887 óleo s/ tela 72,8x91,7 cm
Courtauld Institute of Art, London*



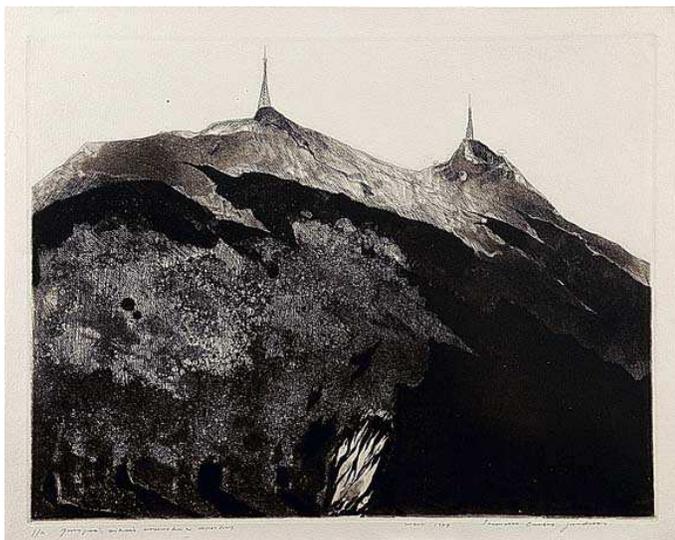
*La Montagne Sainte-Victoire 1885-1895 óleo s/ tela 72,8 x 91,7 cm
Barnes Foundation*



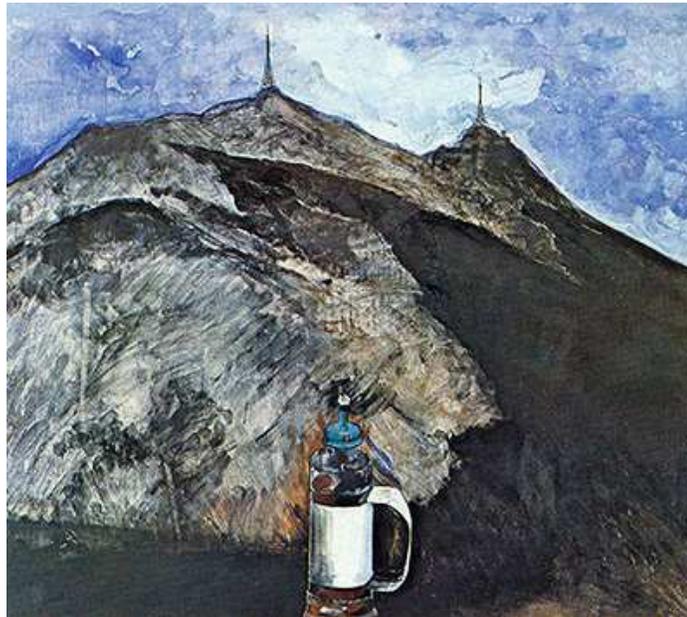
*A Montanha Sainte-Victoire vista dos Lauves 1904-1906 óleo s/ tela 73,8 x 81,5
The Nelson Atkins Museum – Kansas City*

3.2 Evandro Jardim (n.1935) - Pico do Jaraguá

Mesmo hoje, o Pico do Jaraguá é uma referência da paisagem paulista. Antes de São Paulo ser a megalópole que é, o pico podia ser visto de vários pontos da cidade. Hoje, entre o Jaraguá e nós existe uma barreira de prédios que nos impede de vê-lo. Evandro Jardim, no entanto, estabeleceu o Jaraguá como referência geográfica e física, material e temporal. O Jaraguá é observado em diversos momentos. Diferente de Cézanne, que circundava espacialmente sua montanha, Evandro Jardim vê o Pico do Jaraguá em momentos temporais distintos. O Pico impõe sua presença na geografia mental da obra de Jardim, atravessando a espessura temporal da história de São Paulo.



Pico do Jaraguá 1979 51x67 cm gravura em metal

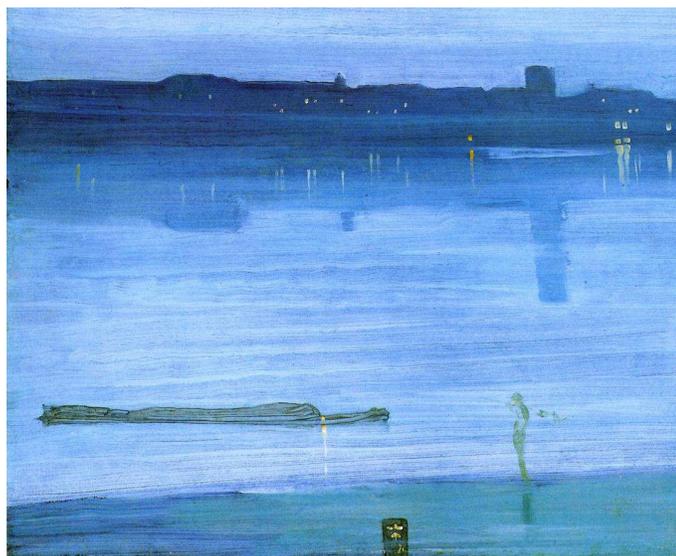


Pico do Jaraguá 1980 80x90 cm têmpera s/ tela

3.3 James Whistler (1834-1903)

Na década de 1860 , James Whistler passa a fazer pinturas noturnas do Rio Tâmisa em Londres. Nessas pinturas, Whistler suprime a presença humana, reduzindo a paisagem londrina a variações cromáticas e breves notas luminosas, que representam as luzes noturnas. A tinta faz a cor aparecer, a pincelada ampla e constante sintetizam a forma.

Whistler era também gravador, com a gravura passou a testar outros modos de entintar a matriz procurando obter na impressão um efeito que emulasse a ambientação noturna obtida na pintura.



Noctuner blue and silver : Chelsea – 1871 óleo s/ painel 50,2 x 60,8 cm Tate Galery



Old Putney Bridge ca. 1879 água-forte 20,3 x 29,8 cm Brooklyn Museum



Nocturne 1879-1880 água-forte e ponta seca 20,2cm x 29,5 cm The Smithsonian

CONCLUSÃO

Quando fala-se em arte é difícil tratar de uma questão isoladamente. É difícil pois, para o artista a ideia possui uma componente mental e outra material, sendo as duas interdependentes. Para ele, o pensar se concretiza no fazer, do mesmo modo que fazer é pensar. Por isso, em matéria de arte, a pesquisa que aborda o fazer artístico é fundamental. A obra de arte se apoia numa colaboração entre pensamento e matéria.

Este projeto procurou desenvolver e trabalhar duas frentes ao mesmo tempo. Uma corresponde ao registro visual da paisagem, um trabalho perceptivo através do desenho de observação. A outra frente corresponde ao labor em ateliê. No entanto não é possível, nem desejável, argumentar qual delas é preponderante ou mais importante. Para o artista isso não é uma questão, pois como foi dito acima, ele trabalha em favor de uma parceria entre matéria e pensamento.

O trabalho na paisagem alimentos a procura por soluções técnicas e materiais. Por sua vez, a conquista de conhecimento técnico permitiu desenvoltura expressiva, que, por sua vez, proveu recursos expressivos para aprimorar a observação da paisagem.

O ateliê esteve em minha cabeça enquanto desenhava nas pontes, a paisagem foi ao ateliê quando a matriz era submetida ao processo de gravação e regravação. Durante a execução deste trabalho, me preocupei em incluir estas conquistas dentro da imagem, como se desejasse que as tentativas fizessem parte do resultado, pois antevi que haveriam fracassos.

Tendo em vista que era necessário dominar a técnica da gravura, planejei visitar cinco vezes cada ponto de observação situado nas pontes do rio pinheiros: refazer a imagem, pensei, me daria recursos, base e guia para entender e, quando preciso, adaptar os procedimentos da gravura em metal às exigências que eventualmente surgiriam.

O total das imagens apresentadas é composto por cinco conjuntos de sete vistas, constituindo uma amostra dos ganhos expressivos e técnicos. No entanto, ao mesmo tempo essas imagens informam algo sobre o estado da paisagem e do método de observação. Um método que, acredito, posso utilizar na fabricação de outras imagens e gravuras.

Desde 2003, quando visitei o rio pinheiros pela primeira vez, minha relação com essa paisagem se transformou numa frequência constante. Nunca pensei em procurar uma imagem definitiva. Este trabalho surgiu pela vontade de prolongar a frequência dessa paisagem.

Quando nos colocamos a desenhar de observação, pensamos imediatamente em fazer imagens que imitem a realidade visual que estamos a ver. Foi com esta mentalidade que iniciei a execução deste projeto. No entanto, logo após as primeiras tentativas, a gravura mostrou suas características. E lembrando as primeiras lições que tive na graduação, pude entender empiricamente que gravura não é desenho. A linha gravada não imita a linha desenhada, e sim a interpreta.

Por muito tempo, ao longo da história da gráfica, a gravura foi pensada para interpretar a pintura. Então, voltei-me para a matriz com o espírito desses gravadores: a chave não é copiar ou imitar, mas interpretar. Optar por essa mudança no método permitiu trabalhar com as transformações ocorridas no desenho, dirigi-las em direção à gravação. Permitiu também revisar a paisagem a cada nova visita.

Cada imagem deste conjunto de gravuras está, portanto, apoiada numa observação interpretativa que procura entender os sinais gravados como sinais de interpretação gráfica e visual.

Como a interpretação, neste caso, depende da observação, pode haver flutuações e oscilações. Para uma interpretação eficaz acredito ser necessário pelo menos dois momentos distintos de observação. Este foi um dos motivos que me orientou o retorno constante à paisagem.

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

João Cabral de Melo Neto

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Argan, Giulio Carlo *História da Arte como história da cidade* trad. Pier Luigi Cabra 5ª ed São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Bersier, Jean *La Gravure, Les procédés, L'histoire* Paris: Table Ronde 1947

Buti, Marco & Letycia, Ana *Gravura em Metal* São Paulo, Edusp 2002.

Graver, Mark *Non-toxic printmaking* London :2011 A&C Black Publishers Limited

Martins, Alberto (org) *Ir até aqui Gravuras e Fotografias de Marco Buti* São Paulo: Cosac Naify, 2006

Clark, Kenneth *Landscape into art* Penguin Books 1961

Camargo, Iberê *A gravura* Porto Alegre, Sagra-Dc Luzzatto 1992.

Focillon, Henri G.B. *Piranesi* Paris InFolio éditions 2001.

Macambira, Yovty *Evandro Carlos Jardim* São Paulo: Edusp 1995.

Merlau-Ponty, Maurice *A Natureza*. Ed Martins Fontes, São Paulo 2000

WEBLIOGRAFIA

www.nontoxicprintandpaint.com

Anexo : Imagens



primeiro desenho do Rio Pinheiros

Ponte Cidade Universitária - noite - pastel oleoso
29,5 cm x 38,1 cm 2003



visão do Rio Tietê
21 cm x 29,3 cm

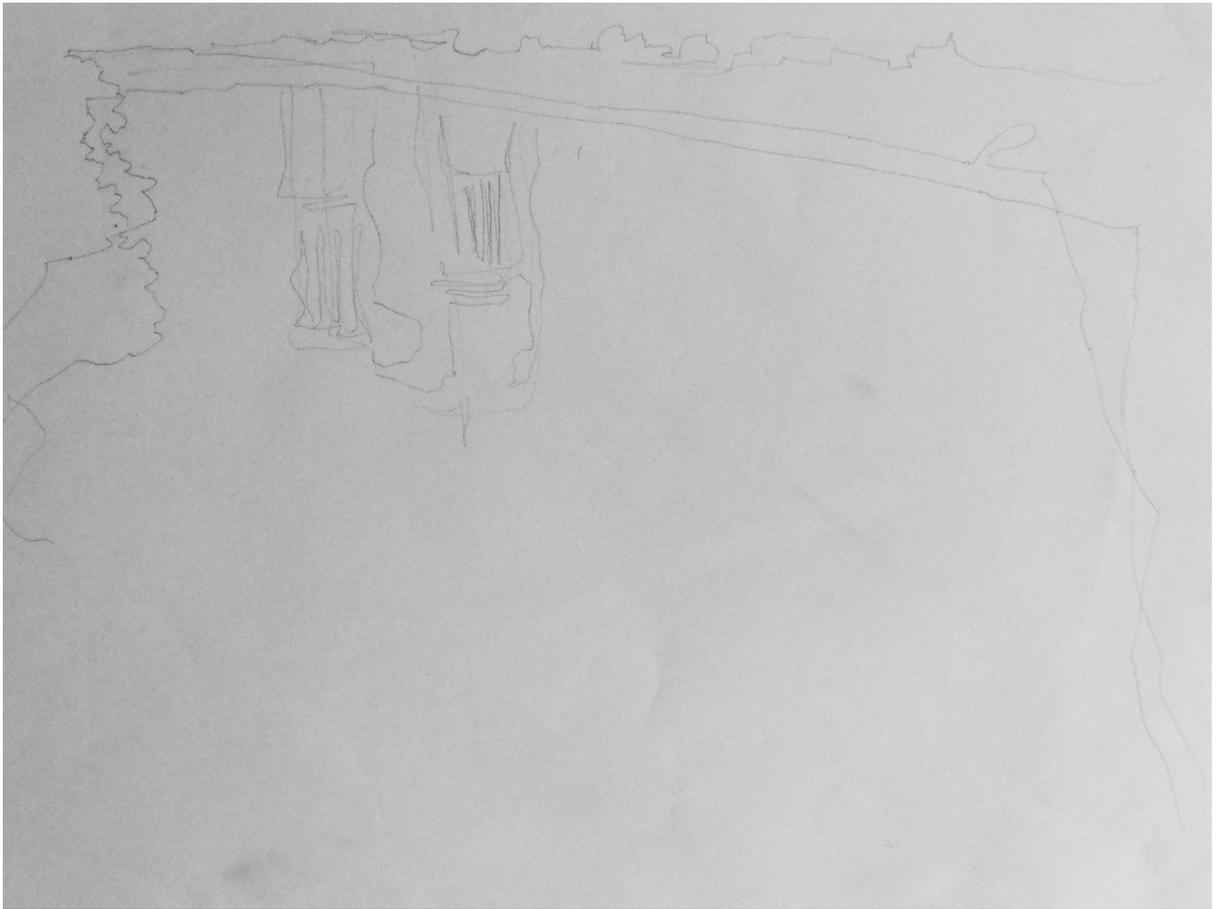
aguada - 2005



Ponte Cidade Jardim Norte

21 cm x 29,5 cm

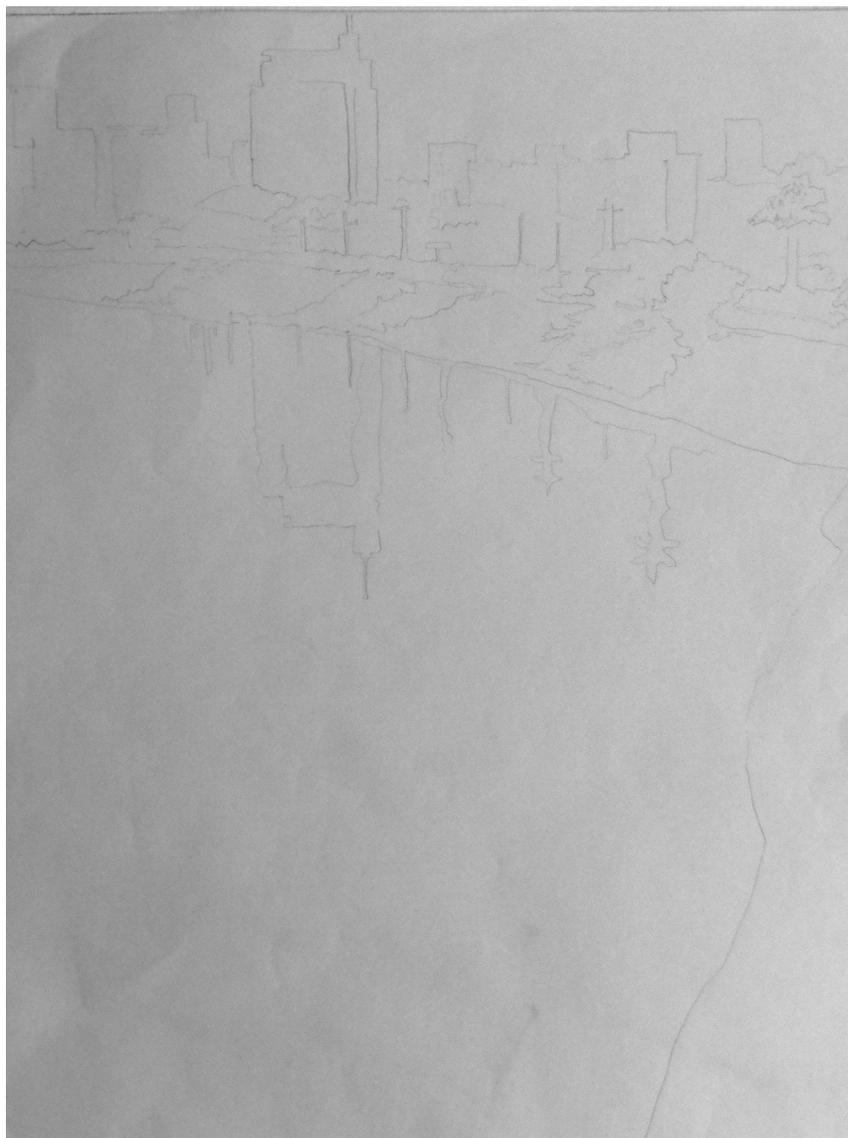
caneta bambu s/ papel 2009



Estudo - ponte cidade jardim norte,

lápiz 8H s/ papel

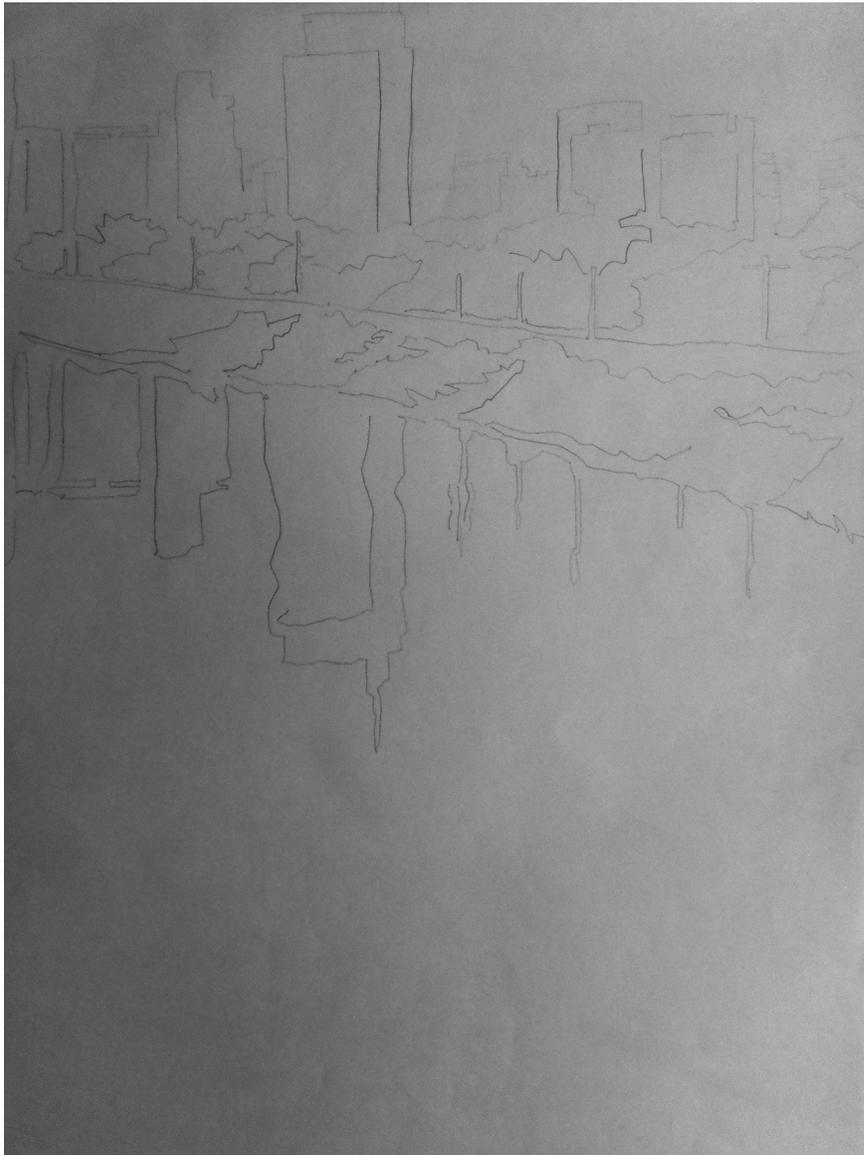
29,5 cm x 42,1 cm 2008



estudo - Ponte do Jaguaré vista sul

38,1 cm x 29,5 cm 2008

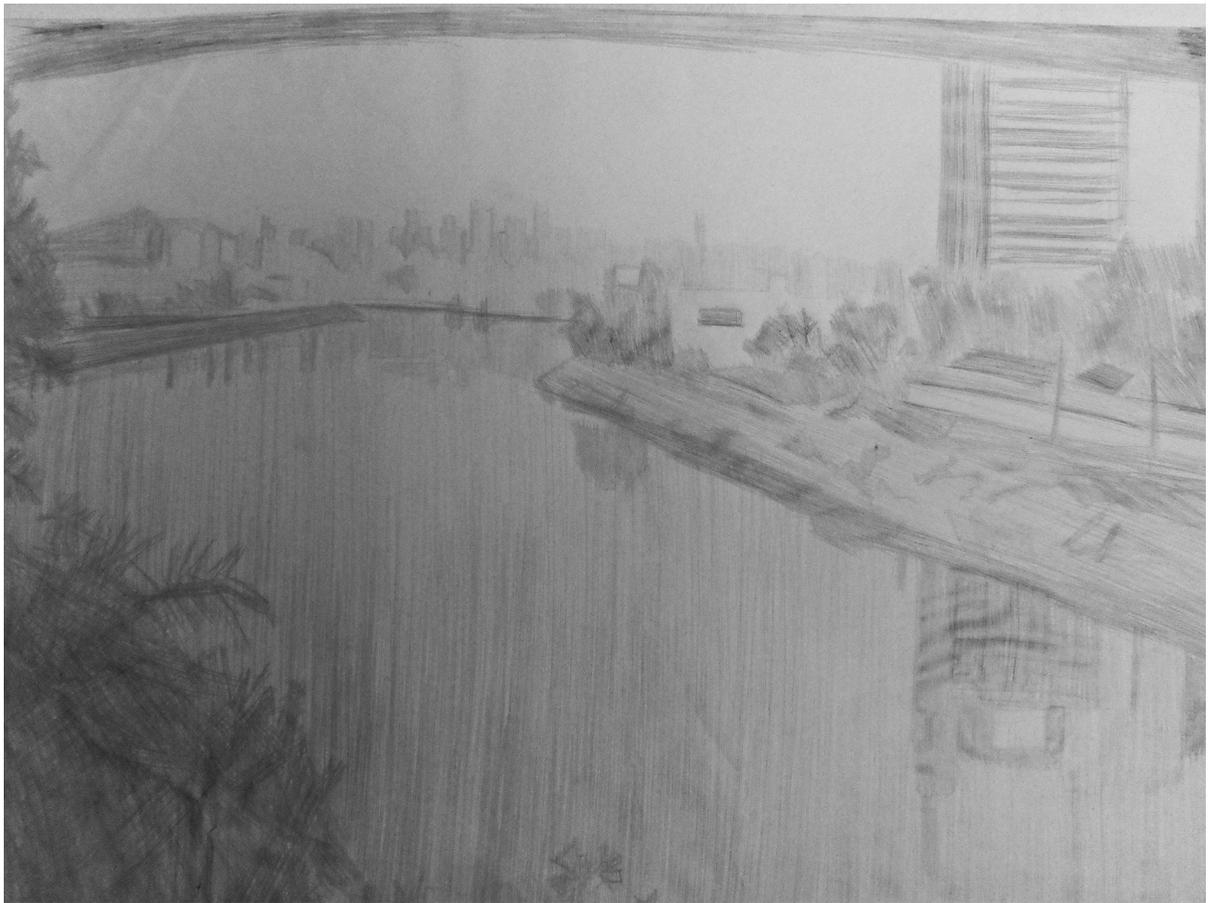
lápiz 6 H s/ papel



estudo Ponte do Jaguaré vista sul

39,1 cm x 29,5 cm 2008

lápiz 6 H s/ papel



Ponte Eusébio Matoso vista sul

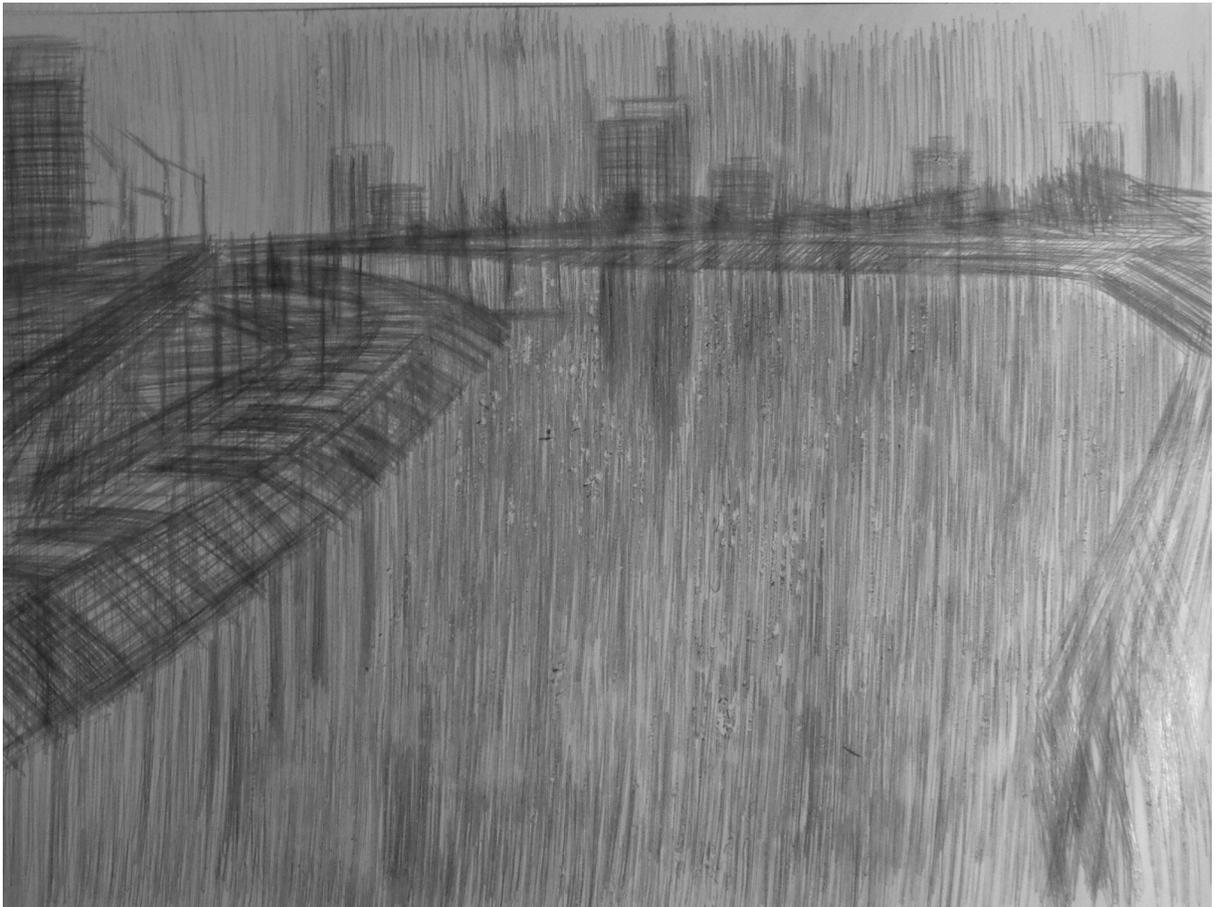
40 cm x 60 cm
lápiz 6h s/ papel 2009



estudo Ponte Cidade Jardim vista norte

38 cm x 61 cm

lápiz 6h s/ papel lay out 2010



estudo Ponte do Jaguaré vista sul

38 cm x 61 cm

lápiz 6H s/ papel lay out 2010



estudo - Ponte Eusébio Matoso vista sul

38 x 61 cm

lápiz 6H 2010



estudo - Ponte Cidade Universitária

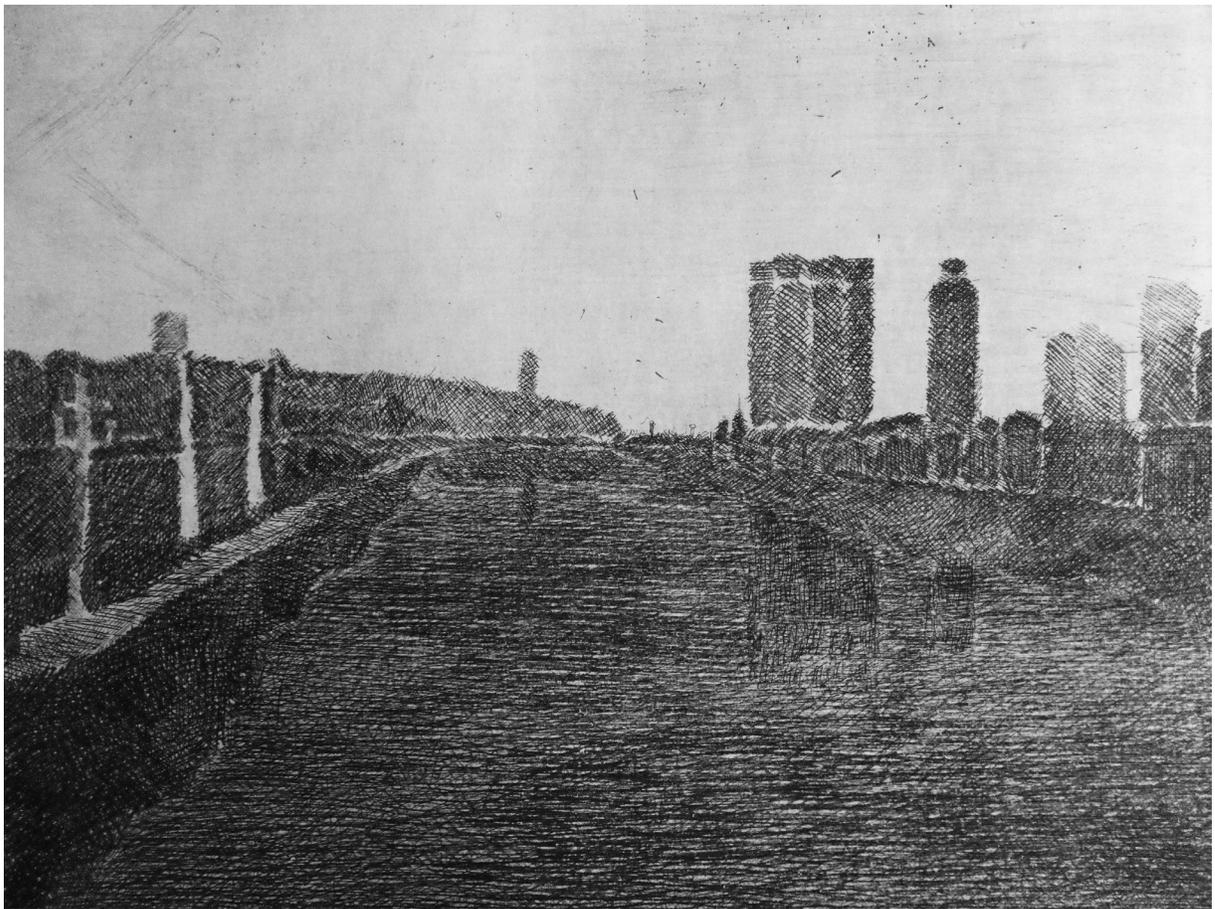
lápiz 6H s/ papel lay out

40 cm x 60 cm 2010

Primeira gravuras - tentativas



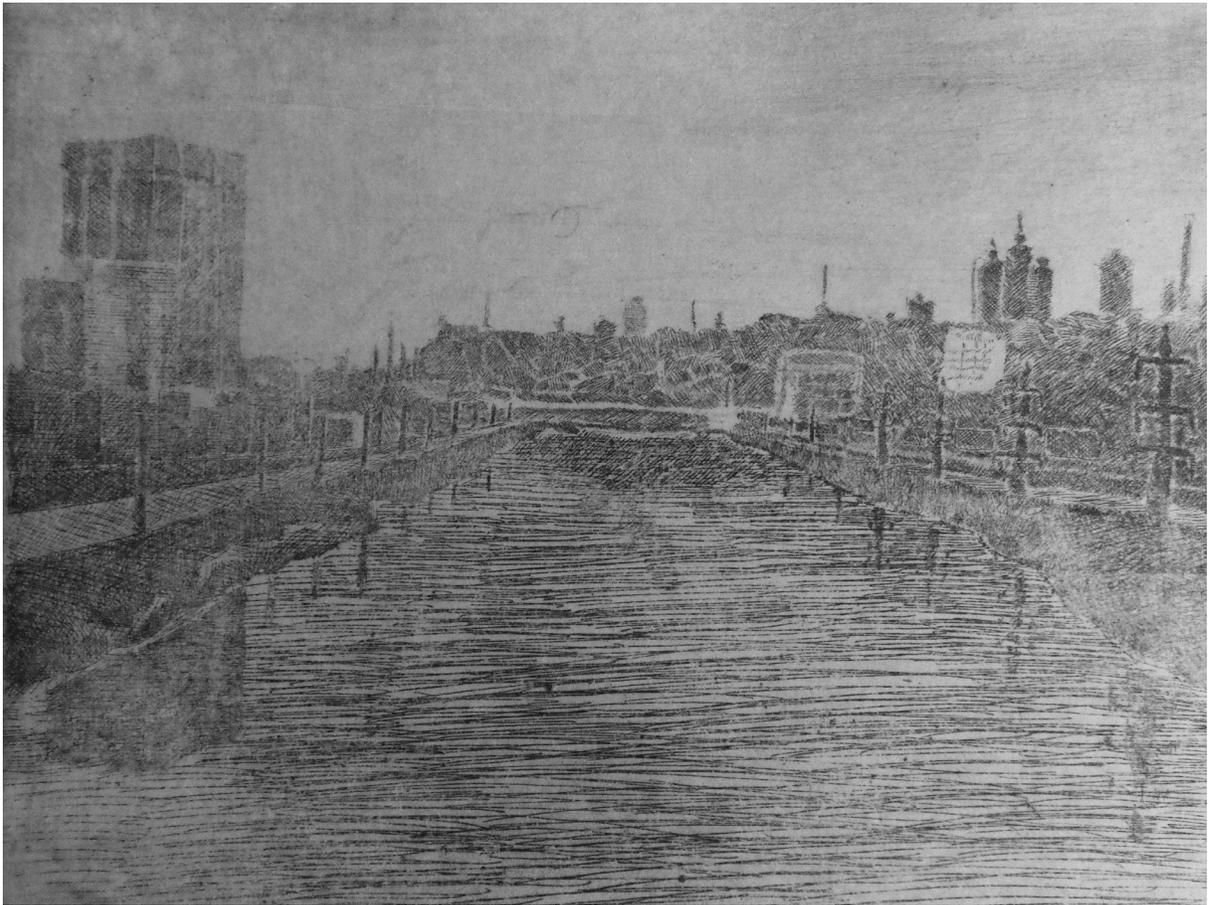
Vista imaginária do Rio Pinheiros
15 cm x 25 cm
xilogravura 2006



Ponte Cidade Universitária vista única

23 cm x 30 cm

gravura em ferro 2004-2006



Ponte Cidade Universitária vista única

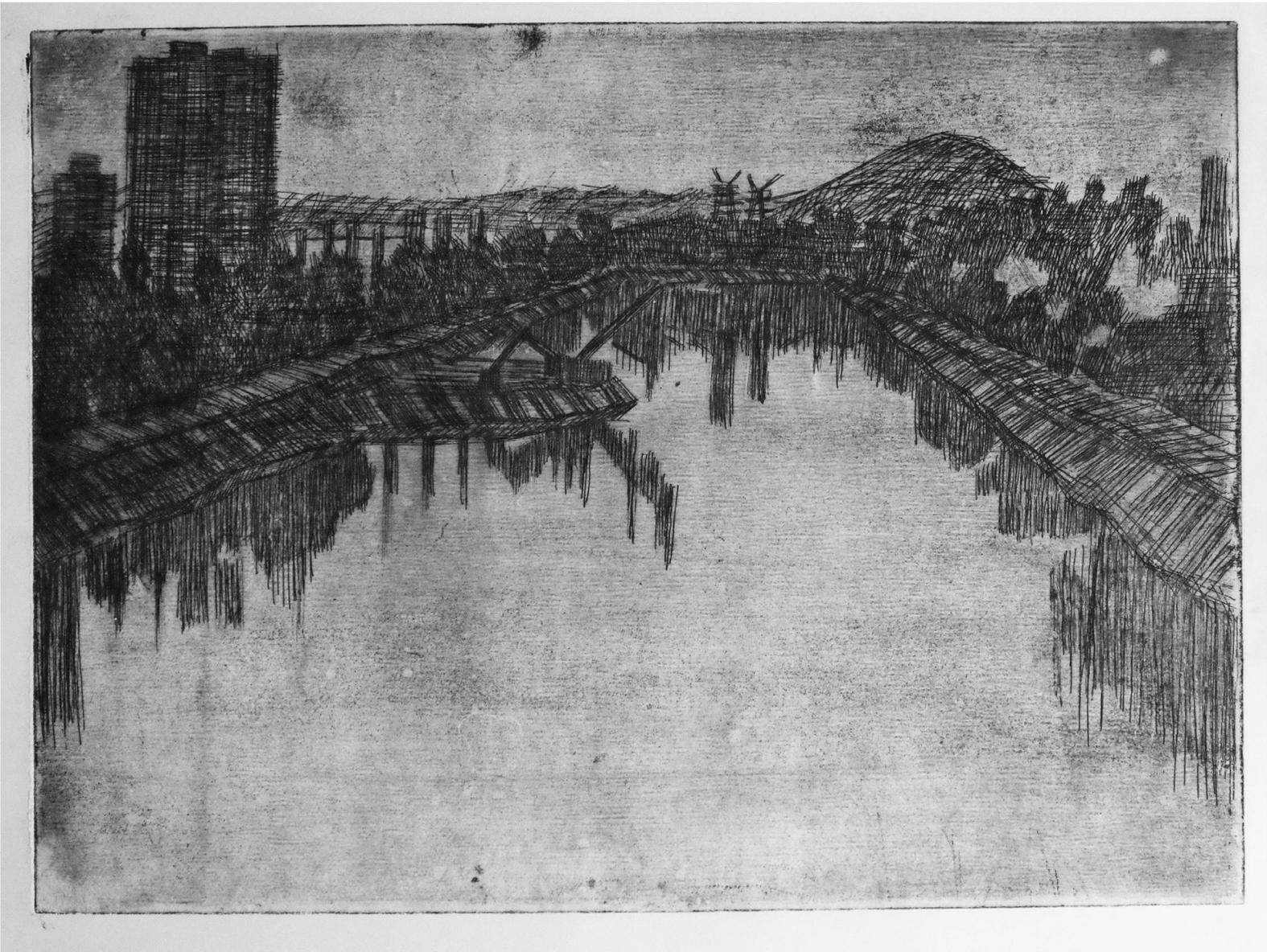
23 x 30 cm

gravura em ferro 2005-2006

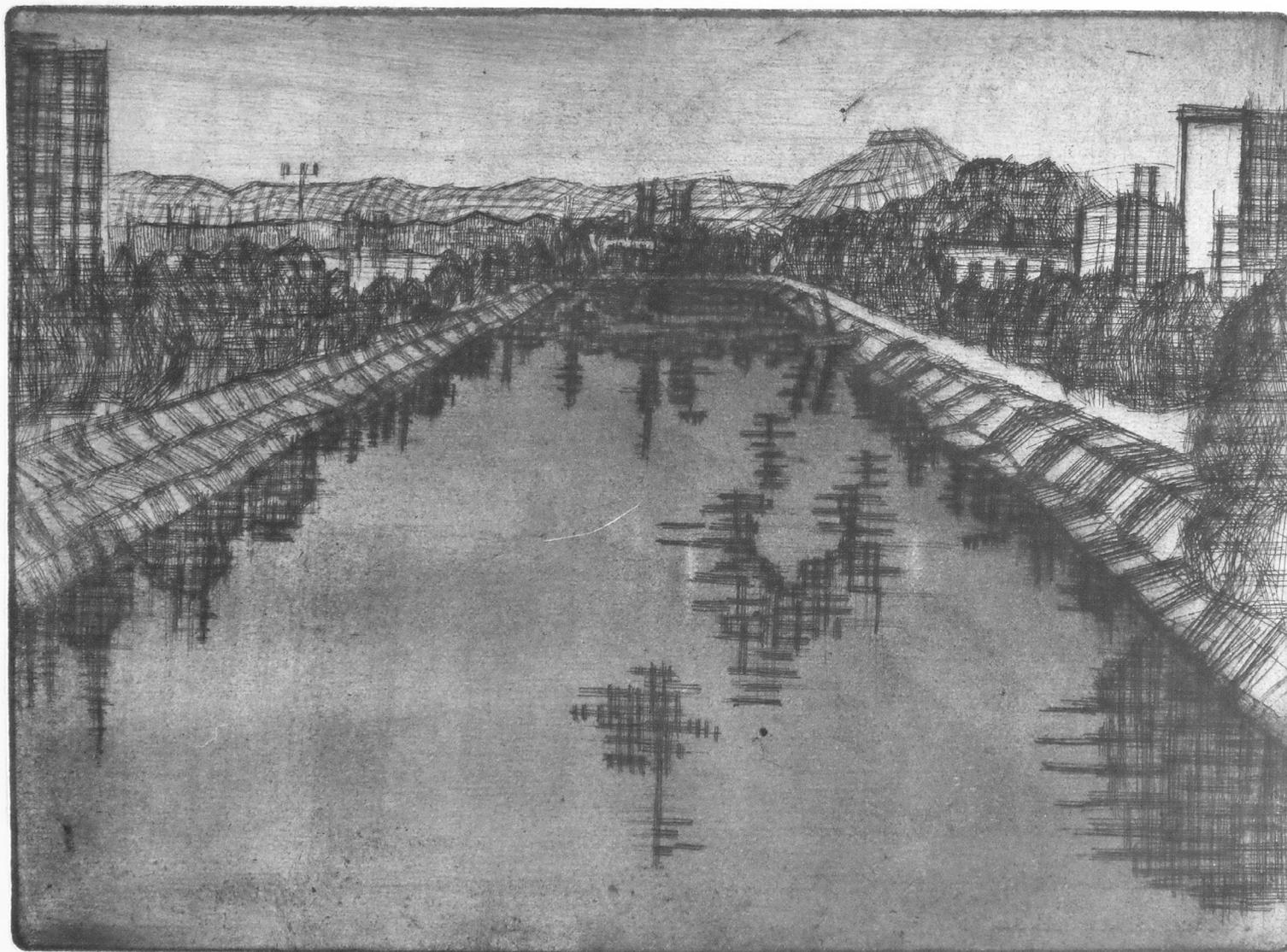
Gravuras:
interpretação gráfica do Rio Pinheiros



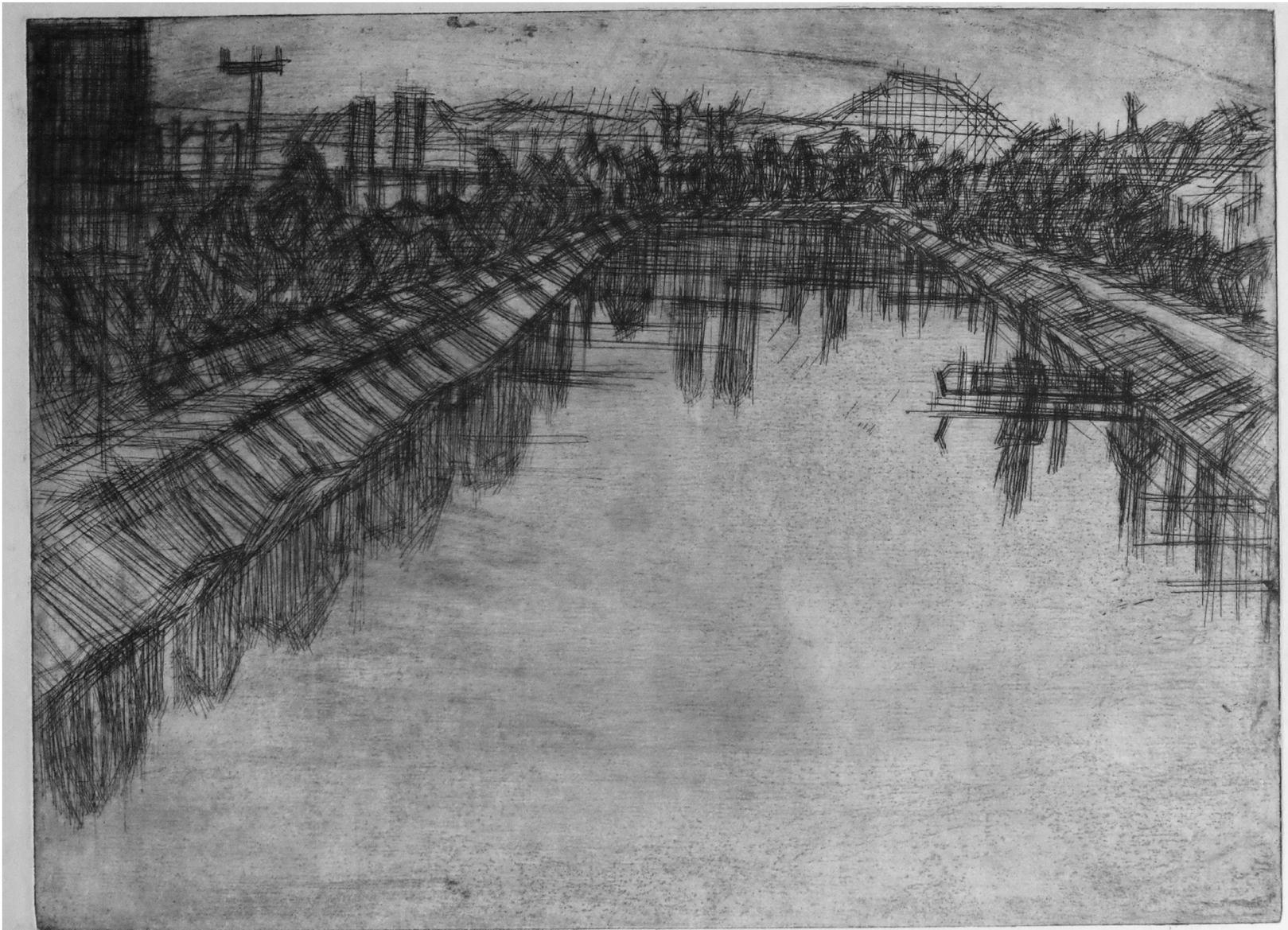
Ponte do Jaguaré vista norte 1 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



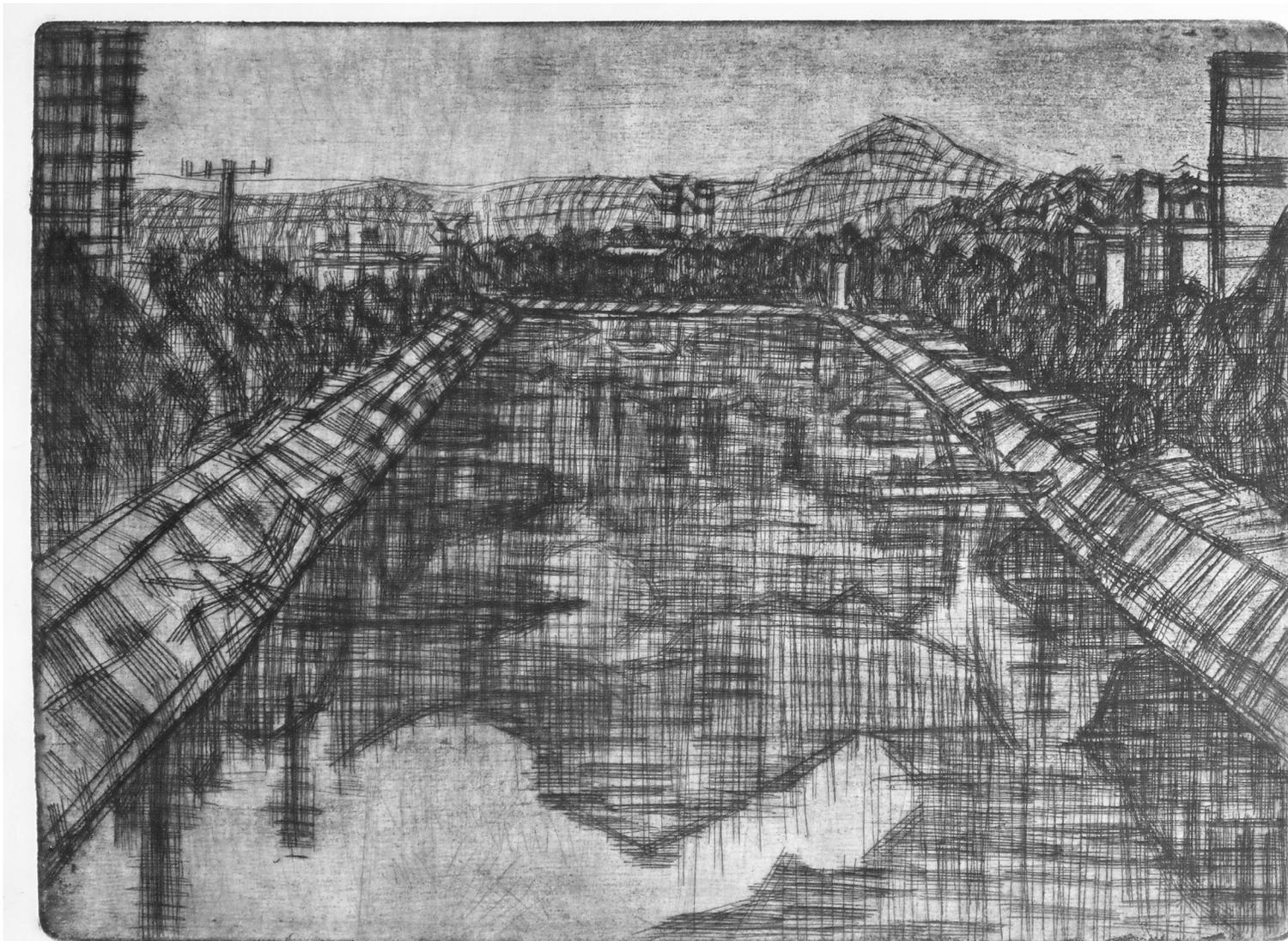
Ponte do Jaguaré vista norte 2 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte do Jaguaré vista norte 3 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



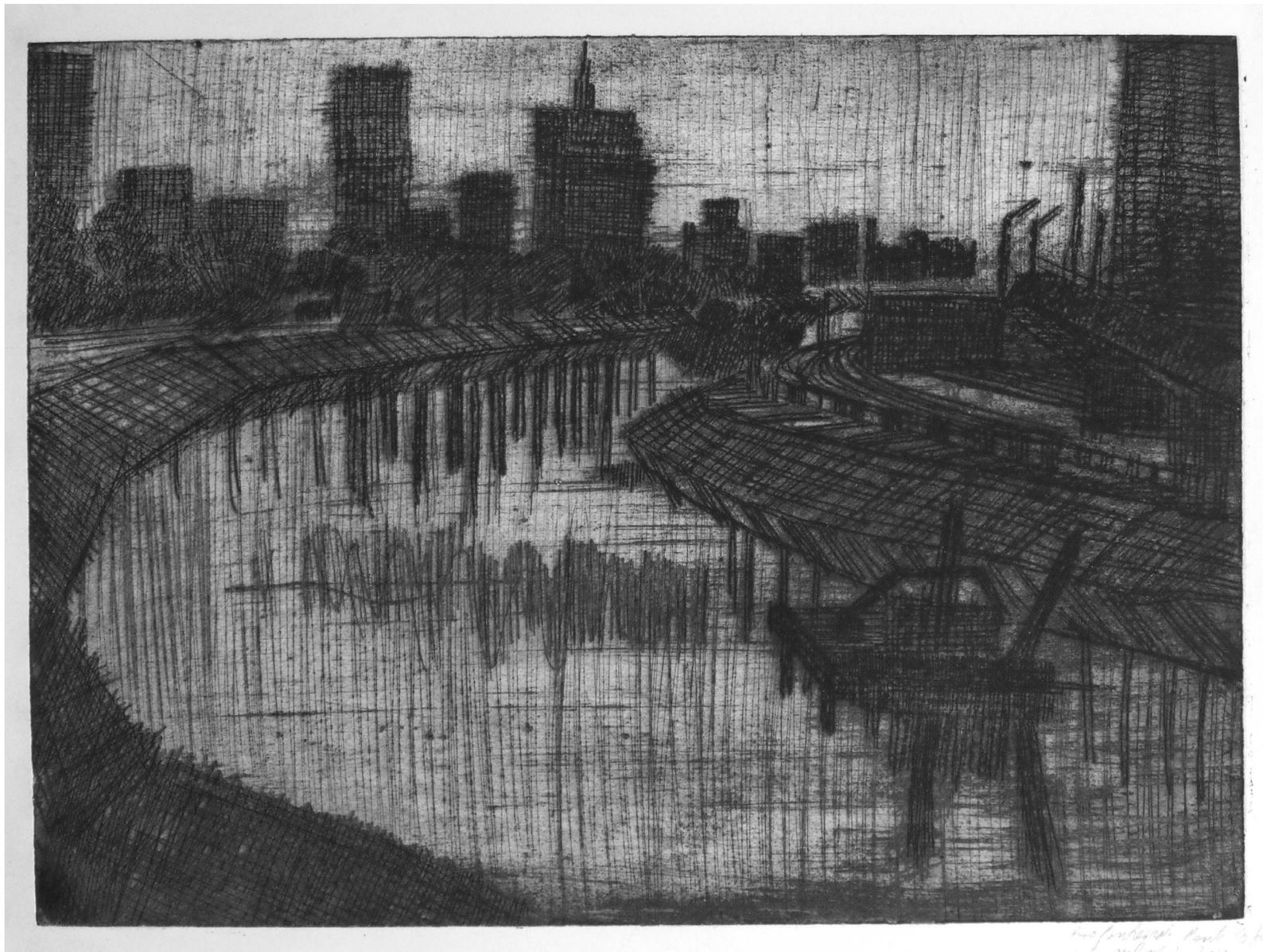
Ponte do Jaguaré vista norte 4 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte do Jaguaré vista norte 5 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte do Jaguaré vista sul 1 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte do Jaguaré vista sul 2 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012

Handwritten signature and date: Ponte do Jaguaré vista sul 2 2012



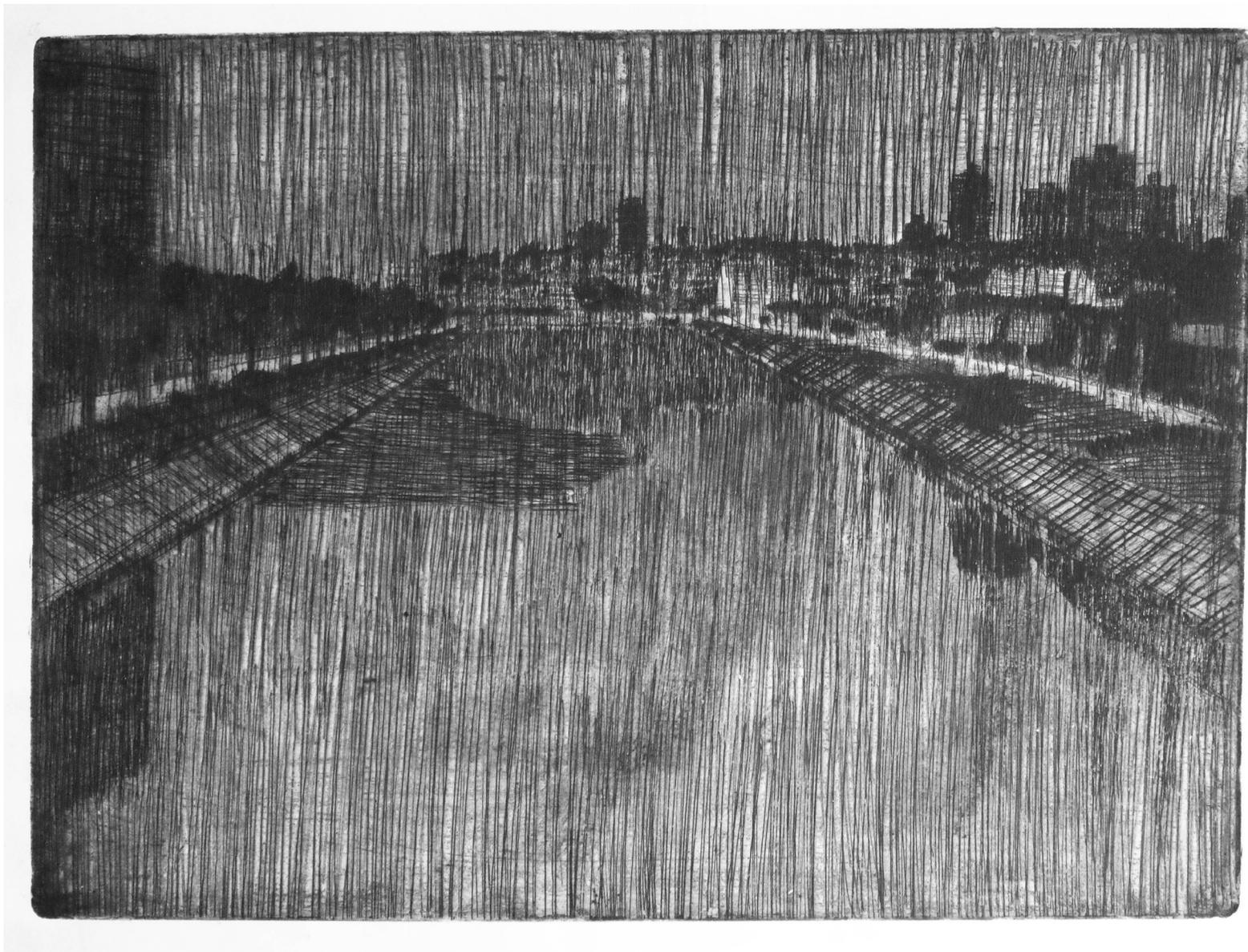
Ponte do Jaguaré vista sul 3 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



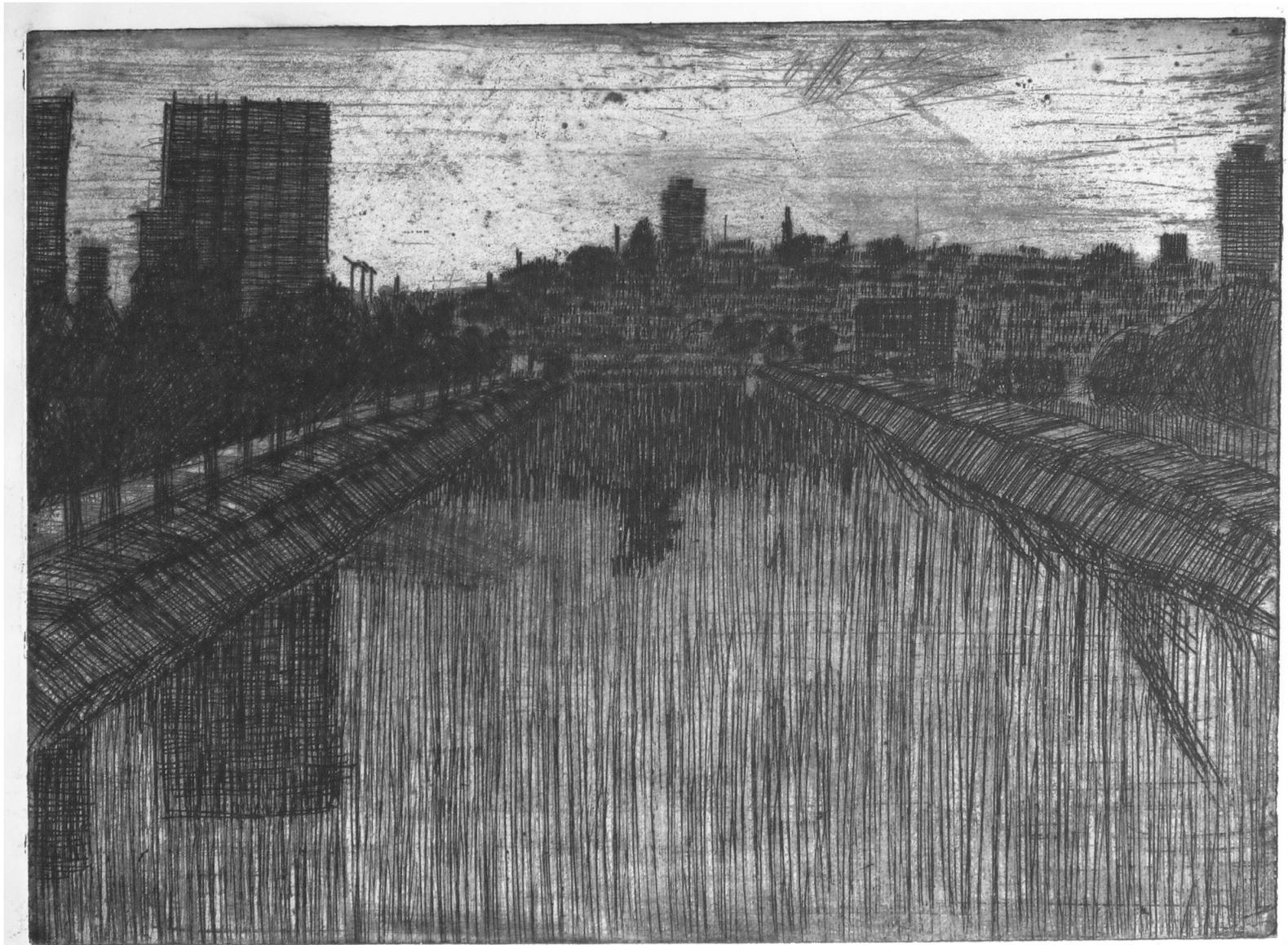
Ponte do Jaguaré vista sul 4 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte do Jaguaré vista sul 5 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013

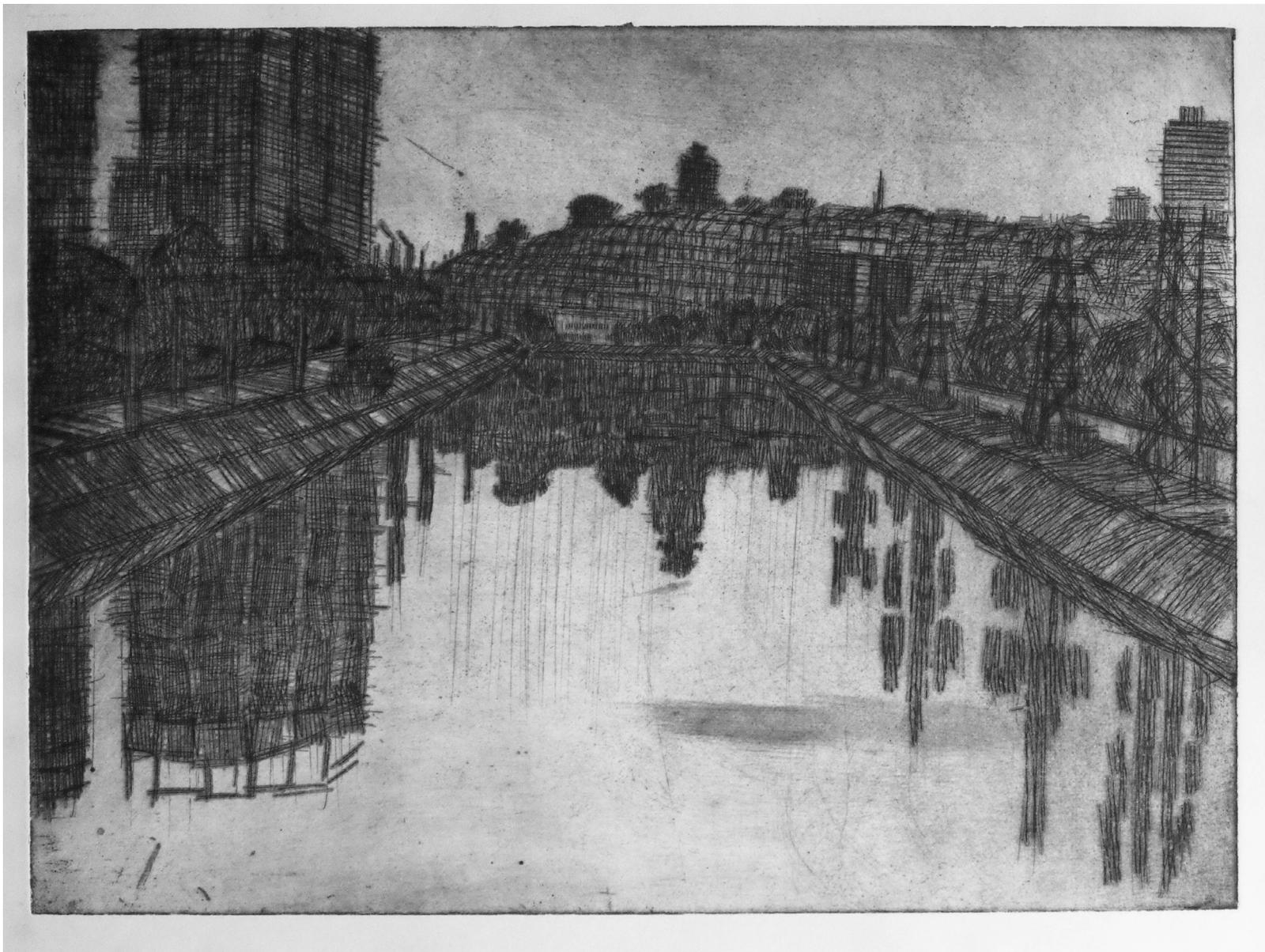


Ponte Cidade Universitária vista única 1 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte Cidade Universitária vista única 2 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012

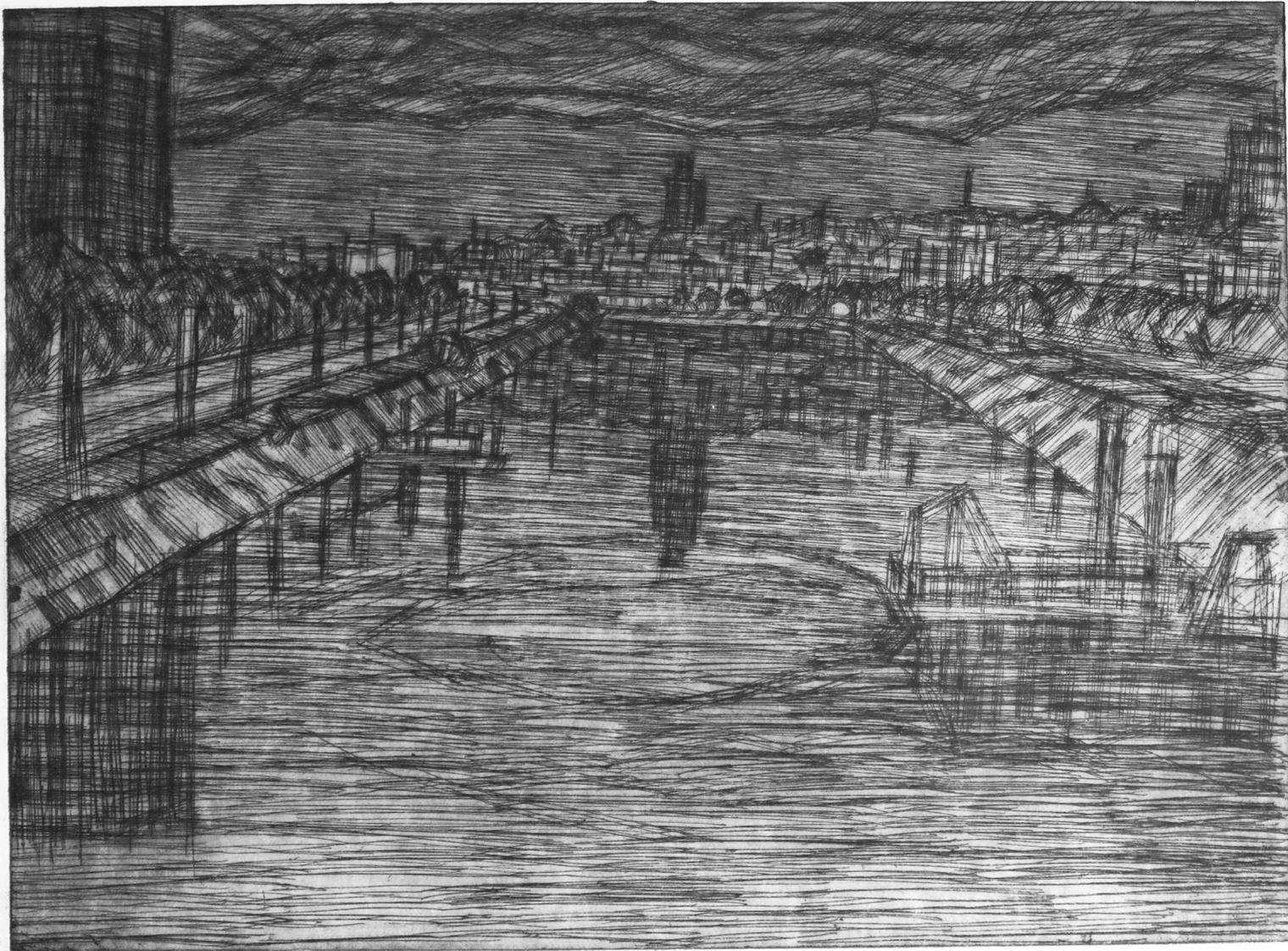
*Hasil Pameran Seni Rupa Universitas
Sriwijaya 2012*



Ponte Cidade Universitária vista única 3 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



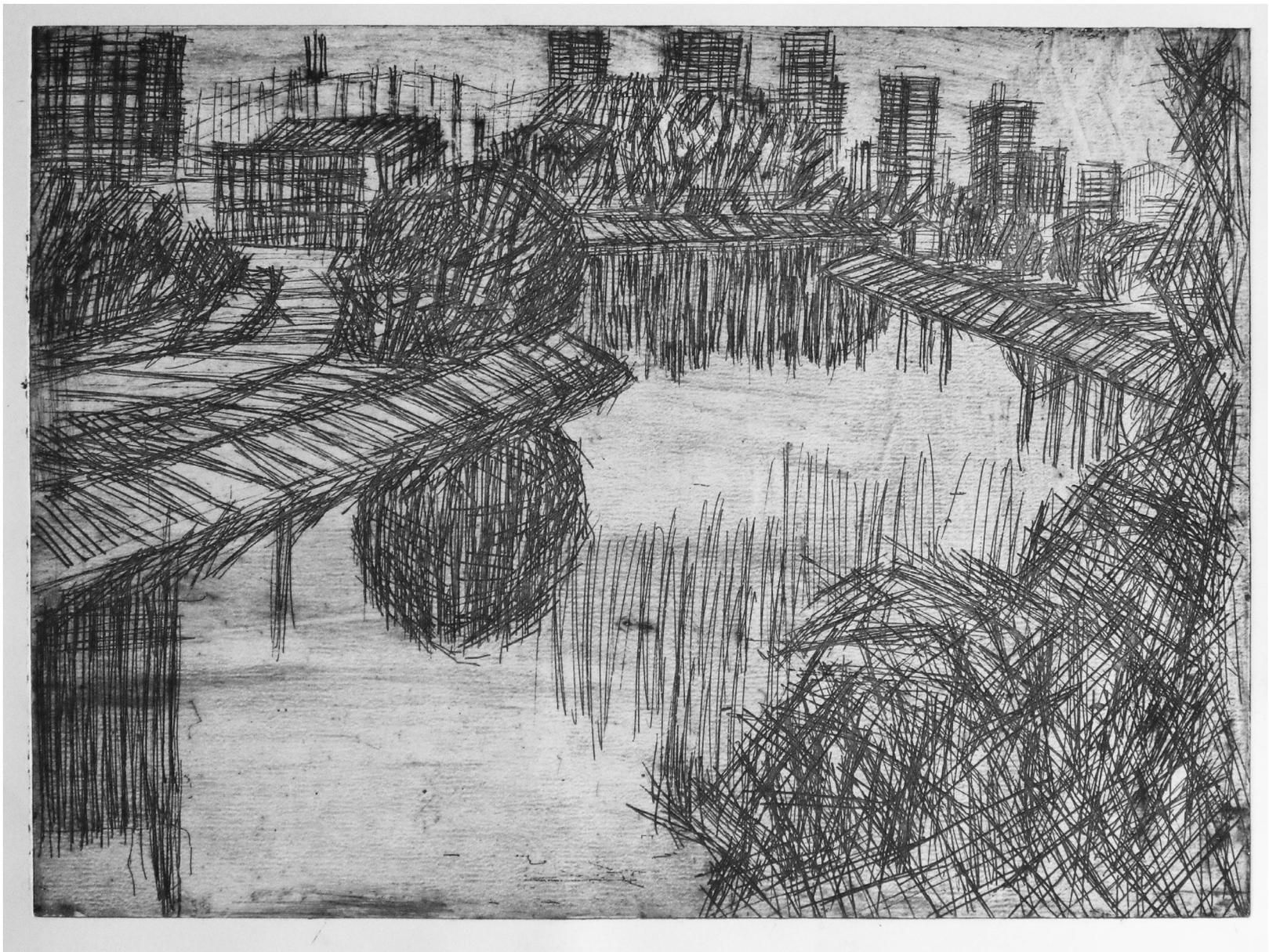
Ponte Cidade Universitária vista única 4 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte Cidade Universitária vista única 5 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



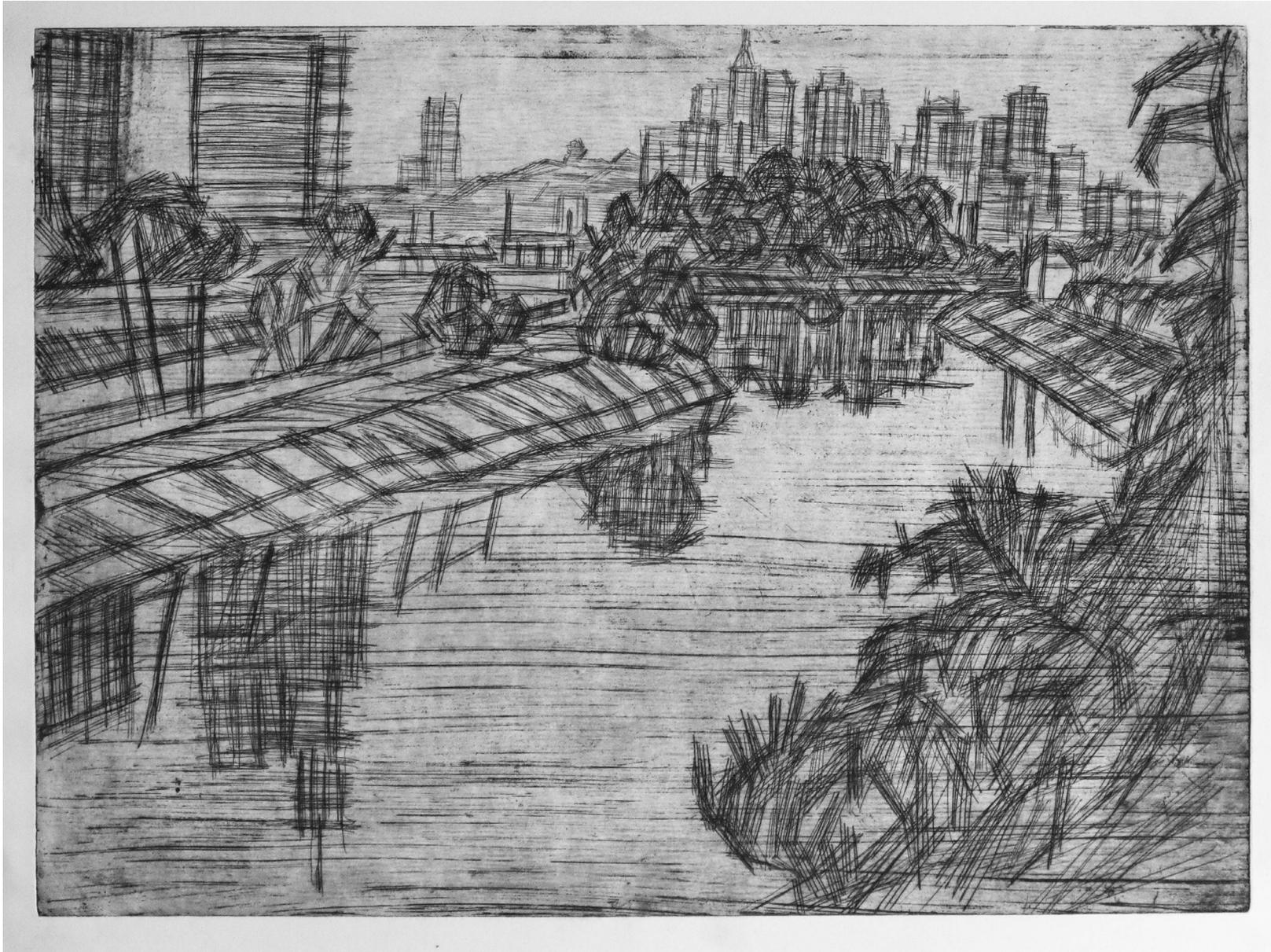
Ponte Eusébio Matoso vista norte 1 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



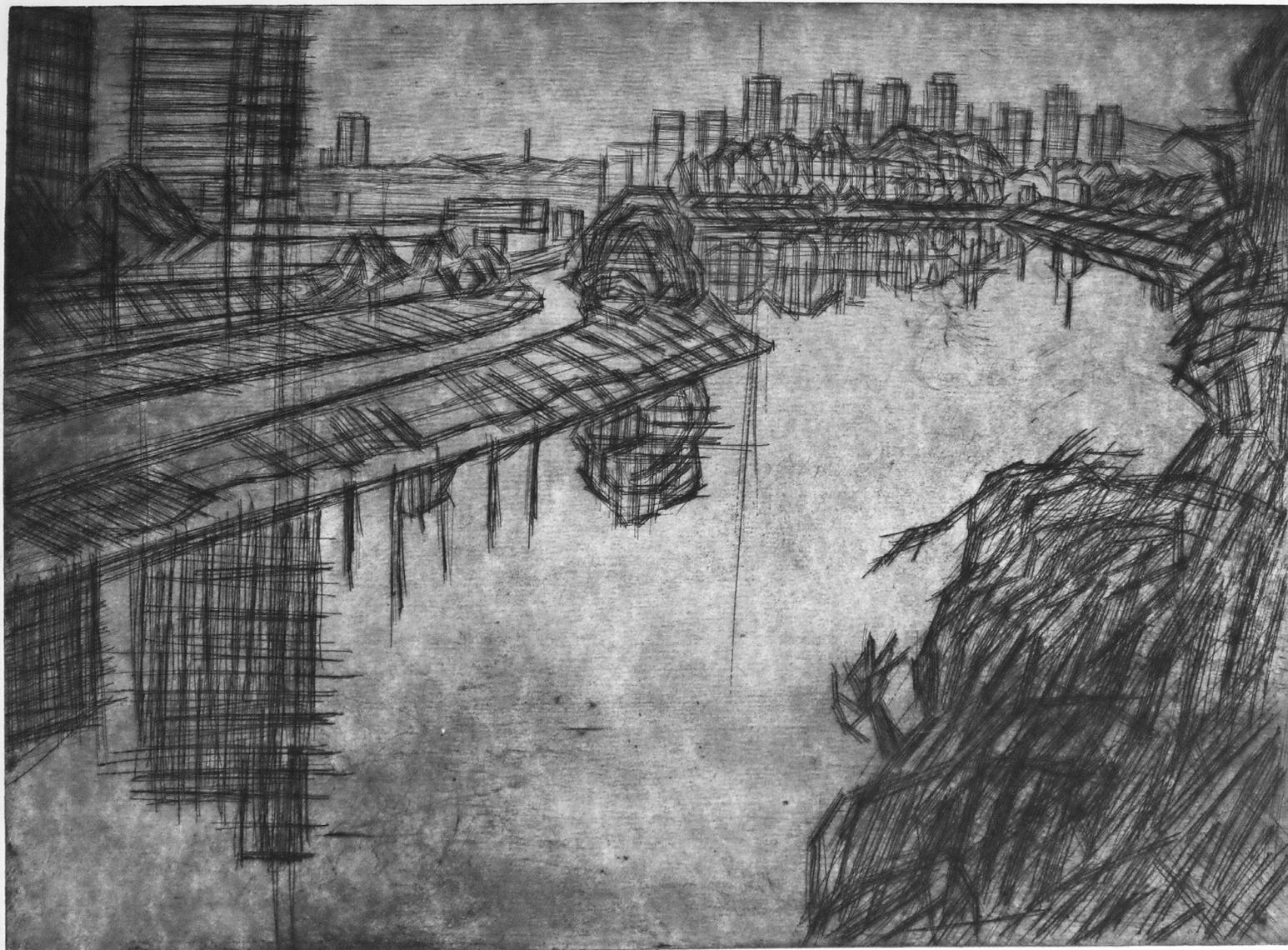
Ponte Eusébio Matoso vista norte 2 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



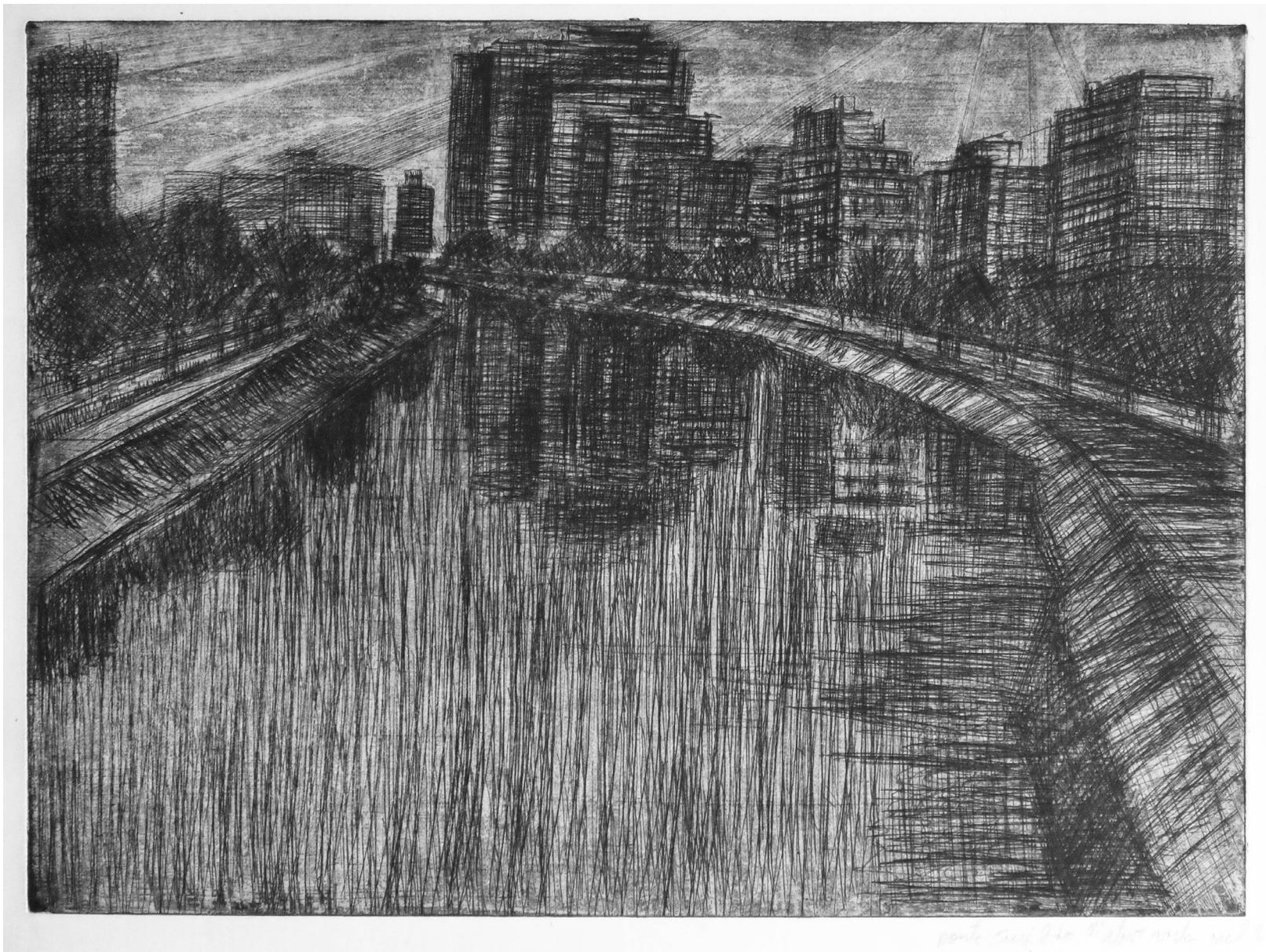
Ponte Eusébio Matoso vista norte 3 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte Eusébio Matoso vista norte 4 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte Eusébio Matoso vista norte 5 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



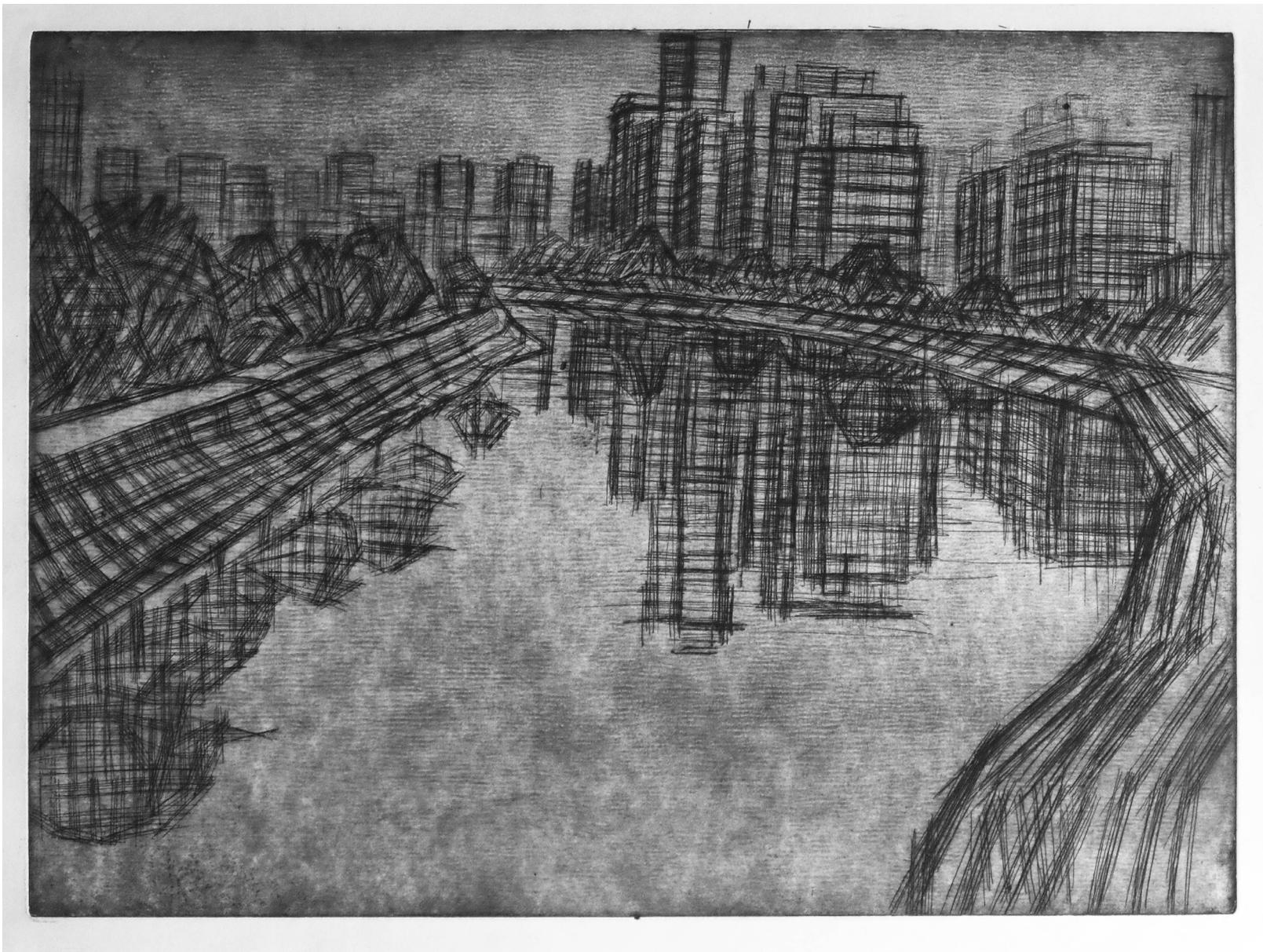
Ponte Eusébio Matoso vista sul 1 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2011



Ponte Eusébio Matoso vista sul 2 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte Eusébio Matoso vista sul 3 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012

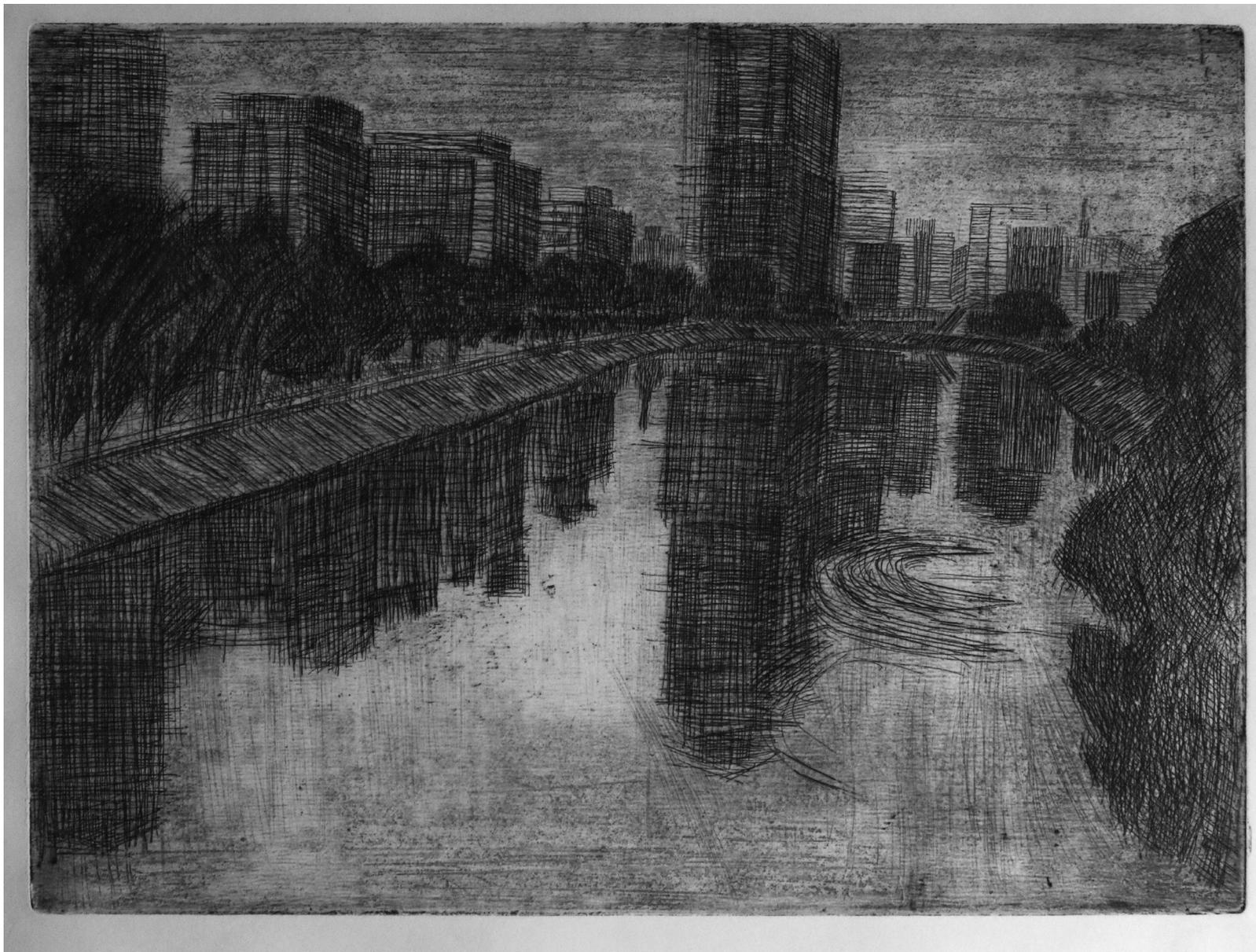


Ponte Eusébio Matoso vista sul 4 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013

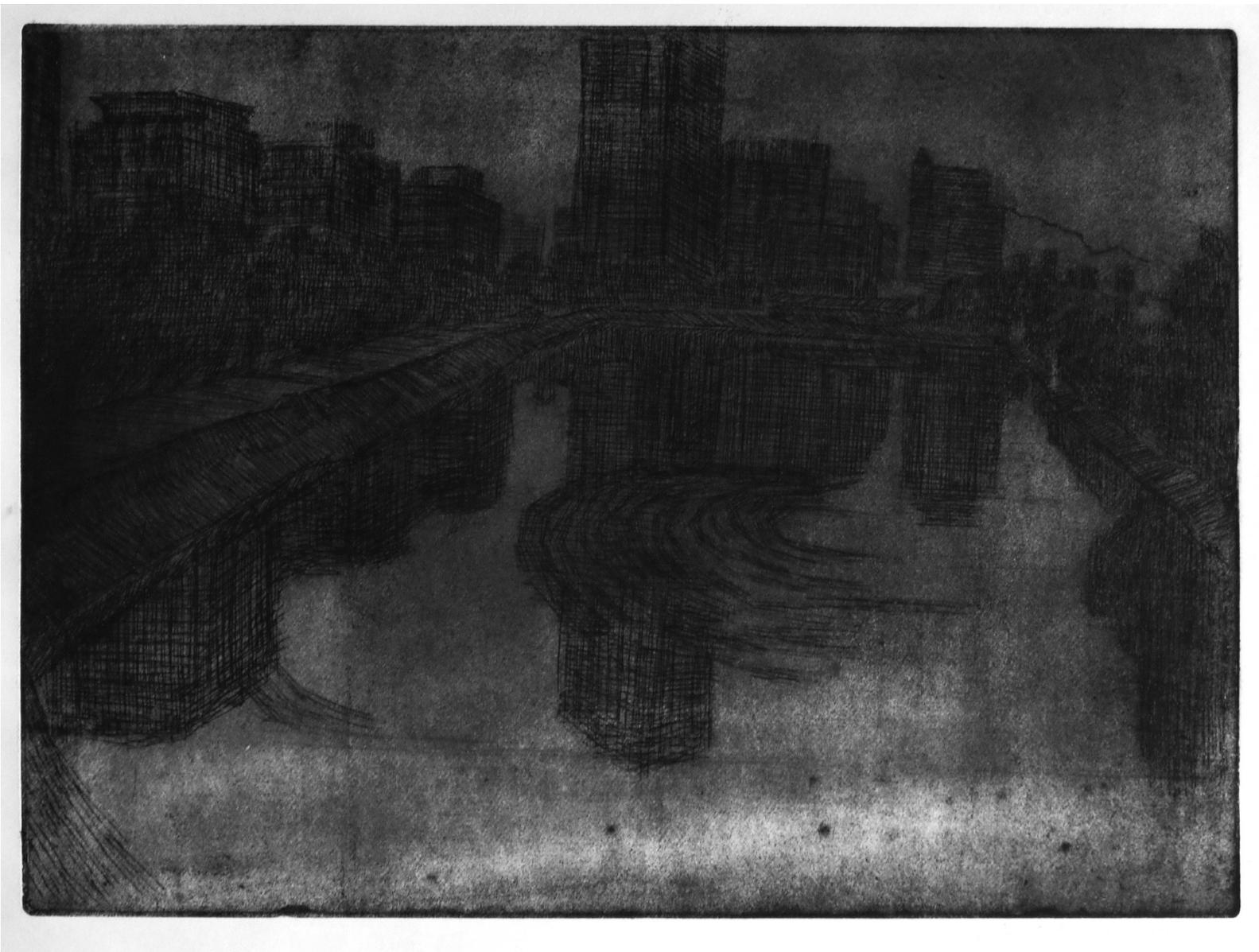


Ponte Eusébio Matoso - Vista Sul

Ponte Eusébio Matoso vista sul 5 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte Cidade Jardim vista norte 1 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte Cidade Jardim vista norte 2 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte Cidade Jardim vista norte 3 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



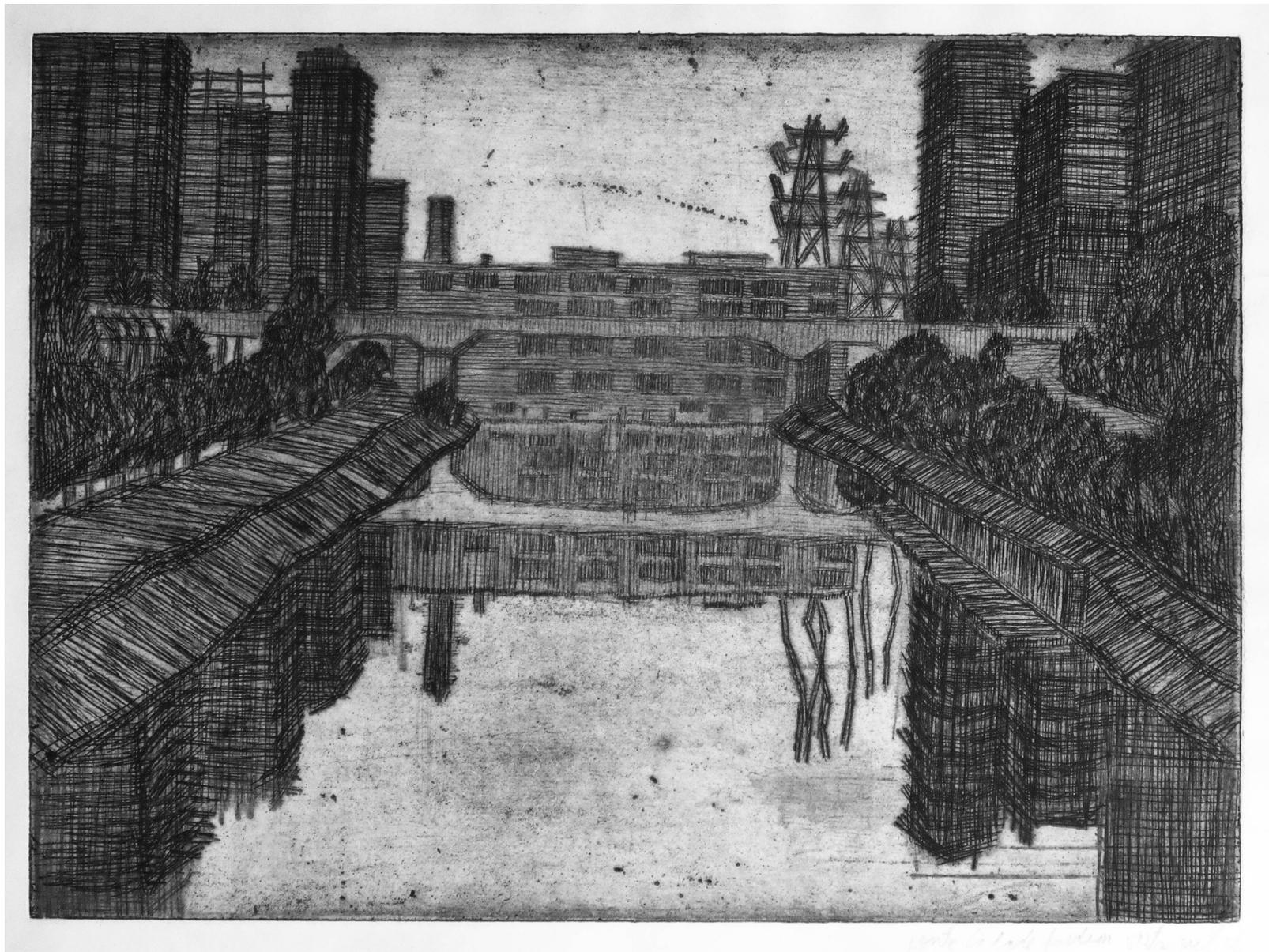
Ponte Cidade Jardim vista norte 4 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



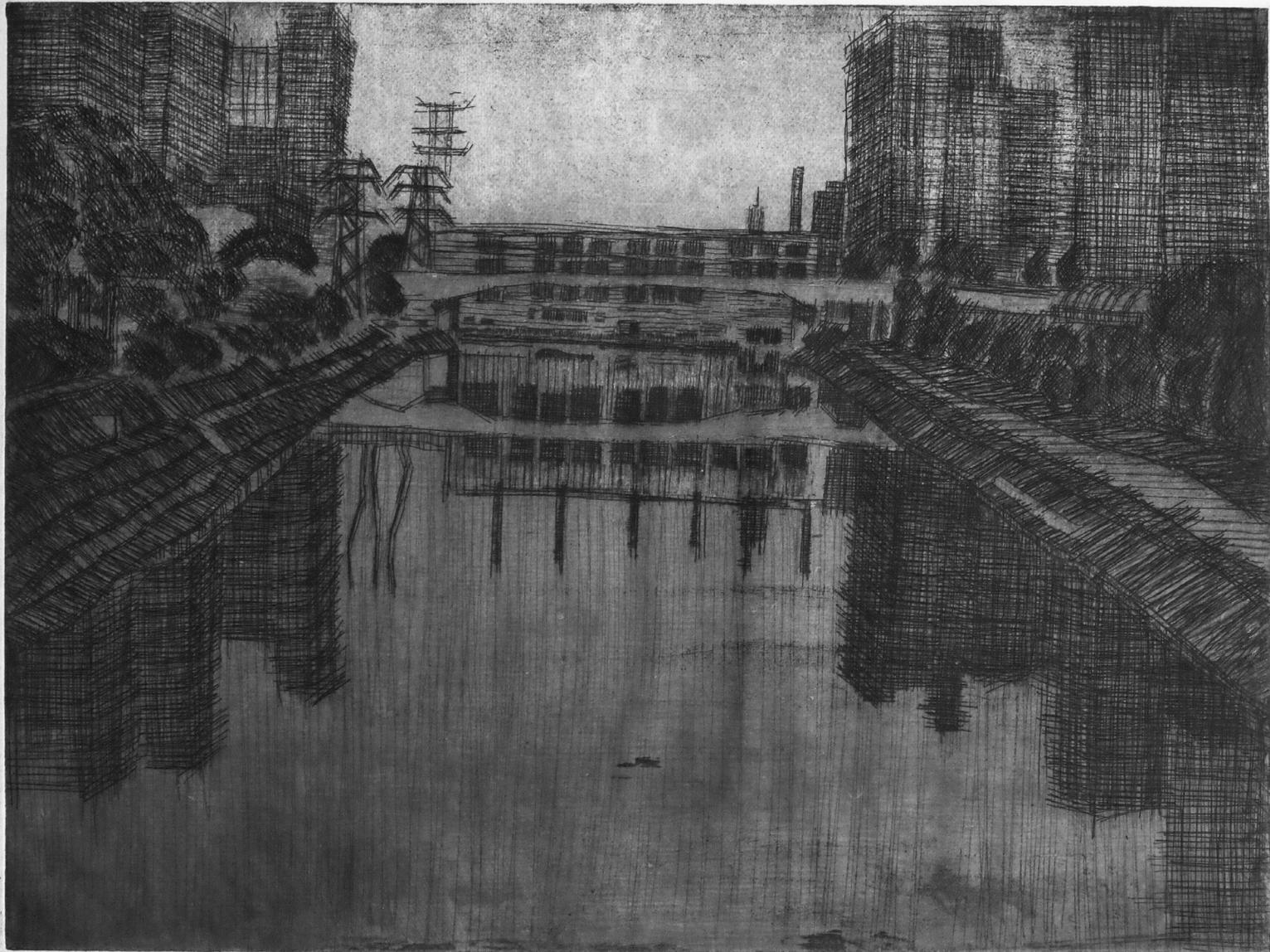
Ponte Cidade Jardim vista norte 5- 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013



Ponte Cidade Jardim vista sul 1- 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012

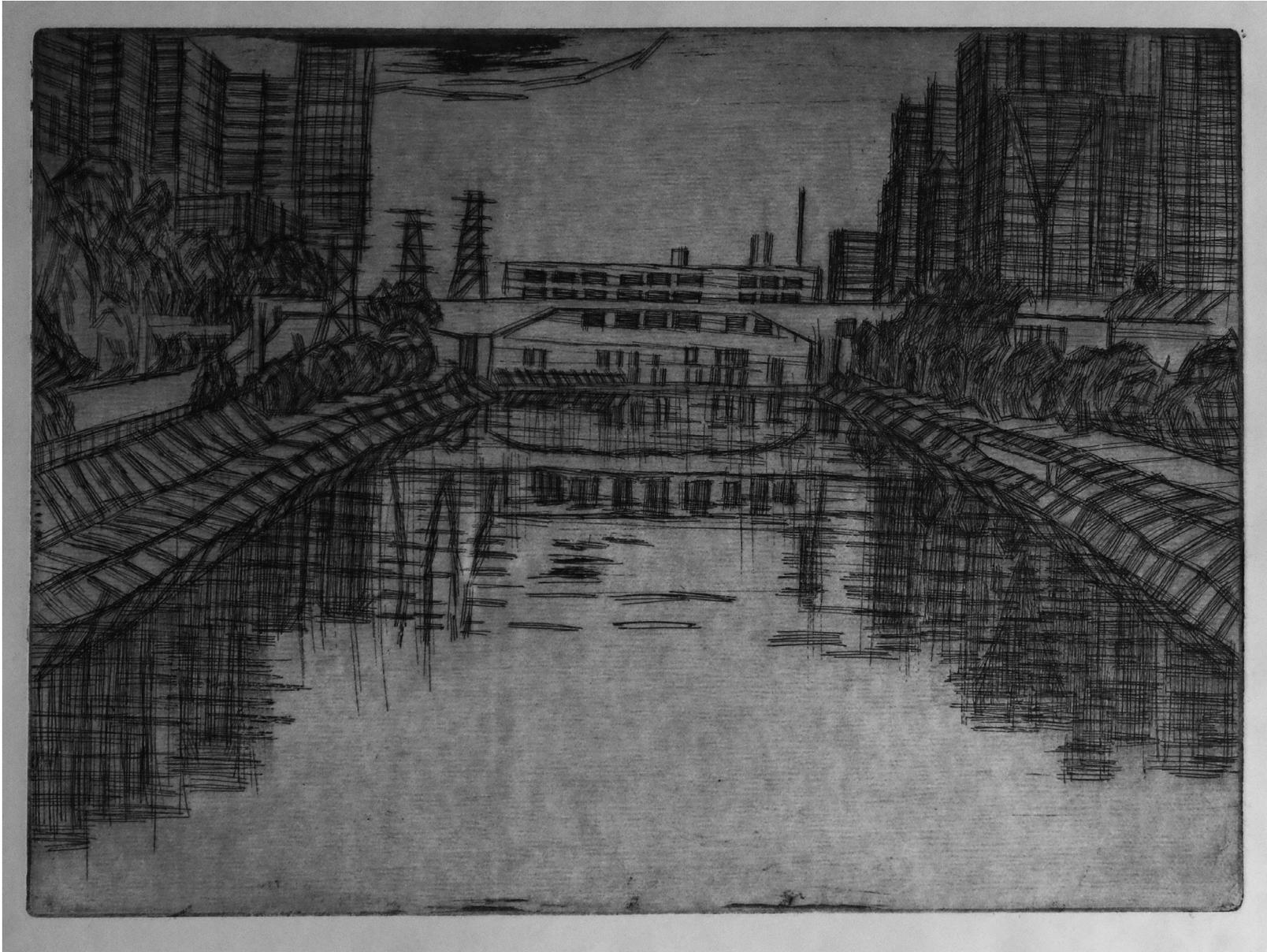


Ponte Cidade Jardim vista sul 2- 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012

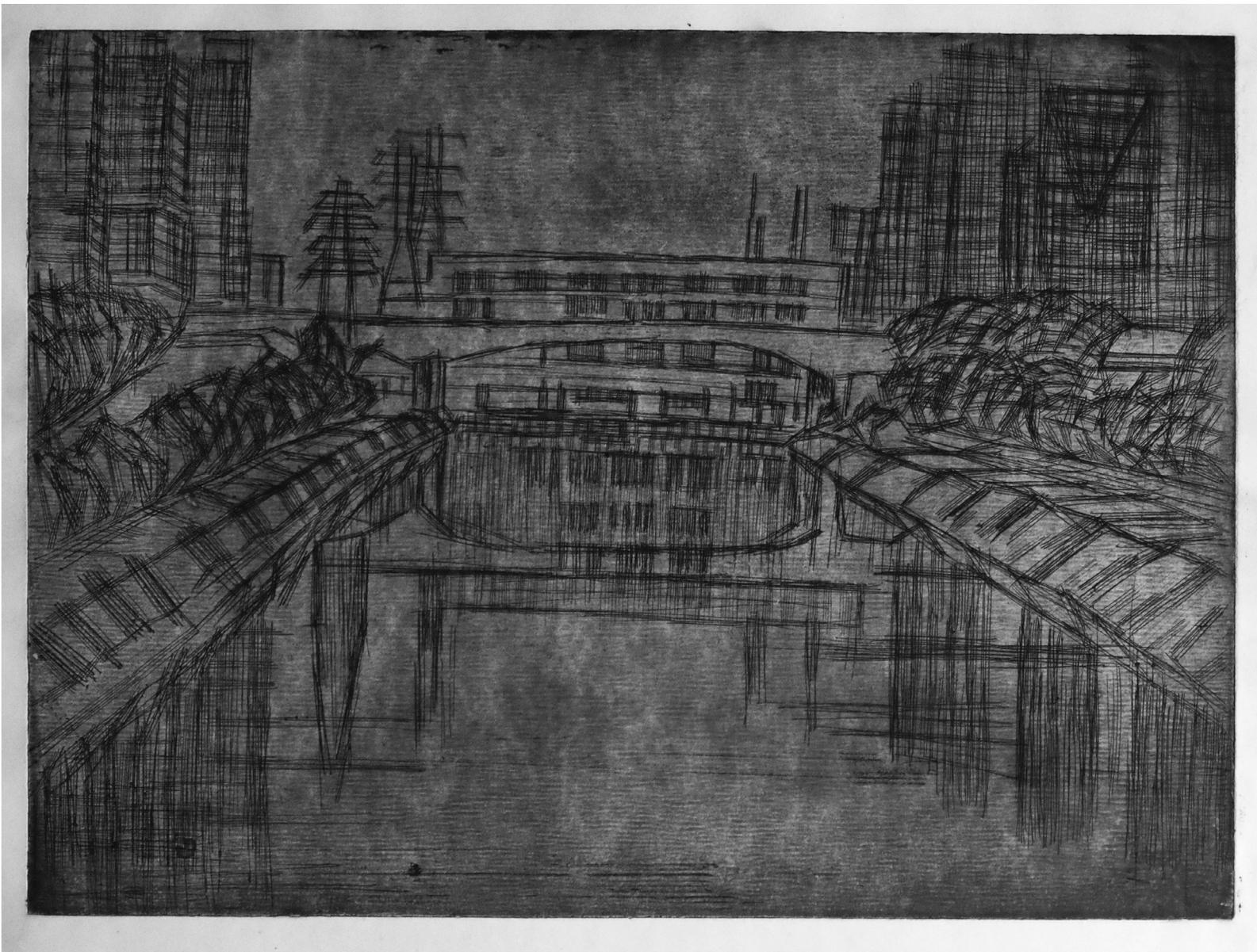


Ponte Cidade Jardim vista sul 3- 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012

Artista: [illegible]
2012



Ponte Cidade Jardim vista sul 4- 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2012



Ponte Cidade Jardim vista sul 5 - 32,5 cm x 42,5 cm gravura em ferro 2013

