

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

REVERBERAÇÕES GRÁFICAS REFLEXÕES SOBRE A INFLUÊNCIA DE
EVANDRO CARLOS JARDIM NA GRAVURA DE FRANCISCO MARINGELLI

Flávia Elisa Marciliano Roma

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helena Escobar da Silva Freddi

Bacharelado em Artes Visuais Pintura, Gravura e Escultura
2010 / 2011

Resumo

Este artigo apresenta os estudos sobre e as análises das reverberações existentes entre as obras gráficas do artista e professor Evandro Carlos Jardim, cuja atuação no cenário da gravura paulistana, desde a segunda metade do séc. XX, é considerada fundamental, e de seu ex-aluno, o artista e também professor, Francisco José Maringelli, cuja obra gráfica é reconhecida nacional e internacionalmente. A presente pesquisa abarca também a produção poético-gráfica da pesquisadora que, com o intuito de ampliar o entendimento da práxis artística e de sua subjetividade constitutiva, contribuiu para o conhecimento e o exame ajustado aos níveis teóricos e poéticos do material pesquisado.

Palavras-chave: gravura, poética, práxis, reverberações, subjetividade

Introdução

A pesquisa “Reverberações gráficas: reflexões sobre a influência de Evandro Carlos Jardim na gravura paulistana contemporânea (1980-2010)” visa estudar a obra gráfica do artista assim como de alguns de seus ex-alunos do período entre 1980 e 2010. Com o intuito de ampliar os recursos de análise, a pesquisa propôs a realização de uma produção poética do próprio pesquisador a fim de estudar a obra desses artistas a partir de paralelos estabelecidos pela experiência de realização de um trabalho artístico. O objetivo principal da pesquisa é identificar a existência de reverberações e como elas se dão no trabalho de um artista no outro.

A escolha do artista Evandro Carlos Jardim como elemento gerador dessa pesquisa se deu por sua importância no cenário da gravura paulistana atual. Além de possuir uma produção gráfica de relevo, Jardim atuou diretamente na formação de uma geração de gravadores. Segundo Ricardo Resende:

Jardim, um gravador essencial, se destacou pelo ensino dos códigos mais tradicionais da gravura [...]. De seus ateliês [...], no fim dos anos 80, com conversas e muita reflexão sobre a técnica e o processo individual dos artistas, saíram gravadores [...], que deram saltos para outras esferas da linguagem e estão envolvidos em pesquisas na área da gravura industrial, a procura de novos suportes e novas mídias, levando em sua bagagem a poética adquirida naqueles ateliês orientados pelo artista. (ITAÚ CULTURAL, 2000, p. 233)

Para estabelecer paralelos com a obra de Evandro Carlos Jardim foram escolhidos três artistas: Augusto Sampaio, Francisco Maringelli e Paulo Penna. Essa escolha partiu de alguns critérios básicos: o artista deveria viver na cidade de São Paulo e desenvolver seu trabalho na linguagem gráfica; ter tido contato com Jardim durante a sua formação como artista; e ter participado em algum momento da formação da pesquisadora. Para uma adequação metodológica, cabe a este estudo o aprofundamento de questões pautadas na construção de obra poético-gráfica relacionando as obras de Evandro Carlos Jardim e de Francisco Maringelli¹,

¹ Os estudos mais aprofundados sobre os artistas Augusto Sampaio e Paulo Penna foram realizados pelas pesquisadoras Larissa Buran e Heloiza Soler, respectivamente.

mediada pela própria experiência poética da pesquisadora. Essa associação se deu ao longo da pesquisa que, conforme foi avançando, permitiu-nos perceber que o trabalho desta pesquisadora apresentava mais afinidades com o trabalho de Jardim e de Maringelli do que com os dos outros artistas.

Reverberação

Usaremos nesta pesquisa o termo *reverberação* com um sentido amplo da ideia de reflexão. Portanto, a reverberação se refere aos indícios existentes do trabalho de um artista para o de outro a partir do contato de ambos. Essa reflexão, porém, não se dá de forma pura, pois possui desvios que são gerados de acordo com a vivência de cada artista. Ou seja, o que buscamos perceber são esses traços sutis de influência exercidos por um artista sobre o outro, que por sua vez os agrega a sua práxis de acordo com sua própria poética.

Tal objetivo traz à tona as dificuldades metodológicas que envolvem a pesquisa em artes:

A pesquisa *em* arte pressupõe parâmetros metodológicos que se distinguem da pesquisa científica, mas que também se diferenciam da pesquisa da área social, como até mesmo se diferencia da pesquisa *sobre* arte, concebida a partir de um produto final. (REY, 2002, p. 132)

Assim como Rey, vários autores também apontam que na pesquisa em artes é difícil definir uma metodologia específica, rígida, tal como em outras áreas do conhecimento, uma vez que é um campo que trabalha questões subjetivas². Por ser também um campo no qual a reflexão teórica vem acompanhada de um fazer prático, é necessário que se tenha certa flexibilidade quanto a uma metodologia. Muitas vezes optamos por um caminho, porém este é obrigado a sofrer desvios conforme a pesquisa avança (CATTANI, 2002; LANCRI, 2002; REY, 2002).

Para a elaboração dessa pesquisa, optamos por dividi-la em três momentos: levantamento bibliográfico, pesquisa de campo e desenvolvimento de produção gráfica autoral. O levantamento bibliográfico constitui a parte mais objetiva da pesquisa e teve por fim levantar material sobre os artistas pesquisados: Jardim e Maringelli.

Em um segundo momento, partimos para a pesquisa de campo, que se deu em duas fases: entrevistas e visitas a ateliê. Na primeira fase entrevistamos o artista

² Entende-se por *subjetivo* questões relacionadas aos pensamentos e as inquietações pessoais de cada artista, o que os leva a elaboração de seus trabalhos.

Francisco Maringelli, que relatou suas lembranças sobre a época em que teve contato com Jardim, como se constituiu esse contato, e um pouco de sua própria poética. A visita ao seu ateliê ampliou as informações colhidas na entrevista. Nela estabelecemos contato direto com as obras do artista conversando com seu autor. Ocorreram, ainda, duas visitas ao ateliê do SESC-Pompéia, no qual Jardim orienta oficinas de gravura³. Nestas, pudemos observar de perto como funciona a prática docente do artista pesquisador.

Simultaneamente à pesquisa de campo, demos início à terceira etapa: o desenvolvimento de uma produção gráfica própria. A experiência artístico-autoral nos ofereceu conhecimentos para ampliar e aprofundar nosso estudo. Pudemos perceber que os fenômenos que se dão na fatura da obra de arte podem auxiliar na identificação dos indícios de reverberação artística, já que esta se dá em complexa construção. Segundo Marco Buti:

O artista organiza qualidades sensíveis: é uma sintaxe tão rigorosa quanto a verbal, mas seu sentido é inseparável da materialidade. Suas manifestações procuram uma estrutura totalmente significativa, cujas relações têm um nível de dificuldade análogo, por exemplo, ao da rima ou outro princípio interno de organização na poesia. (BUTI, 2002, p. 15-16)

Sendo assim, a práxis artística revela ao pesquisador elementos materiais e estruturais fundamentais para o entendimento dos vestígios que podem comprovar ou não as reverberações entre artistas e no produto final, a própria obra artística.

Evandro Carlos Jardim

Evandro Carlos Frascá Poyares Jardim é artista plástico. Apesar de realizar pinturas e esculturas, tornou-se mais conhecido por sua produção gráfica.⁴ Toda a biografia e bibliografia pesquisadas sobre Evandro Carlos Jardim enfatizam que suas gravuras são resultado das anotações que realizou durante muito tempo nos percursos que fez diariamente, de sua casa até seu ateliê. Segundo Martins, o artista anda pela cidade observando-a como se possuísse uma “vocação irrefreável

³ A primeira visita ocorreu no dia 06/05/2011 e a segunda no dia 01/07/2011.

⁴ Sobre a biografia do artista, ver Macambira (1998).

de *flâneur*⁵. Martins (2005, p. 51) afirma, também, que Jardim elege “como faixa de observação [...] a margem de exílio que o crescimento de uma cidade como São Paulo incessantemente propõe e repropõe, o *flâneur* conjuga, em seu perambular, espaço interior (do sujeito lírico) e destino coletivo (espaço da cidade)”. Os registros realizados durante esse “perambular” se dão na forma de desenhos e anotações, os quais preenchem vários cadernos.

Muitos autores também afirmam que Jardim trabalha principalmente com a ideia do tempo e da memória, uma vez que uma imagem que aparece em um momento vai sendo retrabalhada ao longo do tempo. Ou, ainda, uma mesma imagem pode reaparecer futuramente em outro contexto, com um novo significado. “Poderíamos, assim, afirmar que o projeto de Jardim é a imagem no tempo”. (SALLES, 2008, p. 167). Essas imagens que ressurgem ao longo de sua produção podem, ainda, indicar lugares e tempos específicos, como por exemplo, a figura do Pico do Jaraguá, que aparece em muitos de seus trabalhos, simbolizando a cidade de São Paulo ou, ainda, quando Evandro Jardim utiliza “a latitude e a longitude que localizam com precisão geométrica o pássaro solitário em sobrevôo, sobre o antigo atelier do artista em Santo Amaro” (BAGOLIN, 2010).

Essa precisão também se dá, muitas vezes, em anotações que aparecem no entorno da estampa ou mesmo no título (fig. 1). Segundo Amaral (2005, p. 39), Jardim “se utiliza da palavra não apenas para titular suas gravuras”, mas também como um comentário poético que constrói sentidos para a imagem, como se a representação se desse em dois níveis distintos: o da linguagem escrita e o da linguagem gráfica. O próprio artista afirma que “a palavra e a gravura sempre foram concomitantes”⁶; sendo assim, uma contribui para a existência da outra e se cria um diálogo entre ambas.

⁵ Que, em francês, significa *andarilho*.

⁶ Informação retirada da matéria “Masp exhibe ampla mostra de Evandro Carlos Jardim” do jornal O Estado de S. Paulo.

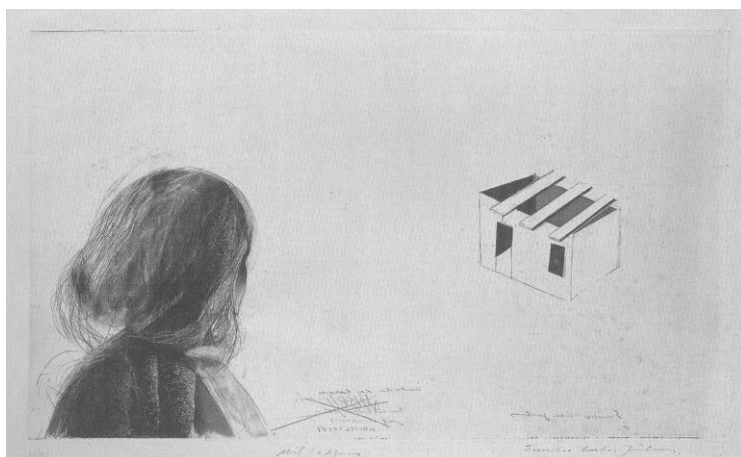


Fig. 1 – Evandro Carlos Jardim. *Sem título*, 1986. Gravura em metal (água-forte, água-tinta e ponta-seca), 25,8 x 43,4 cm.

Apesar de trabalhar com um registro tão preciso, o tratamento dado pelo artista em suas gravuras é sutil mesmo quando aborda assuntos mais ásperos. Por exemplo, quando “aponta a violência da ditadura e as mortes acarretadas por ela [...], raramente [suas gravuras] se encontram explicitamente agressivas ou repulsivas” (MACAMBIRA, 1998, p.154). Com esse trato sutil, Jardim consegue criar uma atmosfera lírica. É como se destacasse os objetos e alguns pontos da cidade, e os colocasse em um nível elevado, conferindo-lhes um valor diferente. Segundo Maringelli, Jardim:

[...] vai falar do Jaraguá, ele vai exaltar certa grandiosidade, uma monumentalidade, [...]. Ele torna magnífico, monumental, escultórico. Acho que o Evandro Jardim tem um romantismo no tratamento quando ele trabalha as casas, as casas da periferia [...] parece que ele quer extrair aquilo do ambiente para preservá-lo dentro do espaço poético (informação verbal)⁷.

O artista possui ainda uma série de gravuras, nas quais o elemento central são os objetos que a cercam. São objetos pelos quais o artista possui certo afeto, e sobre eles acaba depositando um significado particular, como por exemplo, a figura do tinteiro (fig. 2) que, segundo Macambira (1998, p. 142), representa a “associação da imagem com a palavra; a escrita é o conhecimento da história e da cultura”. A maneira como Jardim representa esses objetos, isolados no espaço imagético, confere-lhes uma distinção de algo precioso.

⁷ Entrevista de Francisco Maringelli concedida para esta pesquisa em 05/11/2010.

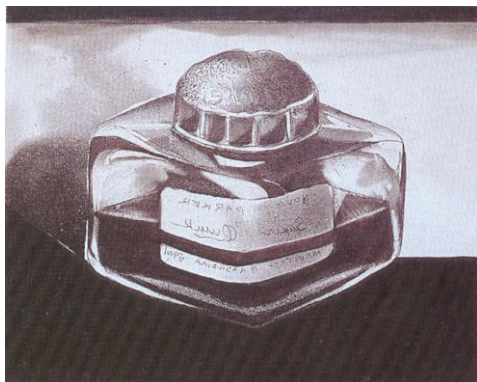


Fig. 2 – Evandro Carlos Jardim.
Tinta de escrever preta permanente,
s/ data. Gravura em metal (água-
forte e água-tinta), 17,5 x 23 cm.

Maringelli e as reflexões sobre a obra gráfica de Jardim

Francisco José Maringelli é artista plástico e estudou na Escola de Comunicações e Artes⁸ entre 1984-1990. Foi aluno de Jardim, com o qual teve um contato mais intenso entre os anos de 1983 (quando cursou arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo⁹ e foi seu aluno especial) a 1988. Hoje, além de se dedicar a sua prática artística, participando de mostras no Brasil e no exterior, integra o corpo docente de instituições de ensino superior da capital e de cidades da grande São Paulo.

O artista trabalha com formatos variados, mas os grandes e médios formatos têm presença expressiva em sua produção gráfica. Maringelli grava suas matrizes com forte ímpeto, do qual, além de resultar uma produção extensa, “tem por efeito a emoção”¹⁰. Suas gravuras são repletas de informações visuais: palavras, lugares e objetos. É desse acúmulo de elementos gravados que o artista acaba criando paisagens, tanto externas quanto internas, carregadas por uma atmosfera densa, confusa, quase caótica, como a própria cidade onde vive.

Os assuntos abordados pelo artista variam entre a cidade, os autorretratos e os objetos que fazem parte do seu cotidiano. Produz suas gravuras a partir de articulações de elementos distintos anotados durante os percursos que realiza pela cidade, ou mesmo de objetos que coleciona em seu ateliê.

⁸ Universidade de São Paulo (ECA-USP).

⁹ Universidade de São Paulo (FAU-USP)

¹⁰ ITAÚ CULTURAL. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Catálogo. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000, p. 33.

O artista também faz uso da palavra. Em alguns momentos, utiliza a tipografia, para aproximar suas gravuras dos cartazes que se espalham pelo centro da cidade. Essas palavras que aparecem no trabalho do artista também servem como um comentário a respeito da imagem. No entanto, trata-se de um comentário mais crítico, não tão sutil como no caso de seu mestre, Jardim. Nas palavras do próprio artista:

Há também a questão da palavra com a tipografia, que o Evandro Jardim muitas vezes grava ou escreve. Eu também gosto de escrever, fazer um comentário, mas também é de teor diferente. O dele acho que é mais reiterativo em relação à imagem que esta ali. Eu às vezes gosto de colocar coisas que ficam até meio *nonsense* em relação à imagem. É mais irônico (informação verbal)¹¹.

Na série *No olho da rua*, Maringelli faz anotações de certos pontos da cidade que se encontram em estado de abandono, mas que começam a passar por algumas transformações por conta da especulação imobiliária. Da junção dessas anotações de cartazes, prédios em ruínas, mendigos, caçambas etc., produz matrizes que compõem o cenário caótico da cidade. Segundo declaração do artista ele vê nesses trabalhos uma espécie de contabilização dessas coisas que são desvalorizadas.

Já nas gravuras de Jardim, parece haver certa economia de elementos: o artista, ao invés de contabilizar, parece eleger certos pontos a fim de localizar e eternizar. Segundo Leon Kossovitch e Mayra Laudanna:

[...] a observação não se faz como perscrutação, mas como localização: tal árvore, o Jaraguá, este tinteiro, uma libélula são marcadores dos encontros de Evandro e da Cidade. Testemunhas desses encontros, os seres tornam-se, na gravação, figuras, perenizando-se. (ITAU CULTURAL, 2000, p. 29)

Ambos, portanto, trabalham com a ideia de registrar as regiões periféricas da cidade, porém o tratamento dado por cada um é diferente (fig. 3 e 4). Segundo Maringelli:

O Jardim acaba tentando extrair o que há de positivo, ele tenta reservar um espaço de sobrevivência para aquele casarão, para aquela situação que ele sabe que também vai ser tragada pela

¹¹ Entrevista de Francisco Maringelli concedida para esta pesquisa em 05/11/2010.

cidade, mas acho que esse registro vive poeticamente para ele, enquanto para mim não vive. É uma coisa que vai passar e eu fico apenas contabilizando as coisas que desaparecem. [...] não tem outra pretensão (informação verbal)¹².

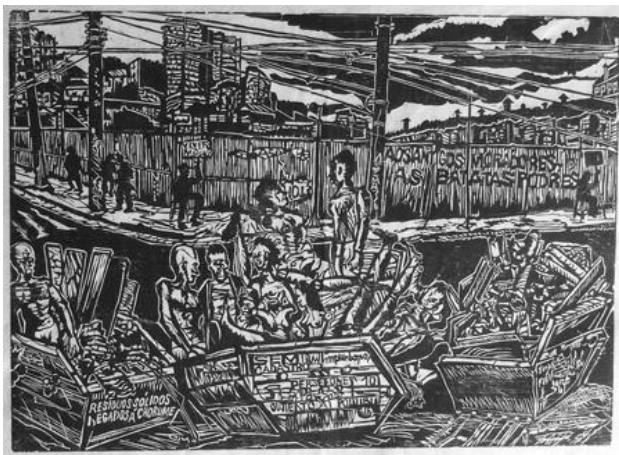


Fig. 3 – Francisco Maringelli.
Aos antigos moradores, as batatas podres
da série *No olho da rua*, 2010. Xilogravura,
50 x 70 cm.

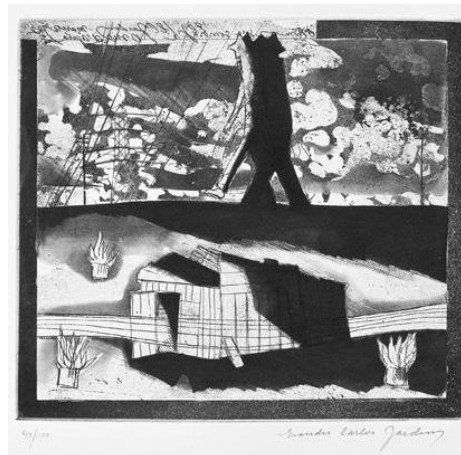


Fig. 4 – Evandro Carlos Jardim.
Anoitecer, 1972. Gravura em metal
(água-forte e água-tinta), 17,4 x 19,9 cm.

Maringelli, assim como Jardim, também elege objetos pelos quais possui certo apego como elemento a ser explorado em seu trabalho. No álbum denominado *Inventário dos Caros Pertences* (fig. 5), por exemplo, o artista irá observar esses objetos que coleciona em seu ateliê, trabalhando com o acúmulo deles dentro do espaço. Nas palavras do artista:

Novamente a cidade é um tema, o objeto também, ele [Jardim] tem muito essa questão de isolar os objetos, de trabalhá-los, e eu também acabei começando assim [...]. Mas depois acho que eu comecei a não isolar os objetos, a tratá-los como ícones, mas trabalhar mais um acúmulo, as coisas que vão se juntando, às vezes aquilo não se ordena, é mais essa idéia dos acúmulos dos objetos. E ele trata cada um, ele pega, por exemplo, um feixe de palha e faz daquilo um objeto que reverbera pelo espaço; ele parte daquele centro e contamina todo, positivamente, todo espaço circundante (informação verbal)¹³.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.



Fig. 5 – Francisco Maringelli. Imagens pertencentes ao álbum *Inventário dos caros pertences*.

O artista, portanto, registra esses objetos que coleciona e lhe despertam certa afeição, enfatizando o acúmulo resultante do apego a essas coisas que acabam se juntando a sua volta.

Pesquisando a própria práxis

O trabalho desenvolvido por esta pesquisadora, assim como os dos artistas apresentados, também parte de eleições afetivas. Foram trabalhadas imagens de objetos que pertencem ao universo do entorno da artista que, apesar de corriqueiros, despertam uma atenção especial, um desejo. O trabalho gráfico consiste em três pequenas gravuras produzidas a partir da articulação de imagens em água-forte¹⁴ de uma mapoteca, uma bancada e um caderno rodeado de desenhos.

As imagens estampadas são articuladas no plano do suporte usando a colagem de papéis¹⁵ (fig. 6). Nas estampas existe a idéia de uma extensão indefinida onde os objetos parecem ficar em suspensão. A intenção é de criar um espaço lírico, um lugar imaginário. Desta forma é estabelecido um campo representativo *inesperado*, que não obedece a uma relação objetiva; pelo contrário, é estabelecido por um pensamento afetivo que regula suas existências e localizações.

¹⁴ Para maiores informações sobre essa técnica, ver Costella (2006, p. 74-76).

¹⁵ A técnica de colagem de papéis utilizada foi o chine-collé, que consiste na colagem de papéis coloridos, ou de diferentes texturas, sobre o papel da gravura no momento da impressão.

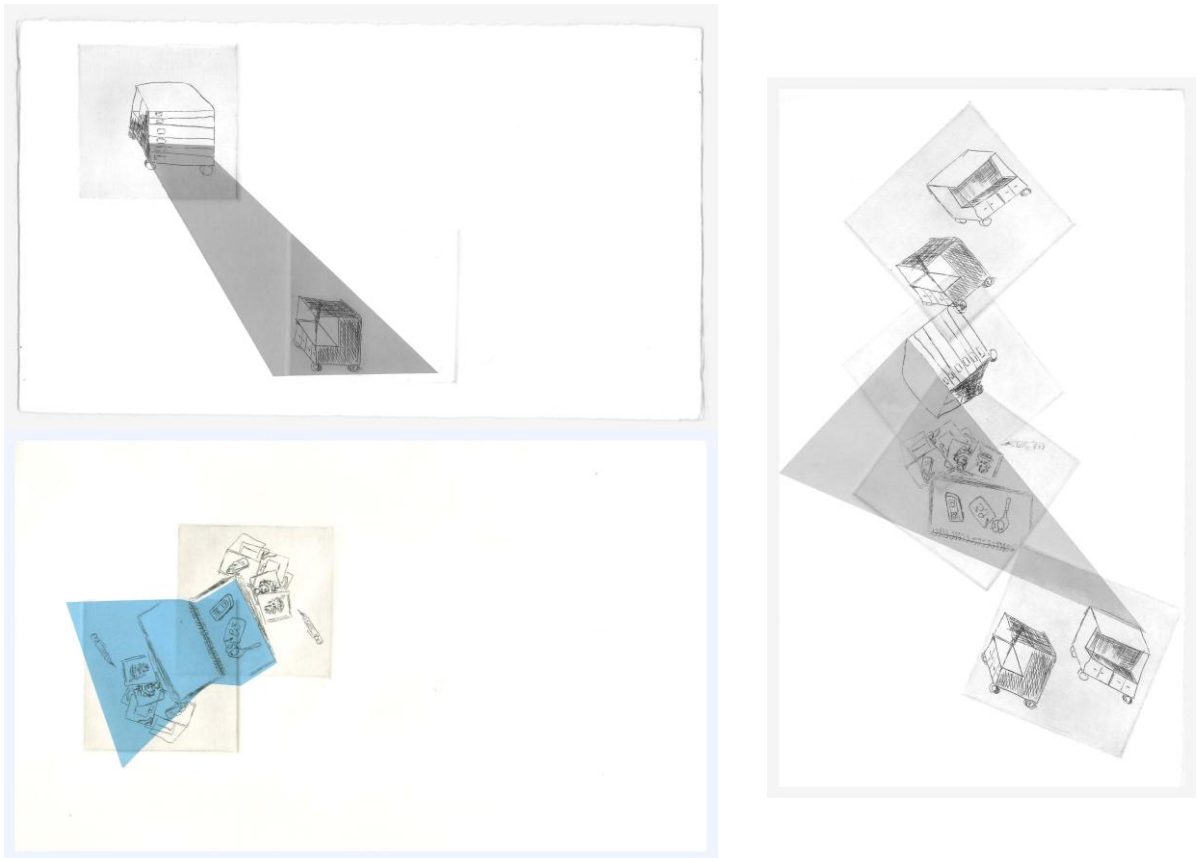


Fig. 6 – Flávia Roma. *Sem título*, 2011. Gravura em metal (água-forte) e chine-collé, 18 x 31 cm (cada).

Há, também, uma série de pequenos desenhos em papéis quadrados medindo 10 cm de lado. Para essa série foram produzidos, ao fim de cada dia, durante cerca de dois meses, vários desenhos de objetos e experiências vivenciadas pela pesquisadora. Em alguns desses desenhos há a presença da palavra escrita: são palavras que refletem pensamentos da artista relacionados à imagem (fig. 7). Porém, diferentemente do que foi percebido no trabalho de Jardim e Maringelli – nos quais o uso da palavra se dá de forma clara, fazendo uma espécie de comentário em relação à imagem, no trabalho desta pesquisadora muitas vezes a leitura das palavras é dificultada pela escrita cursiva e diminuta que, embora aluda à forma de escrita não revela seu conteúdo semântico.

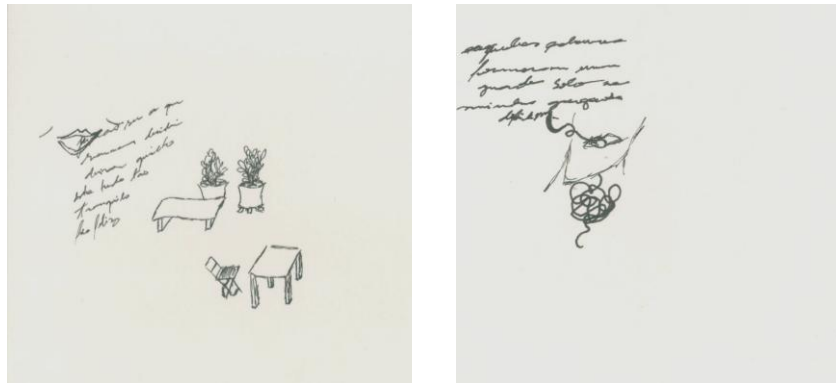


Fig. 7 - Flávia Roma. *Sem título*, 2011. Desenho a caneta nanquim, 10 x 10 cm (cada).

Ao estudar a obra desses artistas, tentar aproximá-las ou, por vezes, até mesmo afastá-las, a fim de perceber indícios de reverberações, foi possível entender alguns elementos que estavam presentes no trabalho gráfico da pesquisadora, como: a palavra escrita que também aparece como elemento que compõe a imagem, e o afeto como indutor da escolha dos objetos representados. Também se tornou possível entender o motivo que a levava a articular essas imagens sobre a superfície do papel: a intenção de criar um espaço que só vive em pensamento. Torna-se claro, então, que a reverberação se dá exatamente nesse vai e vem que se faz ao olhar o trabalho de um artista a partir do trabalho de outro.

Conclusão

Embora os três artistas trabalhem com elementos que se assemelham, não podemos afirmar que nisto reside uma reverberação gráfica. Considerar apenas questões de proximidade formal como indício de influências no trabalho de cada artista é fazer uma análise superficial, uma vez que este dado material ignora o conhecimento e a poética de cada artista. Devem-se levar em consideração, além das aparências e formalidades, os fatores subjetivos que acabam por determinar o fazer artístico de cada um.

A reverberação foi percebida neste trabalho, portanto, no momento em que os artistas se dispõem a olhar o trabalho do outro a fim de entender o seu próprio fazer. Sendo assim, Maringelli aponta as aproximações e afastamentos de sua poética daquela desenvolvida por Jardim e nos deixa entrever a importância referencial da obra deste último. Como explicitado no corpo deste artigo, as reverberações não são replicações formais, mas estruturas profundas que propiciam o desenvolvimento de uma obra diferente da geratriz, mas profundamente alimentada por ela. Por outro lado, a práxis autoral da pesquisadora encontrou nesta pesquisa elementos fundamentais para o seu desenvolvimento. Percebemos que uma escolha afetiva é apenas um encaminhamento inicial que deverá aventurar-se na alma humana se quisermos construir uma obra poética.

REVERBERATIONS GRAPHICS: REFLECTIONS ON THE INFLUENCE OF EVANDRO CARLOS JARDIM IN PICTURE OF FRANCISCO MARINGELLI

Abstract

This article presents the studies and analysis on the reverberations between the graphic work of the artist and professor Evandro Carlos Jardim, whose work on the scenario São Paulo's engraving, since the second half of XX century, is considered fundamental, and of his former student, the artist and also a teacher, Francisco José Maringelli, whose graphic work is recognized nationwide and abroad. This research also covers the production of poetic-graphics researcher, which in order to broaden our understanding of artistic practice and its constitutive subjectivity contributed to the knowledge and theoretical investigation of the poetic levels one the researched material.

Keywords: engraving, poetic, praxis, reverberations, subjectivity

Referências

AMARAL, Aracy. *Conversações com Evandro Carlos Jardim: imagens revisitadas*. In: PINACOTECA DO ESTADO (São Paulo, SP). *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

BAGOLIN, Luiz Armando. *Evandro Carlos Jardim*. Catálogo. São Paulo, 2010.

BUTI, Marco. *A gravação como processo de pensamento*. In: BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa. *Arte contemporânea: o lugar da pesquisa*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.

ITAÚ CULTURAL. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Catálogo. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.

LANCRI, Jean. *Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MACAMBIRA, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998.

MARTINS, Alberto. *A cidade e o passante: figuras de Evandro Carlos Jardim*. In: PINACOTECA DO ESTADO (São Paulo, SP). *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

MOLINA, Camila. Masp exhibe ampla mostra de Evandro Carlos Jardim. *O estado da S. Paulo*, São Paulo, 02 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,masp-exibe-ampla-mostra-de-evandro-carlos-jardim,574982,0.htm>>. Acesso em: 16 ago. 2011

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.

APÊNDICE A – Lista de Imagens

Fig. 1 – Evandro Carlos Jardim. *Sem título*, 1986.

Gravura em metal (água-forte, água-tinta e ponta-seca), 25,8 x 43,4 cm.

Acervo do artista. In: Macambira, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 69. Fotografia de João Caldas.....7

Fig. 2 – Evandro Carlos Jardim. *Tinta de escrever preta permanente*, s/ data.

Gravura em metal (água-forte e água-tinta), 17,5 x 23 cm. Acervo pessoal de

Antonio Maluf. In: Macambira, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 166. Fotografia de João Caldas.....8

Fig. 3 – Francisco Maringelli. *Aos antigos moradores, as batatas podres* da série *No*

olho da rua, 2010. Xilogravura, 50 x 70 cm. In: GRAVURA BRASILEIRA. *No olho da*

rua: Francisco José Maringeli. 2010. Publicação da exposição de xilogravuras de Francisco Maringelli no período de 9 de setembro a 9 de outubro de 2010.....11

Fig. 4 – Evandro Carlos Jardim. *Anoitecer*, 1972.

Gravura em metal (água-forte e água-tinta), 17,4 x 19,9 cm. Acervo pessoal de

Antonio Maluf. In: Macambira, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 118. Fotografia de João Caldas.....11

Fig. 5 – Francisco Maringelli. Imagens pertencentes ao álbum *Inventário dos caros*

pertences. Disponível no site do artista <http://www.maringelli.com.br/> consultado em 26/08/2011.....12

Fig. 6 – Flávia Roma. *Sem título*, 2011. Gravura em metal (água-forte) e chine-collé,

18 x 31 cm (cada). Acervo da artista.....13

Fig. 7 - Flávia Roma. *Sem título*, 2011. Desenho a caneta nanquim, 10 x 10 cm

(cada). Acervo da artista.....14

APÊNDICE B – Entrevista realizada com o artista Francisco Maringelli no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 2010¹⁶.

Formação e período de contado com Evandro Carlos Jardim:

Primeiramente vou falar da influência como artista, é bom localizar o período que estudei na ECA, que foi de 1984 a 1990, mas o meu contato com o Evandro Jardim se iniciou em 1983 quando era aluno especial dele. Eu já fazia faculdade de arquitetura, na FAU, e comecei, juntamente com um grupo da FAU, a frequentar a aula de gravura em metal do Jardim em 1983. Isso foi uma sugestão, importantíssima, da Renina Katz. Ela viu uma série de desenhos meus, nos quais toda construção era linear e com somatória de linhas para chegar aos pretos então ela falou “isso tem a ver com gravura em metal, vá procurar o Jardim”. Ele admitia todo mundo que o procurava, mesmo informalmente. Então comecei a fazer gravura em metal com ele uma vez por semana, juntamente com um pessoal da FAU. Depois eu resolvi prestar o vestibular e entrei na ECA em 1984, conclui o curso em 1990. Mas o contato intenso com o Jardim se deu entre 1983 a 1988. Depois tive contatos mais esporádicos, como no MAC- Ibirapuera (em 1994 – 95), em que ele coordenava o ateliê em termos gerais e tinha os orientadores específicos de litogravura, de xilogravura, de gravura em metal. Ele ficava na parte conceitual para falar da gravura e da arte do modo geral. Era um ateliê mais aberto, recebia muitos alunos, como ele faz até hoje no SESC- Pompéia. E eu era um dos que respondiam pelo atendimento àqueles que se dedicavam a prática da gravura em relevo, xilogravura e metal, mas havia pessoas como Luiz Armando Bagolin. Foi um período em que convivi com ele por dois anos, foi um período forte. Acho que quando comecei a dar aula em 1988, me espelhei muito no Jardim, na Renina, até um pouco na Regina Silveira, apesar das diferenças quanto ao enfoque poético, tenho mais afinidades com o Jardim.

¹⁶ Este apêndice foi numerado com o intuito de manter a ordem da entrevista.

Influência como professor:

Foram os professores que tive na ECA que me fizeram pensar em como me relacionar com os alunos, como articular os meus discursos para poder discutir os conteúdos e criar uma forma dialogada de trabalhar. Acho que o Jardim foi muito importante nesse aspecto, porque através desse modo dialogado nós acabávamos não tendo nada muito conclusivo em termos de solução, o trabalho ficava em aberto. Discutia-se de modo que nos levasse a construir pistas (hipóteses) para solucionar as questões que nós mesmos tínhamos levantado. Isso era uma maneira diferente de trabalhar, porque muitos professores trabalhavam de forma mais fechada, conduzindo para um certo tipo de solução, em termos formais e conceituais do trabalho. Como, por exemplo, a Regina, ela tem esse aspecto de conduzir a obra para um determinado rumo, que julga ser o melhor, o mais interessante. O Jardim não, ele deixava em aberto, e você ia construindo a sua poética. Ia construindo também esse assenhorar-se da técnica, dos procedimentos. Acho que ele passou uma coisa, não só nas estratégias de relacionamento com os alunos, ele foi importante. Mas ele foi muito importante também nesse respeito aos procedimentos, tenho uma certa ortodoxia que eu gosto, e que vem dele. Porque nós vemos que se não houver certa ortodoxia no respeito aos procedimentos, a linguagem pode degenerar totalmente. Acho que muita coisa pode ser, e é cabível como experimento, mas os fundamentos, especialmente nessa fase inicial de contato com as linguagens, você tem que respeitar se não você já começa a abrir de um modo que não vai criar um discernimento para quem está se iniciando. Então, partir de uma visão mais ampliada ou expandida, como se usa muito frequentemente, partir para isso e depois ter um período de incubação, trabalho prévio, calcado nos princípios de cada linguagem, seja da pintura, seja da gravura. O Jardim foi muito importante nesse aspecto formativo no que diz respeito a falar de outras linguagens, por exemplo, boa parte do que eu penso sobre pintura, do que eu tive de orientação veio dele, que não era um professor da cadeira de pintura. As aulas de pintura não tinham muita consistência na ECA, tirando Donato Ferrari, com o qual tive um contato curto, as demais aulas eram *esculhambadas* mesmo, para falar claramente. Então ele que acabou ampliando um pouco mais os horizontes, porque ele trazia várias questões de outras linguagens para a aula dele. Acho isso importante, esse tipo de papel que o Jardim cumpre até hoje, agora no SESC.

Influência no trabalho artístico:

Falando de uma poética derivada da cidade o Jardim tem uma visão da cidade mais poética, mais lírica, eu vejo que eu gosto de trabalhar essa temática, esse veio poético que eu extraio da cidade, mas em outra tonalidade. Por exemplo, ele trabalha em um tom alto, ele vai falar do Jaraguá, ele vai exaltar certa grandiosidade, uma monumentalidade, até a construção eu acho que é um pouco Cezzaniana pelo *hachurado* dos planos. Ele torna magnífico, monumental, escultórico e eu olhando assim os enfoques mais antigos da cidade que eu tenho desde os anos 80, já tendo aula com ele, formal e informalmente, vejo que trabalho uma questão diferente da cidade. Eu estou mais atento talvez a cidade como palco para a ação de personagens, ou vou trabalhar um registro baixo. Por exemplo, me interessa hoje em dia muito mais as ruínas da cidade, do que um registro mais romantizado. Acho que o Evandro Jardim tem um romantismo no tratamento quando ele trabalha as casas, as casas da periferia, porque ele morava em Santo Amaro e tinha muito disso, parece que ele quer extrair aquilo do ambiente para preservá-lo dentro do espaço poético. Já eu, acho que as coisas entram em confronto e elas podem preservar ou desaparecer, tenho uma visão mais desencantada da paisagem e da cidade. O Jardim acaba tentando extrair o que há de positivo, ele tenta reservar um espaço de sobrevivência para aquele casarão, para aquela situação que ele sabe que também vai ser tragada pela cidade, mas acho que esse registro vive poeticamente para ele, enquanto para mim não vive. É uma coisa que vai passar e eu só fico apenas contabilizando as coisas que desaparecem. Só estou contabilizando, não tem outra pretensão, acho que a cidade está presente nos dois trabalhos, mas nós vamos para extremos diferentes. Quanto à pintura, quando eu vejo, ele é um pintor de tons baixos, rara vez tem um colorido exuberante, cores complementares, ele trabalha uma cor meio Morandiana, esse aspecto do trabalho dele me influenciou, mas novamente ligado a outro princípio poético. Há uma influência cromática que vem dele, mas não das temáticas que eu abordo. Novamente a cidade é um tema, o objeto também, ele tem muito essa questão de isolar os objetos de trabalhá-los, e eu também acabei começando assim, talvez até tenha havido algum período imitativo. Mas depois acho que eu comecei a não a isolar os objetos, a tratá-los como ícones, mas trabalhar mais um acúmulo, as coisas que vão se juntando, às vezes aquilo não se ordena, é mais essa ideia dos

acúmulos dos objetos. E ele trata cada um, ele pega, por exemplo, um feixe de palha e faz daquilo um objeto que reverbera pelo espaço, ele parte daquele centro e contamina todo, positivamente, todo espaço circundante.

Há também a questão da palavra com a tipografia, que o Evandro Jardim muitas vezes grava ou escreve. Eu também gosto de escrever, fazer um comentário, mas também é de teor diferente. O dele acho que é mais reiterativo em relação à imagem que esta ali. Eu às vezes gosto de colocar coisas que ficam até meio *nonsense* em relação à imagem. É mais irônico. Então acho que as tonalidades são diferentes. Acho que abordamos os mesmos gêneros, só que em outro tom. Eu vejo, por exemplo, o Claudio Mubarac – creio que as imagens dele se mantenham mais próximas do Jardim - e o Marco Buti, que foram alunos do Jardim e que mantêm com ele um contato muito forte até hoje. Eles estão mais próximos de uma formulação plástico poética do Jardim. É que o trabalho dele é muito sedutor, a pessoa é sedutora, então numa fase do contato inicial existe uma adesão as proposições dele, e depois a pessoa vai amadurecendo mais e é natural que de cada um venha adquirir a sua dicção própria.

Novamente a questão da influência como professor:

Essas exposições que eu gosto de fazer periodicamente, é um procedimento que eu adotei do Evandro Jardim. Ele fazia isso, geralmente trazendo os livros que ele passava de mão em mão, isso eu acho legal. Ele dá esse peso também a informação de caráter estético histórico para calçar todo o crescimento de um trabalho poético, que às vezes nós vemos que não é julgado tão importante. Mas acho que ele ajuda a pensar, antes de fazer, de executar as primeiras imagens já começa a formular um pensamento gráfico em relação àquela linguagem que nós estamos discutindo. Isso às vezes eu acho que pode ser interpretado como uma compilação de nomes e movimentos, mas não é. Isso é o que está na superfície, o que nós estamos vendo são maneiras diferentes de resolver a imagem, seja através da xilogravura, ou do metal. Ele sempre fez muito isso, e pelo que eu ouço, ele o faz até hoje no SESC Pompéia. Até em oficina eu acho importante fazer isso. Quando dou oficinas vou pontuando em alguns momentos com algumas exposições de artistas e de períodos históricos, para tirar essa manualidade. A manualidade é importante, mas o nosso trabalho, quem trabalha com essa linguagem em vista de

toda uma série de preconceitos pode ser visto como só um artesão, tem um lado do artesanato, mas o trabalho plástico do gravador não é só isso. Então é importante também por esse aspecto, vai ficando mais claro com o tempo, você vai ficando um pouco mais maduro vai vendo que essa linha tem que ser investida. É transmissão de procedimentos que, como o Grassman falou “Ah eu dei aula na FAAP, fui lá três dias, depois acabou. Era para transmitir procedimentos, eu transmiti, agora realizar o trabalho é outra coisa”. O Grassman é uma pessoa que eu conheci mais recentemente, têm uns cinco seis anos, e ele é o oposto do Evandro Jardim como artista, porque ele se colocou sempre e exclusivamente como artista o tempo inteiro e pouco ensinou, e o Jardim sempre ensinou e simultaneamente fez o seu trabalho, são duas posturas bem diferentes.

Questão do autorretrato:

O autorretrato é uma coisa que, vendo o trabalho dos pintores desde Van Gogh, os expressionistas, tais como Nolde, Schiele, Kirchner, Guignard... Rembrandt, também, para retroceder mais no tempo, sempre me chamou a atenção como uma forma de investigação, para trazer coisas que não estão à tona, e o trabalhar com espelho fazer com que elas aflorassem. Portanto tem sempre esse caráter de fazer uma investigação. Eu notei que o que os outros artistas faziam autorretrato, e percebi que a maioria trabalhava com espelho, então é um trabalho que eu venho fazendo sistematicamente há muitos anos. Acho que desde 1986 eu venho trabalhando com espelho, e comecei a ver que esse risco psicológico que foi o que me chamou a atenção como principio inicial, ainda persiste. Mas com o passar do tempo, fazendo por tanto tempo e vendo as modificações físicas aparecerem, você não precisa de mais nada, porque essas mudanças já se bastam a si própria como um diário, muda à topografia do rosto, muda cabelo. Por um lado não gosto muito daqueles retratos ociosos *a la* Warhol. Aquilo realmente é feito para parecer plano, então todos são mais ou menos semelhantes. Agora se prestar atenção no fato plástico do rosto, na transformação, acho que fica mais interessante. E é um trabalho que eu vou fazendo, tem muito na gravura, tem na pintura, agora eu fiz uns para um projeto, “*Charivari*”, e o tema desta vez é o autorretrato, tem as mais diferentes abordagens do autorretrato. E fiz os meus em desenhos, fiz com lápis. Eu tenho muito, tem amigos que brincam muito comigo, falam que eu já fiz o enésimo

autorretrato. Mas como os mais presentes são os últimos que fiz, aqueles outros nem lembro tanto, às vezes você nem tem o registro, tem a matriz, mas não tem a cópia. Eu percebi que do autorretrato fui passando para a abordagem do corpo, então tem alguns trabalhos que fiz, mais pontuais no tempo, que é o autorretrato de corpo inteiro, tamanho natural, tem outros que são com fragmentos. Os mais experimentais que eu fiz foram trabalhos com vários espelhos fazendo rebatimento de um espelho para o outro, para trabalhar vista de costas, por exemplo. Estava interessado ultimamente pelo limite do reconhecimento que possa ter ainda num retrato como esse, feito de costas, por exemplo. Então eu fui girando ao redor desse tema. Com o autorretrato é possível fazer um giro de 360° se for pensar em explorar o enfoque, o enquadramento, e depois ele se expande da cabeça para o corpo como um todo. Tem alguns trabalhos que fiz só com as mãos e há uma particularidade tal na mão de cada um, que é uma forma de autorretrato, a parte fala pelo todo, é uma relação mais metonímica, que acho que eu não tinha quando comecei, fui adquirindo. Uma coisa que você vê, um contato tão ríspido, tão pouco que tive com a Regina Silveira e ela deixou uma influência. Como aquela ideia que ela tinha das sombras, ela fazia uns trabalhos de instalação pelo espaço com recortes, fazia também na litografia, e acho que veio dela, às vezes eu dar uma importância tão grande para o peso de uma sombra. É engraçado, tem influências que você admite e curte e outras que você demora a admitir, são importantes, mas é uma coisa que acontece mais inconscientemente. Acho que o trabalho se dá dessa forma, tem coisas que você faz que ficam muito claras depois de anos, não é questão de um ou dois anos, as vezes demora até oito. E como tenho um trabalho que tem 30 anos, venho trabalhando com certa regularidade, anos mais anos menos, mas acabam aumentando algumas coisas.

