

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

Heloiza Sensulini Soler Olivares

**REVERBERAÇÕES GRÁFICAS: REFLEXÕES SOBRE A INFLUÊNCIA
DE EVANDRO CARLOS JARDIM NA GRAVURA DE PAULO PENNA**

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

bacharelado em Artes Visuais Pintura, Gravura e Escultura

2010/2011

Resumo

O presente artigo propõe reflexões sobre as reverberações da obra e ensino artísticos na construção poética partindo do estudo dos trabalhos gráfico-poéticos de Evandro Carlos Jardim, Paulo Camillo Penna e da própria pesquisadora. Sendo a pesquisa realizada no campo da práxis artística, especificamente no da gravura e do ensino das artes plásticas, o trabalho de verificação das influências entre artistas e obras dá-se como localização dos indícios nas várias camadas que compõem a formação e construção do objeto artístico. Desta forma, a análise constituiu-se na observação e registro da atuação docente como também da realização de trabalhos plásticos como estratégia para compreensão das estruturas ocultas tanto na aparente diversidade como na semelhança.

Palavras-chave: Artes plásticas. Gravura. Práxis. Ensino. Reverberações.

Introdução

Evandro Carlos Jardim fez parte da formação de uma geração de artistas e professores da cena paulistana contemporânea e, neste artigo¹, a presença do artista e professor é, inicialmente, analisada por meio da atuação Paulo Penna, que contou com a participação do artista em sua formação.

Evandro Carlos Frascá Poyares Jardim (São Paulo, 1935) é docente e artista com destaque na área gráfica. Estudou modelagem, escultura, pintura e gravura na Escola de Belas Artes de São Paulo. É mestre e doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Foi professor em diferentes instituições de ensino superior e dirigiu diversos ateliês livres como a Oficina de Gravura em Metal do SESC Pompéia, onde atua até hoje.

Paulo Camillo de Oliveira Penna (São Paulo, 1970) é graduado, especialista e mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo nos anos de 1994, 2000 e 2007 respectivamente. Realizou Pós-graduação na Byam Shaw School of Art em Londres que concluiu em 1999. Atualmente é professor em curso de graduação em Artes Visuais e coordenador do ateliê de gravura do Museu Lasar Segall, ambos localizados na cidade de São Paulo.

Devido à grande quantidade de artistas que tiveram em sua formação a participação de Jardim – quer na educação formal, quer na não-formal; optamos por delimitar o campo a ser estudado. Foi feito um recorte metodológico no qual os artistas envolvidos deveriam obedecer aos seguintes critérios: os artistas envolvidos deveriam ter sua formação artística vinculada ao artista e professor Jardim; desenvolver trabalhos artísticos na linguagem gráfica; viver na cidade de São Paulo; e atuar no ensino superior de Artes Visuais.

Além da pesquisa e análise da obra e atuação profissional dos artistas

¹ A pesquisa *Reverberações gráficas: reflexões sobre a influência de Evandro Carlos Jardim na gravura paulistana contemporânea (1980-2010)* constitui-se pela análise de reverberação de Jardim em três professores e artistas do quadro docente do curso de Artes Visuais de instituição paulistana de ensino superior e no trabalho autoral apresentado na pesquisa. Os artistas selecionados são: Augusto Sampaio, Francisco Maringelli e Paulo Penna. A pesquisa foi realizada por três estudantes pesquisadoras e devido à quantidade de material pesquisado e a complexidade que esta análise exige, cada pesquisadora elencou um dos três artistas para aprofundar o estudo sobre o mesmo e estabelecer as possíveis relações entre os artistas pesquisados e a produção autoral.

professores, optamos estudar a existência de uma possível reverberação da obra poética e didática dos mesmos no trabalho autoral da pesquisadora que, apesar de não contar com a presença efetiva de Jardim em sua formação, foi aluna do artista e professor Penna durante o curso de graduação em Artes Visuais².

Nossa proposta para tal entrelaçamento de experiências é proporcionar um entendimento ampliado do fenômeno de reverberação, usando a práxis artística como ferramenta fundamental para a construção da análise pretendida, ao lado de outras estratégias metodológicas tradicionais como levantamento bibliográfico, entrevistas e visitas a ateliês e acervos artísticos.

Assim, buscamos identificar reverberações com o sentido de indícios de um contato ou entendimento que ultrapasse uma simples conformação, que não seja apenas uma semelhança, mas sim aspectos, adquiridos no encontro de determinadas vivências, que transformaram-se em novos elementos os quais, no entanto, reverberam a própria origem do fenômeno gerador como, por exemplo, linhas de pensamento, maneiras de encarar alguns aspectos educacionais ou poéticos, valores de como ensinar, um modo de ver o mundo ou um ponto de partida para realizar um trabalho artístico, entre outros.

² Em 2011 o curso de graduação da pesquisadora está em sua fase conclusiva.

1. A realização da pesquisa

A pesquisa em Artes Visuais encontra uma série de dificuldades para sua realização devido ao seu alto grau de subjetividade. Estabelecer parâmetros rígidos de pesquisa poderá empobrecê-la, ou ignorar aspectos essenciais à realização artística. Ao tratar da metodologia em Artes Visuais Silvio Zamboni afirma:

Se no caso da ciência é muito simples ao cidadão comum identificar problemas a serem resolvidos, na arte a questão assume um grau de complexidade e abstração muito maior. Os problemas em arte, normalmente, não são do senso comum, suas soluções não preenchem necessidades imediatas de ordem material. [...] As questões artísticas não se apresentam de forma tão clara; além de as funções da arte serem totalmente diversas e não terem aplicabilidade prática, o universo da arte exige para seu tratamento um grau intuitivo maior e, por isso, é mais difícil formular conceitos, atender necessidades e resolver problemas através de uma linguagem lógica. (ZAMBONI, 2006, p. 60-61)

Esta pesquisa está entrelaçada ao estudo do fazer artístico pelo viés acadêmico, ou seja, de artistas pesquisadores e, neste contexto, Sandra Rey³ aponta que a obra de arte é uma resposta singular a um estímulo de quem a faz e nesta realização, teoria e prática caminham juntas em um difícil exercício entre razão e sensibilidade. Rey alega que a dimensão teórica de um trabalho artístico não é necessariamente aparente, mas é quem dá sustentação ao mesmo. Considera também que a constituição de significados da obra se dá no *como* ela é feita, em que cada artista tem o seu próprio modo “(...) manifestando sua subjetividade ao equacionar e operacionalizar sua produção.” (REY, 2002, p.131). Esta característica faz com que cada artista realize uma obra única, pois mesmo fazendo trabalhos partindo de um mesmo ponto, o desenvolvimento, baseado na experiência do indivíduo, será diferente. O que lhes instiga, muitas vezes, relaciona-se às suas vivências, sentimentos, percepções e, suas escolhas marcarão a obra.

³ 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. p. 123-140.

Dessa forma, utilizamos estratégias que permitissem o desenvolvimento de uma pesquisa em artes visuais a qual abarcasse os conhecimentos oriundos de uma práxis cuja orientação responde a uma subjetividade comprometida com uma situação de presença no mundo. Acreditamos que procedimentos metodológicos tradicionais, como levantamento bibliográfico, tornam-se essencialmente potencializados pela coleta de material primário, ou seja, entrevistas e visitas a ateliês e a própria construção do trabalho artístico da pesquisadora.

A finalidade de nossa proposição metodológica é a compreensão da poética artística dos sujeitos envolvidos na pesquisa. A práxis artística, como instrumento cognitivo, nos proporciona a possibilidade de uma pesquisa diferenciada da de um teórico, pois questões relativas à formação do trabalho, tanto daquele poético-autoral quanto dos estudados, são relevantes para as análises realizadas.

2. A figura docente de um mestre

A atividade docente de Jardim se dá de forma bastante consistente e também é considerado um dos mais importantes gravadores brasileiros da segunda metade do século XX. Em sua carreira, as figuras de professor e de artista não se separam e são muito bem sucedidas. “Construiu ao longo de seus setenta anos [...] uma sólida carreira na qual se fundem, de maneira inseparável a docência e a produção.” (PINACOTECA DO ESTADO, 2005, p. 7)

Com base nas entrevistas realizadas, pudemos constatar que a figura reconhecida de Jardim como educador é a do artista que propicia e estimula reflexões sobre a práxis artística com seus alunos. Nestas conversas, ele oferece referências poéticas, históricas, aborda diversos assuntos relacionados às artes e não apenas à gravura, para que façam suas próprias escolhas e assim resolvam plasticamente seus questionamentos ou inquietações. Jardim valoriza a linha de pensamento e as reflexões necessárias ao fazer artístico, pois entende a técnica e os procedimentos como “meio material da realização da estampa [...] como base para experimentações novas ou de caráter mais pessoal” (JARDIM, 1980, p. 1). Ainda, segundo o próprio artista:

[...] Dominar o meio é chegar a um conhecimento da técnica tão íntimo que lhe permita submetê-la à sua intenção. Dominá-la e não ser dominado por ela, ou melhor, não ser limitado pela insuficiência

de destreza na utilização dos seus próprios recursos. (MACAMBIRA, 1998, p. 101)

Este conceito colocado pelo artista professor – de que a técnica encontra-se a serviço do trabalho artístico; também pode ser percebido quando Penna comenta:

[...] na hora de se transmitir um conhecimento tem que haver uma distância, que eu acho que ele tinha, foi uma coisa que eu aprendi com ele, que se eu vou ensinar uma pessoa a gravar, por exemplo, ou imprimir, eu não tenho que ensiná-la a partir do meu trabalho. Mas o conhecimento da técnica que é necessária para que eu faça o meu trabalho, esse conhecimento sim ele é mais universal. Tudo bem que no fim das contas a pessoa vai se entender ali com a goiva, com a ponta seca de um determinado jeito, porque ela está fazendo um trabalho dela. Mas o princípio do corte, como ele se estrutura, o que acontece, qual a resposta que aquele material vai dar e como isso se desenvolveu historicamente [...] eu acho que ele tem que ser transmitido independente da minha relação com esses meios para eu fazer o meu trabalho [...] (informação verbal)⁴

Constatamos em seu depoimento que o respeito à singularidade do sujeito e o ensinamento de técnicas gráficas formulam uma equação fundamental para direcionar um modo próprio de conhecimento, seja material ou intelectual. Este procedimento educacional, permeia todo depoimento de Penna que reflete com precisão seu procedimento em sala de aula e no ateliê do Museu Lasar Segall.

Jardim também é reconhecido por sua postura ética “[...] o discreto Evandro Carlos Jardim é hoje uma referência ética, na mais ampla acepção do termo, das artes visuais brasileiras.” (PINACOTECA DO ESTADO, 2005, p. 7). Já no depoimento do artista Maringelli é ressaltada sua conduta como professor:

[...] ele deixava em aberto, e você ia construindo a sua poética. Ia construindo também esse assenhorar-se da técnica, dos procedimentos. [...] Tem uma certa ortodoxia que eu gosto, e que vem dele. [...] 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. (informação verbal)⁵

⁴ Trecho de depoimento de Paulo Penna em entrevista realizada para esta pesquisa, em São Paulo, em dezembro de 2010.

⁵ Trecho de depoimento de Francisco Maringelli em entrevista realizada para esta pesquisa, em São Paulo, em novembro de 2010.

Jardim, ao se referir à sua realização artística, esclarece que:

Ao abordar a questão da gravura hoje, tenho procurado dirigir meus esforços para as investigações relacionadas à sua linguagem, ou seja, das considerações sobre a independência e peculiaridade de um meio e seus significados, sua força sem, contudo, desprezar os aspectos de sua história e os procedimentos decorrentes de uma técnica que pressupõe conhecimentos adquiridos em diferentes níveis, seus atributos expressivos e o equilíbrio entre procedimentos e construção plena da imagem. (JARDIM, 1992, p. 3)

Tais depoimentos não só esclarecem a atitude do professor (orientador), mas também refletem o entendimento do artista sobre sua práxis.

2.1 O artista

Jardim esclarece sua escolha da gravura para operar artisticamente:

Interessa-me refletir, no meu trabalho, sobre o tempo e o espaço. Só que o meio que escolhi foi a gravura. Porque escolhi a gravura? Porque eu gosto de gravura. E isso me deu uma liberdade muito grande. O desenho e os registros... Sem isso não faria gravura. Não faço uma gravura porque quero fazer gravura, mas porque tento deslocar uma realidade ou registrar alguma coisa. Para mim as coisas passam por aquela linha da expressão que brota de necessidades internas. [...] Ao longo desses anos tenho buscado retirar do meu trabalho tudo o que considero informação dispensável. Deixar apenas o que é estritamente necessário. (MACAMBIRA, 1998, p. 87)

Salles⁶ entende a produção de Jardim como obra em processo e em constante transformação. Que as anotações de caderno se confundem com as gravuras que são retrabalhadas ao longo dos anos e a transformação daquilo que é anotado, torna-se um registro da passagem do tempo. Macambira também aponta o uso de cadernos de anotação pelo artista e que neles há a coleção de imagens formadoras de seu repertório gráfico-visual. Muitos desenhos são gravados no metal e o mesmo elemento registrado aparece e reaparece em suas estampas. Podemos afirmar que a obra de Jardim se apresenta como a soma de tudo que é vivenciado.

Buti⁷ considera a gravura como um processo resultante do pensar e do fazer. Para ele, a ação está unida à criação de sentido e à exigência intelectual e sensível

⁶ SALLES, Cecília A. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

⁷ BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002.

na construção poético-gráfica: na realização artística o sentido é inseparável da materialidade. Segundo Buti:

À manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. (BUTI; LETYCIA, 2002, p.15)

Macambira considera que Jardim utiliza a transformação do tempo com senso crítico, utilizando da tecnologia apenas o que lhe é essencial tanto na vida cotidiana quanto em seus trabalhos:

Em sua disponibilidade para desfrutar o ritmo contemporâneo, tira partido do que lhe convém e ignora o que não lhe interessa. Sua adesão é feita segundo seus próprios parâmetros e necessidades; em suma, ele sabe que precisa estar atento porque a própria velocidade do tempo passou a ser um valor em si. (MACAMBIRA, 1998, p. 112)

Mubarac⁸ considera que Jardim vivencia algumas estruturas do desenho as quais, a partir dos séculos XV e XVI, são elaboradas como *variantes* e *variações* da forma. Segundo o autor, a *variante* é entendida como uma relação entre figuras que mantém a estrutura de referência; e a *variação* como a modificação da forma que possibilita desenvolvimentos dos elementos internos à construção gráfica. Mubarac afirma que são formas diferentes e complementares de uso da repetição como estratégia para o pensamento visual. Neste contexto, o desenho é empregado essencialmente como projeto. Esclarece que a gravura, desenvolvida nesse período na Europa, participa ativamente da fundação dos novos códigos do desenho:

Se, por um lado, a repetição como forma de pensamento visual, típica da gravura, leva a uma certa fixação de estruturas de referência, na variante, a variação como estratégia pode levar à construção de longas cadeias de transformações, dando ênfase à diferença, à passagem, ao esboço. (PINACOTECA DO ESTADO, 2005, p. 20)

Ao analisarmos algumas interpretações desenvolvidas por Macambira e utilizando as indicações de Mubarac, percebemos a estrutura de *variação* na obra de

⁸PINACOTECA DO ESTADO (São Paulo, SP). *O Desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

Jardim pela presença das transformações imagéticas, devidas ao tempo e que estão em um determinado espaço figurado em suas gravuras. Na série *Figuras Jacentes*, 1987 [Fig. 1 e 2] o artista constrói as estampas a partir de pequenas matrizes calcográficas de objetos e paisagens que são combinadas, retrabalhadas e impressas em diferentes ordenações.

É preciso estar atento aos detalhes para perceber as diferenças sutis de cada exemplar, pois possibilitam a *variação*, outras interpretações e identidades às gravuras. Este procedimento gráfico evidencia a poética do artista na forma construída: é como se a paisagem e as lembranças do lugar representado fossem mudando com o tempo e o que está na imagem, fosse a percepção do artista alterada pelo tempo ou um registro da modificação que os elementos sofreram ao longo de um período.

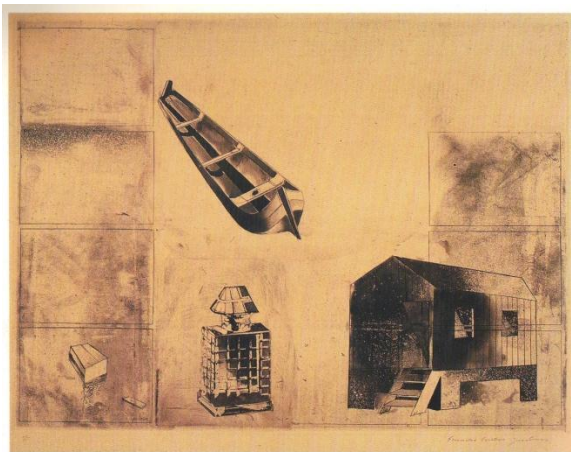


Fig. 1 Evandro Carlos Jardim. *Sem título* da série *Figuras Jacentes*, s/ data. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel). 44,7 x 59,5 cm. Acervo do artista.

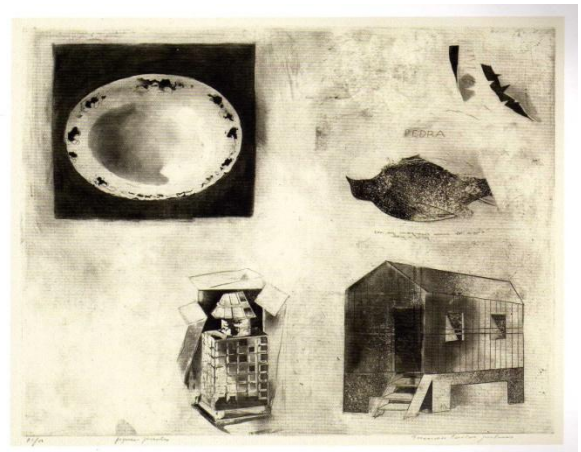


Fig. 2 Evandro Carlos Jardim. Da série *Figuras Jacentes*, 1987. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel). 45 x 59,5 cm.

3. A produção artística de Paulo Penna

Os trabalhos plásticos de Penna consistem, basicamente, em desenhos, xilogravuras e gravuras em metal, sendo que o desenho é material tanto para o estudo quanto para as gravuras “Neste processo, o desenho é pensamento e construção, em uma busca da forma em que se encontram o desejado e o necessário.” (PENNA, 2007, p.68)

A figura humana é o elemento mais recorrente em seus desenhos de

anotação ou em xilogravuras [Fig. 3 e 4], em que sua escala faz referência ao modelo:

Elegi para estas xilogravuras matrizes de tamanho próximo ao de uma pessoa. Estabeleci desta maneira uma escala para as figuras em que proponho uma relação direta entre as gravuras e as pessoas observadas, construída pelo desenho. (Ibidem, p. 20)

A construção de suas imagens inicia-se com a observação e memória:

Nestas gravuras retrato constantemente as mesmas pessoas, pela observação e pela memória, assim como as figuras, retiradas de lugares em que habito ou transito.⁹

Para conhecer a estrutura a ser desenhada, observa pessoas, estuda livros de anatomia ou exames como os de Raios-X. Sua investigação poética situa-se na síntese da forma e na busca pela construção em que o desejado e o necessário encontram-se na figura, ou seja, a estrutura fundamental que referencia a figura aliada a projeção daquilo que, do interior, apresenta-se como forma.



⁹ De
BRAS
detail

Fig. 3 Paulo Penna. *Duas Figuras*, 2006. Xilogravura sobre papel, 180 x 90 cm.



expos
nível e
n: 01 a

Fig. 4 Paulo Penna. *Sem título* 2001. Grafite sobre papel, 21 x 15 cm.

RAVURA
posicao-

4. Trabalho autoral

O trabalho poético da pesquisadora é composto por três desenhos realizados à caneta *fine pen* preta sobre folhas de papel vegetal que, sobrepostas em camadas, proporcionam efeito de translucidez e profundidade [Fig. 5]. Os desenhos são derivados da observação dos vasos sanguíneos que estão protegidos pela pele, carne e músculos. Destes vasos é possível ver apenas os vestígios, pois são normalmente inacessíveis à visão natural, embora possam ser verificados em situações específicas como em exames de imagens, cirurgias ou necropsias. No entanto, é esse fenômeno gerado pela falta de visibilidade plena do olho humano que possibilita a invenção poética de desenhos gráfico-tridimensionais, em que o elemento gráfico é construído, justamente, com a soma dos papéis desenhados.

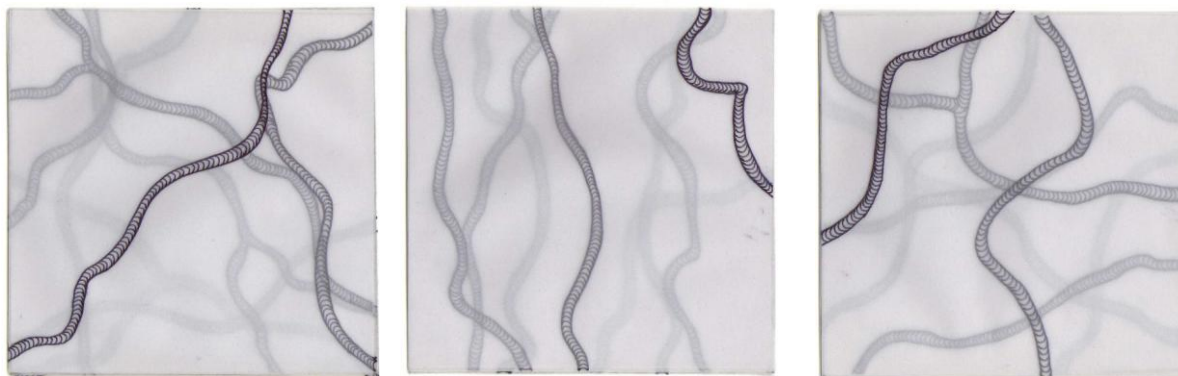


Fig. 5 Heloiza Soler. Série *Das veias*, 2011.

Caneta *fine pen* sobre folhas de papel vegetal sobrepostas,
10 x 10 cm (cada). Acervo pessoal

5. Conclusão: existe algo a reverberar?

Ao aproximarmos a obra de diferentes artistas, alguns aspectos ou questões que são observados, podem ser instrumentos de identificação, análise e entendimento para o trabalho autoral. Penna manifesta claramente sua admiração por Jardim. Reconhece as influências derivadas de seu professor artista, identificando a questão da arte em relação à tradição, como elemento norteador de

sua atividade artística. Em nosso estudo percebemos, que tanto Jardim quanto Penna buscam fazer uso daquilo que lhes é essencial em prol da síntese imagética; no entanto suas estratégias são diferentes.

Penna procura a forma indispensável na construção de suas imagens, figuras humanas habitantes de sua memória geradas em seu cotidiano. Jardim articula a memória com a passagem do tempo. Em Penna, a síntese é formal, em Jardim a síntese se dá como articulação construtiva do sentido da imagem. Mas a reverberação de um artista sobre o outro, do mestre sobre seu aluno, não é percebida na forma externa dos trabalhos artísticos, mesmo que Penna reconheça seus primeiros vãos poéticos alçados pela admiração ao artista e professor Jardim. A síntese demarcada em nossa pesquisa é sintoma. A causa esta localizada no entendimento compartilhado sobre a Arte. Assim, também podemos considerar que o trabalho poético da pesquisadora foi beneficiado pelo desafio de compreender a subjetividade do fazer artístico e o entendimento de que a produção teórico-textual, acompanhada pela práxis, pode ajudar a esclarecer, ainda que parcialmente, os fenômenos que envolvem a Arte.

REVERBERATIONS GRAPHICS: REFLECTIONS ON THE INFLUENCE OF EVANDRO CARLOS JARDIM IN THE ENGRAVING OF PAULO PENNA

Abstract

This article offers reflections on the reverberations of the art education and work among the poetic process based on a study of Evandro Carlos Jardim, Paulo Camillo Penna and the researcher's graphic-poetic work. Once the research is held in the field of artistic practice, particularly in printmaking and art education, the verifying of influences between artists and works evidences the various layers that compose the composition and construction of the artefact. Thus, the analysis consisted in the observation and recording of teaching performance as well as the realization of plastic works as a strategy to understand the hidden structures in both diversity and similarities.

Keywords: Visual Arts. Engraving. Praxis. Education. Reverberations.

Referências

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002.

GRAVURA BRASILEIRA. *A que se destina?* Disponível em: <<http://www.cantogravura.com.br/exposicao-detalmes.asp?lang=pt&expold=35>>. Acesso em: 01 ago 2011.

JARDIM, E. C. F. P. *Memorial de formação artística e científica e de atividades de Evandro Carlos F. P. Jardim*. (Concurso de efetivação na Especialidade de Gravura) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

JARDIM, E. C. F. P. *Reflexões sobre a prática da gravura em metal*. 1980. Dissertação (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

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

PENNA, P. C. O. *Figura: Presença e Permanência*. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PINACOTECA DO ESTADO (São Paulo, SP). *O Desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

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. p. 123-140.

SALLES, Cecília A. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em artes: um paralelo entre arte e ciência*. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção polêmicas do nosso tempo, 59).

APÊNDICE A - Lista de imagens

Figura 1 – Evandro Carlos Jardim. *Sem título* da série Figuras Jacentes, s/ data.

Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel).

44,7 x 59,5 cm. Acervo do artista.

In: MACAMBIRA, Yvoty. Evandro Carlos Jardim. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 204. Fotografia de João Caldas..... 10

Figura 2 – Evandro Carlos Jardim. Da série *Figuras Jacentes*, 1987.

Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel).

45 x 59,5 cm.

In: PINACOTECA DO ESTADO (São Paulo, SP). *O Desenho estampado: a gráfica de Evandro Carlos Jardim*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005. p. 93. Fotografia de João Luiz Musa..... 10

Figura 3 – Paulo Penna. *Duas Figuras*, 2006.

Xilogravura sobre papel, 180 x 90 cm.

In: PENNA, P. C. O. *Figura: Presença e Permanência*. 2007. 152 f.

Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) –

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo,

São Paulo, 2007. p. 69..... 11

Figura 4 – Paulo Penna. *Sem título*, 2001.

Grafite sobre papel, 21 x 15 cm

In: PENNA, P. C. O. *Figura: Presença e Permanência*. 2007. 152 f.

Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) –

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo,

São Paulo, 2007. p. 18..... 11

Figura 5 – Heloiza Soler. Série *Das veias*, 2011.

Caneta *fine pen* sobre folhas de papel vegetal sobrepostas,
10 x 10 cm (cada). Acervo pessoal..... 12

APÊNDICE B - Entrevista com o artista e professor Paulo Penna realizada no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em dezembro de 2010¹⁰

A influência de Evandro Carlos Jardim no trabalho artístico

Sobre a influência do Evandro Carlos Jardim no meu trabalho artístico não sei se é precisamente uma influência, mas na verdade uma presença muito grande no meu trabalho, que vem da minha formação. O contato com ele foi muito intenso no período em que eu fiz a graduação e basicamente minha formação começa a tomar um corpo mais sólido quando eu fiz a faculdade mesmo, antes disso eu desenhava, fiz algum curso, como o de desenho no museu Lasar Segall, onde eu trabalho hoje, mas não via ali necessariamente um compromisso nem alguma idéia de desenvolver um trabalho, estava estudando desenho e estudava outras coisas, um pouco buscando ainda o que eu queria fazer. E aos poucos foi ficando claro que a possibilidade de trabalhar com artes era de fato real e depois até necessária. Acho que esse encontro com ele foi fundamental para isso, para de certa forma confirmar essa “vocação”. Então tem o caminho que eu estava traçando, um pouco mais errático, eu experimentava uma coisa, experimentava outra e mesmo já no início da faculdade ainda estava um pouco inseguro com o que fazia e naquela hora teve um encontro com o Evandro, com um entusiasmo muito grande, não só meu, mas de outros estudantes que se aproximavam dele na época, não só da minha classe, mas de outros anos mais velhos também e de artistas jovens que tinham se formado ali ou na FAAP, mas que tinham um contato muito grande com ele e então muitas vezes frequentavam ainda a ECA, como o Betito, o Mubarak, o Marco Buti, o Bagolin e outros artistas, mas esses estavam mais presentes ali. Então esse encontro foi fundamental e a partir daí foi muito intenso o meu convívio com ele, isso foi no primeiro ano, com a matéria de desenho, se eu não me engano, desenho da paisagem, ou desenho da figura humana, não lembro qual foi primeiro e esse

¹⁰ Este apêndice foi numerado com o intuito de manter a ordem da entrevista

convívio se estendeu.

Meu primeiro contato com o Jardim foi em 1990 no primeiro ano da faculdade e se estendeu até minha formatura, e esse contato era muito intenso porque a estrutura do ensino que de certa forma mudou um pouco de lá para cá e muda também de um lugar para o outro, permitia que naquela época houvesse um dia de atendimento, ou seja, além dos horários de aula, não só ele, todos os professores tinham lá na universidade, lá na ECA um dia em que eles ficavam a disposição para conversar com os alunos. E o Jardim de fato usava esse dia, acho que era mais, ou pelo menos tão importante quanto as aulas, se não mais até, enfim, é difícil medir nesse sentido, não no sentido de uma dedicação, mas da relação com ele, da relação que eu tive, ou seja, as aulas foram muito intensas, mas o fato de ele estar toda semana em um determinado horário permitiu que ou toda semana, ou as vezes duas, até três vezes por mês eu me reunisse com ele para mostrar meus trabalhos. Então a partir daí passou a ter uma relação e uma produção constante de desenho, gravura e pintura enfim, isso tudo era muito comum eu levava os trabalhos para mostrar para ele, discutir, assim como outras pessoas faziam, então era um momento de reunião com as pessoas em volta dele, discutindo o trabalho e ele tinha uma posição muito marcante, ao mesmo tempo um carisma muito grande, cativava muito bem as pessoas, tinha uma grande clareza de pensamento e uma disponibilidade muito grande também. Não deixando de pontuar que ele era bastante exigente e severo também. Então a presença dele, foi uma presença fundamental e ao longo do tempo o contato com o Jardim foi aumentando, tive duas disciplinas de desenho com ele, mais três de gravura, e quando eu fiz o meu trabalho de conclusão de curso, ele não chegou a me orientar, porque estava se aposentando, mas foi o Claudio Mubarak que me orientou, justamente uma pessoa também formada com ele, que tinha a mesma linha de pensamento e o Evandro participou da minha banca também. Já nesse final da graduação foi curioso que teve um pequeno distanciamento em relação a ele especificamente, mas a figura dele continuou muito presente nessa época, eu montei um ateliê coletivo com outros artistas, o ateliê Piratininga, várias pessoas passaram por ali, as que estavam muito presentes de uma forma muito constante era o Ernesto Bonato, o Armando Sobral, a Giorgia Volpe, a Ana Calzavara, a Eliana Anghinah também, enfim depois cada um acabou tomando seu caminho, mas ele também sempre frequentava o ateliê, havia essa reunião de artistas, ou seja, esse trânsito acabava transcendendo um pouco a

figura especificamente do professor. Nesse momento então a troca começa a se abrir mais, não necessariamente com uma figura que orienta um trabalho. Lembro um dia que eu mostrei alguns trabalhos para ele e ele não falou nada especificamente sobre os trabalhos, ele contou uma história do Brancusi que quando era um jovem artista vai até Paris para se encontrar com Rodin, trabalha um tempo com ele e o Rodin lhe faz um convite para que ficasse por lá, no ateliê trabalhando com ele, e assim Rodin orientaria o trabalho e Brancusi seria o seu assistente, e o Brancusi responde que não, fala que vai seguir outro caminho e o Rodin, que era o grande artista na época, pergunta puxa, mas porque não, se tem um lugar para você fazer escultura é aqui, aí o Brancusi responde para ele, “porque na sombra de uma grande árvore, outra grande árvore não cresce”. E o Jardim só me falou isso, de certa forma ele mesmo estava me alertando, para eu me abrir um pouco para outros caminhos. E ao mesmo tempo isso foi se abrindo e essa conversa com outras pessoas, o fato de ter um ateliê fora da faculdade, em seguida eu me formei, mas de qualquer maneira o meu contato com ele ficou muito grande, continuou muito intenso, então acho que isso marcou, acho que não só uma escolha, uma escolha mesmo que vai se renovando, uma escolha não é categórica para toda a vida, na verdade a gente vai sempre renovando, pelo menos até hoje ainda é muito forte. Muitas vezes se renova quando eu volto para o trabalho, por trabalhar com determinados meios ligados ao desenho, a gravura e manifestações, “digamos assim” tradicionais nesses meios e mesmo uma forma de pensar o desenho, enquanto invenção, aí nesse sentido, muito mesmo de um diálogo com uma tradição com essas categorias do desenho e ao mesmo tempo como dialogar com essa forma de pensar, de praticar, hoje, não também idealizar uma tradição, ou seja, entender isso historicamente, entender os conceitos, entender a forma de fazer, mas confrontar com as minhas necessidades e com o meu tempo. Então são questões muito fortes que ele colocava e que acho que eu absorvi, compreendi e passam, continuam a ser nucleares, é um motor fundamental do meu trabalho artístico.

A influência como professor

Com relação ao meu trabalho como professor, como ela se manifesta, acho que a figura do professor e do artista, elas se confundem muito é muito difícil separá-las. Talvez hoje nas estruturas de ensino, principalmente no ensino superior o que acontece é que os programas e a estruturação das disciplinas, talvez estejam

mais organizadas dentro das instituições e em cada escola de arte. Também tem o sistema próprio da rede de ensino, relações com o MEC, essa coisa toda da grade curricular, então a gente tenta se colocar mais dentro dessa estrutura e de algum modo movendo essa estrutura. Na época em que eu fiz faculdade isso tudo era muito frágil, o programa basicamente era o professor que fazia, e não necessariamente tinha que obedecer, e o que contava na ECA era esse contato com os artistas, então havia disciplinas em que a coisa se quer passava por ali, aulas de pintura, por exemplo, em que a gente nunca viu pintura e assim por diante, era o professor que ia lá e se colocava e alguma coisa acontecia. No caso do Evandro Carlos Jardim não, se ele dava aula de gravura era gravura, xilogravura, gravura em metal e assim por diante, ele se detia mais completamente naquilo, mas as aulas dele eram muito marcadas por essa relação com ele e esse momento do entendimento que era mais forte. Então acho que como marca na minha relação como professor, eu tento pensar como por um lado perceber que o artista não tem como estar presente ali, não dá para separar uma figura da outra, mas ao mesmo tempo entender também que na hora de se transmitir um conhecimento tem que haver uma distância, que eu acho que ele tinha, foi uma coisa que eu aprendi com ele, que se eu vou ensinar uma pessoa a gravar, por exemplo, ou imprimir, eu não tenho que ensiná-la a partir do meu trabalho, mas o conhecimento da técnica que é necessária para que eu faça o meu trabalho, esse conhecimento sim ele é mais universal. Tudo bem que no fim das contas a pessoa vai se entender ali com a goiva, com a ponta seca de um determinado jeito, porque ela está fazendo um trabalho dela, mas o princípio do corte, como ele se estrutura, o que acontece, qual a resposta que aquele material vai dar e como isso se desenvolveu historicamente pode ser ensinado. Então esse conhecimento, eu acho que ele tem que ser transmitido independente da minha relação com esses meios para eu fazer o meu trabalho, nessa hora acho que dá para separar, já na hora que eu vou ver o trabalho do estudante aí tem um confronto maior, ou seja, é mais difícil o artista não estar presente. O meu pensamento, meu modo de pensar, mas mesmo assim acho que uma outra coisa que ele tinha também que era muito generosa que eu também aprendi, imagino que tenha aprendido, eu faço um esforço para aprender, é conseguir ainda assim tomar uma distância, ou seja, estabelecer um diálogo. Eu não vou imaginar que eu não vou deixar de ter minha forma de pensar, não vou poder me anular, senão também eu não tenho nada a dizer, mas talvez entender que

aquela pessoa tenha outras referências, ou um outro anseio, ou outra forma de pensar também, então construir mesmo esse confronto, construir mesmo esse diálogo. No meu limite até perceber se uma hora a pessoa está demasiadamente ansiosa para se colocar, para receber alguma coisa até conseguir estabelecer a distância como a conversa que ele me contou do Rodin e do Brancusi. Então acho que isso também marcou a minha postura como professor e é evidente que o fato dele ensinar desenho e gravura, que são as coisas que eu aprendi não só com ele, mas que ele foi um professor fundamental, foi muito importante. Existe algumas diferenças do trabalho que eu faço aqui na Belas Artes, do trabalho que eu faço no Lasar Segall, pela natureza dos lugares, lá são ateliês, são cursos livres, então lá tem até mais espaço para esse atendimento para a pessoa chegar e ficar conversando sobre o trabalho. Não sei se é mais livre, no sentido de que aqui haveria um cerceamento maior não nesse sentido, mas o fato de que, quando eu falo em cursos livres é porque não existe uma certificação, ou seja, a pessoa que frequenta lá três ou quatro anos, tanto faz, não tem um diploma no final e não sai habilitado para exercer uma profissão como acontece quando a pessoa passa pelo ensino superior, então ele também não tem que ter o mesmo compromisso acadêmico, não tem que passar pelos mesmos sistemas de avaliação, na verdade o compromisso basicamente é do estudante ou do artista com ele mesmo e é lógico, ele tem um compromisso com o lugar, com as outras pessoas, entender que é um trabalho coletivo, então acaba que lá tenho mais espaço, as vezes, para receber uma pessoa e ficar conversando abertamente. As vezes isso acontece durante as aulas, aqui na Belas Artes ou na orientação, no TCC, eu procuro sempre que possível também ter essa abertura, não tenho isso sistematicamente, mas vou abrindo essas brechas também onde eu estou e na medida em que as pessoas aparecem. Não tenho, reconheço o que é uma diferença fundamental, e são poucos artistas que tem essa capacidade, ou essa disponibilidade, ou enfim que as circunstâncias deram, de ter um grupo de pessoas que fica muito próximo, de reunir outros artistas, em torno de si. Acho que no meu caso são fundamentalmente os espaços onde eu estou que aproximam essas pessoas e procuro ocupar um lugar ali que eu possa transmitir esse conhecimento e estar aberto para esse diálogo e que as pessoas possam desenvolver seu trabalho, mas não tenho essa força, “vamos dizer”, gravitacional que ele sempre teve.

Em relação a seleção de trabalhos da 5ª Bienal de gravura de Santo André, como você se relaciona com a posição de Jardim, que coloca que não é necessário uma seleção para a exposição?

Agora com relação a Bienal de Santo André, foi minha primeira experiência de seleção de trabalhos, eu tenho até uma certa resistência para trabalhar com isso, já tinha sido convidado uma outra vez, mas não aceitei. Eu acho que é muito complicado tanto como artista ou como estudante e mesmo nessa situação também agora que eu tive como membro de uma comissão de avaliação, de você pegar três trabalhos as vezes de uma pessoa que você nunca viu, cujo trabalho você nunca viu, colocar durante um dia, ou uma tarde as vezes trabalhando, como em Santo André em que tinha mais de duzentos artistas, e garimpar. Escolher que esses aqui vão ser mostrados, esses não, esses entram, esses saem e isso é muito difícil, você corre um risco muito grande de cair em uma postura autoritária, sempre lembrando que a raiz do salão ela é autoritária, ela surge de injunções políticas entre a Academia de Belas Artes e a corte, o Império. A partir do momento em que dentro desses circuitos de transmissão de ensino e de se conferir ao artista que passa pela academia esse título, esse grau acadêmico, ou de mestre que a gente adota hoje, mas em um outro sentido totalmente diferente, a figura do salão entra naquele momento em que o rei ou o imperador, enfim uma figura do poder político é quem vai conferir esse prêmio. A seleção ainda se dá entre os acadêmicos, entre os professores, mas tem-se essa passagem. E por outro lado pensar que em grande medida a arte caminhou fora desses salões, nos salões independentes, nos salões dos autônomos, se não tivesse essa abertura muita coisa que aconteceu no final do XIX, século XX, até hoje não teria acontecido, então quando a gente se coloca no salão tem que pensar isso também, a história dele e a situação de poder que a gente tem ali, então eu entendo o questionamento que o Jardim faz, ou seja, essa postura dele de suspender, entre aspas, a seleção até como um questionamento da própria instituição, então é uma situação paradoxal, em que eu me disponibilizo a estar ali, mas tento entender e questionar os limites daquele lugar. Concretamente, na Bienal de Santo André, a gente procurou não selecionar alguns artistas, mas acolher todos os artistas e tentar fazer uma seleção dos trabalhos, então em alguns momentos entravam todos os trabalhos, em outro momento entrava um dos trabalhos apenas, ou dois e acho que a gente então conseguiu mapear toda produção sem excluir, “vamos dizer assim”, qualquer pessoa que ali se

manifestasse. Era evidente que tinham coisas até primárias mesmo, do ponto de vista da execução técnica e que poderia muito bem nos deixar na dúvida de que a má execução do trabalho era uma escolha do artista, que esse trabalho está mal impresso, por exemplo, ou que essa figuração é muito primária, enfim a realização da imagem, ou em que medida isso é de fato uma falta de conhecimento. Mas de qualquer maneira a gente tinha que olhar o trabalho que estava ali, então muitas vezes nesse caso se reduzia, ou as vezes se tinha três trabalhos que ficavam redundantes de alguma maneira, então se reduzia um pouco as escolhas, as vezes você tinha três trabalhos até bem resolvidos, mas você via que tinham dois, por exemplo, que eram mais fortes e um terceiro cuja realização não estava no mesmo nível, então as vezes acontecia também de um bom trabalho entrar só com dois, por exemplo, por conta disso, até como uma resposta ao artista “olha por aqui a coisa está mais bem resolvida”, então dentro da sua própria produção tem uma decalagem. A seleção também obedeceu esses dois caminhos, ou seja, quando o trabalho era muito simples deixávamos apenas alguma coisa, ou as vezes porque havia um desnível dentro da própria produção. Qual foi o risco que a gente correu e que em grande medida se confirmou na exposição da Bienal? Em que medida a instituição conseguiria acolher aquela seleção, não só do ponto de vista técnico de poder montar, e como montar, e quanto tempo vai ter, que espaço, que parede, porque isso sempre se pode buscar resolver e encontrar uma solução, mas também de entender isso, na verdade, buscar a solução para aquilo, de como montar melhor a exposição, de que colocado isso tudo dessa forma passaria por aceitar mesmo essa posição e encampar e levar isso adiante, aí também não tenho como entrar na cabeça das pessoas para saber, mas eu acho que de fato a gente bateu nos limites ali de aceitação, de entendimento e por consequência de disponibilidade e capacidade de organização. Provavelmente eles precisariam de tempo de montagem muito maior, uma alteração até, as vezes, de cronograma, ou você põe as pessoas trabalhando mais cedo ou até mais tarde, ou adia a abertura. Então é uma montagem que muitas vezes você não tem como pegar, tudo bem, você vai trabalhar esse aqui, esse aqui, esse aqui, esse aqui, e “sobe” como o pessoal fala, muitas vezes na hora que você disponibilizou os conjuntos, uma vez suspensos teria que se pensar, poxa tal coisa não funcionou vamos alocar um outro espaço, vamos desdobrar, então teria que ter uma série de revisões acho que naquela montagem para que ela funcionasse bem. Assim como tiveram dificuldades de como identificar

os trabalhos, não havia identificação nenhuma, quando saiu de uma visão mais comum mesmo, mais previsível do que seria em uma seleção de trabalhos, em que se corta alguns artistas e coloca outros, no sentido de selecionar o que pelo entendimento do júri, são os melhores trabalhos, acho que desestruturou as pessoas que organizavam e que tiveram que montar. Então acho que não necessariamente por má fé, não estou aí supondo uma má fé das pessoas, mas de fato chegou num limite que eles não conseguiram lidar muito bem com a situação, então em alguns momentos a exposição ficava boa, em outros estava muito saturada e exigiria, “puxa isso aqui, essa parede não está funcionando, o que a gente pode fazer”. E faltou um pouco de entendimento de alguma das proposições, dos trabalhos que estavam virados para fora, que a idéia era que a parede de vidro funcionasse como uma vitrine, já que o painel é fixo, mas para isso era necessário que se tivesse uma iluminação adequada, não funcionaram na montagem, então foi um risco que a gente correu. E de fato teve alguns problemas ali, mas do ponto de vista mais conceitual, eu compreendo perfeitamente bem o posicionamento do Jardim, para mim acho que fazer uma seleção de trabalhos para algum tipo de edital, ou de salão, acho que teria que pensar uma outra forma de se rever isso, precisa ter um acompanhamento um pouco maior do trabalho dos artistas para poder fazer. Então eu entendo e acho que aí até mesmo tendo esses problemas todos que tiveram de montar a exposição, mesmo entendendo que grande parte da responsabilidade é nossa, ou seja, quando faço essas ponderações dizendo que isso vai ter um limite dentro da comissão de organização, ou dos organizadores, ou de quem montou. Não estou me eximindo da responsabilidade nem pessoal e nem como membro de uma comissão, a decisão foi nossa, a gente sabia que tem esses riscos presentes e que tem um limite ali, que de algum modo ao ter essa grande quantidade de trabalhos se sacrifica um pouco a visão individual, cada um deles, você entra e eles ficam imersos em um grande conjunto, eu compreendo e concordo nesse sentido de que aponta para uma necessidade de isso ser pensado e ser feito de outra maneira, é por aí.