

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

REVERBERAÇÕES GRÁFICAS: REFLEXÕES SOBRE A INFLUÊNCIA DE
EVANDRO CARLOS JARDIM NA GRAVURA DE AUGUSTO SAMPAIO

Larissa Buran

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

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

REVERBERAÇÕES GRÁFICAS: REFLEXÕES SOBRE A INFLUÊNCIA DE EVANDRO CARLOS JARDIM NA GRAVURA DE AUGUSTO SAMPAIO

Resumo

O artigo apresenta as reflexões geradas a partir do estudo da obra gráfica do artista e professor Evandro Carlos Jardim, na busca por vestígios ou indícios de sua atuação docente e artística nas atividades de ensino formal e não formal de Augusto Sampaio, bem como em sua obra gráfica. A práxis artística é utilizada como ferramenta fundamental de análise das reverberações tanto poéticas quanto didáticas. Assim sendo, foi acrescida à pesquisa as análises realizadas por aproximações com as experiências no campo das Artes Visuais desenvolvidas pela pesquisadora, considerando o fazer artístico como resultado do entrelaçamento de conhecimento objetivo e subjetivo.

Palavras-chave: Artes visuais – Gravura – Reverberações – Poética - Ensino.

Introdução

Importantes artistas visuais envolvidos com a gravura contemporânea paulistana tiveram, durante sua formação, contato direto com o mestre gravador Evandro Carlos Jardim (São Paulo, 1935). A pesquisa “Reverberações gráficas: reflexões sobre a influência de Evandro Carlos Jardim na gravura de Augusto Sampaio”¹ (Indaiatuba, 1962), pretende estudar a prática artística e docente de ambos e a relação artístico-didática entre os dois artistas e a da própria pesquisadora.

A escolha do artista Evandro Carlos Jardim como elemento gerador de estudo dessa pesquisa se deu devido a sua importância no cenário da gravura paulistana contemporânea. Além de possuir importante produção gráfica, Jardim atuou diretamente na formação de uma geração de artistas gravadores. Segundo Rezende:

Jardim, um gravador essencial, se destacou pelo ensino dos códigos mais tradicionais da gravura principalmente na xilogravura e nas técnicas tradicionais. 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 [...] levando em sua bagagem a poética adquirida naqueles ateliês orientados pelo artista. (ITAÚ CULTURAL, 2000, p. 233)

Sendo assim, os princípios norteadores do recorte metodológico exigem que o artista, durante sua formação artística, deve: ter tido contato com Evandro Carlos Jardim; viver na cidade de São Paulo; desenvolver seu trabalho poético dentro da linguagem gráfica e, em algum momento, tivesse contato com a formação artística da pesquisadora, na qualidade de docente. Atendendo a estes critérios encontra-se Augusto Sampaio.

As pesquisas de campo foram constituídas na forma de entrevista e visita ao ateliê do artista professor Augusto Sampaio, nas quais foram apresentados relatos

¹ Este artigo trata de parte de uma pesquisa mais ampla, na qual também foram entrevistados e estudados os artistas gravadores Francisco Maringelli e Paulo Penna, estudos que serviram de base para a pesquisa institucional intitulada *Reverberações Gráficas: Reflexões sobre a influência de Evandro Carlos Jardim na gravura paulistana contemporânea (1980-2010)*. A pesquisa apresentada neste artigo estuda a prática docente e a obra gráfica do artista e professor Augusto Sampaio, as quais são analisadas identificando semelhanças, aproximações e diferenças possíveis entre ele, e o artista professor Evandro Carlos Jardim.

de sua época de maior contato com Evandro Carlos Jardim, bem como seus trabalhos e principais investigações poéticas².

A aproximação direta estabelecida com o artista e professor Jardim ocorreu nas visitas feitas ao ateliê do SESC Pompéia³, conduzidas por ele. Através da observação da atuação do educador, foi possível verificar as informações levantadas no material bibliográfico sobre sua prática docente. Paralelamente a esses encontros, houve o desenvolvimento de uma produção gráfica autoral, cuja finalidade era experimentar não somente a vivência de uma produção em ateliê, como também as dificuldades que implicam uma produção artística autônoma, anseios e questionamentos poéticos.

Dessa forma, a práxis artística contribui para a coleta do material subjetivo que, aliado aos elementos objetivos, compõem os recursos básicos para desenvolver uma pesquisa dentro das artes visuais, buscando assim, entender o fenômeno das reverberações como uma estrutura complexa na realização cultural.

A produção gráfica em Artes Visuais

O desenvolvimento de um trabalho prático foi uma das principais dificuldades encontradas na pesquisa. É importante destacar que o entendimento do fazer artístico está muito além do contato com a técnica e com o fazer. Segundo Cattani:

É por seu caráter 'não-discursivo' que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum a 'traduzirá'. [...] O próprio artista poderá falar de seu processo, analisar suas intenções, descrever os materiais e técnicas que empregou, sem, todavia, expor a totalidade da sua própria obra, porque, na passagem da presentificação à verbalização, ocorrerão perdas e/ou descaminhos. (CATTANI, 2002, p. 37.)

Assim como apresenta a autora, as dificuldades estão além do momento da execução de uma obra. Em sua prática, o artista se depara com uma série de escolhas a serem feitas, caminhos a serem percorridos, procedimentos técnicos a serem compreendidos. A esse respeito, Marco Buti, escreve que, técnica e criação

² Os trechos citados das entrevistas ao artista Augusto Sampaio foram revisados pelo mesmo, a fim de adequar o sentido da fala ao presente texto.

³ As visitas ao ateliê de gravura do SESC Pompéia – SP foram realizadas em 06/05/2011 e 01/07/2011. O ateliê de gravura do SESC Pompéia tem suas aulas ministradas por Evandro Carlos Jardim em módulos de aproximadamente quatro meses.

devem caminhar juntas para que algo seja materializado. O autor apresenta-nos a importância dos procedimentos técnicos, mas deixa claro sua superficialidade quando praticados de maneira separada de uma preocupação poética do fazer.

“Se o compromisso, ao trabalhar artisticamente no plano material, é com a estruturação de uma linguagem visual e poética, carregada de significados [...] então existe, já no nível técnico, um sentido ético em cada ação. [...] A técnica torna-se um canal de comunicação da mente com a matéria: é elemento ativo de uma rede de associações culturais, sociais, econômicas formais, históricas, afetivas, desenvolvendo-se em muitos níveis, mas sem fraturas.” (BUTI, 2002. p.18)

O contato com Evandro Carlos Jardim proporcionou um maior entendimento sobre a poética na prática das Artes Visuais. O próprio Jardim a definiu, em poucas palavras:

Seria a poética, uma manifestação do ser, de todo ser humano, ela não é um privilégio do artista, é um fenômeno do ser [...] Mas para a poética se manifestar plenamente, o ser tem que viver mais duas situações: uma se relaciona às técnicas, e a outra às práxis ou práticas. [...] a manifestação poética é a passagem de um não ser para um ser, que implica num dever, num futuro – a obra. A poética engendra e dá forma àquilo que você pensou através da plástica. É tudo aquilo que diz respeito ao fazer do artista. (informação verbal)⁴.

O artista educador⁵

Evandro Carlos Frascá Poyares Jardim é artista plástico, doutor em artes, e professor. Iniciou seu trabalho docente em 1949 e desde então atuou em importantes instituições de ensino. Participou da formação de uma geração de artistas, e sempre conciliou sua carreira artística com o ensino das artes. O trabalho como educador e sua dedicação, além do material que está publicado, foram também discutidos por Augusto Sampaio, e percebidos nos encontros que tivemos com Jardim.

A aproximação mais direta entre Sampaio e Jardim ocorreu no período em que o primeiro cursou como ouvinte, a disciplina de *Gravura em Metal* do curso de pós-graduação, ministrada por Jardim em instituição pública de ensino superior na

⁴ Trecho de depoimento de Evandro Carlos Jardim em encontro realizado no ateliê de desenho do curso de artes visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 16/10/2008.

⁵ O sentido do termo “educador” empregado nesta pesquisa segue o entendimento dado por Cayo Honorato em sua tese de mestrado intitulada “A formação do artista (conjunções e disjunções entre arte e educação)”.

cidade de São Paulo. Logo depois, participou com o artista de um grupo de estudos sem vínculo institucional, que compreende um período de cerca dois anos⁶.

Eu acho difícil falar sobre o Evandro Jardim. Talvez seja impossível falar distintamente da influência dele enquanto professor e enquanto artista, porque acho que fazer arte e ensinar arte são ações extremamente vinculadas uma a outra. Ele é a pessoa que eu conheço que exerce esses dois papéis com a mesma qualidade [...] eu o considero íntegro, não daria para separar um do outro. (informação verbal)⁷.

A respeito da atuação do professor Jardim, Sampaio aponta que o mesmo coloca-se eticamente como educador, já que enxerga possibilidades em todos os trabalhos de seus alunos e de interessados em artes de maneira geral, entendendo a grandeza humana como potencial em cada ser:

A questão é: quando se manifesta uma opinião ou se toma uma decisão a respeito do trabalho do outro, você atribui um valor, e como consequência, você pode estimular ou inibir a continuidade desse trabalho [...] Enquanto educador, qual o mérito disso? Se é possível proporcionar estímulos para todos, por que inibir alguns e estimular outros? [...] é muito frágil esse limite *do que se pode ou não se pode fazer*. (informação verbal)⁸

Sampaio, assim como Jardim concilia suas atividades artísticas com a prática docente em ateliês de arte e no ensino superior. Assim como seu mestre, Sampaio atua como professor estabelecendo, de maneira crítica, um distanciamento ético entre sua práxis artística e a didática na orientação a seus alunos, procurando atuar como interlocutor:

Um dos grandes desafios do professor, do professor que é artista, e é um desafio mesmo como artista-educador, é você não induzir a realização do trabalho do outro. E isso, às vezes, acontece inconscientemente. Os alunos reverberam o trabalho do professor. [...] É um desafio, porque você faz a pesquisa para o seu trabalho e constrói um repertório de artistas como referência própria à sua produção. Então, é muito difícil, é um exercício permanente manter esse distanciamento crítico. (informação verbal)⁹.

⁶ Informações obtidas em entrevista a Augusto Sampaio realizada em São Paulo em 25/11/2010.

⁷ Trecho de entrevista a Augusto Sampaio realizada em São Paulo em 25/11/2010.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

Em suas conversas no ateliê, Jardim não hierarquiza os trabalhos que lhe são apresentados, conversando sobre cada um deles com seus autores. Nas oficinas do SESC-Pompéia, constatamos essa conduta. Além disso, em sua prática docente, Jardim reforça o entendimento da importância da educação formal:

[...] tem sido uma preocupação constante, em todos esses anos de exercício da atividade didática, incentivar seus alunos, independente do talento de cada um, a estudarem e a conquistarem um diploma que lhes possibilite ocupar um lugar no mercado de trabalho. [...] Tem sido um incentivador intransigente da escolaridade formal, da conclusão dos estudos universitários, e insiste para que os alunos prossigam seus estudos também com a pós-graduação e com os cursos de extensão e aperfeiçoamento. (MACAMBIRA, 1998, p.29)

Assim, observamos não só a importância de Jardim como educador, mas também a consciência ética com que conduz sua prática docente.

Reverberações

Reverberar é também refletir. A dificuldade em apontar reverberações entre os trabalhos pesquisados está, justamente, na identificação de rebatimentos posteriores que tenham partido de fontes ou informações anteriores, sem que estes sejam necessariamente iguais. Existem diferenças entre os artistas pesquisados, e os períodos em que estão inseridos, bem como suas fontes de busca para a realização artística. Apesar de estarem em contato mais estreito em um período de suas trajetórias, as distinções percebidas imediatamente são maiores do que as semelhanças.

Enquanto estudantes de artes visuais e mesmo quando artistas formados, podemos nos nutrir de fontes diferentes durante o processo criativo até finalizar uma obra. Essa somatória de referências possibilitaria o surgimento de reverberações de ordem poética, nas quais podemos apreender indícios de contaminação, pontos de contato, paralelismos, entre outros fenômenos de ordem formal ou processual. Verificamos que, ao próprio mestre Jardim, também se aplicam tais observações. Sua conduta didática reverbera seu próprio aprendizado:

Com Francesc Domingo, Jardim desenvolveu habilidades técnicas e adquiriu conhecimentos de história da arte, matéria que desde cedo tanto o interessou. De Francesc Domingo, tomou o modelo do professor que ele próprio seguiu anos depois: generoso e acessível,

buscando estabelecer a relação de ensino por meio da afetividade, e limitando sua função por uma atitude não-diretiva, visando criar condições para que o aluno desenvolva seus potenciais. (MACAMBIRA, 1998, p.27)

Percebemos que a reverberação como semelhança direta existente entre Jardim e Sampaio, está na prática artística e docente conjunta, uma dando suporte ao exercício da outra.

O meu limite de professor é: manter regularmente uma relação recíproca de aprendizado com seu próprio trabalho. Isso, independente de você ser, ou não, bem sucedido profissionalmente como artista. Você pode ser um artista que não expõe em grandes galerias, [...] mas você tem a sua vivência de ateliê. [...] Uma coisa é você ter uma proposta de trabalho para o outro, e outra, é você ter uma proposta de trabalho para o outro a partir de uma vivência, de uma experiência pessoal. (informação verbal)¹⁰

Neste estudo a reverberação é analisada através dos paralelos estabelecidos entre os artistas. Jardim busca figurar através da gravura cenas ou elementos que lhe atraíram atenção em algum momento, atribuindo a essas figuras um significado afetivo, enquanto Sampaio (Fig.1), em sua obra gráfica busca a construção de um alfabeto visual através da construção de “signos gráficos” que não são, em momento algum, figurativos nem pretendem vir a ser:

A questão da representação da realidade visível não me interessa para a realização de meu trabalho pessoal neste momento, a questão da figuração não me interessa. Meu trabalho está baseado na construção de um alfabeto visual a partir de registros gráficos elementares: linhas verticais e horizontais. A permutação e a combinatória sucessiva desses elementos proporcionaram estabelecer relações com os locais onde eles são inseridos. (informação verbal)¹¹

¹⁰ Depoimento colhido em entrevista realizada em visita ao ateliê do artista Augusto Sampaio em 22/06/11.

¹¹ Trecho de entrevista com o artista Augusto Sampaio realizada em 25/11/2010.

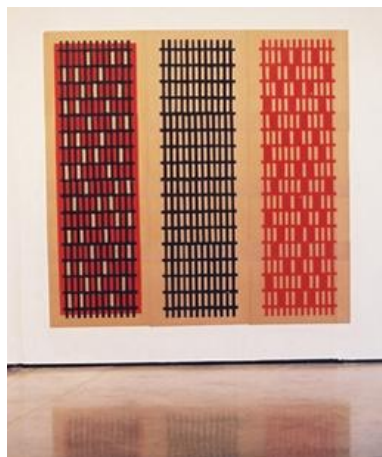


Fig. 1. Augusto Sampaio. Interferência Memorial de Curitiba, 2004.
Xilogravura sobre papel.

Apesar das gravuras de Jardim e Sampaio serem distintas formalmente, as escolhas com relação à materialidade da obra são importantes no processo criativo de ambos.

No texto de Aracy Amaral, o próprio Jardim faz a seguinte observação: “Construo o desenho pela anotação. Anotações em cadernos surgem como uma complementação auxiliar para formular a resolução da chegada à realidade visível”. (AMARAL, 2005). Sampaio esclarece em entrevista: “Eu sempre desenhei muito. Desenho é o grande lastro para tudo, eu acho. Desde desenho de projetos, o que eu mais faço, para lembrar coisas [...] o caderno de desenhos é um manancial, eu vou desenhando espontaneamente”. O artista também trabalha com anotações gráficas, utilizando o desenho como ponto de partida para a execução de suas obras, como meio de planejamento e organização de suas ideias e seus projetos.

Macambira analisa a prática de realização das anotações gráficas de Jardim:

Os cadernos de desenho, que aliás continua a fazer até hoje, serviram a Jardim para reunir a enorme coleção de imagens que se tornaram parte do seu repertório visual. [...] Essas imagens, pelo interesse estético que despertavam, eram separadas como modelos para futuros desenhos. Assim, numa folha de caderno, o desenho complementa a fotografia, como embrião de um projeto de gravura. (MACAMBIRA, 1998, p.88)

Salles faz uma interessante consideração sobre a obra gráfica de Jardim:

No caso de Jardim não se consegue fazer distinção muito nítida do material por ele considerado como cadernos e gravuras, muitas vezes em tiragens únicas. [...] A matriz da gravura e a própria gravura, em suas aparentes imutabilidades, apresentam-se como possíveis momentos do itinerário dessa metamorfose, e os cadernos, apresentando imagens aparentemente precárias, guardam formas que, potencialmente, são obras. (SALLES, 2010, p. 41-42)

Dessa forma, para ambos o desenho, é importante e relaciona-se diretamente com a obra gráfica. No caso de Sampaio, essa relação se estabelece na forma de projeto, o que poderia ser entendido como herança de sua formação acadêmica em Arquitetura e Urbanismo. Enquanto para Jardim, o desenho enquanto linguagem e elemento construtor continua presente em suas obras mesmo quando o artista utiliza-se da técnica da gravura em metal (Fig. 2, 3, 4 e 5).

Em seus trabalhos, Sampaio reporta seu interesse pela síntese formal. Há em sua atividade artística a consciência de que todos os materiais servem às intenções poéticas. Nas palavras do artista:

Eu queria usar um papel nacional, que não tivesse fibra curta [...] que tivesse uma fibra mais longa e de maior resistência para trabalhar em grandes formatos. [...] então, é um papel que não tem valor nenhum, não é sofisticado. Eu o achei muito de acordo com a escolha das ferramentas, com a escolha dos procedimentos, da madeira, da cor, eu acho que tudo converge para ser um trabalho áspero. (informação verbal)¹²

Jardim também entende que uma obra artística se dá na totalidade das escolhas, sejam elas assuntos, técnicas ou matérias:

O recurso encontrado para introduzir a cor em *Jacentes* foi de certa forma inusual: originou-se no papel onde se imprime a gravura. O tom rosado da cartolina forneceu o ambiente melancólico contido nas reminiscências dessas gravuras, além de complementar o seu conteúdo. Grande parte da força visual de *Figuras Jacentes* vem justamente da combinação do papel colorido com a imagem, sobretudo porque a cor impingiu uniformidade e ritmo a toda a série. [Fig. 2] (MACAMBIRA, 1998, p.214)

Em suas gravuras, Jardim, muitas vezes, faz uso de materiais mais simples, com certo afastamento dos requintes presentes na própria linguagem:

¹² Depoimento colhido em entrevista realizada em visita ao ateliê do artista Augusto Sampaio em 22/06/11.

[...] Coerente com seu projeto, escolhe os meios mais simples. Até mesmo a sofisticação da gravura ele conseguiu reduzir ao mínimo: o cobre da matriz, um metal nobre, é empregado e reutilizado à exaustão. (MACAMBIRA, 2008, 112)

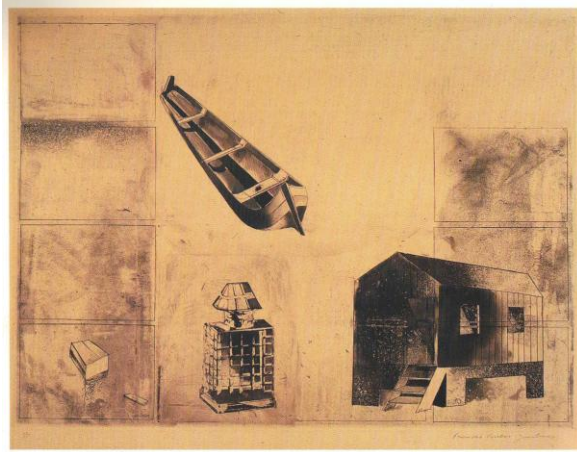


Fig. 2 Evandro Carlos Jardim. *Sem título* da série *Figuras Jacentes*, s/ data. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel cartolina). 44,7 x 59,5 cm. Acervo do artista.

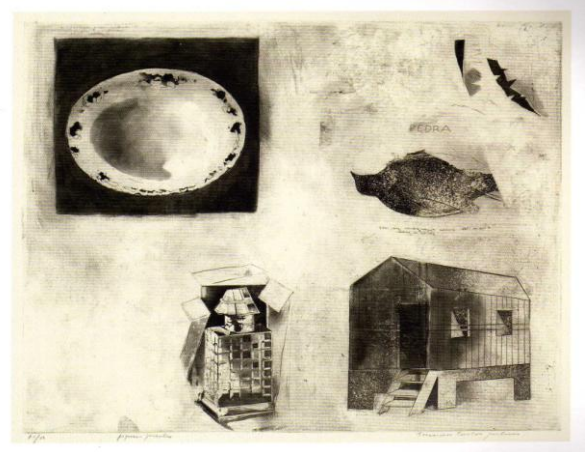


Fig. 3 Evandro Carlos Jardim. Da série *Figuras Jacentes*, 1987. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel cartolina). 45 x 59,5 cm.

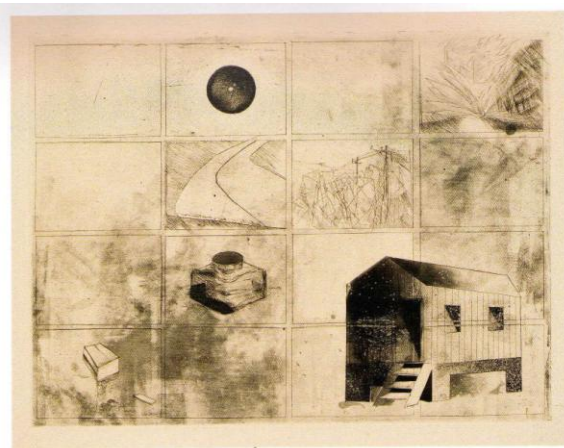


Fig. 4. Evandro Carlos Jardim. Da série *Figuras Jacentes*, 1987. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel cartolina). 45 x 59,5 cm.

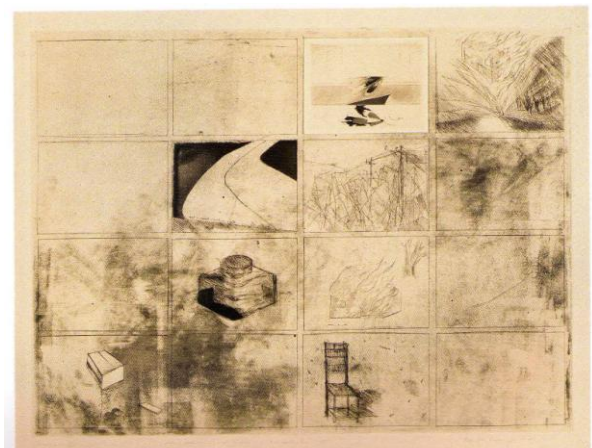


Fig. 5. Evandro Carlos Jardim. Da série *Figuras Jacentes*, 1987. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel cartolina). 45 x 59,5 cm.

Os artistas também diferem quanto à abordagem da cidade em suas obras. Enquanto Jardim “[...] circunscreveu o espaço, reduzindo-o drasticamente para melhor dominá-lo e assim, precisar suas idéias, emoções e o próprio fazer gráfico” (MORAES, 1987, p.12), Sampaio utiliza a cidade de São Paulo como suporte para

suas obras. Se o primeiro figura a cidade, elaborando uma fenomenologia afetiva, o segundo transforma o lugar público, relacionando mancha gráfica, arquitetura e espaço. No entanto, tanto um como o outro realizam suas obras gráficas sob o signo da precisão. Segundo Moraes:

Como Goeldi, Evandro é um poderoso criador de atmosferas. Ele esta para São Paulo, hoje, como Goeldi esteve para o Rio de Janeiro, quase meio século antes. [...] Evandro também delimitou seu território, mas com precisão científica. Entre 1965 e 1973, realizou uma série de gravuras com o título “À noite, no quarto de cima, o Cruzeiro do Sul, lat. Sul23°32’36”, log. W. Gr. 46°37’59”. Sabe-se que é esta a posição exata de sua casa ateliê [...] em Santo Amaro, São Paulo. (MORAES, 1987, p. 12)

Numa das versões apresentadas no MASP, e que não consta no catálogo, a imagem foi impressa sobre papel milimetrado, recurso que Jardim usou muitas vezes na série *À Noite...* para confirmar a localização da cena. [Fig. 6] (MACAMBIRA, 1998, p. 183)

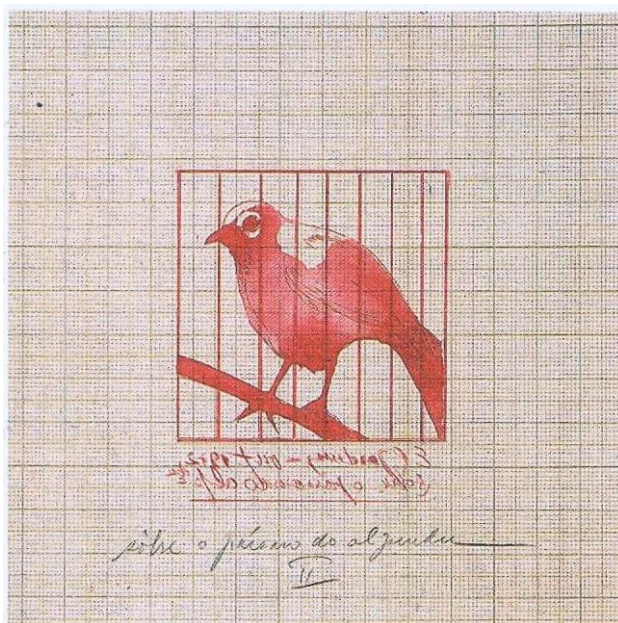


Fig. 6 - Evandro Carlos Jardim. Sobre o Pássaro do Alpendre, 1972.
Gravura em metal (água-forte, água-tinta) sobre papel milimetrado, 20 x 24,7 cm.
Acervo pessoal de Antonio Maluf.

Sampaio projeta cuidadosamente seus trabalhos para que, adicionados fisicamente à cidade através da colagem das gravuras, interfiram na visualidade comum do lugar, estabelecendo outras relações com os espaços públicos onde são inseridos (Fig. 7).

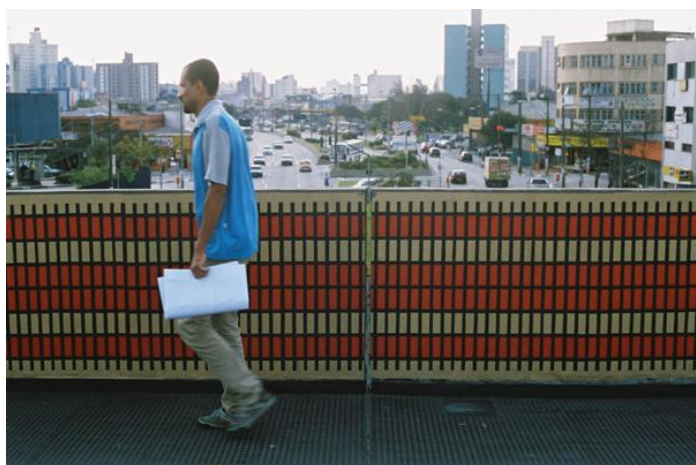


Fig. 7. Augusto Sampaio. *Interferência SBC*, 2004.
Terminal Metropolitano de Ferrazópolis -
São Bernardo do Campo - SP.

Com o andamento deste estudo, percebeu-se que a prática gráfica autoral realizada concomitantemente a esta pesquisa, que tinha como referência direta a cidade de São Paulo, sofria com a superficialidade de um entendimento poético. As anotações advindas de observação direta e também de memória, assim como a nossa necessidade de figurar sensações vivenciadas na metrópole, tais como as angústias, a solidão e a frieza presentes diariamente (mesmo em um lugar tão caótico e povoado), não eram suficientes para dar corpo, ou existência, a um trabalho gráfico com qualidades manifestadamente poéticas. A pesquisa auxiliou essa busca de maneira pungente, pois proporcionou o entendimento da complexidade da abordagem da práxis artística, da necessidade da poética, da importância do sensível, das escolhas materiais, e do entendimento conceitual necessários para se construir uma obra com intenção artística.

Considerações Finais

O estudo das reverberações, apesar de revelar alguns pontos de tangência e elementos comuns entre os artistas pesquisados, não é óbvio nem conclusivo. Confirmando nossa hipótese inicial, os vestígios de propagação de elementos constitutivos do procedimento, da obra, pensamento de uma artista para outro não se dá pela aderência externa, pelo aspecto formal.

O que pudemos entender com a pesquisa é que as reverberações podem existir na prática das Artes Visuais, mas não se evidenciam somente através de semelhanças. Percebemos, na pesquisa sobre os artistas Evandro Carlos Jardim e Augusto Sampaio, que os indícios da presença residual do primeiro sobre o segundo estão sob a obra, no procedimento ético e comprometido entre a realização artística e o ensino das artes. Este elemento comum desenha em cada um, uma matriz propulsora de diferenças também em suas obras gráficas. As reverberações nos pareceram como redes invisíveis que sustentam, nos artistas, a possibilidade de outras possíveis significações e reflexões em seus desenvolvimentos poéticos.

Por fim, o estudo sobre as obras gráficas dos dois artistas possibilitou-nos novas formas de olhar para a construção de uma obra, bem como um maior entendimento de procedimentos e intenções presentes no trabalho autoral da pesquisadora, a ser desenvolvido na linguagem gráfica.

REVERBERATIONS GRAPHICS: REFLECTIONS ON THE INFLUENCE OF EVANDRO CARLOS JARDIM IN ENGRAVING OF AUGUSTO SAMPAIO

Abstract

The article presents the reflections achieved from the study of the graphic artist and Professor Evandro Carlos Jardim's work, in the search for traces or evidences of his educational performance and artistic activities in formal and non-formal educational process of Augusto Sampaio, such as his graphic works. The artistic practice is used as a basic tool of analysis of both poetic and didactic reverberations. Therefore, the analysis carried out by comparisons with the experiences in the visual arts field developed by the researcher were added to the survey considering the artistic as a result of the interweaving of objective and subjective knowledge.

Keywords: Visual Arts - Engraving - Reverberations - Poetics - Education.

Fontes Consultadas

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna. (orgs.) *Gravura em Metal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CATTANI, Icileia Borsa. *Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.) *O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. Coleção Visualidade; 4.

HONORATO, Cayo. *A formação do artista* (conjunções e disjunções entre arte e educação); orientação de Celso Fernando Favaretto; revisão de Suene Honorato. 2011. 200 pp. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

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

MORAES, Frederico. Evandro Carlos Jardim, autobiografia do olhar. *Gravuras e Gravadores*, São Paulo, ano 1, n. 4, p 10-12, inverno 1987.

PINACOTECA DO ESTADO (São Paulo, SP). AMARAL, Aracy. *Conversações com Evandro Carlos Jardim*. In: _____ *O Desenho estampado*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

APÊNDICE A - Lista de Imagens

Figura. 1 - Augusto Sampaio. *Interferência Memorial de Curitiba*, 2004. Xilogravura sobre papel. In: CEMIG GALERIA DE ARTE. *Augusto Sampaio: interferência cemig*. Belo Horizonte - MG: Catálogo da exposição realizada de 9 a 30 de setembro de 2004. Fotografia de Augusto Sampaio Página 9

Figura. 2 - Evandro Carlos Jardim. *Sem título* da série *Figuras Jacentes*, s/ data. Gravura em metal (água-forte e água-tinta sobre papel cartolina). 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..... Página 11

Figura. 3 - 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..... Página 11

Figura. 4 - 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. 82. Fotografia de João Luiz Musa..... Página 11

Figura. 5 - 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. 82. Fotografia de João Luiz Musa..... Página 11

Figura. 6 – Evandro Carlos Jardim. Sobre o Pássaro do Alpendre, 1972. Gravura em metal (água-forte, água-tinta), 20 x 24,7 cm. Acervo pessoal de Antonio Maluf. In: MACAMBIRA, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 130. Fotografia de João Caldas..... Página 12

Figura. 7 - Augusto Sampaio. Interferência SBC, 2004. Xilogravura sobre papel. Terminal Metropolitano de Ferrazópolis, SP. In: CEMIG GALERIA DE ARTE. *Augusto Sampaio: interferência cemig*. Belo Horizonte - MG: Catálogo da exposição realizada de 9 a 30 de setembro de 2004. Fotografia de Augusto Sampaio..... Página 13

APÊNDICE B - Entrevista realizada com o artista e educador Augusto Sampaio no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 25/11/2010.

A influência de Evandro Carlos Jardim no trabalho artístico

Eu acho difícilimo falar sobre o Evandro Jardim. Talvez seja impossível falar distintamente da influência dele enquanto professor e enquanto artista, porque acho que fazer arte e ensinar arte, são ações extremamente vinculadas uma a outra. Ele é a pessoa que eu conheço que exerce esses dois papéis com a mesma qualidade [...] eu o considero íntegro, não daria para separar um do outro. Às vezes você ouve um comentário “fulano é um excelente professor, mas seu trabalho artístico não é tão bom” ou ao contrário, “um grande artista, mas em suas oficinas ou aulas, não é um bom professor” e no caso do Evandro Jardim, eu o considero íntegro, não daria para separar um do outro.

Com relação a influência dele no meu trabalho, tanto artístico quanto de professor, posso dizer que para mim ele é uma referência de força extraordinária enquanto ser humano. Antes de ser referência enquanto artista, ele é uma referência ética, é uma referência humanista. Ele é uma das pessoas mais fascinantes que eu já conheci, de que me aproximei e com quem ainda mantenho contato. A força da presença dele enquanto ser humano é algo extraordinário.

Eu conheci o Evandro Jardim em uma exposição que houve na galeria São Paulo, em 1986, provavelmente. Já o conhecia pelo trabalho dele, conhecia suas gravuras, especialmente os trabalhos em gravura em metal. Nessa exposição havia algumas pinturas que me surpreenderam bastante. Na época eu era aluno no ateliê do artista Silvio Dworecki e estudante, e foi marcado um encontro com o Jardim na galeria São Paulo. Fomos, éramos poucos alunos, umas 15 pessoas, e nos encontramos na exposição dos trabalhos dele para uma conversa, na qual ele falou da sua produção artística e das questões que envolvem essa produção. Ele tem uma presença intensa, é magnético é algo impressionante, ele imanta. Tanto que, ao fim da conversa, eu fui ao encontro dele para conversar mais porque eu estava fascinado por tê-lo conhecido. Agradei, por que realmente, fiquei muito impressionado pelo apuro que ele tem quando se manifesta. Em varias situações,

quando ele fala, mostra que tem realmente, um pensamento extremamente refinado, preciso, de uma erudição inacreditável, e simultaneamente a isso, tem uma simplicidade, uma disponibilidade de diálogo enorme.

Mais adiante, retomei contato com o Jardim no ateliê do MAC do Ibirapuera. Foi lá que eu aprendi a fazer gravura. Havia naquela época no ateliê do MAC, no terceiro andar no museu um grande ateliê, onde ensinavam a fazer papel artesanal, todas as técnicas de gravura e gravura digital. Esse ateliê era coordenado pelo Evandro Jardim, gratuito e aberto a quem demonstrasse interesse. Além do Evandro Jardim coordenando, havia outros professores, cada um para um tipo de gravura. Foi lá que eu tive um contato com ele e comecei a estudar gravura, a fazer gravura. Depois na pós-graduação na ECA, eu cursei a disciplina como ouvinte em gravura em metal, e mais adiante, eu passei a ir num grupo de estudos com ele. Então eu, ele e mais duas amigas, ambas artistas, nos encontrávamos toda semana, discutíamos nosso trabalho e o Evandro Jardim participava desses encontros.

Nos encontramos por cerca de dois anos, a partir de 1999. Nesses encontros, passávamos a tarde conversando e, sempre um dos três levava o trabalho, por vezes nós íamos a alguma exposição juntos e passávamos a tarde conversando. Durante essas conversas, o Jardim não só fazia uma análise do nosso trabalho, dava referências bibliográficas e de artistas. Esse foi um momento muito intenso, e já faz dez anos. Achei interessante trazer meu caderno de anotações daquela época para vocês verem [o artista folheou o caderno de anotações durante a entrevista]. Hoje vendo esse caderno, que tem referências bibliográficas, algo que sempre insisto com meus alunos, passou-se dez anos, e ao longo desses dez anos é que eu fui conseguindo localizar esses autores. Por exemplo, aqui tem um livro que fala sobre a técnica da pintura a óleo, e eu consegui adquiri-lo provavelmente uns dois ou três anos atrás, e foi um livro fundamental para eu entender pintura. Discutíamos muito a pintura, apesar de ele ser gravador. As pessoas costumam ver o Jardim como um gravador, mas ele é um artista. Em um dos encontros ele recomendou-nos um livro que se chama “*Técnica da pintura a óleo*”, de um conservador do Louvre. Demorei a encontrar esse livro por ser um livro muito velho. Quando eu comprei esse livro, pude ver que tem uma análise de pintura e uma série de “receitas” de como pintar, desde o preparo dos suportes e fundos de tela, receitas de como esticar o tecido, receitas pra preparar madeira. O Jardim costuma falar que “a pintura

começa pela preparação do suporte”, ali começou a pintura, pela preparação do suporte. Eu li essa parte histórica antes de uma viagem que fiz para a França, e isso realmente abriu minha compreensão da pintura, é um eixo de pintura, para pensar pintura.

Então, o Jardim foi um parâmetro de convivência de uma intensidade tal, que fundamentos que eu tenho para pensar a gravura, a pintura, a escultura, para olhar para essas produções, vêm muito dele, vêm especialmente, desse um ano e meio de convivência. E é claro, de nós três, eu e outra colega éramos professores, então, nós sempre discutíamos questões relativas ao ensino, a como ensinar gravura, como ensinar pintura. A gente conversava livremente e as coisas iam concomitando.

Então de repente ele fala, por exemplo, *“segunda técnica flamenga de preparação de pintura: suportes e fundos, telas coladas sobre madeira, aglutinantes e diluentes”*. Vejam como era técnico, *“base de óleo cozido, tintas mais gordurosas, como óleo com resina, pode ser âmbar, terebintina de Veneza com óleo de cravo”*, o que quero dizer é que ele dava receitas de como preparar o suporte para começar a pintura, mas ao mesmo tempo em que falava dessa preparação técnica ele a situava historicamente. E você entendendo isso, vai para a pintura de Rubens e faz conexão entre algo, que para mim é fundamental, que é a matéria, a materialidade, e o pensamento, como você modela o seu pensamento a partir das mãos, a partir do uso das mãos. Então, muitos desses autores dados pelo Jardim como referência, muito do que ele fala sobre gravura vem dessa relação de se ter uma compreensão que, a técnica não é algo que vem enrijecer o trabalho, mas um conhecimento que vem potencializar o trabalho. Dessa relação entre pensar e modelar o próprio pensamento a partir do fazer.

No texto que eu escrevi para o catálogo *“Percorrer e Registrar: Ação Educativa Extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo”* cito uma frase do Mário de Andrade, em que ele fala das questões materiais. Eu já conhecia esse texto, o Evandro Jardim falava muito dele, é de um curso de filosofia que o Mário de Andrade deu no Rio de Janeiro. O texto fala que, se você tem dificuldade em atingir a complexidade que tem o trabalho artístico, em como abordá-lo, existe algo, uma coisa que é sempre muito concreta: a materialidade desse trabalho. Você pode olhar uma pintura, seja ela na parede de uma caverna, seja ela na última bienal. Ali se tem

uma matéria que alguém operou, aquela matéria se transformou. E a partir desse ponto de vista, devem se abrir janelas para se aproximar da pintura.

A influência como professor

Enquanto professor eu acho, quando ao aspecto pedagógico do trabalho, o Jardim tem um ponto de vista que eu considero humanista, que concordo e compartilho que aprendi na verdade com outro artista que é o Silvio Dworecki, quando eu estudei artes há muitos anos em seu ateliê. Fui aluno durante muitos anos nesse ateliê, depois trabalhei como professor nesse ateliê, eu fui assistente dele, eram aulas com poucas pessoas, era um ateliê, não era uma escola, isso é muito importante. Comecei dando aula lá, comecei sendo professor lá, primeiro para adolescentes depois para adultos, para crianças. Então o nosso entendimento, deles, eu aprendi com eles e compartilho com eles, é de que, toda criança desenha, que a possibilidade de se figurar está ao alcance de todos. Se isso será obra de arte ou não, isso é outra questão. Depende de outros fatores. Agora, construir uma imagem, seja ela com carvão ou tijolo no asfalto, seja ela com uma varinha numa praia riscando a areia, seja ela no computador, isso está ao alcance de todos. É questão de ter interesse, de ter conhecimento, de ter essa formação necessária para operar, colocar o mundo em movimento. Mas a potencialidade de se fazer coisas é humana, então todas as questões que envolvem hierarquia, comparação entre trabalhos de alunos, é uma coisa que, para mim não existe. Eu não faço isso, vocês sabem como eu dou aula, o trabalho de um não é melhor que o do outro. A questão é olhar um em relação a si mesmo, de como você aprofunda seu trabalho, como você investiga, como você amadurece, e nunca numa relação de competitividade. Nunca numa relação de que para desenhar é necessário dom, talento, que você foi premiado por alguma força sobrenatural para poder desenhar. Não, desenho é linguagem, e como tal está ao alcance de todos. Então, eu acho que as questões de fundamento, de ponto de vista para se relacionar, para ser interlocutor com o outro, eu aprendi muito com o Silvio Dworecki e depois com o Evandro Jardim. No sentido de ser o interlocutor, não ter a pretensão de ser alguém que vai ensinar no sentido vertical, não, e sim de dialogar com o outro. E a minha experiência de ensino se deu em ateliês. Eu comecei a dar aula em 1992, vim para a Belas Artes em 2005, até então, durante 13 anos eu só trabalhei em ateliês livres. E qual é a dinâmica do

ateliê, você não tem avaliações, cada um respeita o seu ritmo de trabalho, cada um respeita as suas inquietações. Cada um vai procurar o que se percebe como necessário para a produção do próprio trabalho seja uma leitura, ou uma visita a uma exposição, uma leitura de um texto de história, um livro de poesia, seja ir ao cinema, as orientações eram dadas a partir de diálogos, cada um respeitando o seu ritmo. A gente trabalhava em um ateliê onde não se iniciava ou acabava o curso, existia um grupo e as pessoas se integravam a esse grupo, produziam e iam embora quando achavam que era o momento de ir embora. Nós tínhamos pessoas que estavam ali a três ou quatro anos e outros que estavam há dois meses. Tem vários alunos meus daquela época que hoje são artistas, que ficaram determinado período conosco, às vezes mais extenso ou menos extenso. Todas essas questões nós prezávamos muito, eu prezo muito, a relação da interlocução do trabalho. Já dentro de um espaço acadêmico, como uma faculdade, temos calendário, cronograma, avaliações, exigências acadêmicas. Temos que fazer um esforço para administrar essa relação que é pensar, fazer coisas, fazer imagens, dentro de certo tempo, dentro de certo espaço e dentro de determinados recursos, mas isso é circunstancial, o trabalho é muito mais que isso.

Eu acho que toda a fundamentação vem desse tipo de aprendizado, que foi um privilégio eu ter tido essa convivência com o Evandro Jardim, nós éramos em quatro, então o diálogo se dava em um outro grau, onde era possível se colocar, se manifestar, manifestar as dúvidas, seu ponto de vista, numa relação, que eu acho ser a verdadeira relação de ensino. Se trabalha com trinta, quarenta, cinquenta alunos, por questões de escala. A escola exige que se tenha 30 alunos na turma, quinze, mas a relação de ensino, na minha opinião, se dá com maior grau de aproveitamento e profundidade se ela for numa escala menor. Relação de um para um mesmo, para cinco.

Desde então eu mantive contato com o Evandro Jardim, porque tivemos esses encontros, esse contato muito intenso nesse período, e depois nós continuamos nos encontrando em palestras, em exposições. Então ele acompanha, o meu trabalho tanto como professor quanto artista há muitos anos. Ele fez a apresentação de uma exposição que eu fiz em 1999, foi ele quem escreveu o texto de apresentação. Foi um momento em que ele se dispôs a olhar o meu trabalho e falar dele, torná-lo palavra impressa, e não somente um comentário de discussão,

ele assumiu uma postura pública. Uma coisa é a gente conversar toda semana num ateliê e outra é ele escrever um texto e publicar esse texto. Temos tido encontros assim não regulares, mas ainda periódicos, e ele é referência, na minha opinião.

O que acha desse posicionamento do Evandro Carlos Jardim no júri da 5ª Bienal de Gravura de Santo André? Qual é sua aceitação diante desse posicionamento?

Com relação ao posicionamento dele, na bienal de gravura, essa sempre foi a postura do Evandro Jardim. No atelier que tem no SESC Pompéia, assim como era o atelier do MAC, o MAC fechou no final de 1995. Eu fui para outro atelier que se chama “*Argento*” onde o Chicão [Francisco Maringelli] estava dando aula. Eu fui ter aulas lá, e aprendi xilogravura com o Chicão, em 1996. Nós fizemos uma exposição no final do ano e o Evandro Jardim foi convidado para conversar sobre os trabalhos. O ateliê do MAC era um ateliê aberto a todos, assim como o ateliê do SESC Pompéia é, e esse é o pensamento do Evandro Jardim, e o meu também a respeito das hierarquias. A questão é: quando se manifesta uma opinião ou se toma uma decisão a respeito do trabalho do outro, você atribui um valor, e como consequência, você pode estimular ou inibir a continuidade desse trabalho. Enquanto artista, enquanto professor, artista-educador, eu não sou um arte educador, sou um artista-educador, porque eu também não tenho uma formação específica em pedagogia, tenho leituras, discussões, seminários, mas não fiz uma faculdade de pedagogia. Você tem os seguintes aspectos: como dizer para alguém? “*o seu trabalho pode, o seu não pode*” Isso cria estímulo para alguns e inibe outros. Enquanto educador, qual o mérito disso? Se é possível proporcionar estímulos para todos, por que inibir alguns e estimular outros? Essa é a questão que se coloca, e eu não tenho dúvida que esse é o ponto de vista do Evandro Jardim enquanto coordenador e júri dessa bienal, não somente dessa bienal, ele fez isso em outras bienais, não foi a primeira vez que ele participou do júri. É claro que se tem aí um confronto, o universo artístico é um campo de forças. Dentro desse campo de forças atuam uma série de elementos, os críticos, os historiadores, o mercado de arte, as instituições culturais, e outros, e a combinação de todas essas forças acaba legitimando, reconhecendo alguns trabalhos, sempre diferente, ou recusando outros. É claro que isso é circunstancial, existem muitos artistas que fizeram muito sucesso durante toda a

vida, mas que hoje estão esquecidos, nem sabemos o nome deles. Outros que foram esquecidos, como Rembrandt, que foi esquecido durante muito tempo, mas foi recuperado muito tempo depois. Então é muito frágil esse limite *do que se pode ou não se pode fazer*. Isso fragiliza porque daqui a 10 anos, 50 anos, pode ser que o ponto de vista seja outro. E ele não é um crítico, esse júri foi um júri composto por três artistas, e não críticos, curadores, ou pessoas ligadas a pesquisas na área de história, que em geral já querem manifestar um juízo de valor num sentido restritivo. Então, ele se coloca da seguinte maneira: “ora, se todos que fazem gravura mandaram os trabalhos para aquela proposta, todos são dignos de serem apresentados”.

Uma vez, foi o próprio Evandro Jardim, quem me deu um exemplo muito interessante que não aconteceu nessa situação, em alguma medida aconteceu, mas o exemplo que ele dava era diferente. Foi em uma exposição que aconteceu na Holanda, e na montagem do evento artístico ao qual todo mundo mandou trabalhos, a comissão de seleção decidiu que daria um juízo daquele momento para aquelas pessoas, se fossem pessoas diferentes o juízo seria diferente. Então, os trabalhos premiados foram colocados no centro do espaço expositivo, os selecionados ao redor dos premiados e o restante ao redor dos selecionados. O espectador já tinha essa informação e escolhia o que ver. Quero dizer, ele tinha acesso ao que havia sido recusado, ao que o júri entendeu que eram os premiados e aos outros selecionados. O júri manifestou um ponto de vista diante da totalidade dos trabalhos enviados. Nos salões comumente, em todos os outros salões, eles simplesmente ficam com os trabalhos selecionados e com os premiados, os outros não são apresentados. Nesse caso a escolha foi apresentar todos. O que faltou na bienal talvez seja isso, porque lá se viam todos os trabalhos juntos.

Se olharmos com atenção, os trabalhos premiados tiveram baixo valor financeiro apresentado pelo artista, por que qual foi o objetivo? Adquirir maior quantidade de obras. Então, trabalhos que tinham um patamar de preço mais elevado não foram premiados, porque a questão era montar um acervo público com a premiação, a escolha foi por um acervo mais amplo. Então ao invés de premiar um trabalho que tivesse um valor elevado, porque eles têm uma quantia em dinheiro, o júri funciona assim: tem dez mil reais em prêmios, como administrar esses dez mil? Eles podem dar dez mil para um artista em troca de um trabalho. Mas aí seria

apenas um trabalho, e o preço é dado pelo artista. Então eles escolheram gravuras, observem de até uns 500 reais, a fim de ter um horizonte maior de aquisições para uma instituição pública. Quero dizer aquilo passa a ser de todos agora, por isso o olhar de ampliar.

Acho que o que talvez tenha acontecido nessa bienal, é que o espaço expositivo foi muito mal montado, o que talvez não tenha deixado claro que para se ter um tipo de atitude como essa, onde todos os trabalhos serão apresentados, deve-se pensar a instituição. Não sei se a comissão exigiu ou não, mas deveriam ter se colocado para a prefeitura, “*nós precisamos de mais espaço, mais painéis, mais salas*” para que tudo seja apresentado dignamente, com qualidade, com identificação, etc. Então talvez a apresentação seja consequência de uma falta de espaço físico. Existe então o conceito de como seria esse tipo de procedimento, essa inclusão, é uma bienal inclusiva, todos os trabalhos são apresentados, ninguém é eliminado, mas em contrapartida seria necessário ter uma estrutura de montagem de exposição e um espaço físico que atendesse a isso, o que não aconteceu.

Nessas condições, se cria uma situação propensa ao seguinte comentário: “*se houvesse tido uma seleção, os selecionados seriam mais bem apresentados*”. Acaba-se pensando pela inversão. Pensa-se assim: “*vamos construir privilégios, selecionando 20, mas esses 20 serão bem apresentados*” ao invés de se pensar “*não, vamos pedir mais espaço, para o que os trabalhos sejam dignamente apresentados*”.

Outro aspecto, por exemplo, o Evandro Jardim nunca interferiu, pelo menos no diálogo que eu tenho com ele, nas questões relativas a visualidade do trabalho. Porque se você olhar a gravura, agora eu vou falar um pouco mais do meu trabalho, trabalho autoral, a gravura dominante dessa bienal de gravura, e das outras também, é a gravura sempre ser utilizada por pessoas que gostam de figurar o mundo visível. E o próprio trabalho do Evandro Jardim é assim. Eu fiz um trabalho, acabei encaminhando um trabalho que não tem esse caráter, a questão da representação da realidade visível não me interessa para a realização de meu trabalho pessoal neste momento, a questão da figuração não me interessa. Meu trabalho está baseado na construção de um alfabeto visual a partir de registros gráficos elementares: linhas verticais e horizontais. A permutação e a combinatória

sucessiva desses elementos proporcionaram estabelecer relações com os locais onde eles são inseridos, e daí ir derivando isso. O trabalho que foi exposto em uma edição passada e que hoje eles estão tentando lixar, raspar das paredes, aqueles trabalhos são feitos a partir de certas relações que eu percebo naquele espaço. Então eu faço a gravura em função do espaço onde ela vai ser inserida. E, no entanto, de modo algum, em nenhum diálogo, em nenhum momento, houve algum comentário em relação ao aspecto representativo, figurativo do trabalho. Ele sempre discutiu, de novo, as questões da matéria, as questões do procedimento, as questões da operação do trabalho, as questões que envolvem você pensar o trabalho, mas com enorme respeito. Toda vez que eu faço alguma exposição eu acabo convidando ele, para voltarmos a discutir o trabalho. Eu fiz trabalhos como o da Bienal Rodoviária em São Bernardo, na ocasião, fui buscar o Evandro Jardim para que visse o trabalho. Mantemos um diálogo e isso é a grandeza dele, eu acho, não existe uma indução a uma determinada direção, ou a uma reverberação do próprio trabalho. Um dos grandes desafios do professor, do professor que é artista, e é um desafio mesmo como artista-educador, é você não induzir a realização do trabalho do outro. E isso, às vezes, acontece inconscientemente. Os alunos reverberam o trabalho do professor. Às vezes olhamos o trabalho de jovens artistas e falamos “*ah foi aluno de fulano*”. Porque ali se vê um eco. É um desafio, porque você faz a pesquisa para o seu trabalho e constrói um repertório de artistas como referência própria à sua produção. Então, é muito difícil, é um exercício permanente manter esse distanciamento crítico para que o trabalho se torne um diálogo e não uma relação de indução, isso é difícil numa relação aluno professor, que a meu ver não é aluno professor, acho que é uma relação de educador, interlocutor, eu acho interlocutor uma das melhores palavras. No período de TCC eu costumo colocar assim para os alunos, “*vejam, eu sou interlocutor*”. O trabalho é autoral, é do aluno, a responsabilidade é do aluno, o empenho é do aluno, a qualidade da pesquisa também, e eu sou o interlocutor. Porque o trabalho artístico é sempre autoral mesmo sendo feito em dupla, em grupos, é um trabalho autoral, não se pode delegar ao outro a responsabilidade do seu trabalho.

Bem, tentando dar uma repassada, desde referências muito concretas do Evandro Jardim bibliografia, como preparar fundo, “*muitos meses para a secagem do envernizamento*”; “*temperamento italiano, é a arte das certezas, os flamencos*

são as artes das possibilidades". Eu anotava essas conversas, coisas como *"pátria é matriz é o reconhecimento de onde estamos"*; *"a arte contemporânea tem um desprezo pelo trabalho artesanal, nós o ignoramos, nós não sabemos o que nós fizemos"* isso se fala para alunos, *"não ensine aquilo que você não sabe"*, a gente só ensina o que sabe. Mas esse exemplo ele falava sempre, ele falava da cidade natal, que ela é a nossa matriz, o lugar onde você cresceu é a sua matriz. Essa noção de associar pátria e matriz quer dizer, se fala dessas relações de nacionalidade sem ufanismo, ufanismo idiota, piegas, e associa a palavra matriz à gravura... E até receitas: *"como preparar fundo: 100 gramas de água com 10 gramas de cola, derreter em banho maria"* por ser cola de coelho *"deixar de molho, mais 20 gramas de carbonato de cálcio, mais 20 gramas de branco de zinco, duas a três demãos sobre madeira, compensado naval lixado"*, são coisas concretas. E isso daqui, nós fazíamos, então nós tínhamos essa conversa, daí eu e as minhas duas amigas nos reuníamos e passamos a tarde, *"hoje nós vamos fazer cola de coelho, preparar fundo e..."* Era necessário fazer em grande quantidade porque dá muito trabalho, muito trabalho. *"Tom é afinação da cor"*... Enfim, tudo, até mesmo *"como escolher tecido para fazer pintura: se tem cambraia, morim e organdi, para óleos mais grossos linho e canho"*. Então ele dava as referências e depois nós íamos à casa do artista para ver, qual era o tecido de canho, quais eram os linhos que estavam à venda, morim é esse tecido de faixa, é um tecido que tem uma trama muito aberta. *"Deixar o tecido de molho apenas na água, trocar a água algumas vezes, secar e passar sem vincar, desfiar para cortar o tecido"* Eram coisas muito concretas, desfiar franja, colar, refilar na borda, virar e grampear. Então fazíamos assim, numa tela se podia colar desfiar e colar direto na madeira, a outra se refilava no tamanho da madeira, em outra se envolvia a madeira com o tecido. E nós fizemos tudo. Tem desde essas relações concretas primeiras até questões que batem e repercutem em questões existenciais, questões que dizem respeito não somente a arte, mas a, por exemplo, *"o que é a boa educação? É a crítica e o direito a crítica. O que é direto? É ouvir e argumentar, é oferecer meios para ter discernimento"*. Então esse é o Evandro Jardim, uma pessoa que fala isso numa conversa, tomando café ele fala isso. Ele fala *"Quando exercemos a percepção imaginativa somos inventores. Vemos uma árvore e inventamos outra"* Isso é que é aula de pintura, é aula de desenho, o que você faz é invenção sua a partir do que você percebeu. E ele era muito crítico, por exemplo: *"A linha de Picasso é vulgar, pois é sempre esquemática"*.

Ele conhece muito a escolástica que é a parte de Santo Anselmo, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, e ele costumava falar, livremente nas nossas conversas sobre tudo isso. Esse caderno eu carrego até hoje, eu evito andar com ele porque eu morro de medo de ser assaltado, de perdê-lo, mas ele fica sempre ao meu lado, do lado do computador, é um livro de consulta. Vejam: *“A natureza age, o homem constrói. A subjetividade tem que ser passada com a objetividade”* Essa relação tão intensa que é a matéria. A subjetividade é inacessível, mas ela tem que se manifestar através de ações objetivas, através da matéria, *“somos operários da operação poética”*. Isso é a referência de uma pessoa que é, para mim, um norteador. Eu tive excelentes professores, em diferentes momentos, tive a oportunidade de trabalhar com gente muito boa, mas eu colocaria o Jardim como aquela pessoa que proporciona um decantamento, uma afinação, do seu conhecimento. De repente já se tem uma série de noções, já se tem bastante conhecimento, e ao entrar em contato com ele você afina isso. Nem sei como é em um primeiro contato, porque quando eu o conheci, eu já tinha uma vivência em ateliê, em artes e tudo mais, eu o conheci já com um caminho elaborado com outros artistas. Mas ele proporciona esse afinamento. Conhecimento da prática, e tudo o mais. E tem a pessoa dele, vocês vão conhecê-lo, eu não tenho dúvida, essa imantação. Ele imanta, ele veio aqui nas Belas Artes, ninguém falava, o atelier estava cheio, e ele fala assim manso, e todo mundo, ele imanta sempre, em diálogo ou em platéia.

O que eu enfatizo é isso, a questão dos fundamentos dele. E eu acho com isso eu me coloco muito a vontade, eu trabalho com ensino porque eu adoro, não funciona como muleta para mim, muitos dizem *“o artista não consegue viver bem vendendo o seu trabalho então ele vai dar aula”* isso acontece também, mas eu tenho uma relação com ensino desde a infância, minha mãe era professora, veio de uma família de professores, no interior, as mães dos meus amigos eram professoras, interior é sempre assim, eu vim de uma cidade pequena. Comecei a dar aula espontaneamente, a primeira vez que eu dei aula eu tinha 10 anos, eu tinha um colega da turma que era rico, e ele ia para a recuperação, então os pais dele me chamaram e falaram, *“você pode dar aula para o Toni, nós vamos pagar tanto”*. E eu ia sistematicamente, regularmente, na casa dele dar aula de matemática para ele ir bem na recuperação, o sistema de ensino era um pouco diferente, mas tinha a

recuperação, em que você tinha um período para realizar algumas avaliações para não perder o ano. Então desde pequeno eu trabalho assim, não era com arte no caso, mas com essa relação de ensino. Quando eu entrei na faculdade eu já dava aula, me aventurando assim, *“pondo a carroça na frente dos bois”*, estava tendo aulas e já ministrava aulas, e depois me preparei para isso, não formalmente, mas informalmente. Trabalhei com um artista-professor, um artista educador, que pesquisa, que estuda, teve referências bibliográficas, grupo de estudos. Essa prática, eu comecei a trabalhar com adolescentes, porque ninguém gostava de dar aula para adolescentes, por ser um problema, depois dei aula para crianças e depois dei aula para adultos. Depois em ateliês livres, então sempre dei aula para pessoas mais velhas, junto com pessoas mais novas, o único lugar que eu dei aula especializada foi aqui na Belas Artes, onde todos tem praticamente a mesma idade, é um curso formal com um grau de recorte. Em uma ou outra turma tem uma senhora, uma pessoa um pouco mais velha, mas é pontual. Isso é um dos equívocos do ensino recente, se especializaram os grupos de alunos, isso é um empobrecimento para todos nós. Hoje em dia só se tem aula com pessoas da sua idade, que pertencem ao mesmo estrato social que o seu e que fazem coisas parecidas com você. Isso é de um empobrecimento sem fim. Ter aulas com uma pessoa muito mais velha ou muito mais nova é excelente, porque se aprende o tempo inteiro, um aprende com o outro, o mais novo aprende com o mais velho, mas o mais velho também aprende com o mais novo. Eu tive aula assim, as minhas aulas de artes foram todas em atelier livre, com pessoas mais velhas, eu tinha entre 22 anos, 23 anos, e tinha um colega de 50 anos, que viajava o tempo inteiro, e voltava com as informações de fora, com a experiência, ele era um executivo, um alto executivo, mas queria pintar, desenhar. Então ele trazia outro tipo de repertório, era um dialogo enriquecedor. Eu tive uma experiência enquanto aluno que eu gosto de contar, como sou de uma cidade muito pequena, quando criança só tinha escola pública, não tinha escola particular na cidade. Então na mesma turma nós tínhamos um *“microcosmo”* da cidade. Eu era amigo do filho da costureira, do filho do padeiro, tinha o filho do dono do boteco, filho de professoras e tinha também o filho do grande industrial da cidade, que tinha uma grande cerâmica, era uma família de alemães que veio para o Brasil por ocasião da segunda guerra e eles eram riquíssimos tinham casa com piscina, o que é o supra-sumo da riqueza no interior, e o Toni, que também era um dos meninos mais ricos, e todos nós estudávamos na mesma sala. Acontece que dava

para extrair da sua experiência de convivência tudo de bom e de ruim que ela podia oferecer. Quero dizer, então você tem desde situações constrangedoras, mas que são fundamentais para uma criança, como *“o fulano vai fazer aniversário do lado da piscina não convida a turma inteira, convida um e não convida outro”* tudo isso tem um enriquecimento enquanto vivência. E hoje, não sei como foi o colégio de vocês, mas provavelmente assim deva ter sido mais próximo. Os estratos sociais, os pais têm praticamente as mesmas profissões, é tudo muito achatado. Então tem colégios em que todas as crianças nas férias vão para a Disney World, e aí daquele que quando voltar não tiver ido. Por outro lado têm crianças que não sabem nem o que é Nescau, e a turma inteira não sabe o que é Nescau. Então, estão lá um convivendo com o outro, e as consequências que isso tem os enfrentamentos, todo o universo emocional, afetivo, nesses confrontos que são confrontos enriquecedores. Hoje se tem uma vivência muito especializada todo mundo vive coisas muito parecidas, por isso que eu acho que é um empobrecimento tanto de um quanto de outro.