

"Sorrio em paz, abro a boca,
faço ranger os dentes e mordo
suavemente a noite. Tudo é inútil
e é preciso ter pelo menos a
coragem de não usar pretextos.
Teria gostado de cravar a noite
no papel como se fosse uma
grande mariposa noturna. Mas,
ao contrário, foi ela que me
alçou de suas águas como o
corpo lívido de um morto e me
arrastou, inexorável, entre frias e
vagas espumas, noite abaixo.
Esta é a noite."

(Juan Carlos Onetti, "O Poço")



**Esta é a noite:
ponta seca e maneira negra**

André Shuravel Berger



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

André Shuravel Berger

Esta é a noite: ponta seca e maneira negra

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Sérgio Nicolitcheff

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno André Shuravel Berger, e orientado pelo Prof. Dr. Sérgio Nicolitcheff.

Campinas, 2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Comissão examinadora da defesa de mestrado

B453e Berger, André, 1981-
Esta é a noite : ponta seca e maneira negra / André Shuravel Berger. –
Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Sérgio Nicolitcheff.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Gravura. 2. Desenho. 3. Ponta seca. 4. Mezzotinta. 5. Ruínas na arte. I.
Nicolitcheff, Sérgio, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

André Shuravel Berger

Orientador: Sérgio Nicolitcheff

Membros:

1. Prof. Dr. Sérgio Nicolitcheff
2. Profa. Dra. Luise Weiss
3. Prof. Dr. Danilo Roberto Perillo

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: That is the night : drypoint and mezzotint

Palavras-chave em inglês:

Prints
Drawing
Dry points
Mezzotint engraving
Ruins in art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sérgio Nicolitcheff [Orientador]

Luise Weiss

Danilo Roberto Perillo

Data de defesa: 29-01-2020

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão
examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na
Secretaria do Programa da Unidade.

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4918-2151>
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7418559189250446>

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.*

Data da defesa: 29/01/2020

para Lili.

Resumo

Este trabalho apresenta uma série de gravuras em metal, realizadas através das técnicas de ponta seca e maneira negra, bem como o relato de seu processo de criação e reflexões sobre esse fazer, na forma de ensaio. Associando questões materiais, estruturais e técnicas da linguagem gráfica – visual – com memórias, ruínas, paisagens e referências diversas, se pretende o registro escrito de um fazer e pensar subjetivos e desordenados que resultam em imagem.

gravura; desenho; ponta seca; maneira negra; ruína;

Agradeço:

ao Sérgio Niculitcheff, pela orientação e paciência;

ao Nori Figueiredo, por compartilhar do que sabe;

à Luise Weiss, ao Danilo Perillo e à Ingrid Ospina, pelo apoio e
companheirismo em torno das prensas;

ao Márcio Alessandri e ao Weslei Sanches, pelas prosas e confabulações
na estrada;

à Amanda Carrilho, por mostrar o caminho;

ao Seu Galileu e à Dona May, por tudo.

Abstract

This work presents a series of intaglio prints, made through the techniques of drypoint and mezzotints, as well as the report of its creation process and thoughts on this doing, in the form of an essay. Associating material, structural and technical issues of graphic – visual – language with memories, ruins, landscapes and different references, intend to form the written record of a subjective and disordered doing and thinking that results in image.

printmaking; drawing; intaglio; drypoint; mezzotint;

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.*

Lista de imagens

Imagem 01 – “Um”

9º Salão de Belas Artes de Ponta Grossa (Paraná)

SP Estampa (São Paulo)

ponta seca / imagem 15,0 X 19,5 cm / papel 23,5 X 29,5 cm / 2014 – p. 17

Imagem 02 – “Carniça”

9º Salão de Belas Artes de Ponta Grossa (Paraná)

SP Estampa (São Paulo)

ponta seca / imagem 15,0 X 19,5 cm / papel 23,5 X 29,5 cm / 2014 – p. 23

Imagem 03 – “Juntacadáveres”

Intercâmbio Internacional - Gravura: práticas híbridas (Colômbia)

19ª Bienal Internacional de Gravura de Varna (Bulgária)

4º Festival Internacional de Mezzotinta de Ecaterimburgo (Rússia)

4ª Bienal de Artes Gráficas de Székelyföldi (Romênia)

Celebrating Print (EUA)

maneira negra / imagem 19,5 X 29,5 cm / papel 29,0 X 40,0 cm / 2015 – p. 27

Imagem 04 – “Larsen anda no mau tempo”

Intercâmbio Internacional - Gravura: práticas híbridas (Colômbia)

ponta seca / imagem 15,0 X 17,0 cm / papel 26,0 X 29,0 cm / 2015 – p. 31

Imagem 05 – “Puerto Astillero”

Intercâmbio Internacional - Gravura: práticas híbridas (Colômbia)

ponta seca / imagem 19,5 X 29,5 cm / papel 29,0 X 40,0 cm / 2015 – p. 32/33

Imagem 06 – “Estrada para Mairiporã”

ilustração do livro “Teco, o garoto que não fazia aniversário”, de Marcelo Mirisola e Furio Lonza (Barcarolla)

Grafite sobre papel / 2012 – p. 38

Imagem 07 – “Kombi”

ilustração do livro “Teco, o garoto que não fazia aniversário”, de Marcelo Mirisola e Furio Lonza (Barcarolla)

Grafite sobre papel / 2012 – p. 39

Imagem 08 – “Carcaça”

“Rapsódia - Almanaque de Filosofia e Arte, n.9” (Departamento de Filosofia da USP)

nanquim sobre papel / 2016 – p. 40

Imagem 09 – “Casta”

UNI Graphica Festival Internacional de Artes Gráficas de Krasnodar (Rússia)

Intercâmbio Internacional - Gravura: práticas híbridas (Colômbia)

Bienal de Desenho Osten (Macedônia)

maneira negra / imagem 9,5 X 15,0 cm / papel 20,0 X 26,0 cm / 2017 – p. 41

Imagem 10 – “Restos do cais”

Intercâmbio Internacional - Gravura: práticas híbridas (Colômbia)

19ª Bienal Internacional de Gravura de Varna (Bulgária)

ponta seca / imagem 19,5 X 29,5 cm / papel 29,0 X 40,0 cm / 2015 – p. 42/43

Imagem 11 – “Ruína”

Intercâmbio Internacional - Gravura: práticas híbridas (Colômbia)

Bienal de Desenho Osten (Macedônia)

maneira negra / imagem 9,0 X 14,0 cm / papel 20,0 X 26,0 cm / 2017 – p. 48

Imagem 12 – “Revoada”

9º Salão de Belas Artes de Ponta Grossa (Paraná)

SP Estampa (São Paulo)

ponta seca / imagem 10,0 X 15,0 cm / papel 18,5 X 24,5 cm / 2014 – p. 49

Imagem 13 – “Esplendor”

ponta seca e maneira negra / imagem 30,0 X 40,0 cm / papel 39,0 X 53,0 cm / 2019 –

p. 55 e (detalhe) p.56

Imagem 14 – “Nervoso”

ponta seca e maneira negra / imagem 30,0 X 40,0 cm / papel 39,0 X 53,0 cm / 2020 –

p. 58/59 e (detalhe) p.57

Imagem 15 – “Noturna”

maneira negra / imagem 10,0 X 10,0 cm / papel 26,0 X 29,0 cm / 2018 – p. 60

Sumário

Imagem 16 – **“Vazio”**
maneira negra / imagem 19,5 X 19,5 cm / papel 28,5 X 30,0 cm / 2019 – p. 61

Imagem 17 – **“Sombra”**
maneira negra / imagem 13,0 X 15,0 cm / papel 28,5 X 30,0 cm / 2020 – p. 62

Imagem 18 – **“Templo”**
maneira negra / imagem 10,0 X 19,5 cm / papel 28,5 X 30,0 cm / 2020 – p. 63

Imagem 19 – **“Semente”**
maneira negra / imagem 10,0 X 19,5 cm / papel 28,5 X 30,0 cm / 2020 – p. 63

Imagem 20 – **“Gênese”**
maneira negra / imagem 19,5 X 19,5 cm / papel 28,5 X 30,0 cm / 2019 – p. 64

Imagem 21 – **“Repouso”**
maneira negra / imagem 10,0 X 15,0 cm / papel 28,5 X 30,0 cm / 2019 – p. 65

Imagem 22 – **“Vício”**
ponta seca e maneira negra / imagem 15,0 X 17,0 cm / papel 26,0 X 29,0 cm / 2019 –
p. 66

Imagem 23 – **“Beija-flor”**
ponta seca / imagem 15,0 X 17,0 cm / papel 26,0 X 29,0 cm / 2019 – p. 67

Imagem 24 – **“Cataia”**
maneira negra / imagem 15,0 X 17,0 cm / papel 26,0 X 29,0 cm / 2020 – p. 68/69

Imagem 25 – **“Razão de Sambar”**
ponta seca e maneira negra / imagem 30,0 X 60,0 cm / papel 39,0 X 67,0 cm / 2019 –
p. 72/73 e (detalhes) p. 70/71/74

Os dois lados do rio – p. 11

Corte em matéria dura – p. 19

Brutal – p. 25

Continente – p. 29

Caminhos, estradas e encruzilhadas – p. 35

Natureza morta, paisagens em decomposição – p. 45

Ia falar da noite – p. 51

Esta é a noite – p. 55

Referências bibliográficas – p. 76

*Shadows are falling and I been here all day
It's too hot to sleep and time is running away
Feel like my soul has turned into steel
I've still got the scars that the sun didn't let me heal*

*There's not even room enough to be anywhere
It's not dark yet, but it's getting there
Well my sense of humanity is going down the drain
Behind every beautiful thing, there's been some kind of pain*

*She wrote me a letter and she wrote it so kind
She put down in writin' what was in her mind
I just don't see why I should even care
It's not dark yet, but it's getting there*

*Well I been to London and I been to gay Paree
I followed the river and I got to the sea*

*I've been down to the bottom of a whirlpool of lies
I ain't lookin' for nothin' in anyone's eyes*

*Sometimes my burden is more than I can bear
It's not dark yet, but it's getting there
I was born here and I'll die here, against my will
I know it looks like I'm movin' but I'm standin' still*

*Every nerve in my body is so naked and numb
I can't even remember what it was I came here to get away from
Don't even hear the murmur of a prayer
It's not dark yet, but it's getting there*

(Bob Dylan, "It's Not Dark Yet")

A casa ficava na praia, junto ao vilarejo da Barra do Ribeira, em Iguape, próximo de onde deságua o rio. Não era de frente para a praia, mas na praia mesmo, interrompendo o caminho de quem segue pela faixa de areia, entre o mar e a terra firme: o mar estava avançando.

E avançava rápido. Contavam que, à poucos anos, a distância da casa para o mar era muito maior, com muitos metros de areia os separando. O nível do mar subindo tanto deixou a casa naquela posição inusitada em pouco tempo. Da praia, era a última casa que tinha ficado em pé, e na maré baixa ainda era possível pisar sobre o que sobrou das estruturas submersas das casas que antes ficavam mais à frente.

Do rio, a praia seguia contínua, sendo interrompida apenas, no começo, pela casa e no decorrer de longos quilômetros por eventuais troncos de árvores caídos, no geral já sem folhas e acinzentados, até a barreira dos morros com mata fechada da reserva da Juréia. Nesse percurso, à esquerda, de uma pequena elevação começava a vegetação rasteira, se erguendo no máximo à altura de arbustos, com poucas árvores e alguns coqueiros despontando isolados, seguindo numa vasta planura que alcançaria a serra muito distante ao olhar. No céu, urubus planando em círculo e, às vezes, quando os víamos próximos, também no solo, com a companhia do cheiro forte da carniça exposta ao sol, escondida pelo mato ralo.

Costumávamos ficar mais pelas proximidades da casa e, com frequência, íamos caminhando para onde o rio e o mar se encontravam. Por ali permaneceu por muito tempo, caído, um grande tronco acinzentado, com as raízes expostas competindo em tamanho com o que restava dos seus galhos. Como os encontrados por toda extensão da praia, esse tronco não parecia com as árvores do entorno e era ainda maior. Nas noites mais claras, com a lua cheia, os tons de cinza se definiam e intensificavam e, tal qual a areia branca, pareciam brilhar contrastando com o breu mais ao fundo. O cheiro de podridão era mais frequente mas, no geral, menos pungente, dependendo da direção do vento, cheiro característico do mangue ao longe e não da presença de algum animal se decompondo. Se os uru-

bus não estavam ciscando como galinhas ou secando suas asas abertas contra o vento forte, a lembrança de sua presença ficava nas penas soltas pelo solo, junto com outros detritos.

Com ondas e buracos, a correnteza puxava bastante. Perto do rio piorava, e se ouvia vez por outra alguma história sobre alguém que tentou atravessar o Ribeira à nado e morreu afogado. Dependendo do clima e da maré, dava pra avistar um pouco da Ilha Comprida, do outro lado. Uma vez o mar despejou um monte de pinguins mortos na areia. Tinha a estação em que a conjunção de correntes marítimas de diferentes origens e com tais temperaturas de alguma forma resultavam na areia coberta por uma camada gelatinosa, e os banhos de mar certamente seriam acompanhados das ardentes queimaduras das águas-vivas. Não importava.

Éramos um bando de moleques sem obrigações. Sempre que possível, fazíamos a viagem de São Paulo para lá e nossa única preocupação era em como extendê-la o máximo possível. Enquanto desfrutávamos de muita liberdade, provavelmente sem ter a consciência disso, a cada vez que íamos para lá o Francês, dono da casa e pai do mais velho entre todos do grupo de amigos, estava tentando aprimorar uma barreira para o mar. Inevitavelmente, na época de mais cheia, a água invadia a casa. Por mais repetida que fosse, parecia não perder a graça a lembrança de quando, em um período de maré alta e com chuvas sem trégua, o vilarejo inteiro ficou alagado e, remando um caiaque por onde antes eram ruas, o Louco da Vila anunciava aos gritos o Fim do Mundo.

Durante algumas temporadas mais longas, chegamos a sair de Iguape para outras regiões do Vale do Ribeira, de carona, sempre retornando para o vilarejo da Barra depois de alguns dias. Pelo litoral, passando por Cananéia até a Ilha do Cardoso, o cenário vai se alterando aos poucos e mantendo traços em comum, mas, subindo pelo sertão, logo a estrada começa a cruzar uma vastidão de plantações de bananeiras que se perdem no horizonte e o relevo vai ficando cada vez mais irregular. No Alto Ribeira, entre Apiaí e Iporanga, a Mata Atlântica esconde uma variedade de paisagens subterrâneas. Exploramos aquelas cavernas sem equipamento nenhum, uma lanterna para o grupo todo. Distanciando das entradas a escuridão vai se aprofundando, os cinzas se modificam até desaparecerem no negrume mais puro, denso, a ausência total de luz. Claustrofóbicas ou com a amplitude monumental de uma catedral, com a presença do rio que as abriu, marcante e correndo forte ou apenas insinuada, todas essas cavernas guardam a escuridão e, úmidas, com os sons se propagando de maneira tão distinta, eram como o interior das entranhas de um grande organismo frio que percorríamos, corpos estranhos e invasores.

O filho do Francês tem uma paralisia cerebral. Toda sua movimentação é brusca e aparenta demandar muito esforço físico. Nunca vi isso o impedir de fazer nada. A dificuldade motora afeta bastante a fala, contorce o rosto, baba. Acostumado a conversar com ele, só percebia que era difícil compreendê-lo quando precisava servir de intérprete para desconhecidos. Essa incompreensão e alguns acidentes insignificantes causados pelos espasmos musculares o irritavam, mas fora isso mantinha um bom humor impressionante.

Derivo. Éramos nós, aproveitando todo aquele tempo por lá, e o Francês lutando para impedir que o mar invadisse a casa durante a época de maré alta. Uma barreira de sacas de areia empilhadas não sendo o suficiente, a tentativa seguinte foi erguer uma sólida mureta de pedras, que acabou derrubada com o impacto das ondas. A substituição da mureta por uma rampa, para não brigar diretamente com a força do mar, também falhou. Não sei se uma nova barreira de sacas de areia, agora sobre a rampa, realmente existiu. Pode ser uma invenção da minha memória falha, que também provavelmente deixou escapar alguma outra obra de engenharia improvisada e desesperada. O certo é que não havia solução. O mar avançava.

Passaram-se uns quinze anos, foi-se a convivência com essas pessoas, com o lugar, e já me sentia mais próximo do Francês tentando impedir o inevitável do que do adolescente despreocupado e inconsequente de outrora. Íamos para a Ponta da Praia. Agora eu era o mais velho no grupo de amigos, não propriamente meus amigos, mas de uma mulher com quem eu vivi um tempo. A família de uma das amigas dela tinha uma casa na Ilha Comprida, na tal da Ponta da Praia. Um tio dessa amiga morreu tentando atravessar à nado o Ribeira até Iguape.

Agora havia uma ponte ligando a ilha ao continente, mais ao sul de onde antes ficava a balsa que fazia essa função. Continuando pela estrada de asfalto que acompanha toda a extensão plana daquela ilha condenada, a vista para o mar, ao mesmo nível da pista, era bloqueada raramente por algumas dunas de areia. A vegetação rasteira como a de Iguape se interrompia vez por outra por estranhíssimas, alienígenas aglomerações de pinheiros marcando separações arbitrárias da praia contínua à ilha inteira.

Passando o centro da cidade, o Boqueirão, os sinais de ocupação humana começavam a rarear. Avançando mais, aumentava a impressão de abandono que essas esparsas construções agonizantes passavam. Seja qual fosse a razão de existir que

tiveram, as casas, comércios, pousadas ou campings – mesmo os ainda em atividade – pareciam pertencer à outra época, com a movimentação e a vida que haviam ali desaceleradas, e a ação do tempo sendo marcada sobretudo pela deterioração.

O adjetivo que dá nome à ilha, comprida, referente à sua forma, remete à outra característica. Observando sua distribuição espacial de outra perspectiva, podemos descrevê-la como estreita. Copo meio cheio ou copo meio vazio, essa estreiteza em um terreno tão plano talvez seja mais definitiva na rapidez com que ele vai desaparecer, absorvido pelo mar.

No extremo norte, a ilha vai afinando ainda mais. A estrada, um pouco depois que o asfalto dá lugar à terra com areia, acaba na Ponta da Praia. É onde fica a margem oposta do Ribeira de Iguape, em relação à praia da casa do Francês. O rio, já misturado com o mar, é o que faz a divisa da ilha, em todo seu comprimento, com o continente. Essa água de rio e mar, entre o continente e a ilha, chamam de Mar Pequeno ou Mar Morto.

O espaço de terra da Ponta da Praia é tomado pelo mato, um tipo de capim. Dava pra identificar os limites dos lotes que estavam largados sem uso pela diferença de altura desse mato, no geral um pouco maior dentro das propriedades do que nas ruas que as divisavam. Mesmo assim, o mato das ruas que não eram mais usadas podia atingir uma altura que chegava a impedir a passagem.

Na casa em que ficávamos a área retangular do terreno era marcada por pinheiros enfileirados. Essa aberração, a presença ridícula desse tipo de árvore na região, trazia a lembrança dos troncos acinzentados caídos pela praia em Iguape. Na primeira vez em que fui para lá, o interior da casa estava forrado por insetos mortos de toda espécie, resultado de uma dedetização deixada por quem havia estado antes, ao sair. Como as outras poucas casas de veraneio ainda em uso da Ponta da Praia, os cuidados com manutenção e conservação eram mínimos, pela iminência de sua destruição pelo mar. É por lá que o desaparecimento da ilha começava, e a cada viagem o avanço do mar era nítido, facilmente perceptível na distância percorrida na caminhada para chegar à praia, sempre mais perto.

No outro sentido, a poucos metros, alcançávamos o Mar Pequeno, que nessa parte da Ponta da Praia dava para o mangue no continente. Ali, além de um bom lugar para se ver o sol sumindo no horizonte, refletindo no rio e alterando as cores do céu, avistávamos os guarás, grandes pássaros de penas vermelho-encarnadas e com o bico fino, curvo e alongado. Dizem que nascem pretos e vão se tornando desse carmesim tão vivo à medida que se alimentam de um determinado tipo de caranguejo. Na nossa margem às vezes pegávamos

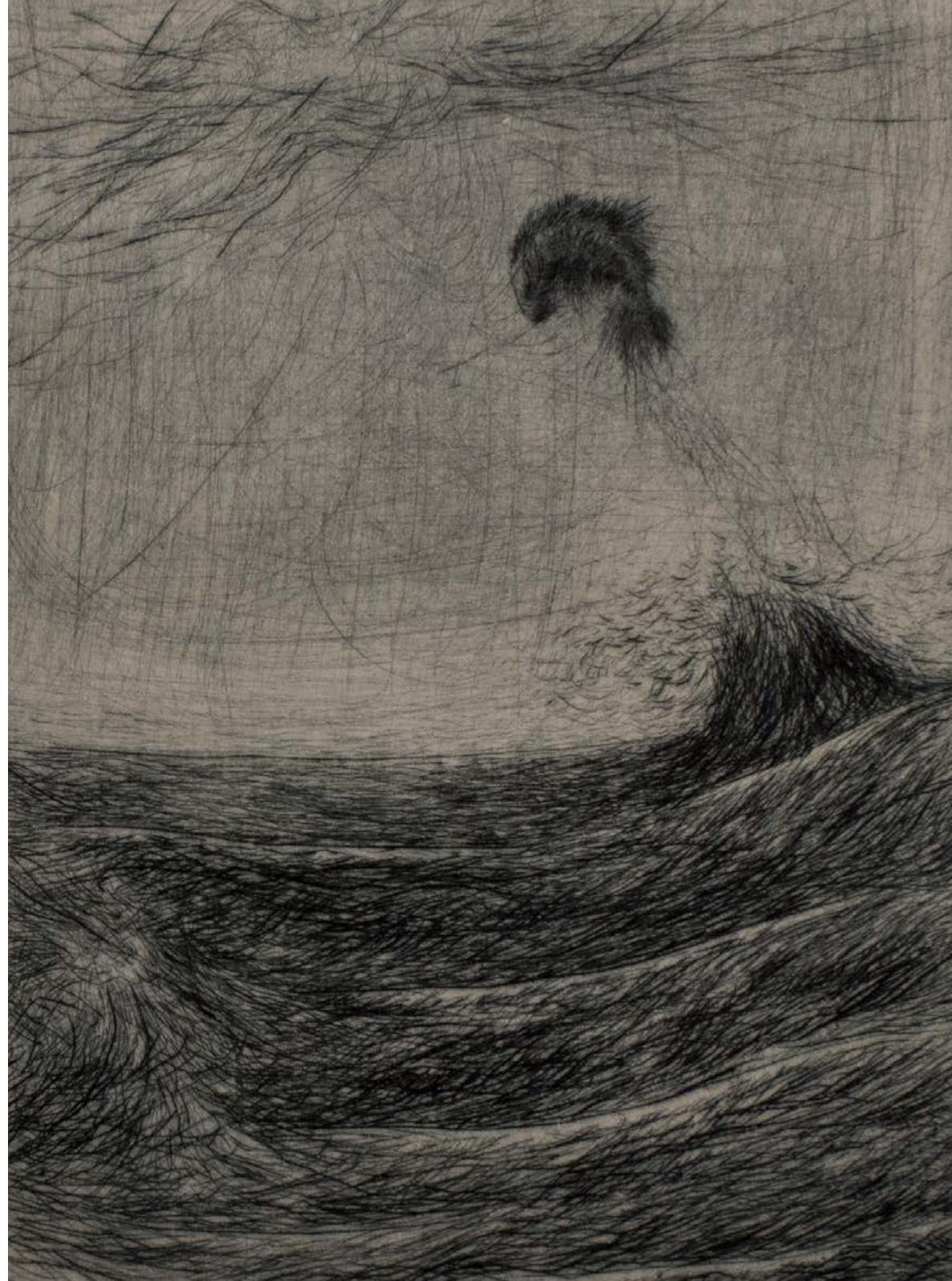
alguns siris para cozinhar à noite, matando o tempo na tarefa de quebrar as cascas e retirar a carne para comer.

Na cercania cheia de mato dos lotes deixados para trás, onde também ficavam as casas de veraneio e dos últimos moradores que permaneciam por lá, até era possível ver um guará mais de perto, mas era mais comum encontrar cachorros, urubus ou teiús disputando restos de algum lixo despejado com descuido. Aqueles lagartos não se intimidavam com nossa presença. Das construções abandonadas, uma mais distante que se destacava pelo tamanho teria sido um cassino. No caminho para a praia ficava o Bar da Turca, único comércio da região e o ponto mais movimentado. Além das bebidas e comidas, como em qualquer boteco, a Turca vendia provisões de todo tipo para quem não iria comprá-las na cidade. Ela criava galinhas que ficavam soltas por ali. Nunca vi ninguém na pousada quase conservada que diziam ainda funcionar em frente, na mesma ruela arenosa.

De temporada em temporada novas casas ficavam em ruínas. Os escombros e os pinheiros caídos, apodrecendo, faziam parte do ambiente na praia. Sobre a base de concreto coberta pela areia, a última parede em pé do que um dia foi uma habitação, quase tombando, tinha sua janela absurda enquadrando o nada pelos seus dois lados de fora. Usamos partes dos destroços para improvisar uma churrasqueira. Normalmente estávamos em grupo, mas era como se eu estivesse só acompanhado pela relação com essa paisagem, pela insistente lembrança de finitude que cada detalhe daquele balneário desolado trazia.

Quando o céu ficava encoberto por fracas nuvens translúcidas, o cinza brilhante da luz do mormaço o fundia com o mar, aumentando a vastidão do nada que iria tomar o lugar de tudo. Essa iminência do desaparecimento, a selvageria do vento, a corrosão pela maresia, a água salobra do poço que abastecia a casa, o mato crescendo, os animais carniceiros, as ruínas, o abandono, tudo ali reforçava a presença constante do fim. Havia uma estranha beleza em pertencer àquela paisagem que também estava em mim. O mar avançava, tudo iria acabar e eu não iria lutar contra isso.

“Um”. Ponta seca, 2014.



*Eu entendo a noite como um oceano
Que banha de sombras o mundo de sol
Aurora que luta por um arrebol
Em cores vibrantes e ar soberano
Um olho que mira nunca o engano
Durante o instante que vou contemplar*

*Além, muito além onde quero chegar
Caindo a noite me lanço no mundo
Além do limite do vale profundo
Que sempre começa na beira do mar
É na beira do mar*

*Ói, por dentro das águas há quadros e sonhos
E coisas que sonham o mundo dos vivos
Há peixes milagrosos, insetos nocivos
Paisagens abertas, desertos medonhos
Léguas cansativas, caminhos tristonhos
Que fazem o homem se desenganar
Há peixes que lutam para se salvar
Daqueles que caçam em mar revoltoso
E outros que devoram com gênio assombroso
As vidas que caem na beira do mar
É na beira do mar*

*E até que a morte eu sinta chegando
Prossigo cantando, beijando o espaço
Além do cabelo que desembaraço
Invoco as águas a vir inundando
Pessoas e coisas que vão arrastando
Do meu pensamento já podem lavar
Ah! no peixe de asas eu quero voar
Sair do oceano de tez poluída
Cantar um galope fechando a ferida
Que só cicatriza na beira do mar
É na beira do mar*

(Zé Ramalho, “Beira-mar”)

“Gravura é corte em matéria dura”, disse o Evandro Carlos Jardim em uma conversa na oficina¹. Isso aproxima as inscrições escavadas em ossos e pedras, deixadas por nossos ancestrais mais primitivos, da gravura com origem, no ocidente, na busca pela multiplicação da imagem e da palavra durante a idade média.

Gravura é tanto a estampa, o papel com a imagem resultado de sua impressão contra a matriz gravada, como a matriz em si. A matéria dura cortada, a matriz, surge muito antes da invenção de, à partir dessa gravação, se produzir múltiplas impressões sobre a matéria macia (a pele, o tecido, o papel).

Essa gravura da imagem múltipla, que é estampa e é matriz, criada nos momentos distintos e indissolúveis da gravação e da impressão, tem uma história que se confunde com a da imprensa e do livro, da difusão da informação². Começou com a xilogravura. À partir de desenhos entalhados na madeira, essas matrizes, como carimbos, entintadas e pressionadas contra o papel, podem gerar inúmeras impressões, o que permitiu a circulação de imagens religiosas ou pornográficas, cartas de baralho, mapas e ilustrações. A gravura tinha um caráter utilitário, voltado para a multiplicação de imagens.

Ainda no século XV, com a invenção do tórculo, a prensa cilíndrica, capaz de exercer forte pressão sobre o papel e a matriz, as estampas, essas imagens múltiplas, passaram também a ser impressas à partir de gravuras em metal. Todo um conjunto de técnicas para gravação das matrizes na calcogravura vieram de um artesanato decorativo, da prática de criar adornos em jóias e armaduras, através do corte com o buril ou da corrosão controlada através de ácidos.

¹ Conversa com Evandro Carlos Jardim no Laboratório de Gravura da Unicamp dia 18/10/18.

² Faço aqui uma contextualização, um panorama e apanhado geral de alguns conceitos aceitos com algum consenso. Exceto quando indico uma fonte específica, me baseio nos livros **Gravura em metal** (BUTI; LETYCIA, 2015), **The art of the print: masterpieces, history, techniques** (EICHENBERG, 1976), **The complete printmaker: techniques, traditions, innovations** (ROSS; ROMANO, 1990), **Introdução à gravura e à sua história** (COSTELLA, 2006) e **The mezzotint: history and technique** (WAX, 1990), que indico tanto para o aprofundamento de algumas questões como para consultas técnicas mais básicas

Na matriz xilográfica, o corte que retira a matéria cria o espaço onde não haverá o contato com o papel, e a superfície da madeira na parte alta do relevo criado que é entintada. A impressão pode ser feita com uma prensa simples, vertical, ou até manualmente com o uso de uma colher. Na gravura em metal, a tinta aplicada na matriz fica retida dentro dos sulcos gravados, nos cortes, por isso para a impressão é necessário o tórculo, exercendo toda sua pressão, para forçar que o papel úmido e essa tinta se encontrem, gerando a estampa. Na madeira ou no metal, com suas diferentes características das marcas gravadas, as imagens das estampas eram construídas através de linhas.

A cultura artística européia, nos séculos XVII e XVIII, deve muito de seu desenvolvimento à circulação de gravuras feitas em cobre com reproduções das obras de arte³. Pinturas de grandes mestres podiam ser conhecidas através de suas traduções em gravuras que, multiplicadas, alcançavam destinos distantes. Mas claro, como escreveu Argan:

“(...) a obra reproduzida pela gravura se mostra bastante diversa do original, e isso implica um modo distinto de fruição ou de consumo. Um afresco ou uma grande tela de altar são reduzidos à dimensão de uma folha de papel, que pode ser manuseada e observada de perto. O seu aspecto, em preto-e-branco, é semelhante ao de uma página escrita; a técnica com que a imagem é realizada está mais próxima da impressão tipográfica do que da pintura; (...) o afresco ou o grande quadro são contemplados e admirados por qualidades que inevitavelmente desaparecem na reprodução por gravura: a relação com uma arquitetura ‘monumental’, as dimensões imponentes, o esplendor das cores. A reprodução por gravura, ao contrário, não tem nenhum caráter monumental, a sua força de apelo visual é bastante limitada. Mais que contemplada e admirada, a gravura é lida e relida, sua mensagem se dirige ao indivíduo singular, e o fato culturalmente importante é que a própria mensagem é recebida singularmente por cada um.”⁴

Além da diferença na dimensão e na cor, nesse tipo de reprodução o gravador precisava traduzir as manchas, texturas e pinceladas das pinturas através de linhas. Linhas paralelas ou cruzadas, com amplitudes e profundidades variadas, em diferentes padrões de hachuras, escolhidas de acordo com a sensibilidade e conhecimento técnico do gravador, simulavam as variações tonais de um original pintado, representando as formas, sombras e luzes.

3 ARGAN, G. C. **O valor crítico da “gravura de tradução”**. In: *Imagem e persuasão - Ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 18.

O uso do buril requer uma prática refinada, técnica rígida de difícil execução e aprendizado. A água forte envolve processos indiretos, o controle da ação do ácido, em etapas, sem se saber exatamente como está a gravação. Esses procedimentos já foram desenvolvidos antes da gravura em metal voltada para a produção de estampas. O uso da ponta seca, qualquer ponta de metal afiada, para um desenho executado de maneira muito mais solta do que com o buril, rasgando o metal da matriz sem chegar a retirar o cobre durante o corte, pode parecer muito mais intuitivo, mas, além do aparato técnico do buril e da água forte já ser uma herança de outras práticas, eles permitem muito mais impressões do que a frágil estrutura criada na incisão da ponta seca.

Essa fragilidade, limitando o número de impressões, quando o sentido todo do ofício estava, de forma muito objetiva, na multiplicação das imagens, limitou também, à época, o uso da ponta seca. Existem registros de pontas secas criadas pelos primeiros mestres anônimos, por Dürer, mas são exceções. No geral, se usava a ponta seca para reforçar os pretos em determinadas áreas já gravadas em outra técnica. Quando as inúmeras impressões começavam a causar desgaste dessas linhas em ponta seca, mais frágeis que o restante da matriz, se fazia o devido retoque com a mesma ferramenta.

Rembrandt aumentou o uso da ponta seca para enriquecer as qualidades tonais em sua produção gráfica. Nas décadas de 1630 e 1640, criou suas gravuras conhecidas como “maneira escura”, onde trabalhou com a característica específica da linha da ponta seca, borrada e com meios tons, para criar um jogo de claro e escuro impossível de se atingir através das linhas frias da gravura comercial de reprodução que se fazia.⁵

Foi provavelmente com influência de Rembrandt, através do contato com essas suas gravuras que, em Agosto de 1642, Ludwig von Siegen, em Amsterdã, gravou um retrato através de um método novo, criando a maneira negra (ou mezzotinta, ou meia-tinta).⁶ Essa primeira maneira negra ainda teve um procedimento um pouco diferente do que acabou se estabelecendo, depois do desenvolvimento da técnica, como o padrão para a execução desse tipo de gravura em metal, mas o princípio já estava bem definido. Usando uma roleta (ou roulette), ferramenta com um disco dentado que, girado com alguma pressão sobre o cobre, perfura a matriz criando um padrão de furos com estrutura semelhante à das linhas da ponta seca, gerou uma imagem construída à partir de pontos, não de linhas, alcançando grande variação tonal.

5 WAX, C. – Op. Cit., p. 14.

6 *Ibid.*, p. 15.

O procedimento que acabou definindo a maneira negra passa por uma trabalhosa preparação da placa de cobre, usando o graneador (ou granidor, berço ou *berceau*), uma ferramenta como um cinzel curvo e dentado, para cobrir completamente a matriz com uma tecitura, um padrão bem fechado de furos. A matriz assim preparada, se impressa, gera um preto muito denso e profundo. À partir dessa matriz texturizada, usa-se o raspador e o brunidor, ferramentas que vão polir ou raspar esses pontos em diferentes intensidades, podendo criar uma enorme variedade de cinzas até o branco, favorecendo muito o jogo de luz e sombras.

Essa nova gravura, pictórica, produzida à partir de pontos e manchas, não de linhas, rica em meios tons, se tornou o principal meio de reprodução de obras de arte e de criação de retratos em estampas. Em 1798, Aloys Senefelder inventou o processo de impressão por litografia, que continuou a ser desenvolvido durante o século XIX, quando também surgiram os processos fotográficos. Menos trabalhosas, mais rápidas e baratas, essas novas tecnologias eram mais adequadas como método de reprodução de imagens. A maneira negra caiu na obsolescência.

Como a ponta seca, a maneira negra, ultrapassada, ficou livre de função utilitária. Corte em matéria dura, matriz e estampa, o original e o múltiplo, o preto denso e profundo que contém todos os cinzas, o branco – as trevas, a sombra e a luz. As características intrínsecas à essas técnicas obsoletas e às suas marcas gráficas formam um conjunto único de elementos para se trabalhar na criação de imagens.



“Carniça”. Ponta seca, 2014.

*Entramos na noite
como o fio na agulha,
por uma abertura feliz
ou sangrenta,
pela fenda mais luminosa.
Sendo fio e agulha
Entramos na noite
Como em nós mesmos.*

(Edmond Jabès, “O Livro das questões”)

*Nossa vida é uma viagem
No inverno e na noite,
Buscamos nossa passagem
No céu em que nada luz.*

(“Canção dos Guardas Suiços”)

“A gravura é uma coisa brutal”, disse o Márcio Périgo em uma conversa na oficina¹. Ele se referia não só ao embate do gravador com a matéria, à resistência da matéria e como ela se impõe na prática da gravura, mas principalmente à como se obtém uma linha na impressão da gravura em metal em comparação com a linha de um desenho à lápis ou nanquim.

Enquanto ao passar sobre o papel a ponta do lápis, da pena ou do pincel, o grafite ou a tinta são depositados na superfície, ao se imprimir uma matriz ela é submetida pela prensa à pressão de algumas toneladas, exercida contra o papel umedecido, fundindo à sua polpa a tinta a base de óleo retida nos sulcos do metal, em diferentes estruturas e profundidades, criando uma nova substância.

O papel então impresso, a estampa da gravura em metal, mantém essa tridimensionalidade da matriz funcionando ao olho como um relevo escultórico, apesar da altura reduzida. Assim o Evandro Carlos Jardim aproxima a gravura mais da escultura do que aos processos planos de desenho, aproximando também o comportamento e a prática nesses fazeres, destacando a importância do vínculo com a estrutura da matéria, com esses aspectos estruturais, para o gravador:

“A gravura convida a uma reflexão sobre a natureza das estruturas. Um trabalho para o qual é necessário partir de uma estrutura que gera uma textura que, por sua vez, gera uma resposta superficial, que não se mantém somente pelo aspecto externo. Essa superfície relata uma trajetória interna. Ela remete, novamente, às estruturas mais profundas. Aí está o grande eixo do entendimento desse fazer. Ela reverte aquela superfície dura e difícil de ser aberta.”²

Fazer gravura e pensar em gravura está intimamente ligado à essa materialidade, aos seus aspectos técnicos, seu artesanato. O que se faz com esse arsenal, diz Marco Buti, depende de sua interpretação e necessidade para cada trabalho individual:

1 Conversa com Márcio Périgo no **Laboratório de Gravura da Unicamp**, dia 09/08/18.

2 JARDIM, E. C. Uma arte plural. In: **Olhares plásticos**. São Paulo: Lazuli, 2005, p. 20.

“Os dados técnicos contidos em qualquer manual devem ser completados pelo artista, acrescentando-lhes intenção e sentido. Essa ação não é uma habilidade, conceito que só abarca o plano físico: é a capacidade de organizar a matéria, tornando-a também poesia. Por meio da gravação, gerando signos, organizando-os como linguagem poética, o artista procura o sentido. A técnica empregada é um canal de comunicação do ser com a matéria. É um processo de concepção contínua, cujos momentos são indissociáveis e igualmente privilegiados.”³

Como bem sintetiza Márcio Périgo, “a matriz é um continente”.

3 BUTI, M., Op. Cit., p. 13.

“Juntacadáveres”. Maneira negra, 2015.



De toda essa escuridão tão cerrada que você tinha a impressão de que não reveria mais seu braço assim que esticasse um pouco mais longe do que o ombro, eu só sabia uma coisa, mas isso aí com absoluta certeza, é que ela continha gigantescas e inúmeras vontades homicidas.

(Céline, "Viagem ao Fim da Noite")

Tudo se resume às rebarbas.

A característica visual marcante da estampa em ponta seca e maneira negra, que as distinguem de todos os outros procedimentos quando impressos, é o preto denso, profundo, e com a possibilidade de se atingir uma grande variação tonal.

Essa particularidade percebida no papel vem, na materialidade da matriz e no momento da impressão, da forma em que a tinta fica depositada na superfície, através de rebarbas no metal.

Em comparação, na xilogravura se trabalha cavando a matriz, retirando a madeira de onde não haverá contato com o papel e ficando a tinta portanto sobre a superfície da matriz para a impressão. Na gravura em metal à buril a ferramenta afiada serve para se fazer uma incisão que retira a matéria, criando um sulco onde a tinta será depositada e, como nas técnicas indiretas (água forte e água tinta), onde o ácido corrói o metal para obtenção do desenho, a tinta fica sob a superfície da matriz.

Em ponta seca, a ferramenta corta a matriz sem retirar a matéria: ao se fazer a linha, ao mesmo tempo em que se rasga a incisão, à margem do sulco se ergue, como uma saliência, o metal deslocado. Na maneira negra, primeiro se prepara a matriz usando repetidamente o graneador (ou berço, ou berceau) para cobri-la uniformemente com um padrão de furos que também são contornados pelas rebarbas que se elevam na perfuração. Dessa forma, na matriz, a tinta fica depositada tanto sob a superfície, nos sulcos ou furos, como sobre a superfície, agarrada às rebarbas levantadas.¹

Essa distinção estrutural em comum, na marca gravada, permite considerar a maneira negra um método de ponta seca.² A escuridão, o preto denso, está presente na linha borrada, quente, da ponta seca. Dependendo da pro-

¹ WAX, C., Op. Cit., p. 14.

² ROSS, J.; ROMANO, C., Op. Cit., p. 86.

fundidade do corte e da inclinação da rebarba, a mesma linha pode conter o preto mais intenso e o cinza mais suave. Áreas maiores de escuridão e de cinzas podem ser criadas com a soma de diferentes linhas rasgadas no metal, aumentando o jogo de claro e escuro. Na maneira negra a laboriosa preparação da placa cria a escuridão total, da trama dos pequenos furos sobrepostos que irão ser trabalhados à partir de pontos e manchas – raspando ou polindo – do preto para o branco, das trevas à luz.

Uma através da linha, do claro para o escuro; a outra através de manchas, do escuro para o claro. As duas são formas de se fazer a gravura em metal de maneira direta e através das incisões acompanhadas por rebarbas, essencialmente com a mesma qualidade gráfica na marca da estampa impressa, que favorece o jogo com a luz e a sombra.



“Larsen anda no mau tempo”. Ponta seca, 2015.
(p. 32/33) “Puerto Astillero”. Ponta seca, 2015.



*Well I stumbled in the darkness
I'm lost and alone
Though I said I'd go before us
And show the way back home
Is there a light up ahead?
I can't hold on very long
Forgive me pretty baby but I always take the long way home*

(Tom Waits , "Long Way Home")

Trabalhava em uma pequena paisagem, uma maneira negra em uma placa de cobre de 7,5 por 10,0 centímetros. Comecei a gravar, usando o brunidor e o raspador de forma bem solta, com gestos rápidos, uma imagem de memória do Pico do Jaraguá em uma cena noturna, visto à partir da Rodovia dos Bandeirantes. Pensei em insinuar uma figura feminina no Pico e na estrada, e nesse estágio bem inicial da gravação imprimi uma primeira prova de estado. Logo resolvi abandonar essa ideia e cobri tudo o que havia feito, com o graneador, trazendo novamente o preto total na matriz. Em uma placa desse tamanho, cobrir tudo não chega a ser tão trabalhoso. Uma nova paisagem, imaginada, cena noturna em uma estrada, agora nenhum lugar específico, surgia na placa. Antes mesmo da primeira prova de estado, já queria cobrir tudo novamente.

Acontece com frequência. A princípio, o que vai ser representado não tem tanta relevância, o resultado visual de um jogo com o desenho é muito mais importante que o ponto de partida e, nesse percurso da criação da imagem, algumas escolhas podem levar à uma direção muito diferente da intenção inicial, ou até, como no caso dessas paisagens, à desistência e ao abandono da empreitada. O principal, que importa mais do que o resultado final, é o jogo em si, esse percurso. Pequenos acidentes ou alguns atalhos podem sugerir grandes desvios, novos rumos e destinos melhores ou piores do que os pretendidos. Não sabia o porquê dessa rejeição imediata ao que estava gravando nessas paisagens de estradas, mas simplesmente não fazia sentido seguir em frente nelas.

Vejo o Pico do Jaraguá através da janela de casa e sempre passo por ele pela estrada, mais perto, com a vista voltada para sua face oposta. Grande coisa. E insinuar a figura feminina nessa paisagem começou a me parecer um truque barato. A estrada noturna inventada em seguida, natimorta, me causou ainda mais tédio. Comecei a me questionar se o tema representado me importa tão pouco quanto achava.

Estradas sempre me atraíram. Mesmo não tendo muitas memórias de infância, tenho lembranças antigas, gravadas, de diferentes paisagens de estradas, mas, além e mais profundas do que as imagens, lembranças das sensações de passar por elas, observando compenetrado, durante esses momentos de transição, indo ou voltando para algum lugar pelo motivo que fosse.

Ser uma via de passagem pode ser a única coisa em comum entre duas estradas. Fora isso, a estrada pode estar em qualquer paisagem. Em suas margens, ou até além delas, eventualmente ficam pistas de serem lugares onde poucos se fixam, apenas a ligação entre um ponto e outro. Dessa essência compartilhada, uma primeira diferença possível é se temos a experiência de observá-las de fora, como uma paisagem estática onde se vê o que nela trafega, ou em trânsito por elas, uma paisagem em movimento que pode se modificar rapidamente.

Matas, pastos, descampados, plantações, casas, construções. A serra, o mar. Árvores, postes, placas. Torres de distribuição de energia, postos de parada, pontes, outdoors. Lixo, obras. A cor vibrante da carcaça de um animal atropelado sobre o asfalto. No dia ou na noite, tudo é transformado pelas diferentes luzes – do céu aberto, encoberto ou com uma tempestade; naturais ou artificiais; de uma casa isolada, de um bairro que se atravessa ou de uma cidade por trás das montanhas, definindo o contorno do relevo que se aproxima; de uma fogueira ou de uma queimada; dos próprios faróis iluminando apenas o chão que se passa, ou com as fileiras de brilhos brancos e vermelhos de carros nos dois sentidos.

Não era a primeira vez que desenhava uma estrada e não entendia esse instinto que me levava agora à abandoná-las, logo depois do impulso de gravá-las. Lendo, cheguei à coincidência de que as primeiras representações de paisagens foram pequenas¹, até menores do que essa placa em que eu trabalhava, desfazendo e refazendo. Coincidência vazia, que não me levaria à lugar nenhum nessa questão que me incomodava. O mesmo autor escreveu que a arte é criada através do amor². Amor? Isso não me diz nada e parecia estarmos muito distantes. Estava para deixá-lo para trás, quando alcancei essa citação à Ruskin, estabelecendo e diferenciando três classes de percepção:

1 Kenneth Clark, em **A Paisagem dos Factos**, p. 36: “Não é por acaso que este sentido da luz saturante tenha brotado de uma escola de iluminura, e apareça pela primeira vez em miniaturas (...) Através de toda a história as paisagens de percepção têm sido pequenas. (...) As primeiras paisagens modernas eram excessivamente pequenas – cerca de cinco por sete centímetros.”

2 Kenneth Clark, *Ibid.*: “Os factos tornam-se arte através do amor, que os unifica e eleva até ao mais alto plano da realidade. E na paisagem este amor que tudo abarca, exprime-se pela luz.”

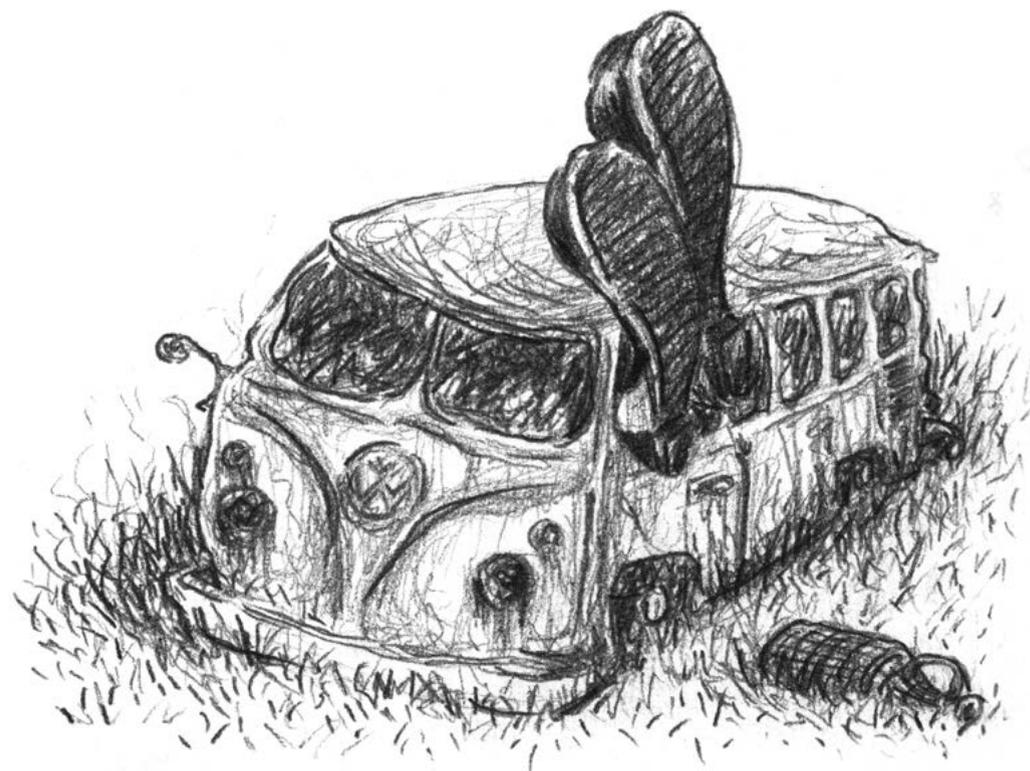
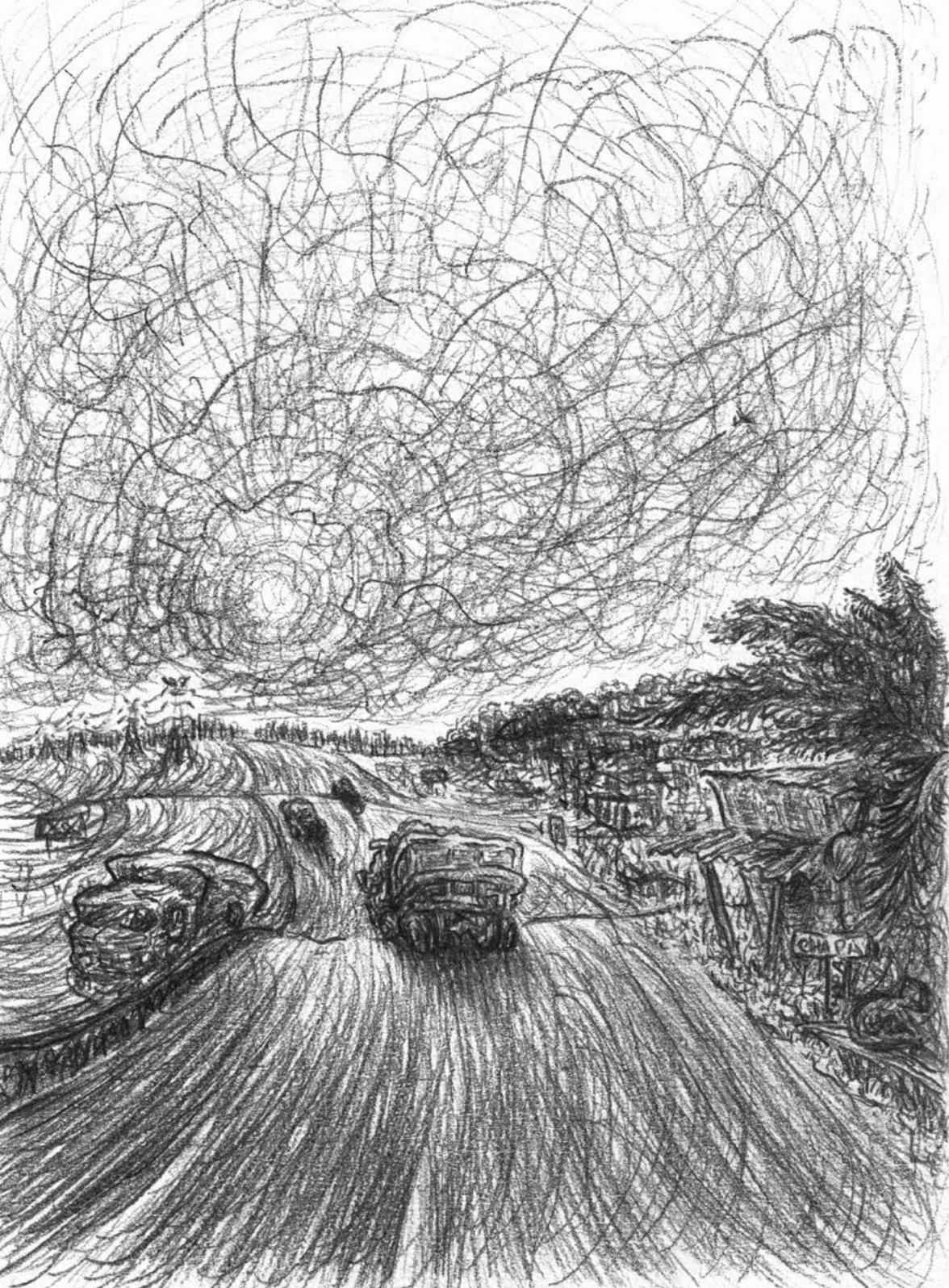
“O homem com uma percepção perfeita, porque não sente, e para quem o miosótis é muito concretamente um miosótis, porque não o ama. Em segundo lugar, o homem cuja percepção é errada porque sente, e para quem um miosótis é algo mais do que um miosótis: uma estrela, um sol, o esconderijo de uma fada, ou uma donzela abandonada. E finalmente, vem o homem cuja percepção é correcta apesar dos seus sentimentos e para quem o miosótis não é mais do que um miosótis: uma pequena flor apanhada numa campina e elemento dela, quaisquer que sejam as associações e paixões que possa sugerir”³

Uma pequena flor apanhada numa campina e elemento dela, quaisquer que sejam as associações e paixões que possa sugerir. Lembrei dos insetos mortos que andava coletando em um pote de vidro, lembrei de paisagens desoladas, de ruínas em uma praia, do Estaleiro de Onetti⁴, da Paisagem de Francis Bacon⁵ e lembrei de cada imagem que havia gravado. Não só havia aprendido o que era um miosótis mas, em um instante, fiz uma sequência de associações entre memórias, o que havia feito em desenho e gravura até aqui e as imagens que procurava. O ponto de partida, o assunto escolhido – uma pedra, um animal, uma paisagem – pode não ter tanta relevância quanto o próprio ato de desenhar, de gravar, mas para realmente me incitar à essa criação com vitalidade e interesse, qualquer que seja o objeto, sobre ele sempre paira a mesma sombra. Aquelas estradas noturnas gravadas na pequena placa de cobre foram apenas a passagem para essa compreensão.

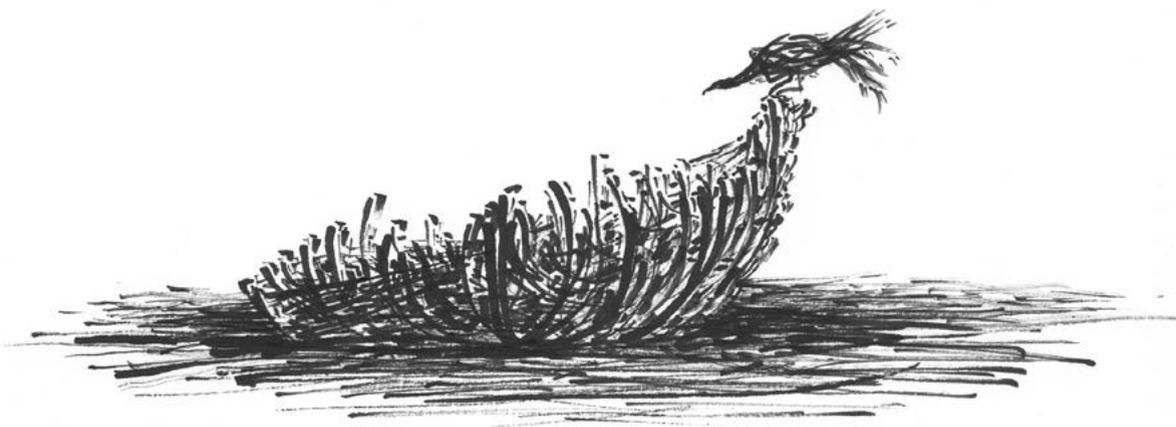
3 RUSKIN, J. (Apud., CLARK, Kenneth – *Ibid.*, p. 45.)

4 ONETTI, J. C. **O Estaleiro**. São Paulo: Planeta, 2009b.

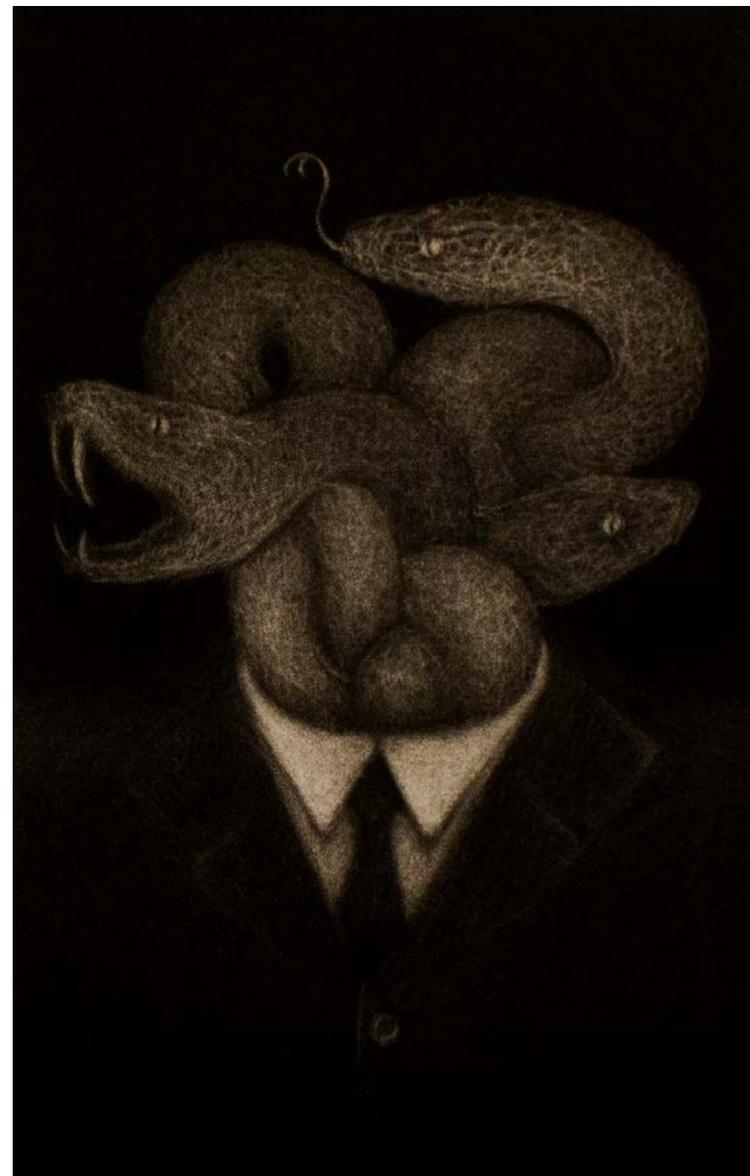
5 SYLVESTER, D. **A brutalidade do fato - Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac & Naify, 1995, p. 160.



(p. 38) “Estrada para Mairiporã”, Grafite sobre papel, 2012.
“Kombi”. Grafite sobre papel, 2012.



“Carcaça”. Nanquim sobre papel, 2016.



“Casta”. Maneira negra, 2017.
(p. 42/43) “Restos do cais”. Ponta seca, 2015.



*Ainda é cedo, amor
Mal começaste a conhecer a vida
Já anuncias a hora de partida
Sem saber mesmo o rumo que irás tomar*

*Preste atenção, querida
Embora eu saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és*

*Ouçá-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos, tão mesquinho
Vai reduzir as ilusões a pó*

*Preste atenção, querida
De cada amor tu berdarás só o cinismo
Quando notares estás à beira do abismo
Abismo que cavaste com os teus pés*

(Cartola, “O Mundo é um Moinho”)

As romãs maduras se rompem e expõem, ainda presas aos galhos da árvore, seu interior de um vermelho vívido, encarnado, formado pela profusão de sementes envoltas individualmente em camadas gelatinosas, que são aglutinadas quase geometricamente – lembrando células vistas ao microscópio – em seções maiores, com divisões estruturadas por uma matéria mais rígida, mais seca, incolor e mais parecida com a da casca predominantemente verde que forma o exterior esférico de cada fruto.

“O miosótis não é mais do que um miosótis: uma pequena flor apanhada numa campina e elemento dela, quaisquer que sejam as associações e paixões que possa sugerir”¹. Francis Bacon pintou uma relva encaixotada, no quadro que deu o título de Paisagem, sobre o qual comentou:

“Queria que fosse uma paisagem e ao mesmo tempo que não parecesse uma paisagem. Fui então aparando, aparando, até que no fim sobrou apenas uma pequena extensão da relva que coloquei dentro de uma caixa. E foi isso que, no meio do desespero, surgiu depois de muitas tentativas para eliminar a aparência daquilo que se diz que é uma paisagem. Queria que fosse uma paisagem sem que parecesse uma paisagem. Não sei se fui bem-sucedido.”²

Nunca desenhei as diversas paisagens do Vale do Ribeira pelas quais passei, em diferentes momentos, e que tanto me marcaram.

Estava cada vez mais evidente que uma ideia que eu costumava mencionar não se sustentava na prática. Dizia que o tema no meu desenho ou gravura era de menor importância do que o jogo que acontece no momento do fazer e do resultado visual em si. A percepção da distância entre este discurso e a realidade começou quase como uma intuição, ao interromper desenhos logo ao começar, às vezes nos primeiros traços, perdendo o interesse pelo assunto. Com essa situação se repetindo, fui mudando a maneira de trabalhar. Gostava de desenhar e fazer gravura direto da memória, sem o uso de referências ou de desenhos

1 RUSKIN, J., Op. Cit.

2 SYLVESTER, D., Op. Cit., p. 160

preparatórios. Comecei a fazer também desenhos e gravuras de observação e a coletar objetos para isso, às vezes trabalhando a partir de algum rabisco feito em outro momento.

Na época em que desistia de gravar uma paisagem noturna de uma estrada, de memória, para, contrariado, passar a gravar de observação uma romã que começava a apodrecer caída no chão, durante uma leitura me deparei com o miosótis de John Ruskin: “uma pequena flor apanhada numa campina e elemento dela, quaisquer que sejam as associações e paixões que possa sugerir”, definia o autor como a percepção correta da flor, a usando para diferenciar o que chamava das três classes de percepção do homem, na citação completa:

“O homem com uma percepção perfeita, porque não sente, e para quem o miosótis é muito concretamente um miosótis, porque não o ama. Em segundo lugar, o homem cuja percepção é errada porque sente, e para quem um miosótis é algo mais do que um miosótis: uma estrela, um sol, o esconderijo de uma fada, ou uma donzela abandonada. E finalmente, vem o homem cuja percepção é correcta apesar dos seus sentimentos e para quem o miosótis não é mais do que um miosótis: uma pequena flor apanhada numa campina e elemento dela, quaisquer que sejam as associações e paixões que possa sugerir.”³

Até então desconhecia o que era um miosótis e quem era John Ruskin. Independente do que o autor julgava como percepção correta, essa sua definição me sugeriu de imediato uma série de associações. Um desenho ou uma gravura podem ser interrompidos por conta de algumas decisões, durante o processo do fazer, que os tornam irrecuperáveis – visualmente estereis e sem possibilidades de transformações. Faz parte. Algo que me desperta interesse, presente em imagens que já havia feito e comum aos objetos que estava recolhendo para criar as próximas, faltava às gravuras que andava abandonando muito antes de chegar nesse estado em que o resultado ruim, fruto de escolhas equivocadas no trabalho, impõe a desistência.

Já busquei na literatura e na música o ponto de partida para fazer um desenho. Não se tratava de procurar um enredo ou a descrição verbal de um objeto, personagem ou cena, mas de me envolver com a atmosfera que o texto ou o som suscitava, tentando capturá-la em imagem. Mais precisamente, usava esses diferentes pontos de partida para acessar uma mesma atmosfera que estou sempre querendo incutir, com pequenas variações, nas gravuras.

Fiz uma série com três ponta secas e uma maneira negra a partir do romance “O Estaleiro”, do uruguaio Juan Carlos Onetti, em que o protagonista

3 RUSKIN, J., Op. Cit.

Larsen, também chamado de Junta-Cadáveres, retorna à cidade da qual havia sido expulso para gerenciar um estaleiro desativado, em ruínas. Além da frequente presença de paisagens e elementos semelhantes com os quais costumava trabalhar, encontrei no livro um ambiente onde tudo parece inútil, o fracasso é certo e, como em toda a narrativa de Onetti, predominam sensações de desengano, impotência e insignificância.

A pequena flor apanhada numa campina me trouxe à memória o lugar onde a atmosfera lúgubre que persigo e me acompanha é mais intensa e presente em cada detalhe. No encontro do rio com o mar, onde o que resta de sólido está na iminência de ser tomado pelo nada e, mesmo sob um céu de um cinza claro e brilhante de mormaço, paira a sombra da constante presença do fim. Carcaças, ruínas e animais carniceiros. Aquelas paisagens encharcadas de morte por onde passa o Rio Ribeira de Iguape estavam em cada desenho que eu havia feito e em cada objeto que estava recolhendo para gravar.

As romãs caídas no chão, no avançar de seus estágios de decomposição, vão perdendo seus contrastes de cores, se acinzentando, e aos poucos desfazendo sua forma externa, revelando sua estrutura interna, mais sólida, até que toda sua matéria começa a se fundir em uma massa cada vez mais indistinta. Como a carcaça de um animal.

Como os guardava de maneira displicente no mesmo pequeno pote de vidro, alguns dos insetos que andava encontrando acabavam se quebrando. Ao espalhar o conteúdo do pote na bancada para fazer um rabisco ou gravar, aquelas partes, pequenas estruturas vazias, se confundiam. Vestígios que através da memória e da imaginação remetiam ao todo à que poderiam ter feito parte, antes da degradação.

O desenho do que resta do esqueleto de um barco apodrecendo se confunde com as costelas de uma baleia. A carroceria de um automóvel abandonado, tomada pela ferrugem e sendo encoberta pela vegetação, ou a última parede em pé do que foi uma casa, onde só resta areia, são agora sobretudo registros da ação do tempo e do abandono, apenas uma lembrança do que foram. Nas ruínas e nas carcaças a superfície se transforma mais rapidamente e a estrutura interna se sobressai.

“A gravura convida a uma reflexão sobre a natureza das estruturas. Um trabalho para o qual é necessário partir de uma estrutura que gera uma textura que, por sua vez, gera uma resposta superficial, que não se mantém somente pelo aspecto externo. Essa superfície relata uma trajetória interna. Ela remete, novamente, às estruturas mais profundas. Aí está o grande eixo do entendimento desse fazer. Ela reverte aquela superfície dura e difícil de ser aberta.”⁴

4 JARDIM, E. C., Op. Cit.



“Ruína”. Maneira negra, 2017.
(p. 49) “Revoada”. Ponta seca, 2014.



*Steer your way through the ruins
Of the altar and the mall
Steer your way through the fables
Of creation and the fall
Steer your way past the palaces
That rise above the rot
Year by year
Month by month
Day by day
Thought by thought*

(Leonard Cohen, “Steer your way”)

*If you are the dealer, I’m out of the game
If you are the healer, it means I’m broken and lame
If thine is the glory then mine must be the shame
You want it darker
We kill the flame*

*Magnified, sanctified, be thy holy name
Vilified, crucified, in the human frame
A million candles burning for the help that never came
You want it darker*

(Leonard Cohen, “You Want It Darker”)

Ia falar da noite. “Teria gostado de cravar a noite no papel como se fosse uma grande mariposa noturna”¹, confessa Eladio Linacero, no trecho da narrativa de Onetti de onde eu começaria, mencionando o negrume profundo da maneira negra, a escuridão e todas as sombras de cada linha de ponta seca, como a noite contida nas estruturas dessas marcas abertas no cobre, cravadas na superfície delicada do papel.

“Tem-se de começar de um ponto, e se começa a partir do tema que gradualmente – se o trabalho estiver andando bem – irá evaporar-se e deixar aquele resíduo que chamamos de realidade, e que talvez vagamente tenha a ver com o que nos serviu de ponto de partida, mas na maioria das vezes tem muito pouco a ver”², diz Francis Bacon sobre suas pinturas: “nós temos uma intenção, mas o que realmente acontece é produzido durante o trabalho, essa a razão por que é tão difícil falar sobre isso; realmente, é no trabalho que acontece. E a maneira como isso funciona depende realmente das coisas que acontecem. Enquanto trabalhamos, vamos seguindo qualquer coisa parecida com uma nuvem, que é feita de sensações e está dentro de nós, mas não sabemos realmente o que ela é. E isso é chamado de instinto. E o instinto da pessoa – não interessa se correto ou errado –, fixa-se sobre certas coisas que acontecem no ato de pôr a tinta sobre a tela.”³

No ir e vir da articulação entre executar minhas gravuras e escrever sobre esse processo de criação, surgiram associações entre memórias e paisagens. Uma reflexão sobre essas memórias, trabalhos anteriores e a relação da matéria, estrutura e superfície na gravura, me levaram a falar de carcaças e ruínas.

“Surge assim uma história, algumas vezes, no cruzamento entre uma figura e um lugar, na combinação súbita de experiências ou imagens que nada têm a ver entre si, mas ao misturarem-se na imaginação, depois de muitos anos de permanência na memória, de se irem transformando nela, tão ocultas como a matéria

1 ONETTI, J. C. **O Poço - Para Uma Tumba Sem Nome**. São Paulo: Planeta, 2009c. p. 57.

2 SYLVESTER, D., Op. Cit, p. 180.

3 Ibid., p. 20.

orgânica sob a terra, dão lugar a uma espécie de reacção química inesperada, algo de semelhante ao que em tempos mais ingénuos, se chamava inspiração.”⁴

O fazer intuitivo – que depois da primeira intenção vai acontecer no trabalho, na prática da gravura – é uma experiência que envolve conhecimentos de linguagem e de ofício, um aparato técnico, mas não é linear, metódico ou objetivo. É incerto, como um ensaio. “O ensaio é manifestação e investigação da experiência. Por isso, necessariamente pessoal, mas desejavelmente partilhável (...) Um ensaio faz-se de experiências postas à prova, interrogadas. Tentativa de apanhar o pensamento em ato. A nascer. Em voo.”⁵

O pensamento que acompanha esse fazer, como ele, não é ordenado ou organizado como em um projeto, não segue um programa. Para escrever sobre esse processo, com essa forma de trabalhar, foi preciso deixar lacunas, fissuras. Apresentar associações sem criar falsos significados. Não existem explicações. Não há uma chave de leitura, de interpretação das imagens. Fica um registro de como as coisas foram acontecendo. William Kentridge adverte: “Palavras ou pensamentos de artistas sobre sua obra devem ser recebidos com cautela. Não porque eles sejam burros ou desarticulados, mas porque esses pronunciamentos sobre seu trabalho vêm posteriormente ao fato. São mais justificativas ou, na melhor das hipóteses, reconstruções de um processo que aconteceu do que descrições de um programa que foi decidido antes da realização do trabalho. Os significados são ilusórios. Não que desenhos sejam sem sentido, mas o significado não pode ser de fato averiguado com antecedência. Independentemente do que as pessoasensem estar fazendo, no fim, suas esperanças, seus temores e seus desejos afloram. A má-fé – política, moral ou qualquer outra – pode ser vista de longe e cobra seu preço.”⁶

Eladio Linacero pretendia escrever suas memórias, a história da sua vida. Mas, depois de expor essa intenção, faz apenas o relato de um episódio torpe, que acaba por revelar mais sobre si mesmo. “Tudo é inútil e é preciso ter pelo menos a coragem de não usar pretextos”.⁷

4 MOLINA, A. M., As Estratégias do Adeus, In: ONETTI, J. C. **Os Adeuses**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009a, p. 10.

5 VALE, P. P. Preâmbulo. In: **Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam**. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2012, p. 12.

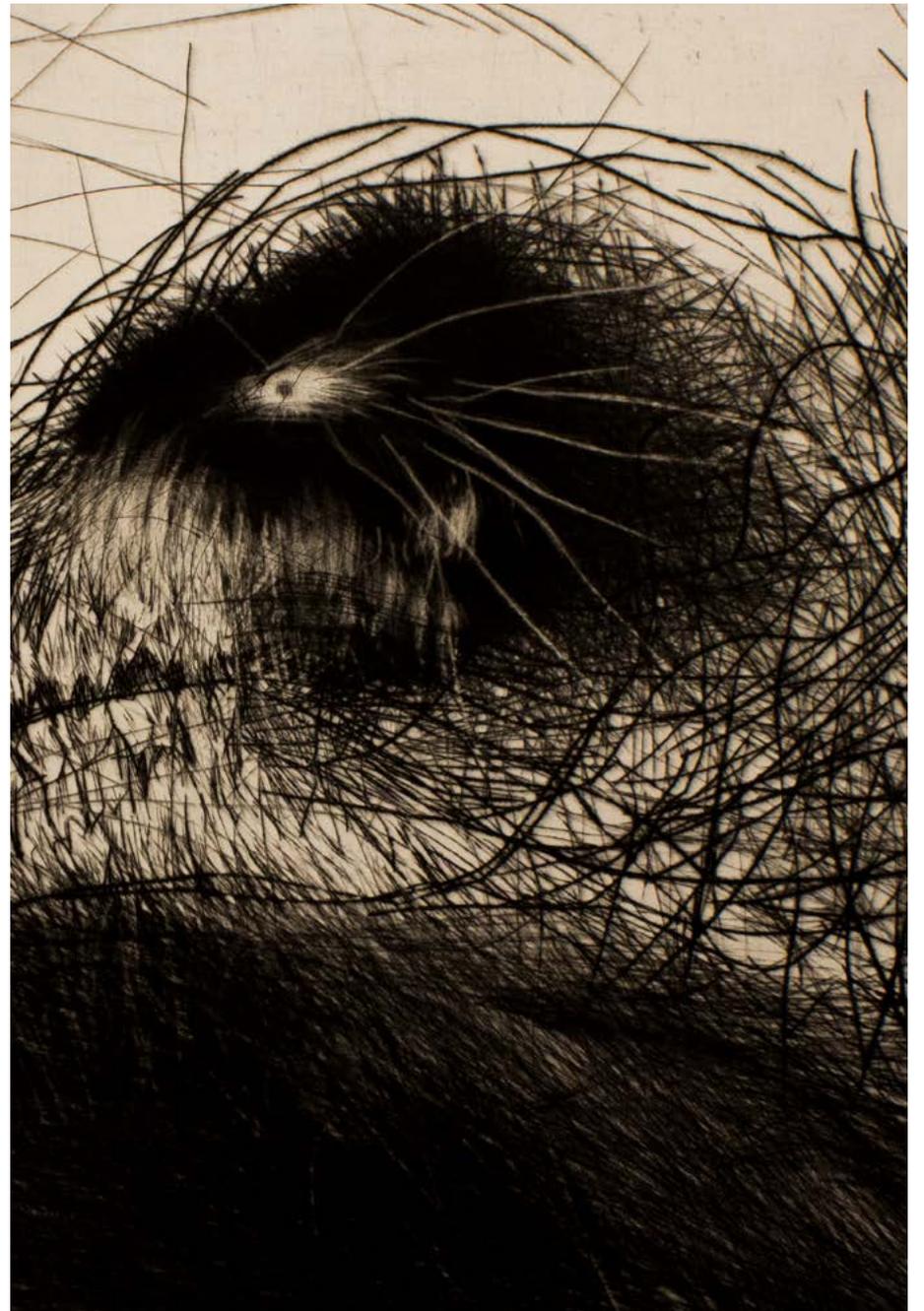
6 KENTRIDGE, W. Paisagem em estado de sítio. In: **Fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 292.

7 ONETTI, J. C., Op. Cit., 2009c.

Sorrio em paz, abro a boca, faço ranger os dentes e mordo suavemente a noite. Tudo é inútil e é preciso ter pelo menos a coragem de não usar pretextos. Teria gostado de cravar a noite no papel como se fosse uma grande mariposa noturna. Mas, ao contrário, foi ela que me alçou de suas águas como o corpo lívido de um morto e me arrastou, inexorável, entre frias e vagas espumas, noite abaixo. Esta é a noite.

(Juan Carlos Onetti, "O Poço")









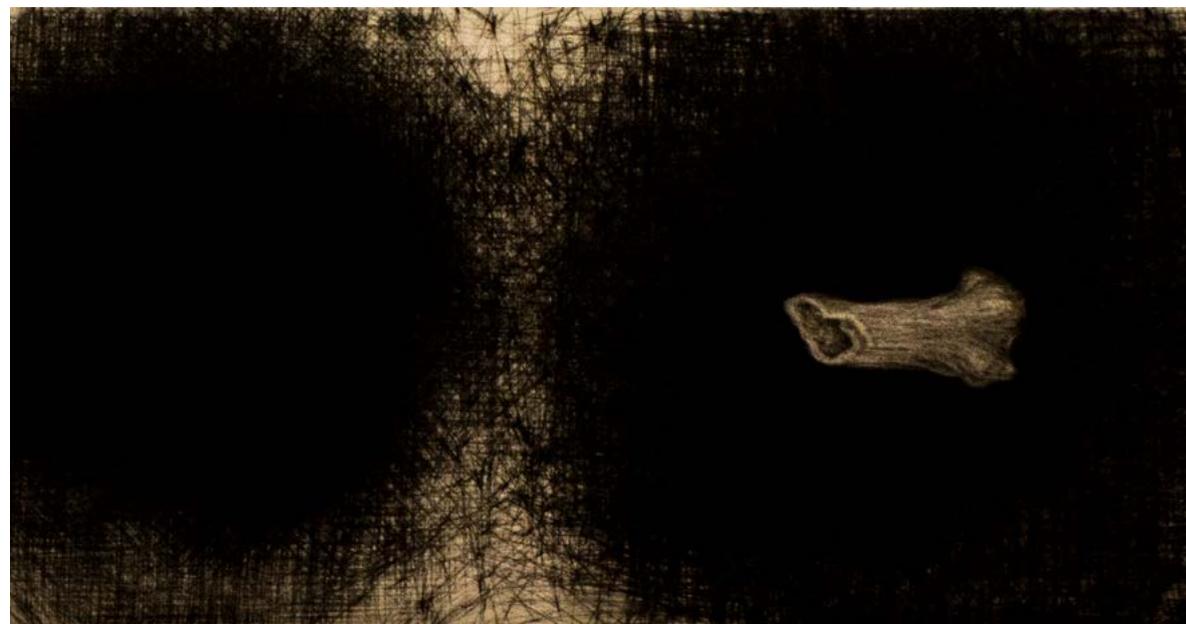
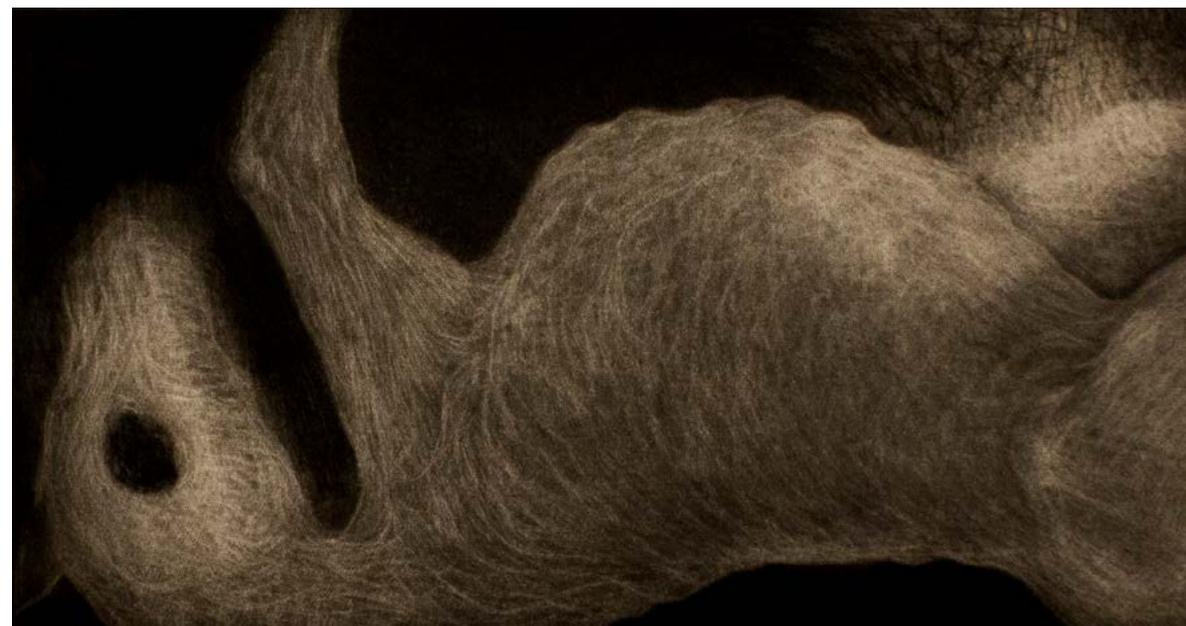
(p. 55-56) “Esplendor”. Ponta seca e maneira negra, 2019.
(p. 57-59) “Nervoso”. Ponta seca e maneira negra, 2020.
“Noturna”. Maneira negra, 2018.



“Vazio”. Maneira negra, 2019.

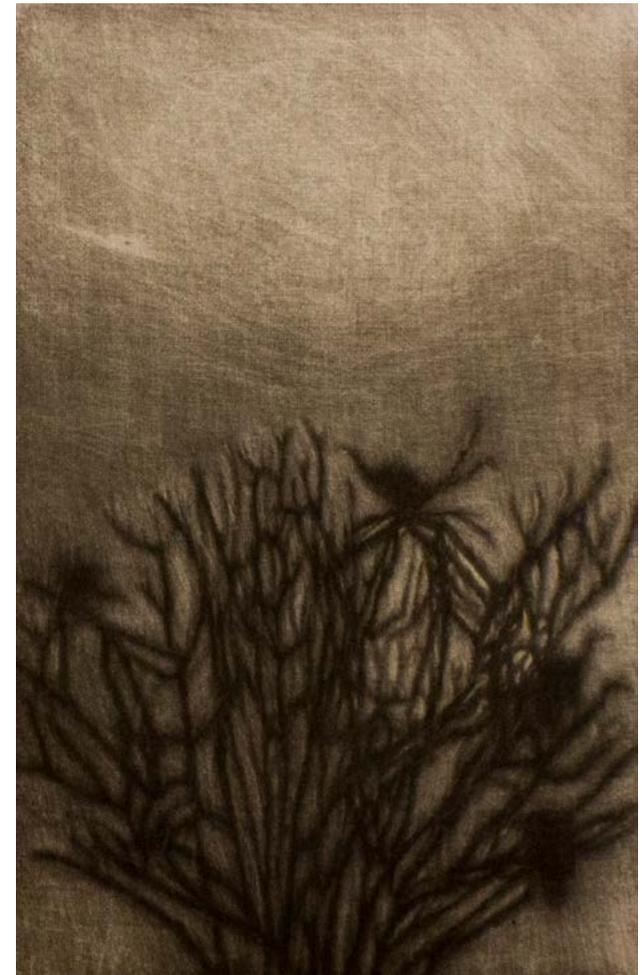


“Sombra”. Maneira negra, 2020.
(p. 63) “Templo”. Maneira negra, 2020.
(p. 63) “Semente”. Maneira negra, 2020.





“Gênese”. Mancira negra, 2019.



“Repouso”. Mancira negra, 2019.



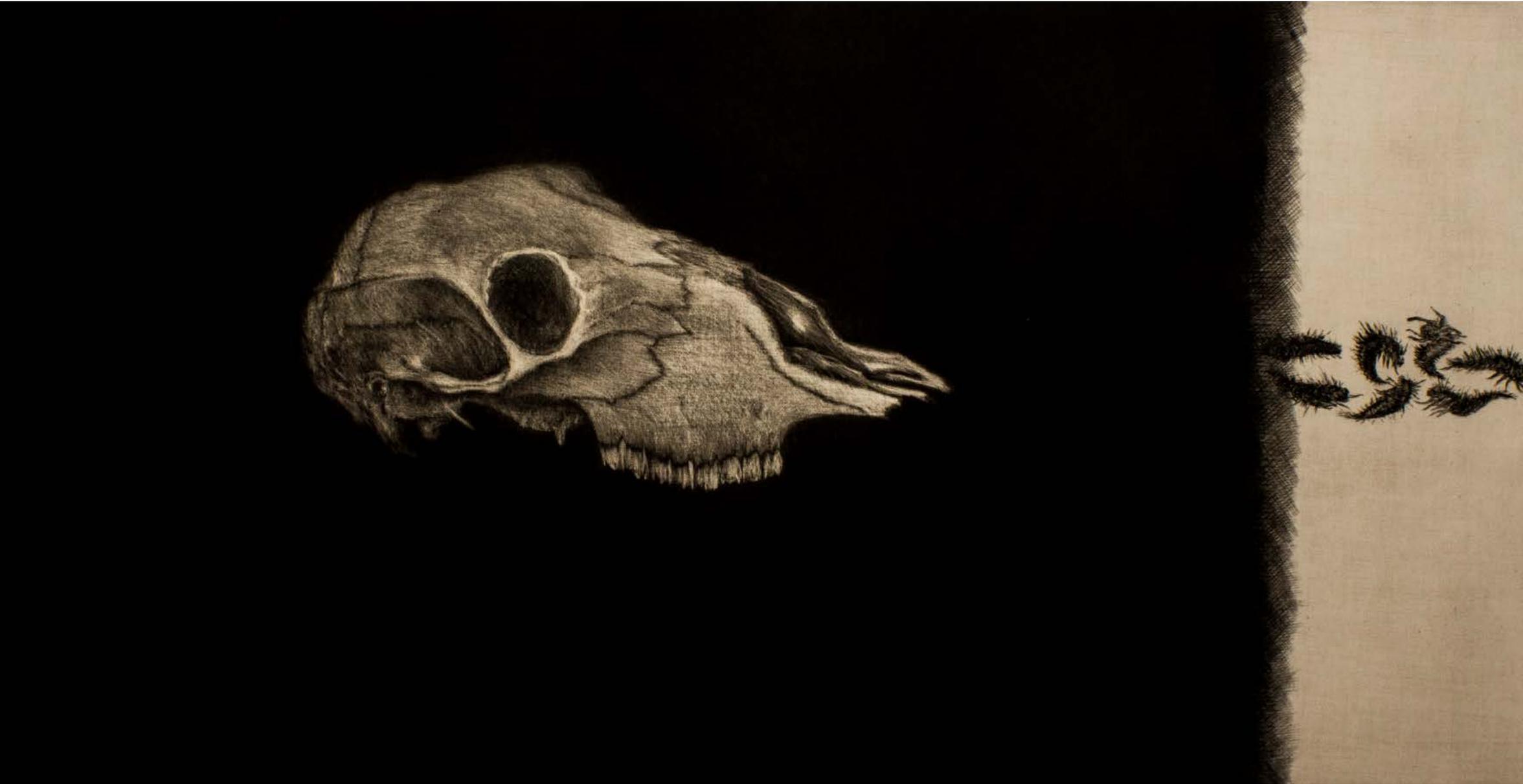
“Vício”. Ponta seca e maneira negra, 2019.



“Beija-flor”. Ponta seca, 2019.
(p. 68/69) “Cataia”. Maneira negra, 2020.
(p. 70-74) “Razão de Sambar”. Ponta seca e maneira negra, 2019.









Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. O valor crítico da “gravura de tradução”. In: **Imagem e persuasão - Ensaio sobre o barroco**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BUTI, M.; LETYCIA, A. **Gravura em metal**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

LARK, K. A paisagem dos factos. In: **Paisagem na arte**. Lisboa: Pelicano, 1961.

COSTELLA, A. F. **Introdução à gravura e à sua história**. Edição: 1a ed. Campos do Jordão (SP): Mantiqueira, 2006.

EICHENBERG, F. **The art of the print: masterpieces, history, techniques**. Nova Iorque: H.N. Abrams, 1976.

JARDIM, E. C. Uma arte plural. In: **Olhares plásticos**. São Paulo: Lazuli, 2005.

KENTRIDGE, W. Paisagem em estado de sítio. In: **Fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

ONETTI, J. C. **Os Adeuses**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009a.

ONETTI, J. C. **O Estaleiro**. São Paulo: Planeta, 2009b.

ONETTI, J. C. **O Poço - Para Uma Tumba Sem Nome**. São Paulo: Planeta, 2009c.

ROSS, J.; ROMANO, C. **The complete printmaker: techniques, traditions, innovations**. Nova Iorque: The Free Press, 1990.

SYLVESTER, D. **A brutalidade do fato - Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

VALE, P. P. Preâmbulo. In: **Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam**. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2012.

WAX, C. **The mezzotint: history and technique**. Nova Iorque: H.N. Abrams, 1990.