

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCIA CYMBALISTA

ESTAÇÕES

SÃO PAULO
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCIA CYMBALISTA

ESTAÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação do Departamento de
Artes Plásticas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Artes Visuais

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marco Francesco Buti

São Paulo

2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Profa. Dra. Luise Weiss

Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac

Orientador: Prof. Dr. Marco Francesco Buti

São Paulo,

2011

RESUMO

Uma caixa de madeira, concebida como objeto artístico múltiplo, contém quatro brochuras e duas pastas em que temas como o deslocamento da artista entre as cidades de São Paulo e Viena, a materialidade da cidade, a geometria sensível, a horizontalidade, a sequencialidade, o tempo e o ritmo, entre outros, foram abordados. Os trabalhos foram elaborados com diversos meios de reprodução como frotagens, xilogravuras, impressões a jato de tinta e intervenções feitas a mão.

Palavras-chave: múltiplos originais; livros de artista; Viena; frotagem; gravura; meios de reprodução.

ABSTRACT

A wooden box, thought of as a multifaceted art object, contains four leaflets and two folders, whose contents have the artist's life between São Paulo, Brazil and Vienna, Austria as their central theme, putting an emphasis on both cities' hapticity, their geometric and horizontal aspect, their sequenciality, time and rhythm. As for techniques, frottage, wood cut, ink jet printing and manual interventions were used.

AGRADECIMENTOS

Ida e Nelson Cymbalista, Jan Limpens-Doenraedt, Marco Buti, Cláudio Mubarac, Renato Cymbalista, José Marcos Macedo, Celina Yamauchi, Adriana Veiga, Maurílio Garcia de Araújo, Inaê Coutinho, Luciane Guará e Donizete Ezídio da Faculdade Santa Marcelina.

VIENA

Joseph Brodsky relata, no livro **Marca d'água**, que conheceu Veneza por meio de alguns romances, uma fotografia de revista da Praça São Marco, um conjunto de cartões postais, uma tapeçaria do Pallazzo Ducale e uma gôndola de cobre muito antes de decidir passar todos os invernos na cidade. Viena sempre esteve presente nas histórias de minha família – o que talvez tenha me levado a procurá-la.

Meu avô paterno, fugindo do anti-semitismo de Lodz, onde nasceu, chegou a Viena em 1925 guiado pela informação de que lá conseguiria com mais facilidade um visto para a Palestina. Permaneceu na cidade por um ano, colando cartazes do partido comunista pelas ruas e fazendo biscates como marceneiro (furava a madeira para imitar os caminhos de broca em móveis falsamente envelhecidos). Com a imensa lista de espera para a obtenção do visto, que demoraria de seis meses a seis anos, e com o comunicado de que seu visto de estrangeiro expiraria no segundo semestre de 1926, decidi vir ao Brasil, um país que incentivava a sua imigração. Muito tempo depois entendi que este não foi um caso isolado: Viena sempre serviu como passagem para as populações do Leste Europeu ao se deslocarem para o resto do mundo.

Imagino a cidade naqueles anos, com sua ainda numerosa população de origem judaica, suas imponentes construções sociais em planejamento e certo frescor proveniente dos primeiros edifícios verdadeiramente modernistas, e compreendo a fala de meu pai, na ocasião de meu casamento com Jan, um vienense, de que meu avô teve na vida dois amores: minha avó e Viena. Também compreendo quando minha avó, após uma visita ao país no verão de 1962, em parte por ciúmes e em parte pela impressão deixada por uma cidade endurecida pelo pós-guerra, falou: "O Max falava tanto das batatas e do gulasch de Viena, mas, quando fomos para lá, as batatas eram tão pequenas e o gulasch era só carne dentro de um molho."

Depois disso meu pai, em 1965, fez do chão nevado do Prater (o parque de diversões, com sua famosa roda-gigante) um campo de futebol, na companhia de seus colegas recém-formados da Escola Paulista de Medicina. E a esta se seguiu mais uma viagem de meus pais à cidade, na década de 1980, quando pela primeira vez vi algumas fotografias dos principais pontos turísticos dali. Somente em outubro de 1995 peguei um avião rumo a Viena, onde permaneci por cinco anos e meio. Em maio de 2001 voltei para o Brasil e, desde então, retorno àquela cidade uma ou duas vezes por ano.

Viena, que conheci de diversas maneiras, deixa em mim impressões sempre renovadas. É um tema que permeia grande parte de minha produção e liga trabalhos de épocas distintas.

SÃO PAULO

Morei na Alameda Itu, entre a Alameda Ministro Rocha Azevedo e a Rua Peixoto Gomide – grandes ladeiras que nos levam a um dos pontos mais altos de São Paulo. Posição geográfica singular: em direção à Avenida Paulista o olhar encontra o chão, o asfalto, as calçadas e seus degraus; em direção ao vale, encontra o padrão horizontal e monótono dos prédios de apartamentos. De carro ou a pé o horizonte não se fixa, mas se desloca em linhas paralelas. Quando penso na rua de meus pais ainda me lembro de muitas das casas destruídas: a quitanda, o sapateiro, a loja de doces, a casa dos gatos, a casa com um grande jardim, as duas casas gêmeas onde vi um bicho-preguiça e a casa onde vivia um macaco. Algumas viraram estacionamentos antes de se transformarem em prédios. Uma virou livraria, depois bar, depois prédio. O bar da esquina continua intacto. O chão de paralelepípedos foi coberto por asfalto. As grandes árvores também foram aos poucos retiradas, abriram raios de sol no que era uma alameda, enquanto outras cresceram: esses dias estranhei o fato de ver tantas folhas caídas no meio da rua.

O que é um lugar, afinal? É o que li sobre ele? São as imagens que vi dele? É o que de fato lá se encontra? Ou o que lá já esteve? É o que está em nossa memória, resultado de nossa experiência? É a incidência da luz do dia sobre ele, o verde do céu logo após a chuva, o chão uma vez coberto de granizo, andar por aquele lugar a pé? São os sons do afiador de facas, de britadeiras ou das motocicletas se esforçando para subir a ladeira? A vista do prédio do relógio, enevoadas, as ladeiras quando viram cachoeiras e nos fazem perder os sapatos? E os seus arredores? E como é esse lugar quando estamos longe? E como é ele em relação a todos os outros lugares que conhecemos?

HORIZONTALIDADE

A frequente repetição, muitas vezes involuntária, de linhas horizontais em meu trabalho talvez tenha alguma ligação com a experiência de minha cidade materna. Posso encontrar em Viena um espaço que me é familiar, como a paisagem comprimida entre os muros de uma estação de metrô a céu aberto – barreiras para o olhar, como tantas outras de São Paulo – e sublinhar a horizontalidade de minha composição. Posso criar uma paisagem com vários horizontes sobrepostos (mais uma multiplicação da horizontalidade), como os que vi em desenhos de um caderno de viagem de Turner à Alemanha. E posso, depois, chegar à conclusão de que estes horizontes devem ser separados.

Com quantos elementos posso construir uma paisagem? Um pedaço de calçada, um fragmento de telhado ou um portão de ferro fechado. Posso reduzi-la ainda mais?

CIDADE MATERIAL

No percurso de casa para o trabalho passo pelas ruas Teodoro Sampaio e Cardeal Arcoverde enquanto as lojas ainda não se abriram ou quando já começaram a fechar: pode-se ver uma profusão de portas de metal de enrolar, em sua grande maioria fechadas. Sempre observo as cores de seu esmalte sintético, o reflexo da luz em sua textura de metal, a poeira, o barro e a poluição, quando se depositam em seu relevo, as pichações, os grafites e todos os tipos de decoração de gosto duvidoso pintadas sobre elas, a graxa que escurece irregularmente suas bordas laterais e também suas diferentes proporções, sejam elas duplas, triplas ou solitárias contra algum muro. Tão bidimensionais ao longe.

A cidade também nos marca e é possível que passemos por processo semelhante ao dessas portas de metal. Em Viena, no inverno, os sapatos se desgastam com mais facilidade porque, apesar do frio, a cidade nos convida o tempo todo a caminhar, e também devido ao sal e a pedriscos jogados no chão para derreter a neve, que logo se transforma em lama. É comum termos os sobretudos escuros manchados de branco depois de um esbarrão em paredes pintadas com uma tinta feita de hidróxido de cálcio.

Alguns de meus trabalhos aceitam se sujar. Especialmente nas frotagens de objetos que se encontram em espaços públicos, a cidade empresta sua matéria para o papel: pó, areia, pequenas pedras, ferrugem, teias de aranha.

FECHADURAS

Logo que cheguei a Viena observei minuciosamente tudo o que havia nos arredores de minha rua. Eu entrava em todos os portões abertos e explorava os pátios internos e as escadarias até o último andar, ou então, nos dias de maior frio, fazia longos percursos que ligavam os pontos finais de uma linha de bonde ou metrô. Desta experiência surgiu o interesse por elementos que apareciam em ambientes privados ou em espaços públicos, como pias de uso coletivo, azulejos hidráulicos, vitrais, painéis com campainhas, velhos elevadores, tampas de bueiro, fechaduras, janelas de porão e balanças. Pensava que Viena poderia se revelar exatamente nas diferenças entre essas coisas e as coisas encontradas na minha cidade.

A introdução da frotagem em meu trabalho permitiu que eu pudesse me apropriar de um destes objetos: as fechaduras existentes nas portas de metal das fachadas de pequenos estabelecimentos comerciais. De 1996 até agora cheguei a colecionar mais de noventa exemplares destas fechaduras, que aparecem na cidade com uma grande variedade de estilos. Elas são testemunhos da evolução dos gostos estéticos e da história da cidade e registram fusões ou separações de negócios e o nome das famílias que trabalharam no ramo.

Em 2010 voltei a buscá-las ao produzir um dos cadernos presentes nesta caixa. Mas aquelas ruas, com uma atividade comercial ativa, se modernizaram e as velhas portas de metal foram substituídas por outros tipos de vitrine. As fechaduras que estavam emperradas foram trocadas por novas, feitas de plástico e restritas a poucos modelos. As ruas onde pude encontrá-las tiveram a sua função modificada e passaram a ser residenciais. São ruas laterais, tranquilas, e suas portas, em desuso, permanecem fechadas, empoeiradas, sem manutenção.

LINHA NEGATIVA

Muitas vezes me inspiro na linha da pintura de Volpi, aquela linha negativa, resultante da intersecção entre áreas contíguas no milímetro que pode ser visto por entre os volumes. Essa linha é como um vislumbre, um feixe de luz, que também lembra a luz que passa pelas esculturas de Amilcar de Castro quando dois planos se encontram ou no pequeno espaço entre as pernas de uma escultura de Giacometti. Em minha pintura e em meu desenho essa linha tem a cor do fundo onde as áreas foram pintadas. Na gravura essa linha é preta e resulta das partes onde a roleta ou a água-tinta não foram brunidas. Ela tem como virtude e defeito uma certa indefinição: não é uma linha afirmativa.

DÖBLERGASSE

Em 1995, logo que decidi viajar a Viena, comecei a ler o famoso livro de Schorske sobre a cidade. Lá havia a pequena fotografia de um edifício acinzentado de Otto Wagner em sua última fase, já seguindo os preceitos funcionalistas. Apesar de sua beleza, é um prédio anônimo. Por sorte pude logo visitá-lo, já que ficava a poucas quadras de minha casa. Depois de morar dois anos na Pfeilgasse, decidimos nos mudar para um apartamento maior. E há um momento em que as coisas se invertem e, ao invés de retratarmos a vida no trabalho, escolhemos como casa o perfeito ambiente para ele.

RUA BENJAMIM EGAS

Mudei-me para o apartamento da Rua Benjamim Egas em 2001. Nestes seis anos a vista do fundo sofreu algumas mudanças: as pombas se instalaram na caixa d'água do prédio vizinho e deixaram sua marca marrom na parede recém-pintada. Duas áreas de serviço foram envidraçadas, uma delas com quatro grandes vidros e a outra com uma estrutura quadriculada de ferro. Estes vidros, que dividem o pôr do sol em quadrados e já chegaram a espelhar os pequenos prédios da Rua Simão Álvares, assistiram à construção de um enorme edifício em estilo neoclássico no meio das nove quadras de construções de até três andares; esse edifício fez desaparecer um pedaço de nosso céu. É interessante como um pequeno fragmento da cidade, como a vista de um playground transformado em estacionamento, pode espelhar tantos de seus problemas. Isso me faz lembrar das pinturas de Mick Carnicelli.

Mas a maior mudança acontecerá em poucos dias: colocaremos uma grade em toda a extensão de nosso balcão. Confesso que a ideia da geometrização dessa paisagem me agrada. Carlos, o serralheiro que irá construir a nossa grade, esqueceu seu catálogo em casa: trata-se de uma pasta preta com plásticos cheios de fotocópias de desenhos de grades, portões e outras estruturas de ferro traçadas à mão. É um verdadeiro inventário de grades e portões encontrados em São Paulo. É como um Villard de Honnecourt¹ brasileiro e moderno. Quantas gerações já usaram estes modelos? E quantos desenhistas os construíram? Gostaria de fazer desenhos a partir destas imagens, e talvez um livro de artista.

¹ Segundo Theodore Bowie, Villard de Honnecourt foi provavelmente um mestre de obras ativo entre 1225 e 1250 na região de Cambrai, na França. Produziu um dos mais completos cadernos de desenhos que se conhece da época, com 65 figuras.

SEQUÊNCIAS

Faz parte de meu trabalho ordenar mentalmente imagens que tenham traços comuns. Um conjunto de trabalhos é às vezes definido a priori, antes mesmo do início de sua materialização. E, depois de concluído, preciso avaliar se a série se sustenta ou se devo considerar cada imagem separadamente. O caminho inverso pode também ocorrer, de modo que uma sequência só se forme depois de concluídas as imagens. Estes sistemas de agrupamento e organização são de várias naturezas: pontos de vista diversos de um mesmo espaço, variações na posição de um objeto, aspectos biográficos de um lugar, a eleição de algo a ser perseguido por toda a cidade, instantes de um percurso e até mesmo a narrativa de um romance. Em algumas séries vários sistemas estão presentes.

CADERNOS

Antes de minhas viagens tenho o hábito de montar cadernos. Gosto de escolher o formato, a qualidade e o tom do papel, de rasgá-lo à mão para que suas margens fiquem irregulares, de escolher um material duro para a sua capa, capaz de servir como suporte em situações de trabalho mais precárias. Estes cadernos geralmente são destruídos no decorrer do trabalho, já que o espiral atrapalha o movimento das mãos e o fato de as folhas estarem encadernadas não permite o uso de tinta fresca em mais de uma imagem ao mesmo tempo.

Mas, se alguns desenhos adquirem uma realidade própria e pedem para que sejam separados de seu grupo de origem, a maior parte possui uma unidade, um pensamento comum, seja pelo lugar desenhado, pelos procedimentos técnicos usados, por questões compositivas ou por outra preocupação. Mesmo desenhos que não foram pensados dentro de uma série acabam unidos em uma sequência visual, sugerida ao folhearmos um caderno.

Este pensamento, muitas vezes involuntário, influencia também outros trabalhos que trazem de modo subliminar a organização de um caderno. Ao buscar uma forma de apresentação para meu trabalho de mestrado, fiz uma revisão de minha produção sob a ótica da construção dos livros. Preparei fundos, cortei, dobrei e interfeirei sobre os papéis para que eles permanecessem agora deliberadamente costurados. Nesta transposição há mudanças de meio, escala, sequência de imagens e do próprio suporte, de modo que algo novo possa surgir no processo.

GEOMETRIA SENSÍVEL

Observo a presença de uma geometria sensível no trabalho. Busco um equilíbrio entre construção e expressão. Não quero produzir imagens frias, rígidas. Nas poucas tentativas de deixar a geometria em primeiro plano e criar desenhos a partir de padrões geométricos a priori a imagem se esvaziou, tendeu a certo jogo formal. Penso que preciso da interferência da realidade em algum momento da construção dos trabalhos. Preciso da geometria sendo infectada pela realidade, do ruído, da organicidade da realidade quebrando a rigidez geométrica. E ocorre também o pensamento oposto: a desordem da realidade é organizada pela geometria, pelo desenho, pelo olhar. A equação busca colocar essas duas forças em equilíbrio. Se me distancio da realidade, se a composição se torna geometrizar, posso tornar aparentes as pinceladas e o gesto da mão. Se as pinceladas usadas são marcadas, não devem se desorganizar. Se uma área de cor se torna muito homogênea, posso construir outra, com maiores variações. Se traço uma linha a régua, não preciso respeitar plenamente seu contorno ao construir as áreas de cor. Posso também dispor linhas traçadas a régua sobre superfícies construídas com pinceladas marcadas.

REALIDADE

Quanto de realidade deve estar impresso no trabalho?

A distância ou a proximidade dos desenhos ou das pinturas em relação ao que foi observado também tem sido experimentada. Algumas vezes devo estar em contato direto com a paisagem ao longo do trabalho. Com frequência faço o traçado in loco para que o primeiro gesto, com toda sua naturalidade e vibração, se mantenha. Mas algumas vezes os excessos de realidade me desnorteiam e tendem à produção de uma imagem com detalhamento indesejado, de modo que um certo distanciamento se faz necessário: somente depois de dias ou de anos é que consigo construir as áreas de cor. É quando a memória entra em jogo, seja ela sempre renovada pelo que vejo repetidamente no convívio com a cidade de São Paulo em meu cotidiano, seja oriunda de imagens imprecisas e fugidias de Viena quando está distante.

COR

Apesar de reduzido, o uso da cor é importante em meu trabalho. Tenho especial apreço pelas tonalidades de cinza: o cinza reluzente do grafite, que pode aparecer em linhas traçadas a lápis ou em pinceladas feitas com têmpera ou aquarela, o cinza quente e acastanhado da ponta de prata quando esta se oxida e também o „payne’s gray“, uma mistura feita tradicionalmente de azul ultramar, negro-de-marte e ocre-amarelo. Em muitas de minhas pinturas usei como referência o „payne’s gray“ para misturar estas cores com o branco de zinco em proporções variadas, criando cinzas amarelados, esverdeados e azulados, às vezes muito próximos entre si, garantindo assim uma unidade visual à composição.

Prefiro o branco de zinco ao branco de titânio, por ser transparente, favorecendo o trabalho em camadas, e também por ser abrasivo, o que permite o traçado com pontas de metal. Os tons de meus trabalhos são sujos, pouco afirmativos. Aplico cores vibrantes com parcimônia, para que acendam as luzes de minhas composições.

Algumas cores foram emprestadas da paisagem: do céu nublado quando reflete uniformemente brancos, cinzas e azuis ou rosas pálidos, do marrom avermelhado de uma superfície enferrujada ou das variações tonais presentes em paredes de todas as espécies. Mas muitas cores não surgiram de referências externas, e sim de um longo processo de ajuste pertinente à lógica de cada trabalho.

TEMPO

Algumas pinturas são concluídas rapidamente, mas a maior parte delas precisa de tempo. Tenho que ser paciente, pelas idas e vindas à Viena, com pausas de seis meses a um ano, para esperar o processo de maturação de cada ideia, para testá-la; e, somente ao ser materializada, eu poderei fechar a equação entre o que foi imaginado, os elementos que compõem o trabalho e as escolhas de materiais. Dependo de inúmeras tentativas e experimentações, em função das quais áreas de cor são lentamente sobrepostas; posso, simplesmente depois de anos, ter a ideia da adição de um vermelho em uma pequena área. Gasto muito papel apenas para entender onde quero chegar. E isso tem sua importância, apesar da falta de respostas imediatas: já me acostumei com este estado incerto.

RITMO

No verão de 2006 tirei fotos digitais das estações de metrô Thaliastrasse e Josefsteaterstrasse, construídas a céu aberto. Estas imagens apresentavam um desenho em perspectiva, orientado pelas linhas diagonais dos fragmentos de prédios vistos por entre os muros. A partir dessas fotografias realizei um desenho em meu caderno. A presença das diagonais imprimia, porém, uma dinamicidade na imagem que não me interessava. Eu estava à procura de uma composição frontal, monótona e linear como o próprio percurso do metrô, com um ritmo provocado pelo ruído da maquinaria em atrito com os trilhos, impresso na presença mais densa ou mais escassa de antenas e chaminés, buscando reproduzir o som ouvido.

No inverno europeu de 2006 retornei a Viena, onde fiz os primeiros desenhos de grafite sobre papel. Decidi que os horizontes, sobrepostos no primeiro desenho, não deveriam estar necessariamente em uma mesma folha. Mas, no decorrer do trabalho, algumas linhas que eu gostaria que fossem preservadas acabaram por ser veladas pela necessidade de adição de áreas de cor na composição.

Em dezembro de 2007 fui novamente a Viena. Depois de alguns dias de convívio com a cidade, que tem uma fisionomia específica no inverno, preparei os fundos com têmpera antes de ir desenhar.

Já em São Paulo voltei a cobrir parte dos trabalhos com têmpera, mas com a preocupação de deixar aquelas primeiras linhas traçadas aparentes, sem que perdessem o frescor dos gestos feitos em contato direto com a paisagem. O trabalho de encontrar tons, contrastes e pinceladas adequados a cada imagem durou mais dois anos, até 2010.

Nossa vida cotidiana está marcada pela repetição de atos e percursos. Quantas vezes vemos as mesmas coisas ao percorrermos os mesmos caminhos? Sempre que entro na garagem vejo as marcações amarelas no chão e aquele pneu encostado na parede. Esse ritmo é necessário para que se tenha um mínimo de estabilidade.

REFERÊNCIAS

As paredes do apartamento de meus pais estavam repletas de reproduções de pinturas, principalmente dos mestres modernos, em sua maior parte emolduradas com belas ripas de jacarandá. As imagens assim apresentadas traziam certa dubiedade: eram planas demais para serem pinturas e bem emolduradas demais para não serem originais. Ainda me lembro de alguns dos trabalhos de nosso museu particular: “Quarto em Arles”, “Auto-retrato com orelha cortada e cachimbo”, “Girassóis” e “Passeio ao crepúsculo”, de Van Gogh; “Auto-retrato com turbante branco”, de Cézanne; “Arlequim”, de Picasso; “Mulher com cabelo vermelho” e “Retrato de mulher (Jeanne Hebuterne)”, de Modigliani, entre outros.

Na casa de meus avós paternos a constelação de imagens era outra: vindas em sua maioria de uma assinatura do “Clube da Gravura”, o modernismo brasileiro se apresentava em nus de Flávio de Carvalho, em xilogravuras de Tarsila do Amaral e de Lívio Abramo, nos mastros e serpentinas da serigrafia de Volpi e em gravuras em metal de Samson Flexor, entre outros. Na maior parte daqueles trabalhos uma tridimensionalidade improvável se apresentava no suporte de papel. O uso das cores era bem mais reduzido e era visível que as imagens eram múltiplas, não apenas pelas marcações de tiragem, mas também pelo seu modo de construção.

Referências para o trabalho podem aparecer na reprodução diminuta em preto e branco de uma pintura de demolições de Roma feita por Mario Mafai, encontrada no canto direito inferior de uma página da **Arte Moderna** de Argan, ou então nas imagens reticuladas, também em preto e branco, dos telhados de Paris em dois momentos diferentes de Pierre-Henri Valenciennes, apresentado no livro de Jacques Aumont. Pode ser também uma obra literária inteira, como o **Alte Meister** de Thomas Bernhard, meu escritor preferido, ou a imagem de uma estampa chinesa que não vi mais de duas vezes na parede do Museu de Antropologia de Viena. Algumas referências são próprias a cada trabalho, outras norteiam as linhas gerais de meu pensamento: é o caso de Klee, Morandi e Jasper Johns. Algo aparentemente sem importância pode vir a ser matéria-prima para o trabalho, e por isso tento não me privar de informações de fontes diversas: obras originais de todos os tempos e suas reproduções, textos críticos ou literários, escritos de artistas, filmes, histórias em quadrinho e mesmo manuais técnicos.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

Trabalho com o desenho, com a gravura em metal, com a xilogravura, com a frotagem e com a pintura; utilizo como procedimentos técnicos particularmente o lápis grafite, o grafite aquarelado, o crayon, a têmpera a ovo, a ponta de prata e o buril raiado. Tento respeitar a especificidade de cada meio.

A têmpera a ovo é opaca, permite a sobreposição de camadas sem que se misturem, apresenta uma textura de pinceladas sutil e, quando feita com uma mistura de branco de zinco e outras cores, pode servir, se necessário, como base para a ponta de prata.

A ponta de prata, que não deixa marcas se traçada diretamente no papel, pede um fundo abrasivo, que é feito com a têmpera em meu trabalho. Gosto de ter que ativar o fundo em que o traço será produzido. Sua linha, primeiramente de um cinza muito discreto, se torna acastanhada pela oxidação com o passar do tempo.

Às vezes faço com que operações diferentes convivam em um mesmo trabalho. As fronteiras entre elas nem sempre são nítidas. E, ao inserir elementos gráficos na pintura, ao reduzir a cor da pintura à gama mais comum de cinzas no desenho, ao sujar o branco do papel, ao usar a luz do fundo na pintura ou ao produzir a têmpera com grafite em pó, as relações entre o desenho e a pintura se estreitam.

TATO

O sentido do tato é um elemento comum a muitas de minhas escolhas de temas e procedimentos técnicos e à organização de meus trabalhos na forma de livros ou cadernos. Fechaduras e portas de enrolar são construídas para o manuseio. A frotagem, ao reproduzir uma textura em relevo, nada mais é que um paralelo tátil da realidade. Pinceladas e linhas traçadas a lápis ou a ponta de prata reproduzem os gestos da mão. O trabalho com a xilogravura, inerentemente tridimensional, é guiado não apenas pela visão, como também pelo tato. E, finalmente, um livro depende do próprio ato de folhear para ser apreendido, e nos transmite sensações de peso, relativas ao conjunto de suas folhas, e de maciez ou aspereza, relativas ao papel.

DESENHO EM ESPAÇOS PÚBLICOS

Uma vez que permanecemos em um espaço, ele entra em nossa rede de afetos e passa a conter parte de nossa história: marcado pela experiência, este lugar passa por um processo de ressignificação e a nossa relação com a cidade como um todo se transforma.

Quem desenha em um espaço público estabelece um diálogo com todos os que por lá passam. Este diálogo não depende de barreiras físicas e aparatos burocráticos para ocorrer e foi muitas vezes para mim mais proveitoso do que o silêncio decorrente das exposições de meu trabalho em galerias, museus e outras instituições culturais.

Uma atividade como o desenho não é instantânea: ela leva certo tempo e, por isso, tem algo de permanência. A arte pede, porém, um tempo próprio, alheio às necessidades utilitárias momentâneas. Passar algumas horas em frente à porta de um prédio para produzir frotagens dos tijolos de vidro de sua entrada, além de motivo para interrogação, pode se transformar em um estorvo se o zelador tenta limpar a porta ou se precisa levar as latas de lixo para a rua. Algo não se encaixa com o tempo cotidiano, e nem deve se encaixar.

CONSIDERAÇÕES

Meu avô paterno teve uma educação muito religiosa e, apesar de sofrer a resistência de sua família, decidiu abandonar este caminho para se tornar marceneiro. Somente depois de presentear sua mãe com uma caixa de jóias, sua profissão foi aceita. Depois de chegar ao Brasil ele ainda fez algumas destas caixinhas. Uma delas, decorada com flores de marchetaria, foi usada durante anos para guardar as fotos de minha família. Este foi um dos poucos objetos que herdei de minha avó. Ele significa para mim a abertura para o mundo e para a própria possibilidade de se fazer arte.

A madeira usada nas caixas que contém os trabalhos desenvolvidos para o mestrado vem de um painel folheado com jacarandá, presente no apartamento de meus pais até o ano passado, quando foi removido depois de uma reforma. Este painel foi colocado lá por sugestão de meu avô, para barrar a vista da porta de entrada e dar mais privacidade para quem estivesse na sala. Por já ter sido usado, possui uma história e uma memória próprias.

As referências a minha história e à vida cotidiana presentes nesse texto foram feitas intencionalmente para que o trabalho plástico e a experiência vivida fossem considerados em conjunto. Tentei permitir uma leitura aberta através da apresentação do trabalho. Por este motivo é importante que os cadernos permaneçam soltos dentro da caixa de madeira, para que relações diversas possam ser feitas sem que alguma ordem específica seja obrigatoriamente seguida.

Por fim, esta foi uma tentativa de fazer da própria dissertação de mestrado um trabalho artístico, sem que este apresentasse reproduções de obras que se encontram em outro lugar. Utilizei intencionalmente técnicas como a frotagem, a xilogravura e a impressão a laser ou a jato de tinta, mesmo que muitas das imagens produzidas apresentem diferenças entre as cópias e mesmo que a sua produção exija muito tempo. Tive a preocupação de apresentar um trabalho original e múltiplo, ao invés de constatar passivamente uma ausência, a falta do que é de fato fundamental.

(...) e corri pelas ruas, como se estivesse fugido de um pesadelo, cada vez mais depressa para dentro do centro da cidade e eu não sabia, enquanto corria, porque para dentro do centro da cidade, enquanto eu deveria correr exatamente na direção oposta ao centro da cidade, se quisesse ir para a casa, mas provavelmente eu não queria ir de modo algum para casa, e disse comigo que deveria ter ficado também este inverno em Londres e eram quatro horas da manhã e eu corria para dentro do centro da cidade, ainda que devesse ir para casa, e dizia comigo que eu deveria ter ficado em Londres sob todas as circunstâncias e corria para dentro do centro da cidade, sem saber porque para o centro da cidade e não para casa (...) e pensei, enquanto corria, que essa cidade, através da qual eu corro, tão terrível eu sempre a perceba, e sempre percebi, é para mim mesmo a melhor cidade (...).

Thomas Bernhard (tradução livre).

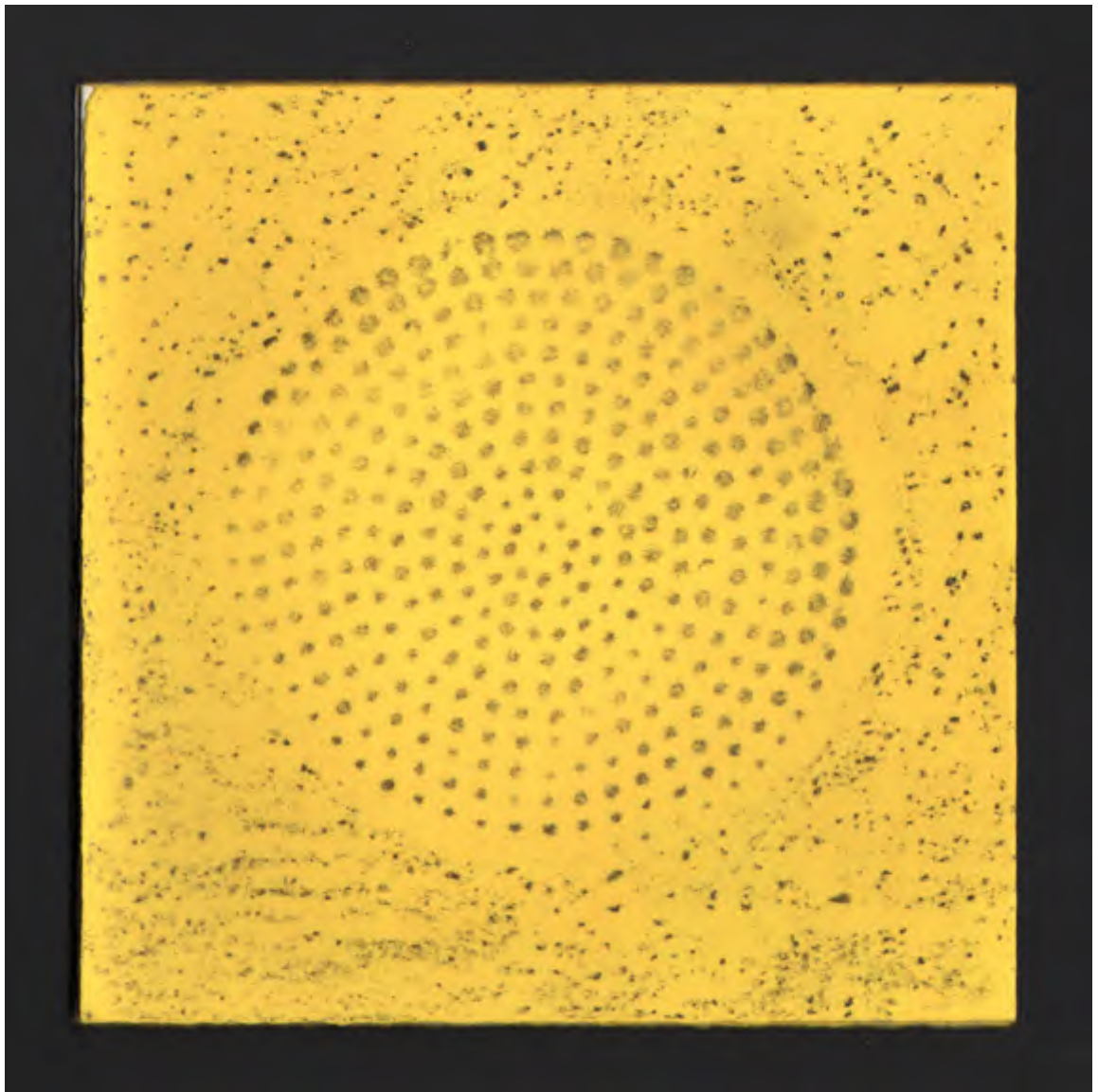
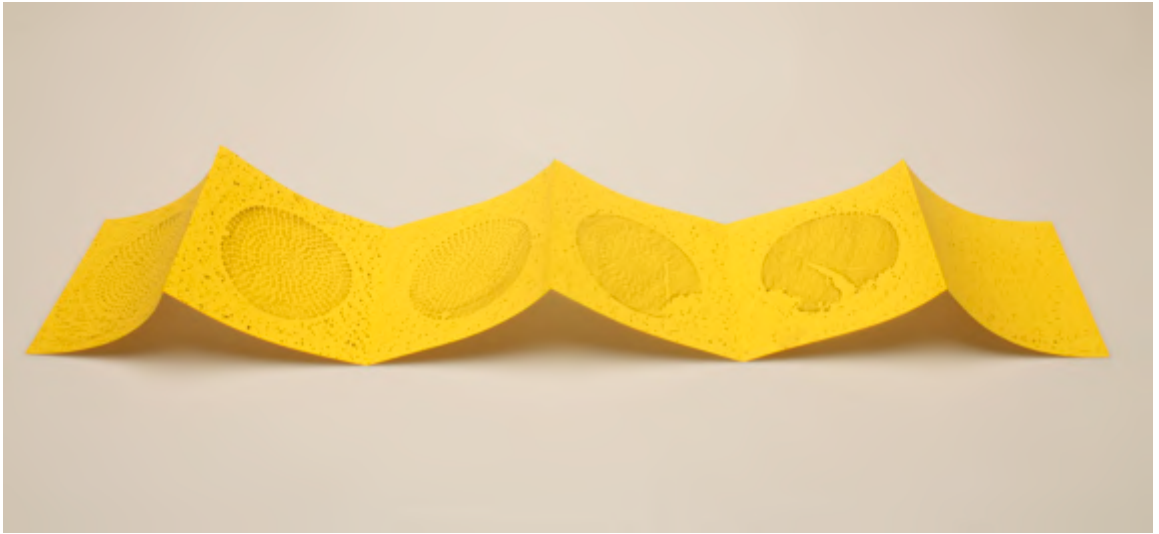
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

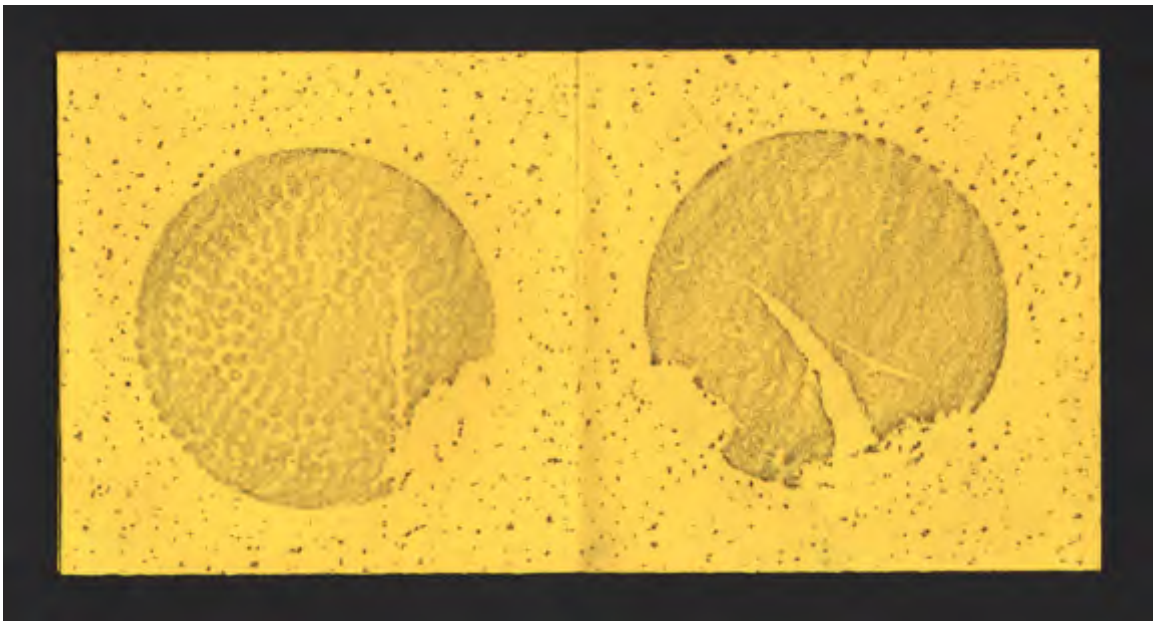
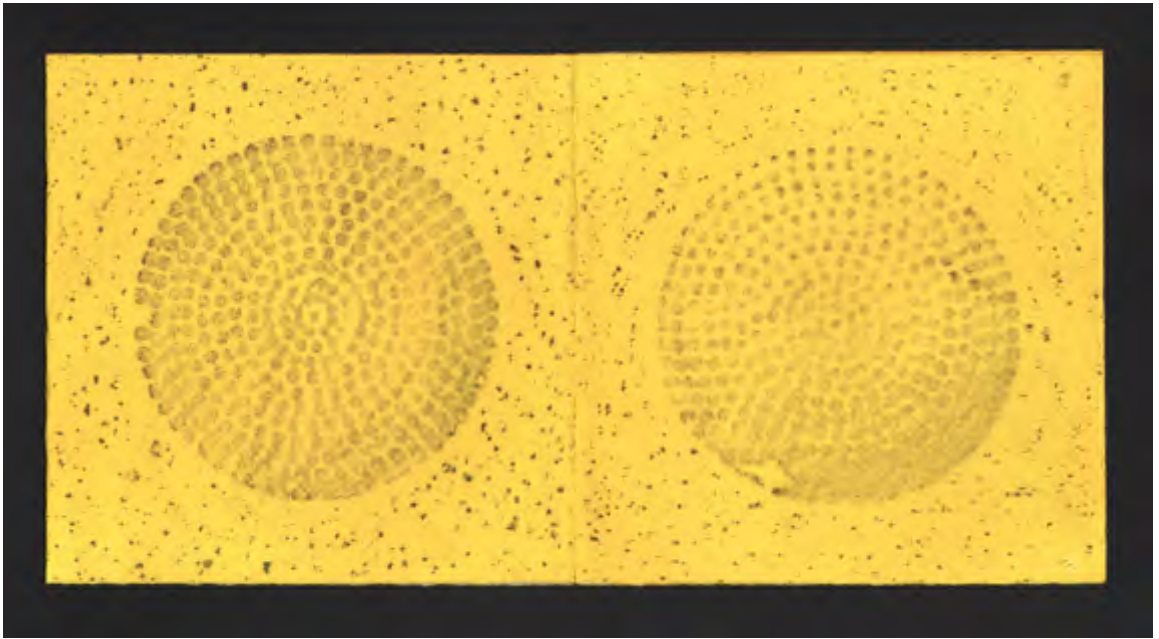
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura**.
São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BERNHARD, Thomas. **Alte Meister**. Fankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- _____. **Holzfällen**. Fankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- BOWIE, Theodore. **The Sketchbook of Villard de Honnecourt**.
Indiana: Indiana University Press, 1959.
- BRODSKY, Joseph. **Marca d'água**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BRUNNER, Felix. **A Handbook of Graphic Reproduction Processes**.
Teufen: Arthur Niggli, 1975.
- CHIARELLI, Tadeu. **Mick Carnicelli, São Paulo: paisagem da alma**.
São Paulo: MAM, 2004.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FEENEY, Kelly. **Josef Albers: Works on Paper**.
Alexandria, Virginia: Art Services International, 1991.
- GIACOMETTI, Alberto. **Paris Sans Fin**. Paris: Buchet/Chastel, 2003.
- JANSSEN, Hans. **Richard Serra: Drawings (1969-1990)**. Berna: Benteli, 1990.
- JOHNS, Jasper. **Ziele auf maximale Schwierigkeit beim Bestimmen dessen, was passiert ist**. Interviews, Statements, Sketchbook-notes: Jasper Johns.
Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1997.
- KLABIN, Vanda Mangia. **Richard Serra**.
Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e Outros Escritos**.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KOSCHATZKY, Walter. **Die Kunst der Graphik**.
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- KUROSAWA, Akira. **Relato Autobiográfico**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MATISSE, Henri. **Escritos e Reflexões sobre Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

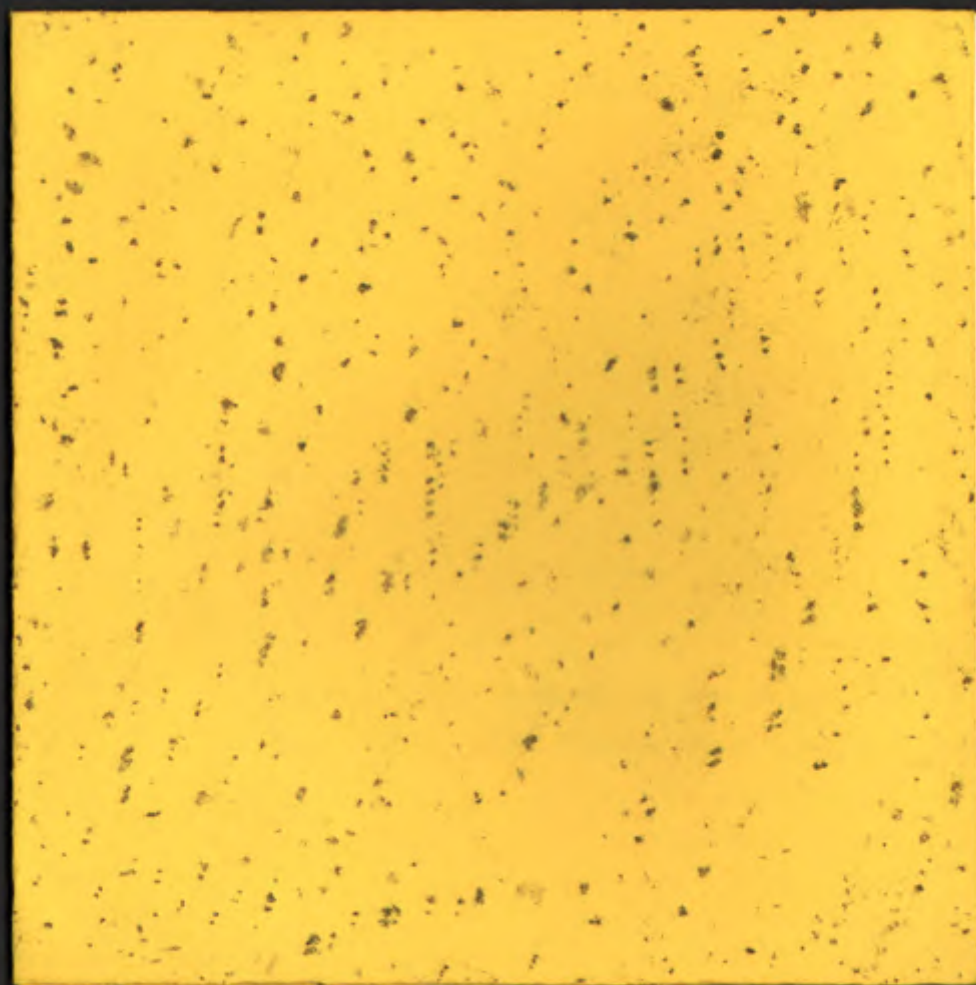
- MOLINA, Juan José Gomes (Coord.). **Las Lecciones del Dibujo.**
Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil.** São Paulo: Ática, 1996.
- POWELL, Cecilia. **William Turner in Deutschland.** München: Prestel-Verlag, 1995.
- RUDEL, Jean. **A Técnica do Desenho.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata.**
São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SCHORSKE, Carl. **Viena Fin-de-siècle.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCOLARO, Micaela. **Morandi.** Paris: União Latina/MASP, 1997.
- STERK, Harald; ZEDNICEK, Walter. **Otto Wagner.** Viena: Tusch, 1994.
- TASSINARI, Alberto. **Amilcar de Castro.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VAN DER LINDEN, Fons. **Dumont's Handbuch der grafischen Techniken.**
Köln: DuMont Buchverlag, 1990.
- VARNEDOE, Kirk. **Jasper Johns: A Retrospective.**
New York: The Museum of Modern Art, 2006.
- WING-FONG, Lui. **Traditional Chinese Rubbing Techniques.**
Hong Kong: The Urban Council, 1986.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte.** 4. ed.
São Paulo: Martins Fontes, 2000.



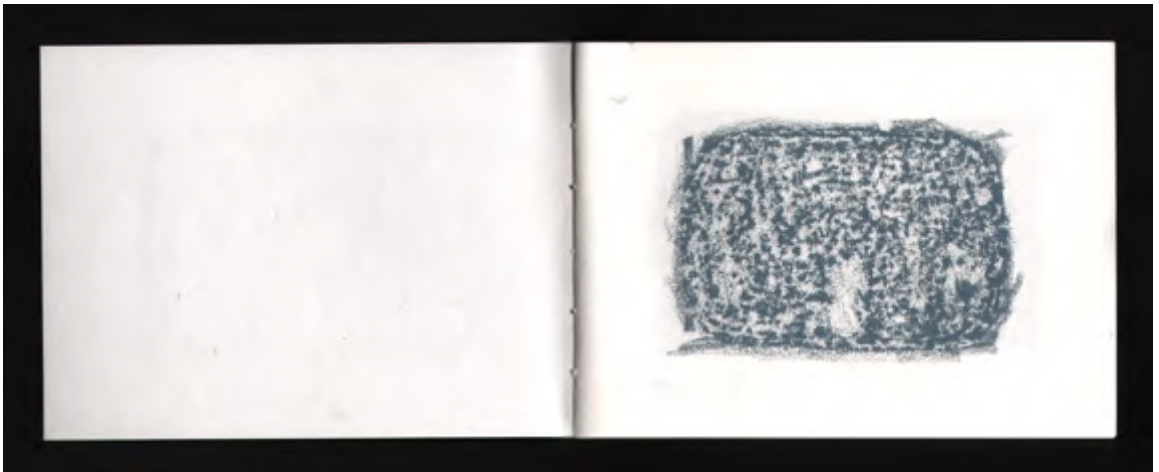


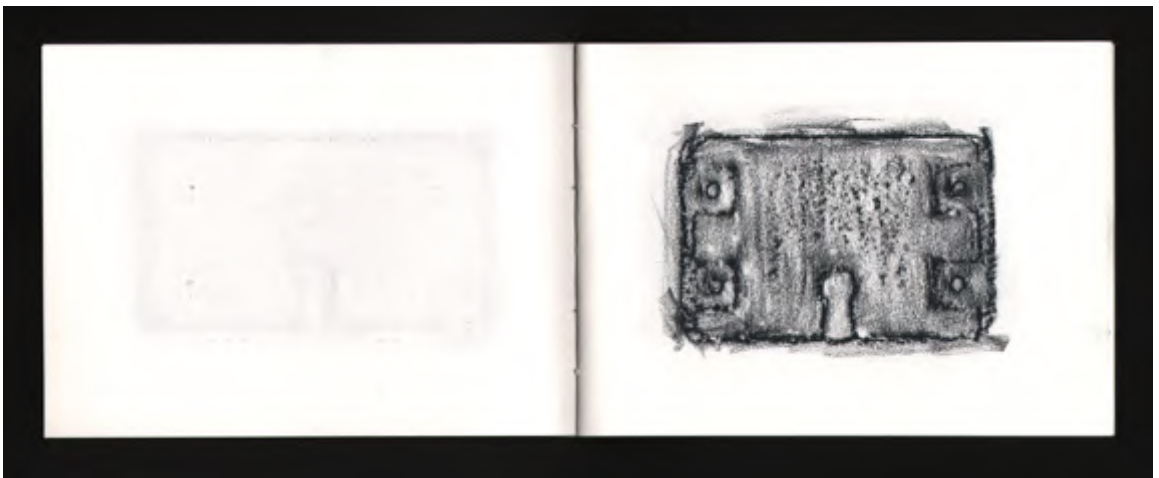
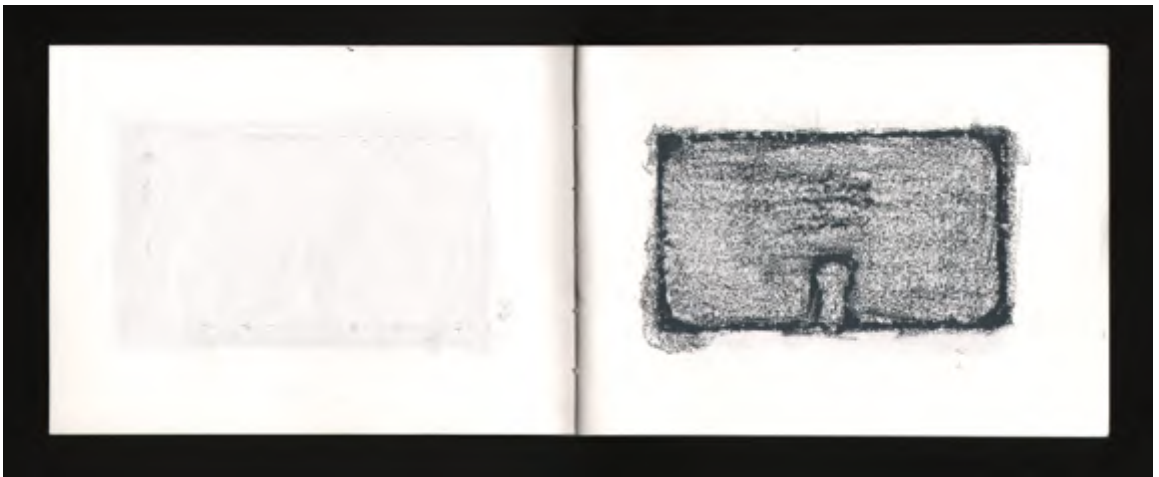
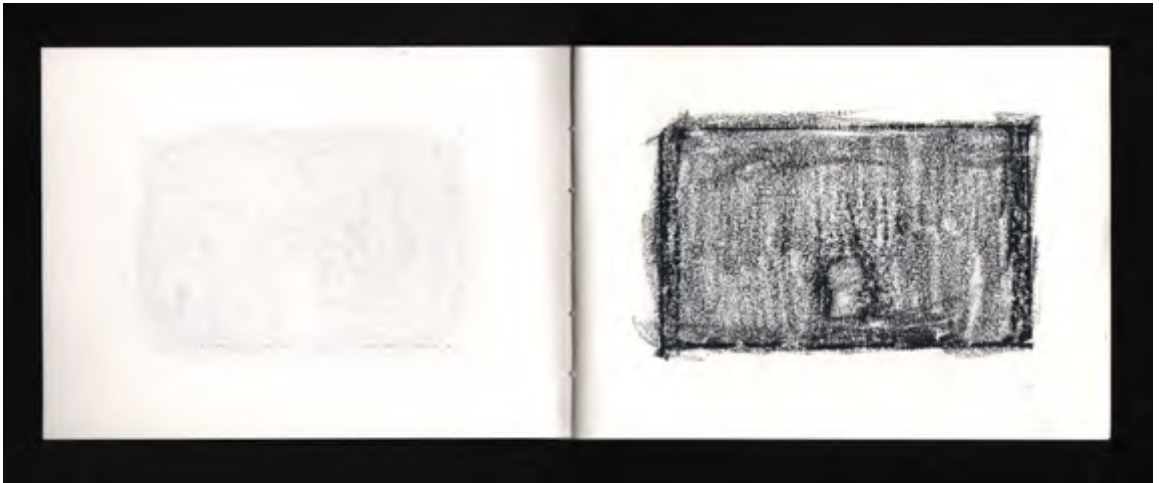


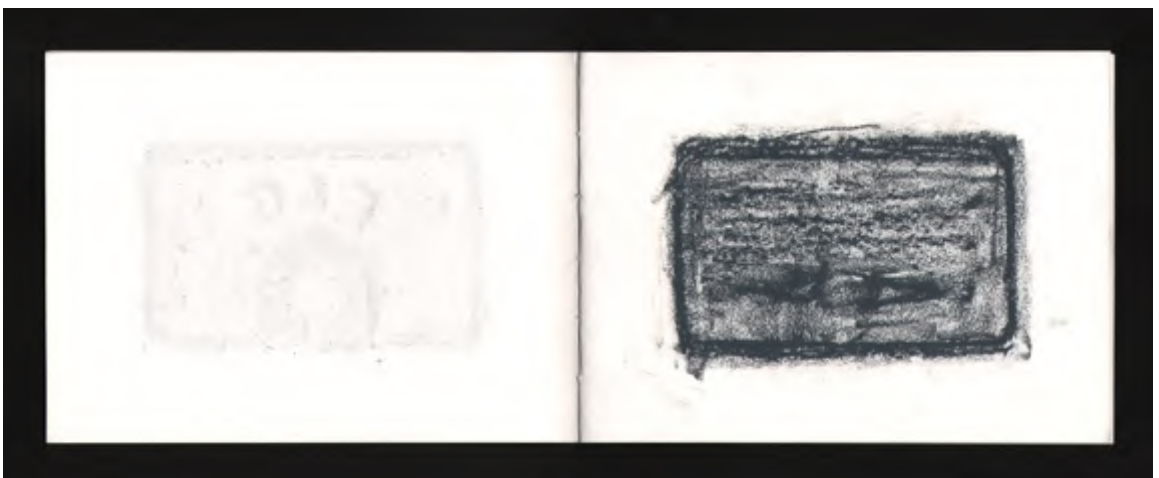
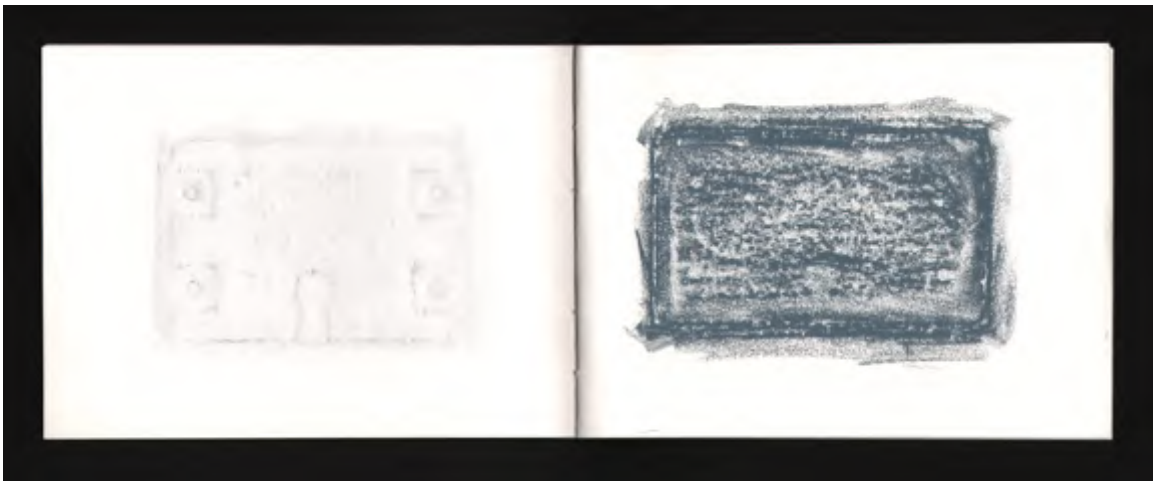


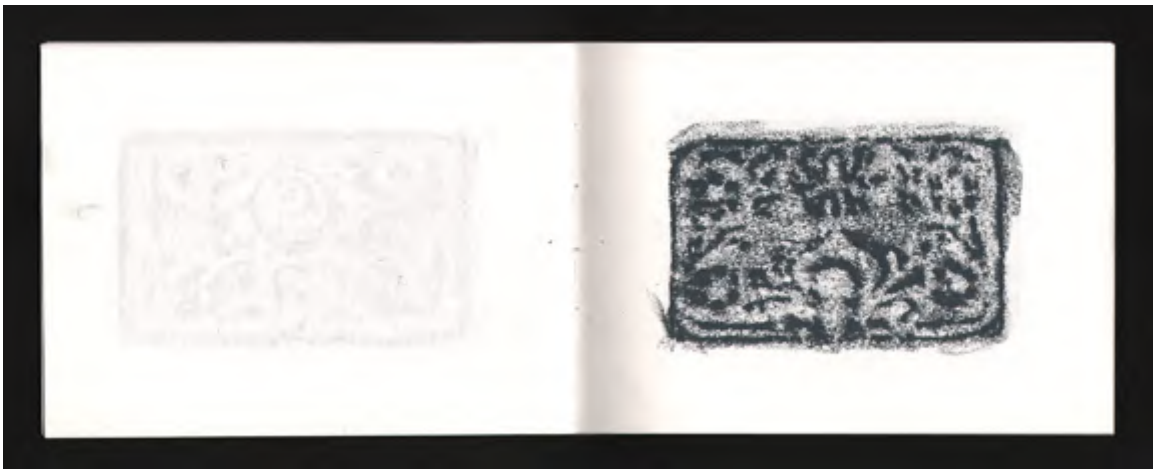
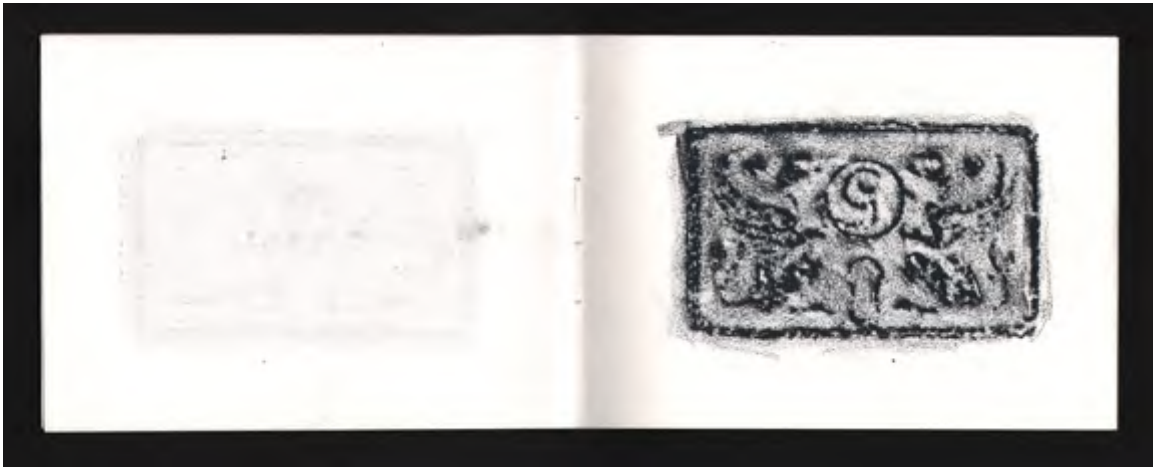
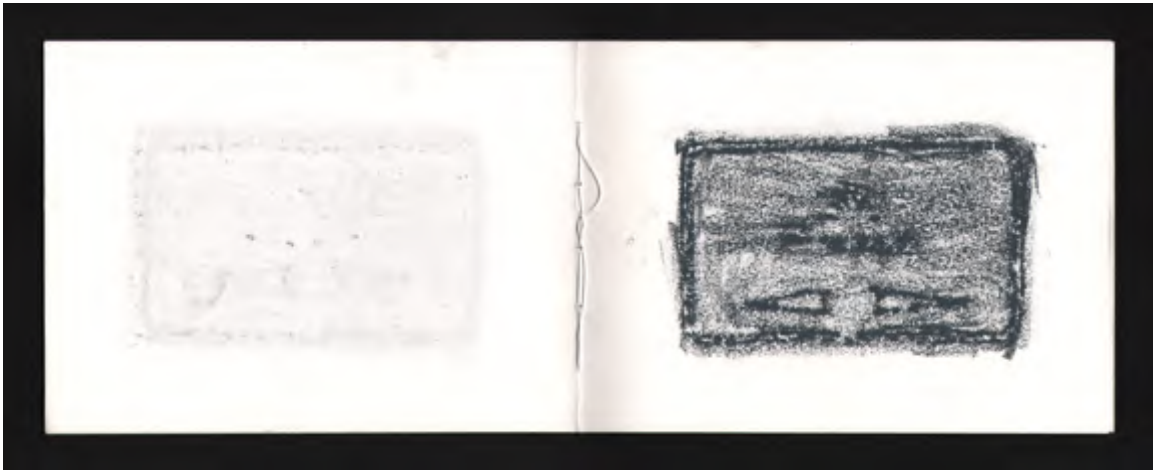


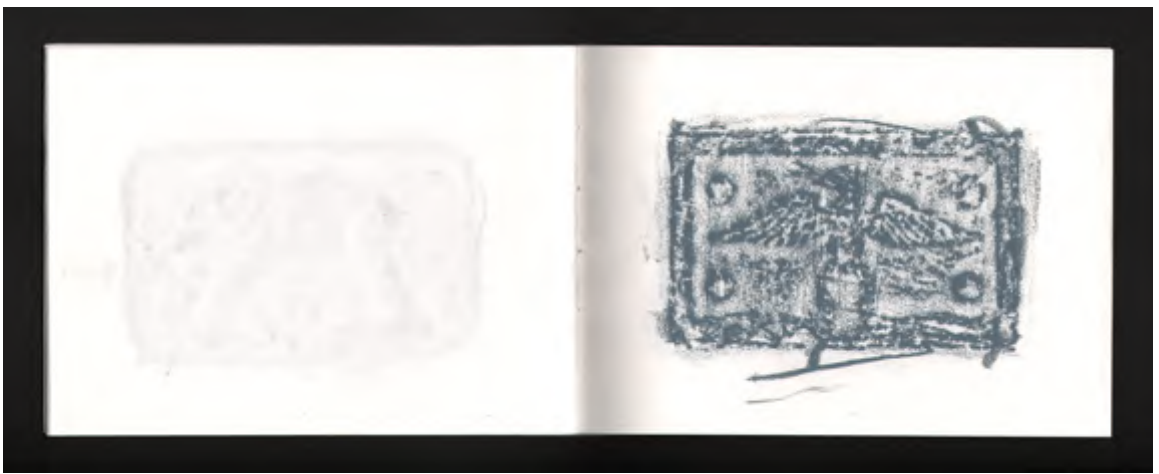
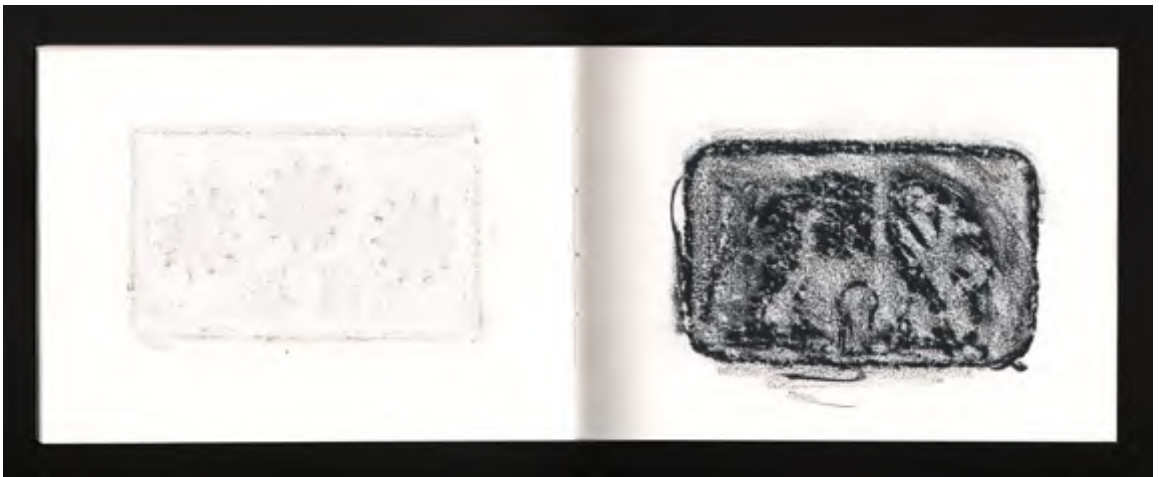
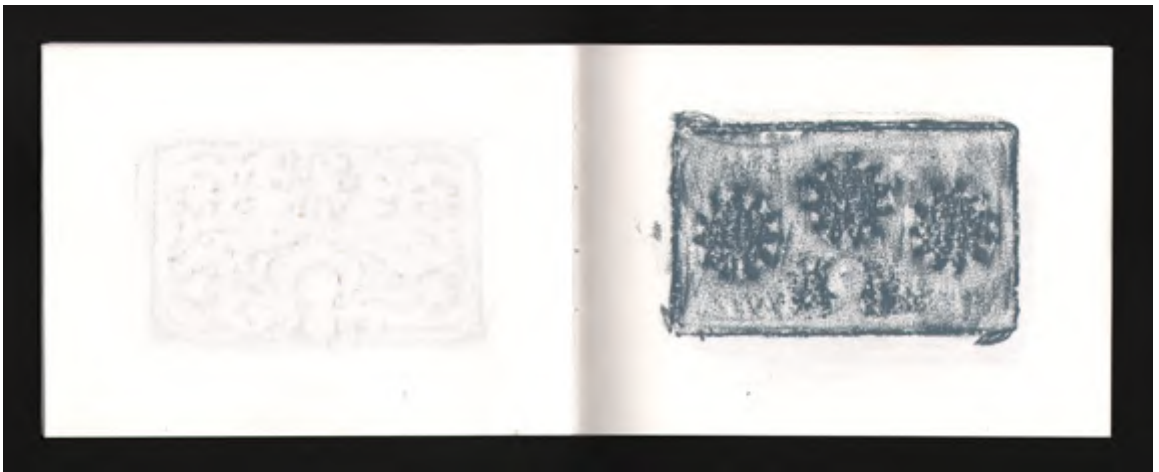
PROTAGON DE UNO DE APALTO E TIDLOS DE VIDRO
POLIMERO ACRILICO, GUMAS E PONTA DE PRATA SOBRE PAPEL
10 EXEMPLARES
MARCH GALLERIE
VIENNA, 2010

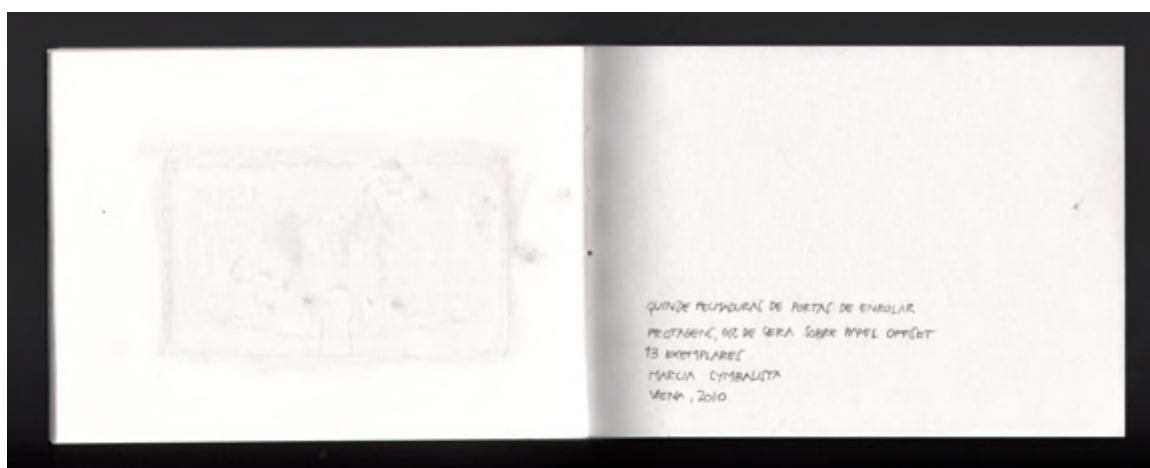
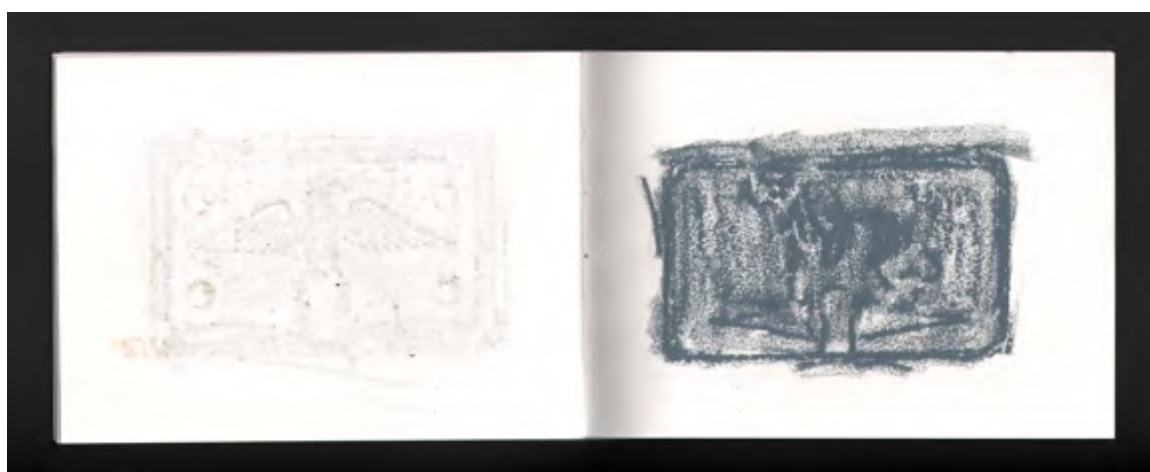


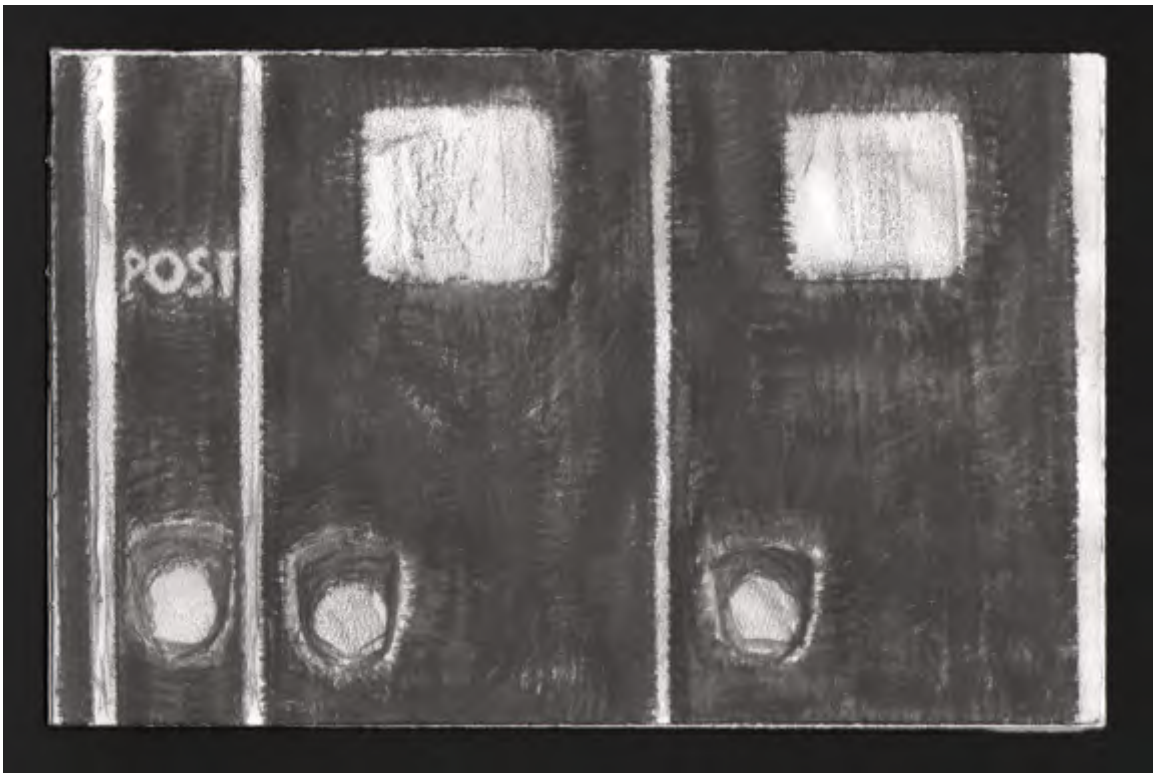
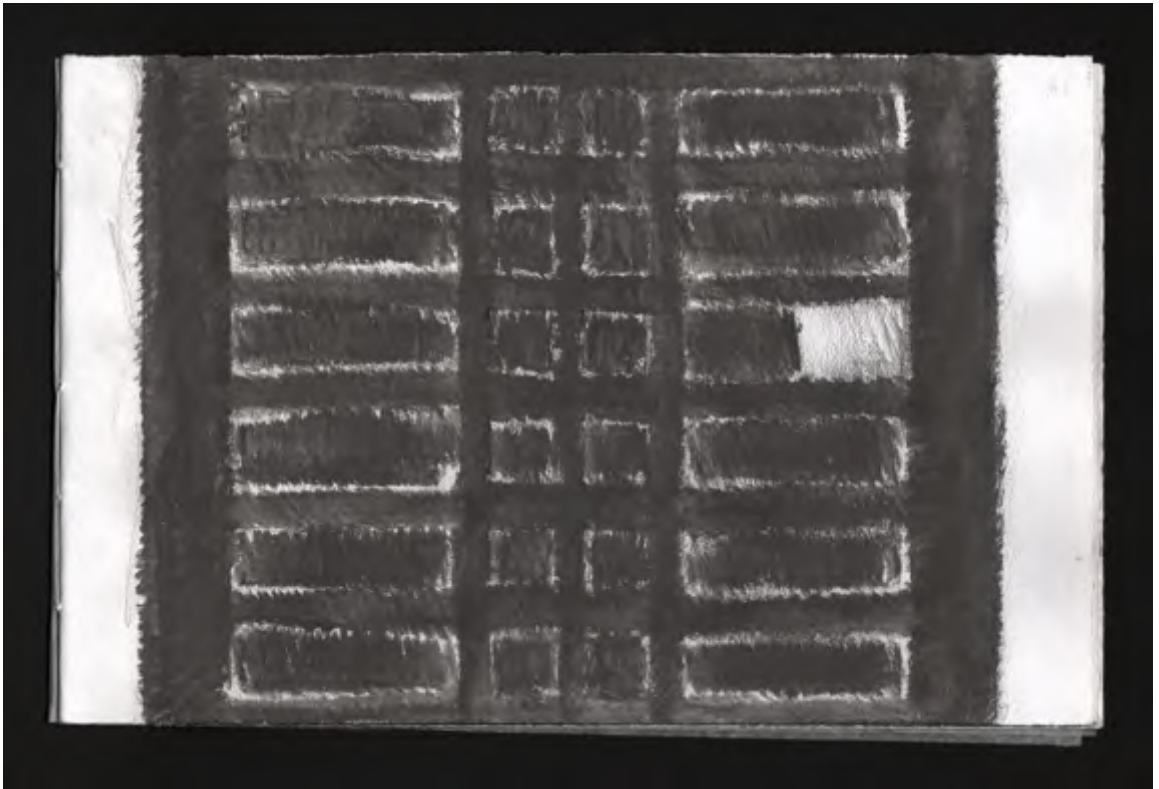












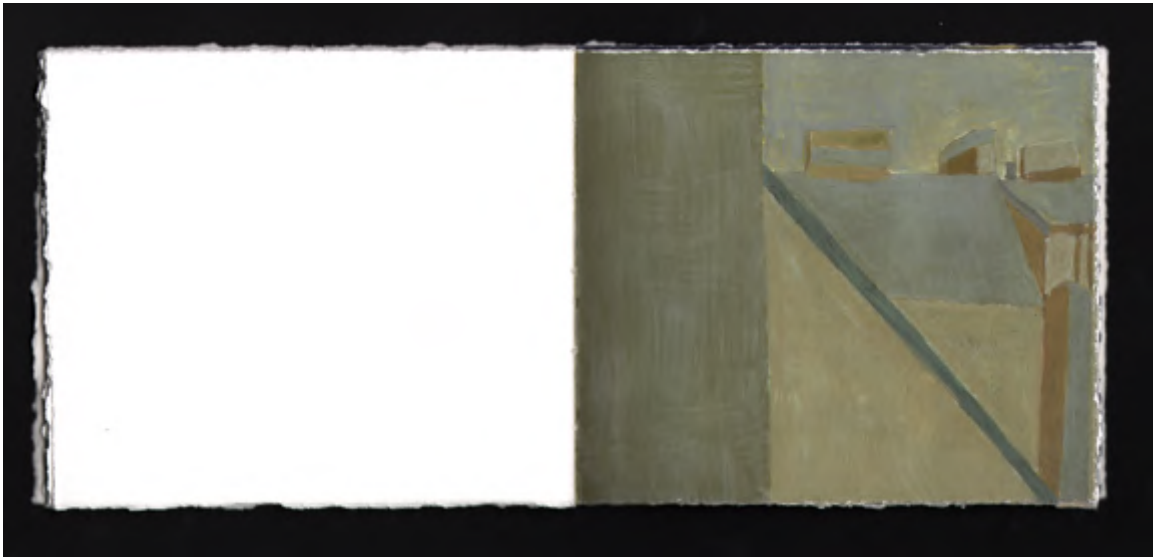


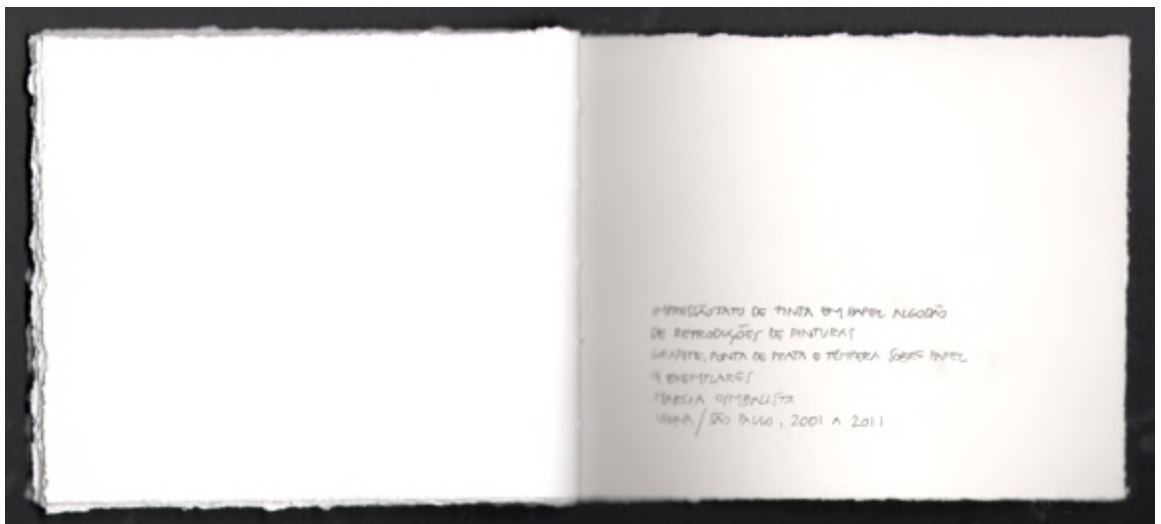
PROTAGONIA RETRABALHADA DE
CAMPANHA, CAIXA DO CORREIO E CHAVES.
GRAFITE SOBRE PAPEL
12 EXEMPLARES
MARCIA CYMBALISTA
VIENA/SÃO PAULO, 2011



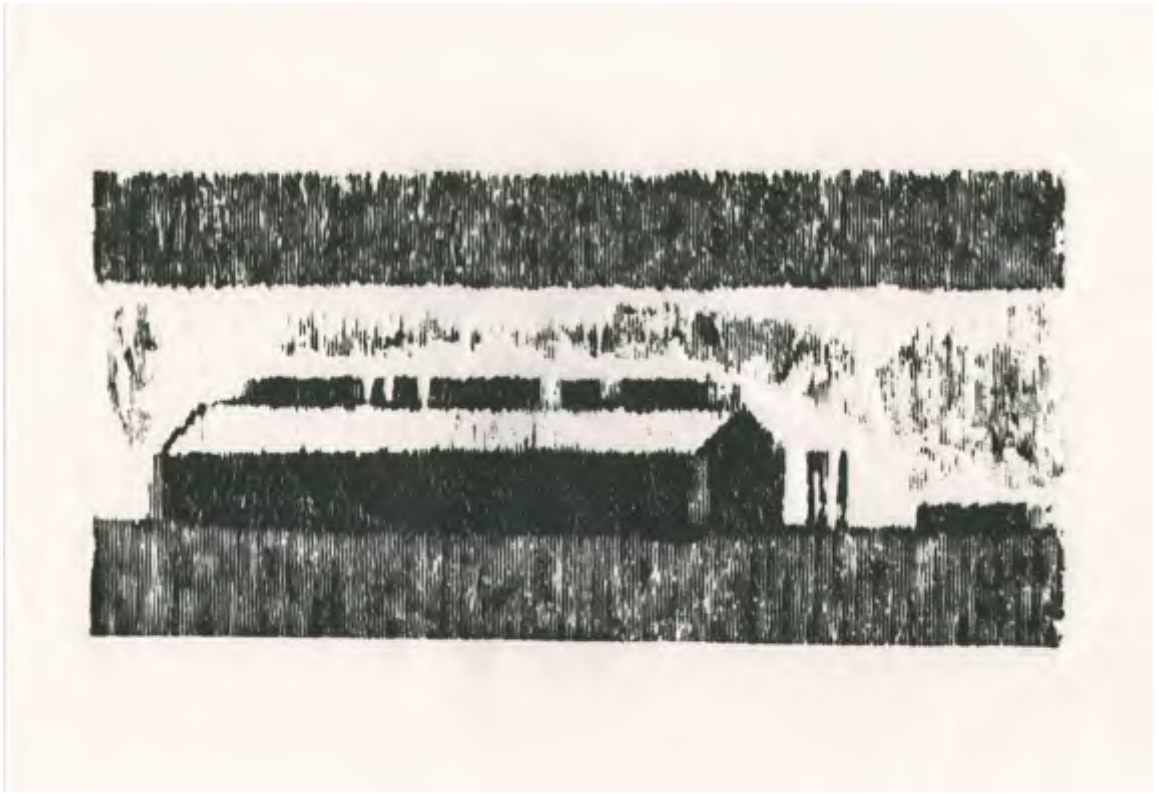


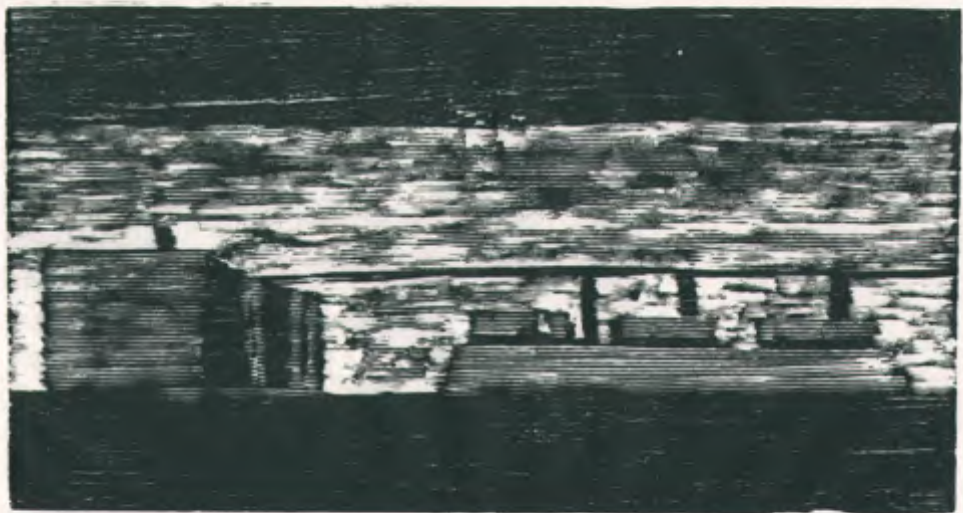
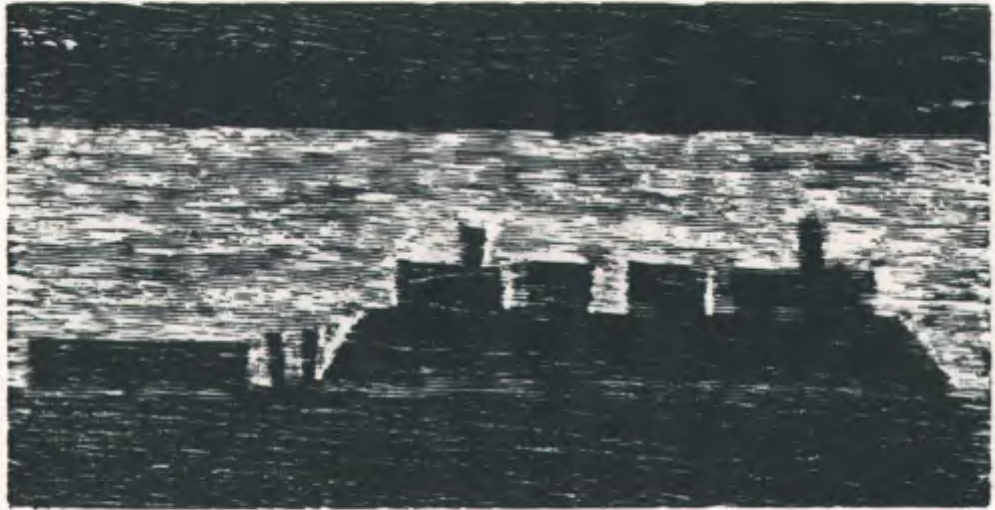


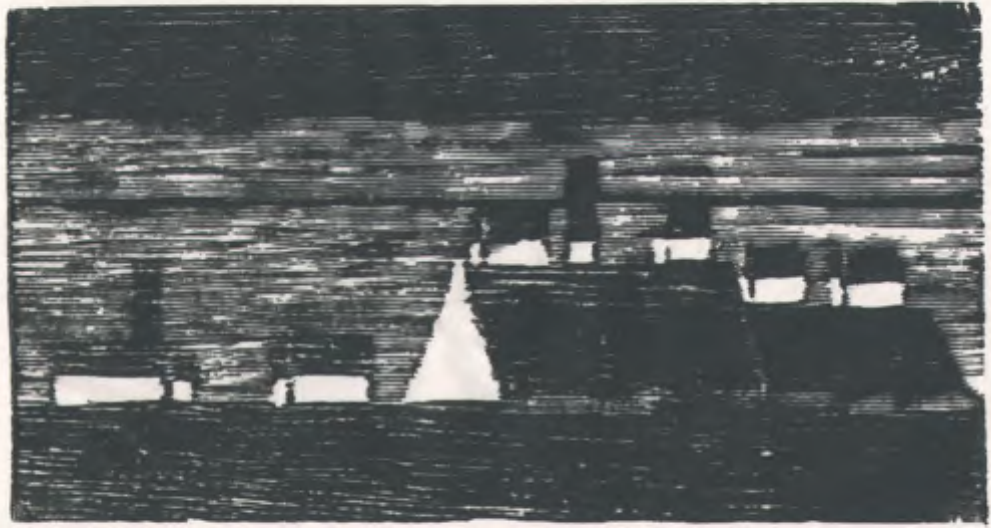




IMPRESSÃO DE TINTA EM PAPEL ALGODÃO
DE REPRODUÇÕES DE PINTURAS
LÁZIO, PUNTA DE PENHA E TÊMPORA SEMS INTEL
15 EXEMPLARES
FABRICA SIMPLASTA
VIANA/SÃO PAULO, 2001 A 2011







'METRÔ A CÉU ABERTO'
XILOGRAFIA SOBRE PAPEL JAPONÊS
9 EXEMPLARES
MARCIA CATALISTA
SÃO PAULO, 2010