

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA *12*


ANNA BLUME

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

SÃO PAULO – JUNHO de 2004

<http://utopia.com.br/apml>

<http://www.fflch.usp/dlm/napcg>

Conselho Editorial

ALMUTH GRÉSILLON

AMÁLIO PINHEIRO

JULIO CASTAÑON

RAUL ANTELO

ROBERTO BRANDÃO

WILLI BOLLE

YEDDA DIAS LIMA

Editoria Científica

CECILIA ALMEIDA SALLES

PHILIPPE WILLEMART

SÔNIA M. VAN DIJCK LIMA

TELÊ ANCONA LOPEZ

Diretoria Editorial

CECILIA ALMEIDA SALLES

Projeto Gráfico e Capa

LUCIANO GUIMARÃES E DENISE PAIERO

Ilustração de capa

DESENHOS DE LUIZ GÊ

Paginação

MARIA AUGUSTA MOTA

Editor Responsável

JOSÉ ROBERTO BARRETO (Mtb 21 287)

Revisão Especializada

MARLENE GOMES MENDES

Vendas

Annablume Editora e Comunicação Ltda.

Rua Padre Carvalho, 275 – Pinheiros

05427-100 – São Paulo – SP

Fone/Fax: (011) 3812-6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
CECILIA ALMEIDA SALLES	

ARTIGOS

JORNAL: CIDADE É CULTURA	13
AMÁLIO PINHEIRO	

A CRÍTICA GENÉTICA DIANTE DO PROGRAMA DE RECONHECIMENTO VOCAL	29
PHILLIPPE WILLEMART	

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEXTUAL COMO REELABORAÇÃO DA REALIDADE	43
EDINA REGINA PUGAS PANICHI	

MEMÓRIAS DE UM CERTO RELATO	53
MARIA DA LUZ PINHEIRO DE CRISTO	

ALGUMAS QUESTÕES ACERCA DA LEITURA	73
VERÔNICA GALÍNDEZ JORGE	

PROCESSO DE CRIAÇÃO: DESVELANDO NÍVEIS DA COMUNICAÇÃO INTRA E INTERPESSOAL	91
JOSÉ CIRILLO	

UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO NA FOTOGRAFIA	105
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES	
O LUGAR DO ARTISTA NA CIDADE	139
CLAUDIA TEIXEIRA MARINHO	
ESPAÇO DE ELOQUÊNCIA	159
CECILIA ALMEIDA SALLES	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ACRONON E H. J. KOELLREUTTER	171
NÉLIO TÂNIO PORTO	
TELEJORNALISMO: PROCESSO EM MOVIMENTO	199
ALINE GREGO	

O LUGAR DO ARTISTA NA CIDADE

CLAUDIA TEIXEIRA MARINHO
Universidade Anhembi Morumbi

RESUMO

A proposta desse artigo é discutir a importância de trazer o espaço para o interior das discussões sobre o processo de criação artística. A leitura das formas de relação do artista com o espaço pode nos dar acesso a alguns de seus princípios produtivos. Para desenvolver esse assunto, faço uma análise do processo de criação de Evandro Carlos Jardim, tomando como objeto de investigação alguns de seus desenhos da São Paulo.

RÉSUMÉ

Cet article tient à souligner l'importance de l'introduction de l'espace au sein des débats sur le processus de la création artistique. La lecture du rapport de l'artiste avec l'espace, permet d'avoir accès à quelques uns de ses critères productifs. Pour développer ce sujet, je fais une analyse du processus de création d'Evandro Carlos Jardim, en prenant comme objet de recherche plusieurs de ses dessins sur la ville de São Paulo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to show the importance of bringing the space to the discussions about the process of artistic creation. The interpretation of the different relationships established between the artist and his environment may offer some of his principles of production. In order to develop this subject, I analyse the process of creation of Evandro Carlos Jardim, investigating some of his drawings of the city of São Paulo.

APRESENTAÇÃO

Minha proposta neste artigo é tecer algumas considerações sobre a importância do lugar nas discussões sobre o processo criativo.

Defendo a idéia de que o espaço pode ser visto como instância de revelação, ou seja, acredito que, por uma leitura das formas de relação do artista com o espaço, podemos ter acesso a seus princípios produtivos. As marcas que ele deixa no espaço e que definem um lugar, podem ser lidas como índices do seu fazer assim como são lidos os objetos que ele produz e transforma ao configurar sua obra, os quais a Crítica Genética se propõe a analisar em busca de sua lógica criativa.

O método proposto por esta área de estudo visa analisar a obra por seu caráter processual, ou seja, revelá-la a partir dos percursos e opções do artista ao longo de sua produção.

Para apresentar uma pequena parte das reflexões que tenho feito a respeito do contexto nas discussões e estudos nessa área, abordarei o espaço de trabalho do artista a partir de uma análise de suas relações com a cidade.

Para isso, utilizo o conceito de cidade como aquela que acolhe a ação criativa como medida transformadora de seu contexto, discuto as formas de presença do artista na cidade e, a partir da definição do ateliê como dimensão simbólica que retrata o artista nela, traço as medidas para analisar como Evandro Carlos Jardim se relaciona com São Paulo.

SOBRE A CIDADE

A cidade é tema em várias áreas de estudo, e cada uma delas aponta uma das múltiplas possibilidades de traduzi-la. Para o arquiteto ela é pensada por suas edificações e projeto urbanístico; para o geógrafo, é vista em termos de ocupação e fluxos de sua economia; para o historiador, como retrato da produção de indivíduos e/ou grupos em um período.

Por cada um destes recortes, a cidade é revelada por aspectos particulares, que não nos servem como medida para retratá-la como contexto e texto do artista. Por isso, devemos buscá-la em contornos mais gerais que dêem conta de revelá-la em sua complexidade e império de signos do qual o artista se serve para produzir.

Raquel Rolnik (1988) define a cidade como forma de escrita, estabelecendo uma relação entre os milhares de tijolos empilhados pelas edificações – que marcam as relações do homem com a natureza e o agrupamento de letras, que formam palavras para representar sons e idéias. Ela afirma que ambas, escrita e cidade, aparecem impulsionadas pela necessidade de memorização, de medida e de gestão do trabalho coletivo:

Na cidade-escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, ordens, inventários) que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana cumpre também este papel (Rolnik, 1988, p.16).

Lucrecia Ferrara, a partir dos estudos da semiótica peirceana, apresenta a cidade em termos de imagem e imaginário e pontua que, no jogo entre um e outro, encontramos uma medida privilegiada para traduzi-la:

A imagem corresponde à informação solidamente relacionada a um significado que se constrói numa síntese de contornos claros que a faz única e intransferível (...) ao contrário, o imaginário corresponde à necessidade do homem de produzir

conhecimento pela multiplicação dos significados, atribuir significados a significados (Ferrara, 2002, p. 118).

Ou ainda:

A imagem é um dado e corresponde a uma concreta intervenção construída na cidade, o imaginário é um processo que acumula imagens e é estimulado ou desencadeado por um elemento construído ou não, porém, claramente identificado com o meio e o cotidiano urbano (Ferrara, 2002, p. 118).

A autora define a cidade a partir de suas representações e, para tanto, toma como mote uma discussão trazida por Milton Santos sobre a diferenciação entre o espaço urbano e o da cidade: “Na realidade, há duas coisas que estão sendo confundidas gratuita e alegremente, isto é, a cidade e o urbano. O urbano é freqüentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, interno. Não há que confundir” (Santos apud Lucrecia, 2002, p. 118). Mas bem sei que eles não estão dissociados, pois é pela manifestação do urbano que a cidade se revela a partir das particulares de suas manifestações como explica Ferrara (1993, p. 201): A mercadoria, o comércio, a industrialização, o êxodo rural, a explosão demográfica, a fábrica, a linha de montagem, a especialização da mão de obra, o salário, o patrão, o operário, a manufatura, a tecnologia, a eletricidade, a eletrônica. Por sobre as causas e conseqüências do fenômeno urbano, as imagens da cidade: ruas, avenidas, praças, galeria.

A cidade traduzida como trama de suas imagens e imaginário apresenta-se como dimensão viva, dotada de dinamismo próprio e em constante transformação. A imagem como reconstrução visual da história documental da cidade presta-se como dado perceptivo para aqueles que passam e moram nela e, nessa medida, constitui o seu imaginário: “A imagem é concretamente construída, o imaginário é estimulado ou desencadeado pelas características urbanas que se comunicam pelas imagens” (Ferrara, 2000, p. 121).

A cidade, pensada em termos de imagem e imaginário, comporta um artista que a percebe por suas imagens, as quais ele codifica numa

ação participativa que lhe impõe uma diversificação de aspectos que são valorizados por seu conhecimento e fazer. Entendo que seu imaginário, apresentado em variadas formas de signo, contribui na reformulação das imagens da cidade, que por sua vez pode refletir medidas do seu processo.

Considerando as questões referentes à fundação de lugares como um modo de assinatura do artista, a função territorializante das suas ações torna-se relevante para se pensar o fazer artístico.

O ARTISTA NA CIDADE

Quando relacionamos o fazer criativo e a cidade, aparentemente as questões que daí decorrem nos levariam a pensar as manifestações de arte urbana como aquelas que contam com as dinâmicas da cidade como matéria-prima constituinte do seu discurso, ou ainda as representações artísticas que tomam a cidade como tema. Dado que meu interesse não é discutir o produto artístico, mas os processos que levam a ele. Convém esclarecer que o foco, aqui, será aquele que prima pela relação do artista com a cidade, em um tempo em que o objeto artístico ainda não existe, quando o projeto, a transformação do material, os rascunhos e as anotações são os únicos acessos que temos a ele.

O problema é saber como o projeto e o seu encaminhamento se traduzem na configuração de um lugar. E tal questão pode ser melhor respondida se levarmos em conta as diversas configurações que a cidade, como projeto moderno, e a presença do artista nela.

Por isso vamos falar do ateliê como símbolo da estada do artista na cidade e acompanhar suas transformações ali. Posteriormente, demonstrarei que a sua codificação se fez a partir da construção de imagens que o artista contemporâneo lança mão quando se dispõe a tomar o espaço urbano como referência para o desenvolvimento de seu projeto.

Dos burgos guardados por muralhas às cidades “superexpostas”, apresentadas por Virilio (Virilio, 1999), testemunhamos uma mudança substancial nos recursos adotados pelo Estado para guardar suas fronteiras. Nestas, os muros de pedra são substituídos por

sensores que, instalados nos aeroportos, controlam os fluxos de entrada e de saída, o que transforma seus pórticos (eletrônicos) em interceptadores de trajetos, que codificam as passagens, não a permanência dos seus visitantes, que nunca deixam de ser estrangeiros, pois as cidades que os recebem interessam-se muito mais por sua passagem e por sondar suas roupas e bagagens.

A necessidade de codificação das fronteiras por aparelhos e objetos, marcas das cidades contemporâneas, levou os pórticos para o seu interior, são eles que controlam os deslocamentos e mediam nosso trânsito de um lugar a outro: as portas de banco, as câmeras na entrada dos supermercados, as catracas do metrô, as guaritas e correntes das ruas particulares e condomínios, os pedágios, etc, são fatores que revelam uma compartimentação da cidade.

A profusão dos lugares faz com que o artista entenda que, parte de sua tarefa criativa, é construir nichos produtivos que lhe permitam lançar mão de técnicas, materiais e recursos. Estes, por sua vez, são ajustados de modo significativo a sua ação. Bem sei que hoje a concepção de um lugar privilegiado para produzir é apenas mito, o objeto artístico tomou tais dimensões, que a sua produção supõe uma quantidade de saberes que o artista nem sempre detém por isso a condição para que a criação ocorra é a realização de trocas, parcerias. Assim, entendo que para a cidade se tornar parâmetro produtivo para o artista, ela deve ser interpretada, recortada, mapeada em territórios que se traduzem como textos que o artista elabora e sobrepõe a ela, ou melhor, insere em sua trama.

Ao mesmo tempo em que as redes internas e a internet trazem a facilidade na transmissão das informações e de algum modo fazem com que o lugar concreto deixe de ser para o artista um imperativo para a troca, a cidade, como produto das formas de relação que os seus habitantes estabelecem com ela, se traduz como mosaico, rizoma, rede de relações que se articulam pelas passagens e estadas de grupos e pessoas. O artista que vive numa cidade assim sabe que, como condição para se manter nela, terá que determinar os seus próprios pontos de parada, a partir dos quais possa estabelecer as relações necessárias para formalizar seu discurso.

Mesmo que ele possa varrer a cidade por seu olhar e por sua imaginação, sem que seja preciso levar em conta suas fronteiras e virtualizações, devemos levar em conta que, quando ele a aborda a propósito da produção, terá que definir seus nichos, criar seus pórticos e determinar a senha necessária para adentrá-los. Caso contrário, corre o risco de ser arrebatado pelos seus fluxos da cidade e ter a realização do seu projeto inviabilizado:

Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita (Deleuze, 1997, p. 116).

Dito isto, devemos entender o quanto as dinâmicas da cidade têm um papel marcante na forma como o artista constrói e viabiliza os seus projetos.

O ATELIÊ COMO LUGAR DO ARTISTA NA CIDADE

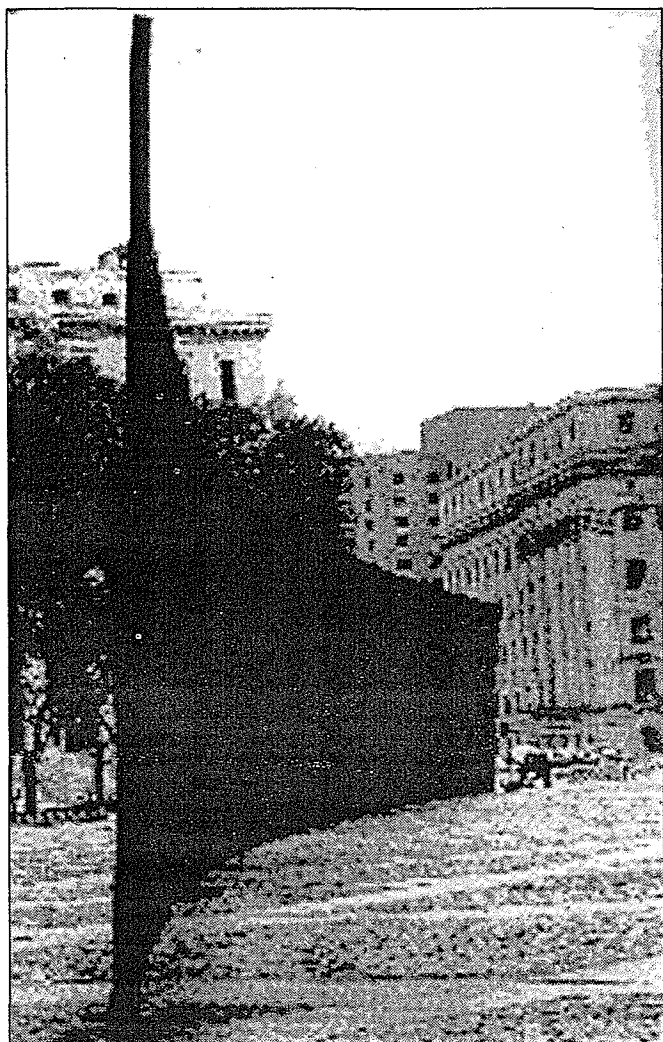
Vejo que é necessário estabelecer um outro recorte, por isso falarei dos ateliês. Lugar do artista com endereço certo na cidade, o ateliê se configura pelas determinações impostas pela feitura de uma obra e se traduz mais como um modo de relação do artista com o espaço e menos com a configuração concreta de um local pensado para uma produção específica. Quando se ocupa da cidade para produzir o artista desloca porções dela como um contorno particular e as devolve em novos significados. A partir desta dinâmica testemunhamos a tradução da cidade pelo artista. De contexto a texto, ela é sua matéria criativa.

Para falar da imagem do ateliê dissipado na cidade, encontramos pistas no ensaio de Tassinari (2001), que versa sobre a concepção do espaço da obra de arte nos períodos moderno e pós-moderno.

A partir das noções de espaço da obra e espaço em obra, ele fala sobre as diferenças ocorridas quando a arte perde a sua função representativa e aos poucos rompe as fronteiras entre o espaço da obra e o do cotidiano.

O modo como a questão é colocada neste estudo possibilita inferir a natureza do trabalho realizado permitindo pensar nas mudanças da relação do artista com a cidade.

Se tomamos o exemplo dado por ele, a escultura *Arco Inclinado* de Richard Serra, constatamos que para o artista a cidade se apresenta como suporte e não como tema.



Richard Serra. *Arco Inclinado*, 1981.
Federal Plaza Nova York

“Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (Tassinari, 2001, p. 76).

A cidade de Serra é a tradução de um lugar tocado pelo trabalho, pela construção e pelo seu devaneio estético, parâmetros que também constituem o ateliê como lugar significado.

Esta questão será melhor entendida a partir de um breve histórico dos ateliês. Como lugar produto do contexto urbano, ele se revela como local de troca na cidade. Mas, para que o artista chegasse a conceber o seu espaço com

amplitude e abrangência como se dá hoje, foi preciso um longo percurso que se iniciou com o artista nômade pré-renascentista e que se desenvolveu na figura do artista expatriado, que não tem definida uma morada específica para alojar o seu fazer. O ateliê hoje se confunde com a própria cidade e com todas as cidades, o que me faz duvidar se o termo nomadismo deva ser aplicado a ele: “Ciganos não estão de mudança; estão enraizados na tribo. Morar não é dormir em cama imóvel, mas viver em ambiente habitual” (Flusser, 1983, p. 73).

A CONSTRUÇÃO DO ATELIÊ COMO IMAGEM

O artista contemporâneo se arrisca em buscar, em moradas inabitáveis, o lugar do seu fazer, ele não é como o artista-artesão do final da Idade Média que, vinculado às *lodges*, caminhava de um local a outro, mas estabelecia uma mesma relação com o seu espaço. A sua condição de nômade – que caminha pelos canteiros de obra, pelas oficinas dos palácios e mosteiros, para a realização do seu ofício – não lhe permitia definir as configurações das suas oficinas. Entretanto, a especialização o fazia viver os espaços a partir de um mesmo procedimento, ou seja viver a cada trabalho a mesma relação com o espaço.

Algumas passagens de Hauser deixam esse cenário bem claro:

a mobilidade que tinha um significado fundamental para toda a produção artística da época, mostrava-se, na verdade, não tanto na migração da lodge, como grupo compacto, mas antes, na vida errante do operário artista que trabalhava individualmente, no seu hábito de chegar e partir, de deixar um grupo e se juntar a outro (Hauser, 1972, p. 330).

Ou ainda

(...) os artistas manuais (...) eram trabalhadores ambulantes, que encontravam empregos às vezes nos mosteiros, às vezes nos palácios dos bispos e nas casas senhoriais, e dos quais se sabe ao certo que eram regularmente aceites pelos monges (Hauser, 1972, p. 242).

Com o renascimento da cidade e o surgimento da classe dos comerciantes, mais um cliente além da Igreja, o artista passa a fixar-se nelas, em pequenas oficinas. Considero isso um primeiro passo na conquista da sua independência topológica.

Por algum tempo, estas oficinas traduziam uma íntima união entre a domesticidade e o trabalho, elas eram pensadas como extensão da casa e a sua organização era definida como a morada de uma grande família.

Nas oficinas pré-renascentistas, “os membros comiam juntos à mesma mesa, trabalhavam nas mesmas salas, dormiam no mesmo salão comum, convertido à noite em dormitório, juntavam-se às orações de família, participavam das diversões comuns” (Mumfort, 1998, p. 307).

Segundo Hauser (1972), aos poucos, elas começam a se configurar como pontos comerciais na cidade, mas preservam ainda as mesmas configurações como a de qualquer outro artesão. Neste período os artistas ainda aceitavam encomendas de natureza puramente técnica:

Mesmo depois de pintor e escultor afamado, Antonio Pollaiuolo dirige uma oficina de ourives e, na sua, não só executa trabalhos em ouro e escultóricas, mas desenha cartões para tapeçaria e esboços para gravura (Hauser, 1972, p. 418).

Mas, de algum modo, entendo que já está indicado aqui o caminho que levou o artista a conceber o seu espaço de trabalho sendo também uma assinatura sua. Um sinal disso é que estas oficinas eram também escolas e se diferenciavam pelos métodos de ensino individual ali utilizados:

Os aprendizes já não entram na primeira oficina que se lhes depara, mas escolhem determinado mestre, por quem são recebidos em número tanto maior, quanto mais famoso e procurado ele é como artista (Hauser, 1972, p. 410).

Na medida em que se liberta das corporações de ofício, o artista passa a contar cada vez mais com os recursos da cidade, enquanto espaço de troca de informação, para produzir e vender o seu produto.

Na alta Renascença, quando o artista começa a se aproximar dos humanistas, a imagem do gênio surge e a pintura adquire o status de quase ciência, a idéia das oficinas coletivas se dilui e o ateliê aproxima-se muito mais dos moldes como o concebemos hoje: um lugar para realizar investigações e guardar os experimentos de um criador.

A produção da obra, entretanto, ainda era coletiva. Leonardo da Vinci tinha ajudantes e alunos que o auxiliavam na realização de sua pintura. Será com Michelangelo, quando abre mão da figura do ajudante e toma para si a tarefa para realizar uma pintura da primeira à última

pincelada, que o ateliê se apresentará pela imagem de um espaço individual. Ou seja, ao ateliê, visto até então como espaço de produção e de experimentação, agregá-se a imagem do templo, da casa, espaço onde o artista tem seus devaneios e reflexões guardados.

Na gênese do projeto moderno o ateliê se definiu pelas imagens da oficina, do laboratório e da casa. E defendo aqui que são estas mesmas imagens que o artista contemporâneo lança mão quando aborda, hoje, a cidade.

Se o artista-artesão instalado nos palácios e nos mosteiros primava pela segurança dos muros e pela estabilidade da configuração de suas oficinas para realizar suas tarefas, o artista que se lança à cidade hoje em busca de um lugar não o faz desguarnecido de proteção, pois ele guarda em seu código genético cultural as imagens do ateliê como lugar estável para a realização de um trabalho:

o nomadismo real e virtual do ser humano atual demanda de um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta (Barros, 2000).

Em outros termos: o artista que erra hoje pelas cidades sem muros encontra em seu corpo as medidas para a definição de seu lugar. As paredes da sala ou do estúdio já não são os códigos que demarcam a morada do fazer criativo. Esta questão tomou tal proporção na produção contemporânea que pensamos na concepção de um não lugar, cujo valor codifica-se em dimensões que a noção de espaço de trabalho artístico deve ser revisto.

Pensar o ateliê hoje é refletir sobre formas de apropriação do espaço o que fica bem definido quando Tunga declara:

Meu ateliê fica num território cinzento e irrigado: o cérebro. Tenho não um ateliê, mas um espaço psicoativo, um lugar de intensidade mental. É muito simples criar densidades poéticas num espaço que seja seu. Difícil é criá-las em lugares intermediários, lugares de ninguém, como um aeroporto ou mesmo na redação de um jornal.

II. A SÃO PAULO DE EVANDRO CARLOS JARDIM

A partir das idéias colocadas, farei uma análise do modo como Evandro Carlos Jardim codifica a cidade de São Paulo. Meu

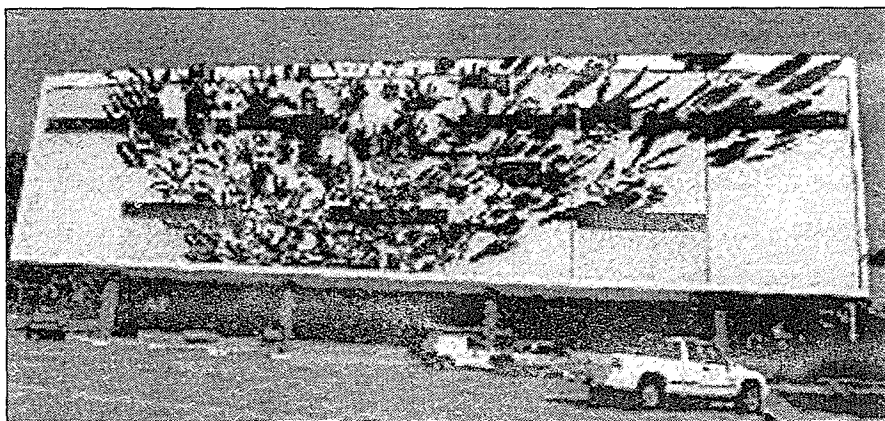


Jardim. *São Paulo – cidade:* 1967.

propósito é demonstrar que, com a sua produção ele propõe novas leituras da cidade e, ao mesmo tempo, com isso revela aspectos do seu processo criativo.

O tema urbano é uma constante em sua produção, identificando sua proximidade com São Paulo, e sua autoridade poética, que o permite revelar novas imagens da cidade.

Desenvolverei essa questão apresentando a São Paulo construída pelas representações do artista, demonstrando que ali a cidade compõe uma rede de significação, onde as noções de imagem e de imaginário por vezes se confundem. A passagem entre uma e outra pode ser melhor identificada em suas imagens do pico do Jaraguá: porção da cidade de que ele, com os seus desenhos e formas, se apropriou, e que passou a se traduzir como um ícone da cidade.

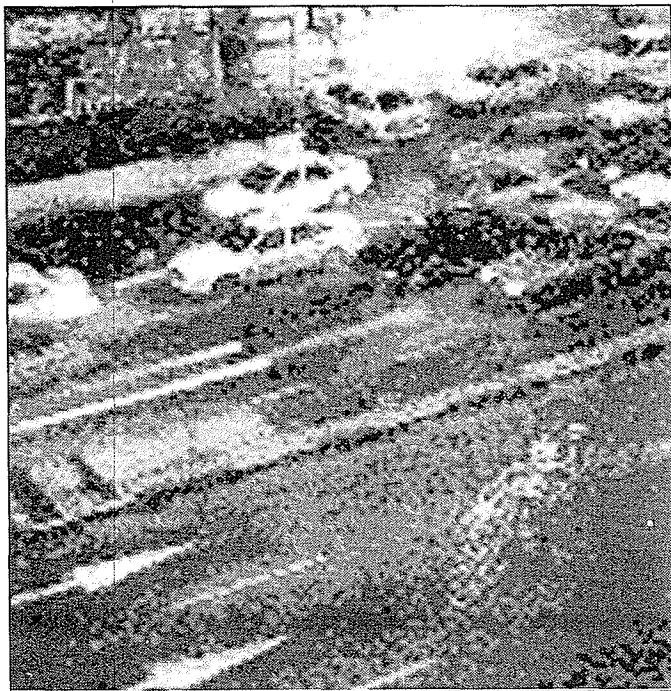


Silveira. *Tropel,* 1988.

A eleição e a apropriação, enquanto procedimentos produtivos, por um lado revelam por onde passeia o olhar do artista e, por outro,

ajudam a redefinir a paisagem da cidade. Este será meu pressuposto para demonstrar como o contexto pode refletir aspectos do processo criativo do artista.

Seria possível tomar outros caminhos, como discutir as transformações materiais que o artista realiza a partir das instalações ou intervenção no espaço. É o caso de Regina Silveira, que tomou a Avenida Paulista como superfície para a projeção de imagens ou a fachada do prédio da Bienal, decalcando nela pegadas de animais em um evento em 1998.



Silveira. *Super Herói – Night and Day*, 1997

Tanto num caso como no outro, pode-se identificar a ocorrência de um ato artístico que transforma a leitura da cidade. Jardim o faz burilando formas e recodificando as imagens que recolhe.

Para entender como ele faz isso, será necessário olhar mais de perto alguns procedimentos que adota e que, creio são muito peculiares de seu processo. O primeiro é o caminhar, ato tomado para encontrar e se apropriar das imagens e o

segundo diz respeito ao modo como o artista pensa e organiza as imagens que recolhe, ato que origina as *figuras recorrentes*.

A partir destas duas noções, demonstrarei como o artista constrói o modo de ser de um espaço que se apresenta análogo, seja quando o artista está no espaço público (da cidade) ou no privado (do seu ateliê).

UM ARTISTA DE SÃO PAULO...

Evandro Carlos Jardim nasceu em São Paulo e sua formação e vida profissional se desenvolveram aqui: freqüentou os cursos e palestras promovidas pelo MASP, quando ainda era na rua 7 de Abril e, graças às Bienais, tomou um contato mais estreito com a arte contemporânea.

Formou-se pela Escola de Belas Artes, onde trabalhou com escultura e pintura. Sua opção, entretanto, foi pela gravura, e já na década de cinqüenta, começara a se interessar por ela. Em 1971, ingressa na FAAP como professor da Faculdade de Artes Plásticas, e em 1972, entra no Departamento de Artes da ECA-USP.

A partir deste breve curriculum, constatamos que o artista vivenciou a cidade por vínculos traçados por seu ofício de professor e de artista. Viu nascer o MASP, hoje um símbolo da cidade, testemunhou o nascimento das Bienais, um outro símbolo dela. Também circulou por um e por outro com seu trabalho e trouxe, com suas imagens novas medidas para se mirar a cidade. Participou na formação de várias gerações de artistas. Por sua produção, aprendemos a olhar uma cidade, que velada pelas dinâmicas do cotidiano e pela passagem do tempo, tornou-se invisível a nossa percepção: objetos deixados à beira do rio, porções da natureza escondidas pelos prédios, passantes anônimos...

Saber da vida desse artista permite traçar uma história da cidade, que pode ser lida pelas lentes de um criador fiel a uma técnica e a um lugar: sempre se dedicou á gravura e produz em um mesmo lugar há mais de 40 anos, o ateliê instalado na avenida João Dias.

De sua janela, ele viu a cidade crescer, a avenida João Dias ser duplicada, os bondes sumirem e o Pico do Jaraguá ser escondido pelos prédios. Todas estas mudanças estão retratadas em seus desenhos, alguns deles, levados para as matrizes com ácidos, goivas e buris, chegam até nós traduzidos por manchas e linhas.

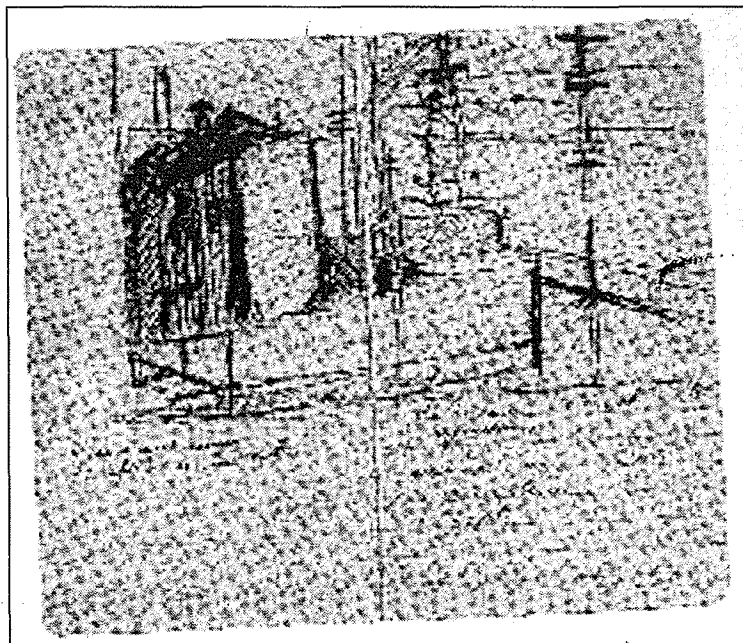
SOBRE AS SÉRIES E AS FIGURAS RECORRENTES

Segundo Yvoty Macambira (1995), as *figuras recorrentes* são parâmetros traçados pelo próprio artista, para pensar e organizar sua produção.

As cenas e as paisagens que o artista registra em suas caminhadas geram uma enorme coleção de referências visuais.

Algumas delas serão escolhidas e codificadas como termos de um vocabulário de imagens que ele compõe como referência para a

produção de novas formas. Aquelas que persistem em seu repertório são as chamadas *figuras recorrentes*, que elas uma vez incor-



Jardim. *Rio Pinheiros. 15 de janeiro, 1964*

poradas à sua poética desencadeiam as *séries*.

Macambira (1995, p. 151) comenta que “Por volta de 1963, Evandro Carlos Jardim passou a organizar seus trabalhos em série: escolhido um tema, começava a narrá-lo ao longo de um período indeterminado, encadeado em uma coleção de imagens que dialogam entre si e se complementam.”

Entendo que, a partir das *figuras recorrentes* é possível identificar concretamente os lugares que o artista funda na cidade. O pico do Jaraguá é uma paisagem desvelada pelo artista na cidade e que por isso passou a se apresentar como uma imagem que a traduz. Ele aparece em suas gravuras desde que o artista, nos anos cinquenta, começou a realizar suas primeiras paisagens (Macambira, 1995), não foi tema de apenas uma série, mas aparece em todas, trata-se da figura recorrente mais presente em sua produção, por isso foi ele escolhido para ilustrar minha idéia.

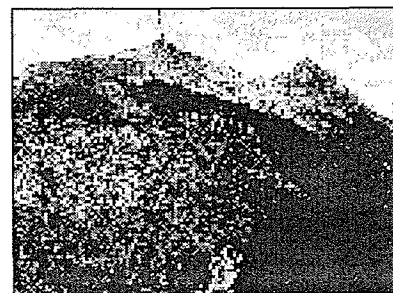
O pico do Jaraguá, como representação, se apresenta como medida fronteira da cidade revelada como imagem e imaginário. Se, por um lado, é uma porção da cidade apropriada pelo artista, ao mesmo tempo, esta dinâmica transforma a nossa percepção dele e lhe delega o status de imagem que traduz a cidade.



Jardim. *Sem título, 1973.*



Jardim. *Sem título, 1973.*



Jardim. *Sem título, 1973.*

A apropriação, nesse caso,

corresponde a uma atividade que torna clara a dimensão experiencial do imaginário, liberando-o daquela inefabilidade com que o contemplou o saber comum e, sobretudo, mostrando-o como um real objetivo e concretamente realizado (Ferrara, 2000).

Em relação ao pico do Jaraguá, Jardim faz isso a cada empenho de validá-lo como forma, sem perdê-lo como referência, como faz com os postes de alta tensão da série *Interlagos*.

Enquanto forma, ele é mostrado, por vezes, como figura de segundo plano, mas também é tomado como tema: é quando passa para o primeiro plano e torna-se monumental.

Os diversos registros que o artista fez dele prestaram-se também como referência documental de sua permanência na cidade. Nos primeiros desenhos, o pico é mostrado como um morro imponente na cidade, depois aparece como suporte de antenas e de retransmissora de televisão.

O longo tempo que o pico do Jaraguá se apresentou nas produções de Jardim e a frequência com que isso ocorreu fizeram com que ele passasse a ser reconhecido como o lugar do artista na cidade. Mesmo quando visto em fotografias o identificamos assim: ele é uma imagem, como explica Ferrara (2000: 119) :

Emblemática, a imagem exhibe formas, materiais, volumes, cores criando o seu próprio espaço de modo que, como um monumento, pode ser transposta para vários contextos sem perder sua eficiência visual e a sua iconicidade.

Ou seja: o pico do Jaraguá, validado que esta pela vivência poética de Evandro Carlos Jardim, torna-se um símbolo da cidade. Essa cidade que o artista constrói por sua imagem, e à qual tivemos acesso, é transportada para o seu ateliê. Ele caminha por ela com a mesma desenvoltura e interesse de quem busca, na cidade concreta, referências para novas produções.

CAMINHAR PELA CIDADE...

Jardim circulou por diversas São Paulo. Presenciou e registrou as mudanças de seus cenários e os recursos disponíveis para circular nela. No ginásio, já morando em Santo Amaro, fazia de ônibus ou bonde o percurso de aproximadamente 13 quilômetros para chegar ao Colégio Caetano de Campos, na Praça da República. Quando passa a estudar na Escola de Belas Artes, suas viagens diárias ficam um pouco mais longas, aumentando o tempo disponível para observar São Paulo:

delinear a topografia, as curvas das ruas, registrar fenômenos naturais como a luz e o vento incidindo sobre as árvores, os edifícios, os automóveis, rever os personagens que cruzavam seu caminho diariamente e que por isso já lhe eram familiares (Macambira, 1995, p.114).

O cerzido que ele fazia pela cidade no período de sua formação e que seguiu fazendo quando começou sua vida profissional acabou sendo adotado como um recurso criativo. Seus deslocamentos aos poucos passam a ter um outro valor, não são mais condição para a passagem de um lugar a outro, mas um fato em si, uma oportunidade para descobertas.

Jardim adota as caminhadas como um ato construtivo quase que reconhecendo o quanto a investigação da cidade se confundiu com a sua descoberta como artista. Ainda hoje, elas se preservam, e o artista insiste em caminhar por uma São Paulo, onde os carros se apresentam como principal interface entre os transeuntes, desconsiderando que o acesso às informações não pede mais deslocamentos e que muito dos lugares que ele costumava visitar já não existem mais.

Jardim continua a buscar paisagens na cidade, e com isso, corporifica a figura de um *flâneur* contemporâneo, que, ao contrário da personagem revelada por Benjamin na figura de Baudellaire, não procura nela se perder. Caminhar para o artista é um ato de busca. Ele não caminha pela cidade, mas em relação a ela. Face a seus quarteirões, lojas, passantes, alamedas, ruas, o artista encontra as medidas para construir formas:

Jardim (...) seria um andarilho errante, se não tivesse estipulado para si um percurso definido a cumprir, se não conhecesse tão bem a cartografia paulistana e se não tivesse um ponto de referência para onde voltar todos os dias: seu ateliê-residência (Macambira, 1995, p. 116).

Algumas *séries* sinalizam roteiros da cidade: a represa de Interlagos, motivo e título de uma série, ou a figueira que fica na estrada de Itapeperica, a qual ele registra desde que era muito jovem – ela é figura recorrente da série I. K. 23.

É comum também encontrar o artista despreocupadamente, olhando as barraquinhas de camelô no Largo Treze ou ainda lojas de ferramentas e de embalagens na rua 25 de Março, eu mesma já o encontrei mais de uma vez em cada um destes locais. Ele me contou o seu interesse por essas porções da cidade e apresentou-me um desenho que tinha feito de uma barraca de relógios, registrada por ter ficado impressionado com o modo como eles estavam organizados.

O artista caminha e isso se traduz em um ato artístico, a cidade que ele constrói com os seus passos e por seu olhar revela-se para nós por um cartograma, onde estão representadas porções da cidade apropriadas (lugares) e linhas (percursos) que identificam as relações que o artista estabelece entre um e outro.

Devemos entender a função das figuras recorrentes como signos a partir dos quais teremos acesso à sua forma de se relacionar com o espaço. Assim, pelo pico do Jaraguá podemos verificar como o artista caminha pela cidade como se ela fosse o seu ateliê e vice-versa.

CAMINHAR PELAS IMAGENS

Jardim tem como prática apropriar-se de suas próprias imagens. Assim como faz com a cidade, ele visita um mesmo lugar várias vezes e passa pelas mesmas ruas com interesses distintos. O artista visita suas imagens, faz novas descobertas e registra isso gerando novas formas.

Em uma das visitas que fiz a seu ateliê, enquanto abria a gaveta da mapoteca colocada na sala de entrada e retirava dali papéis, tive acesso a uma cidade que o artista guarda em figuras.

Fui tomando conhecimento da cidade que interessa ao olhar do artista. Mesmo parecendo desconexas, o artista apresentava as imagens numa seqüência que delineava um caminho definido por seus interesses técnicos e formais.

Testemunhei, pela seqüência de imagens, a existência de uma cidade atemporal, guardada em seu ateliê, pois eram registros feitos em momentos diversos: imagens recentes e antigas convivem num tempo sempre presente, circunscrito pelo interesse do artista, e se mantêm relevantes em seu valor estético, mesmo quando mostram porções da cidade que já não existem ou que estão representadas de uma forma em que não reconhecemos. Validada pelo ato de escolha, a cidade torna atual o seu imaginário, revelado em algum momento de seu passado produtivo.

Jardim constrói, no ateliê, sua própria cidade. Guardada, como representações, nas pastas, nos cadernos, nas matrizes, nas gavetas da mapoteca, torna-se um lugar para que o artista siga errando por ela. Mas a noção de caminhada se realiza agora por outros procedimentos: pelo olhar que passeia sobre as escolhas feitas e pela ação das mãos que gravam a matriz, manipulam a prensa e manejam o papel, no intuito de registrá-las. No espaço da cidade concreta, todo o seu corpo adentra e, nos cadernos, encontra o meio para registrar os percursos.

Pela noção de caminhada, o artista dilui as fronteiras entre o seu ateliê e a cidade, ele caminha entre ambos, pois tem as imagens como seu passaporte.

Por tudo que foi dito, acredito que é possível afirmar que Jardim personifica o artista que leva o ateliê em seu corpo, o que é confirmado quando ele afirma “o ateliê é uma imagem mental, ele começa na minha cabeça e se define pela minha forma de trabalhar.”¹

1. Depoimento, Centro de Estudos de Crítica Genética, 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* vol 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FERRARA, Lucrecia. D. *Olhar Periférico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- _____. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- MACAMBIRA, Yvoty M. P. *A Solidão Consentida*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1995.
- MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Incabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SOARES, Caio C. "A Casa dos Artistas". *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, São Paulo, 2001. pp. 8.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Editora 34, 1999.