

Prova de Artista: percursos coincidentes na gravura e na poesia

Prof. Dr. Carlos Murilo da Silva Valadares

Resumo:

Discutimos neste artigo a hipótese de que gravura e poesia são construções cujas gêneses se aproximam por meio de operações e atitudes compositivas semelhantes, pois apontam para uma forma final comum, a impressão no papel. Procuraremos por vestígios de processos de elaboração, construção e impressão. No domínio da poesia, dialogaremos com a produção e as reflexões de João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos, que muito falaram acerca de influências e subjetividades que incidiram no processo criativo. Este material será confrontado pelas gravuras de três artistas brasileiros em atividade, Clébio Maduro, Evandro Carlos Jardim e Mario Gruber, que compartilham concepções estéticas próximas e integradas à produção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Estética, gravura, poesia, poéticas contemporâneas.

Introdução

O artigo busca aproximações entre as operações compositivas na poesia e na gravura. A estratégia adotada foi apontar tais evidências nas reflexões pessoais e entrevistas de João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos¹, além de textos relacionados à fortuna crítica, e confrontar tais evidências com as gravuras dos artistas Clébio Maduro, Evandro Carlos Jardim e Mario Gruber. Sobre JCMN, recorreremos principalmente a seu livro *Prosa*, (MELO NETO, 1998), que contém a transcrição da conferência “Poesia e Composição”. Para HC, visitaremos o ensaio *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006), seleção de material por ele publicado nos anos 50 e 60, que traz também textos de Augusto de Campos e Décio Pignatari. A poesia e a gravura possuem suporte final comum, rastro da ocorrência estética: a impressão sobre o papel. Será então em direção a esta perspectiva que pretendemos delinear um conjunto de possíveis eventos que possam revelar, em alguma medida, que elementos formadores e articulações de idéias incidiram sobre o processo construtivo, na gravura e na poesia destes artistas.

1 Da forma impressa e do rastro poético

Do que falamos na suposição de que gravura e poesia compartilham um mesmo fim por eventos semelhantes? Estamos aqui pensando num paradoxo da ausência, ao atribuímos ao pronto a responsabilidade pelo caminho. Orbitamos os limites da existência do objeto gravado/poético, a impressão sobre o papel, que encerra a caminho compositivo e inicia uma existência sem retorno, a prova de artista. Reclamamos a impressão como evento confluyente. A palavra poética será transferida pela tinta acumulada na matriz de impressão escavada. Da mesma forma, a placa de metal recebe a lambida corrosiva do ácido, que comerá de sua superfície as exatas partes. Depois, restarão apenas marcas definitivas da ocorrência da forma. No título deste artigo, a expressão “Prova de artista” tem duplo caráter. Invoca a idéia da PA no sentido técnico da gravura² e também se refere à poesia e à gravura como rastros do artista, pegadas criativas por ele deixadas. Como num fóssil, morre o artista e nasce a marca. Mas esse rastro, embora definitivo, não é inerte, desprovido de alma. Expõe e ao mesmo tempo acoberta intenções e esforços feitos na intenção de sua existência.

¹ Que a partir deste ponto serão citados, respectivamente, como JCML e HC.

² A prova de artista é uma cópia fora de série de uma gravura, feita pelo artista para atender a alguma necessidade especial ou para a obtenção de exemplares pessoais.

Gravura e poesia como lugares de experimentação e expressões de intimismo e incertezas. Estas serão, dentre inúmeras outras, as tarefas do artista, ao enveredar-se por entre tais estranhezas. A marca no metal e a palavra se farão substância a partir de uma efemeridade. Quando surpreendidos em processo, escritores e gravadores oferecem poucas indicações que denunciem do que será feito seu trabalho, de onde ele é extraído, que estímulos ele aceita, que estorvos rejeitam, de como tal intento terminará. Por tudo isso, a fala dos escritores escolhidos³, contrapostas às gravuras, talvez sejam a única forma de elucidar um pouco deste momento de hiato existencial, que é o processo de criação. Didi-Huberman refere-se à impressão como um ato “muito rudimentar, muito imemorial, muito anacrônico”⁴ (DIDI-HUBERMAN, 1997). Tal afirmação coloca gravura e poesia como expressões de longa existência, persistentes, como durações. A impressão é um empreendimento amplamente testado, habitado por significados históricos de toda ordem, companhia primeira da expressão humana. No corpo das intenções expressivas compartilhadas, certamente está a idéia da impressão como um rastro, uma marca, a prova de que um artista ali esteve. Mãos impressas em cavernas não deixam dúvidas. Embora a poesia e a gravura sejam construções materiais diferenciadas, os resultados impressos constituem um momento de paralelismo existencial.

2 Dos indícios compositivos nas reflexões cabralinas

Do livro *Prosa* (MELO NETO, 1998), tomaremos o texto *Poesia e Composição*⁵, conferência de 1952, na qual o poeta declina suas opiniões acerca da composição na poesia e do processo criativo. Seu rigor compositivo levou-o a elaborar uma noção classificadora, que pode ser estendida a outras formas de construção poética. Esboça então duas famílias de poetas, do ponto de vista da atitude perante o momento da composição. Primeiramente, o poeta construtivo, “para quem a composição é procura”, ciente que este esforço “é feito de mil fracassos, truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias”. Cabral fala então do segundo tipo de família, “a dos que encontram a poesia”, de quem ele se mostra convicto de que “pouco têm a dizer sobre composição”. Em sua opinião, “Os poemas neles são iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que compõem”⁶. O modelo imaginado por João Cabral para a primeira família expressa sua atitude perante a confrontação com o poema por vir, onde habita o rigor e a racionalidade. Isto determina então a evidência inicial, de que a poesia não apenas ocorre, mas é sim o fruto de um processo racional, pensado, construtivo.

Algumas citações deixam clara a importância que JCMN concedia aos aspectos plásticos na construção de sua poesia. Souza denomina este faceta de “estrato ótico”⁷ do poema (SOUZA, 1999), que é reiterada em uma entrevista, na qual Cabral afirma que sem a visão, impossível se tornaria escrever:

[...]- estou com a visão muito ruim dos dois olhos -, acho difícil. Eu, para escrever preciso ver muito o que eu estou escrevendo, compreende, sou incapaz de compor uma coisa de cabeça e ditar. O poema para mim é como se eu pintasse um quadro. Preciso ver como é que esta ficando a forma dele (Folha de S. Paulo, 1994. p. 4-5)

Foi então no domínio das palavras escritas e visualmente ordenadas que JCMN encontrava sustentação para um novo poema, cuja estrutura construirá um sentido visual comunicante. E, em JCMN, não se deve esperar que tal estrutura se dê ao acaso, constatação que se reproduz em outra afirmação do autor: “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa”, lição que afirma ter

³ João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos.

⁴ No original: “*Trop rudimentaire, trop immémoriale, trop anachronique.*” (Didi-Huberman, 1997)

⁵ Páginas 51 a 70 (MELO NETO, 1998).

⁶ MELO NETO, 1998a

⁷ Este termo foi criado por Helton Gonçalves de Souza, para se referir ao que existe de visual na obra literária de João Cabral de Melo Neto (Souza, 1999).

aprendido do arquiteto Le Corbusier⁸. Portanto, temos a evidência de que o trabalho de João Cabral orientava-se pela medida. Inteligência e razão em lugar de emoção e romantismo sentimental. Nada ao acaso, o verso racional, a poesia como a pedra (SOUZA, 1999). A pedra é forma cristalográfica, pedra do poeta, a vontade da ordem, o ensejo de arranjar os significados. A atitude compositiva de JCMN será orientada para a construção de uma trigonometria das palavras, que terá como rumo à transcendência dos limites bidimensionais do texto, ao mundo das tangentes. Souza (1999) reitera este desejo de exatidão de JCMN, cujo fundamento da obra consiste em “fazer ver de um modo nítido e preciso”⁹, intenção que se confirma em:

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par o
assentamento do quatro (MELO NETO, 1982)

Os números ímpares induzem uma condição de desequilíbrio, uma falta ou excesso na ordem natural, incidência não desejável ao processo de JCMN. O ímpar é o domínio dos números primos¹⁰, possuidores de propriedades aritméticas singulares¹¹. Em oposição, o número quatro sugere a totalidade, o sólido, o tangível e controlável (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982). A natureza comporta quatro forças fundamentais: força nuclear forte, força nuclear fraca, a força eletromagnética e a força da gravidade (ALONSO e FINN, 1999). Souza (1999) argumenta que tais arranjos estão presentes não apenas nos poemas, mas também constitui a estrutura de publicações inteiras, como no livro *Poesia Crítica* (MELO NETO, 1982). Neste caso, a distribuição dos poemas assume feições geométricas, o que levou Souza a traçar um paralelo entre as formas de escrita adotadas por JCMN e alguns elementos compositivos presentes nas pinturas de Mondrian, principalmente em relação às tessituras visuais. É forte o investimento do poeta na imagem, que “investe-se operativamente na dimensão visual do poema”¹². O rigor de JCMN, no entanto, não anula a noção da inspiração como elemento fundamental para a criação poética. Mas o autor adverte que o pensamento lógico e metrificado certamente fará parte de um projeto de construção da poesia. Afirmar que “[...] cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro destes elementos.” (MELO NETO, 1998). Será então uma questão de dosagem, um pouco disso um pouco daquilo, num processo gerador de natureza alquímica.

3 Do que nos fala Haroldo de Campos

Como um dos definidores do movimento concreto brasileiro, ao lado de Augusto de Campos e Décio Pignatari (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006), Haroldo de Campos assinala para um substancial corpo ótico em sua obra, ao declarar que “A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura”¹³. O poeta rejeita o que chama de “discursivo-conteudístico-sentimental”¹⁴ como elementos constitutivos aceitáveis para a poesia, como “fosseis gustativos”¹⁵, que não mais fazem sentido para a produção literária contemporânea. Suas construções recorrem, à semelhança de Kurt Schwitters, a uma optofonética, atingindo assim o “espectro sonoro-visual da linguagem” (CAMPOS, 1977).

⁸ Entrevista editada em *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – JOÃO CABRAL DE MELO NETO*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Número 1 – 1996.

⁹ SOUZA, 1999, p25.

¹⁰ Excetuando-se o número 2, que é par e primo.

¹¹ Uma destas singularidades é a quase ausência de regularidade intervalar. Como exemplo, a diferença entre 3 e 5 é 2, e entre 7 e 11, é 4. Este comportamento revela-se recorrente e tendente ao infinito.

¹² SOUZA, 1999, p155.

¹³ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. P. 77.

¹⁴ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. P. 77.

¹⁵ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. P. 77.

O poeta prefere abraçar as concepções firmadas pelos formalistas russos, para quem a poesia é feita de palavras. Em uma afirmação emprestada de Mukarovsky¹⁶, HC entende que "[...] Olhamos para a obra de arte como algo que existe por seu próprio direito, [...]". Disto, decorrerá que a distinção entre forma e conteúdo será substituída por outra, que aponta para um diálogo entre a forma e o material empregado. Esta sensação perante a obra deixa entrever a determinação de HC de fazer do poema um objeto, fulgurante em sua existência simples de coisa visualmente palpável, mas sólido a ponto de se pegar com os olhos. É um modo de olhar que em muitos aspectos invoca a pop art, por sua objetividade. Apropriando a expressão cunhada pelo galerista americano Holly Solomon para se referir a um modo de entender a arte de Andy Warhol, "apenas olhe a superfície" (DANTO, 2004). A principal implicação desta conotação será a transformação da aparição primária do poema, que será percebido como um corpo, articulado por regras plásticas, orientadas pelas feições da palavra, para resultar em imagem texto, reinventando assim a relação texto/significado. Em "Olho por Olho por olho a olho nu (manifesto)", HC, declara: "[...] a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL [...]"¹⁷. A legibilidade estética não está ancorada a um sentido desvinculado da obra, de ordem desconhecida ou hermética. O visível basta, e o poético não precisa representar, mas tão somente dar-se à apreciação: "uma arte – não q apresente – mas q presentifique [...]"¹⁸, intenção perceptível em:

o poema
nada
faz-
ou quase
se
pouco (CAMPOS, 2000)

Ao lermos tal poema, constatamos as convicções teóricas e criativas de fundo plástico que HC projeta em sua obra, que se reafirma em:

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema (CAMPOS et al, 2006).

Para HC, a busca pelo espaço gráfico deve então tomar as rédeas da vontade de compor. Em sua opinião, a sujeição a climas poéticos, com a utilização de palavreado de efeito emocional como "Afrodite" e "hipocampos", ou a "conhecida trucagem"¹⁹ da corrente soneticista, formam um fluxo de fácil condução para os "poetas oficiais" e "candidatos a mestres". Para posicionar o movimento opositor ao balanço romântico da inspiração e aparência desinfetada dos poemas de jargão, HC afirma a construção poética concreta como aquela que "[...] coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora [...]"²⁰, que atuará sobre a matéria da poesia por meio de seus instrumentos mais objetivos, que o autor enumera: "[...] palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos lingüísticos, campo gráfico como fator de

¹⁶ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. P. 78.

¹⁷ Trecho de um texto publicado originalmente na revista *AD Arquitetura e Decoração*, número 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956.

¹⁸ De Haroldo de Campos, do texto "olho por olho a olho nu (manifesto).", em CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. p. 73.

¹⁹ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. p. 80.

²⁰ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. p. 80.

estruturação espacial temporal [...]”²¹. Disto tudo, em afirmações e construções, se fará a poética de HC.

4 Da composição nos artistas gravadores

Olhemos então para os gravadores. A gravação revela-se um ataque direto ao metal, configura-se como um processo catalisador, um rompante definidor. Neste momento, a vontade do artista inicia uma contenda com os anseios inconscientes e autônomos. Será preciso transubstanciar a intenção imaginativa abstrata, para fazer-se marcadora na superfície da placa, em atos controlados, intencionais e definitivos. Não há lugar para arrependimentos. É desse abaloamento de forças tão antagônicas que emergirá o poético gravado. É na suposição desta construção mental que delimitamos o compor e o fazer na gravura, tal como nos disseram os poetas de quem falamos anteriormente. O poema e a gravura, impressos, são os resultados finais de um enfrentamento, de uma lida conflituosa, feita de atitudes subjetivas, íntimas e indevassáveis. Representa o “rastros”, a prova de que o artista ali esteve. Ele não é exato, nem explicativo, mas deixa transparecer algo do esforço feito na intenção de sua existência. No dizer de JCMN, “O ato do poema é íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas”²². O ato da gravura pode ser tão solitário quanto o fazer literário, feito de operações mudas e investigação silenciosa. Acerca das conexões entre a criação da gravura e a sua origem construtiva mental, argumenta Marco Buti:

A elaboração de uma gravura, assim como de qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. À manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. De modo semelhante, constitui uma modalidade de expressão artística que solicita um processo construtivo igualmente arquitetônico, multifacetado e bastante singular. (BUTI e LETYCIA, 2002, p.15).

A gravura e a poesia, na forma que aqui nos interessa, possuem o mesmo nó terminador: a forma impressa no papel. É de se esperar então que o caminho percorrido por ambas passe por processos construtores semelhantes. Tais semelhanças fazem sentido se imaginarmos o artista [gravador/poeta] em seu espaço íntimo de criação, devidamente afastado da convivência com os ruídos mundanos. A eminência do surgimento do visível/legível solicita um momento inteiramente diferenciado do cotidiano. O fazer poético, comum aos dois objetos de interesse, conduz o sujeito a um hiato existencial, cuja mais insignificante profanação resulta na destruição de um pensamento formador absolutamente etéreo. A prova de artista nascerá então destes momentos, imprecisos e egocêntricos. Os rastros poéticos, plástico ou escrito, passarão por caminhos semelhantes, de contornos indefinidos, de pegadas irreconhecíveis. Mas haverá uma delimitação comum: o pensar a poética, o fazer poético, e a forma existencial final, o poema/gravura impressos.

A poesia de HC e JCMN possui estruturas internas complexas, vazios, conteúdos, condutos visuais que muito a aproximam dimensão plástica. A gravura, como forma de construção de imagens, participa destas questões composicionais, exhibe inúmeras possibilidades interpretativas, significados ocultos, ausências notáveis, presenças observáveis. No fim, ambas torna-se existência impressa, no papel marcado, tátil, como pegadas fósseis. Poesia e gravura são, portanto, “imagem” [imagem] e “vestigium” [vestígio, traço, ruína] (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Vejamos então o poderemos encontrar na obra dos gravadores, que possa nos indicar seu caminho construtivo nas obras analisadas. Nas imagens de Clebio Maduro, Evandro Carlos Jardim e Mario Gruber,²³ o primeiro elemento estruturador que se manifesta é a validação do desenho como

²¹ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006. p. 81.

²² Em seu livro, *Prosa*, página 51.

²³ Figuras 1, 2 e 3, respectivamente.

fundamento construtivo. Considerando a poesia concreta de HC, o desenho assume para ele também um papel igualmente importante, pela intenção plástica intrínseca a este movimento literário. O desenho é percebido aqui como a habilidade primária e essencial para todas as outras formas de artes visuais, como anota Claudio Mubarac:

O desenho é simultânea, projetiva e programaticamente prova de uma percepção e instrumento para a memória. Estampa fortemente, ao menos, duas noções: é representação do conceito estrutural da obra, idéia prévia de uma execução, projeção, e obra em si mesmo; e é, ao mesmo tempo, eco-reflexo, revelação, confissão autográfica (MUBARAC, 2004).

Para pensar a trilha construtiva da poética de Clebio Maduro²⁴, me apoiarei unicamente em sua gravura (FIGURA 1) e em minhas próprias memórias de convivência. Como aluno em seu atelier, pude observar em loco seus métodos de trabalho. Suas tessituras visuais evidenciam abordagens experimentais, e ao mesmo também apontam para ações controladas, mesmo que pareçam acidentais. Suas concepções formais solicitam severo controle técnico na transposição de seus desenhos para a materialidade dura e paradoxalmente dócil do metal. Entre os indícios de paralelismo de seu trabalho com a poesia, encontramos novamente a noção classificadora de composição, sugerida por João Cabral de Melo Neto: a gravura não pode ser o resultado de um conjunto de acidentes ou de truques físicos, provedores de resultados fáceis. Ela será, antes, o fruto da procura pela composição, o tratamento racional das idéias, o acabamento final controlado e intencional. Para Clebio Maduro, a precariedade e o insatisfatório não encontram lugar.

A dimensão do fazer impõe em Clebio Maduro a necessidade da previsão, da antevisão, dada a urgência da existência impressa da idéia gravada. Deitar a placa de latão no ácido significa destruí-la. Percurso transcendental, feita de água, corrosão, óxidos. Os próximos passos, a entintagem, a limpeza da placa e a passagem pela prensa, constituem a marca finalizada, a derradeira chance de sucesso no rastro final deixado pelo artista. Em sua proposta de trabalho, Clebio Maduro evidenciava a importância que de cada processo no trajeto de criação da gravura para o resultado final. Tantos cuidados se fundamentavam na convicção de que a gravura não pode ser entendida como um fim, uma simples impressão, mas antes de tudo ela é um processo. Extremamente sensível a todo tipo de intervenção física, dinâmico a cada momento, definitivo em cada acerto, a cada erro. Estes aspectos nos remetem a idéia da gravura como técnica de resistência, pois não absorve com facilidade eventuais investidas técnicas de outros domínios. A gravura de Clébio Maduro evoca então elementos de disciplina e arranjo controlado de forças e de tempos.

Evandro Carlos Jardim, por sua vez, denuncia um caminho de criação fortemente ligado à cidade de São Paulo. Está abertamente presente nos títulos de algumas de suas séries mais importantes: "Interlagos", "Figuras da margem", "Tamanduateí", à qual pertence à gravura aqui reproduzida (FIGURA 2). Seu itinerário se baseou na cumplicidade do olhar com o panorama urbano, das vielas da paulicéia. "Interessa-me refletir, no meu trabalho, sobre o tempo e o espaço."²⁵, confessa o artista, que anuncia ainda querer "[...] deslocar uma realidade ou registrar alguma coisa.". Esta fala delinea alguns dos elementos físicos e intelectuais de seu trabalho, e nos revela um pouco mais da sua procura por uma "imagem significativa, mais que representativa"²⁶, que o aproxima daquilo que JCMN e HC projetaram em suas obras: o espaço como significante, que para Evandro, será aquele posto pela urbanidade. Seu trabalho de memorização da paisagem citadina confere então ao resultado impresso uma aura iconográfica, um entendimento outro acerca do que se passa na cidade, que não é o mesmo da concepção arquitetural pública. Evandro Carlos Jardim sabe que a ninguém é dado entender, de modo inequívoco, a civilização de pedra. A vontade da ordem que o imaginário da

²⁴ Gravador e professor de Gravura em Metal da Escola de Belas Artes da UFMG

²⁵ MACAMBIRA, p. 87.

²⁶ MACAMBIRA, p. 87.

ciência e a autoridade pública querem impor à cidade é própria por ela frequentemente devassada. O sentido de ordenamento forçado que a engenharia quer lhe imputar, se desintegra na passagem do tempo, no passar dos carros, na acomodação dos despossuídos, nas periferias. O gravador refaz então a cidade, pois que sua percepção é diversa daqueles que traçam novas avenidas. Jardim parece olhar por baixo, por entre, como se habitasse a hipoderme do asfalto quente ou os furos dos tijolos dos prédios. Seu processo de composição integra então procedimentos de registro, de memorização. Recolhe, em inúmeros cadernos de desenho, a materialidade de suas gravuras. Tudo lhe servirá de mote, contanto que se revista de urbanidade. Em uma folha de caderno, descreve assim uma tarefa futura:

Desenhar em tinta violeta o nascimento do sol.
Desenhar o encontrar nas ruas –
Desenho documentário – (MACAMBIRA, 1998).

Mario Gruber se revela um experimentador da matéria. A imagem que aqui observamos (FIGURA 3) fala de uma ação gravadora que desnuda uma intenção da invenção de novas e ainda não tentadas texturas gráficas sobre o metal. Os pontilhados circulares da gravura parecem, a princípio, uma estrutura cósmica de estrelas escuras, cujo núcleo foi expandido pela ação da explosão de um buraco negro. No entanto, imagem é enormemente ordenada, porque tal arranjo foi obtido a partir de um movimento concêntrico, que guarda em si todas as propriedades de equilíbrio e complementaridade oferecidas pelo círculo. Possui, portanto, uma aura dada a partir de fenômenos naturais que apresentam grande ordem interna. Nesta gravura, Mario fez uso de um pião, um brinquedo infantil comum, como parte de experimentos realizados nos anos 60. O pião rodará de modo aleatório sobre a superfície do metal, deixando seu rastro. Devemos considerar, no entanto, que esta aleatoriedade, em modo absoluto, não existe. Podemos imaginar que a não interferência sobre a ação da ponta do pião sobre o metal ocasione efeito incertos, mas seu deslocamento obedecerá às forças direcionadoras de leis físicas muito bem definidas. Gruber sabe que a intencionalidade numérica estará presente como uma conjuntura fora da vontade do artista, mas sempre recorrente. Ele aponta para o domínio que é dá superposição entre abstração e figuração, por meio desta organização físico-matemática. Didi-Huberman fala deste aspecto da ocultação de idéias como um exercício denominado imagens dialéticas, no sentido de que a aparente simplicidade visual da figura dialoga incessantemente com uma complexa e demorada elaboração lingüística e mental (DIDI-HUBERMAN, 1998). Este trabalho de Mario Gruber coloca-se como uma figura de ação, maquinada na mente do artista para ser realizada por um objeto inanimado. A trajetória compositiva que podemos então deduzir se baseia no esforço de imobilização da ação de forças e entidades físicas, como um pião de brinquedo, mas que registra uma personalidade surpreendentemente animal. Alguém poderia dizer, beirando a certeza, que uma formiga ou outro ser de proporções minúsculas executou passos ritualísticos e ali deixou suas marcas. Mas a marca pertence ao gravador, foi por ele concebida e lá deixada.

A impressão da gravura é a última instância de todo o percurso, que os gravadores consideram tão importante quanto delicada. Marco Buti se refere à impressão como um ato revelador crítico, ao dizer que “A melhor impressão de uma gravura também é descoberta: cada uma pede relações diferentes entre tinta, prensa e papel” (BUTI e LETYCIA, 2002, p.14). Esta observação retrata, com grande fidedignidade, a difícil etapa da impressão, que compreende três fases: a entintagem, a limpeza da placa e a passagem pela prensa. Mas, que motivos levam os gravadores e poetas a manifestarem tanta perplexidade ao deixarem sua marca no papel? Didi-Huberman, ao narrar a sequência de eventos emocionais ocorridos com uma menina que acaba de perder sua mãe, pondera sobre o papel de um lençol como brinquedo infantil. O tecido é uma superfície plana, mas é também um receptáculo, que modela um objeto que recobre. O lençol possui a capacidade de produzir um lugar, um estójo para volumetrias. O papel será para o gravador um receptáculo, mas em formato planifi-

cado. A prensa, ao comprimir a placa sobre o papel, produzirá uma profundidade, um berço de afirmações gráficas.

Conclusão

Que indicadores encontramos acerca da natureza e proximidade compositiva dos artistas aqui tratados? De JCMN e HC extraímos a vontade da ordem, o desejo de uma poesia por ela mesma, sem tangentes ao romantismo, mas ao dizer apenas com palavras. Um fazer que é o da investigação e busca de ordens numéricas ainda não postas, que subvertem as formas poéticas convencionais. Nos gravadores, encontramos a experimentação, a ordenação intrínseca e a necessidade de construir uma visualidade que aponte para uma atividade anterior complexa. Estes atributos, dos poetas e dos gravadores, constituem na verdade os pontos de encontro entre suas obras, mas também revelam a sua inserção nas poéticas contemporâneas. Tais concepções se alinham com o pensamento de Foucault, descrito em seu texto sobre Dom Quixote. O cavaleiro espanhol, que procura permanentemente por similitudes, produz na verdade novas relações no jogo das semelhanças e dos signos (FOUCAULT, 2002). Os signos não são mais semelhantes aos seres vivos que pretensamente representam. Os pontilhados de Mário Gruber não descrevem passos. Não existem vestígios de pés humanos ou animais. A gravura é apenas ela mesma, pontos feitos por um objeto que não mais a eles se relaciona. Este rompimento dos signos com a similitude, em Dom Quixote, revelou-se definitivo. A arte contemporânea, aqui tão bem representada pelos artistas citados, aponta para esta aversão à semelhança como um elemento subjacente à sua própria existência. A representação não possui mais lugar garantido no pensamento e na vontade do artista, que certamente fazem (ou fizeram) João Cabral de Melo Neto, Evandro Carlos Jardim, Haroldo de Campos, Mario Gruber e Clébio Maduro.



FIGURA 1. Clébio Maduro. Gravura em Metal, sem título, 2006. Coleção do artista.



FIGURA 2. Evandro Carlos Jardim. Gravura em Metal, sem título, 1988. (MACAMBIRA, 1998).

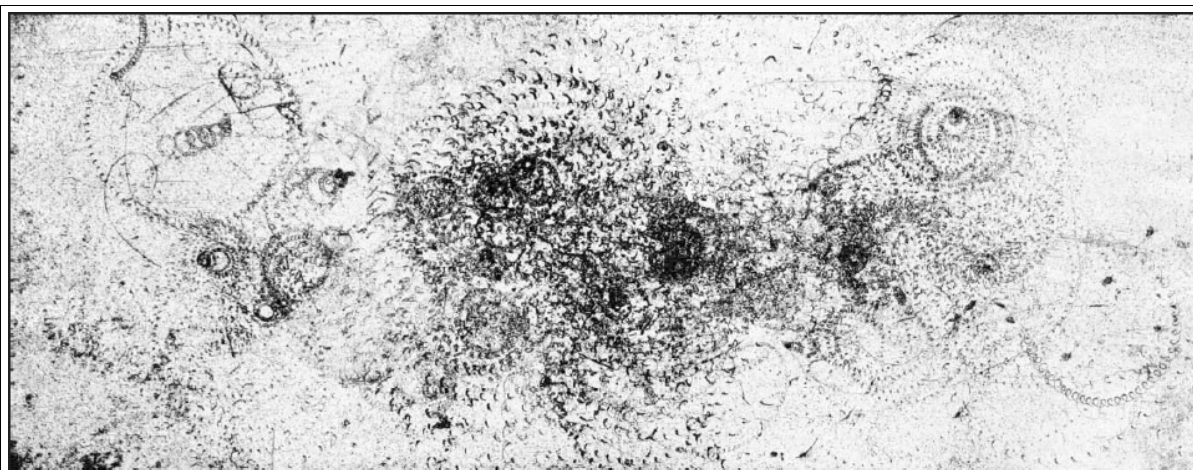


FIGURA 3. Mario Gruber. Gravura em Metal. Catálogo da exposição *Mario Gruber e a metafísica dos planos*, na Galeria Marta Traba. Curadoria de Saulo di Tarso. São Paulo, 2006.

Referências Bibliográficas

- [1] ALONSO, Marcelo; FINN, J. Física. Madri: Addison-Wesley Iberoamericana Espana, 1999.
- [2] BUTI, Marco; LETYCIA, Anna. Gravura em Metal. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- [3] CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – JOÃO CABRAL DE MELO NETO. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Número 1 – 1996.

- [4] CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. 4º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- [5] CAMPOS, Haroldo de. Depoimentos de oficina. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- [6] CAMPOS, Haroldo de. Melhores poemas de Haroldo de Campos. Seleção de Inês Oseki-Dépré. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000 (Coleção Melhores Poemas, 26).
- [7] CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo, de. Teoria da poesia concreta - Textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- [8] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.1982
- [9] DANTO, Arthur. O filósofo com andy Warhol. Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo; o departamento, – vol. 2, n. 4, 2004.
- [10] DIDI-HUBERMAN, Georges. L'Empreinte. Catalogue Centre George Pompidou. Paris, 1997.
- [11] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- [12] FOLHA DA S. PAULO. São Paulo, Caderno Mais!, p.4-5, 22 de Maio 1994, em entrevista a José Geraldo Couto.
- [13] FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. 8ª ED. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. Tradução de Salma Tannus Muchail, 2002.
- [14] MACAMBIRA, Yvoty de Macedo Pereira. Evandro Carlos Jardim. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- [15] MELO NETO, João Cabral de. Poesia crítica. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.
- [16] MELO NETO, João Cabral de. Prosa. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1998.
- [17] MUBARAC, Cláudio. Notas breves para uma visão do desenho. Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – vol. 1, n. 4, (2. semestre 2004) – São Paulo; o departamento, 2004.
- [18] SOUZA, Helton Gonçalves de. A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Annablume, 1999.

Autor

¹ **Carlos Murilo da Silva VALADARES, Prof. Doutor.**

Serviço Federal de Processamento de Dados
carlosmurilos@gmail.com