

Esta tese foi defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo perante a seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr.

---

Prof. Dr.

---

Prof. Dr.

---

Prof. Dr.

---

Prof. Dr. Presidente

IR, PASSAR, FICAR

Tese de Doutorado em Artes Plásticas  
Orientador: Prof.a. Dra. Maria do Carmo Costa Gross  
Aluno: Marco Francesco Buti

1998

## Agradecimentos

À orientadora deste trabalho e a todos os artistas.

Pela ajuda prestada na montagem final de textos e imagens, agradeço em especial a Antonio Henrique Sobrinho, Fábio Seiji Massui, João Luiz Musa, Madalena Hashimoto, Moacir Simplicio, Nivaldo da Silva Félix e Rolando Adolfo Farias.

Véspera: as horas é que formam o longe.

Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas

## **INTRODUÇÃO**

No âmbito artístico, acadêmico tem sentido pejorativo. Refere-se às academias de Belas-Artes, que a partir do século XVI foram responsáveis pela formação do artista, e onde se desenvolvia o debate estético. Com o passar do tempo, os modelos clássicos foram se tornando inadequados para expressar o mundo, mas continuaram em vigor, transformados de conhecimento em imposição aos novos artistas. A partir do Romantismo, o ensino tradicional de arte foi cada vez mais posto em xeque, e juntamente com as novas correntes artísticas propunham-se também alternativas para a formação em Artes Plásticas. Todas tentaram se diferenciar das academias, e a palavra acadêmico passou a designar aqueles artistas presos à imitação do clássico erigido em modelo único, se bem que toda imitação deveria ser considerada acadêmica. O artista passou a trabalhar tentando sempre fugir da solução pré-estabelecida, embora apenas uma minoria o consiga de fato.

Na Universidade, acadêmico tem um sentido totalmente diferente. Provém da Academia original, platônica. Refere-se ao ensino de nível mais elevado, à pesquisa rigorosa, a um conjunto de atividades que garantam a geração e transmissão de conhecimento, com metodologias zelando pela qualidade e segurança dos resultados. Estes devem ser comprovados e justificados, fundamentando um saber real e não meras opiniões. A Universidade é o lugar privilegiado da reflexão, voltada ao ensino e à pesquisa, que devem aspirar ao mais alto nível, responsáveis pela formação de uma cultura, de profissionais e de seus próprios quadros futuros. No âmbito universitário, acadêmico é o reconhecimento do saber, de um saber em desenvolvimento constante.

Se o artista procura operar sem modelos, creio que esta busca pode se estender ao texto complementar ao trabalho artístico. Sua forma não deve ser estabelecida *a priori*, mas parte do mesmo processo que gera a poética visual. É mais um problema a ser resolvido, com a finalidade de atingir o padrão de excelência desejado pela Universidade. Ou seja, o artista encontra-se na ambígua posição de ser Acadêmico sem ser acadêmico.

Para se tentar atingir o patamar de qualidade mais elevado, há que se respeitar em primeiro lugar o rigor e as exigências da própria arte, fundados na necessidade e na paixão, dificilmente quantificáveis. Não há texto perfeitamente formalizado capaz de transformar em arte o que não acontece de fato na obra. Não creio que devamos aceitar, no âmbito Acadêmico, uma idéia bastante aceita nos espaços artísticos: tudo que é apresentado ali pode ser considerado arte. Em Poéticas Visuais, a pesquisa em arte deve ser realmente Arte. Se não fôr, é uma pesquisa inútil.

# I

O trabalho de Doutorado é a exposição de gravuras intitulada “Ir, Passar, Ficar”, realizada no Centro Cultural São Paulo em março de 1999. Só quem visitar a montagem completa poderá apreciá-la plenamente. A obra de arte emite toda sua intensidade apenas pelo contato direto, e outras

aproximações resultam empobrecedoras. Não há registro totalmente satisfatório.

As gravuras apresentadas como Tese de Doutorado foram realizadas de 1992 a 1999. Apresento desde a primeira gravura subsequente ao trabalho de Mestrado até a última que terei conseguido realizar e considerar digna de figurar nesta exposição. O desenvolvimento da série de gravuras exibidas em 1994, na exposição “Estruturas Inevitáveis”, quando obtive meu título de Mestre, foi a gênese do trabalho atual. Embora só tenha ingressado no Programa de Doutorado em 1995, esse trabalho começou antes do término do Mestrado. Não poderia postergar o início, já que o processo artístico depende de uma complexa e delicada teia de reações subjetivas, e não pode adiar sua realização, sob pena de não acontecer. Porém são poucas as gravuras de 1992 e 1993; foram anos de busca com escassos resultados. O trabalho começou a tomar corpo em 1994, não está terminado agora e continuará por prazo indeterminado. Não posso encerrar um processo orgânico por um ato de vontade.

O artista que produz apenas visando a oportunidade de exibição é considerado pouco sério. A verdadeira realização é acompanhada por um processo invisível e contínuo. Não há como garantir objetivamente o sucesso das tentativas, mesmo trabalhando sempre no limite. Quando um artista é tido como um Mestre, trata-se do reconhecimento de toda uma vida de buscas que gerou uma obra de fato. É a avaliação mais exigente e segura. Creio que um título Acadêmico deve corresponder à existência dessa obra, mesmo em processo. Mas, se nos limitamos a prazos demasiadamente curtos, como saber se aqueles poucos anos não seriam uma promessa irrealizada, uma maturidade forçada, ou já uma decadência definitiva?



IR

A obra visual realizada, mas realizada de fato, até às últimas conseqüências, supera o

artista, emancipa-se das referências, adquire vida própria, emite frequências fora do espectro verbal. O que resta à palavra?

7

A primeira visão impressiona por faltar a memória à percepção. Um segundo olhar pode corrigi-la a ponto de mostrar que tudo fôra apenas equívoco. A repetição contínua pode apagar os estímulos e transformar a surpresa em tédio. A repetição contínua pode revelar o que sempre foi e nos aguardava. Um instante pode refazer a história do lugar. Quando estamos mais próximos do real?

9

Cada traço é um momento de vida irrepitível, cada desenho uma *performance*. Não há volta na trajetória da linha.

O desenho não é espontaneidade sem intenção, gesticular desorientado, ilusão de liberdade sem limites.

A geometria cria figuras ideais, abstratas, simbólicas, sagradas, pertencentes a uma esfera matemática e metafísica, tida às vezes como mais real que o mundo humano. Sua origem é a medição da terra.

A riqueza visual do mundo, a expressividade natural do corpo, o número e o invisível se completam.

Desenhar é um verbo intransitivo. Antes de pensar em abstrato e figurativo, passado e contemporaneidade, é prudente atentar para o ser que já se manifesta. Os traços no papel, antes de se organizar como estrutura visual que possa ser classificada, possuem alguma

vida, mesmo ainda incapazes de eleger sua intenção.

A pergunta “O que desenhar?” não tem sentido. O que tentamos captar está escapando à apreensão consciente. Desenhamos algo querendo dizer mais, procuramos o invisível no espelho visível. O desenho mais simples denota uma existência



no mundo, uma identidade em formação. Manifesta-se tateando, escolhe sem saber, segue uma direção que só reconhecerá mais tarde. Desenha.

21

O olhar opera por ilusões e certezas que se invertem constantemente. Para traçar um rumo, elege-se uma referência fora de si.

Nossa mente está sempre aquém da compreensão global do desenho em processo. Foi possível elaborar uma lei de contrastes simultâneos para a cômica como fenômeno ótico; mas no ato poético, a simultaneidade abrange o pulsar de todas as relações, unindo o material e o mental, o consciente e o inconsciente.

Compreender melhor o desenho é não só ver mais ampla e profundamente, mas antever, ou ao menos vislumbrar a construção no tempo e no espaço. O grande desenho seria ver e desenhar simultaneamente o verso e o reverso.

O desenho está completo apenas no passado e no futuro. No passado, por já ter sofrido e incorporado definitivamente a ação do real. No futuro, por ainda não tê-la sofrido, correspondendo ainda à intenção original. O presente oscila, podendo coroar ou destruir nossos projetos. Somos forçados à decisão, um ato ético e estético. Se acertamos, fizemos modestamente coincidir o desejo com a possibilidade.

O início do desenho não coincide com o primeiro traço no papel. O último ponto não é final.

O desenho constrói relacionando linhas, formas, qualidades, manchas, materiais, escalas, direções. Pode ser um projeto, uma rota, um caminho, um mapa, uma viagem. Se orienta deslocamentos, construções temporais e espaço-temporais são também desenhos: coreografias, roteiros, partituras, táticas, estratégias, uma cidade, um país.

Desígnio e desenho têm a mesma raiz: signo.  
Mas não estaria faltando algo, gerando a  
intenção que dirige o ato de desenhar, um  
desejo anterior ao desígnio?

O sentido original de desejo é cessar de ver, constatar e deplorar a ausência, de onde procurar, desejar. Se o desenho nasce da ausência, confirma a humanidade do artista, incompleto como todos. O desejo associado à reflexão torna-se ato voluntário, desígnio, desenho.



Se a manifestação intencional do desejo torna-se desenho, não só no plano do papel, mas no espaço e tempo reais, gerando fatos, comprometimentos, conseqüências, escolhas e responsabilidades, buscando um fim, não deveríamos acrescentar o destino ao conceito de desenho?

Desejo, desígnio, desenho, destino. Estas palavras não seriam adequadas à realização de um projeto artístico sério, sofrendo, ao manifestar-se no mundo, seus atritos, reconhecendo e cedendo a outras realidades, mas também sendo intransigente com estímulos e obstáculos que, aceitos, transformariam a arte em atividade banal, destruindo a dignidade do artista?

Não teria toda vida necessidade de uma forma, desconhecida *a priori*, construída ao decidir e passar à ação, no tempo e no espaço, desenhando uma imagem em movimento que só poderá ser vislumbrada nos últimos instantes?

E não seria neste sentido que poderíamos pensar todo ser como artista, muito mais que pela prática de atividades reconhecidas como arte?

Vida, morte. Durante esta passagem, as decisões, os atos perpetrados, o trabalho realizado, fazem diferença?

A incisão é a marca primordial do ser humano, seu primeiro signo intencional, produzido por algum instrumento cortante sobre uma superfície dura. Aspira à permanência, retarda o apagamento, sobrevive em fragmentos de muralhas há muito desabadas.

A escrita é filha da imagem. A inteligência, o intelecto, a emoção, a sensibilidade, são atributos do ser humano tanto quanto o andar ereto e a mão; a ferramenta é tão cultural quanto a linguagem. A inquietação do homem encontrou expressão plena na síntese visual antes de surgir o registro do verbo. As duas linguagens originalmente recorreram ao mesmo meio para fugir ao esquecimento: a incisão.

49

PASSAR

Se o signo inciso fica e se multiplica, a gravura como processo, o ato de gravar e imprimir, permanecem na obscuridade: os acontecimentos invisíveis deflagrados por um desejo que busca um objetivo, passa para a matéria, fica gravado. Esse território só é acessível ao próprio artista, mas ele não tem o domínio da situação: busca, não pesquisa. São duas procuras de naturezas diferentes: o artista está dentro, é sujeito e objeto, provoca e sofre.



A gravura é um fazer sem contradição entre artesanato e conceito. Como tantas outras manifestações, o engajamento físico do artista participa da intensidade do significado. Gravar não é uma finalidade em si, mas continuidade do pensar através da matéria. Nem puro conceito, nem ação mecânica. Como toda obra plástica, uma gravura é literalmente pensamento visual: está impregnada pelos conceitos do artista sobre mundo, homem, arte.

A técnica da gravura não está auto-centrada, mas dirigida pelas exigências de linguagem e paixão. O artista organiza qualidades sensíveis: é uma sintaxe rigorosa, cujo sentido se vincula à materialidade. Suas relações são rima, música, ritmo: linguagem poética.

Um ateliê de gravura tem vários equipamentos e atividades manuais em processo. Parecem a chave para a realização, mas a maior destreza não corresponde necessariamente a melhor obra. As atividades mentais, que não podem ser observadas, são a face invisível dos procedimentos. Cada lance da gravação implica numa cadeia de outros, até à imagem impressa. Como no xadrez, pensa-se por antecipação: o deslocamento das peças não é todo o jogo.

O ateliê não é um laboratório. Mesmo de maneira oblíqua, o sujeito e o objeto das experiências visuais é sempre e unicamente o ser humano integral. Uma substância complexa e insubstituível, preciosa demais para ser tratada exclusivamente com a razão.

A imagem impressa registra um processo, concretizado por meio da técnica. A princípio, anônima, aberta para as solicitações de um usuário indefinido. À medida que é utilizada, vai absorvendo a identidade do autor.

Gravar e imprimir é um processo de concepção contínua, cujos momentos são indissociáveis e igualmente privilegiados.

A técnica de gravura não é um conjunto fechado de regras e procedimentos tradicionais ou experimentais, a ser aprendido e seguido, ignorando a realidade vivida do artista. O que foi inovador, integrado à sua *praxis* original, já não será mais, repetido por outros. Uma poética contemporânea pode exigir também meios tidos por tradicionais. Tudo depende de uma necessidade de realização procurando traduzir-se da maneira mais fiel. Um manual é semelhante a um dicionário - “que não acerta nunca o matiz preciso”, segundo Borges. Um livro a ser consultado, para ajudar a construção de uma poética que não prevê nem poderia conter.

FICAR



A técnica vivida, pessoal, serve unicamente para a realização **daquele trabalho**, em cuja busca poderá inclusive subverter a técnica anônima. Ao contrário desta, é uma atividade de risco, que opera sempre no limite das possibilidades, na linha divisória entre a realização plena e o fracasso. É mais que experimental: é soma das experimentações com sua crítica. Estende suas exigências ao espaço do ateliê: se o coletivo é uma oficina com recursos para todos, o ateliê do artista torna-se uma extensão da sua mente e do seu corpo. No nível técnico assim entendido, já começam a se definir os valores do autor. Se o compromisso, ao trabalhar artisticamente no plano material, é com a estruturação de uma linguagem visual poética, intensamente significativa, ao menos para o artista, e talvez para o eventual espectador, contribuindo para a construção de ambos como seres humanos, então existe, já no nível técnico, um fundo ético em cada ação.

À opção, no plano técnico, por determinados instrumentos, pela experimentação com certos materiais, por meios foto-mecânicos ou artesanais, pela combinação de tudo isto, corresponde um conceito de arte, posturas éticas, estéticas e políticas, um lugar no tempo e no espaço, um pensar, um sentir.

O sentido de fazer uma imagem potencialmente múltipla hoje, quando a reprodução e o simulacro se tornaram regra, é inteiramente distinto de épocas em que a gravura era a única imagem com tal característica. As mesmas operações descritas num manual antigo, executadas hoje, não são mais as mesmas, inseridas em outra dimensão temporal.

A gravura tornada estampa é a primeira imagem a se antecipar ao olhar. Não o aguarda, mas vai até ele. É feita para o homem comum. Junto com o livro impresso, instala-se nas casas, ameaçando a intimidade com o conhecimento. Parece um objeto de uso inofensivo, mas sempre pronto a tornar o olhar menos inocente. Se o espaço real e público privilegia a escultura, o espaço real e privado privilegia a gravura. Uma na praça, outra na mão. Em algum momento, o psíquico se socializa, o íntimo torna-se político.

A arte de nosso século tentou abolir os limites entre palco e vida. Toda ação pública ou privada é uma *performance*. Praticada fora do espaço artístico, sem uma audiência especializada, mas responsável. A platéia é a sociedade.

O objetivo final da arte é contribuir para a realização do ser humano integral. Justamente por isso, está ligada ao destino do homem, compartilhando os mesmos perigos. Contemporaneamente, como resultado de um longo processo de alienação, a impossibilidade da experiência real num mundo mediatizado é um dos focos da produção artística. No entanto, coexistem muitos presentes num mesmo tempo. Ainda não é possível distribuir mais equilibradamente nem esta questão entre todos os seres humanos. O mundo, embora virtualmente globalizado, na realidade continua mantendo uma distribuição de riqueza desigual, sem dar sinais concretos de querer superá-la. A mediatização completa da existência é integralmente acessível apenas às camadas mais abastadas da sociedade, numerosas somente nos países centrais do sistema capitalista. São os mesmos estratos sociais que produzem a alienação, detém e veiculam a informação, institucionalizam a cultura, operam o mercado de arte, controlam o acesso ao circuito artístico. São os mesmos estratos sociais a que pertence ou quer pertencer a maioria dos artistas, críticos, curadores, diretores de museu e donos de galerias. A impossibilidade da experiência é hoje um dado inevitável da existência humana, ou um privilégio das classes dominantes?

Boa parte do desenvolvimento da pintura foi ir em busca da luz. Para os artistas nascidos no Norte da Europa, significava ir para o Sul. Durante séculos, a grande meta era a Itália. Dürer, Rubens, Velásquez, fizeram viagens de estudos à península. Poussin e Claude Lorrain passaram a maior parte da vida em Roma, onde realizaram sua obra. As viagens de Turner a Veneza, Nápoles, Roma, transformaram seus pigmentos em luz e ar. Corot buscou o tom exato nos campos romanos. O destino dos três artistas mais fundamentais para a pintura moderna estava no Sul: Arles, Taiti, Aix-en-Provence. Quando Roma deixou de ser o centro artístico do mundo, os pintores foram para o Norte da África: primeiro Delacroix, depois Klee e Matisse, que residiu longamente no Sul da França, próximo a Renoir e Bonnard. O México atraiu e atrai muitos artistas norte-americanos. A luz é símbolo de conhecimento e revelação. Sempre estivemos nela. O que vimos?

Na Europa, romper com os modelos artísticos, voltando-se para o futuro, significou buscar a renovação de uma cultura sobre a qual, literalmente, se pisa. Um desenvolvimento contínuo, através de séculos de realizações, acabou levantando seu próprio questionamento. No Brasil, a busca do novo não levará também ao passado, procurando construir, finalmente, o chão que sempre faltou?



A partir do Romantismo, muitos artistas se tornaram referências na história da arte mais pelo que ocultavam do que pelo trabalho exibido. Constable, Turner, Corot, guardavam o que as instituições oficiais da época não teriam admitido nos seus espaços. Kafka quis destruir sua obra. Devemos à desobediência do amigo Max Brod a publicação de seus livros. O Salão dos Recusados tornou-se mais importante que o oficial. É freqüente nas escolas de arte os alunos produzirem excelentes trabalhos e apresentarem outros, mais condizentes com a ideologia artística do professor, porém inferiores. O tempo, mais equânime (ou indiferente), costuma emitir os pareceres mais justos. Encontraremos mais arte nas obras expostas em grandes feiras artísticas, ou nos ateliês das escolas, nos primeiros esforços de alguns jovens artistas?

Quando a obra de arte é mais plena? Ao ser concebida? Ao ser realizada? Ao ser terminada? Ao ser exibida? Ao ser comentada? Ao ser reconhecida? Ao ser consagrada? Ao ser esquecida? Ao ser redescoberta? Ao ser vulgarizada?

O mundo é complexo. Nem arte, nem ciência, nem filosofia conseguem compreendê-lo plenamente. Não há resposta absoluta para suas perguntas, nem olho capaz de ver simultaneamente todos os ângulos. Muito conhecimento definitivo já se revelou ilusório. Temendo parecer ingênuo, ao tomar posição, busca-se refúgio na ironia, no cinismo, no niilismo, no fútil, no perverso, no repulsivo. Não será outro ângulo da ingenuidade?

Durante muito tempo, valorizou-se apenas a obra acabada. Passou-se a dar valor também ao processo que gerava aquela obra, através dos desenhos. Com muitos artistas, chegamos a apreciar mais os esboços ocultos do que as realizações expostas. O pensamento puro pareceu mais digno de atenção que o trabalho, a teoria mais que a prática. Preferiram-se as atitudes às obras, procurou-se negar o próprio conceito de arte. O trabalho físico foi considerado pouco digno do artista. Tentou-se nivelar arte e informação. Mas como impedir o surgimento de novos artistas?

Quando o artista é mais artista? Ao receber as experiências que se tornarão obra? Ao conceber um trabalho? Ao dar-lhe forma sensível? Ao torná-lo público? Ao pronunciar-se por meio da fala e da escrita? Ao procurar compatibilizar sua atividade com as várias instâncias dos vários poderes? Ao tornar-se referência para outros artistas? Ao tentar transmitir um conhecimento fundado na experiência vivida e intransferível, e não em bibliografias? Ao optar continuamente por manter-se disponível ao trabalho da obra?

A sinceridade do artista sintetiza cálculo e naturalidade, humildade e ficção. A experiência acumulada reduz tudo à expressão mais simples e complexa. O artista parte para um espaço que continha sua medida.

97

IR

pg. 6 - 1992; 14,6 cm x 15,5 cm

ponta-seca  
pg. 8 - 1992; 45 cm x 45 cm

pg.30 - 1996; 30 cm x 52 cm

água-tinta  
pg.32 - 1996; 30 cm x 60 cm

ponta-seca/água-tinta  
pg.10 - 1994; 40 cm x 30 cm  
água-tinta  
pg.12 - 1994; 20 cm x 40 cm

água-tinta  
pg.14 - 1994; 20 cm x 40 cm

ponta-seca/água-tinta  
pg.16 - 1993; 26 cm x 60 cm  
ponta-seca/água-tinta  
pg.18 - 1994; 20 cm x 40 cm  
água-tinta  
pg.20 - 1995; 30 cm x 60 cm

água-tinta  
pg.22 - 1995; 35 cm x 49 cm  
água-tinta/roleta  
pg.24 - 1995; 32,8 cm x 55 cm  
ponta-seca/água-tinta  
pg.26 - 1996; 30 cm x 60 cm  
água-tinta  
pg.28 - 1996; 30 cm x 60 cm  
água-tinta

água-tinta  
pg.34 - 1995; 30 cm x 50 cm  
água-tinta  
pg.36 - 1995; 45 cm x 45 cm

água-tinta  
pg.38 - 1995; 30 cm x 50 cm

água-tinta  
pg.40 - 1997; 30 cm x 40 cm  
água-tinta/roleta  
pg.42 - 1997; 30 cm x 40 cm  
água-tinta/roleta  
pg.44 - 1998; 30 cm x 40 cm

água-tinta/roleta  
pg.46 - 1997; 30 cm x 40 cm  
água-tinta/roleta  
pg.48 - 1996; 30 cm x 52 cm  
água-tinta/roleta  
pg.50 - 1998; 30 cm x 53,5 cm  
roleta

99

## PASSAR

pg.52 - 1995; 36 cm x 40 cm  
photo-etching  
pg.54 - 1995; 32,5 cm x 45,5 cm  
photo-etching  
pg.56 - 1995; 20 cm x 29 cm

pg.78 - 1993; 30 cm x 40 cm  
maneira-negra  
pg.80 - 1994; 40 cm x 30 cm  
maneira negra  
pg.82 - 1995; 40 cm x 30 cm

photo-etching  
pg.58 - 1995; 28,7 cm x 19 cm

photo-etching  
pg.60 - 1997; 40 cm x 40 cm  
photo-etching  
pg.62 - 1998; 23,5 cm x 36 cm  
photo-etching  
pg.64 - 1998; 19 cm x 18 cm  
photo-etching  
pg.66 - 1998; 25 cm x 38 cm  
photo-etching  
pg.68 - 1998; 22,8 cm x 19 cm  
photo-etching

#### FICAR

pg.70 - 1994; 14,3 cm x 19,7 cm  
maneira-negra  
pg.72 - 1994; 20 cm x 40 cm  
maneira-negra  
pg.74 - 1993; 40 cm x 30 cm  
maneira-negra  
pg.76 - 1993; 40 cm x 30 cm  
maneira-negra

maneira-negra  
pg.84 - 1995; 30 cm x 40 cm

maneira-negra  
pg.86 - 1995; 30 cm x 40 cm  
maneira-negra  
pg.88 - 1997; 30 cm x 40 cm  
maneira-negra  
pg.90 - 1995; 30 cm x 40 cm  
maneira-negra  
pg.92 - 1997; 30 cm x 40 cm  
maneira-negra  
pg.94 - 1995; 40 cm x 30 cm  
maneira-negra  
pg.96 - 1997; 40 cm x 30 cm  
maneira-negra  
pg.98 - 1997; 26,3 cm x 20,5 cm  
maneira-negra



## II

O meu interesse pela fotografia coincide com o início deste trabalho. É um período muito mais curto do que a minha experiência de gravador, e fotografo sem uma formação específica e estudos organizados. Para mim, no fundo, é outra maneira de desenhar e gravar. Mas a fotografia acompanha agora todo meu processo de trabalho. Algumas são transmitidas diretamente à chapa de metal com emulsões fotosensíveis e corrosões, outras sugerem imagens gravadas que guardam semelhanças essenciais com as fotografias. A maioria é tirada sem projeto definido, apenas para registrar um instante, uma luz, um espaço. Mas percebo que

desenhando, gravando ou fotografando procuro sempre as mesmas vias. O desenho é um só.

Essas fotografias foram tiradas em várias cidades que são uma só: aquela criada por minha presença. A qualquer momento, em qualquer lugar, podemos nos deparar com a Imagem, se estivermos atentos. Nenhum ponto da Terra é privilegiado, mais generoso visualmente. É nosso olhar que deve ser generoso, concedendo ao céu, às sombras, ao chão, o mesmo cuidado dispensado ao museu e à galeria. Mesmo nesses locais específicos de cultura, às vezes as pessoas e o edifício brilham mais que os trabalhos expostos.

O que mais me fascina na fotografia é poder captar as imagens que se apresentam, rigorosamente estruturadas, mas independentes de qualquer intenção, feitas e desfeitas a todo instante, que apenas existem num certo olhar. São soma de uma presença, um tempo, um espaço, um ponto de vista. Procurando outra rua, um portão entreaberto, uma exata incidência de luz, uma placa de trânsito fora de prumo, projetando uma sombra. As cores daquele fragmento de mundo parecem ter sido cuidadosamente escolhidas. Alguns minutos antes ou depois, um mínimo deslocamento da luz solar alteraria tudo, desfazendo a estrutura da imagem. Passando na calçada oposta, ela não se revelaria. Através do visor, vemos um quadro que jamais saberíamos imaginar. Segundo Morandi, nada é mais abstrato que o real.

Podemos dizer que a gravura começou com a primeira pegada impressa pelo corpo humano no solo. Gostaria que todos os meus sinais gravados tivessem a necessidade daquele ato primordial, evitando a vaidade que ronda o gesto artístico. O olhar que vai para o

horizonte, o corpo que passa, a pegada que fica.

Construir aviões em miniatura caracterizou o meu trabalho artístico. Determinou uma relação de escala: nunca desejei as grandes dimensões. Uma maneira de operar se delineou, lenta, medida, delicada, precisa. Aprendi a ouvir os materiais, a considerar a precariedade do meu domínio, a aceitar a

incerteza do resultado. Notei que as técnicas respondem à altura só quando se aprende a dialogar com sabedoria e simplicidade. Admiti que desejo e intenção ainda não são nada, e a realização apenas se alcança pela capacidade de fazer. E quando o produto custou esforço, o tratamos com respeito; não queremos que passe depressa demais. E como aquilo somos nós, o esforço não poderia ser compartilhado com mais ninguém. A natureza da tarefa excluía a falta e o excesso, ensinando a paciência de aguardar a hora justa para cada ação: um gesto inconstante poria tudo a perder. O resultado era frágil e só podia voar na imaginação, asas pequenas demais para buscar um horizonte real, destinadas a ficar.

106

O rei Shakaba, da XII dinastia, por volta do ano 710 A.C., mandou gravar numa pedra de basalto negro um texto mitológico, a fim de preservar seu conteúdo para a eternidade. É um relato da criação do mundo. O texto foi danificado posteriormente, quando a pedra foi convertida em mó. Atualmente, encontra-se no British Museum.

Aqui deveria figurar algo que esqueci. Não anotei a idéia na hora em que surgiu. Passou. Passei o dia indo em seu rastro, percorrendo os caminhos recentes do pensamento, buscando reproduzir aquele instante. Cheguei a senti-lo vagamente, mas não tomou forma. Seria belo um trabalho construído apenas com o esquecimento.

110

Ir e ficar são decisões, passar não.

É preciso saber ver para desenhar, saber ouvir para tocar, ler para escrever. O artista é um bom espectador.

Espantamo-nos com as possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico, os recursos de comunicação áudio-visual à distância, a aproximação que possibilita entre seres humanos de todos os pontos do globo. Há uma poesia nessa ligação sincrônica entre conhecidos distantes, ou desconhecidos, que se vêem pela primeira vez através de uma imagem, separados por milhares de quilômetros, um no dia, outro na noite. Parece um pequeno milagre científico. Mais espantoso e milagroso é o ser real, em carne e espírito, o outro, ao nosso lado, que



nos toca. É um aprendizado que dura toda a vida.

116

Imagem: olhar que responde a outro olhar.

Veremos algumas obras apenas uma vez na vida.

Gostaria de ver cada trabalho meu como um acompanhante do cotidiano, quase um objeto de uso, atingindo a intensidade pela sedimentação das pequenas experiências, quase desaparecendo pelo convívio. Às vezes recordar sua existência, procurá-lo, vê-lo novamente, redescobri-lo diferente. Oferecer ao espectador o ponto fixo de uma imagem estática, onde comparar as mudanças ocorridas nele, vivente. A visão atual, o momento presente e a memória dos contatos

passados, como um poema relido, um filme revisto, uma música ouvida novamente. Além do espaço público, além da galeria, além do museu, além do cubo branco, o lugar da arte é a mente e o coração. É a única questão. O resto é silêncio.

120

Para o espectador, não importa quem fez a obra, mas que ela suspenda o instante, unindo o único e o total, a alma e a pedra. Para o artista é vital, não só ter feito, mas estar fazendo. Como indivíduo, o desafio do artista, seja maior ou menor, é conseguir manter uma conduta estética, onde o trabalho e o prazer não se distinguem. Os resultados já não lhe pertencem.

Os limites entre arte e vida nunca estiveram definidos. A experiência poética não se dá necessariamente no recinto adequado. Devemos estar atentos, porque o Instante não se anuncia. É também uma questão de qualidade: se a arte é tentativa, nem sempre se consegue ir do desejo individual até a obra. Se o espectador é tão importante quanto o artista, poderia chegar a dispensá-lo, e reconhecer o poético em algo não institucionalizado. Não precisa esperar o beneplácito do artista que propõe uma obra interativa. O mundo todo é interativo, principalmente outro ser. A dificuldade está em não participar. Comparada com o real, a interatividade dirigida sempre sai perdendo:

revela muito mais limites que possibilidades.  
Podemos simplesmente ir embora.

Mas participa-se muito de obras que impedem a manipulação. Livros, pinturas, gravuras, filmes, músicas, fotografias. Sem corpo, convidam e negam, deflagrando a imaginação. E da arquitetura, que percorremos, que nos abriga, que nos agride, que reverbera o calor e projeta as sombras.

124

Sob um nome comum, o artista que não se reconhece. Talvez nunca necessite escrever uma linha ou desenhar uma imagem. Há vidas que são quase obras de arte, obras que são quase pessoas.

Quando ando pela rua, estou sempre em busca do meu trabalho. Passante, espero a revelação da forma poética oculta pelo hábito, fitando a luz sempre diversa, a construção/destruição da cidade, os reflexos, o movimento, as pessoas, as sombras, os espaços. Os novos ângulos revelados pelo deslocamento do corpo no espaço podem adquirir mais significado quando sugeridos por uma escultura, mas acontecem ininterruptamente. Basta ver. As limitações do real estão em nós.

As cidades, que não podem ser deslocadas, fazem com que vamos até elas. O percurso tem a mesma importância.

A cidade fica paisagem quando estou distraído. Para ver o que vejo todos os dias, preciso ser estrangeiro. O mundo é aqui. Mas é uma viagem, ir até aqui.



Ao trabalhar em pequena escala completa-se a percepção do real. Usam-se ferramentas que, sendo uma extensão da mão, diminuem em vez de amplificar a força, tornando-a mais precisa. Observar o trabalho pronto convida à aproximação, a desvendar os pequenos espaços, o universo dos detalhes, como uma instalação invertida, onde o corpo não pode adentrar. Esta dimensão está dentro de nossa capacidade perceptiva natural, faz parte de tudo, mas também precisa ser aguçada. Ignorar as pequenas singularidades visíveis é transformar o mundo numa idéia talvez perfeita mas intolerante, embotando a compreensão e o respeito pelos seres e lugares reais, pelas diferentes posturas artísticas. O pó guarda um grau mínimo de majestade. Arte que é só arte decepçiona.

O artista plástico não é um especialista em artes plásticas. Não quero que meu olhar se torne tão educado a ponto de só enxergar o sutil, o inteligente, o precioso, o oculto, o conceito. Quero também o bruto, o evidente, o banal. Talvez o óbvio esteja sempre por revelar.

As miniaturas parecem estar a salvo dos grandes perigos, que nem as notariam, mas suas relações com o mundo também são problemáticas. Sempre muito frágeis, até uma aproximação mais interessada pode quebrá-las. Procura-se protegê-las, do que não é brutalidade, mas apenas a força das coisas em sua escala real. Colocam-se navios em garrafas e obras de papel atrás de vidros, com pouca luz. Jamais suportariam o sol e a chuva. Atraem para sua dimensão interior, que pode ser infinita.

As fotografias tornam o espaço real mais misterioso. Não temos a experiência do deslocamento do corpo, a transformação das coisas pelo olhar temporal, sua escala. Os ângulos são insuficientes. Mas podemos imaginar. Às vezes a cidade decepciona.

O fascínio do plano é sua falta de espessura. Um mundo que não podemos habitar, e é inútil tocar. Por estar limitado a duas dimensões, é mais infinito. O plano da imagem que vemos não está só: é o último de um sólido cuja profundidade não é grande nem pequena, apenas imensurável. Nunca satisfaz. É janela e parede. Tão longe, tão perto.

Uma miniatura é como seu modelo real visto de longe. Mesmo tocada, permanece distante. Pode ser preciso se afastar para se aproximar.

Voltar a um lugar onde se experimentou uma presença, reaviva-a, torna mais precisa a imagem mental que ficou. A cidade é sentidos e imaginação, espanto e tédio, memória e esquecimento, invento e distração, matéria, espaço, afeto, tempo, noite e luz. Meu ateliê fica onde estou.

A paisagem é a extensão do mundo que nossa vista alcança. Mas é também um espelho, onde o olhar atento vai alcançar o próprio observador. Não revela seu rosto, mas um auto-retrato interior. Onde o espaço real e mental ficam indistintos, toda rua pode ser parte do labirinto.



Cézanne dizia ser preciso pintar as coisas antes que desaparecessem. É muito mais longo o tempo para uma idéia estética se formar, ser discutida, amadurecer, e, finalmente, passar a teoria, publicação, debate acadêmico. Uma idéia, mesmo brilhante, começa sua defasagem em relação ao mundo tão logo é formulada. Pretendendo fixá-la, pode tornar-se um anteparo, ocultando em vez de revelar.

Apenas para ser fiel ao mundo, o artista tenta reinventá-lo cotidianamente. As construções perfeitas não querem ter a mesma leveza.

Indo em busca de sua obra, o artista parece destinado a passar pela humilhação. A escultura de Serra destruída. Uma escola de arte tenta expulsar seu maior professor, Joseph Beuys. Orson Welles não consegue financiamentos, tem filmes remontados pelos estúdios, e terá roteiros inéditos filmados por cineastas menores. Eisenstein retrata-se por “ilusão individualista“. O juiz queima a aquarela erótica de Egon Schiele. San Juan de la Cruz preso por excesso de paixão religiosa. A estátua de bronze de Júlio II, de Michelangelo, destruída, fundida e transformada num canhão. Todos os artistas anônimos, pressionados a trabalhar menos e pior. O grande músico tocando para os clientes distraídos do bar. O reconhecimento do falso artista.

Viver é muito perigoso.

Hoje, existem tantas imagens entre o olho e o mundo que ir em busca do real chega a ser transcendente. Grande parte do trabalho do artista é se livrar das ilusões. As teorias estéticas que antecedem a experiência poética também contribuem para a crise do sujeito.

Uma obra.

171

Tentar enriquecer, com o trabalho atual, o significado de tudo que já foi realizado, aludindo ao que já existia em potência, mas não se manifestava inteiramente, aguardando mais conhecimento, atenção, respeito pela independência da imagem. Ao artista cabe apenas cumprir as solicitações da obra, assentando aqui os tijolos de um projeto além da visão.

O horizonte tem um significado tanto espacial quanto temporal. Carregamos o espaço à nossa volta. Para qualquer lado, é sempre longe. O horizonte é feito de afastar, é sempre futuro, um desejo, porque o tempo é só ir.

Para que as imagens surjam com precisão, devo dispor do tempo, permitindo que cada vista encontre seu momento. Continuo chamando isto de inspiração. Apressá-la é garantir o fracasso. Escrever este texto segue um processo semelhante à revelação das imagens. Um longo tempo de acúmulo de anotações, sentimentos, lembranças, descobertas, a procura de suas ligações, o inesperado, aguardar e construir o ponto em que tudo se junta, habita o espírito, atrai, incorpora e dá sentido ao estudo. Tudo para escrever algumas linhas. Sempre tenho problemas com extensão, quantidade, prazos, modelos. Paro quando não tenho mais nada a dizer.

# III



Há alguns anos venho me interessando pelas marcas aleatórias registradas pelas chapas de metal, e procuro incorporá-las à gravação que realizo intencionalmente. Num primeiro momento, comecei invertendo o critério de escolha das chapas de cobre industrializadas que se tornariam matrizes de gravura: em lugar de escolher aquelas que tinham sofrido menos impactos durante o transporte e a estocagem, e portanto interfeririam menos na imagem que pretendia gravar, passei a selecionar exatamente aquelas mais acidentadas, com maior número de riscos e atritos incisos ao acaso em sua superfície. Até o momento continuo seguindo este critério, procurando vislumbrar, ao comprar a chapa de metal, como resultarão aqueles sinais impressos e como poderei integrá-los à estrutura da imagem que pretendo gravar. Desejo manter, na evolução futura do meu trabalho, a visibilidade das marcas gravadas pelo mundo numa placa de cobre que ainda não é matriz, formando um desenho que, embora aleatório, é único e irrepetível, singularizando aquela matéria antes da minha ação.

Outra tentativa de aliar as ações do mundo às minhas veio através do uso da imagem fotográfica, tanto como uma finalidade em si quanto aplicada à gravura. Em lugar de agir apenas através do desenho, atraiu-me a possibilidade de trabalhar com uma imagem gerada pela emanção luminosa da própria coisa, sem tê-la construído com linhas e manchas. A fotografia passou a fazer parte do processo de trabalho, como registro, memória, procura da imagem; junto com o desenho, torna visível o pensamento e orienta seu movimento e materialização.

A fotografia se associa à gravura para gerar imagens com a oxidação de chapas de ferro. Usando de várias maneiras emulsões sensíveis à luz, a imagem fotográfica cria áreas isoladas e outras expostas à oxidação. Nestas, o progresso da ferrugem vai formando a imagem por oposição às partes que permanecem protegidas.

Estas tentativas de incorporar ao trabalho também procedimentos independentes da minha vontade, sem confiar simplesmente no acaso, acabaram sugerindo mais um passo: o uso de materiais marcados pelos atritos do corpo humano, guardando alguma memória daquela presença. Objetos de uso, enfim. Desde o início desse processo sentia-me atraído pelas mesas metálicas dos bares, gastas pelo uso, marcadas pelo deslocamento de copos sobre sua superfície, parcialmente enferrujadas nas áreas descascadas da pintura, testemunhas de inúmeras presenças. Pensei em imprimir seu tempo como gravuras, apenas com as marcas já existentes, e também procurava imagens para somar ao que as mesas ofereciam. Nenhuma solução me satisfazia, e enquanto isso realizava outros projetos.

Finalmente, creio ter encontrado algo que vale a pena desenvolver. Neste projeto, pretendo associar à fugacidade dos contatos humanos com as mesas e ao desgaste do próprio objeto, imagens de figuras geométricas regulares, símbolos de uma realidade imutável e transcendente, situada além da matéria: círculo, triângulo, quadrado, cubo, tetraedro, octaedro, icosaedro, etc. Também deverei gravar alguns pictogramas, desenhos que originaram a linguagem escrita, como as linhas onduladas paralelas, significando mar, água, passagem do tempo. Em outras mesas, tentarei transformar em imagem e gravação definitiva as presenças daqueles que ali estiveram sentados. Mas tudo deverá ser considerado no ato de gravar, quando poderá ser percebido como fato visual. Por enquanto, posso apresentar apenas esboços deste processo de trabalho.

## RESUMO

Este trabalho registra seis anos de produção com gravura em metal (1992/1998 ). Originou-se dos últimos resultados incluídos na exposição de mestrado, somados à experiência de uma viagem que despertou o interesse pela fotografia. O desejo era realizar imagens geradas pela percepção da paisagem, procurando evidenciar também seu aspecto invisível. Com o tempo, o trabalho foi crescendo, conduzido pelos primeiros resultados, estimulado por leituras, filmes, observações, maior conhecimento da linguagem fotográfica, outras viagens e indagações sobre as possibilidades da gravura em metal. Esse processo e o título, definido apenas no último ano, determinaram a estrutura em três blocos interligados. Referem-se a diferentes faces e tempos da mesma realidade, caracterizados também por três abordagens distintas da gravura em metal: água-tinta, ponta-seca e roleta para “Ir”; photo-etching sobre ferro para “Passar”; maneira-negra para “Ficar”. Os textos surgiram da experiência do trabalho, sintetizando as reflexões despertadas pelo processo vivenciado. Referem-se ao desenho, à gravura, à fotografia, ao papel do artista e sua inserção no mundo, e a aspectos mais pessoais da minha posição estética. A base é essa experiência, não um estudo sistemático que possa ser resumido por uma bibliografia. O conhecimento gerado se expressa preponderantemente através das gravuras originais, e em menor medida, por suas reproduções aqui apresentadas, que também poderão ser acessadas no *site* da ECA/USP na Internet: [www.eca.usp.br](http://www.eca.usp.br)

## ABSTRACT

This work registers six years of production in printmaking. It developed from the last results as shown in the 1994 Master of Fine Arts Show, added to abroad travels experience, which arose interest on photography. The aim was to create images linked to landscape perception, trying to stress also its invisible appearance. The work grew on with time, led by its own results, stimulated by further reading, observations, deeper knowledge of photographic language, travels and investigations about new possibilities in engraving. This process and its title, only defined last year, determined the work's structure, in three linked groups. They refer to different faces and times of the same reality, also outlined by three different approaches of engraving: aquatint, dry-point and roulette in "To Go"; photo-etching on iron in "To Pass"; mezzotint in "To Stay". The texts arose from the experience of everyday-work, summing up thoughts which brought up by the work-process. They relate to drawing, engraving, photography, artists role and their place in the world, and to more personal aspects of my aesthetic point-of-view. Their basis are this experience, not a systematic study which could be resumed in a bibliography. The produced knowledge expresses itself through original prints, and, in a lesser extent, through the reproductions shown here. They can be accessed in ECA/USP Internet site: [www.eca.usp.br](http://www.eca.usp.br)

197

#### EM LUGAR DE UMA BIBLIOGRAFIA

Miles Davis  
Chet Baker

Maria Callas  
Virginia Woolf

Giorgio Morandi	Paolo Uccello
Piero della Francesca	Antoine Watteau
Cecília Meireles	Maurice Ravel
Wolfgang Amadeus Mozart	Marcel Carné
Ben Webster	Glauber Rocha
Claude Achille Debussy	Jean-Luc Godard
Paul Auster	Bill Viola
Rembrandt Armensz van Rijn	Richard Serra
Rainer Maria Rilke	Alberto da Veiga Guignard
Jorge Luis Borges	Alberto Giacometti
Anton Webern	William Shakespeare
Gyorgi Ligeti	Jasper Johns
Joseph Beuys	John Dowland
Giovanni Battista Piranesi	Albrecht Dürer
James Abbott Mc Neill Whistler	Giorgio de Chirico
Masaccio	Francesco Guardi
Carlos Drummond de Andrade	Pierre Bonnard
Oswaldo Goeldi	Luigi Pirandello
Billie Holliday	Amílcar de Castro
Diego Velásquez	Machado de Assis
Brice Marden	Ingmar Bergman
João Guimarães Rosa	Andrei Tarkovski
Alain Resnais	Federico Fellini
François Truffaut	Michelangelo Antonioni
Wallace Stevens	Wim Wenders
Luchino Visconti	Fra Angelico
Stéphane Mallarmé	Tom Waits
João Gilberto	Josef Koudelka
Lampedusa	Stendhal

198

Simone Martini	Marcel Proust
James Joyce	Franz Kafka
Manuel Bandeira	Thomas Mann
Paul Verlaine	Ando Hiroshigue
Charles Baudelaire	Kenji Mizoguchi
Arthur Rimbaud	Akira Kurosawa

Paul Valéry  
Friedrich Murnau  
Mário Peixoto  
Serguei Eisenstein  
Orson Welles  
Cole Porter  
Jacques Rivette  
Alban Berg  
Gustav Mahler  
Ettore Scola  
Mário de Andrade  
Clarice Lispector  
Mark Rothko  
Michelangelo  
Jacques Prévert  
Mário Quintana  
George & Ira Gershwin  
Arnold Schoenberg  
Vermeer  
Robert Motherwell  
Caetano Veloso  
Paul Desmond  
Pier Paolo Pasolini  
Theos Angelopoulos  
Leonardo da Vinci  
Joaquin Torres-Garcia  
Cristiano Mascaro  
Jacques Villon

William Mallord Turner  
Antonio Canale  
Alfredo Volpi  
Paul Cézanne  
Camille Corot  
Charles Meryon  
Piet Mondrian  
Italo Calvino  
Bashô  
Filippo Brunelleschi  
Franz Schubert  
Erik Satie  
Dante Alighieri  
Francesco Petrarca  
Johann Sebastian Bach  
Vittore Carpaccio  
Edward Hopper  
Brassai  
Giotto  
Frédéric Chopin  
Armando Reverón  
Georges Seurat  
Mira Schendel  
Kurt Schwitters  
Sandro Botticelli  
Django Reinhardt  
Fernando Pessoa  
Rodgers & Hart

199

## CIDADES

São Paulo, Santo André, Campinas, Rio de Janeiro, Paranapiacaba, Porto Alegre, Madrid, La Coruña, Paris, Chartres, Londres, Florença, Roma, Veneza, Milão, Assisi, San Gimignano, Siena, Arezzo, Padova, Ancona, Osimo, Bolonha, Empoli, Lucca, Viareggio, Viena.

## LIVROS

- BENJAMIN, Walter. O Flaneur, in Obras Escolhidas, vol. 2. Brasiliense, São Paulo, 1991.
- BERGMAN, Ingmar. O Cinema segundo Bergman. Paz e Terra, Rio de Janeiro 1977.
- GUÉRIN, Michel. O que é uma obra. Paz e Terra, São Paulo, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. Perto do Coração Selvagem. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1992.
- MORANDI, Giorgio. Entrevista à Voz da América. 1957.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas sobre Cézanne. Sette Letras, Rio de Janeiro, 1995.
- ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- WOOLF, Virginia. Orlando. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.

## VISTAS E INSTANTES

A neblina de Paranapiacaba; o topo dos prédios; a distância; o reflexo das luzes de San Giorgio Maggiore nas águas da laguna, Veneza toda e sua recordação; a cidade pintada; chuva; atrás do MASP e o túnel 9 de Julho; os reflexos no Rio Tietê; a praia do Flamengo e a ponte Rio-Niterói; a cidade filmada; o mirante em frente ao parque da Aclimação; a praia de Copacabana ao crepúsculo vista do avião; as sombras projetadas na parede

da sala; a ruína romana na vitrine da agência de turismo; os reflexos no Rio Pinheiros; a cidade gravada; os desertos que só vi no cinema e na televisão; a Pont-Neuf no cartão postal; a luz do film-noir; o moinho Fanucchi, em Santo André; a nuvem vista da rodovia D. Pedro I, voltando de Campinas, no fim da tarde; Piazza Navona, o Teatro de Marcello, a luz rasante, o cair da noite na ponte sobre o Tevere e as paredes descascadas de Roma; o mirante do MASP; a imagem refletida na poça d'água; a igreja da Glória e a sombra de sua cerca; o edifício em reforma, envolvido pelos plásticos azuis; o crepúsculo em qualquer lugar; a cidade cantada; a avenida Duque de Caxias, em Porto Alegre; as réstias de luz entre a porta e o batente; longe; a luz saindo pela cortina negra do cinema, com a sessão já começada; a luz projetada na parede da sala; a esquina do Hospital Matarazzo; a luz desenhando na parede do quarto; o horizonte visto do trem; arcos; os edifícios do Arte-Cidade III; a cor de Bolonha; a Cappella degli Scrovegni; o asfalto molhado refletindo as luzes; a gárgula de Notre-Dame que aparece na gravura de Meryon; a foto batida na Döblergasse, em Viena, que não verei, por ter perdido o filme; as mesas de metal nos bares da Unicamp e da USP; Santa Maria del Fiore, Cappella dei Pazzi, Loggia del Bigallo, Piazza Santo Spirito, Convento de San Marco, Cappella Brancacci, em Florença; a curva do Arno em Empoli; o Elevado Costa e Silva; o sol brilhando por alguns minutos nas águas do Tâmbisa; os vitrais da catedral de Chartres; as nuvens; o navio negro, as poças, os guindastes e suas sombras em Porto Alegre, ao meio-dia; o centro do Rio de Janeiro às seis da manhã; a cidade fotografada; as sombras projetadas no pátio do Departamento de Artes Plásticas da ECA, em dias de sol; o mar; a antena da Globo, ao longe, envolta pela névoa; as mil e uma noites e os sete céus;