

Gravura contemporânea: gravações e impressões entre cheios e vazios

Lurdi Blauth¹

Resumo: Este estudo aborda conceitos básicos da gravura e suas possibilidades de gravação e de impressão, enfocando a relação entre cheios e vazios, cujos procedimentos técnicos são oriundos da gráfica tradicional. A incorporação de meios alternativos e a aproximação com outras linguagens provocam deslocamentos em suas delimitações, gerando novas significações e reflexões poéticas. Apresentam-se obras de artistas que dialogam com a produção artística pessoal, enfocando a utilização do elemento fogo na produção de imagens.

Palavras-chave: gravura contemporânea, vazio, cheio, gravação, impressão.

Abstract: This study is about basic concepts of engraving and its making and printing possibilities, focusing the relation between empty and full spaces, with technical procedures that have their roots in traditional printing. The incorporation of alternative means, and the proximity with other art languages, provoke delimitation shiftings, generating new significations and poetical reflexions. Works of artists that produce a dialogue with the personal artistical production are presented, focusing the use of the element fire in the imagery production.

Keywords: contemporary engraving, empty, full, engraving, printing.

As imagens gráficas surgem de procedimentos específicos e na maneira particular de realizar gravações e impressões, em cujos gestos estão presentes as concepções de gerar os vazios e os cheios. Na gravura habitam ainda, indícios que podem evocar a presença ou a ausência de marcas e de sinais, ou mesmo de pegadas revelando semelhanças próximas de um corpo/matriz original.

A gravura envolve nas suas diferentes técnicas, os conceitos básicos de matriz, gravação, impressão e reprodução que originalmente são meios invariáveis, mas nem

¹ Doutora em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, artista plástica, professora e pesquisadora; atua nos cursos de graduação e pós graduação em Artes, no Programa de Mestrado em Processos e Manifestações Culturais; vinculada ao grupo de pesquisa em Linguagens e Processos Comunicacionais, na linha Linguagens Estéticas: processos e produção, da Universidade Feevale. Este artigo é oriundo das minhas reflexões desenvolvidas na minha tese de doutorado, *Marcas, Passagens e Condensações*.

sempre todas essas etapas são empregadas nos procedimentos contemporâneos. Na gravura em metal, por exemplo, as áreas gravadas correspondem às incisões, ao cheio, e, as áreas não gravadas remetem aos vazios da imagem. Nos procedimentos indiretos (água tinta e água forte), o gesto do artista é substituído pela ação da corrosão química de ácidos sobre a matriz, numa operação em que o acaso e o inesperado também interagem.

Na xilogravura ocorre o contrário, a incisão subtrai superfícies da madeira, criando os vazios e as superfícies cheias configuram as imagens. Nesta técnica, os cortes absorvem os ritmos e os gestos expressivos do artista e, a matriz não é apenas uma relação de vazios e cheios ou um simples negativo, pois, no momento da sua transposição sobre a superfície do papel, ela se duplica, se desdobra e se recria.

Embora opostos os procedimentos técnicos da gravura em metal e da xilogravura, ambos configuram-se pelas relações opostas de vazios e de cheios. Num sentido amplo, a gravura resulta do gesto indireto do artista que introduz marcas sobre a matriz para serem transferidas para outra superfície, e, neste sentido, ela é não um procedimento direto, pois os resultados não são imediatos como numa pintura, por exemplo.

Por outro lado, entendemos que é fundamental conhecer as estruturas internas que envolvem os diferentes códigos gráficos, porém, não como uma concepção técnica rígida, mas, propor discussões mais abrangentes. Para Buti (2002, p. 16), “existe um esforço mental constante para visualizar o que ainda não existe, fazer cada signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa”.

Todavia, desde a pré-história até a contemporaneidade constatamos que, no percurso das diversas manifestações gráficas, nem sempre os objetos gravados eram criados para serem reproduzidos por meio da impressão sobre outro suporte. A impressão, com a intenção de multiplicar as informações gravadas, é um procedimento posterior, principalmente, com a descoberta do papel e, mais tarde da imprensa, quando começa a ampla difusão do texto e da imagem. Os procedimentos da gravura em madeira e do metal têm um papel fundamental, porém, gradativamente, deixam de cumprir a sua função utilitária, para assumir as suas qualidades e especificidades estéticas.

Os meios gráficos, portanto, são desdobrados pela utilização de superfícies com diferentes matérias e materialidades, as quais, antes de serem transformadas em matriz, podem ser consideradas indiferenciadas e vazias, pelo fato de estarem destituídas da intervenção de um gesto particular. O vazio de uma tela, de um papel branco ou mesmo de uma matriz vazia, não deixa de ser um espaço que evoca a ação do artista. O artista Hyun (2001, p. 31), comenta sobre o seu trabalho com a gravura:

Antes de iniciar o meu trabalho com a matriz virgem, eu consagro sempre um certo tempo para contemplá-la. Ela é de qualquer maneira vazia. A gente poderia falar de um *vazio óptico*, ou seja, do vazio no sentido estritamente visual, o qual corresponde ao suporte intacto, não trabalhado, ao aspecto uniforme e neutro [...]. Esse vazio original da matriz é tanto um campo de exploração como uma força de estímulo ou companheiro de trabalho.

No entendimento de Hyun, o vazio gravado sobre uma placa virgem regride na medida em que ocorre a intervenção do gesto do artista. Ou seja, o vazio original da matriz retrocede no momento em que é gravada, e, nessa inversão, o cheio se configura enquanto imagem. Em outros artistas também percebemos esse envolvimento de gravação sobre uma superfície vazia, provocando diferentes reações. Anotamos o depoimento de Isabel Pons:

Como gravo? Olhando a chapa. Fico ali olhando a chapa virgem, vazia, intocada, horas e horas. Nessa espera, há como um magnetismo a nos unir, eu a chapa. Sabendo olhar, surgem coisas misteriosas e maravilhosas. Eu gosto de trabalhar depois que o sol se põe. Minha inspiração é noturna, daí as luzes que emanam do interior de minha gravura. (In: GRAVURA, 2000, p. 120).

A materialidade da gravura nos leva a pensar sobre as características matéricas das superfícies presentes em seus diferentes meios. Também podemos refletir sobre até que ponto um pedaço de madeira ou uma placa de metal podem ser consideradas indiferenciadas, devido ao fato de não terem sofrido a interferência do corte pela incisão ou mesmo pela ação do ácido. Num sentido amplo, qualquer superfície pode ser utilizada como uma matriz, considerando as diferentes rugosidades, texturas, marcas gravadas pela ação do tempo, pela natureza ou mesmo um objeto do cotidiano. Essas matrizes-objetos encontradas poderão enfatizar grafias oriundas do objeto, evocar questões gráficas que ampliam os conceitos da gravura tradicional.

Nessa perspectiva, a artista argentina Matilde Marin (Fig. 01), por exemplo, busca objetos da natureza para confrontá-los com questões inerentes aos meios da gravura. Além disso, descarta os procedimentos que envolvem a multiplicação de cópias a partir de uma mesma matriz: “Eu sempre acreditei que a gravura era um tipo de dispositivo com outras possibilidades. Nunca entendi a gravura encerrada na técnica. No entanto, é necessário conhecê-la” (ANAYA, 1996, p. 14).



Fig. 1. Matilde Marin. *Rastros*. 1993.

Marin considera importante ter certo conhecimento dos meios empregados, ao mesmo tempo, propõe essa abertura de incorporar outros procedimentos que contemplem as suas indagações artísticas. Nesse aspecto, a gravura contemporânea é discutida a partir de um campo ampliado, uma vez que, as imagens gráficas são estruturadas neste ponto de contato entre o gesto direto e a ação indireta, entre matérias e suas diferentes materialidades. A obra de Laurita Salles (Fig.02), por exemplo, é atravessada por esse diálogo constante entre a ação do artista e a transformação da matéria, cujas ordenações se estruturam e se desestruturam simultaneamente. Sobre o seu trabalho Fabris (1997, p. 10) coloca:

Por entre os cortes, as fendas, as cicatrizes, as feridas que, à primeira vista, parecem do domínio exclusivo da matéria, insinua-se uma espacialidade feita de subdivisões sutis das quais emanam aquela cor e aquela luz que sublinham as diferenças entre uma e outra zona de tensão. Tensão psicológica e gestual, mas ao mesmo tempo, impregnada por um desejo de estruturar o informe, de impor à matéria uma qualidade que a diferencie da inércia inicial, que faça dela uma forma.

No trabalho gráfico de Salles notamos que ele é permeado pela necessidade de dominar o metal, uma matéria inerte, dura e rígida, buscando nas suas estruturas internas essa densidade matérica, e assim agregar novos significados *ao gesto primordial do gravador* (FABRIS, 1998, p. 14). Portanto, a gravura atual é um meio *em aberto* que pode interagir com procedimentos do desenho, da pintura, da escultura, ao mesmo tempo em que são propostas intermediações com objetos tridimensionais, com imagens digitais produzidas com a tecnologia do computador, com a fotografia, entre outros. Nesse sentido, as imagens gráficas articulam, simultaneamente, o diálogo com os meios oriundos da história da gravura, bem como, propõem a transgressão dos seus limites, inter-relacionando questões híbridas presentes na produção artística contemporânea.

Vazios e cheios: cortar, gravar e queimar numa produção poética

No meu processo de criação artística, embora os princípios inerentes aos procedimentos tradicionais da gravura ainda estejam presentes na produção das imagens gráficas, nas séries que denominei de *Carbonizados* e *Sílex*, ocorrem deslocamentos em relação aos meios de gravação e de impressão. As oposições de vazio e de cheio desencadeados na produção destes trabalhos são oriundas dos gestos de gravar por meio da ação do fogo, cujas marcas e fragmentos são capturados pela impressão. Cabe mencionar que, na série *Carbonizados*, a impressão é realizada sobre papel e, em alguns trabalhos da série *Sílex*, são utilizados papéis translúcidos, e, em outros, a parafina é o suporte que captura as marcas das matrizes queimadas.

Nestas minhas proposições poéticas, constato que, o gesto de gravar com incisões e cortes, provoca vazios circunscritos e delimitados, e, a ação de queimar, possibilita a metamorfose da matriz, pois as áreas eliminadas provocam esvaziamentos pela ação do fogo. Nesse procedimento, o controle é relativo ao tempo da queima da matriz, e, ao romper e eliminar áreas da superfície, a matéria/madeira é transformada pela carbonização (Figs. 2, 3).



Fig. 2. Matriz em processo de queima.



Fig. 3. *Sílex I*. 2002-05
detalhe das impressões.

No entanto, a presença de rasgos que ferem e cortam a matéria, são detectados nas atitudes artísticas de diversos artistas, já no início do século XX, quando redescobrem a xilogravura, por exemplo: Vallotton (1865-1925), na França; Gauguin (1848-1903), no Tahiti; Munch (1863-1944), na Noruega. Esses artistas foram os primeiros a fazerem experiências com a xilogravura, sendo atraídos pela textura e pelos veios da madeira, experimentando variações de cortes e materiais não convencionais, como lixas e pregos para riscar, arranhar, marcar a superfície, produzindo cortes bruscos e angulosos, arrancando e desbastando a matéria da superfície. Essa maneira de gravar de forma

impulsiva e direta da matriz e a exploração das peculiaridades da madeira provocam a introdução de uma nova gestualidade gráfica. No Brasil, Osvaldo Goeldi (1895-1961), nas suas inúmeras gravuras realizadas, demonstra uma liberdade de gravação por meio de cortes largos e profundos, criando luzes sobre as áreas densas e escuras das imagens.

Embora de natureza oposta aos meios de gravações de matrizes, rompimentos e incisões na matéria estão presentes em obras de Lucio Fontana (1899-1969), por exemplo. O artista provoca furos e cortes que transpassam a epiderme da tela da pintura com o intuito de rompê-la e buscar o vazio como condição primordial. Fontana assinala: “após isto, estamos livres para fazermos aquilo que nos agrada. A superfície não pode estar confinada entre as molduras da tela, isto se estende para o espaço em torno” (In: WHITFIELD, 2000, p. 136). Em algumas obras as incisões se mostram como rasgos que resultam em cicatrizes e outras se apresentam como feridas e buracos que se aprofundam na matéria, provocando o rompimento desse espaço que compreende a superfície da tela. Esses gestos radicais propiciam estender a superfície da tela para o espaço.

Por outro lado, na contemporaneidade, a presença de marcas gráficas provenientes de cortes, feridas e aberturas na matéria é afirmada em obras que assinalam um percurso inverso das convenções deste *fazer gravura*. Marcus André, na série *Alumínicos*, de 1998, agride diretamente com pontas de metal a chapa de alumínio no intuito de evocar o lado negativo, e não duplicar esse negativo sobre um suporte. A matriz é configurada pelos gestos dos cortes que constituem a obra final. Cristina Bach (1998) descreve,

Ao apresentar a própria matriz, está positivando existências e procedimentos – a chapa de alumínio não é mediação, é a obra mesmo. [...] A agressividade dos cortes dilui-se no dinamismo dos rabiscos que espalham-se à vontade pelo plano. Qualquer vazio aqui é vazio mesmo: a intenção de preencher todo o visível, o desejo de compreendê-lo em toda a sua substância não faz mais sentido. A lógica orgânica de ocupação da área parece apontar que o que vale ainda é a incisão. [...] O que vale mais os vazios e os cheios do mundo? Talvez somente áreas de passagem.

Marcus André, nestes trabalhos, reverte o princípio multiplicador que caracteriza a matriz como mediadora da imagem na gravura. A matriz retorna para a sua própria presença, trazendo à superfície os grafismos, os cortes e as incisões nela operadas. Ocorre à inversão também no procedimento, ele não é mais indireto, a matriz é configurada diretamente como imagem única.

Nos meus trabalhos gráficos, *Carbonizados e Sílex*, a impressão revela as marcas e grafias ocasionadas pela queima, configurando os cheios e os vazios da imagem. Todavia, o procedimento de queimar leva-me a questionar se o desdobramento da ação de eliminar

uma determinada área numa matriz ou até a sua redução mínima, poderá gerar a imagem de um espaço vazio “em profundidade” – que aproximo da idéia de vazio primordial –, ou os vestígios dos gestos desaparecem, designando apenas o vazio da matéria? Ao utilizar o fogo no meu processo de criação, as noções básicas de gravação entre áreas cheias e vazias da matriz se alteram. Os vestígios deixados pelas marcas do carbono evocam o estado transitório e indeterminado da matéria, provocando esvaziamentos na matriz.

O procedimento de queimar, nos remete ao elemento fogo, e de imediato, pode ser associado a uma complexidade de imagens que permeiam o pensamento do homem desde os primórdios. Nos Pré-Socráticos, por exemplo, no grupo de filósofos chamados Anax, encontramos referências que contribuíram para explicar a concepção do mundo a partir do elemento fogo. Na Índia, as mais antigas tradições outorgam uma origem ígnea ao Universo. Também, recorreremos à imagem da Fênix, um pássaro lendário tido como o pássaro de fogo que renasce das suas próprias cinzas. “A Fênix é, ela mesma, um ser de dupla fábula: ela se inflama em seus próprios fogos; ela renasce de suas próprias cinzas” (BACHELARD, 1990, p. 52).

Poderíamos dizer que, a obra do artista Frans Krajcberg é permeada pela metáfora do renascimento da fênix, ao recolher elementos queimados, como troncos, galhos e cipós no meio das florestas em chamas. Esse procedimento do artista tem um significado simbólico, pois, no momento em que resgata matérias quase destruídas das cinzas, propicia o seu renascimento e uma nova vida. São formas que resultam em esculturas, objetos tridimensionais e volumes. Segundo Cattani (2001),

Essas esculturas se justapõem e a gente tem a sensação de se deslocar no meio de uma floresta composta de corpos gigantescos, dos quais exalam um forte cheiro de queimado, misturado aos odores da madeira e dos pigmentos da terra, das cinzas e dos diversos minerais empregados. Seus corpos juntos engendram com o espectador uma espécie de crença sagrada, pois apesar de sua grande beleza, eles falam da morte, por seus elementos constitutivos.

Krajcberg, depois de recolher os elementos queimados, mergulha-os na água salgada do mar para estancar o processo de carbonização do fogo. Nessa elaboração ele salva a matéria da sua destruição total para depois transformá-la em um novo objeto, sem deixar de considerar as suas formas originais. Embora com outras dimensões e escalas, nos trabalhos da série *Sílex*, por exemplo, quando apago o fogo, resgato a matriz de seu desaparecimento pela captura por meio da impressão, congelando na parafina os vestígios resultantes do processo de carbonização.



Fig. 5. Sebastião Pedrosa. *Relicários 2 e 7*. 1998.

Outro artista que trabalha com elementos encontrados na natureza é o pernambucano Sebastião Pedrosa (1944). Os seus “livros-objetos”, denominados de *Relicários*, de 1998, são oriundos da coleta de objetos descartados (Fig. 5). Pedrosa recolhe diversos materiais da natureza ou mesmo fragmentos desgastados pelo tempo, como paus, sementes, raízes, restos de madeira, palitos de fósforos, pó de carvão, entre outros, para serem reconstruídos pela conjunção de diferentes procedimentos. Constatamos que essa ação de preservar, recolher e guardar evoca enigmas que acompanham o homem desde os tempos imemoriais, como elementos de proteção e sobrevivência.

Estes *Relicários* de Pedrosa resultam da junção de pequenos objetos recolhidos e alguns são requeimados nas suas bordas externas para depois serem imobilizados, dentro de uma espécie de caixas-livros, guardando esses restos como se fossem relíquias muito preciosas (Cardozo, 1988). São objetos que remetem à memória da própria infância do artista, e, a questões de resgatar elementos da natureza, conforme o próprio artista comenta:

Caixas que poderiam ser chamadas de pequenos palcos, urnas, caixas de segredo, gabinetes de curiosidades, ‘caixas de Pandora’, mas que eu preferi chamar de *Relicários*. Sendo as ‘reliquias’ nelas contidas, uma metáfora daquilo que resta da nossa Mata Atlântica, pouco a pouco destruída, queimada, usurpada (PEDROSA, 1988).

Em alguns dos meus trabalhos, também recolho e seleciono objetos de madeira de uso cotidiano, como fósforos e palitos, e, em outros, realizo recortes em madeiras, criando formas que remetem a pequenas pontas (sílex), as quais, posteriormente, são gravadas com o fogo. Esses restos e fragmentos, que considero como matrizes, também são valiosos, pois tenho um cuidado extremo ao manipulá-los, como se a matéria tivesse que

ser salvaguardada antes do seu derradeiro desaparecimento. É um tanto ambíguo esse processo, de um lado, tento conduzir a queima lentamente até o esvaziamento da forma inicial e de outro, nos intervalos entre o acender e o apagar o fogo, congelo essas ações através dos registros impressos. Aqui me questiono: o gesto de queimar a matriz poderá gerar o vazio? Que espécie de vazio essa ação de queimar e congelar é instaurado na imagem?

O fogo, esse elemento tão passageiro, ao agir, mesmo por instantes, destrói, elimina e metamorfoseia a matéria. As matrizes dos meus trabalhos são carbonizadas e, nesse movimento, o fogo deixa marcas e resíduos, transformando-se sempre numa outra possibilidade de criar as imagens, assim como, “os pássaros de fogo não são imagens da substância fogo, são imagens da rapidez. Os pássaros de fogo são traços de fogo” (p.54). Ou seja, a matriz ao ser queimada é consumida progressivamente pela perda de matéria, e, nessa passagem, ocorre a transformação da matéria pela negação, explicitando, na sua irreversibilidade, a presença de uma matéria ausente, as marcas de esvaziamentos.



Fig. 4. *Carbonizados I. Matriz e impressão.*

Os vazios emergentes dessa dupla ação, entre o cortar e o queimar provocam alterações no estado da matéria. De um lado, a ação do corte permite operar na superfície da madeira, impondo delimitações. E, de outro, a queima carboniza, propiciando o esvaziar-se da matéria pela destruição, assim como, penetrar nas profundezas da sua materialidade. E talvez nesse movimento de expansão e contração, a matéria encontra o vazio dela mesma e, paradoxalmente, o vazio é ativado, ao mesmo tempo em que é

cristalizado no instante dessa sua transformação por meio da impressão sobre um suporte.

Nos trabalhos *Carbonizados*, criam-se, simultaneamente, áreas com relevos brancos e vazios, além de formar desenhos com os fragmentos de carvão. Neste aspecto, cabe mencionar que, os estados das matrizes são diferenciados pelas áreas gravadas com a ação do fogo, e, em oposição, encontramos áreas intactas e não gravadas. As diversas pequenas matrizes articulam as relações opostas entre cheios e vazios, entre côncavos e convexos, cujos movimentos, criam ritmos e repetições nas imagens impressas sobre a superfície do papel (Fig. 4).

Nessa perspectiva podemos apreender que, na reversão da matéria, a imagem se particulariza e se individualiza no instante em que ocorre o contato de cada unidade de matriz com a superfície do papel. É remeter a singularidade de cada forma individual ao todo, e vice-versa. Bachelard (1990, p. 48) observa: “a morte da Fênix só se realiza para preparar um novo nascimento, o nascimento de um ser poeticamente mais belo”. Nesse sentido, o todo estaria na instauração dessa transitoriedade da matéria que, no momento da sua carbonização, é cristalizada com a captura de seus instantes pela impressão. Nesse percurso entre os estados diferenciados da matéria, entre vazios e cheios, opera-se sempre um novo começo.

O artista francês Yves Klein, na busca pelo essencial, recobre as suas telas com a cor azul, com o intuito de encontrar na matéria pura, o vazio. Ao mesmo tempo, a sua obra é permeada pela presença do fogo, no sentido de provocar a transmutação das cores para operar o vazio. Segundo Restany (1990, p. 18), “essa presença do fogo no centro do vazio, inicia-se na época azul, culminando numa exposição na Galeria Colette Allendy, em Paris/1957, na qual é apresentada uma tela resultante da intervenção do fogo numa sala completamente vazia”. Nessa exposição de Klein, a sala da galeria é deixada vazia e o espectador é convidado a ficar só e em silêncio para testemunhar a presença da sensibilidade pictural, imaterial, o estado da matéria primeira. O fogo reencontra o vazio numa síntese etérea e tangível, material e imaterial. O artista comenta: “somente sopro do fogo pode assegurar essa presença imaterial” (In: RESTANY, 1990, p. 56).

Para Klein, o uso do fogo tem um duplo propósito:

Primeiro para registrar a impressão da sentimentalidade do homem na civilização atual; depois para registrar os vestígios disso que precisamente engendra essa mesma civilização, ou seja, o fogo. E tudo isso porque o vazio tem sido a minha preocupação essencial; tenho por segurança que, no coração do vazio assim como no coração do homem, tem dois fogos que ardem. Todos os fatos que são contraditórios são autênticos princípios de uma explicação do universo. O fogo é verdadeiramente um

dos seus princípios autênticos que são essencialmente contraditórios de uns aos outros, estando ao mesmo tempo, a doçura e a tortura no centro e na origem de nossa civilização (In: DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 279).

Nessa busca pela origem que Klein menciona, o vazio e o fogo são elementos contraditórios, mas que lhe permitem questionamentos sobre os princípios do universo. Por outro lado, na minha produção plástica abrem-se duas questões em relação ao processo de provocar vazios e cheios nas imagens: de um lado, o cortar é evocado pelo movimento incisivo e direto do gesto, e de outro, o queimar está vinculado à ação do fogo. O corte delimita um vazio que se inscreve entre o *sim* e o *não*, entre o positivo e o negativo da forma, porém, o fogo situa-se num intervalo aberto, no qual, ao esgarçar os limites entre vazios e cheios, ativa um vazio pelo processo de esvaziamento da matéria. Aqui, se estabelece um paradoxo: o vazio se desdobra no verbo, no esvaziar que se refere ao verbo *vazar ou tornar vazio*, (CUNHA, 1999, p. 652) e, de certa maneira, retorna ao conceito.

Nesse sentido, com a ação de queimar as matrizes ocorre a destruição gradativa da sua matéria. E, o que permanece são os registros capturados pelas impressões nos instantes das passagens entre um estado e outro da matéria. Ou seja, no instante em que o fogo é apagado, emerge uma matéria carbonizada, cujas marcas e vestígios propiciam a criação constante de novas imagens. Este procedimento de queimar é retomado após cada impressão, e por isso não existe uma matriz finalizada, como nos meios convencionais, de imprimir várias estampas a partir de uma matriz gravada com uma imagem.

Em outras palavras, poderíamos dizer que o esforço repetitivo dessa ação elementar de queimar e registrar as passagens entre os instantes conduz para uma espécie de visualidade mínima e única da imagem. Quando Heráclito menciona o elemento fogo em um dos seus escritos, não se refere ao fogo percebido pelos nossos sentidos, mas ao “fogo primordial, que ninguém fez – nem deuses nem homens –, é a origem sempre viva e eterna de todas as coisas” (CHAUÍ, 2002, p. 83).

Nos meus trabalhos, o fogo transforma a matriz ativando, em torno dos negros carbonizados, espaços de esvaziamentos, expandindo os limites entre vazios e cheios. Em outros momentos, o fogo é percebido pela ausência da sua passagem, estando contido nos resquícios e fragmentos da matéria negra que emerge da matéria translúcida e sólida da parafina. Nesse sentido, o fogo ao se dissipar, transforma e simultaneamente é transformado pelo esvaziamento dos limites impostos pelas matérias da madeira e da parafina, explicitando nessa reversibilidade, a pré-formação de algo interior-anterior.

A utilização do fogo e cinzas também é encontrada em obras da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985). Merewether (1988, p. 49) analisa: “vemos ambos, água e fogo como origem da energia, assim como um meio simbólico de consagração, batismo e a passagem sob a morte na terra ao renascimento”. Para Mendieta o fogo tem o poder de consumir e renovar simbolicamente, assim como fênix renasce das cinzas.



Fig. 6. Ana Mendieta. *Silueta en Fuego*. 1976.

A obra *Silueta en Fuego* (Fig. 6), por exemplo, é construída com estruturas de madeira, cujas formas remetem, metaforicamente, às formas do seu próprio corpo. Ao queimar essas estruturas, demonstra explicitamente o desaparecimento do corpo no sentido de uma passagem, são “cinzas ardendo em chamas na cavidade da silhueta do seu eu desencarnado” (MEREWETHER, p. 49). O procedimento de queimar na obra de Mendieta remete às profundas vivências em relação ao seu próprio corpo, buscando simbolicamente a sua regeneração através do fogo. No momento em que ocorre a destruição e a transformação dessas estruturas de madeira, as ações são registradas, através de fotografia e vídeo.

Em alguns trabalhos que desenvolvo, provoço esse *desaparecimento* da matéria pela combustão, no entanto, as marcas da destruição são capturadas através da impressão. No meu processo o uso do fogo é indireto, pois me interessa como um elemento que provoca mudanças no estado da matéria, permanecendo nela apenas os resquícios da sua presença para serem duplicados e registrados sobre papel ou parafina. Esses registros estão imbuídos de sutilezas e grafias que se fixam e se internalizam nos relevos

dos papéis ou nas camadas translúcidas da parafina. Essas singularidades gráficas exigem certa proximidade do olhar, ou seja, segundo Buti (1995, s/p), “sua forma surge de dentro para fora, organizada por micro-relevos, numa materialidade sutil que pede o tato do olhar. Ele não se desloca só em extensão, mas é atraído para a profundidade de imagem”. É essa profundidade interna que as imagens destes meus trabalhos buscam evocar (Fig. 7).



Fig. 7 *Sílex III*. 2002. Impressões sobre blocos de parafina.

Além disso, nas minhas investigações gráficas, o uso do fogo tem o caráter de provocar efeitos imprevisíveis buscando o aspecto exploratório do processo que incorporar os acasos e, simultaneamente, registrar esses estados de passagens, tornando-os permanentes. Em obras do artista francês Christian Jaccard, por exemplo, o elemento fogo exalta essa “dualidade paradoxal de criação e destruição, da criação pela destruição” (BERTHET, 1998, p. 29). O trabalho desse artista se desdobra pela intervenção do fogo sobre diversos suportes (tela, madeira, metal), buscando diferentes contatos entre as matérias. Quando ele interfere sobre a madeira, coloca um tipo de gel inflamável para provocar vestígios do carbono próximos ao carvão. Para Jaccard trata-se,

[...] de um método exploratório antes que um jogo com as incertezas. É como um inquérito, cujas investigações levam progressivamente aos resultados nos quais os limites parecem ser freqüentemente repelidos a fim de constituir os elementos tangíveis provando a necessidade do processo de combustão sobre campos variados, para que a dimensão programática apareça aberta". [...] A parte deixada ao acaso é inerente a entropia do movimento dual da expansão-contração. Não é possível escapar da onipresença desse ritmo (In: BERTHET, 1998, p. 31).

A energia do fogo sempre deixa vestígios, fragmentos da sua passagem fugaz e efêmera, e, desse movimento relativo do tempo entre ausência e presença, as marcas são irreversíveis, provocando estados de vazios permanentes. Para Berthet, a ação do fogo articula indubitavelmente uma situação meta-pictural, ao mesmo tempo em que o processo da combustão dá origem a outras possibilidades que revelam as características inerentes da sua matéria. Essa matéria fundadora da qual temos a certeza que ela provém de um tempo distante, sob o horizonte e no qual nos deixamos engolir pela sua materialidade universal. O fogo coloca a sua força na sua própria substância, onde a sua medida torna-se a nossa infinita imensidão.

No pensamento de Jaccard, a presença simbólica do fogo é encontrada em diferentes culturas como símbolo da ressurreição, imortalidade, fecundação, iniciação, sol, sangue, luz, incineração, mitologia, ou seja, é base de toda a vida é um fator essencial e invisível no interior da matéria, e tem uma realidade dual: é um elemento que queima os elementos e os dissocia. Energia nuclear inserida num gigantesco astro solar e também pode ser produzido artificialmente pelo homem que geram realidades poéticas, metafóricas e filosóficas. Diante da imensidão de um vulcão, por exemplo, que pode provocar irradiações incontroláveis, tornando banais as transgressões operadas pelo artista. Todavia, esse fogo real que destrói e transforma e o fogo metafórico é concebido pela singularidade da imaginação poética.

Nesse sentido, o fogo é material e imaterial, simultaneamente, transforma e ativa a contínua metamorfose da matéria, causando entre os interstícios carbonizados espaços vazios. E, o que essa transformação provoca no momento em que introduzo o fogo como elemento para criar vazios na matriz? Esse gesto de esvaziar pode ser considerado uma ação positiva ou negativa? Em que medida o ato de esvaziar é capaz de provocar um cheio?

Os esvaziamentos na matriz evocam-se duas questões: ao mesmo tempo em que é o lugar onde se forma a imagem por semelhança, também irá provocar o desaparecimento dessa semelhança primeira. E então se pode perguntar: o vazio tem forma e, se tiver, qual é a sua forma? O vazio para existir precisa ser um vazio ativo. E se for ativo, ele também preenche, ele ocupa um lugar, provém de um lugar. É um espaço sempre em

devir. Dos fragmentos de Heráclito, anotamos: “não podemos entrar duas vezes no mesmo rio: suas águas não são nunca as mesmas e nós não somos nunca os mesmos”. Nesse pensamento, o filósofo argumenta que as coisas do mundo estão em contínua e incessante mudança, já que “tudo muda e nada permanece idêntico a si mesmo. O movimento é, portanto, a realidade verdadeira” (CHAUI, 2002, p. 81).

Nos trabalhos *Carbonizados* e *Sílex*, os vazios e cheios são ativados pelo uso do fogo, gravando e eliminando áreas das matrizes, e, nesse processo de esvaziamento da matéria pela carbonização, surgem sempre novas formas. Ou seja, é um processo em devir e, nessa passagem intervalar da redução da matriz pela queima, origina-se continuamente outra imagem. Esta surge dos carbonos, dos dejetos das matrizes, da fugacidade da fumaça que criam desenhos através das labaredas das queimadas. As imagens gráficas, portanto, resultam das densidades da matéria negra dos carbonizados e das transparências da matéria branca, nas impressões sobre papéis e parafina. Ao criar pela destruição, a matéria é conduzida à sua redução mínima, ao quase nada, residindo aí, talvez, o princípio dialético do cheio e do vazio.

Referências bibliográficas:

ANAYA, J.L. *Matilde Marin – Incisiones & Fragmentos*. Chile: Arce, 1996.

BACH, C. *Planos Marcados*. 1998. Espaço Cultural Candido Mendes. Texto do catálogo da Mostra Rio Gravura, 2000.

BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERTHET, D. La création par la destruction. Entretien avec Christian Jaccard. In: *Trace (s)*. Recherches en esthétique. Paris: Revue du C.E.R.E.A.P. – IUFM Centre de Martinique, 1998.

BUTI, M. A gravação como processo de pensamento. In: BUTI, M. e LETYCIA, A. *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002.

CARDOZO, J. O interior da matéria. In: *Relicários de Sebastião Pedrosa*. Galeria Pequeno Formato. Universidade Federal de Pernambuco. Catálogo da exposição de 10 a 24 de dezembro de 1998.

CATTANI, B. I. La re-signification de l'ouvre para la poétique. *Annales du congrès de L'Aisv* – Québec, octobre, 2001.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.5, p.41-57, jan./jun. 2010

CHAUÍ, M. *Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico*. 2. Edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

FABRIS, A. *Laurita Salles - Uma poética da matéria*. São Paulo: Edusp, 1997.

GRAVURA – *Arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

HYUN, J. *Le corps du vide dans la gravure*. Paris: Sorbonne, 2001. Tese de doutorado.

MARCO BUTI. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. s/p.

MEREWETHER, C. Ana Mendieta. In: GRAND STREET, FIRE – N. 67, New York, 1998.

RESTANY, P. *Yves Klein – Le feu au coeur du vide*. Paris: La Différence, 1990.

WHITFIELD, S. *Lucio Fontana*. London: Hayward Gallery, 14 october – 9 january 2000.