

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO / DOUTORADO  
EM POÉTICAS VISUAIS

***Marcas, Passagens e Condensações:***

(des) encaminhamentos  
de um processo de gravura.

**Lurdi Blauth**

**Lurdi Blauth**

***Marcas, Passagens e Condensações:***

**(des) encaminhamentos  
de um processo de gravura.**

Tese apresentada como requisito parcial para conclusão do curso de Doutorado em Poéticas Visuais do Programa de Pós Graduação em Poéticas Visuais, Instituto de Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Sandra Rey

Examinadores: Blanca Brites (PPGAV/UFRGS)  
Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)  
Lucimar Bello (UFU/MG)  
Paula Puhl (FEEVALE/RS)

Porto Alegre, outubro de 2005

*Aos meus entretempos*

## AGRADECIMENTOS

- Ao apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa PEDEE (doutorado sanduíche) que, através do PPGAV/UFRGS, me oportunizou a pesquisa na Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne, França, durante o período de março a agosto de 2003.
- Ao Programa de Pós Graduação em Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores que contribuíram para o aprofundamento dos meus estudos.
- À minha orientadora, Dra. Sandra Rey, que sempre me acolheu e compreendeu durante esse percurso um tanto árduo para quem, simultaneamente, também desenvolve uma intensa atividade profissional na Universidade.
- Ao Prof. Dr. Jacques Cohen - tutor da bolsa no exterior, pela carinhosa acolhida pois, com certeza, sem essa possibilidade, os meus estudos não teriam atingido a profundidade desejada.
- Ao Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes, do Centro Universitário Feevale, pelo apoio e por ter permitido o licenciamento das minhas atividades profissionais durante o período de estágio no exterior.
- Aos meus filhos Fabiano e Tiago, juntamente com as noras Juliana e Graziela, que foram fundamentais no suporte afetivo e técnico; à Mãe Ilga, que tentou compreender meus momentos de recolhimento e, à Shana, minha protetora inseparável.
- À Marlene Ramires François e Nádia Maria Weber Santos, por termos partilhado, embora investigando em áreas diferentes, muitas vezes, nossas angústias, e também por terem me dado sempre um grande apoio para que levasse o estudo até a sua finalização.

## SUMÁRIO

ÍNDICE DAS IMAGENS .....	07
RESUMO .....	20
ABSTRACT .....	21
INTRODUÇÃO .....	22

### CAPÍTULO I

MARCAS: PROCEDIMENTOS E PROCESSOS DA GRAVURA.....	31
1.1 Pensando o ato de gravar e imprimir. ....	32
1.2 Percursos dos meios gráficos .....	37
1.3 Matéria e materialidades gráficas .....	42
1.4 Desencadeamento do processo pessoal .....	50
1.5 A matriz como espaço gerador .....	56
1.5.1 Significações simbólicas .....	56
1.5.2 A potencialidade ativa .....	59
1.6 O cortar: incisões na matéria .....	67
1.6.1 Sulcos, incisões, perfurações e afirmações .....	69
1.7 O queimar: metamorfoses na matéria .....	76
1.7.1 O fogo material e imaterial em obras de: Yves Klein, Cai Guo Qiang, Frans Krajcberg, Sebastião Pedrosa e Ana Mendieta .....	80
1.8 A Impressão: contatos entre semelhanças .....	91
1.8.1 As provas de estado .....	96

### CAPÍTULO II

MARCAS, PASSAGENS E CONDENSAÇÕES .....	101
2.1 As séries desenvolvidas no contexto da pesquisa .....	102
2.2 Cicatrizes gráficas .....	103

2.3 Marcas: <i>Carbonizados I, Carbonizados II e Carbonizados III</i> .....	106
2.4 Passagens: <i>Sílex I e Sílex II</i> .....	125
2.4.1. <i>Sílex I e Sílex II</i> – instauração do infra-fino .....	139
2.5 Condensações: <i>Sílex III, Sílex IV e Sílex V</i> .....	146
2.5.1 <i>Luas Negras</i> .....	167

### **CAPÍTULO III**

#### **PERCURSOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: ACASOS E REPETIÇÕES**

RÍTMICAS .....	180
3.1 Incorporação do acaso na criação artística: limites imprecisos .....	181
3.2 Repetições como princípio de multiplicidade .....	188
3.3 Ritmos e duração .....	203

### **CAPÍTULO IV**

#### **RELAÇÕES OPOSTAS E COMPLEMENTARES: O VAZIO E O CHEIO ...**

4.1 O vazio e o cheio: concepções fundantes .....	214
4.2 O vazio na Arte oriental e ocidental: algumas noções .....	222
4.3 O vazio na Arte contemporânea: algumas aproximações .....	232
4.3.1 Mira Schendel e Pierre Soulages: presenças e ausências na matéria .....	238
4.3.1.1 Mira Schendel .....	238
4.3.1.2 Pierre Soulages.....	244

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	248
-----------------------------------	-----

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	255
--------------------------	-----

## ÍNDICE DAS IMAGENS

- Figura 1. Fayga Ostrower. Incisões na xilogravura (1955) e sulcos gravura em metal (1959). Impresso em FAYGA OSTROWER – Gravuras 1950 – 1995. Rio: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. .... 34
- Figura 2. Les Mains - Marcas encontradas na caverna Cosquer, 27740 (+-) 410 anos antes do presente, situada nos rochedos próximos de Marselha, França. Disponível em [www.culture.gouv.fr/culture/archeosn/fr/fr](http://www.culture.gouv.fr/culture/archeosn/fr/fr). .... 37
- Figura 3. Pontas de projétil do período II. Impresso em: Escavações arqueológicas no sítio RS-TQ-58, Montenegro, RS. Fotos tiradas no Museu Ludwig, Colônia Alemanha e Museu Arqueológico, Lucca, Itália, em 2003. .... 38
- Figura 4. Bruce Conner. Thumprint. 1965. Litografia, 41 7/16 x 29 13/16. Impresso em PLATZKER, D., WYCKOFF, E. (org.) HARD PRESSED – 600 years of prints and process. New York: Hudson Hills Press, 2000. ... 39
- Figura 5. Robert Rauschenberg. Shades. 1964. Seis litografias impressas sobre acrílico, 15 x 14 3/8 x 11 5/8 – Edição 24. Impresso em PLATZKER, D., WYCKOFF, E. (org.) HARD PRESSED – 600 years of prints and process. New York: Hudson Hills Press, 2000. .... 39
- Figura 6. Jasper Johns. Bread. 1969. Lead relief, 23 x 17 p – Edição 60. Impresso em PLATZKER, D., WYCKOFF, E. (org.) HARD PRESSED – 600 years of prints and process. New York: Hudson Hills Press, 2000. ... 39

- Figura 7. Marcel Duchamp. Boîte-en-Valise. 1941. Caixa contendo várias imagens reproduzidas sobre diversos suportes e objetos. Caixa 40 x 40 x 10 cm. Impresso em PLATZKER, D., WYCKOFF, E. (org.) HARD PRESSED – 600 years of prints and process. New York: Hudson Hills Press, 2000. .... 40
- Figura 8. Matilde Marin. Rastros. 1993. Impresso em ANAYA, Jorge López. Matilde Marín. Incisões e Fragmentos, Chile: Fyrma, 1996. .... 43
- Figura 9. Matilde Marin. La balsa. 1994. Impresso em ANAYA, Jorge López. Matilde Marín. Incisões e Fragmentos, Chile: Fyrma, 1996. .... 43
- Figura 10. Laurita Salles. Niello. 1994. Cobre gravado, 40 x 50 cm. Impresso em LAURITA SALLES. São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP). .... 45
- Figura 11. Laurita Salles. Série matéria fendida. 1994. Água forte e carborundum, 40 x 50 cm. Impresso em LAURITA SALLES. São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP). .... 45
- Figura 12. Lygia Pape. Tecelares. 1957. Xilogravura, 22,5 x 47,7 cm. Impresso em GRAVURA: Arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. .... 48
- Figura 13. Iberê Camargo. S/T - Série Ciclista. 1991. Água tinta, 45 x 30 cm. Impresso em Mostra Rio Gravura – Catálogo geral dos eventos – Projeto geral e desenvolvimento – Rizza Conde e Rubem Grillo. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, setembro/outubro de 1999. .... 49
- Figura 14. Lurdi Blauth. Xilogravura. 1988. Procedimentos técnicos da matriz perdida - diversas etapas, 20 x 30 cm. .... 50

Figura 15. Lurdi Blauth. Pulsações I – Série Oposições polares. 1993. Xilogravura, 69 x 170 cm. ....	51
Figura 16. Lurdi Blauth. Passagens V – Série Oposições polares. 1994. Xilogravura, 70 x 50 cm. ....	51
Figura 17. Lurdi Blauth. Em busca do centro III – Série Oposições polares. 1994. Xilogravura, 70 x 50 cm. ....	51
Figura 18. Lurdi Blauth. Verticalização IX – Série Oposições polares. 1995. Xilogravura, 100 x 40 cm. ....	52
Figura 19. Lurdi Blauth. Objetens IX – Série Oposições polares. 1995. Xilogravura, 100 x 30 cm. ....	52
Figura 20. Matrizes de madeira queimadas. 2001. Dimensões variadas, entre 11 x 4 x 1 cm. ....	53
Figura 21. Lurdi Blauth. Xilogravura. Detalhes de diversas imagens. ....	54
Figura 22. Lurdi Blauth. Zagaias.1999. Xilogravura. Impressões sobre papel translúcido, 70 x 126 cm ....	55
Figura 23. Matriz em processo de queima. ....	59
Figura 24. Isabel Pons. Óvni composição abstrata. 1968. Verniz mole, rele- vos e água tinta, 42,7 x 31,2 cm. Impresso em GRAVURA MODERNA BRASILEIRA – Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Mostra Rio Gravura, 1999. ....	62

- Figura 25. Cláudio Mubarac. S/T. 1995. Verniz mole, buril e ponta seca sobre chumbo e ouro, 28 x 21 cm. Impresso em CLAUDIO MUBARAC. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas da USP)..... 63
- Figura 26. Módulos de parafina. 2004. Moldagem em forma de ferro, 14 x 14 x 5 cm. .... 64
- Figura 27. Evandro Carlos Jardim. 1988. Série Figuras Jacentes - prancha 6 – 6/6 e PA, 50 x 66 cm. Impresso em GRAVURA: Arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. .... 65
- Figura 28. Edvard Munch. The Kiss. 1897-1902. Xilogravura, 46,7 x 46,5 cm. Impresso em CASTELMAN, R. Prints of the 20th century. New York: Thames and Hudson, 1988. .... 68
- Figura 29. Ernst-Ludwig Kirchner. Schlankes Mädchen von offener Zimmertür. 1917. Xilogravura. Impresso em GRAFIK DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1983. .... 68
- Figura 30. Oswaldo Goeldi. Mar calmo. 1937. Xilogravura a cores, 20,5 x 27,4 cm, s/n. Impresso em Oswaldo Goeldi – Mestre Visionário. São Paulo: Sesi, 1996. .... 69
- Figura 31. Maria Bonomi. Pente. 1993. Xilogravura – detalhe. Impresso em KLINTOWITZ, J. Maria Bonomi. São Paulo: Cultura, 2000. .... 70
- Figura 32. Ernesto Bonato. Rinoceronte. 1996. Xilogravura, 201 x 326,5 cm. Impresso em IMPRESSÕES – Panorama da xilogravura brasileira. Porto Alegre: Santander Cultural, 23 de janeiro a 25 de abril de 2004. .... 70

- Figura 33. Lúcio Fontana. Concetto Spaziale. 1964. Impresso em  
WHITFIELD, S. Lucio Fontana. London: Hayward Gallery, 14 october – 9  
january 2000. .... 71
- Figura 34. Lúcio Fontana. Concetto Spaziale-attese. 1959. Impresso em  
WHITFIELD, S. Lucio Fontana. London: Hayward Gallery, 14 october – 9  
january 2000. .... 71
- Figura 35. Marcus André. S/T. Série Alumínicos. 1998. Ponta seca em chapa  
de alumínio, 40 x 50 cm. Impresso em MOSTRA RIO GRAVURA – Catálo-  
go geral dos eventos. Setembro/ outubro de 1999. .... 73
- Figura 36. Feres Lourenço Khoury. S/T. 1994. Ponta seca, brunidor e  
raspador, 60 x 30 cm. Impresso em FERES LOURENÇO KHOURY. São  
Paulo: Edusp, 1995. (Artistas da USP, 3). .... 73
- Figura 37. Matrizes carbonizadas. 2002, diversas dimensões. .... 75
- Figura 38. Yves Klein. Executando F 25. 1961. Impresso em WEITEMEIER,  
H., Yves Klein 1928 – 1962. Köln: Taschen, 2001. .... 80
- Figura 39. Yves Klein. F 67. 1962. 50 x 38 cm. Impresso em RESTANY, P.  
Yves Klein – Le feu au coeur du vide. Paris: La Différence, 1990. .... 80
- Figura 40. Caio Guo-Qiang. Projet for Estraterrestrials N° 6, 1998. Detalhe.  
Impresso em CAI GUO QIANG. Fondation Cartier pour l'art contemporain.  
Paris: Actes Sud, 2000. .... 82
- Figura 41. Franz Krajcberg. S/T. Escultura. S/d. Impresso em A revolta de  
Krajcberg. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. .... 85

Figura 42. Sebastião Pedrosa. Relicários 2 e 7. 1998. Impresso em Catálogo individual do artista. ....	86
Figura 43. Ana Mendieta. Anima – Sileuta em fuego.1976. Impresso em ANA MENDIETA. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996. ....	88
Figura 44. Matrizes carbonizadas e impressão. 2002. ....	96
Figura 45. Lurdi Blauth. Cicatrizes I, II e III. 1999. Xilogravura e pintura. 82 x 84 cm. ....	105
Figura 46. Lurdi Blauth. Carbonizados I. 2002. ....	109 a 112
Figura 47. Lurdi Blauth. Carbonizados II. 2002. ....	113 e 114
Figura 48. Lurdi Blauth. Carbonizados III. 2002. ....	115 e 116
Figura 49. Marcel Duchamp. With My Tongue in My Cheek. 1959. Gesso, lápis e papel sobre madeira, 25 x 15 cm. Impresso em KRAUSS, R. E. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996. ....	119
Figura 50. Rodolfo Krasno. Les Genoux. 1969. Relevo de papel (multiple), 192 x 88 x 10 cm. Impresso em DIDI-HUBERMAN, G. L'Empreinte. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. ....	121
Figura 51. Arthur Luiz Piza. Fruit Defendu. 1972. Gravura, goiva 15/99, 47 x 33,2 cm. Impresso em Arthur Luiz Piza. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, 9 de novembro de 1993 a 23 de janeiro de 1994. ....	122

- Figura 52. Arthur Luiz Piza. Relevo X. Vacuum forming. 1971. P.A., 21 x 19 cm. Impresso em Arthur Luiz Piza. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, 9 de novembro de 1993 a 23 de janeiro de 1994. .. 122
- Figura 53. Antoni Tàpies. Empreinte. 1984. Gravura em metal e carborundum com colagem. Impresso em TÀPIES. New York: Guggenheim Museum. January 27 –April 23, 1995. .... 123
- Figura 54. Sheila Goloborotko. Milagros e Pequenas Idiosincrasias VI. 1998. Monotipias, 19,5 x 13 cm. Impresso em SHEILA GOLOBOROTKO – Dez séries de gravuras. São Paulo: Estação Pinacoteca, 23 de outubro de 2004 a 0 de janeiro de 2005. .... 124
- Figura 55. Sheila Goloborotko. Milagros e Pequenas Idiosincrasias VII. 1998. Monotipias, 19,5 x 13 cm. Impresso em SHEILA GOLOBOROTKO – Dez séries de gravuras. São Paulo: Estação Pinacoteca, 23 de outubro de 2004 a 0 de janeiro de 2005. .... 124
- Figura 56. Lurdi Blauth. Sílex I. 2002-05. .... 129 a 131
- Figura 57. Lurdi Blauth. Sílex II. 2002. .... 132 a 134
- Figura 58. Max Ernst. Les Cicatrizes. 1925. Impresso em SPIES, W. Max Ernst – Frottages. Paris: Herscher, 1986. .... 135
- Figura 59. Luise Weiss. Série Retratos. 1996-97. Xilogravura 41,3 x 187,5 cm. Impresso em GRAVURA: Arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. .... 136
- Figura 60. Mira Schendel. Monotipias. 1965. Óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm. Impresso em MARQUES, M. E. Mira Schendel. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. .... 138

Figura 61. Marcel Duchamp. Feille de vigne femelle. 1950. Gesso galvanizado. Impresso em CLAIR, Jean. Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art. Paris, Gallimard, 2000. ....	143
Figura 62. Marcel Duchamp. Objet-dard. 1959. Gesso galvanizado. Impresso em CLAIR, Jean. Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art. Paris, Gallimard, 2000. ....	143
Figura 63. Marcel Duchamp. Coin de Chasteté. 1954. Impresso em CLAIR, Jean. Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art. Paris, Gallimard, 2000. ....	143
Figura 64. Lurdi Blauth. Sílex III. 2002. ....	150 a 154
Figura 65. Lurdi Blauth. Sílex IV. 2002. ....	155 e 156
Figura 66. Lurdi Blauth. Sílex V. 2002. ....	157 e 158
Figura 67. Gravação com fogo sobre parafina. ....	159
Figura 68. Pierre Soulages. Eau-Forte XI. 1957. 66 x 50 cm – 40 x 40 cm. Impresso em SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. ....	160
Figura 69. Shirley Paes Leme. Through the Window. 1997-98. Fumaça congelada sobre tela, 100 x 140 cm. Impresso em SHIRLEY PAES LEME. Correr o risco. São Paulo: 2000. ....	164
Figura 70. Shirley Paes Leme. Through the Window. 1997-98. Fumaça congelada sobre tela, 100 x 140 cm. Impresso em SHIRLEY PAES LEME. SÃO. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – Galeria Xico Stockinger, 13 de agosto a 12 de setembro de 1998. ....	164

- Figura 71. Cristian Jaccard. Ex-voto 17. siècle. 1980. Anonyme calcine, 237 x 189 cm. Impresso em Trace (s). Recherches en esthétique. Paris: Revue du C.E.R.E.A.P. N. 4 septembre 1998 – IUFM Centre de Martinique, 1998. .... 165
- Figura 72. Cristian Jaccard. Trophée pigmente 7747. 1977 Cuir demi Côté, 240 x 80 cm. Impresso em Trace (s). Recherches en esthétique. Paris: Revue du C.E.R.E.A.P. N. 4 septembre 1998 – IUFM Centre de Martinique, 1998. .... 165
- Figura 73. Lurdi Blauth. Luas Negras. 2004. .... 169 e 170
- Figura 74. Constantin Brancusi. Coluna sem fim. 1930-33. Paris, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou. Impresso em BATCHELOR, D. Minimalismo – Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 1990. .... 171
- Figura 75. Antoni Tàpies. Pyramid. 1959. Pintura e mármore sobre tela, 190 x 240 cm. Impresso em Tàpies. Nova York: Guggenheim Museum, January 27 – April 23, 1995. .... 173
- Figura 76. Antoni Tàpies. Superimpositin of Grey Matter. 1961. Pintura e mármore sobre tela montada sobre madeira, 197 x 263 cm. Impresso em Tàpies. Nova York: Guggenheim Museum, January 27 – April 23, 1995. .... 173
- Figura 77. Marcus Chaves. S/T. 1999. Postes de metal com fibra de vidro. Impresso em REPETERE. Porto Alegre/RS: Solar dos Câmara - Exposição. 14/04 a 21/05/1993. .... 189

- Figura 78. Pierrette Bloch. S/T. 1971. Desenho. Impresso em PIERRETTE BLOCH. Dessins, Encre et Collages. Musée de Grenoble & Reunion des Musées Nations. Paris, 1999. .... 191
- Figura 79. Pierrette Bloch. S/T. 1973. Desenho. Impresso em PIERRETTE BLOCH. Dessins, Encre et Collages. Musée de Grenoble & Reunion des Musées Nations. Paris, 1999. .... 191
- Figura 80. Pierrette Bloch - no atelier. Foto: Adam Rzepka. Disponível em: [www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf](http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf). Acesso em 22.08.2005. .... 192
- Figura 81. Pierrette Bloch - Desenho com tinta sobre papel. S/T. 2001. Imagem cedida pela Galeria Frank, disponível em [www.paris-art.com/image-detail 10427](http://www.paris-art.com/image-detail-10427). .... 192
- Figura 82. Carmela Gross. Carimbos e carimbadas. 1977-78. Impresso em BELLUZZO, Ana Maria. Carmela Gross. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. .... 195
- Figura 83. Carmela Gross. Facas – vista parcial. 1994. Cerâmica. Impresso em BELLUZZO, Ana Maria. Carmela Gross. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. .... 195
- Figura 84. Mônica Mansur. Série Epizeuxis. 1996. Caixa de madeira, espelhos, gravura em metal s/ papel, cobre, jornal, 130 x 130 x 65 cm. Impresso em PRAIA, J. G. in: RAPP, M. WINOGRAD, M. (org.) MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: MMC. Rio de Janeiro, 1996. .... 201
- Figura 85. Mu-K'i. Seis Caquis. Fim do século XIII. Papel e tinta, larg. 0,37 cm. Impresso em TREVISAN, A. Como apreciar a arte. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. .... 205

- Figura 86. Mira Schendel. S/T. 1983. Técnica mista sobre papel, 54,5 x 75 cm. Impresso em MIRA SCHENDEL. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 30 de setembro de 1996 a 26 de janeiro de 1997..... 206
- Figura 87. Mira Schendel. S/T. 1964. Carvão, aquarela e guache sobre papel, 48 x 65,5 cm. Impresso em MARQUES, M. E. Mira Schendel. São Paulo: Cosac & Naify , 2001 ..... 206
- Figura 88. Dong Yuan (atribuído) Templo Taoísta na montanha. 907-960. Musée du Palais de Taipei. Impresso em FRANÇOIS, J. La grande image n'a pas de forme. Paris: Seuil, 2003. .... 230
- Figura 89. Tu Chin. O Poeta Lin Pu Errante ao Clarão da Lua. (cerca de 1465-1487) Tinta e leve coloração sobre papel (detalhe de rolo), 156,6 x 72,5 m. Impresso em PIGNATTI, T. O desenho de Altamira a Picasso. São Paulo: Abril, 1982. .... 230
- Figura 90. Guo Xi. Matin printanier 1020-1090. Musée du Palais Taipei. Impresso em FRANÇOIS, J. La grande image n'a pas de forme. Paris: Seuil, 2003. .... 231
- Figura 91. Lygia Clark. O Ovo. 1959. Tinta industrial sobre madeira, 33 cm de diâmetro. Impresso em Arte Contemporânea – Mostra do descobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Parque Ibirapuera, 23 de abril a 7 de setembro de 2000. .... 233
- Figura 92. Arman. Lata de lixo de Jum Dine. 1961. Acumulação de detritos em caixa de plástico e madeira, 51 x 33 x 33 cm. Impresso em ARMAN. Paris: Galerie Nationale du Jeu du Paume, 1998; São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – MASP, 30 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000. ... 234

- Figura 93. Tony Smith. We Lost. 1962 – construído em 1966. Aço 325 x 325 cm. Impresso em DIDI-HUBERMAN. O que nos vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998. .... 235
- Figura 94. Mira Schendel. Monotipias. 1964. Óleo sobre papel de arroz, 46,5 x 23 cm. Impresso em MIRA SCHENDEL. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 30 de setembro de 1996 a 26 de janeiro de 1997. .... 239
- Figura 95. Mira Schendel. Papel de arroz e fio de nylon, meados da década de 1960, aprox. 46 x 65 x 15 cm. Impresso em MIRA SCHENDEL. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 30 de setembro de 1996 a 26 de janeiro de 1997. .... 242
- Figura 96. Mira Schendel. 1967. Grafite e letraset sobre folhas de papel de arroz montadas entre placas de acrílico transparente, 100 x 100 cm. Impresso em MIRA SCHENDEL. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 30 de setembro de 1996 a 26 de janeiro de 1997. .... 242
- Figura 97. Mira Schendel. Folhas de papel retorcidas e trançadas. 1966, dimensões variáveis. Impresso em MIRA SCHENDEL. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 30 de setembro de 1996 a 26 de janeiro de 1997. .... 244
- Figura 98. Pierre Soulages. Eau-Forte XXXVIII. 1980, 56 x 56 cm – 26 x 38 cm. Impresso em SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. .... 244
- Figura 99. Pierre Soulages. Eau-Forte XIV. 1961, 76 x 56 cm – 58,5 x 43 cm. Impresso em SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. .... 246

Figura 100. Pierre Soulages. Eau-Forte XXXVII. 1980, 25 x 22,5 cm – 13 x 6  
cm. Impresso em SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque  
nationale de France, 2003. .... 246

## RESUMO

*Marcas, passagens e condensações: (des) encaminhamentos de um processo de gravura* é uma pesquisa em Poéticas Visuais que articula questões provenientes de uma prática artística com base na gravura e uma produção textual. Investigam-se as possibilidades de potencializar o vazio e o cheio através da gravação de matrizes com instrumentos de corte e da gravação com fogo. Os procedimentos operatórios de cortar, queimar e condensar originaram a impressão das matrizes sobre suportes de papéis e de parafina.

As imagens dessa produção gráfica resultaram em uma série de obras denominadas de *Carbonizados, Sílex e Luas Negras*, cujas ações instauradoras propiciaram diferentes etapas de gravação e impressão: *marcas, passagens e condensações* que foram analisadas a partir dos conceitos operatórios identificados no processo de criação. O estudo conduz a aproximações com obras de artistas contemporâneos e articula referenciais na História da Arte e na fenomenologia, propiciando o inter-relacionamento da prática com a teoria e vice-versa.

## ABSTRACT

*Marks, passages and condensations: (mis) leadings of a printing process* is a research on Visual Poetics which articulates issues coming from an artistic practice based on printing and a text production. The possibilities of potentializing empty and full through matrix engraving with cutting instruments and fire engraving are investigated. The operational procedures cutting, burning and condensing originated the impression of the matrixes upon paper and paraffin supports.

The images of this graphic production have resulted in a series of works entitled *Carbonized, Silex* and *Black Moons*, which starting actions favored different engraving and impression stages: *marks, passages and condensations* that were analyzed from the operational concepts identified during the creation process. The study leads to approximations to works of contemporary artists and articulates references in History of Arts and Phenomenology, providing the interrelationship between practice and theory and vice-versa.

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa em poéticas visuais, trabalho com as possibilidades de construir imagens através de diferentes processos e procedimentos de gravação e de impressão, buscando deslocar os meios tradicionais da gravura para testar os seus limites. As concepções provenientes dos questionamentos que perpassam o vazio/cheio são analisadas sob o viés da produção artística e da produção textual de alguns pressupostos ocasionados pelos procedimentos operatórios de *cortar*, de *queimar*, de *imprimir* e de *condensar*, desencadeados durante essa investigação.

A pesquisa é constituída pela produção de obras, cujo trabalho plástico se desenvolveu a partir de uma dimensão heurística, envolvendo três momentos: primeiro, foram realizadas diversas experimentações com materiais e técnicas; segundo, foram concretizados alguns resultados que originaram uma produção pessoal das séries: *Carbonizados*, *Sílex* e *Luas Negras*; e, no terceiro, as operações desencadeadas pelos procedimentos foram novamente conectados com o campo conceitual que fornece a sustentação ao presente estudo. Nesse percurso, conseqüentemente, surgiram questões imprevisíveis

para as quais busquei novas soluções técnicas, que induzem a reposicionamentos conceituais. Desse modo, as questões apontadas pela pesquisa são problematizados a partir da minha prática com a gravura e provocam a inversão de procedimentos que rompem com os meios tradicionais.

No procedimento tradicional da xilogravura, a imagem é criada a partir da gravação com instrumentos (goivas) sobre uma matriz de madeira, os quais retiram e eliminam matéria da superfície, resultando em imagens que apresentam relações entre oposições de gravado e de não-gravado, de cortes e de não-cortes, de vazios e de cheios. Assim, desde o início do trabalho plástico com a xilogravura, percebo que o gesto incisivo em subtrair superfícies é fundamental para a criação da imagem, ou seja, deparo-me sempre com a presença do vazio e do cheio instaurados por essa linguagem gráfica.

O processo dessa investigação inicia com recortes de matrizes de madeira, com dimensões diversas, cujo formato externo remete a formas de pontas de instrumentos primitivos, e pela apropriação de pequenos objetos de madeira de uso cotidiano, como fósforos, espetinhos, garfinhos e/ou outros objetos. Em algumas matrizes, as gravações são feitas com ferramentas – goivas – enquanto em outras, utilizo somente o elemento fogo.

Os gestos repetidos de cortar e de queimar as matrizes provocam, lentamente, o esvaziamento e a transformação das suas formas iniciais. Essas ações têm o intuito de evidenciar as diferentes possibilidades de trabalhar a

matriz até a sua exaustão através do processo de carbonização da sua matéria. Ao mesmo tempo, essas gravações e impressões geram marcas e desenhos inusitados, provocados pelos resíduos dos fragmentos carbonizados, os quais são capturados sobre e sob a parafina ou sobre papéis. Nessa via, discutem-se as relações estabelecidas dos seus procedimentos originais, invertendo algumas questões em relação à matriz e à impressão, ocasionando-se repetições e ritmos configurados pelas semelhanças e pelas diferenças.

Assim, para o desenvolvimento desse estudo, formulei algumas hipóteses a partir dessa minha prática com a xilogravura, na qual inclui outros procedimentos de gravação e impressão:

1. O desdobramento do gesto de cortar e queimar uma superfície-matriz poderá ativar vazios e cheios na imagem ou apenas criar marcas de esvaziamentos?

2. As ações de provocar esvaziamentos gradativos pela queima podem estabelecer as relações de vazio e de cheio, de positivo e negativo na gravura?

3. O ato de esvaziar até à redução mínima da matriz pode ainda propiciar “cheios” nas impressões?

4. A matriz dilacerada pela queima, ao ser capturada pela parafina, ainda preserva a função original de reproduzir imagens semelhantes?

Assim, a pesquisa propõe-se a articular e pontuar alguns dos conceitos presentes nos operadores de construção e desconstrução das imagens, buscando nas referências convencionais da gravura a noção de vazio e de cheio, de positivo e negativo. Esses desdobramentos foram realizados através de diferentes etapas de impressão das imagens sobre papéis ou parafina, cujas diferenças ocasionaram *marcas, passagens e condensações*. Desse modo, os trabalhos desta pesquisa resultaram em três séries assim constituídas: *Carbonizados, Sílex e Luas Negras*.

Ao mesmo tempo, durante o período dos estudos, os trabalhos foram testados fora do espaço do atelier através da realização de algumas exposições no intuito de estabelecer uma interface com o espectador e a instauração no espaço físico. Foram realizadas três exposições individuais e uma participação coletiva.

1. Em 2001 - Salas negras do MARGS; com paredes negras, pouca luminosidade, gerando uma atmosfera de penumbra no espaço; os trabalhos expostos: *Carbonizados I, II; Sílex II, III, IV, V*.

2. Em 2002 - Fundarte – sala de exposições – paredes brancas; os trabalhos foram adaptados ao espaço, provocando uma outra articulação entre as obras – foram apresentados três trabalhos: *Sílex II, Sílex III e Sílex V*.

3. Em 2004 - Sala de exposições Java Bonamigo - UNIJUI – paredes brancas; os trabalhos instauraram-se no espaço, apenas com uma iluminação focal sobre as obras. Foram apresentados: *Sílex II*, *Sílex IV*, *Sílex V*. Para este espaço, produzi o último trabalho da série, composto por módulos cinzas, denominado de *Luas Negras*.

4. Em 2004 - Exposição Coletiva: Intervalos 2 – Pinacoteca da Feevale – paredes brancas; instalação do trabalho *Sílex I*.

Portanto, os conceitos operatórios intermediados pela gravação e impressão, estabelecidos *a priori* neste objeto de pesquisa, foram pontuados pelas aproximações e pelas diferenças observadas em obras de artistas contemporâneos e problematizados pelo viés de referenciais da história da arte e suas implicações teóricas. A reflexão destes conceitos tem como referência os artistas Mira Schendel, Yves Klein, Ana Mendieta, Pierre Soulages, Matilde Marin, Christian Jaccard, Marcel Duchamp, Antoni Tapiès, entre outros. E os referenciais teóricos são: Gaston Bachelard, *A Dialética da duração, Fragmentos de uma poética do fogo*; Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*; Milija Belic, *Apologie du rythme*; François Cheng, *Vide et plein*; Jullien François, *La grande image n'a pas de forme*; George Rowley, *Princípios de la pintura china*.

Neste estudo, as características intrínsecas das matérias escolhidas são elementos desencadeadores da minha reflexão gráfica, não somente pela

sua materialidade, mas fundamentalmente pelo envolvimento direto ou indireto no meu percurso criativo. Em Mira Schendel, detectamos o processo de potencialização ativa do vazio bem como a presença dessa temporalidade interna da matéria nas suas diferentes materialidades. Yves Klein traz a referência do fogo, que produz o vazio material e imaterial; Ana Mendieta, busca no fogo o processo de transmutação da matéria; Soulages penetra e transpassa as suas placas de cobre no intuito de buscar o vazio da matéria, ou seja, a matéria é fundamental no seu processo criativo; Matilde Marin propõe meios para revelar os códigos gráficos da gravura. Já Jaccard, trabalha com as calcinações das matérias através do fogo, desencadeando certos aspectos exploratórios do processo e, essa margem do acaso que também se instaura nos meus trabalhos; Duchamp remete-nos à noção de *infra-mince*, compreendida pela suspensão rítmica de *contato e distância* que instauram entre dois corpos; a obra de Tàpies é elaborada a partir do lado interno e, nesse procedimento, explicita a matéria da pintura pela sua ausência e neutralidade e, em alguns aspectos, entra em conexão com alguns dos meus trabalhos, no que se refere ao esvaziamento da matéria.

Estudos em Bachelard sobre a dialética da duração e as reflexões sobre o seu pensamento fenomenológico propiciam-me penetrar nas questões referentes à matéria e à materialidade, que estão além da superfície planar. O vazio e o cheio, no contexto oriental e no ocidental, levam-me a pensar sobre esse processo de esvaziamento, permitindo uma segunda inversão do vazio. Na filosofia oriental, o vazio é percebido como espaço estruturante das imagens;

no pensamento ocidental, no entanto, as concepções de vazio têm como ponto referencial o cheio e é a partir dele que são produzidos os esvaziamentos na matéria ou mesmo no espaço físico.

A partir dessas idéias iniciais, o trabalho apresenta-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresento as reflexões, os procedimentos operatórios que estão imbricados no processo de criação, o trajeto desencadeador que envolve o conceito de matriz e as ações que provocam a sua transformação através das operações de cortar, queimar e imprimir. Além disso, busco veicular aproximações e diferenças em relação aos conceitos de vazio e cheio nas obras de alguns artistas contemporâneos. No desdobramento desse capítulo, pontuo os processos operatórios de construção e desconstrução das imagens, que fundamentam a minha produção plástica, através da intervenção do gesto de cortar e queimar sobre determinadas superfícies-matrizes. Nesse movimento, os gestos de cortar e de queimar provocam esvaziamentos nas matrizes, cujas marcas e resíduos resultam nas imagens. E, por último, aponto as inversões dos sentidos entre a produção de semelhanças e de diferenças em relação à impressão e o registro dos diferentes estados da imagem.

No segundo capítulo, a produção poética desenvolvida durante a pesquisa é confrontada com as questões provenientes dos conceitos operatórios. Analiso como as proposições estéticas de obras de outros artistas entram em relação com esses trabalhos. Desse modo, os trabalhos configuram-

se em três etapas, Marcas: *Carbonizados I, II e III*; Passagens: *Sílex II e II*; Condensações: *Sílex III, IV e V*; e as *Luas Negras*.

No terceiro capítulo, busco fundamentar as reflexões sobre a noção do *acaso*, que é enfatizada na produção artística contemporânea; procuro articular as repetições em Pierrette Bloch e Carmela Gross, a partir do pensamento de Deleuze; e as noções dos ritmos e da duração, apontados pelos estudos em Bachelard e Belic.

No quarto capítulo, abordo questões sobre o vazio e o cheio que fundamentam as noções e princípios das polaridades opostas. Busco algumas aproximações com o significado dessas concepções na filosofia da arte oriental, nos estudos em Cheng, Rowley e François. Esses autores enfatizam que as relações do vazio e do cheio não estabelecem oposições, mas dois aspectos que coexistem dentro de uma mesma unidade. Ao mesmo tempo, aponto algumas noções que permeiam a relação de vazio e de cheio na arte oriental e ocidental e também em produções poéticas de determinados artistas da arte ocidental. A coexistência das potencialidades do vazio, embora com abordagens diferenciadas, podem ser detectadas na obra dos artistas Mira Schendel e Pierre Soulages.

Portanto, a idéia de vazio e de cheio permeiam este estudo, a partir das questões específicas da gravura, da matriz, como elemento norteador na constituição das minhas imagens, que se apresentam em um constante *devir*.

Nesse percurso, ocorreram desvios e desencaminhamentos em relação aos conceitos operatórios identificados inicialmente. Nesses desencaminhamentos, porém, foram delineando-se novas perspectivas no meu processo de criação artística.

## **CAPITULO I**

**MARCAS:  
PROCEDIMENTOS E PROCESSOS DA GRAVURA.**

## 1.1 Pensando o ato de gravar e imprimir.

*A gravura, mais do que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação. O mistério da luta entre mão e matéria, acompanha essa vontade do gravador em ir ao minúsculo das coisas, provocando à competição da matéria negra e da matéria branca, entre o sim e o não, entre a luz e a cor<sup>1</sup>.*

As imagens gráficas desta pesquisa surgem de procedimentos específicos e de uma maneira particular de fazer gravura. Utilizo diferentes meios, através dos quais o vazio e o cheio estão presentes nas peculiaridades matéricas das matrizes, nas suas superfícies intactas ou não, além de outros elementos que interferem durante o processo de gravação e de impressão. Nesses trabalhos habitam ainda alguns indícios que evocam a presença de vestígios ou marcas de ausências que revelam transformações e metamorfoses de um corpo original.

---

<sup>1</sup> BACHELARD, G. O direito de sonhar. São Paulo: Difel, 1986. P.53.

No sentido etimológico<sup>2</sup>, o termo *gravar* refere-se a *esculpir, estampar, imprimir, registrar*. E *gravura*<sup>3</sup> significa: *ato ou efeito de gravar; arte de formar por meio de incisões e talhos, ou fixar por meios químicos, em metal, madeira, pedra, imagens e eventualmente letras, em relevo, a entalhe ou em plano, para reprodução ou multiplicação por entintagem ou estampagem, manual ou mecanicamente, em papel ou outro material*. O termo gravar, primitivamente reservado à técnica da *xilogravura*<sup>4</sup>, contudo, estendeu-se ao *meta*<sup>5</sup> e à *litografia*<sup>6</sup>.

Em um sentido geral, a gravura<sup>7</sup> resulta do gesto indireto do artista, que introduz incisões, sulcos e marcas sobre uma matriz, cuja superfície é transferida para um outro suporte. E é nesse sentido que a gravura não é um procedimento direto, pois os resultados não são imediatos como em uma

---

<sup>2</sup> CUNHA, A. G. da. Dicionário etimológico. Nova Fronteira da língua portuguesa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P. 394.

<sup>3</sup> FERREIRA, A. B. de H. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2ª ed. - Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P. 867.

<sup>4</sup> Técnica também denominada de gravura em relevo, procedimento universal mais antigo, cujas primeiras imagens foram gravadas sobre madeira.

<sup>5</sup> Gravura em metal ou também denominada de calcografia, - cuja origem provém do grego *khalkos*, que significa gravura em metal (cobre, zinco ou latão); as ranhuras e os sulcos são gravados por meios diretos (pontas de metal) e indiretos (uso de ácidos). Nesse meio a tinta é depositada nos sulcos que definem a imagem e depois é transferida para o papel.

<sup>6</sup> Litografia, do grego *lithos* - pedra, gravura sobre pedra. Processo descoberto por Alois Senefelder (1771-1834), em 1798. A matriz é plana, isto é, não é dimensional, não se elimina matéria da superfície. A imagem apresenta afinidade com matérias graxas, sobre a qual é depositada a tinta e transferida para o papel.

<sup>7</sup> Os procedimentos básicos de gravação referem-se no processo *direto*, quando o trabalho gravado é a obra final: ourivesaria/ cerâmica/ escultura; no processo *indireto* a superfície gravada não é a obra final, mas um meio que, associado ao ato de imprimir, chega-se a obra final.

pintura, por exemplo. As marcas gravadas sobre a matriz serão reveladas na imagem de forma invertida, no momento da sua transposição.



Fig. 1. Fayga Ostrower - Incisões na xilogravura (1955) e sulcos gravura em metal (1959), detalhes.

Na gravura em metal, a gravação da matriz resulta em áreas gravadas que correspondem aos sulcos e incisões provocadas pela ação dos ácidos. Nessa técnica, as áreas não gravadas remetem aos vazios e as gravadas aos cheios da imagem. Na xilogravura, ocorre o contrário, a incisão subtrai superfícies da madeira, criando os vazios, e as superfícies cheias são configuradas pelos relevos não gravados. Embora opostos, os procedimentos técnicos de matriz e gravação nesses meios, configuram-se pelas relações de gravados e de não gravados, de cortes e de não cortes, de vazios e de cheios. (Fig. 1).

Desse modo, na xilogravura, 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 um outro corpo, ela se duplica, se desdobra e se recria. Já na gravura em metal, em alguns procedimentos, a gravação do gesto do artista é substituída pela ação da corrosão química de ácidos sobre a matriz, em uma operação em que o acaso e o inesperado também interagem.

A elaboração de uma gravura, conforme Buti<sup>8</sup>, *corresponde uma rede de associações, influências, memórias, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma*. Segundo o autor, faz-se necessário conhecer alguns referenciais desse *fazer gravura*.

*Neste fazer não há contradição entre artesanato e conceito. Em arte há inúmeras manifestações em que a intervenção física do artista é inseparável da criação de sentido. Essa prática não é nunca uma finalidade em si, mas continuidade entre pensar e fazer. Nem puro conceito, nem ação sem pensamento. É uma situação impura, cujos elementos não podem ser separados sem destruí-la<sup>9</sup>.*

Nesse sentido, entendo que é fundamental conhecer as estruturas internas que envolvem os diferentes códigos gráficos, cujos gestos e ações refletem na visualidade das imagens. Também não me refiro à rigidez técnica da gravura, pois a discussão em relação à arte contemporânea é bem mais abrangente. Conforme Buti<sup>10</sup>, *existe um esforço mental constante para visualizar o que ainda não existe, fazer cada signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa*.

Para o autor, há uma gravura *genérica* e uma *particular*. A primeira, a

---

<sup>8</sup> BUTI, M. A gravação como processo de pensamento. In: BUTI, M. e LETYCIA, A. (org.) Gravura em metal. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002. P. 15.

<sup>9</sup> Ibid. P.15.

<sup>10</sup> Ibid. P. 16.

*genérica*, remete a questões técnicas que englobam características mais amplas e os seus procedimentos decodificados; e, a *particular*, refere-se ao que é vivenciado e definido por um autor que utiliza determinada técnica, individualizando-a ou mesmo subvertendo os meios já internalizados.

Os meios gráficos envolvem diferentes matérias, cujas superfícies, antes de serem transformadas em matriz, podem ser consideradas indiferenciadas pelo fato de estarem destituídas da intervenção de um gesto particular. No entanto, encontramos matrizes gravadas pelo tempo, pela natureza ou mesmo do cotidiano, contendo rugosidades, relevos, texturas e marcas gravadas. Essas matrizes poderão enfatizar imagens gráficas provenientes desses objetos, ou ainda, o próprio objeto evocar problemas tridimensionais ou questões pictóricas. Além disso, a imagem pode dialogar com os meios tradicionais da história da gravura bem como evocar a transgressão dos seus limites.

No meu processo de trabalho, a gravura, mesmo dialogando com as suas especificidades técnicas mais originais<sup>11</sup>, é um meio *em aberto* no qual os meios gráficos transcendem para interagir com processos do desenho, da pintura e de formas tridimensionais.

---

<sup>11</sup> Meios originais referem-se aos procedimentos da xilogravura e gravura em metal, pois envolvem gravação da matriz; gravação no sentido de interferir na matriz por meio de incisões, cortes ou sulcos provocados pela ação química de ácidos.

## 1.2 Percursos dos meios gráficos

O homem primitivo, no gesto de colocar a mão suja de fuligem sobre a parede, descobriu a possibilidade de projetar e reproduzir algo além de si. Nessa passagem, ele se identificou, tornando permanentes as suas marcas e as suas intervenções sobre o mundo através de gestos e ações que envolveram a transmissão das informações para um outro corpo. Esse é o sentido que a gravura guarda ainda hoje, ou seja, afirma-se na idéia da acumulação, transposição, duplicação e repetição. Portanto, o desenvolvimento dos meios gráficos assinala, para questões históricas, que se desdobram no tempo e no espaço, guardando nas suas especificidades, os processos e os procedimentos, a identidade e a permanência. (Fig. 2).

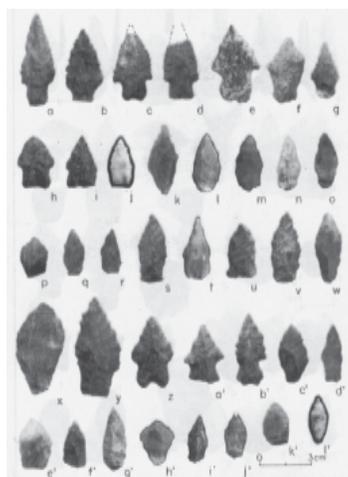


Fig. 2. *Les Mains* – caverna Cosquer, próxima a Marselha, França.

Desse modo, os vestígios deixados pelo homem desde os primórdios, cujas marcas e sinais nos permitem intuir sobre a sua longa evolução, embora sejam muitas vezes estranhas, dão origem a seu mistério e a sua multidimensionalidade. Ao refletir sobre as questões, percebo uma certa presença ancestral no momento em que empunho uma goiva para gravar, marcar, registrar sinais, ou mesmo quando provoco a ação do fogo para queimar



a.



b.



c.

Fig. 3. a. Museu Ludwig, Colônia Alemanha /  
 b. Pontas de projétil do período II. Escavações  
 arqueológicas no sítio RS-TQ-58, Montenegro, RS /  
 c. Museu Arqueológico, Lucca, Itália, em 2003.

e transformar a superfície. Assim, como as noções de cavar são provenientes desse processo anterior, é que a gravura, de uma certa maneira, estabelece uma equivalência, desde as cavernas, como a permanência de algo para deixar registrado para a eternidade. Paradoxalmente, utilizo formatos de matrizes que remetem às formas primitivas de instrumentos criados pelo homem. (Fig.3)

As imagens gráficas revelam grafias resultantes dos diferentes meios e matrizes, desde a nossa própria digital, do contato das marcas deixadas pelos pés na areia, das cicatrizes, das queimaduras, das rugas do corpo, dos vestígios e das marcas gravadas pelo tempo sobre objetos ou até mesmo recolhidas nas texturas da natureza, como Max Ernst (1891-1976) descobriu nas suas frotagens.

Desde a pré-história até a contemporaneidade, constatamos que nem sempre os objetos gravados eram produzidos para serem reproduzidos por meio da impressão sobre um outro suporte. Pelo contrário, a impressão com a intenção de multiplicar as informações gravadas em uma matriz é um procedimento posterior, principalmente com a descoberta do papel, quando iniciou uma ampla divulgação das imagens impressas.

Originalmente, contudo, as imagens impressas eram resultantes de procedimentos que exigiam um certo rigor técnico com o intuito de atingir a precisão na sua reprodução. Porém, ao longo da história, observamos que



Fig. 4. Bruce Conner. *Thumbprint*. 1965. Litografia, 41 7/16 x 29 13/16.



Fig. 5. Robert Rauschenberg. *Shades*. 1964. Seis litografias impressas sobre acrílico, 15 x 14 3/8 x 11 5/8 – Edição 24.

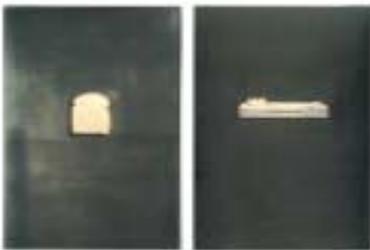


Fig.6. Jasper Johns. *Bread*. 1969. Lead relief, 23 x 17 p – Edição 60.

diversos artistas já propunham a impressão de uma mesma imagem com diferentes cores e combinação de meios técnicos, no intuito de diferenciar cada imagem como um original. Por exemplo, artistas como Hércules Seghers (1589/90-1638), Edgar Degas (1834-1917), Stanley W. Hayter (1901-1988), Pablo Picasso (1881-1973), entre outros introduziram variações e novos meios de gravação e impressão, inclusive sobre diferentes suportes.

Nesse percurso, a gravura confrontou-se com múltiplas invenções e transformações dos seus conceitos originais, indagando sobre os limites das suas especificidades, trazendo à tona novas possibilidades de interferências e questionamentos. O artista americano Bruce Conner, na obra *Thumbprint*, em 1965, causou um grande impacto quando imprimiu apenas o seu polegar sobre uma enorme pedra litográfica. Outros artistas da década de 1960 também incluíram uma diversidade de abordagens gráficas, tais como Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Jasper Johns, entre outros. Rauschenberg, por exemplo, desafiou os meios convencionais da gravura, introduzindo elementos já impressos através do uso de meios de transferência de imagens. Também ampliou as escalas físicas, misturando diversas técnicas gráficas que são impressas sobre tela para substituir o papel. (Figs. 4, 5 e 6).

Marcel Duchamp, na sua autopublicação *Boîte-en-valise*, (1941), por exemplo, desafiou os meios tradicionais do fazer gravura para focar a questão da obra na era da reprodução mecânica. Essa obra, ou um “museu portátil”, como ele a denominou, consistiu de um mostruário realizado em diversos



Fig. 7. Marcel Duchamp. *Boîte-en-valise*. 1941. Caixa contendo várias imagens reproduzidas sobre diversos suportes e objetos, 40 x 40 x 10 cm.

cartões postais, contendo a sua produção artística em miniatura. Os desenhos e as pinturas foram reproduzidas em fotografia e também pequenas esculturas são embaladas e colocadas dentro de uma caixa para serem transportadas. Com esse procedimento, trouxe à tona a questão da obra única e a sua reprodução, ao mesmo tempo em que sinalizou para essas novas possibilidades reprodutivas da imagem. (Fig. 7).

Desse modo, os caminhos tomados pela gravura contemporânea entrelaçam procedimentos e os processos: de um lado, estão a técnica, o tamanho e o suporte e, de outro, o imaginário, os conceitos, os programas, ou mesmo a negação das suas normas técnicas. Em alguns momentos, apresentam-se questões que buscam as inversões, nas quais a técnica torna-se conceito e as idéias são os meios representados em ações e interferências espaciais. Por outro lado, sabemos que a gravura vem de um tempo em que a única forma possível de repetir imagens era a impressão de uma em uma, mas que agora alcança as inovações atuais, envolvendo uma ampla variedade de técnicas e questões provenientes desde os primórdios da xilogravura e do metal.

Os novos meios de impressão envolvem variações técnicas que colocam em discussão a questão da durabilidade e mesmo os artistas assumem o caráter efêmero das suas obras. Evidenciam-se outras intermediações, como a monotipia, por exemplo, que até pouco tempo não era aceita como um meio gráfico de impressão. Ela pode ser considerada como um meio intermediário

entre a gravura e a pintura, já que é um processo mais direto e espontâneo. Assim como outras obras gráficas de artistas que ainda utilizam procedimentos convencionais, propondo outras discussões, que, além de transformarem as matrizes em objetos que rompem os limites com a escultura, instauram-se no espaço tridimensional. Todavia, trabalha-se com probabilidades e a habilidade técnica não é garantia de nenhum resultado satisfatório. Também os usos dos novos meios precisam conquistar a sua autonomia e estarem imbuídas de um projeto poético.

Gradativamente, a gravura abandona a sua condição tradicional para deslocar os procedimentos inalteráveis de elaboração da matriz, impressão e reprodução. A linguagem gráfica contemporânea, portanto, situa-se em um campo gráfico ampliado, inter-relacionando e renovando os seus códigos através dos inúmeros recursos das novas tecnologias.

### 1.3 Matéria e materialidades gráficas

Quando adotamos determinados meios e materiais, defrontamo-nos com a matéria e os seus princípios intrínsecos, assim como com os questionamentos inerentes às suas materialidades e que irão repercutir na visualidade da obra. A inter-relação de meios originais de gravação com outras possibilidades encontramos na obra da artista argentina Matilde Marin (1948), por exemplo. Nos seus trabalhos, são evidenciados os códigos gráficos, utilizando materiais e objetos diretamente, conforme analisa Anaya<sup>12</sup>,

*[...] Faz da gravura um campo de texturas, de grafismos, de escrituras, a desconstrói ou a converte em objeto tridimensional; a estampa resulta, muitas vezes, ser o lugar de fragmentos de cerâmicas provenientes de algumas antigas culturas americanas. [...] A isso opõe uma técnica não projetada que consiste em tomar e utilizar os*

---

<sup>12</sup> ANAYA, J.L. Matilde Marin. Incisiones & fragmentos. Santiago do Chile: Fernando Arce, 1996. P. 10. “[...] hace del grabado un *campo* de texturas, de grafismos, de escrituras, lo *desconstruye* o lo convierte en objeto tridimensional; la estampa resulta ser, algunas veces, el recinto de fragmentos de cerámicas provenientes de antiguas culturas americanas. [...] A eso opone una técnica no proyectada, que consiste en tomar y utilizar los medios gráficos de manera heterodoxa, mezclándolos con objetos que forman parte de su contexto cultural. En algunos aspectos recuerda a la técnica que Lévi-Strauss – en el campo de la antropología – denominó *bricolage*: la del hombre primitivo que vive de sus hallazgos y cosechas”. – Tradução nossa.

*meios gráficos de maneira heterodoxa, mesclando-os com objetos que fazem parte do seu contexto cultural. Em alguns aspectos recorda a técnica que Lévi Strauss – no campo da antropologia – denominou de bricolage: a do homem primitivo que vive de seus achados e colheitas.*



Fig. 8. Matilde Marin. *Rastros*. 1993.



Figura 9. Matilde Marin. *La balsa*. 1994.

Marin busca objetos da natureza para confrontá-los com problemas inerentes aos meios da gravura e, além disso, descarta as suas possibilidades reprodutivas. Ela afirma que: *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*<sup>13</sup>. O interesse da artista volta-se para explicitar os meios gráficos, mostrar o material, da maneira como eles se apresentam. Como ela mesma confirma, [...] *se tenho que fazer um relevo posso utilizar um lacre, também posso colocar a prancha ou a matriz diretamente*<sup>14</sup>. (Figs. 8 e 9).

Os trabalhos gráficos de Matilde Marin mostram diretamente o material e os processos técnicos utilizados, integrando-os à imagem bem como retomando a qualidade do objeto gráfico tridimensional. Na série *Incisiones & Fragmentos*, produzida entre 1993/95, as obras resultam da inserção de

<sup>13</sup> ANAYA, J.L. *Matilde Marin – Incisiones & Fragmentos*. Santiago do Chile: Fernando Arce 1996. P. 14. “Yo siempre creí que el grabado era una suerte de disparador con otras posibilidades. Nunca entendí al grabado encerrado en la técnica. Por supuesto sé que es necesario conocerla”. – Tradução nossa.

<sup>14</sup> *Ibid.* P.46. “[...] si tengo que hacer un relieve puedo utilizar un lacre, también puedo colocar la plancha ou matriz directamentente”.

imagens gravadas sobre fragmentos de objetos retirados de outro contexto. Marin comenta: [...] *me interessa mostrar os códigos da gravura, interromper o processo, mostrar o material. Quero exibi-lo como é em si mesmo*<sup>15</sup>.

No meu processo de criação gráfica, também interessa-me trabalhar com procedimentos de *gravação* e *impressão*, que, ao serem explicitados, provocam rompimentos nos seus códigos tradicionais, ou seja, o gesto incisivo e direto é deslocado para a ação indireta do fogo e a função original da matriz, como geradora e reprodutora da imagem, é transformada para ser incorporada à impressão. Nessa ação, as imagens não se configuram pelos aspectos de uma determinação técnica, porém, são articuladas a partir dos contatos entre as matérias e as reações provocadas pelas suas diferentes materialidades.

Nos meus trabalhos, ocorre o contrário daquilo que se poderia supor da utilização de um procedimento que tem implícito a referência aos seus meios originais, porém, são empregados de maneira transformada. Nesse aspecto, Pareyson<sup>16</sup> menciona,

*Na maioria dos casos, as matérias chegam ao artista marcadas por uma longa tradição de manipulação artística e, por isso mesmo, tão*

---

<sup>15</sup> ANAYA, J.L. Matilde Marin – Incisiones & Fragmentos, 1996. P. 46. “me interessa mostrar los códigos del grabado, interrumpir el proceso, mostrar el material. Quiero exhibirlo como es en sí mismo”.

<sup>16</sup> PAREYSON, L. Estética – Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993. P. 55.

*exigentes, a ponto de parecerem impor-se por si mesmas às intenções formativas e arrastá-las na própria direção.*

Segundo o autor, essa tradição de alguns instrumentos da arte, como por exemplo o pincel e o buril, ou mesmo os instrumentos musicais, são determinantes na produção da obra, assim como a própria escolha são definidores da intenção artística. Contudo, essas questões são paradoxais, como se a obra fosse apenas resultado do material ou apesar dele. Na gravura, faz-se necessário compreender as operações que envolvem a ação gráfica para que as estruturas mentais e materiais entrem em sintonia em todas as suas ligações.



Fig. 10. Laurita Salles. *Niello*. 1994. Cobre gravado, 40 x 50 cm.



Fig. 11. Laurita Salles. *Série matéria fendida*. 1994. Água forte e carborundum, 40 x 50 cm.

Desse modo, as imagens gráficas, muitas vezes, revelam essas marcas internas da matéria, trazendo à tona esses gestos que ferem e cortam com instrumentos ou pela ação corrosiva de ácidos que ataca a matriz. A intervenção agressiva dos procedimentos da gravura em metal pode ser observada na gravura de Laurita Salles, por exemplo. (Figs. 10 e 11).

*O gesto da artista é impetuoso e profundamente dinâmico, a composição é tensa como convém a um campo de batalha, atravessada por ritmos horizontais, verticais, coagulada com zonas de adensamento matérico que definem um jogo instável/estável entre*

*superfície e profundidade, mas os limites físicos da gravura são mantidos enquanto tais*<sup>17</sup>.

A obra dessa artista é atravessada pelo diálogo constante entre o embate de forças que agridem e transformam a matéria. Notamos que Salles domina o metal uma matéria inerte, dura e rígida, buscando nas suas estruturas internas uma nova densidade matéria e assim agregar novos significados *ao gesto primordial do gravador*<sup>18</sup>. Sobre o seu trabalho, Fabris<sup>19</sup> comenta:

*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.*

Nos meus procedimentos gráficos também há o envolvimento denso entre as matérias. A matriz, a gravação e a impressão são intermediadas pelo gesto da incisão bem como com a ação do fogo para gerar esvaziamentos. E as áreas gravadas não se configuram mais em seus aspectos determinantes de uma rigidez técnica entre vazios e cheios, mas, ao contrário, o domínio é

---

<sup>17</sup> FABRIS, A. Laurita Salles - Uma poética da matéria. São Paulo: Edusp, 1997. P.10.

<sup>18</sup> Ibid. P.14.

<sup>19</sup> Ibid. P. 10.

exercido por essa flutuação rítmica e orgânica da criação pela destruição, permitindo que os acasos sejam incorporados como imagem.

Assim, no contato, e no entrecruzamento das matérias, nas suas diferentes materialidades, os vazios e os cheios são potencializados como um *espaço possível* através do esvaziamento gradativo da matriz. E, como nos indica Bachelard<sup>20</sup>,

*A imaginação material nos abre os porões da substância, nos entrega riquezas desconhecidas. Uma imagem material dinamicamente vivida, apaixonadamente adotada, pacientemente esquadrinhada, é uma abertura em todos os sentidos do termo, no sentido real, no sentido figurado. [...] A imagem material é uma suspensão do ser imediato, um aprofundamento do ser superficial*

Desse modo, as matérias e as materialidades envolvidas nos processos e procedimentos oferecem-nos infinitas possibilidades de *penetrar* de acordo com as suas especificidades e características. Ao tratamos de materiais primitivos, segundo Bachelard, é *a matéria que sugere*. O osso, o cipó – o rígido e o flexível – *querem furar ou ligar*. A agulha e o fio *continuam o projeto inscrito nessas matérias*. [...] *Com efeito, pelo fogo, o mundo resistente é de algum modo vencido pelo interior*<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. P. 26.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 35.

O interesse em relação à escolha da madeira para a artista Lygia Pape (1929-2004), por exemplo, tinha uma significação diferenciada, utilizando as suas possibilidades mais objetivas. A atração da artista pela madeira eram os veios e as texturas observadas nessa matéria. (Fig. 12).



Fig. 12. Lygia Pape. *Tecelares*. 1957. Xilogravura, 22,5 x 47,7 cm.

*Me deslumbra o poro impresso, o branco cavado na chapa, a impressão final, apesar de sempre desenhar antes de gravar [...] da seleção da madeira do poro mais ou menos aberto [...] de um negro mais ou menos intenso, da espessura dos cortes, das linhas, do próprio papel.[...] O problema do acaso não existe na gravura que realizo. Toda ela é controlada: desde a escolha do material, a qualidade da madeira à impressão final.*

Em um depoimento, em 1975, a Frederico Moraes, coloca: *sempre me horrorizou, na gravura em metal, a idéia de que o ácido trabalha por você, como uma espécie de co-autor*<sup>22</sup>. Ao mesmo tempo em que a artista tenha um certo controle no seu processo de trabalho, Pape, nas gravuras da série *Tecelares*, aponta para novas perspectivas e transformações do meio gravado, indo além dos limites da matriz, uma vez que os cortes e incisões podem provocar desvios no percurso, pois a madeira não é uma matéria passiva, mas orgânica, com diferentes características e resistências. Também o gesto do artista vem imbuído de pulsões e intensidades que se refletem na obra, como por exemplo, ao contrário de Pape, a produção gráfica de Iberê Camargo configura uma

---

<sup>22</sup> GRAVURA – *Arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000. P.128.

gestualidade e uma carga pulsional, em uma interação química e corrosiva do ácido, para conduzir a matéria e dela extrair o signo gráfico. (Fig. 13).



Fig. 13. Iberê Camargo. S/T - Série Ciclista. 1991. Água tinta, 45 x 30 cm.

De uma certa maneira, é nesse sentido que a *matéria existe* para o gravador e, como nos indica Bachelard,

[...] *A primeira matéria atacada permanece lá, sob o papel, mais no fundo do que a pasta celulósica: a madeira e o cobre não podem se deixar de esquecer, trair, mascarar. A gravura é a arte, entre todas, que não pode enganar. É primitiva, pré-histórica, pré-humana. Já a concha gravou seu manto na inspiração da substância de sua pedra*<sup>23</sup>.

Assim, entendemos que os procedimentos não podem ser reduzidos ao seu produto final, porque, mais do que estar é *ser* no processo e, inevitavelmente, provocam-se alterações durante o percurso. É nessa perspectiva que os meios gráficos atuais se confrontam pelas suas múltiplas intervenções e transformações das regras e, conseqüentemente, rompem-se os conceitos originais do *fazer gráfico*.

---

<sup>23</sup> BACHELARD, G. O direito de sonhar. 2ª. Ed. São Paulo: Difel, 1986. P.53.

#### 1.4 Desencadeamento do processo pessoal

A penetração na profundidade da matéria foi desencadeada ao longo da minha prática artística com a gravura e também quando comecei a perceber a importância dos desdobramentos entre o vazio e o cheio na estruturação das imagens. Até um dado momento, apenas as superfícies cheias eram percebidas e, em oposição, os vazios, resultantes da gravação, não tinham nenhum significado.

Contudo, a compreensão da linguagem gráfica ampliou-se durante a produção desenvolvida entre o período de 1983 a 1990, quando realizei diversos trabalhos com a xilogravura, utilizando a técnica da *matriz perdida* ou também denominada de processo de *eliminação de cor*. Nesse procedimento, as matrizes são gravadas a partir da eliminação e do desbaste gradativo de áreas da superfície

da madeira. Simultaneamente, as imagens são constituídas pela impressão de sobreposições de superfícies e cores entre os vazios e os cheios. (Fig. 14).

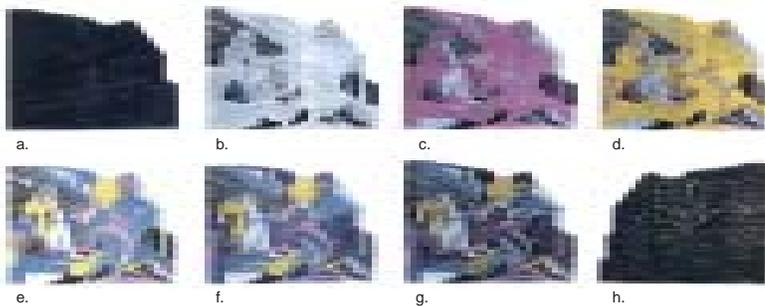


Fig. 14. Lurdi Blauth. Xilogravura. 1988. Procedimentos técnicos da matriz perdida. Diversas etapas, 20 x 30 cm.



Fig. 15. Lurdi Blauth. *Pulsações I* – Série *Oposições polares*. 1993. Xilogravura, 69 x 170 cm.

Desse período, restaram inúmeras matrizes sobre as quais *permaneceram* fragmentos de imagens gravadas que me instigaram a criar outras possibilidades de impressão. Nessas experimentações com os fragmentos de matrizes, surgiu a gravura denominada de *Pulsações I* (1993). (Fig. 15). O centro dessa gravura é constituído por um espaço oval vazio, resultante do não-gravado, da não-ação, da não-cor, causando-me uma certa inquietação: o que significa esse vazio na imagem, uma vez que é um espaço branco que nada contém, desocupado e destituído de cor? Esse trabalho desencadeou a série de gravuras denominada de *Oposições Polares*, subdividida em: *Pulsações*, *Passagens*, *Em busca do centro*, *Verticalização*, *Objetens*. (Figs. 16, 17, 18 e 19).



Fig. 16. Lurdi Blauth. *Passagens V* – Série *Oposições polares*. 1994. Xilogravura, 70 x 50 cm.



Fig. 17. Lurdi Blauth. *Em busca do centro III* – Série *Oposições polares*. 1994. Xilogravura, 70 x 50 cm.



Fig. 18. Lurdi Blauth.  
*Verticalização IX- Série*  
*Oposições polares.* 1995.  
Xilogravura, 100 x 40 cm.



Fig. 18. Lurdi Blauth.  
*Objetos IX- Série*  
*Oposições polares.* 1995.  
Xilogravura, 100 x 30 cm.

Com esses trabalhos, comecei a perceber os espaços vazios que se encontram entre os cheios das impressões geradas pelas sobreposições e justaposições das impressões em cores, nas suas densidades e transparências, ou seja, os vazios não se referem apenas ao espaço branco do papel, ao contrário, instauram-se duas espécies de vazios: os vazios incisivos e os vazios preenchidos. Os vazios incisivos resultam do gesto gravado e os vazios preenchidos surgem entre os espaços das sobreposições das cores impressas.

A compreensão da reciprocidade entre as peculiaridades matéricas

da matriz e o gesto incisivo de desbastar a madeira para criar os vazios da imagem, o uso da cor, a modulação das matrizes recortadas, assim como as polaridades míticas e qualidades simbólicas daquelas gravuras provocaram uma outra dimensão no meu processo de criação. Essas questões me induziram a investigar as possibilidades de produzir imagens únicas com os meios gráficos, principalmente nos trabalhos identificados como *Objetens*, cujas imagens me aproximam de referências de formas provenientes da arqueologia, como objetos e instrumentos primitivos, lanças, pontas, totens, etc. Assim, as interpenetrações das diversas matérias que envolvem esse *fazer*, propiciaram-me desvelar as qualidades essenciais dos vazios e cheios presentes da linguagem gráfica. (Fig. 20).



Fig. 20. Matrizes de madeira queimadas. 2001. Dimensões entre 11 x 4 cm.

As matrizes de formatos pontiagudos também estão presentes em imagens de meus trabalhos anteriores, nas formas de unhas pontiagudas, bico de pássaros imaginários, etc. Poderia dizer que há uma proximidade



Fig. 21. Xilogravura. Detalhes de diversas imagens.

simbólica desses elementos que emergem da evolução primitiva do *gesto técnico*, que o *utensílio brota literalmente do dente e da unha do Primata*<sup>24</sup>. No percurso dos processos operatórios entre gesto e utensílio, os estudos de Leroi-Gourhan<sup>25</sup>, indicam-nos que,

*Persistem as acções complexas de apreensão, de manipulação e de moldagem que ainda constituem grande parte dos nossos gestos técnicos. Em contrapartida, torna-se claro que, após o aparecimento de percutor, do chopper e do uso de hastes de cervídeo, as operações de seccionamento, de trituração, de modelagem, de raspagem e de escavação transportam-se para os utensílios. A mão deixa de ser utensílio para se tornar motor.*

Em alguns aspectos, a evolução técnica dos instrumentos estão relacionados aos gestos do homem e esses ainda permanecem. Embora de modo diferenciado, há uma certa analogia com esse gesto primitivo no momento em que empunho uma goiva para atacar a madeira com incisões, cortes, assim como quando o uso o fogo que produz marcas e ferimentos irreversíveis na matéria. (Fig. 21)

Gradativamente, nesse meu percurso, os gestos de subtrair e de esvaziar determinadas áreas pela incisão, deslocam-se e, com a série *Zagaias*

<sup>24</sup> LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra – 2- memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1987. P. 37.

<sup>25</sup> *Ibid.* P.38.

(1999), (Fig. 22), começo a utilizar o elemento fogo como meio de gravação e transformação da matriz. Após, inicio a produção da série denominada de *Sílex*, cuja reflexão é objeto desta investigação, na qual, além do uso dos instrumentos incisivos de cortar (goivas), o elemento fogo é evidenciado como instrumento de gravação. O uso controlado dos instrumentos (goivas) e o não-controlado (até certo ponto) pelo fogo são gestos e ações de uma certa maneira opostos, provocando essas *outras gravações*, cujas marcas e resíduos são incorporados aos trabalhos. As alterações e as interferências gradativas nas matrizes possibilitam-me intervir no procedimento de gravação, criando inversões entre os vazios e os cheios. E a matriz já não tem mais a função de reproduzir a mesma imagem inúmeras vezes, porém adquire a função de registrar ela mesma, nesse *instante único* em que sofre a transformação.



Fig. 22. Lurdi Blauth. *Zagaías*.1999. Xilogravura. Impressões s/papel translúcido, 70 x 126 cm.

## 1.5 A matriz como espaço gerador

### 1.5.1 Significações simbólicas

Os meios de gravação remetem-nos à matriz como geradora da visualidade da imagem e aos diversos fatores que interferem durante o seu processo de duplicação sobre diferentes suportes. Indaguei-me sobre o que é uma matriz<sup>26</sup> e sobre quais as suas significações simbólicas. Anotei algumas designações: *lugar onde algo se gera ou cria; órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; clichê; molde de metal para fundição de tipos; contramolde de gesso, cera; fonte ou origem*<sup>27</sup>. Quando me refiro ao meu trabalho, utilizo sempre a designação **matriz**, pois, no meu entender, corresponde ao gravado e as outras denominações sugerem associações com a matéria indiferenciada.

---

<sup>26</sup> FERREIRA, O. da C. *Imagem e Letra*. 2.ed. SP: Edusp, 1994. P.33. O autor comenta sobre a utilização diversificada do termo **matriz**, em gravura: pode ser denominada de prancha, placa, taco, chapa. Cita alguns depoimentos de artistas, como Goeldi: *“mesmo quando em várias cores, faço gravura numa só placa. Já houve tempo em que usei mais de uma placa para gravar as diferentes cores”*; Lívio Abramo: *“não começo a gravar uma prancha senão quando ela está definitivamente composta e tanto posso levar dias a gravar uma matriz, como gravá-la em poucas horas”*.

<sup>27</sup> FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P. 1105.

Universalmente, a significação simbólica de matriz também está ligada à manifestação, à fecundidade da natureza e à regeneração espiritual. Na mitologia, matriz também é Mãe Terra, associada ao mundo subterrâneo do qual nasceram todos os seres desde *in illo tempore*<sup>28</sup>. Os homens viveram nas suas entranhas em um estágio embrionário e, somente depois de amadurecerem, puderam viver na superfície da terra. No Veda,<sup>29</sup> matriz é interpretada como a substância universal que se identifica com Brama, e este é a matriz na qual é depositado o germen. Se a matriz do Veda é fonte amorfa do manifesto, é também o lugar da imortalidade, o vácuo central da roda cósmica.

Segundo Eliade<sup>30</sup>, na mitologia dos navajos, encontramos mundos subterrâneos, sobrepostos, nos quais é necessário passar pelas quatro *cavernas-matrizes do Mundo* para chegar à superfície da terra. Na primeira *caverna-matriz*, designada como a mais profunda, foram colocadas as sementes dos homens e das outras criaturas, que gradativamente se desenvolveram e brotaram. A segunda *matriz-caverna*, denominada de *matriz umbilical*, é a caverna mais próxima do umbigo da Terra, um lugar escuro, mas com um pouco mais de espaço. A terceira *matriz-caverna* é mais luminosa e maior; a *matriz vaginal*, na qual os homens permanecem um certo tempo para se

---

<sup>28</sup> ELIADE, M. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989. P.137 - "*in illo tempore*" corresponde à época sagrada dos começos.

<sup>29</sup> Veda: constitui o fundamento da tradição religiosa do bramanismo e hinduísmo.

<sup>30</sup> Ibid.P.137-38.

multiplicarem. A última é a *derradeira* caverna a ser descoberta, a *matriz do parto: aqui a luz é como a da aurora e os homens começam a aperceber-se do mundo e a desenvolver-se intelectualmente, cada um em conformidade com a sua própria natureza.*

Além disso, todo ser humano tem as suas *matrizes inconscientes*<sup>31</sup>, que fazem parte do seu comportamento psicoemocional. Segundo Freitas, essas matrizes inconscientes atuam como filtros da percepção e também como condutores do comportamento pessoal. Tais matrizes começam a se formar desde o período intra-uterino e se prolongam até em torno dos cinco anos da criança. É que toda pessoa possui, desde a sua origem, uma estrutura psíquica individual, - a matriz gerada pelos estímulos externos associados ao seu eco interior. No seu todo, as matrizes inconscientes conduzirão a pessoa a buscar, na realidade externa, aquilo que tem similaridade com sua realidade interna, como justificativa estrutural, afirmando para si a validade das mesmas.

As designações e significações simbólicas, portanto, convergem para o denominador comum do termo matriz, como um espaço gerador, um lugar/ espaço único no qual se efetua a concepção. Esse espaço é atemporal e interno antes de *tornar-se matriz*, pois a matéria encontra-se em um estágio inconsciente. E, no momento em que a matéria tem a sua homogeneidade

---

<sup>31</sup> FREITAS, L.C.T.de. *Simbolismo astrológico e psique humana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. P.166.

rompida, algo germina, retém-se e fixa-se em sua memória. Surge a matriz e com ela a imagem gráfica. (Fig. 23).



Fig. 23. Matriz em processo de queima. 1999.70x13,5cm.

### 1.5.2 A potencialidade ativa

Em um sentido amplo, a matriz tem a função de ser o espaço gerador e simultaneamente ser a condutora da imagem para ser reproduzida sobre um suporte, mediante pressão. O suporte *não é um elemento inerte e passivo, mas eminentemente ativo, uma espécie de contrafôrma*. O gravador Roberto de Lamônica<sup>32</sup> considera *o papel como espaço, com respiração, o papel vivo*. Em outras palavras, é atribuída uma função ativa à matriz, assim como ao

---

<sup>32</sup> FERREIRA, O. da C. *Imagem e Letra*. 2ª. Ed. São Paulo: Edusp, 1994. P.29.

suporte/papel, que recebe a imagem gravada e, nos meios tradicionais, a matriz é descartada depois de cumprir a sua função reprodutora.

Nessa perspectiva, Ferreira<sup>33</sup> coloca: *gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida um certo número de vezes*. A placa, no entendimento do autor, deve ser trabalhada de maneira que possa ser transmitida para o papel pela intermediação da tinta, apenas as linhas ou as áreas que interessam para a formação da imagem e o suporte, no caso o papel, devem *realizar ativamente a sua contraparte*<sup>34</sup>.

Contudo, a matriz pode ser percebida em dois aspectos: de um lado, como uma matéria diferenciada, isto é, não como um suporte neutro, porém com uma memória impregnada de texturas e marcas do tempo; de outro, como uma matéria indiferenciada e intacta, ou seja, como um campo vazio a ser gravado, tocado no intuito de romper a sua uniformidade.

No entendimento de Hyun Jeung<sup>35</sup>, *a matriz é composta de dois vazios*,

---

<sup>33</sup> FERREIRA, O. da C. *Imagem e Letra*. 2ª. Ed. São Paulo: Edusp, 1994. P.29.

<sup>34</sup> Ibid. P.29.

<sup>35</sup> HYUN Jeung. *Le corps du Vide dans la gravure*. Paris: Sorbonne, 2001. P.33. "la matrice composé de deux vides, l'un optique et l'autre tactile, se comporte alors comme un messenger portant avec elle l'intention du graveur, mais vers une destination et par des chemins inconnus". - Tradução nossa.

*um óptico e um tátil; comportando-se como uma mensageira que leva com ela a intenção do gravador, mas para uma destinação e caminhos desconhecidos.* O vazio *óptico* é designado para as áreas não gravadas e o vazio *tátil* é reservado para o espaço gravado. Nesse aspecto, a matriz, para Jeung, é um lugar sobre o qual os vazios *táteis* e *ópticos* que ela contém, se desdobram como origem. O autor comenta sobre o seu ritual quando realiza um 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 certo modo vazia. Poderíamos falar de um vazio óptico, ou seja, do vazio no sentido estritamente visual, ao qual corresponde um suporte intacto, não trabalhado, no aspecto uniforme e neutro. [...] Esse vazio original da matriz é tanto um campo de exploração como uma força de estímulo ou um companheiro de trabalho*<sup>36</sup>.

Em outras palavras, essa área intocada da placa, regride na medida em que é gravada. E, ao retroceder, o vazio original inverte-se, configura-se como o cheio. Notei que em outros artistas, esse envolvimento de gravação

---

<sup>36</sup> HYUN, J. *Le corps du vide dans la gravure*. Paris: Sorbonne, 2001. P. 31 – tese de doutorado. “En préalable au travail de la matrice vierge, je consacre toujours un certain temps à la contempler. Elle est en quelque sorte vide. On pourra ici parler de *vide optique*, c’est-à-dire de vide dans le sens strictement visuel, auquel correspond un support intact, non travaillé, à l’aspect égal et neutre. [...] Ce vide originel de la matrice est autant un champ d’exploration qu’une force de stimulation ou un compagnon de travail”. - Tradução nossa.



Fig. 24. Isabel Pons. *Óvni composição abstrata*. 1968. Verniz mole, relevos e água tinta, 42,7 x 31,2 cm.

sobre a matriz vazia provoca diferentes reações, como no depoimento de Isabel Pons<sup>37</sup> (1912):

*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. (Fig. 24).*

Na minha experiência com a xilogravura, a madeira é o elemento fundamental para a criação da imagem. Ao iniciar uma gravura, sempre me deparo com essa matéria indiferenciada, uma superfície intacta e vazia, pois ainda não sofreu a interferência do corte. Ou seja, na xilogravura, o fragmento de madeira que se elege como matriz, corresponde à tela ou ao papel vazio, não deixa de ser um espaço que evoca a ação do artista. Para Marco Buti (1995), a matriz tem a potencialidade de lugar sobre o qual algo acontece.

*A linha que se grava ainda não existe visualmente. A matriz é uma possibilidade, onde se inscreve às avessas. É uma espécie de espelho, que já antes do ato de gravação, inverte o curso do pensamento. É onde a gravura realmente se define; no trabalho sobre um objeto, simultaneamente virtual e concreto, guiado por uma matriz, mental.<sup>38</sup>*

<sup>37</sup> GRAVURA – *Arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000. P.120.

<sup>38</sup> MARCO BUTI. –São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. s/p.



Fig. 25. Cláudio Mubarac. S/T. 1995. Verniz mole, buril e ponta seca sobre chumbo e ouro, 28 x 21 cm.

Nesse percurso, nas concepções de Cláudio Mubarac<sup>39</sup> (1959), a gravura não deve ser vista apenas como um procedimento, mas como uma matriz, um caminho para o conhecimento da arte. Por outro lado, em diversos trabalhos, o artista opta pela monotipia<sup>40</sup> e, nesse caso, como não tem matriz, suprime a condição de multiplicar a imagem. Nesse meio, as regras da linguagem gráfica de reprodução de imagens idênticas são questionadas através de outras possibilidades de criar imagens, isto é, pelo espelhamento e pela inversão, permitindo repetir marcas e grafias, entre outras qualidades materiais que são características intrínsecas da gravura. E, ao mesmo tempo, reafirma sobre a matriz – aqui entendida como lugar onde algo se gera ou se cria – o fazer artesanal do gesto, da linha e do corte.<sup>41</sup> (Fig. 25).

Segundo Chiarelli<sup>42</sup>, em Mubarac encontramos a *identificação do próprio corpo com o corpo da gráfica*, criando objetos que são matrizes em potencial,

<sup>39</sup> SALDANHA, Cláudia (curadora) in: CLAUDIO MUBARAC. Catálogo da Exposição realizada de 11 de setembro a 10 de outubro de 1999. Fundação Casa de Rui Barbosa – Ministério da Cultura e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.s/n.

<sup>40</sup> BLAETH, L. Gravura: uma poética da cor nas oposições polares. Porto Alegre: 1996. Dissertação de mestrado, PPGAV - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1996. Aborda a diferença entre monotipia e monogravura, p. 27 e 28.

*Monotype ou monotipia* - refere-se ao uso de superfícies sobre as quais são feitas interferências com tinta e outros meios, não são gravados. As imagens revelam a qualidade destas tintas e não da matriz/superfície entintada, resultando em cópias únicas.

*Monoprint ou monogravura* – refere-se as imagens gráficas resultantes da inclusão das qualidades gráficas da xilogravura, calcografia, serigrafia, e litogravura. Ou seja, a imagem revela também as peculiaridades da matriz envolvida no processo.

<sup>41</sup> SALDANHA, op. cit.s/n.

<sup>42</sup> CHIARELLI, T. In: CLAUDIO MUBARAC. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. P.139.

*não mais estampas que remetem à forma da chapa de metal.* Nessa série, o artista imprime sobre placas de chumbo, com folhas de ouro e prata, traços de ponta seca, transformando as imagens em objetos gráficos tridimensionais.

Dessa forma, detectamos que a matriz é esse espaço *único* sobre o qual algo é gerado e, a partir dela, as imagens reproduzem-se e constituem-se como gráficas. Nos meus trabalhos, a matriz assume esse espaço simultâneo de vazios e cheios, ao mesmo tempo em que está inter-relacionada com os vazios e cheios dos papéis ou das parafinas. Nesse processo, a matriz não tem a atribuição de reproduzir imagens inúmeras vezes, porém *duplicar pelo contato a sua unicidade* e, paradoxalmente, ela retoma a sua tridimensionalidade. Dessa forma, as imagens não são o resultado de uma reprodução múltipla, porém das qualidades intrínsecas de inversões e repetições que renascem duplicadas ou condensadas em cada imagem. (Fig. 26)



Fig. 26. Módulos de parafina.  
Moldagem em fôrma de ferro,  
14 x 14 x 5cm.

A interferência nas matrizes é perseguida nas experiências de inúmeros gravadores que indagam sobre a fronteira dos limites da função original da gravura, interagindo e propondo constantes transformações nas matrizes. As obras gráficas de Evandro Carlos Jardim, (1935), por exemplo, sofrem intervenções gradativas a partir de uma imagem básica gravada na matriz, acrescentando sempre novos elementos, depois de cada impressão, no intuito de buscar a unicidade da imagem pela seqüência de imagens impressas. (Fig. 27). O meio gráfico escolhido por Jardim, segundo Canton<sup>43</sup>, é materializado,

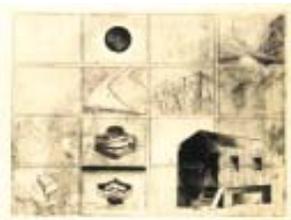
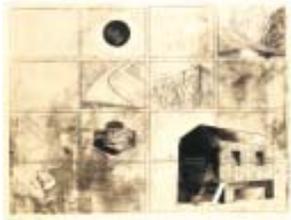


Fig. 27. Evandro Carlos Jardim. 1988. *Série Figuras Jacentes* - prancha 6 – 6/6 e PA, 50 x 66 cm.

*[...] Em traços, riscos e ranhuras, a técnica do metal presta-se perfeitamente a uma obra baseada em anotações, em que as matrizes se reciclam em renovadas paisagens. Jardim abre suas matrizes, como quem abre um diário de memórias que é constantemente revisto, reescrito, resignificado. Uma vez aberta, a matriz será manipulada para sempre, em suas múltiplas possibilidades de gerar novos discursos. [...] Para o artista, a matriz da gravura é um depósito de memória, constantemente questionada em busca de uma verdade mutável na percepção gradual do tempo.*

Essas transformações gradativas sobre as matrizes também são provocadas nos trabalhos que realizei para esta investigação, porém, a partir da incorporação do elemento fogo. A inclusão do fogo no processo de gravação leva-me a questionar sobre o modo como os vazios e os cheios manifestam-

<sup>43</sup> CANTON, K. *Novíssima arte brasileira* – um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000. P. 131.

se e se ainda ocorre a correspondência com as áreas gravadas e não gravadas das xilogravuras iniciais.

Pergunto-me então: o vazio corresponde necessariamente apenas às áreas gravadas na matriz? Quais poderiam ser as outras possibilidades de instauração do vazio e do cheio na gravura?

Na pintura chinesa, o vazio corresponde à extensão da superfície branca do papel sobre a qual tudo se origina. Ao mesmo tempo, essa área vazia também é um cheio e, nesse sentido, *o vazio é uma presença habitada pela sua ausência*. Nessa perspectiva, como observa Hyun Jeung<sup>44</sup>: *a matriz torna-se um espaço dançante, ondulante e modulante*.

Desse modo, os esvaziamentos da matriz, nos meus trabalhos evocam dois sentidos: o lugar onde se forma a imagem pela semelhança ou pela diferença, sinalizando nos resíduos da matéria carbonizada a memória, talvez, de uma pré-forma.

---

<sup>44</sup> HYUN, J. *Le corps du vide dans la gravure*. Paris: Sorbonne, 2001. P. 41. "la matrice devient une espace dansant, ondulant e modulant [...]". - Tradução nossa.

## 1.6 O cortar: incisões na matéria

Embora os princípios de gravar e imprimir, inerentes aos processos da gravura, ainda estejam presentes na minha produção gráfica, eles se transpõem no cruzamento dos seus limites e nos desdobramentos dos referenciais da sua linguagem original. Os gestos elementares de cortar provocam incisões, criando vazios circunscritos e delimitados na matriz, ao mesmo tempo, afirmam-se os cheios.

O termo cortar está relacionado, segundo o dicionário Michaelis<sup>45</sup>, com o *dividir, separar ou incisar com instrumento cortante, separar uma parte do todo, ceifar, operar, atravessar, reduzir, fender, obstruir*. O cortar opera com a possibilidade de romper ou atravessar alguma coisa e, na xilogravura, pode ser associado ao gesto de eliminar, ferir e corromper a superfície intacta da madeira para revelar nas imagens as relações opostas entre cortes e não cortes, de vazios e cheios.

Todavia, a presença desses rasgos que ferem e cortam a matriz são

---

<sup>45</sup> Dicionário MICHAELIS. Disponível em: [www.uol.com.br/michaelis](http://www.uol.com.br/michaelis), acesso em 02.08.04.



Fig. 28. Edvard Munch. *The Kiss*. 1897-1902. Xilogravura, 46,7 x 46,5 cm.



Fig. 29. Ernst-Ludwig Kirchner. *Schlankes Mädchen von offener Zimmertür*. 1917. Xilogravura.

detectados nas atitudes artísticas de diversos artistas, já no início do século XX, quando redescobrem a xilogravura<sup>46</sup>, por exemplo: Vallotton (1865-1925), na França; Gauguin (1848-1903), no Tahiti; Munch (1863-1944), na Noruega, Kirchner (1880-1938), na Alemanha. 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 impulsiva e direta de gravação, bem como a exploração das peculiaridades da madeira, introduzem uma nova gestualidade nos meios gráficos. (Figs. 28 e 29).

No Brasil, os cortes e as linhas gravadas de Osvaldo Goeldi (1895-1961), nas suas xilogravuras iniciais ainda são duros, porém, aos poucos vai descobrindo os mistérios e as peculiaridades da madeira. Percebe as possibilidades vegetais da madeira, suas resistências, seus veios. No início, usava pedaços de madeiras encontradas ao acaso, com tamanhos, espessuras e tipos variados sobre as quais trabalhava com canivetes e goivas simples, fazendo incisões e com seus gestos impulsivos que arrancava áreas da superfície da madeira. Aos poucos esses gestos ritmavam-se em um mesmo

---

<sup>46</sup> Na primeira metade do século XX, a xilogravura encontrou seu momento mais marcante, buscando a libertação da sua função descritiva, indo ao encontro das tendências artísticas, como o fauvismo francês e o expressionismo alemão. Nesse último, o ressurgimento é mais significativo, pela retomada vigorosa dos cortes bruscos e efeitos angulosos, marcando a força expressiva dessa linguagem plástica.



Fig. 30. Oswaldo Goeldi. *Mar calmo*. 1937. Xilogravura a cores, 20,5 x 27,4 cm, s/n.

sentido, entrecruzam-se repetidas vezes, construindo massas brancas e negras, gerando contrastes luminosos na superfície. As suas inúmeras gravuras nos mostram a liberdade dos seus gestos que utilizam cortes largos e profundos, criando luzes sobre as densidades escuras da matriz. (Fig. 30).

### 1.6.1 Sulcos, incisões, perfurações e afirmações

Nesse percurso, observamos inúmeros artistas que trabalham através de sulcos, cortes e incisões que entranham a imagem na matéria, como em Maria Bonomi e Ernesto Bonato, por exemplo. Já em Lúcio Fontana, esses cortes abrem perfurações que transpassam, criando aberturas no sentido da profundidade do espaço. Marcus André, ao contrário, afirma e apresenta essas incisões sobre a matéria, assinalando uma outra inversão em relação às convenções originais de gravar para transpor uma imagem. E Feres Khoury, leva o gesto gráfico da ponta seca até a exaustão.

Na obra de Maria Bonomi (1935), os gestos penetram na matriz através de cortes abruptos, firmes e certos, buscando o cerne da madeira. Ela, simultaneamente, recorta as matrizes em formatos de módulos, submetendo a madeira às idéias gerais de um desenho inicial, levando em conta também a organicidade da sua matéria e a porosidade dos seus veios. Poderíamos dizer que a obra gráfica de Bonomi é marcada pela retirada da matéria, pelos sulcos

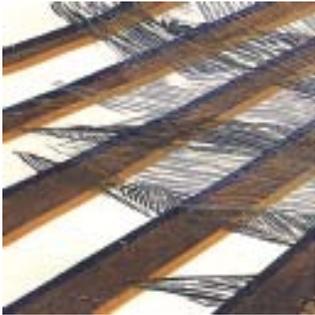


Fig. 31. Maria Bonomi. *Pente*. 1993. Xilogravura – detalhe.

que abrem buracos. E é deste vazio que nasce a forma<sup>47</sup>. (Fig. 31).

As intermediações operadas por cortes e incisões na obra de Ernesto Bonato (São Paulo, 1968) buscam a materialização de uma realidade que está submersa, ou seja, algo que imagina encontrar no interior da forma. Como ele mesmo afirma:

*Através de uma linguagem silenciosa, tenho procurado comunicar algo que habita o interior dos objetos, que se esconde por baixo de uma realidade aparente e que se manifesta também cada um de nós. Às vezes, uma figura é feita rapidamente, mas é freqüente serem as gravuras trabalhadas durante muito tempo, num movimento contínuo, até que se chegue ao essencial, sem excessos ou faltas, de modo que as operações técnicas e poéticas estejam integradas.*<sup>48</sup>



Fig. 32. Ernesto Bonato. *Rinoceronte*. 1996. Xilogravura, 201 x 326,5 cm.

Segundo o depoimento do artista, com o procedimento de gravar, pretende *entranhar o desenho* na madeira, uma matéria dura e rígida, ao mesmo tempo em que tenta materializar, através das imagens, algo que está além da realidade externa. A partir de gestos incisivos, o artista interage profundamente na matéria para então constituir a unidade da imagem. (Fig. 32).

No meu trabalho, não ocorre o desbaste incisivo de um desenho sobre a matriz, porém, a madeira é recortada de acordo com os desenhos com formatos de *pontas*. O corte é provocado para configurar a forma externa da

<sup>47</sup> KLINTOWITZ, J. Maria Bonomi. São Paulo: Cultura, 2000. P.6.

<sup>48</sup> GRAVURA – *Arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000. P.220.

matriz, assim como, em alguns trabalhos, os gestos incisivos ainda acontecem com o intuito de atacar, marcar e ferir a matéria dessas matrizes.



Fig. 33. Lúcio Fontana. *Concetto Spaziale*. 1964.

Os rompimentos e as incisões na matéria, embora de natureza oposta à xilogravura, são desdobradas na obra do artista Lucio Fontana (1899-1969), que abre furos e cortes que transpassam a epiderme da tela da pintura. Em algumas obras, as incisões mostram-se como rasgos que resultam em cicatrizes e, em outras, apresentam-se como feridas e buracos que se afundam na matéria, provocando a perfuração e o rompimento desse espaço que compreende a superfície da tela. Os gestos radicais propiciam uma certa liberdade de ampliar e estender a superfície da tela para o espaço vazio. Fontana<sup>49</sup> comenta: *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.* (Figs. 33 e 34).

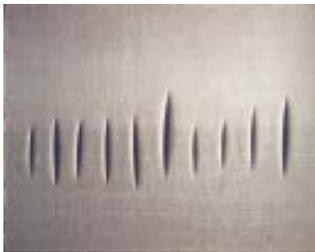


Fig. 34. Lúcio Fontana. *Concetto Spaziale-attese*. 1959.

Com gestos primitivos de marcar e furar, Fontana provoca uma certa tensão oposta entre a ação de furar e de cortar. De acordo com Whitfield<sup>50</sup>,

<sup>49</sup> WHITFIELD, S. Lucio Fontana. London: Hayward Gallery, 14 october – 9 january 2000. P. 136. “after this we are free to do what we like. The surface cannot be confinend within the edges of the canvas, it extends into the surroundin space”. – Tradução nossa.

<sup>50</sup> Ibid.P. 42. “It may be that all the dichotomies in Fontana’s work the greatest is between the hole and the cut. In his hands, the hole evokes a vast range of associations, from the mechanically ordered to the uncontrollably violent, whereas the cut suggests stillness, quiet, mystery. At one level, the reason is very obvious: the multiplicity of the hole affects the whole canvas while the cut stands alone in a serene field of pure monochromatic colour”. - Tradução nossa.

*De todas as dicotomias no trabalho de Fontana, a maior seja entre o furo e o corte. Nesse sentido, o furo evoca uma série de associações que vai do mecanicamente organizado até o incontrolavelmente violento, enquanto o corte sugere calma, silêncio, mistério. Nesse nível, a razão é muito óbvia: a multiplicidade do furo afeta a tela inteira, enquanto o corte está sozinho, num campo sereno de pura cor monocromática.*

Na obra de Marcus André, por exemplo, na série *Alumínicos*, de 1998, o artista agride diretamente com pontas de metal a chapa de alumínio, porém, com o intuito de evocar o lado negativo e não duplicar esse negativo sobre um suporte. Os gestos, os cortes e a matriz não são transpostos sobre um outro suporte, constituem a obra em si mesma. Cristina Bach<sup>51</sup> comenta,

*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 ou os cheios do mundo? Talvez somente áreas de passagem.*

---

<sup>51</sup> BACH, C. *Planos Marcados*. 1998. Texto do catálogo da Mostra Rio Gravura, 2000. Espaço Cultural Candido Mendes. s/n.

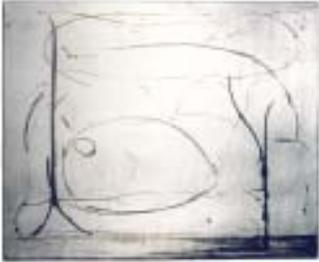


Fig. 35. Marcus André. S/T. Série Aluminicos. 1998. Ponta seca em chapa de alumínio, 40 x 50 cm.

Nesses trabalhos de Marcus André, o princípio multiplicador que caracterizava a matriz como mediadora da imagem na gravura, 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, os cortes e os rasgos são explicitados diretamente sem a intermediação da impressão. (Fig. 35).

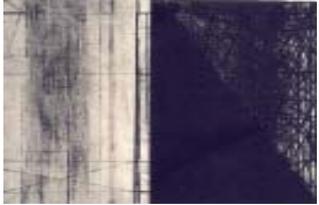


Fig. 36. Feres Lourenço Khoury. S/T. 1994. Ponta seca, brunidor e raspador, 60 x 30 cm.

Um contraponto ao trabalho de Marcus André são as gravuras realizadas por Feres Lourenço Khoury (1951), que trabalha basicamente com a ponta seca, que é uma técnica direta, da calcografica. Em um gesto contínuo, o artista risca a placa de cobre até a exaustão para dela extrair densidades negras até os cinzas aveludados. As linhas compõem na matéria como sulcos entranhados através da repetição rítmica do gesto. Desse modo, originam-se profundas tensões entre essas rebarbas incisivas e a leveza de linhas mais tênues reveladas no abandono e nos vestígios dessa ação, a qual é intermediada pela impressão. (Fig. 36). Para Renina Katz, a escolha de Khoury pela ponta seca não é arbitrária, já que ele precisa da rebarba do sulco que esse instrumento produz para assim obter o máximo dos valores tonais. *A superfície branca não é o vazio oco ou um fundo deixado pela mancha negra; é o seu contraponto. Ambos o preto e o branco são valores absolutos e essenciais.*

Portanto, são inúmeros artistas que trabalham com gestos e ações que provocam cortes, incisões, sulcos e perfurações na matéria com o intuito de penetrar e romper a densidade de sua epiderme. E, de uma certa maneira, é

isso que tento explicitar nos meus trabalhos gráficos, ou seja, penetrar por meios de gestos e ações a interpenetração das matérias para delas extrair suas marcas mais profundas.

Por outro lado, as operações convencionais de gravar através da incisão são redimensionadas nos meus trabalhos para esta investigação, provocando a inversão do gesto gráfico. A gravação não ocorre somente por recortes e incisões, assim como não é mais evidenciado o vazio negativo que determinava o cheio positivo da imagem. Ou seja, o vazio não é reduzido à sua forma circunscrita entre as superfícies planas da matriz, ao contrário, as gravações são provocadas para gerar esvaziamentos. Desse modo, o vazio e o cheio das imagens configuram-se nos cortes e recortes ocasionados pelas metamorfoses que emergem nesses *limites imprecisos* no momento do contato entre as matérias. (Fig. 37).



Figura 37. Matrizes carbonizadas. 2002. Dimensões diversas.

## 1.7 O queimar: metamorfoses na matéria

*A Fênix bate as asas, conta um fragmento de lenda:  
antes ou depois do ato ígneo?  
Ao bater as asas sobre o ninho, a Fênix já é asa de fogo, um fogo  
que voa, ela é chama volante,  
ela é esse sopro de ar que aumenta o fogo<sup>52</sup>.*

As gravações das matrizes que são realizadas pela queima ocasionam a transformação, emergindo apenas resíduos e fragmentos de matéria. Questiono: A ação de eliminar áreas da matriz ou até a redução mínima poderá gerar a imagem de um espaço vazio *em profundidade* - o que aproximo da idéia de vazio primordial -, ou os vestígios dos gestos desaparecem, designando apenas o vazio da matéria? De um lado, percebo que essas noções se desdobram durante o meu processo de criação, visto que, as intenções de ocasionar esvaziamentos na matriz intervêm no instante em que os cortes e as incisões são acrescidos pelo uso do fogo. E de outro, a ação de queimar<sup>53</sup> provoca a metamorfose da matéria e são essas marcas e transformações produzidas pelo elemento fogo que me instigam a capturar as imagens através

---

<sup>52</sup> BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. P.63.

<sup>53</sup> Dicionário MICHAELIS. Disponível em: [www.uol.com.br/michaelis](http://www.uol.com.br/michaelis), acesso em 02.08.04. O termo queimar, entre os seus diversos significados remete, ao "consumir, destruir por meio do fogo; abrasar, carbonizar ou ainda: fundir-se, desperdiçar, irritar-se, [...]".

das impressões sobre papéis ou parafina, que abordarei mais adiante.

Etimologicamente<sup>54</sup> o termo *queimar* provém de *incendiar*, do latim *cremare* e, esse procedimento, de imediato, nos remete ao elemento fogo, que 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 com explicações sobre a concepção do mundo a partir do elemento fogo. Também recorreremos à imagem da Fênix, esse 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*<sup>55</sup>.

Desse modo, o elemento fogo é descoberto como matéria privilegiada que se manifesta nas lendas, nos mitos, nas teorizações inconscientes, etc. Segundo as reflexões de Bachelard, de um lado é o *elemento feiticeiro de um pensamento encantado*, e de outro, *é um obstáculo epistemológico a ser combatido pela ciência e, ao mesmo tempo, pode-se falar da psicanálise do fogo*. Nesse momento, apresentam-se dois lados, a *experiência íntima* contraposta à *experiência objetiva*. O devaneio retoma o elemento como uma alma primitiva, dentro de uma riqueza imaginária, poética, em oposição ao

---

<sup>54</sup> CUNHA, A.G. Dicionário etimológico. 2ª Ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1999. P.652.

<sup>55</sup> BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1986. P.52.

conhecimento objetivo.

Nesse processo, 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 em uma 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*<sup>56</sup>.

Nos meus trabalhos, a matriz, ao ser queimada, é consumida progressivamente pela metamorfose da matéria. Nessa passagem, ocorre a sua transformação pela negação, explicitando, nessa reversibilidade, a presença de uma matéria ausente, as marcas de esvaziamentos. Nesse percurso, a impressão física desses esvaziamentos da matriz, evoca dois sentidos: ao mesmo tempo em que é o lugar onde se forma a imagem por semelhança, também provocará o desaparecimento dessa semelhança primeira, sinalizando um vir a ser, um caminho anterior, evocando talvez a memória do estado primordial da gravura.

Por outro lado, as alterações emergentes dessa dupla ação, entre o cortar e o queimar, provocam esse *outro* estado na matéria. De um lado, a

---

<sup>56</sup> BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1986. P.54.

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, é capturada no instante dessa sua transformação.

Na reversão da matéria, apreendemos que, cada imagem se particulariza e se individualiza no instante da sua formação. É remeter a singularidade de cada forma individual ao todo e vice-versa. Bachelard<sup>57</sup> recorda: *a morte da Fênix só se realiza para preparar um novo nascimento, o nascimento de um ser poeticamente mais belo.*

Portanto, segundo Mèredieu, *o fogo é aquilo que queima destrói, consome e calcina. Ele se caracteriza pela sua ação sobre a matéria. Agente de transformação interfere no cozimento, na fonte e na soldadura dos metais. Ele é aquilo que cozinha e esquentam, aniquila, endurece ou liquefaz*<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. P. 48.

<sup>58</sup> MÈREDIEU, F. DE. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994. P. 262. "Le feu est ce qui brûle, détruit, consomme et calcine. Il se caractérise par son action sur la matière. Agent de transformation, il intervient dans la cuisson, la fonte et la soudure des métaux. Il est alors ce qui cuit et chauffe, annihile, durcit ou liquéfie". Tradução nossa.



Fig. 38. Yves Klein. Executando F 25. 1961.



Fig. 39. Yves Klein. F 67. 1962. 50 x 38 cm.

### 1.7.1 O fogo material e imaterial em obras de: Yves Klein, Cai Guo Qiang, Frans Krajcberg, Sebastião Pedrosa e Ana Mendieta

As marcas e as calcinações provocadas pelo elemento fogo foram empregadas em obras de diversos artistas, inclusive as suas chamas, as quais, mesmo sendo uma matéria rebelde, podem ser controladas. Na obra de Yves Klein (1928-1962), encontramos os vestígios e as impressões das suas experiências sobre diferentes materiais e suportes provocados pela combustão. E o próprio artista diz: *eu os fazia lambar a superfície da pintura de tal maneira que esta registrava os vestígios espontâneos do fogo*<sup>59</sup>. (Figs. 38 e 39).

Ao mesmo tempo, Klein, ao trabalhar com o princípio das antropometrias, utiliza corpos vivos como pincéis, que são impressos sobre tela que retém as marcas negativas ou positivas dos corpos. Para Mèredieu, nesse gesto ele desmaterializa a carne e, ao mesmo tempo, a ação sublimante do fogo, que se encontram conjugados.

<sup>59</sup> MÈREDIEU, F. DE. *Histoire matérielle & immatetérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994. P.262. "Je leur faisais lécher la surface de la peinture de telle sorte que celle-ci enregistrerait la trace spontanée du feu".

Na busca pelo essencial, Klein recobre telas com a cor azul, no intuito de encontrar na matéria pura, isto é, o vazio. E, com o uso do fogo ele provoca a transmutação das cores para operar o vazio. Segundo Restany<sup>60</sup>, essa presença do fogo no centro do vazio, iniciou-se na época azul, culminando em uma exposição na Galeria Colette Allendy, em Paris (1957), na qual foi apresentada uma tela, resultante da intervenção do fogo, em uma sala completamente vazia. Nessa exposição, o espectador foi convidado a ficar só e em silêncio para testemunhar a presença da sensibilidade pictural e imaterial, o estado da matéria primeira.

O fogo reencontra o vazio em uma síntese etérea e tangível, material e imaterial. Para Klein, *somente sopro do fogo pode assegurar essa presença imaterial*<sup>61</sup>, tendo um duplo propósito:

*Primeiro para registrar a impressão da sentimentalidade do homem na civilização atual; depois para registrar os vestígios daquilo que precisamente havia criado essa mesma civilização, ou seja, o fogo. E tudo isso porque o vazio tem sido a minha preocupação essencial; tenho por certo que, no coração do vazio assim como no coração do homem, tem dois fogos que ardem. Todos os fatos que são*

---

<sup>60</sup> RESTANY, P. Yves Klein – Le feu au coeur du vide. Paris: La Différence, 1990. P. 18

<sup>61</sup> Ibid. P. 56. “Seul le souffle du feu peut assurer cette présence immatérielle”. – Tradução nossa.

*contraditórios são autênticos princípios de uma explicação do universo. O fogo é verdadeiramente um destes 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<sup>62</sup>.*

O artista contemporâneo chinês, Cai Guo Qiang (1957), ao contrário, utiliza a pólvora em ações espetaculares nos espaços externos e também em algumas das suas pinturas. Fei Dawei coloca: *a explosão da pólvora, ao marcar a tela de todo o tipo de efeitos inesperados, torna ativo o quadro, instaurando um diálogo vivo entre o artista e sua criação<sup>63</sup>*. Nesse processo, o artista justapõe a atividade controlada da pintura e a força não controlável do fogo, buscando harmonizar pela arte as dicotomias entre o ser humano e as forças cósmicas. Segundo o artista, as suas obras são apoiadas no misticismo, no taoísmo, na cosmologia oriental e na geomancia, que provocam constantemente novas questões e transformações na sua obra. (Fig. 40).



Fig. 40. Caio Guo-Qiang. *Projet for Estraterrestrials* Nº 6. 1998. Detalhe.

---

<sup>62</sup> DIDI-HUBERMAN. *L'empreinte*. Paris: Centre Pompidou, 1997. P.279. "Tout d'abord enregistrer l'empreinte de la sentimentalité de l'homme dans la civilisation actuelle; et ensuite, enregistrer la trace de ce qui précisément avait engendré cette même civilisation, c'est-à-dire celle du feu. Et tout ceci parce que le vide a toujours été ma préoccupation essentielle; et je tiens pour assuré que, dans le coeur du vide aussi bien que dans le coeur de l'homme, il y a des feux qui brûlent. Tous les faits qui sont contradictoires sont d'authentiques principes d'une explication de l'univers. Le feu est vraiment l'un de ces principes authentiques qui sont essentiellement contradictoires les uns aux autres, étant en même temps la douceur et la torture dans le coeur et dans l'origine de notre civilisation". – Tradução nossa.

<sup>63</sup> CAI GUO QIANG. *Fondation Cartier pour l'art contemporain*. 2000. P. 12: "la peinture à la poudre: l'explosion de la poudre, em marquant la toile de toute sorte d'effets inattendus, rend actif le tableau, instaurant um diálogo vivant entre l'artiste et sa création". – Tradução nossa.

Nas obras realizadas sobre tela ou também sobre papéis de grandes dimensões, Qiang, trabalha diretamente com o fogo sobre a superfície de uma maneira controlada, direcionando e compondo com pedaços de madeira ou mesmo com galhos de árvores, os quais, pelo contato, deixam registrados as marcas e os vestígios da queimada.

Na minha produção plástica, queimo diretamente as matrizes, porém, algumas são capturadas pela parafina e, outras são queimadas parcialmente para depois serem impressas sobre os papéis. Nesse aspecto, a ação de queimar não se inscreve entre cheios da matriz, porém, situa-se em um intervalo aberto, ativando um processo de esvaziamento da forma.

Ao queimar as matrizes, estamos gradativamente destruindo-as e o que permanece é o registro desses instantes intervalares que transpassam entre um estado e outro da matéria. No momento em que o fogo é apagado, retorna à matéria carbonizada e é desse estado de fragmentos da matéria que emergem as imagens gráficas dos meus trabalhos. Retomo, assim, o pensamento feniciano de queimar em suas próprias cinzas para elevar-se acima das cinzas que repousam. Eis o grande sonho feniciano de Paul Éluard. Bachelard assinala sobre como esse *Éluard da imagem* é marcado pelo ritmo da Fênix<sup>64</sup>:

---

<sup>64</sup> BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. P.87.

*O ritmo que nas horas graves pode-se deixar ressoar até o ritmo de vida e da morte. Aquilo que alternadamente repousa e renasce em nós dá um ritmo que a poesia sabe tornar salutar [...] Fênix, ser da contradição da vida e da morte, é sensível a todas as belezas contraditórias. A Fênix é um arquétipo de todos os tempos. É fogo vivido, pois não se sabe jamais se adquire seu sentido nas imagens do mundo exterior ou suas forças no fogo do coração.*

A obra do artista Frans Krajcberg (1921) representa esse renascimento da fênix, ao recolher elementos queimados no meio das florestas em chamas, como troncos, galhos e cipós. O procedimento desse artista tem um significado simbólico ao resgatar árvores quase destruídas das cinzas e da morte, para dar-lhes uma nova vida, com outras formas, que resultam em esculturas, objetos tridimensionais, volumes.

Nas observações de Cattani<sup>65</sup>,

*Essas esculturas se justapõem e a gente tem a sensação de se deslocar no meio de uma floresta composta de corpos gigantescos, dos quais exala um forte cheiro de queimado, misturado aos odores das madeiras e dos pigmentos de terra, de cinzas e de diversos minerais empregados. Seus corpos juntos produzem no espectador*

---

<sup>65</sup> CATTANI, B. I. La re-signification de l'œuvre para la poétique. Annales du congrès de L'Aisv – Québec, octobre, 2001. “Ces sculptures se juxtaposent, on a la sensation de se déplacer au milieu d'une forêt composée de corps gigantesques, desquels se dégage une forte odeur de brûlé, mélangée aux senteurs des bois et des pigments de terre, de cendre et de divers minéraux employés. Ces corps rassemblés engendrent chez le spectateur une sorte de *crainte sacrée* car, en dépit de leur grande beauté, ils rappellent la mort, par leurs éléments constitutifs eux-mêmes”. – Tradução nossa.



Fig. 41. Franz Krajcberg. S/T. Escultura. S/d.

*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, estancando o processo de carbonização do fogo. Nessa recondução dos troncos de árvores, ele salva a matéria da sua destruição total para depois transformá-la em um novo objeto, sem deixar de respeitar as suas formas originais. (Fig. 41).

Embora em outras dimensões e escalas, nos meus trabalhos, o processo de carbonização das matrizes é registrado sobre papéis ou pela sua condensação na parafina, nesse aspecto não tento ocultar a destruição, ao contrário, as marcas e os vestígios são explicitadas no momento da sua metamorfose.

Os livros-objetos do artista pernambucano Sebastião Pedrosa (1944), denominados de Relicários, de 1998, são construídos de diversos materiais naturais e desgastados pelo tempo, como paus, sementes, raízes, restos de madeira, palitos de fósforos, pó de carvão, que são recolhidos e guardados para depois serem recriados pela conjunção de diferentes procedimentos. E, de acordo com Cardozo<sup>66</sup>, *é a hora da alquimia. Ele requeima seus objetos com vela, com maçarico, com pirógrafo; [...].* Para o artista, esses trabalhos,

<sup>66</sup> 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.

além de remeterem à memória da própria infância, também evocam a questões da natureza. O artista comenta sobre a sua obra:

*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<sup>67</sup>.*



Os trabalhos de Pedrosa resultam dessa 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 relíquias muito preciosas. (Fig. 42).



Fig. 42. Sebastião Pedrosa. *Relicários 2 e 7*, 1998.

Essa ação de preservar, recolher, juntar e guardar objetos em caixas, de uma certa maneira, evoca enigmas que acompanham o ser humano desde os tempos imemoriais, como elementos de proteção e sobrevivência. No meu procedimento, seleciono alguns objetos de madeira de uso cotidiano, que são utilizadas como matrizes e, outros, são recortadas em formatos de pequenas pontas (sílex). 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, essas destruições são preservadas

<sup>67</sup> 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.

e imobilizadas pelos suportes no papel e na parafina.

Por outro lado, o fogo carboniza a matriz e o carbono produzido também age sobre o suporte papel ou parafina. O fogo é percebido pela passagem, do qual restam fagulhas e fragmentos densos e negros que emergem e submergem na matéria translúcida e sólida da parafina. O fogo, ao se dissipar, explicita a destruição progressiva dos contornos da matriz.

A artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), realizou uma série de obras utilizando fogo e cinzas através da produção de silhuetas do próprio corpo. A obra, *Siluetas de Cinzas* é analisada por Merewether<sup>68</sup>: *vemos ambos, água e fogo como origem da energia, assim como um meio simbólico de consagração, batismo e a passagem da morte na terra ao renascimento*. Para a artista, o fogo tem o poder de consumir e renovar, simbolicamente, o renascimento feniciano das cinzas.

A obra *Siluetas em Fogo* (1976), realizada com estruturas de madeira, remete, metaforicamente, a formas do seu próprio corpo, que são queimadas, mostrando explicitamente o desaparecimento do corpo no sentido de uma passagem e, como menciona Merewether<sup>69</sup>: *cinzas ardendo em chamas na*

---

<sup>68</sup> GRAND STREET, FIRE – N. 67 New York, 1998. P.49. "saw both water and fire as sources of energy, as well as symbolic mediums of consecration, baptism, and the passage of the soul from death to rebirth". Tradução nossa.

<sup>69</sup> Idem. P. 49. "smoldering ashes in the hollowed-out silhouette of her disembodied self". Tradução nossa.

*cavidade da silhueta do seu eu desencarnado.*



Fig. 43. Ana Mendieta. *Anima – Silueta em fuego*.1976.

A queima na obra de Mendieta remete a vivências profundas em relação ao seu próprio corpo, buscando simbolicamente a sua regeneração através do fogo, ou seja, nesse processo, o fogo é explicitado e registrado no momento em que ocorre a destruição e a transformação dessas estruturas de madeira através de fotografia e vídeo. (Fig. 43).

No meu processo, o fogo interessa-me como um elemento que provoca a transmutação no *estado* da matéria, permanecendo os resquícios dessa passagem. Em alguns trabalhos, provoco esse *desaparecimento* da matéria e, paradoxalmente, as marcas da destruição são capturadas através de condensamentos dos fragmentos, das cinzas e da fuligem.

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*<sup>70</sup>. O filósofo<sup>71</sup> reflete:

*Quando uma vela está acesa, temos a impressão de que a chama é estável e idêntica a si mesma e o que muda é a quantidade de cera*

<sup>70</sup> CHAUI, M. *Dos pré-socráticos à Aristóteles*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. P. 83.

<sup>71</sup> *Ibid.* P.82.

*da vela, que vai sendo consumida pela chama. Na verdade, porém, a chama configura o processo de transformação: nela, a cera da vela se torna fogo e nela o fogo se torna fumaça. Assim, não só a vela se transforma como também a própria chama que a consome, pois é consumida pela fumaça.*

Nesse sentido, o fogo é material e imaterial e, simultaneamente, transforma e ativa a metamorfose da matéria, causando a sua desmaterialização e a carbonização. Nesses esvaziamentos ocasionados pelo fogo na matriz, evocam-se duas questões: ao mesmo tempo em que é o lugar no qual se forma a imagem que é transferida para o suporte, por semelhança, também provocará o desaparecimento das marcas da matriz, isto é, dessa semelhança primeira. E, nesse aspecto, a imagem remete ao esvaziamento da matéria anterior, explicitando o movimento de seus vestígios ou marcas de uma ausência.

Nesse movimento, notamos um dos fragmentos de Heráclito: *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*<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> CHAUI, M. *Dos pré-socráticos à Aristóteles*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. P. 81.

Desse modo, as imagens resultam desse dualismo entre a matéria negra e a matéria branca, dos cheios e dos vazios presentes entre os interstícios carbonizados provocados pela ação do fogo. A imagem surge dos carbonos, dos dejetos, das matrizes desmaterializados e da fugacidade da fumaça que criam marcas e desenhos através das queimadas. Em outras palavras, as imagens estão imbuídas dessas sutilezas internas que se encontram entre a leveza dos papéis e as camadas translúcidas da parafina.

Portanto, o uso do fogo provoca a destruição e eliminação de matéria, configurando-se como um processo em *devir*, no qual a ausência da forma anterior dá origem à presença de uma outra forma. A ação de criar pela destruição, ou seja, de conduzir a matéria ao nada, reside aí, talvez, o princípio dialético do cheio e do vazio. As imagens resultam desse embate entre matérias que se metamorfoseiam através da ação do fogo.

Além disso, o procedimento de gravar a matriz pela combustão, desloca os meios de gravação controlados para o não-controlado, suscitando algumas indagações: essas marcas e vestígios ocasionados pela queima, ainda estabelecem as relações de vazios e de cheios presentes nos procedimentos gráficos? Como essas grafias, que surgem ao acaso, podem ser incorporados pela impressão? Qual a função do suporte que captura essas marcas e resíduos provocados pelo processo de combustão? Poderíamos dizer que o esforço repetitivo dessa ação elementar de queimar, registrar ou condensar as

passagens das metamorfoses da matéria conduz, lentamente, para uma espécie de *visualidade mínima da imagem*.

### **1.8 A Impressão: contatos entre semelhanças**

Os procedimentos tradicionais de *matriz e impressão*<sup>73</sup> vêm imbuídos de diversos fatores, nos quais a *matriz* é originalmente gravada com a função de ser reproduzida inúmeras vezes através da *impressão*. E a impressão é caracterizada como *meio fiel* para reproduzir e conservar a referência à imagem para que possa ser vista pelo outro.

Em outras palavras, a impressão surge do encontro entre duas matérias e, conseqüentemente, devem aderir para operar o *contato* de um corpo sobre outro, permitindo que sejam transmitidas fisicamente semelhanças aproximadas. A impressão apreende, reproduz, transfere, multiplica, desdobra, redobra e inverte pela aderência, as marcas e grafias que estão retidas na memória da matriz. Nesse movimento, incorpora aprisionamentos e perdas,

---

<sup>73</sup> Dicionário MICHAELIS. Disponível em: [www.uol.com.br/michaelis](http://www.uol.com.br/michaelis) - acesso em 03/08/04. O termo impressão (lat. *impressione*) é determinado como a ação ou efeito de imprimir, encontro de um corpo com o outro ou ainda o efeito, sinal ou vestígio desse encontro, etc.; e, sobre a palavra imprimir (lat *imprimire*): estampar por meio do prelo; deixar estampado, gravado; fixar (figura, marca, sinal) por meio de pressão; deixar rasto, sinal ou vestígio: os passos imprimiam-se no solo úmido.

aproximações e afastamentos, envolvendo aspectos positivos e negativos. O positivo refere-se aos pontos de contato entre matriz e suporte, o negativo corresponde às áreas eliminadas e esvaziadas pela ação do corte.

Portanto, as imagens gráficas são provenientes desses reencontros diferenciados do gesto de gravar, pressionar, verter e inverter os limites técnicos predeterminados. Podemos dizer que a impressão envolve duas questões fundamentais: de um lado é um procedimento aberto à experimentação, que permite inúmeras inserções e alterações, e, de outro, é um meio que possibilita a captura e a apreensão de algo que resulta numa semelhança. E, como nos indica Didi Huberman<sup>74</sup> sobre a impressão como matriz: a semelhança é um paradigma antropológico e coloca a questão de transmissão. E a impressão procede da reprodução que remete gênese da forma e da contra-forma, que, pela semelhança, transmite e duplica as marcas e as mensagens gravadas sobre uma matriz.

Huberman<sup>75</sup> aponta alguns questionamentos sobre a impressão: o processo de impressão seria o contato com a origem ou a perda da origem? Ela manifestaria a autenticidade da presença, como processo de contato ou

---

<sup>74</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *L'Empreinte* – Catálogo de Exposição – Centre Georges Pompidou – Paris, 1997 – Polígrafo: tradução adaptada de Patrícia Franca, EBA/UFMG. P.5

<sup>75</sup> Ibid. P.5.

ao contrário, a perda da unicidade que leva a sua possibilidade de reprodução? O único ou o disseminado? O semelhante ou dessemelhante? Para o autor, a impressão é essa imagem dialética, de alguma coisa que nos fala tanto do *contato* quanto da *perda*.

No entanto, os diferentes procedimentos de impressão correspondem geralmente ao processo de reproduzir de maneira inversa o que está gravado na matriz e as imagens revelam as especificidades do *fazer* gráfico, ou seja, essas operações vão além do controle técnico e as impressões podem ser resultantes de um gesto direcionado, de uma ação casual, de meios rudimentares ou mesmo provenientes de técnicas mais elaboradas que, de uma certa maneira, envolvem, como assinala Huberman<sup>76</sup>,

*Uma espécie paradoxal de eficiência e magia: magia que seria aquela singular tomada do corporal universalizante como a reprodução serial, a que produz semelhanças extremas que não são mímeses, mas duplicação.*

De um modo geral, percebemos que as técnicas de impressão vêm investidas pelo tempo e pela memória, nas quais nem sempre o avanço tecnológico está presente, já que ainda hoje, recorremos a procedimentos primitivos. Assim, nessa transposição de uma imagem sobre outro corpo,

---

<sup>76</sup> Didi-Huberman, G. *L'Empreinte*- Catálogo de Exposição – Paris: Centre Georges Pompidou, 1997 – Polígrafo: tradução adaptada de Patrícia Franca – EBA/UFMG. P.3.

sempre acontece uma espécie de momento mágico e singular nessa duplicação. Nessa dialética entre semelhanças e diferenças, de vazios e cheios, de presenças e ausências, de tocado e intocado, as concepções de duplicar uma imagem supõem a existência de uma matriz original com a possibilidade de ser reproduzida ou duplicada pelo *contato* sobre um outro corpo, porém de forma invertida.

No entanto, a idéia de duplo, na gravura, refere-se à produção de algo semelhante ou equivalência ao que está gravado na matriz. Por outro lado, a noção de duplo<sup>77</sup>, de uma certa maneira, também implica uma contradição: *ser ao mesmo tempo ela própria e outra*<sup>78</sup>. O termo duplo é tomado do latim *duplus*<sup>79</sup>, que remete a *duplicar, aumentar e tem equivalência a duas vezes o outro, dobrado ou ainda, coisa muito semelhante à outra coisa, como se fosse réplica dessa outra*.

Em outras palavras, poderíamos dizer que a imagem se torna *real* apenas no momento em que é impressa sobre o suporte. Embora haja uma

---

<sup>77</sup> ROSSET, C. *O real e o seu duplo – ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: LPM, 1988. P. 19. Segundo Rosset: “o tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramentos de personalidade (esquizofrenia ou paranóica) e a literatura, particularmente a romântica [...]” e ainda o duplo está presente no espaço de toda a ilusão: “por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o ‘outro mundo’)”.

<sup>78</sup> Ibid. P.19.

<sup>79</sup> FERREIRA, A.B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª. Ed. 3ª. imp. São Paulo: Nova Fronteira, 1986. P. 613.

certa previsibilidade com o que está gravado, depara-se sempre com os aspectos imprevisíveis. Há uma semelhança que é duplicada de *um mesmo e um outro*, porém, sempre diferente. O côncavo resulta no convexo e o convexo resulta no côncavo e, embora tenham equivalências nas semelhanças, ocorrem as diferenças e, por isso, talvez exista o fator surpresa no momento da impressão.

Aqui pode-se recorrer também ao mito da tragédia edipiana que, segundo Rosset<sup>80</sup>, reflete sobre *o acontecimento esperado acaba por coincidir com ele próprio, daí precisamente a surpresa: porque se esperava algo diferente, embora semelhante, a mesma coisa, mas não exatamente desta maneira [...]*. Ou seja, havia uma previsão do que aconteceria, mas de uma forma diferente.

*Nesse outro acontecimento – esperado, talvez nem pensado nem imaginado – que o acontecimento real apagou, ao se realizar, a estrutura fundamental do duplo. Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo<sup>81</sup>.*

Desse modo, Rosset pontua que o acontecimento *vindo à existência*,

---

<sup>80</sup> ROSSET, C. *O real e o seu duplo – ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: LPM, 1988. P.33-34.

<sup>81</sup> *Ibid.* P.33-34.

*ele elimina o seu duplo [...]. O único satisfaz a expectativa ao se realizar, mas frustra eliminando qualquer outro modo de realização.* No momento em que o duplo acontece no real, apaga à realidade anterior, implicando também uma negação. É esperado algo que guarda uma certa semelhança, porém o mesmo surge de outra maneira.

### 1.8.1 As provas de estado

Na gravura há uma certa dialética no duplicar esse *estado único* da imagem pelas impressões, já que nem sempre revela plenamente tudo o que está registrado na matriz, porém aproximações. De um lado, as imagens surgem da produção de semelhanças e, de outro, das diferenças ocasionadas pelo contato entre as aproximações côncavas e convexas, de forma e contra-forma. (Fig. 44)

Nos meus trabalhos, a impressão é decorrência do contato entre a



Fig. 44. Matrizes carbonizadas e impressão.2002.

*matriz* e o *suporte* e vice-versa. As imagens resultam da transitoriedade da matéria carbonizada, que é fixada ou condensada no instante da sua metamorfose. Ou seja, de um lado, as imagens constituem-se a partir das aproximações entre matriz e o suporte, tendo um resultado previsível; de outro, o suporte captura a matriz em seu estado de dilaceramento. Assim, os trabalhos deste estudo, situam-se em um campo aberto de probabilidades e imprecisões.

Abrem-se algumas questões em relação aos meus trabalhos: o que ocorre com o registro das marcas gravadas na matriz? E o que de fato acontece nesse procedimento de transferência sobre diferentes suportes dessa matriz dilacerada pelo fogo? Em um primeiro momento, a matriz não se configura mais como gravação de vazio e cheio para a sua posterior reprodução ou mesmo para uma tiragem múltipla. A matriz abandona a sua função reprodutora\* para tornar-se um suporte que permite na sua *unicidade*, múltiplas transformações. Em um segundo momento, o suporte assume a função ativa para registrar os diferentes *estados* da matriz.

Nesse sentido, as imagens configuram-se pelo *estado* de passagem *entre* inversões e reversões, cujas impressões revelam aproximações dos vestígios gravados. No procedimento tradicional, essas *provas de estado*, apresentam esse caráter de unicidade, referindo-se às provas preliminares

---

\* Refiro-me ao procedimento de tiragem - impressão de várias imagens de uma mesma matriz.

que apresentam alterações na matriz, antes da solução final da imagem. Poderíamos dizer que é um *estágio de passagem* entre o anterior e o definitivo.

Segundo Melot<sup>82</sup>, as imagens gráficas evocam simultaneamente duas atitudes,

*Primeiro, a idéia de que a gravura deve preservar para a eternidade os vestígios de civilizações passadas ou passageiras [...]. Segundo, a imagem impressa, pelo fato de ser impressa e via sua força técnica, revela o gesto do artista como um processo do fazer. Daí a importância da noção de estado nos processos gráficos (desconhecida em outras artes gráficas), visto que a gravura permite o uso das provas da placa no curso do trabalho, cada prova marcando esse progresso e preservando uma prova disso.*

Dessa maneira, o trabalho do gravador pode ser dividido em dois momentos: o tempo seqüencial, que envolve o curso desse fazer e explicitar e a materialização desse trabalho *em processo*. E, é nesse aspecto, que se inverte o conceito de impressão e matriz, já que a imagem não resulta da reprodução do gravado, porém é a matriz que se duplica inúmeras vezes como imagem. É um processo que se configura sempre *em devir* e, nessa passagem intervalar de esvaziamento, a matriz metamorfoseia-se para gerar

---

<sup>82</sup> MELOT, M. *The nature and role of the print*. In: Prints. Geneva: Skira, s/d. P.38. "First, the idea that the print should preserve for eternity the traces of past or passing civilizations [...]. Secondly, the printed image, by the fact of being printed, and by way of its technical constraints, reveals the act of the artist as a process of manufacture. Hence the importance of the notion of *state* in printmaking (unknown in the other graphic arts), since the print permits the pulling of proofs from the plate *in the course of the work*, each proof marking this progress and preserving a token of it". – Tradução nossa.

continuamente uma outra imagem. E a matriz rompe a sua função de reprodutora e ausente para retomar a sua tridimensionalidade.

Assim, nos trabalhos da série *Carbonizados, Sílex e Condensações* incorporei esse *estado* intermediário e sucessivo de certas especificidades que são inerentes aos meios gráficos através de três etapas distintas: *marcas, passagens e condensações*.

## **Fênix\***

*A fênix, segundo o que relataram Heródoto ou Plutarco, é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotado de extraordinária longevidade e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Quando se aproxima a hora de sua morte, ele constrói um ninho de vergôntees perfumadas onde, em seu próprio calor, se queima.*

*Fênix é o símbolo da ressurreição, que aguarda o defunto depois do julgamento das almas se ele houver cumprido devidamente os ritos e se sua confissão negativa foi julgada como verídica. É por isso que toda a Idade Média fez da fênix o símbolo da ressurreição de Cristo e, às vezes, da Natureza Divina - sendo a natureza humana representada pelo pelicano.*

*(Chevalier e Gheerbrant, 1998)\**

---

\*Disponível em: [www.ceismael.com.br/oratoria/oratoria031.htm](http://www.ceismael.com.br/oratoria/oratoria031.htm)

## **CAPÍTULO II**

### **MARCAS, PASSAGENS E CONDENSAÇÕES**

## 2.1 As séries desenvolvidas no contexto da pesquisa

Durante a investigação dessa produção artística, estabeleceram-se alguns paradoxos em relação aos vazios e cheios gravados pelos procedimentos convencionais que se (des)-encaminharam para a gravação e a impressão de matrizes em processo de esvaziamento pela combustão. A utilização de instrumentos (goivas), para fazer incisões sobre determinadas áreas na matriz, propicia um certo controle do gesto, direcionando esses cortes. Contudo, com o fogo acontece o inverso, pois o gesto é substituído pela ação não controlada e a matéria é transformada e gradativamente destruída. Pela ação do fogo, são provocados esvaziamentos na matriz e é justamente essa abertura que o *não controle* do fogo exerce sobre a matéria que investigo, embora haja sempre um certo limite nessa ação.

Nessas articulações entre a interioridade e a exterioridade das matérias, irrompem-se os conceitos operatórios de cortar e queimar: de um lado, os gestos incisivos marcam e ferem a matéria e de outro, o queimar através da ação do fogo provoca na sua passagem vestígios de destruições. Desse modo, as formas pré-determinadas das matrizes são transformadas gradativamente

e, ao serem transpostas através do contato para os papéis ou condensadas pela parafina, desenham-se outras formações na sua matéria.

Desse modo, o confronto entre matérias é inter-relacionado nas impressões repetidas que geram semelhanças e diferenças no mesmo e no outro, na ausência e na presença, no bidimensional e no tridimensional, nas marcas e nos vestígios, no interno e no externo, no condensado e no disperso, no positivo e no negativo, no gesto pessoal e no impessoal, na regra e no acaso, na fragmentação e na unidade.

Além disso, a utilização de papéis opacos e translúcidos e da parafina como *suportes* que *capturaram* as matrizes carbonizadas provoca outras relações e condensações entre as matérias, resultando nesse conjunto de obras gráficas, denominadas de *Carbonizados*, *Sílex* e *Luas Negras*. Por outro lado, esses trabalhos são provenientes de inquietações anteriores em relação à introdução de outros procedimentos de gravação e à interação ativa do suporte à imagem gráfica, que originaram a série *Cicatrices*.

## **2.2 Cicatrizes gráficas**

Esses trabalhos gráficos emergem de formas reminiscentes de pontas primitivas, do gesto incisivo e da ação fogo que provocaram marcas densas e

profundas cicatrizes sobre a matriz. O próprio termo *cicatriz* provém dessa idéia de *marca deixada numa estrutura anatômica pelo tecido fibroso que recompõe as partes lesadas*<sup>84</sup>. Ou ainda, *sinal ou vestígio de danificação ou destruição*<sup>85</sup>.

Em 1999, realizei a série *Cicatrizes*, constituída por nove imagens, as quais foram trabalhadas seqüencialmente. Durante o processo, além de provocar incisões por meio de instrumentos de corte (goivas), introduzi, intuitivamente, o elemento fogo para criar outras marcas e gravações. Nessas gravuras, utilizei uma única matriz, sobre a qual foram feitas interferências com fogo e, gradativamente, foi impressa com tinta tipográfica sobre papéis pintados com pigmento de terra natural. De uma certa maneira, essas gravuras me remetem à gravura rupestre, cujo gesto esgrafitado sobre as paredes rochosas também é intermediado pelas imperfeições dessas superfícies e dos pigmentos encontrados na natureza. (Fig.45)

A produção desses trabalhos com outros materiais desencadeou a minha investigação com outros meios de gravação e impressão<sup>86</sup>. Assim, esta pesquisa desdobra-se nas séries denominadas de *Carbonizados*, *Sílex*, e *Luas*

---

<sup>84</sup> CUNHA, A.G. da. Dicionário etimológico Nova Fronteira – da língua portuguesa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P. 181.

<sup>85</sup> FERREIRA, A.B. de H. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2ª. Ed. 3ª. imp. São Paulo: Nova Fronteira, 1986. P.402.

<sup>86</sup> Após a produção desse conjunto de trabalhos, realizei inúmeras outras experimentações gráficas com monotípias, nas quais incluí diferentes materiais e procedimentos para criação das imagens.

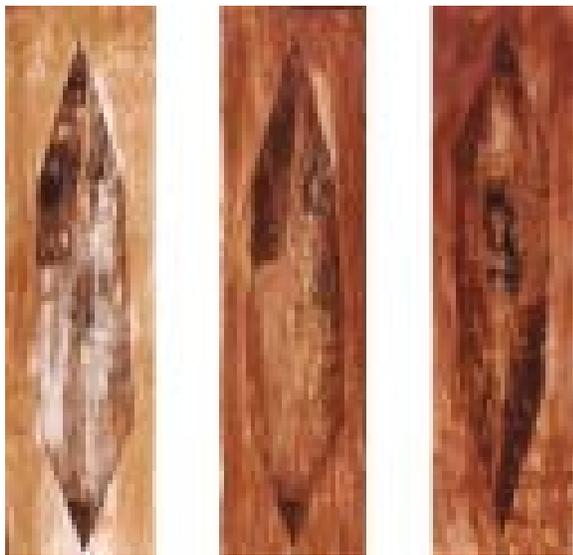


Figura 45a. Lurdi Blauth. Cicatrices I. 1999. Xilogravura e pintura, 82 x 84 cm.



Figura 45b. Lurdi Blauth. Cicatrices II. 1999. Xilogravura e pintura, 82 x 84 cm.



Figura 45c. Lurdi Blauth. Cicatrices III. 1999. Xilogravura e pintura, 82 x 84 cm.

*Negras*, que se subdividem em três etapas: marcas, passagens e condensações.

### **2.3 Marcas: *Carbonizados I, Carbonizados II e Carbonizados III***

Os trabalhos desta primeira etapa são constituídos por *matrizes mínimas*, isto é, de pequenos objetos de madeiras (fósforos, garfinhos, espetinhos) presentes no uso cotidiano. Em um primeiro momento, esses objetos foram gravados individualmente pela queima - até um certo ponto - e, em um segundo momento, foram justapostos em seqüência sobre uma prancha de madeira e, posteriormente, impressos sobre papel. Durante as impressões, essas pequenas matrizes foram retiradas, gradativamente, dessa superfície de madeira, realizando-se outras impressões.

O princípio de duplicação e inversão da matriz gravada ainda preserva algumas aproximações no que se refere à transposição invertida para o suporte. Nesses trabalhos, a impressão ocorreu através da pressão mecânica, (prensa), que, ao moldar por adensamento, imprime sobre o papel as áreas planas das diversas matrizes justapostas, gerando simultaneamente marcas de relevos côncavos e convexos, bem como desenhos inusitados, devido às áreas carbonizadas das matrizes queimadas.

Em *Carbonizados I*, utilizei matrizes de fósforos queimados (5 cm), com os quais foram realizadas quatro impressões somente com os seus relevos e os fragmentos das pontas carbonizadas sobre papéis opacos (34,5 x 50 cm cada); a apresentação totaliza uma justaposição horizontal de 34,5cm x 200 cm. (Fig. 46).

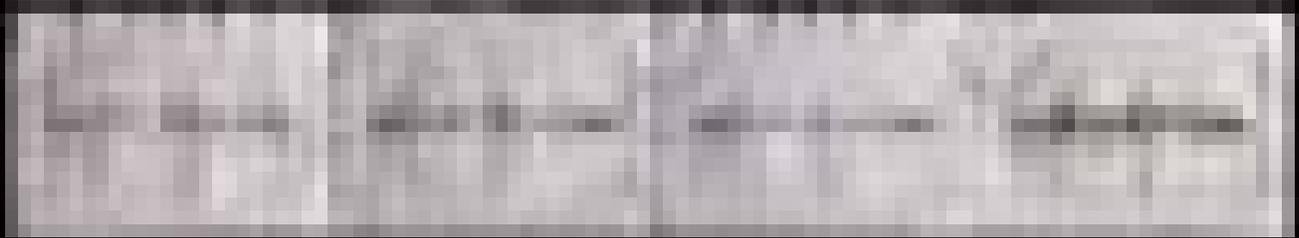
Para as imagens de *Carbonizados II*, trabalhei com espetinhos de madeira (com 25 cm cada), com os quais foram realizadas cinco impressões sobre papéis opacos (34,5 x 50 cm cada); nesse trabalho, explorei a queima em áreas diferentes dessas matrizes; a apresentação totaliza uma justaposição horizontal de 34,5cm x 250 cm. (Fig. 47).

Nos trabalhos, *Carbonizados III*, utilizei garfinhos de madeira queimados (12 cm), com os quais foram realizadas quatro impressões sobre papéis opacos (25 x 70 cm cada); a apresentação final totaliza uma justaposição horizontal de 25cm x 280 cm. (Fig. 48).

Nesses trabalhos, emergem inversões diferenciadas entre os vazios e os cheios. A superfície da matriz ocasiona o vazio côncavo na imagem e o côncavo nas áreas em que as matrizes são retiradas e criam os vazios convexos nas imagens após a impressão. Já nas áreas queimadas, o carbono forma desenhos de negros densos e fluidos, cujas marcas das fagulhas carbonizadas intermedeiam a passagem para o espaço vazio do papel.

**Figs. - 46 / 47/ 48**

***Carbonizados I, Carbonizados II, Carbonizados III. 2002.***

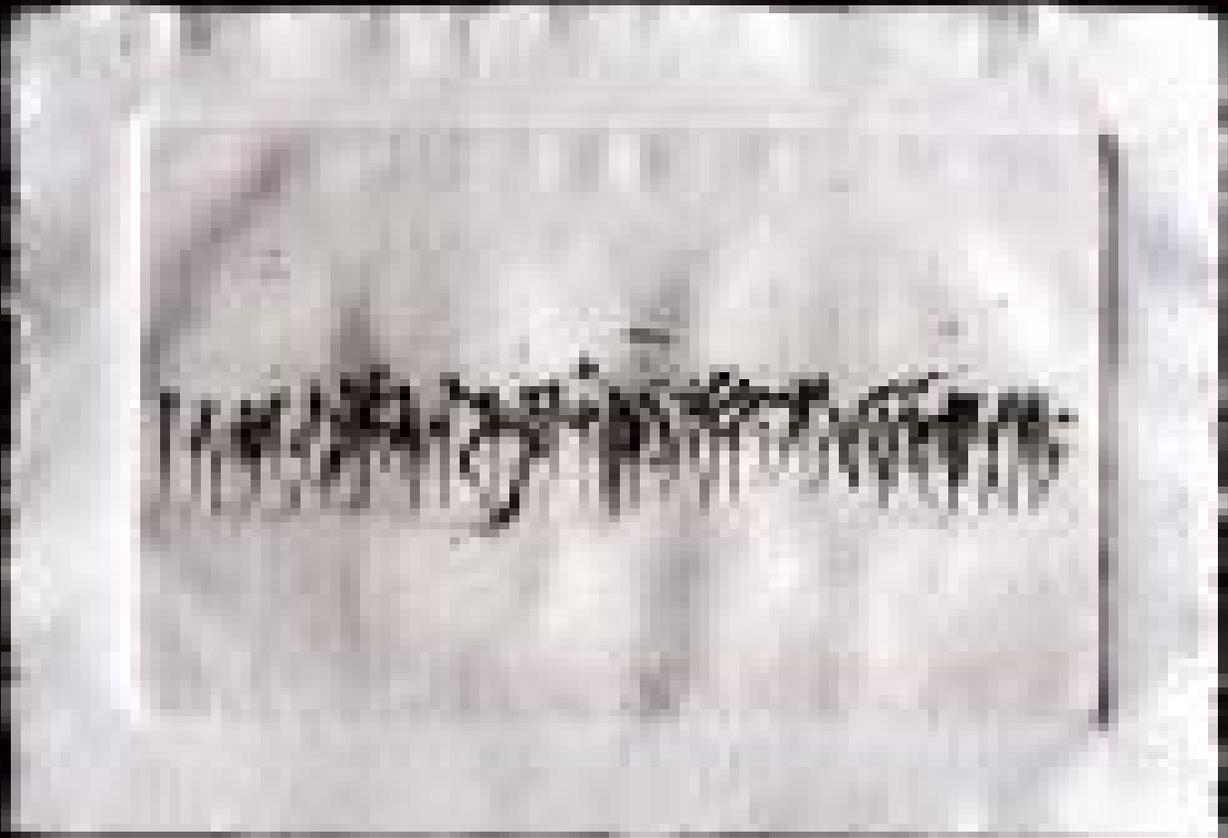


a. *Carbonizados I* – Impressão de fósforos s/ papel artesanal, 35 x 200 cm.



b. *Carbonizados I* – Matrizes e impressão.





c. *Carbonizados I* – Detalhe de um módulo de papel impresso.



d. *Carbonizados II* – Impressão de espetinhos s/ papel artesanal, 35 x 250 cm.



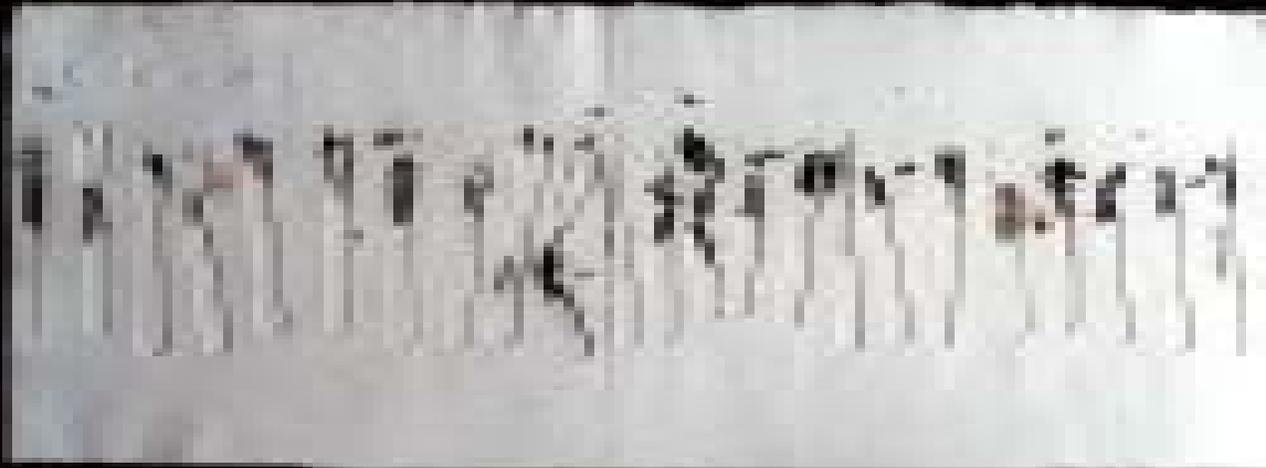
e. *Carbonizados II* – Detalhe da impressão e das matrizes.



f. *Carbonizados II* - Detalhe de um módulo de papel impresso.



g. *Carbonizados III* – Detalhe das matrizes carbonizadas e impressão.



h. *Carbonizados III* - Detalhe de um módulo de papel impresso.

As áreas das superfícies intactas das matrizes criam ritmos entre os relevos que se adensam e se elevam e, nas áreas que sofrem a ação do fogo, ocorre o esvaziamento da matéria pela carbonização, deixando marcas de traços e desenhos, configurando os cheios da imagem. Desse modo, entre as áreas carbonizadas e não carbonizadas dessas matrizes estabelece-se um espaço *transitivo* de vazio e cheio, entre marcas e vestígios, entre gravura e desenho.

Os trabalhos dessa primeira etapa configuram-se, portanto, pelo movimento rítmico e repetido dessas pequenas matrizes sobre os espaços vazios dos papéis. Ao mesmo tempo, as impressões ocasionam a transmissão de semelhanças próximas e invertidas entre áreas carbonizadas e não carbonizadas. Nas impressões convencionais, as áreas gravadas na matriz configuram os côncavos e, no momento em que a imagem é transposta para o papel, surgem às áreas convexas.

Todavia, nessas imagens, observamos que os ritmos gerados entre a concavidade e a convexidade invertem as relações de vazio e cheio, de gravado e não gravado. As *marcas* criadas pelos relevos planos das matrizes, de uma certa maneira, criam delimitações entre os ritmos opostos, que ora são côncavos, ora são convexas. E, no espaço intervalar, as *marcas* ocasionadas pela matéria carbonizada formam desenhos e grafismos e, simultaneamente, reinscrevem-se no espaço vazio do papel.

De um certo modo, esses *carbonizados* articulam essa noção de duplicar semelhanças gravadas nas matrizes. De um lado, temos as matrizes que estão gravadas e ordenadas em uma seqüência e, de outro, presenciamos a desordenação nas áreas carbonizadas. No momento da impressão, essas áreas se desintegram, ao mesmo tempo em que se entranham na superfície do papel formando desenhos. Os objetos são esvaziados da sua forma anterior para se constituir, na inversão, em uma outra forma. Nesse contato, ocorre a aproximação das formas delimitadas e das contra-formas (como um molde, a massa do papel), produzindo a transmissão de semelhanças. A impressão possibilita manter esse vínculo genealógico em transmitir marcas de um corpo para outro corpo, assim como dar forma à ausência. Desse modo, as marcas impressas potencializam os ritmos entre os relevos côncavos e convexos, entre os desenhos e os vazios.

As associações entre o desenho plano e o volume são empregadas, simultaneamente, em algumas obras de Marcel Duchamp, por exemplo. O artista, em uma parte, faz um desenho e em outra, a mesma imagem aparece através de uma forma moldada. Segundo Didi Huberman<sup>87</sup>, o artista emprega,

---

<sup>87</sup> DIDI-HUBERMAN, G. L'empreinte. Paris: Centre Pompidou, 1997. P.245. "Il y a là comme un "système portatif" de l'empreinte et de son contre-motif, la représentation optique, à partir du même point de départ, que est l'ombre *portée* et *reportée* du profil de l'artiste. Dans *With my tongue in my cheek*, (1959) Duchamp démontre pratiquement l'usage contradictoire, ou tout au moins divergent, qui peut être de la même ombre: d'un côté, elle devient *tracé optique*, dessin figuratif au crayon, imitation, portrait; d'un autre côté, elle devient *trace tactile*, relique, réplique, moulage – non identifiable au premier abord – de la joue de l'artiste". – Tradução nossa.

*Um sistema portátil da impressão e de seu contra-motivo, a representação ótica, a partir do mesmo ponto de partida que é a sombra levada e devolvida do perfil do artista. Em With my tongue in my cheek, (1959), Duchamp demonstra praticamente o uso contraditório ou ao menos divergente que pode ser da mesma sombra: de um lado ela torna-se traçado ótico, desenho figurativo a carvão, imitação, retrato; de outro lado, ela se torna um traçado tátil, relíquia, réplica, moldagem - não identificável em um primeiro momento – da face do artista.*

Desse modo, Duchamp enfatiza essa ambivalência da impressão, de um lado, ele desenha figuras com linhas de contorno e de outro, ele torna espessa a forma através de relevos criados com gesso. Para Huberman<sup>88</sup>, *de uma parte ele cria um duplo, um parecido; de outra ela cria um desdobramento, uma duplicidade, uma simetria na representação.* De uma certa maneira, ele acentua essa relação entre a sombra e a luz, impondo uma tensão entre o positivo e o negativo e que de um lado vem ao encontro do procedimento de impressão, e de outro, também dilacera, pela inversão desse procedimento. Duchamp reverte as relações de côncavo e convexo, ou seja, nessa obra, o corpo (a matriz) não é um côncavo, mas um convexo. Nesse sentido, que ele impõe a reversão do ato de imprimir para criar um relevo convexo. (Fig. 49).



Fig. 49. Marcel Duchamp. *With My Tongue in My Cheek*. 1959. Gesso, lápis e papel sobre madeira, 25 x 15 cm.

---

<sup>88</sup>Huberman, D. L'Empreinte- Catálogo de Exposição – Paris: Centre Georges Pompidou, 1997 – tradução adaptada de Patrícia Franca. A impressão como proceimento: sobre o anacronismo duchampiano – EBA/UFMG. P.17.

Nos *Carbonizado,s* ocorre a moldagem do papel que é pressionado sobre as áreas planas das matrizes, criando simultaneamente relevos brancos e vazios, em contra-posição aos desenhos formados pelos fragmentos de carvão. Com isso, os *estados* das matrizes são diferenciados pelas áreas gravadas pela queima e, em oposição, pelas áreas não gravadas e intactas, propiciando uma certa *temporalidade interna* da matéria. E as imagens constituem-se pelas pequenas diferenças e sutilezas gráficas de cada unidade que se repete sobre o espaço.

Portanto, os vestígios e traços deixados pelas marcas do carbono da madeira revelam esse estado entre o transitório e o indeterminado e, de uma certa maneira, remetem ao estágio anterior da matéria. Ou ao seu estado zero, como anotei no depoimento de Rodolfo Krasno<sup>89</sup> (1926-1982), quando descobriu a massa do papel como matéria-prima para realizar as moldagens em relevo das suas obras:

*[...] Eu comecei a fabricar meu próprio papel, graças a uma técnica muito antiga que eu adaptei. Para mim, a técnica pessoal, inventada é muito importante: ela abre as portas à todas as descobertas. E, desta maneira, aprendi que a pasta do papel (o estado zero), tinha*

---

<sup>89</sup> In: DIDI-HUBERMAN. *L'empreinte*. Paris: Centre Pompidou, 1997. P.257. “[...] j’ai commencé à fabriquer mon propre papier grâce à une technique très ancienne que j’ai adaptée. Pour moi, la technique personnelle, inventée, est très importante: elle ouvre les portes à toutes les découvertes. C’est comme cela que j’ai appris que la paté à papier (à l’était zero) avait de la mémoire, qu’elle reproduisait exactement tous les détails du moule qui la contenait. Avec la découverte de ma propre technique et de ma matière de choix, j’ai découvert le *Blanc*”. – Tradução nossa.

*memória, que ela reproduzia exatamente todos os detalhes do molde que a continha. Com a descoberta da minha própria técnica e da matéria escolhida, descobri o Branco.*



Fig. 50. Rodolfo Krasno. *Les Genoux*. 1969. Relevo de papel (múltiplo), 192 x 88 x 10 cm.

Segundo Field<sup>90</sup>, a obra de Krasno situa-se nesse campo intermediário entre a impressão plana e a moldagem dos relevos, captando com a massa do papel marcas e traços gravados sobre uma superfície e que resultam, muitas vezes, em objetos de papel tridimensionais. (Fig.50)

As minhas produções gráficas, embora se diferenciem da obra de Krasno, há uma certa aproximação devido à pressão do papel que *molda* marcas de relevos das diversas unidades desses objetos. Ou seja, as formas dos objetos-matrizes, ao serem impressas criam adensamentos que formam os relevos côncavos e convexos na massa dos papéis utilizados<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> FIELD, R. S. Contemporary trends. In: *Prints*. Geneva: Skira, s/d. P. 230. O autor comenta sobre os trabalhos artísticos realizados sobre papel e suas aproximações com a gravura. “Embora muitos trabalhos possam, mais propriamente, ser considerados como esculturas e guardem relação com o trabalho de Eva Hesse, Linda Benglis, Carl Andre, Roberto Morris e Richard Serra, parece haver dois fatores que os levaram a serem agrupados com gravuras. Um, naturalmente, é o meio, papel; e o segundo é o fato de que muitos dos artistas que imprimem, tecem, costuram, cortam em camadas, ou tingem o papel que empregam, ou que combinam várias folhas ou moldam massas para fazer estruturas, foram treinados em processos de gravura. (“Although many paperworks should more properly be regarded as sculpture, and do bear a relationship to the work of Eva Hesse, Linda Benglis, Carl Andre, Roberto Morris, and Richard Serra, there seem to be two factors that have lead to their being grouped with prints. One, of course, is the medium, paper; and the second is the fact that many of the artists who do print, weave, sew, layer, or dye the papers they employ, or who combine various sheets or mold pulp into structures, were trained in printmaking”). – Tradução nossa.

<sup>91</sup> Estes papéis que utilizei foram produzidos artesanalmente e, devido a espessura da massa do papel propicia-se a formação desses relevos.

Por outro lado, as gravuras e relevos de Arthur Luiz Piza (1928), por exemplo, se desdobram pela busca de imagens convergentes, imbuídas de uma multiplicidade de micro-organismos que se adensam entre,



Fig. 51. Arthur Luiz Piza. *Fruit Defendu*. 1972. Gravura, goiva 15/99, 47 x 33,2 cm.

*Espaços, volumes e superfícies, partículas mínimas compostas de triângulos, retângulos e quadrados. [...] O material é cada vez mais regido pelo esforço físico do gesto bruto. Na gravura, o gesto que vai produzir cavidades e reentrâncias na placa de cobre, com goivas, buris e martelo, arma relações e amalgama os formatos diminutos do vocabulário geométrico parcimonioso. As formas vincadas e a superfície de fundo organizam a inteireza da massa. Cada pequena unidade rompe sua integridade absoluta para integrar-se às outras, criando uma multiplicidade de relações que interagem entre si<sup>92</sup>.*



Fig. 52. Arthur Luiz Piza. *Relevo X*. 1971. P/A, 21 x 19 cm.

Na obra *Fruit Defendu*, 1972, por exemplo, observamos essas marcas táteis das concavidades e relevos gravados sobre a placa de cobre. Para o artista significa, *afrontar a resistência da matéria, lacerá-la, vazá-la, à procura de seu através, de seus vazios*<sup>93</sup>. Desse modo, o artista enfatiza a importância do volume nas suas imagens gráficas. Notamos ainda que Piza trabalha relevos com papéis nos quais introduz incisões, em cujos cortes profundos ainda permanecem as marcas agressivas desse gesto propondo outras relações táteis no espaço tridimensional. (Figs. 51 e 52).

<sup>92</sup> BARROS, S. T.de. Universo construtivo / universo barroco. In: Arthur Luiz Piza. São Paulo: MAM, 1993. P. 10-11.

<sup>93</sup> Ibid. P. 18.

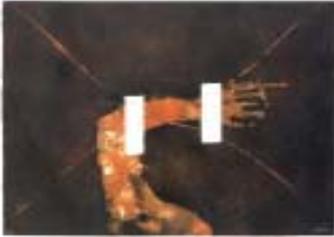


Fig. 53. Antoni Tàpies. *Empreinte*. 1984. Gravura em metal, carburundum e colagem.

Por outro lado, a qualidade tátil na gravura, resultante da impressão de relevos<sup>94</sup>, também é enfatizada nas imagens gráficas de Antoni Tàpies através da concentração e acumulação de texturas obtidas pela inclusão de diversos materiais como areia, tintas, tecidos. A sua obra é permeada pela associação e colagem de materiais sobre as gravuras. Essas obras revelam, simultaneamente, a qualidade dos relevos obtidos pela impressão de matrizes, gravadas por meios tradicionais, bem como a qualidade matérica dos materiais colados diretamente. (Fig. 53).

A artista Sheila Goloborotko<sup>95</sup> trabalha com a gravura através do *intercruzamento entre aspectos tridimensionais e volumétricos*, rompendo com os limites entre o plano e o volume e, em algumas obras, imprime o papel em ambos os lados, assim como a matriz é inserida na obra. Segundo Chaimovich<sup>96</sup>, *a dupla operação fixa formas abstratas, completadas por recortes do papel e pela costura de chapas metálicas no plano*. A artista esclarece:

---

<sup>94</sup> FIELD, R. S. in: *Prints*. Geneva, Skira, s/d. P. 198. Segundo o autor, a inclusão de colagens para a criação de relevos gráficos é experimentada por diversos artistas desde os anos 1950. Cita os exemplos de: Rolf Nesch, Paolo Boni, Ângelo Savelli, Pierre Courtin e Lúcio Fontana, na Europa; e, o objeto como gravura em Antoni Berni, Norio Azuma e Michael Ponce de Leon, na América. *A maioria desses trabalhos, populares na sua época, referiam-se ao relevo como textura e não como significado, e, podem ser melhor considerados como paralelos às gravuras infinitamente variadas e tecnicamente cativantes, que derivaram do Expressionismo Abstrato em voga no mesmo período.* ("Most of these works, popular in their day, were concerned with relief as texture rather than meaning, and they may best be regarded as parallels to the infinitely varied and technically captivating prints that derived from the Abstract Expressionist vogue of the same period"). – Tradução nossa.

<sup>95</sup> Sheila Goloborotko, paulista, vive e trabalha em Nova York há 20 anos.

<sup>96</sup> CHAIMOVICH, F. *Do Brooklyn ao Bom Retiro*. In: SHEILA GOLOBOROTKO – dez séries de gravuras. São Paulo: Estação Pinacoteca, 23 de outubro de 2004 a 9 de janeiro de 2005.



Fig. 54. Sheila Goloborotko.  
*Milagros e Pequenas Idiosincrasias VI*. 1998.  
Monotípias, 19,5 x 13 cm.



Fig. 55. Sheila Goloborotko.  
*Milagros e Pequenas Idiosincrasias VII*. 1998.  
Monotípias, 19,5 x 13 cm.

algumas das chapas/matrizes são depois utilizadas na impressão, costuradas no papel com fio de cobre; são, portanto, ora matrizes, ora gravuras. Contudo, é na série de monotípias *Milagros e Pequenas Idiosincrasias* que observamos marcas e relevos impressos no papel. Nesses trabalhos, são utilizados bracinhos de chumbo como matriz, cujo volume do objeto é registrado assim como é reproduzida a sua imagem diversas vezes sobre a superfície do papel. Desse modo, as sucessivas impressões e alterações dos pequenos objetos-matrizes propiciam diferentes resultados em cada imagem. (Figs. 54 e 55).

Nesse sentido, essa ação de introduzir elementos sobre as imagens impressas, também traz a tona à questão da unicidade e o caráter efêmero de traços e vestígios, assim como a impossibilidade de reproduzir a mesma imagem. Em *Carbonizados*, as marcas dos objetos se duplicam e se entranham nos papéis opacos, revelando vestígios de marcas que são únicas. As imagens configuram-se entre esse estágio transitório, das *provas dos estados* da gravura e, os meios ao serem explicitados, revelam nas suas marcas a passagem rítmica do tempo entre côncavos e convexos.

## 2.4 Passagens em *Sílex I* e *Sílex II*

Nos trabalhos, *Sílex I* e *Sílex II*, as relações de vazio e cheio, controle e acaso são incorporados no processo de produção dessas imagens. As matrizes são gravadas pelo fogo, e, nos intervalos das queimas, registram-se as imagens. Através da ação do fogo intenciono investigar os limites internos da matéria, bem como explicitar as passagens de esvaziamentos da matéria através da impressão seqüencial sobre papéis frágeis e translúcidos. Num processo gradativo, a queima provoca a transformação da matéria, ocasionando a imprecisão dos limites entre matriz e imagem, assim como, na relação entre suporte e imagem, operam-se novas configurações.

Nessas imagens as impressões são realizadas de duas maneiras: entintagem e impressão; impressão por frotagens.

O trabalho *Sílex I*, embora tenha a referência aos meios originais de entintagem e impressão por meio de prensa, as impressões são efetuadas lentamente, com o intuito de registrar nessa passagem, os diversos *estados* das gravações com fogo.

Em *Sílex II*, a impressão é realizada por meio de *frotagens* sucessivas de uma mesma matriz, sem o uso de tinta, apenas pelo subtrato de carbono que se forma na superfície da matriz, que é transferido para os papéis. Essa matriz, gradativamente, é queimada e esvaziada da sua matéria, até a sua redução para um fragmento mínimo, assumindo o caráter de *prova de estado* da gravura.

Desse modo, esses dois trabalhos resultam da coexistência simultânea das suas diversas unidades impressas sobre papéis leves e translúcidos. Ou seja, os trabalhos são concluídos, apenas quando todos os *estados* únicos estão concretizados através do registro das suas passagens sobre suporte.

As imagens desses trabalhos, portanto, são resultantes de impressões diferenciadas. O primeiro trabalho revela mais a qualidade gráfica da gravura, devido à impressão com tinta tipográfica e o segundo, remete a características presentes nos grafismos do desenho, devido ao uso do procedimento de *frotagens* diretas sobre a matéria carbonizada.

Em *Sílex I*, é utilizada somente uma matriz de madeira recortada (40x11cm), cuja configuração externa remete à forma incisiva de um instrumento primitivo. Realizo gravações gradativas com fogo e, entre as queimas, a matriz é impressa com tinta tipográfica preta sobre papéis translúcidos (45x16cm). Esse trabalho tem o registro de 112 imagens impressas até a desintegração da forma dessa matriz. (Fig. 56).

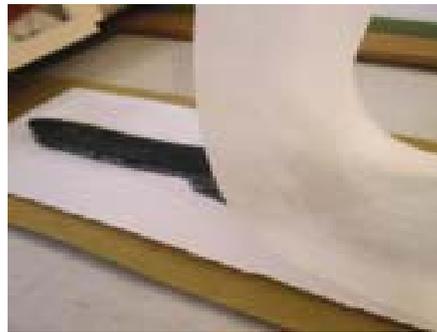
Nesses trabalhos, realizo os registros dessa transição temporal da matéria em processo de carbonização. Esse contato entre a matéria densa do carbono da matriz e da matéria leve do suporte ocasiona o embaçamento entre os limites de matriz e imagem, entre o suporte e a imagem, devido aos desenhos formados pelos fragmentos carbonizados.

O trabalho *Sílex II*, instaura-se no espaço tridimensional pelo desdobramento de 62 imagens realizadas através da impressão com frotagens de uma matriz (4x1cm) carbonizada sobre o suporte/papel de 45x11cm, totalizando, na sua exposição final, 305cm. Essas imagens são apresentadas em uma seqüência linear de maneira perpendicular em relação à parede, penduradas uma após a outra, em uma altura de 110cm do chão. (Fig. 57)

Desse modo, em *Sílex II*, o esvaziamento também é provocado a partir de uma única matriz, através de uma ação lenta e contínua a matriz é carbonizada até a sua redução mínima. No entanto, nesse trabalho, a passagem dos diferentes *estados* desse procedimento de negação da matéria foi registrado através de *frotagens* sobre a leveza de diversos papéis brancos e vazios. O gesto de imprimir as imagens por meio de frotagens permitiu-me recolher e apreender por meio de pressão manual, os interstícios mínimos dos resíduos carbonizados sobre a superfície da matriz.

**Figs. 56/57**

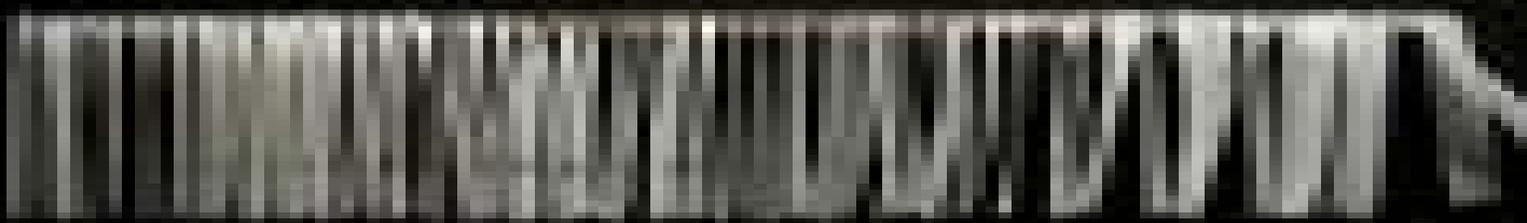
***Sílex I, Sílex II. 2002 - 2005***



a. *Sílex I*. 2002-05. Gravação com fogo da matriz (40 x 12 cm), entintagem e impressão.



b. *Sílex I* – Exposição Pinacoteca da Fevale, 2004. Vista parcial dos módulos impressos sobre papel translúcido (45 x 16 cm).



c. *Sílex II* – Exposição Margs, 2002.  
Vista frontal dos módulos impressos sobre papel translúcido (45 x 11 cm).

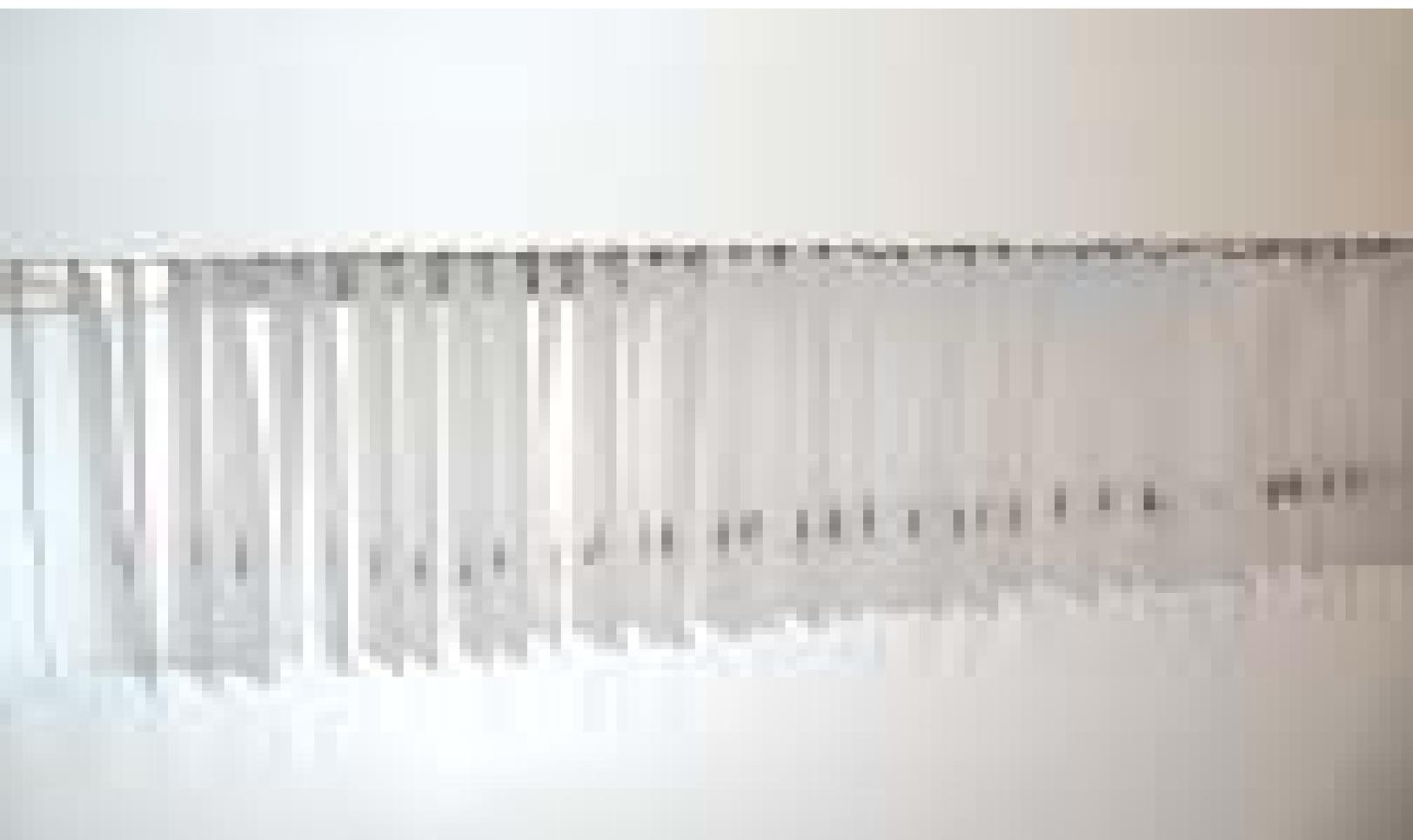


d. *Sílex II* – Procedimento de frotagem e detalhes impressos.



e. *Sílex II*  
Exposição Margs,  
Porto Alegre, RS, 2002.  
Vista lateral.





f. *Sílex II* – Exposição Fundarte, Montenegro, RS, 2004. Vista parcial.

Por outro lado, a *frotagem*, (fricção ou atrito), para Max Ernst, não tem a conotação de simplesmente decalcar texturas de objetos, mas de uma estrutura aberta que lhe possibilita múltiplas interpretações que lhe sugerem diferentes significações na medida em que vai criando os trabalhos. (Fig. 58).



Fig. 58.  
Max Ernst.  
Les Cicatrices. 1925.  
Frotagem.

*O procedimento de frotagem, baseando-se na intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito por meios técnicos apropriados, excluindo toda a condução mental consciente (de razão, de gosto, de moral) reduzindo ao extremo a parte ativa daquele que chamamos até então "o autor" da obra, este procedimento se revela a seguir, o verdadeiro equivalente do que era conhecido como "escrita automática". É como espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento de sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento<sup>97</sup>.*

O artista utiliza a *frotagem* como um elemento iconográfico que se imbrica na estruturação das suas imagens, combinando diferentes valores capturados de superfícies de elementos com texturas diversas em uma mesma obra. Ou seja, essas texturas obtidas pela fricção não têm significação de imagem em si, são apenas um meio de referência que lhes permite recriar

---

<sup>97</sup> Procedimento descoberto por Max Ernst em 10 de agosto de 1925. "Le procédé de frottage ne reposant donc sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente (de raison, de goût, de morale), réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors "l'auteur" de l'oeuvre, ce procede s'est revele par la suite le véritable équivalent de ce qui était connu sous le terme *d'écriture automatique*. C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son oeuvre et observe les phases de son développement". In: Didi-Huberman, G. L'empreinte. Paris: Centre Pompidou, 1997. P.225. – Tradução nossa.

novas formas e imagens. Segundo Spies<sup>98</sup>,

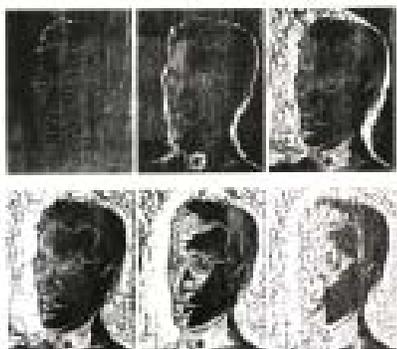


Fig. 59. Luise Weiss. *Série Retratos*. 1996-97. Xilogravura 41,3 x 187,5 cm.

*[...] a imagem não tem nada a ver com o suporte que lhe serve de fundamento. Dois planos de realidade se encontram. Uma estrutura que, a priori, remete a alguma coisa sem relação com o assunto representado e parecendo a primeira vista inadequado, encontra um tema que até então nunca tinha estado presente com a ajuda de elementos estruturais estranhos à pintura.*

De outro modo, o procedimento de registrar e imprimir os diversos estados de gravação são encontrados nas gravuras da série *retratos* de Luise Weiss<sup>99</sup>, que investiga os limites externos das imagens gravadas sobre a matriz. Ao retirar a matéria do desenho inscrito no suporte, obtém os brancos, experimentando os limites da definição e indefinição da figura através do esvaziamento da forma. Nesse trabalho, *evoca as etapas do processo, que congelam cada momento da impressão enquanto fragmento de tempo impresso*<sup>100</sup>. (Fig. 59).

A artista considera a linguagem da xilogravura uma extensão da superfície negra até o *branco entalhado* e, em um sentido metafórico e

<sup>98</sup> SPIES, W. Max Ernst – frottages. Paris: Herscher, 1986. P. 9. “L’image n’a rien à voir avec le support qui lui sert de fondement. Deux plans de réalité se rejoignent. Une structure qui, a priori, renvoie à quelque chose sans rapport avec le sujet représenté et paraissant à première vue inadéquat, rencontre un sujet qui jusqu’alors n’avait jamais été présente à l’aide d’éléments structuraux étrangers à la peinture”. – Tradução nossa.

<sup>99</sup> Luise Weiss, São Paulo, SP, 1953. Refiro-me à série de retratos produzidos pela artista entre 1996/1997.

<sup>100</sup> Gravura: *Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. P.62.

simbólico, sugere a perda de limites entre a figura e fundo. Nesse trabalho, o retorno à superfície negra é impossível, visto que, no seu processo de eliminação de matéria, possibilita que, através dos brancos, sejam visualizados os limites das incisões que surgem e desaparecem nas imagens e esse transcurso é registrado pela impressão.

Nos meus trabalhos, explico o tempo da gravação e o tempo da impressão e, com esses procedimentos, registro os diversos estados da matriz em processo de gravação, ou seja, em cada interferência provocam-se alterações na matriz e essas diferenças, ao serem impressas, registram as *provas de estados* da gravura. Nesse sentido, apresento esse estágio intermediário da imagem, isto é, esse movimento da matriz em seu constante *devir*. O princípio de intervalo e de passagem é evidenciado durante a metamorfose da matriz e, no momento do contato entre as matérias, revelam-se as sutis diferenças entre concentração de matéria e dispersão das partículas carbonizadas, que, constantemente, são reintegradas no todo. Pode-se dizer que há uma espécie de temporalidade do instante, no qual a ação de destruir e metamorfosear a matéria também *ativa o seu esvaziamento*.

Nesse sentido, aproximo-me da série de monotípias produzidas por Mira Schendel, em que ela trabalhou a gestualidade e a espontaneidade do traço até a exaustão, através de linhas ora lentas, ora rápidas, nas suas diferenças e semelhanças, abertas ou fechadas, confundindo-se com a matéria frágil da superfície do papel de seda. Esses desenhos fragmentados, com

gestos mínimos e inacabados, evocam simultaneamente a precariedade das estruturas e a fragilidade do suporte. (Fig. 60).



Fig. 60. Mira Schendel. *Monotipias*. 1965.  
Óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm.

A interação das linhas sobre os finos papéis denota esse constante *devenir* entre o gesto da artista e a matéria gráfica. Embora os desenhos pareçam ter sido realizados diretamente sobre o suporte, são, ao contrário, executados no avesso do papel, ou seja, de maneira indireta e inversa. É nesse sentido que os traços desses desenhos foram capturados pelo suporte, nos espaços de suspensão e de aderência em uma ação da matéria oleosa da tinta e do gesto da artista.

Nesse processo de destruição e desmaterialização das matrizes, nos meus trabalhos, de um certo modo, não há um controle preciso, já que surgem os acasos e as transformações inesperadas, porém, no momento do contato, essas passagens são capturadas e integradas ao trabalho como imagem. Com isso, busco resgatar essas peculiaridades internas da matéria, assim esses fragmentos e resquícios mínimos, que se formam com as queimas, assim como os papéis, não são considerados apenas suporte, contudo, fazem parte como objeto em si.

#### **2.4.1. *Sílex I e Sílex II* – instauração do infra-fino**

Os trabalhos de *Sílex I e Sílex II* foram produzidos através do desdobramento de imagens impressas ou pelas frotagens. O primeiro conjunto de imagens compõe-se por diversas impressões sobre papéis leves que são afixadas na parede, em justaposições no sentido vertical e horizontal. E o segundo conjunto é constituído por diversos planos dispostos linearmente, de forma perpendicular ao plano da parede, que podem ser observados de ambos os lados, tendo apenas uma diferença muito sutil entre o lado direito e o avesso.

Esses trabalhos constituem-se também como objetos tridimensionais, no momento em que são instalados no espaço e, devido à leveza dos papéis, com um mínimo movimento, observam-se movimentos no espaço. E, devido à proximidade do espectador e no seu deslocamento de ir e vir, ora da direita para esquerda, ora da esquerda para direita, ocasionam movimentos lentos e rápidos sobre os papéis. Esses movimentos provocam ritmos simultâneos entre o corpo do observador e a leveza dos papéis translúcidos.

Poderíamos dizer que, no limiar desse contato muito sutil, quase invisível entre as matérias, - no entre-dois corpos -, produz-se o *infra-fino* ou o

*infra-mince*, cuja denominação foi concebida por Marcel Duchamp (1887-1968), referindo-se ao momento ínfimo de passagem do tempo, desse limite infinitesimal no qual alguma coisa acontece. Ou seja, Duchamp define de diversas maneiras o termo *infra-mince*: consiste em designar um estado de suspensão no tempo e no espaço, o entre-estados, a superfície de transição. Para o artista, significa o grau qualitativo em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa decidir o que ainda é o mesmo e o que já é outro. A Nota nº 11v.<sup>101</sup> cita o exemplo olfativo, quando a fumaça do tabaco cheira também a boca que exala e, no momento em que os dois odores se misturam, acontece o *infra-mince*. É no limiar de uma passagem *entre* um limite ínfimo, que se remete uma dimensão à outra, para interagir nesse espaço, o *infra-fino*.

Patrícia Franca<sup>102</sup> comenta: *infra-mince*, seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem – o conjunto de sensações sutis que constituem suas 46 notas. Um outro exemplo é encontrado na Nota nº 01, em que o artista diz que diversos tubos de tinta têm a possibilidade de tornar-se um Seurat e, nessa probabilidade, temos o *infra-fino*<sup>103</sup>: O artista propõe que o possível compreende o tornar-se – a passagem de um a outro tem lugar, no *infra-mince*.

---

<sup>101</sup> DUCHAMP, M. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999. P.24.

<sup>102</sup> FRANCA, P. *L'infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois*. In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999. P. 20.

<sup>103</sup> DUCHAMP, M. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999. P. 21.

Nesse processo, perpassam algumas relações muito sutis com os meus trabalhos. Na transição entre as duas matérias, ou seja, no contato entre a matriz carbonizada e a superfície do papel, no limite infinitesimal de conexão temporal, revela-se talvez um *infra-mince*. Franca observa que *o entre-deois define uma dimensão, uma relação de fato ou situação de existência temporal*<sup>104</sup>.

Nas seqüências de repetições de uma imagem depois da outra, o que efetivamente é entrevisto nos fragmentos impressos? É necessário o deslocamento do observador que, com um mínimo movimento do ar, provoca sutis desalinhamentos na leveza dos papéis. Além disso, durante esse percurso, pode-se entrever espaços vazios nos intervalos entre os papéis. Poderíamos afirmar que entre os espaços constituídos – de uma imagem para outra - ou mesmo entre os espaços das imagens e o olhar do observador, produz-se um *infra-mince*. Nesse aspecto, a nota nº 10 de Duchamp<sup>105</sup> aponta-nos:

*A troca entre o que a gente oferece aos olhares - toda a ação para oferecer aos olhos (em todos os campos) e o olhar glacial do público (que percebe e esquece imediatamente). E seguidamente esta troca tem o valor de uma separação infra-mince (querendo dizer, quanto mais uma coisa é admirada ou olhada, menor a possibilidade de existência de separação infra-mince).*

---

<sup>104</sup> DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999. P. 21.

<sup>105</sup> Ibid. P. 22 L'échange entre ce qu'on offre aux regards [toute la mise en oeuvre pour offrir aux regards (tous les domaines)] et le regard glacial du public (Qui aperçoit et oublie immédiatement). Très souvent cet échange a la valeur d'une séparation infra mince (voulant dire que plus une chose est admirée ou regardée moins il y a sépa. Inf.m.? – Tradução nossa.

Essas possibilidades que acontecem no campo das percepções mínimas e sutis, propostas pelas *Notas* de Duchamp sobre o infra-fino, também podemos transpor para a obra de Mira Schendel. Os seus desenhos e monotípias revelam uma certa dualidade e fusão entre as duas matérias: nesse espaço, temos a sensação de que o espaço vazio e a marca do gesto gráfico são equivalentes, energias recíprocas, recriando-se um ao outro. É nessa conexão essencial entre-dois espaços, ou seja, nesse contato muito sensível e singular entre o gesto e a materialidade frágil das suas monotípias, que também se processa o *infra-mince*. Poderíamos dizer que, na obra de Mira, nesse limite quase imperceptível entre o gesto que produz e a matéria que é metamorfoseada, também se configura, nessa passagem de uma dimensão para outra, a noção de *infra-mince*.

Introduzimos algumas questões sobre as moldagens produzidas por Marcel Duchamp, entre 1950 a 1954, resultando na série das quatro esculturas, intituladas *Not a Shoe*, *Feuille de vigne femelle*, *Objet-Dard* e *Coin de chasteté*. De acordo os estudos de Clair<sup>106</sup>,

---

<sup>106</sup> CLAIR, J. Sur Marcel Duchamp et la fin d'art. Paris, Gallimard, 2000. P. 280 – “L’empreinte de *Not a Shoe* qui est une *impression* (passive), une fois utilisée activement comme un outil à imprimer, comme un coin qu’on enfoncerait dans une paté plastique, donne en retour naissance à une fente rose qu’il va obturer, tel un plombage dentaire que obture une mâchoire... Mais tous ces jeux sur le plein et le vide, sur le positif et le négatif, sur l’empreinte (active) et l’impression (passive), sur le concave et le convexe d’un même objet, appliqués à un organe du corps humain, renvoient précisément à la différenciation et à la complémentarité sexuelles: l’*Objet-Dard* prend une <apparence> phallique, alors qu’il n’est, en réalité, que le relevé minutieux d’un organe féminin. Ce qui separe la cuirasse offensive de la *Feuille de vigne femelle* des rondeurs et des creux féminins de la photo du *Surréalisme, même*, c’est une variation infinitésimale: un jeu sur l’infra-mince. *Ces sculptures, en tant qu’<empreintes>d’un sexe féminin sont des <moulages> mâlics quant à femâlics quant à leur <apparition>* (c’est-à-dire à leur possibilité de donner naissance, à leur tour, à d’autres moulages)... - Tradução nossa.



Fig. 61. Marcel Duchamp. *Feuille de vigne femelle*. 1950. Gesso galvanizado.



Fig. 62. Marcel Duchamp. *Objet-dard*. 1959. Gesso galvanizado.



Fig. 63. Marcel Duchamp. *Coin de Chasteté*. 1954.

*A marca de Not a Shoe, que é uma impressão (passiva), uma vez utilizada ativamente como um instrumento para imprimir, como um canto que a gente amalgama em uma massa plástica, dá em retorno, nascimento a uma fenda rosa que vai obturar, tal como um chumbo dentário que obtura um maxilar... Mas todos esses jogos sobre o cheio e o vazio, sobre o positivo e o negativo, sobre a marca (ativa) e a impressão (passiva), sobre o côncavo e o convexo de um mesmo objeto, aplicado sobre um órgão do corpo humano, reenvia precisamente à diferenciação e à complementaridade sexuais: o *Objet-Dard* toma uma aparência fálica, enquanto que ele só é, na realidade, a revelação minuciosa de um órgão feminino. O que separa a couraça ofensiva da *Feuille de vigne femelle* das curvas e das cavidades femininas da foto *Surrealismo*, também é uma variação infinitesimal: um jogo sobre o *infra-mince*. Estas esculturas, enquanto “marcas” de um sexo feminino, são moldagens maliciosas quanto à aparência (o ar viril do *Objet-Dard*), mas são os moldes femâlicos quanto à sua aparição (isto quer dizer a sua possibilidade de dar nascimento, por sua vez, à outras moldagens).*

Nessas obras, Duchamp propõe a relação de complementariedade e, ao mesmo tempo em que ocasiona a diferença entre o positivo e o negativo, no momento da moldagem de um outro corpo, ou seja, de um lado, temos a impressão passiva e, de outro, o objeto impresso, assumindo a conotação ativa. (Figs. 61, 62 e 63).

Por outro lado, os meus trabalhos materializam a passagem do tempo, ou seja, a temporalidade dos instantes é explicitada durante o processo da metamorfose provocada pela queima. Paradoxalmente, transmissões invertidas

desses gravados sobre a matriz imbricam essas delimitações convencionais de frente e o verso, de positivo e negativo, de início e de fim, provocando uma outra dimensionalidade entre os espaços intervalares dos papéis. Essa suspensão rítmica de *contato e distância* remete-nos à noção de *infra-mince* de Duchamp. Segundo Clair<sup>107</sup>,

*O **infra-mince** seria assim o grau qualitativo em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que possamos exatamente decidir quem é ainda o mesmo e quem é já o outro. Do ponto de vista puramente geométrico, poderíamos dizer que é a noção que recorre à passagem por fim: uma superfície é um volume cuja espessura se reduziria idealmente a nada, uma linha, uma superfície que se reduziria idealmente a uma dimensão; ou seja, à espessura de um plano é infinitamente fina; à passagem do plano ao volume (da segunda à terceira dimensão) é do domínio do **infra-mince**. Mas de um ponto de vista sensível, mais intuitivo, poderíamos dizer que **infra-mince** é a borda infinitamente **mince** – fina, que define um limiar/limite: limiar/limite da audição; limiar/limite da visão; limiar/limite do odor, tudo o que resulta aguçada a sensação. O toque imperceptível,*

---

<sup>107</sup> CLAIR, J. Sur Marcel Duchamp – et la fin de l'art. Paris: Gallimard, 2000. P. 272. "L'infra-mince serait ainsi le degré qualitatif où le même se transforme en son contraire, sans qu'on puisse exactement décider qui et encore le même et qui est déjà l'autre. D'un point de vue purement géométrique, on pourrait dire que c'est la notion qui fait intervenir le passage à la limite: une surface est un volume dont l'épaisseur se réduirait idéalement à rien, une ligne, une surface que se réduirait idéalement à une dimension; autrement dit encore, l'épaisseur d'un plan est infiniment mince; le passage du plan au volume (de la deuxième à la troisième dimension) est du domaine de l'infra-mince. Mais d'un point de vue sensible, plus intuitif, on pourrait dire que l'infra-mince est la lisière infiniment mince qui définit un seuil: seuil d'audition, seuil de vision, seuil d'odorat, tout ce qui ressortit au plus aiguë de la sensation. La touche imperceptible, infinitésimale que le sculpteur – un Brancusi, par exemple – donne à une courbe pour obtenir l'effet désiré relève de l'infra-mince". – Tradução nossa.

*infinitesimal que o escultor – um Brancusi, por exemplo – dá a uma curva para obter o efeito desejado revela um **infra-mince**.*

Para Duchamp, a diferença entre o vazio de uma forma e o cheio de uma moldagem corresponde também ao *infra-mince*. Nos meus trabalhos, as diferenças entre o mesmo e o seu contrário apresentam-se desde o gesto de gravar pela queima, que é indireto, até a captura da imagem, pela sua inversão. Nesse processo de transferência, geram-se aproximações daquilo que está gravado na matriz. Contudo, no momento do contato entre o carbono da madeira e a fragilidade do papel, as duas matérias transpõem-se uma sobre a outra para se constituir em uma outra matéria.

Embora permaneçam os códigos gráficos de referência inicial, de positivo e negativo, nessa passagem, os limites entre matriz e suporte se embaçam. Interpõe-se o questionamento: ao trabalhar até a redução mínima da matriz através do desdobramento rítmico da ação de queimar, poder-se-á ativar vazios ou apenas provocar marcas e vestígios de uma matéria? E, nesse procedimento de esvaziar uma determinada superfície pela combustão, ainda pode ser considerado uma transferência de gravações entre positivos e negativos?

Pode-se afirmar que não se pode esvaziar algo que não estava cheio antes, isto é, não se pode esvaziar o vazio, porém, ao provocar a gravação pelo gesto de queimar uma determinada matriz, conduz-se lentamente ao esvaziamento do seu formato inicial. Nos intervalos das impressões, o espaço

vazio é ativado entre as marcas e os resíduos mínimos da matéria carbonizada. E, mesmo que haja uma certa indefinição e um embaçamento entre vazios e cheios dos fragmentos, eles intercambiam e interagem, remetendo-se um ao outro. Nesse processo, a matriz transforma-se pelo rompimento dos seus limites, explicitando talvez a sua pré-formação, a sua reversibilidade, o seu interior-anterior.

### **2.5 Condensações: Sílex III, IV e V**

A terceira etapa, cabe ressaltar, é mais complexa do que as duas anteriores, uma vez que ocorre uma transformação significativa no procedimento de impressão das imagens. Nesses trabalhos, embora utilize matrizes de madeira de pequenas dimensões, ocorre uma inversão nos procedimentos devido ao uso da parafina como suporte sobre o qual realizo interferências diferenciadas de gravação e impressão.

Nesses trabalhos, a parafina passa por dois estados, o líquido, por aquecimento, e o sólido, pelo esfriamento; nessa passagem entre os dois estados, os resíduos e as fagulhas carbonizadas das matrizes são aprisionados e congelados pela parafina, resultando nas séries: *Sílex III*, *Sílex IV*, *Sílex V* e ainda uma última série que denominei de *Luas Negras*.

Nesse procedimento, o *suporte-parafina* é moldado em formas de metal em três tamanhos: 14 x 14 x 4,5 cm; 28 x 14 x 4,5 cm e 30 x 20 x 3 cm. Para a criação desses *objetos-gráficos*, é necessário distinguir os procedimentos em dois momentos:

**a. antes da moldagem:**

1. as matrizes carbonizadas são depositadas na fôrma, com o intuito de serem condensadas através da parafina;

2. a imagem é desenhada (no fundo da fôrma), com o intuito de criar vestígios com a fumaça de matrizes em chamas; ou são criados desenhos apenas com o carbono da madeira e depois são condensados na parafina;

**b. moldagem:**

1. no primeiro estágio, são criados os módulos de parafina através da *moldagem* nas fôrmas, formando blocos;

2. no segundo estágio, são realizadas interferências, com pequenas matrizes em chamas, sobre esses blocos de parafina; com o calor sobre a parafina, provoco novamente o seu aquecimento, surgindo outras interferências em torno dos fragmentos carbonizados da matriz; ao mesmo tempo, é necessário um extremo cuidado com esse *não controle* do fogo.

Cabe ressaltar que os procedimentos mencionados acima encontram-se imbricados em todos os trabalhos, porém, modificando-se as dimensões externas. Esses trabalhos formam três conjuntos, da seguinte maneira:

1. *Sílex III* - constituído por 72 módulos (14 x 14 x 4 cm cada), que são dispostos um ao lado do outro em justaposições e sobreposições de 3 módulos, sobre 3 chapas de ferro fixadas na parede, em uma dimensão total de 336 cm; (Fig. 64).

2. *Sílex IV* - constituído por 21 módulos (28 x 14 x 4 cm cada), dispostos um ao lado do outro sobre chapa de ferro fixada na parede, em uma dimensão total de 294cm; (Fig. 65).

3. *Sílex V* - constituído por 12 módulos (30 x 20 x 3 cm cada), dispostos sobre 12 estruturas de ferro fixadas na parede, mas diferenciam-se pela sua forma inclinada em relação à parede e pelo afastamento entre os módulos de 10 cm, em uma dimensão total de 384 cm. (Fig. 66).

**Figs. 64/65/66**

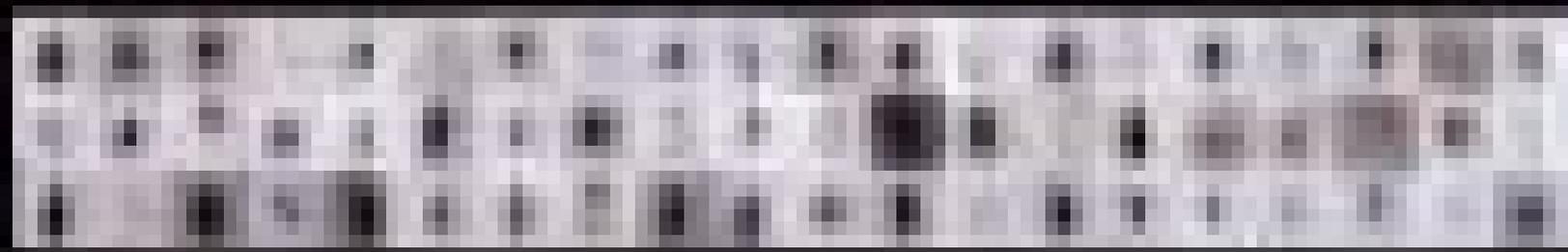
***Sílex III, Sílex IV, Sílex V. 2002***



a. *Sílex III*.  
Procedimento de gravação com fogo sobre  
o módulo de parafina (14 x 14 x 4,5 cm).



b. *Sílex III* – Procedimentos de moldagem com parafina.



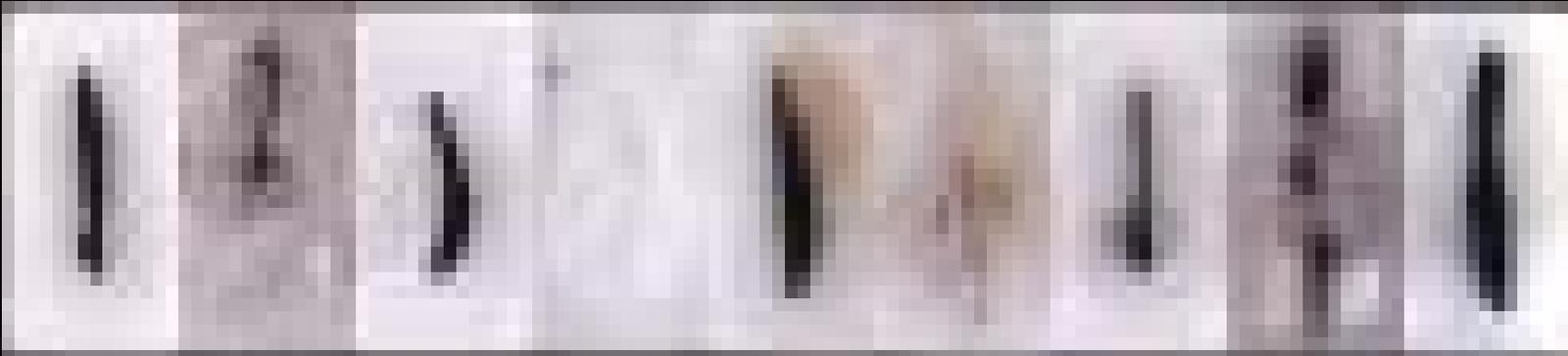
c. *Sílex III* – Montagem dos módulos de parafina sobre chapa de ferro.



d. *Sílex III* – Exposição Margs, Porto Alegre,RS, 2002. Vista lateral.



e. *Sílex III* – Exposição Fundarte,  
Montenegro, RS, 2004.  
Montagem com outras dimensões,  
126 x 112 x 4,5 cm.



f. *Sílex IV* – Detalhe dos módulos de parafina.



g. *S/lex IV* - Exposição Margs, Porto Alegre, RS, 2002. Vista lateral.



h. *Sílex V* - Exposição Margs, Porto Alegre, RS, 2002. Vista lateral.

i. *Sílex V*  
Exposição Margs,  
Porto Alegre, RS, 2002.  
Vista lateral e detalhes dos módulos.

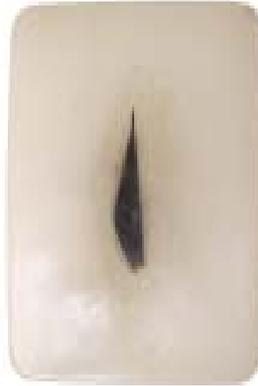




Fig. 67.  
Gravação com fogo  
sobre parafina.

Esses trabalhos, *Sílex III, IV e V*, apresentam matrizes de formatos remanescentes que remetem a instrumentos primitivos e instigaram-me a refletir sobre esse processo de transformação ocasionado pela destruição, resultante da ação do fogo. (Fig. 67).

Nesses trabalhos interessam-me essas formas de pontas de sílex, as quais são recortadas previamente, com formatos diversos. A queima opera a transformação interna da matéria, ao contrário dos gestos incisivos que produzem marcas negativas sobre a matriz, para depois serem transferidas para o suporte. Já o fogo produz a negação da matéria pela carbonização e desestruturação da matriz e, no instante em que ocorre o contato com a parafina, restos de vestígios são retidos e condensados na sua matéria.

Ao introduzir a parafina como *suporte* das matrizes carbonizadas, ocorre uma reversibilidade em relação aos meios utilizados anteriormente. Nesses trabalhos, o suporte também transforma-se, interagindo como imagem. Nesse sentido, esse procedimento opõe-se ao pensamento original da gravura, no qual se considera o suporte apenas como um fundo neutro, sobre o qual se imprimia a imagem gravada na matriz, que também perdia a sua função depois de concluída a tiragem.



Fig. 68. Pierre Soulages. *Eau-Forte XI*. 1957. 66 x 50 cm – 40 x 40 cm.

A parafina, portanto, não é uma matéria passiva - muda de estado com o calor -, sendo um suporte ativo pelas possibilidades intrínsecas à sua materialidade. A parafina propicia entrar na sua matéria, pois ela se desinforma e se condensa durante o processo. Não quero afirmar, no entanto, que os suportes utilizados anteriormente, como os papéis opacos e os translúcidos sejam passivos, pois, assim como observamos na obra gráfica de Soulages, o suporte, o papel branco e vazio, também interage para se constituir como imagem. (Fig. 68).

A parafina, no estado líquido, penetra nos espaços intervalares entre os vestígios dos fragmentos e das fagulhas das matrizes desintegradas. No momento em que ela se solidifica, cristaliza-se a formação da imagem. Nesse aspecto, os códigos da natureza gráfica de matriz e de impressão, de positivo e de negativo invertem-se através desse contato. Poderíamos dizer que a *matriz* e o *suporte* se entrelaçam e se integram simultaneamente, originando uma outra possibilidade de formação da imagem.

Nesse procedimento, com a inserção de um novo dispositivo operatório, propicia-se uma estruturação do suporte através da moldagem da parafina em fôrmas de metal. De uma certa maneira, esses moldes fazem referência aos meios formais da escultura, os quais têm a função de serem um suporte físico e propiciam conservar e duplicar uma determinada forma diversas vezes. Ou seja, remete ao princípio de negativo e positivo, de forma e contra-forma; o molde é o vazio negativo, que possibilita o seu preenchimento com uma matéria,

resultando no positivo, o cheio. Nesses trabalhos, as fôrmas propiciam que a parafina, em seu estado disforme, seja estruturada em determinados formatos depois de solidificada. Aqui se operam duas questões em relação aos procedimentos da gravura: o contato entre a forma e o disforme, entre o vazio e o cheio. O contato refere-se ao positivo propiciado pelo preenchimento do vazio da fôrma.

Os módulos de parafina são duplicados no intuito de produzir semelhanças de um mesmo formato diversas vezes. Por outro lado, embora seja um princípio inerente aos meios reprodutivos da gravura, não se trata de realizar uma reprodução serial, porém de explicitar, nessa série de módulos, a produção das semelhanças que disseminam o único e, em cada unidade, as diferenças.

Nessa passagem entre a instabilidade e a estabilidade, entre o contato e a perda, a impressão através da parafina torna visíveis os vazios que se desvelam entre os interstícios das fagulhas e fragmentos carbonizados, que constituem os cheios densos no momento da solidificação da parafina. Assim, a matriz carbonizada evoca, na sua opacidade, a concentração máxima de matéria e a parafina, pela sua translucidez, atua em um espaço indeterminado, no qual a noção de temporalidade está presente no momento em que ocorre a condensação das matérias.

Desse modo, esses trabalhos explicitam as diversas etapas que

envolvem o *tempo* da gravura. Os intervalos e as passagens são evidenciados simultaneamente entre a metamorfose da matriz (em processo de queima) e da parafina (em processo de líquido/sólido), bem como nas sutis diferenças entre concentração e dispersão das partículas presentes nas matrizes carbonizadas. E, nessa transposição quase invisível entre os intervalos mínimos de tempo, revertem-se as oposições de vazio e de cheio em suas relações de ação positiva e de ação negativa.

Por outro lado, as imagens surgem de operações específicas que vão além do controle, nas quais o inesperado e o acaso interagem. A matriz, ao ser queimada, transforma-se progressivamente pela perda da sua matéria e, nessa passagem, explícita, na sua irreversibilidade, a permanência de vestígios dos seus esvaziamentos na parafina.

Os esvaziamentos da matriz evocam dois sentidos: ao mesmo tempo em que a imagem revela semelhanças muito próximas com a sua forma inicial, também ocorre o desaparecimento dessa semelhança primeira. Os vazios já não são mais delimitados e circunscritos em uma determinada área, situam-se entre os espaços que se abrem pelo esvaziamento da matéria pela combustão.

Nesse sentido, as imagens não se configuram mais em seus aspectos determinantes pela sua rigidez técnica de reprodução, mas, ao contrário, o domínio é exercido por essa flutuação rítmica e orgânica, deixando agir o *tornar-*

se. Entende-se que nesse processo de ocasionar a metamorfose da matéria, os acasos não são aleatórios e vagos, mas ativados por uma determinada ação.

Simultaneamente, entre os fragmentos sucessivos do movimento, apreendemos o tempo, também um dos princípios inerentes à gravura. A presença do efêmero é observada nos trabalhos da artista brasileira Shirley Paes Leme, cuja série de desenhos é semelhante a sopros de fuligem sobre os papéis, realizados com fumaça de vela congelada. Das observações de Adriano Pedrosa e Verônica Cordeiro<sup>108</sup>, anoto:

*Contrários ao processo tradicional da gravura, esses desenhos não incidem por meio de linhas marcadas ou incisões feitas sobre a matriz rígida e passiva. Demonstram a captura de impressões deixadas no ar, em vão, da passagem de elementos vivos e reações químicas da natureza.*

Nesses desenhos, Shirley tenta deter o aspecto efêmero de algo volátil que se esvai no espaço. Esse processo também ocorre em alguns dos meus trabalhos quando a parafina aprisiona os desenhos realizados com a fumaça da matriz em combustão. Nesse sentido, o desaparecimento e o esvaziamento da semelhança com a matriz original sinalizam um *vir a ser* ou um *caminho*

---

<sup>108</sup> SHIRLEY PAES LEME. *Correr o risco*. 2000. P. 63.

*anterior* que evoca talvez o estado primordial ou efêmero da matéria. (Figs. 69 e 70).

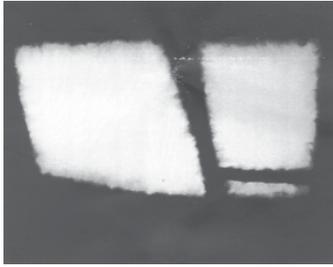


Fig. 69. Shirley Paes Leme.  
*Through the Window*. 1997-98.  
Fumaça congelada sobre tela, 100 x 140 cm.

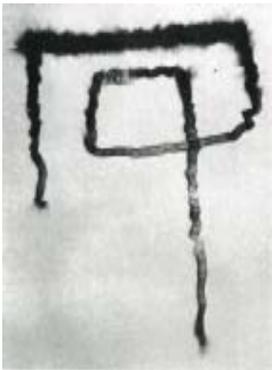


Fig. 70. Shirley Paes Leme.  
*Through the Window*. 1997-98.  
Fumaça congelada sobre tela,  
100 x 140 cm.

Por outro lado, o artista francês Christian Jaccard (1939), por exemplo, utiliza o elemento fogo em diversas obras, o que lhe permite exaltar, segundo Berthet<sup>109</sup>, essa *dualidade paradoxal de criação e destruição, da criação pela destruição*. O trabalho desse artista se desdobra pela intervenção do fogo sobre diversos suportes (tela, madeira, metal), buscando testar os diferentes contatos entre as matérias. Por exemplo, quando ele interfere na madeira, coloca sobre ela um tipo de gel inflamável para provocar vestígios do carbono. Jaccard<sup>110</sup>, em uma entrevista com Berthet, relata:

*Os efeitos de matéria próximos ao carvão da madeira associados às partículas de carbono se aglutinam e fazem nascer uma sucessão de estratos identificáveis aos vestígios de queimadas (fertilização), sobrevivência de uma prática ancestral ligada à agricultura primitiva, à cultura de queimar.*

A intervenção do fogo provoca embates diferenciados nas matérias utilizadas, assim como ocasiona efeitos imprevisíveis e incontroláveis durante

<sup>109</sup> 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. P. 29-39.

<sup>110</sup> Ibid. P.30. “Les effets de matière proches du charbon de bois associés à des particules de carbone s’agglutinent et font naître une succession de strates identifiables aux traces d’écobuage, survivance d’une pratique ancestrale liée à l’agriculture primitive dite culture sur brûlis”. – Tradução nossa.



Fig. 71. Cristian Jaccard. *Ex-voto 17. siècle*. 1980. Anonyme calcine, 237 x 189 cm.



Fig. 72. Cristian Jaccard. *Trophée pigmente 7747*. 1977. Couro cortado ao meio, 240 x 80 cm.

a queima. É justamente esse aspecto exploratório do processo e essa margem do acaso que também se instaura no meu trabalho. É como detectamos no trabalho de Jaccard<sup>111</sup>, pois trata-se,

*[...] de um método exploratório antes que de um jogo com as incertezas. É como um inquérito, cujas investigações levam progressivamente a 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 uma dimensão programática apareça aberta [...].*

Segundo o artista, a parte deixada ao acaso é inerente a entropia desse movimento dual entre a expansão-contração. Nesse ritmo, a energia do fogo sempre deixa vestígios e fragmentos da sua passagem fugaz e efêmera. Nesse movimento relativo do tempo, entre ausência e presença, as marcas tornam-se irreversíveis e provocam estados de esvaziamentos permanentes. Na obra de Jaccard, a ação do fogo articula indubitavelmente um processo pictural no trabalho, ou seja, o processo da combustão dá origem a outras possibilidades que revelam o poder inerente de cada matéria no seu confronto com o fogo. (Figs. 71 e 72).

---

<sup>111</sup> 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. P.31. “[...] d’une méthode exploratoire plutôt que d’un jeu avec l’incertain. C’est comme une enquête dont les investigations mènent progressivement à des résultats et où les limites semblent être fréquemment repoussées, afin de constituer les éléments tangibles provant la nécessité du processus de combustion sur les champs variés, pour qu’une dimension programmatique apparaisse ouverte”. – Tradução nossa.

*Essa matéria fundadora da qual temos a certeza de que ela provém de um tempo muito distante, sob o horizonte e na qual nos deixamos voluptuosamente engolir na sua materialidade universal. [...] Pois o fogo coloca a sua força na sua própria substância, onde sua medida torna-se a nossa infinita imensidão<sup>112</sup>.*

Para Jaccard, a presença simbólica do fogo faz parte da vida e é encontrada em diferentes culturas como símbolo da ressurreição, imortalidade, fecundação, iniciação, sol, sangue, luz, incineração, mitologia. Sendo um fator essencial e invisível que está presente no interior da matéria, apresenta uma realidade dual: é um elemento que queima e dissocia os elementos. É energia nuclear inserida em um gigantesco astro solar e também pode ser produzido artificialmente pelo homem que gera realidades poéticas, metafóricas e filosóficas. Diante da imensidão de um vulcão, por exemplo, o qual pode provocar irradiações incontroláveis, tornam-se banais as transgressões operadas pelo artista. O fogo real destrói e transforma e o fogo metafórico é concebido pela singularidade da imaginação poética.

Assim, a tensão gerada nesse confronto interno e externo da matéria, entre a madeira e a parafina e, - ambas são transformadas pelo calor (fogo)-, propiciaram-me explorar esse processo de criação pela destruição. E, nesse

---

<sup>112</sup> 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. P.34 “Cette matière fondatrice dont on a la certitude qu’elle vient du fond des temps, de loin, sous l’horizon, et on se laisse voluptueusement engloutir dans sa matérialité universelle. [...] Car le feu puise sa force dans sa propre substance, où sa mesure devient notre infinie démesure. – Tradução nossa.

sentido, ocorre um certo esvaziamento que se abre entre a materialidade e a imaterialidade, entre a presença e a ausência. Ao mesmo tempo em que a matriz suporta e acumula uma multiplicidade de fragmentos de vestígios mínimos, ela é dilacerada. E, nesse rompimento, gera uma outra imersão na matéria e, nessa metamorfose, um retorno, talvez, ao seu elemento fundamental, detectada pela presença rítmica das fagulhas negras de carbono.

No entanto, esses ritmos repetidos podem ser percebidos entre a regularidade e a irregularidade. Há uma regularidade externa no que se refere à ação e no gesto que reproduz os blocos de parafina. E, por outro lado, a configuração dos fragmentos que se formam ao acaso, produzindo efeitos irregulares na parafina ou no papel, porém, mesmo nessa desorganização, há uma continuidade rítmica dos elementos. Nesse sentido, as imagens dessa série configuram-se em um processo sempre *em devir* e, nessa passagem intervalar de condensar as matérias, origina-se continuamente uma outra imagem.

### **2.5.1 Luas Negras**

Esses trabalhos são constituídos por diversos módulos de parafina com pigmento, de 14 x 14 x 4,5 cm, dispostos no sentido vertical, do chão ao teto, cujos blocos são apoiados individualmente sobre 19 estruturas de ferro. (Fig. 73).

**Figs. 73**

***Luas Negras. 2004***



a. *Luas Negras*. Obra apresentada na Sala de  
Exposições Java Bonamigo, UNIJUÍ, 2004.  
146 x 14 x 4,5 cm.



b. *Luas Negras*. Detalhes das impressões nos módulos de parafina.



Fig. 74. Constantin Brancusi. *Coluna sem fim*. 1930-33. Paris, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou.

Configura-se como uma coluna que se estende e se repete quase ao infinito e que poderia ser relacionada à repetição modular da *Coluna sem fim*, de Brancusi (1876-1957). Contudo, um dos módulos é apresentado com um certo deslocamento da coluna; é colocado um pouco abaixo do centro que seria o centro da extensão vertical da parede, justamente em uma área de instabilidade. (Fig. 74).

Desse modo, é uma nova instabilidade que se abre e se fecha no meu processo de criação. Os trabalhos dessa etapa retomam apenas os resíduos, as cinzas e o pigmento, também a ausência do gesto, da matriz, do fogo, desconstruindo a referência de procedimentos que envolvem os meios gráficos. Porém, o que permanece dessa massa cinzenta e escura é apenas o procedimento da moldagem de forma e contra-forma, gerado no vazio negativo da forma, o bloco positivo.

Nesses últimos trabalhos, talvez, pelo fato de buscar a ausência dos referenciais anteriores, seja evocado o ponto zero da gravura, assim como o quadrado branco sobre branco de Malevitch (1878-1935), nas telas brancas de Rauschenberg (1925) ou mesmo na obra de Tàpies (1923). Essas obras apresentam a ausência de marcas ou das pinceladas, da mesma maneira como desaparece o gesto incisivo que produz marcas, memória e os vestígios das queimas, restando apenas uma matéria indiferenciada. Nesse esvaziamento de qualquer interferência proposital, os blocos mostram-se quase anônimos,

porém, concentrados em sua matéria. Paradoxalmente, surgem as *Luas Negras*, desdobrando-se em suas diversas fases.

É esse sentido anônimo que as pinturas de Tàpies evocam, e, segundo Buci-Gluksmann, *um poder do infinito que esvazia as coisas, rarefica o mundo e suscita uma sensação de reflexão, um pensamento pictural*. Nos meus trabalhos, emergem blocos de colorações com pretos e cinzas densos e neutros, um estado entre o branco e o preto, um retorno às cinzas, aos resíduos da matéria. São ausências e presenças imobilizadas e condensadas em uma matéria. Para Buci-Gluksmann<sup>113</sup>, o vazio na pintura é algo que persiste contra a perda, ou seja,

*[...] O vertical dentro da imanência, a memória de um 'sublime' redobrado porque inatingível. Uma impressão sublimada que se institui, uma arte poética que joga duplamente e encontra, no seu inabitável uso do mundo, suas moradas [...]. O vazio é essa arte do tremular ou do abrupto cotidiano, seu cansaço ou sua tragédia levam à rememoração de uma verticalidade sublime.*

A obra pictórica de Tàpies é elaborada a partir do lado interno e, nesse procedimento, explicita a matéria da pintura pela sua ausência e neutralidade.

---

<sup>113</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. Le vide en peinture. In: Tàpies. Paris: Editons du Jeu de Paume, 1995. P.24. "Ce qui perdure contre toute perte, le vertical dans l'immanence, la mémoire d'un 'sublime' redoublé car inatteignable. Une empreinte de sublimité qui s'institue, un art poétique qui joue doublé et trouve, dans l'inhabitable use de monde, ses demeures. [...] Le vide est cet art du tremblé ou l'abrupt du quotidien, sa fatigue ou sa tragédie côtoient la remémoration d'une verticalité sublime". – Tradução nossa.



Fig. 75. Antoni Tàpies. *Pyramid*. 1959. Pintura e mármore sobre tela, 190 x 240 cm.



Fig. 76. Antoni Tàpies. *Superimpositin of Grey Matter*. 1961. Pintura e mármore sobre tela montada sobre madeira, 197 x 263 cm.

Nesse aspecto, ele remete ao princípio da pintura, ao pigmento, à coloração, porém, através da matéria da cor. Segundo Buci-Gluksmann<sup>114</sup>,

*[...] Para sublinhar que a invenção do cinza em pintura é também aquela cor do vazio. Porque o cinza, que não é nem preto nem branco, uma cor não-cor, um neutro, é então uma cor cósmica como havia visto Paul Klee. O mundo nasce de um 'ponto cinza, que é o caos' e esse ponto inicial, 'salta por cima de si mesmo no campo onde cria a ordem'. [...] ele é, mais que qualquer outro tom, a cor da ausência, do silêncio, da melancolia ou da indiferença.*

A cor cinza utilizada por Tàpies é esta não-cor que neutraliza as oposições. Tàpies, *cria uma analogia com o invisível e com todos os territórios primitivos da poeira, das cinzas e das paisagens queimadas, do caos vulcânico, onde a vida e a morte se encontram petrificados para sempre*<sup>115</sup>. Poderíamos dizer que a densidade da coloração cinza adquirida nos blocos de parafina é também essa matéria neutra e monocromática, como uma potencialidade vazia, abrindo-se para novas marcas ou inscrições. (Figs. 75 e 76).

<sup>114</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. Le vide en peinture. In: TÀPIES. Paris: Editions Jeu du Paume, 1995.P.22. "Pour souligner que l'invention du gris en peinture est aussi celle de la couleur du vide. Car le gris, qui est ni noir ni blanc, une couleur non-couleur, un neutre, est d'emblée couleur cosmique comme avait vu Paul Klee. Le monde naît d'un "point gris qui est chaos", et ce point initial "saute par-dessus lui-même dans le champ où il crée de l'ordre". [...] il est, plus que tout autre ton, la couleur de l'absence, du silence, de la mélancolie ou de l'indifférence". – Tradução nossa.

<sup>115</sup> Ibid. P.21. [...] il crée une analogie avec l'invisible et avec tous ces territoires primitifs de la poussière, de la cendre et des paysages brûlés, des chaos volcaniques, où la vie et la mort se rejoignent, pétrifiées pour toujours". – Tradução nossa.

Na pintura de Tàpies, são provocadas interferências sobre essas matérias indiferenciadas com marcas e grafismos que entranham na sua superfície, assinalando vestígios de desenhos grafitados. Buci-Gluksmann<sup>116</sup> comenta que

*A espacialidade própria a Tàpies é uma multiplicidade plana retrabalhada por uma série de marcações, de inscrições que estabelecem uma circulação e mesmo uma respiração – um ritmo – dentro do opaco primordial, o ‘zero das formas’, esse nada liberado. Fazer ver o seu vazio define uma operação em que o espaço potencialmente infinito do sem horizonte nem centro torna-se espaçamento, vazio intersticial, ‘vazio mediano’ para retomar os termos da estética chinesa.*

Por outro lado, é paradoxal pensar que o vazio pode surgir dentro de uma obra que enfatiza a questão da matéria na sua densidade, como em Tàpies. Percebemos que as formas da sua obra se aproximam, por exemplo, do branco de um muro ou mesmo de uma folha de papel, e que estão ali, prontos para receber a intervenção dos signos e traços, buscando no interior da matéria esse *abismo cósmico* infinito.

---

<sup>116</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. Le vide en peinture. In: TÀPIES. Paris: Editions Jeu du Paume, 1995. P.18. “[...] la spacialité propre à Tàpies est une multiplicité plate retravaillée par tout une série de marquages, d’ inscriptions qui établissent une circulation et même une respiration – um rythme – dans l’opaque primordial, ce ‘zéro des formes’, ce ‘rien libéré’. Faire voir son vide définit alors une opération où l’ espace potentiellement infini du sans horizon ni centre devient espacement, vide interstitiel, ‘vide médian’ por reprendre les termes de l’esthétique chinoise”. - Tradução nossa.

Em 1951, Rauschenberg realizou uma série de pinturas modulares brancas que também se inscrevem na experiência do vazio e do silêncio. Rauschenberg, ao escrever a Parsons, relata<sup>117</sup> :

*São as grandes telas brancas (1 branco para um Deus) que organizei e escolhi com a experiência do tempo e que apresento como a inocência de uma virgem. Elas tratam do silêncio orgânico, de sua suspensão, de sua excitação e de seu corpo, da limitação e da liberdade da ausência, da plenitude plástica do nada, do ponto onde nasce e termina um círculo [...].*

Essas pinturas monocromáticas e totalmente brancas são destituídas de imagem e de quaisquer elementos, como traços e cores para não sugerir nenhuma ilusão de profundidade e, talvez, referir-se à monocromia como sendo o ponto zero da pintura. Nessa obra, Rauschenberg enfatiza a presença do silêncio, da limitação, da ausência, do nada e, talvez, como um ponto no qual nasce e termina um círculo.

Desse modo, toda matéria propicia que seja aflorado o seu aspecto visível e invisível e nisso configura o desdobramento de uma certa duplicidade

---

<sup>117</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. Le vide en peinture. In: TÂPIES. Paris: Editions Jeu du Paume, 1995. P. 6 "Ce sont de grandes toiles blanches (1 blanc pour 1 Dieu) que j'ai organisées et choisies avec l'expérience du temps et que je présente avec l'innocence d'une vierge. Elles traitent du silence organique, de son suspens, de son excitation et de son corps, de la contrainte et de la liberté de l'absence, de la plénitude plastique du rien, du point où naît et s'achève un cercle [...]". - Tradução nossa.

que, segundo Buci-Gluksman<sup>118</sup>, pode ser

*Interna e externa como a pele, envoltório e envelopada, superfície e relevo, plana e objeto, abstrata e figurativa, simbólica e cotidiana, terrestre e espiritual. Um tal ato de duplicação ou de um duplo que abre a matéria para as suas diferenças, uma perturbação permanente de um exterior que não é um objeto puro e de um interior que exclui uma simples interioridade subjetiva.*

Os meus trabalhos, de uma certa maneira, remetem à busca do espaçamento interior da matéria através do rompimento dos seus limites externos. O que resta dessa operação entre vazios e cheios na gravura? O fogo tem essa força dilaceradora que liquefaz a parafina, carboniza a madeira, ou seja, a matéria é aviltada, corrompida para regenerar-se. E, ao ser concebida em uma outra forma, o fogo a individualiza. Porém, essas metamorfoses também implicam outras operações e desnudamentos. De um lado, é enfatizada a presença da matéria na sua densidade e, de outro, há o esvaziamento de marcas de ferimentos e também a subtração dos vestígios dos fragmentos.

E que formas/imagens são essas que resultam dessa desmaterialização da matéria? Percebe-se que é nessa ação de queimar a matriz, levando-se a

---

<sup>118</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. Le vide en peinture. In: TÂPIES. Paris: Editions Jeu du Paume, 1995.P.18. "interne et externe comme la peau, enveloppe et enveloppée, surface et relief, plane et objet, abstraite et figurale, symbolique et quotidienne, terrestre et spirituelle. Un tel acte de doublement et de doublure ouvre la matière à ses écarts, à une perturbation permanente d'un dehors que n'est pas l'objet pur, et d'un dedans qui exclut une simple intériorité subjective". – Tradução nossa.

queima até o limite e a exaustão da sua matéria, que ela se metamorfoseia em carbono. A matéria translúcida da parafina é afetada pela opacidade desses restos e dessas microgranulações dos pigmentos e já não é possível entrever nada. E a matéria imobilizada nela mesma, e o vazio e cheio, são agora densos e plenos, ultrapassaram a sua própria dualidade. Onde estaria a ossatura da gravura, uma vez que a distinção entre os vazios e cheios foi anulada? A operação dual de trabalhar os vazios e os cheios desse ato de gravar é ultrapassada, assim como não há memória, não há mais matriz pois também a ação de multiplicar foi levada até a sua exaustão. Evoca-se uma outra topologia, já que desaparece também o gesto individual, embora cada bloco de parafina produza as marcas singulares de sua diferença.

Por outro lado, na opacidade da matéria, filtram-se outras camadas que nos reenviam para a dimensão do limitado e do ilimitado. Cada forma fechada retém a presença nela mesma de um ponto zero, um corpo vazio. E o que foi cheio, agora é pleno, e este contém o vazio. Todavia, é nesse estado indeterminado das matérias que a ausência e a presença, o positivo e o negativo se reconciliam e se condensam através dos cinzas negros e densos nos blocos de parafina. Deles emergem duplicados os pontos vazios de uma luz negra e silenciosa das queimadas.

## Memórias

*O meu interesse primordial por determinados materiais talvez tenha origem nas minhas vivências, que me acompanharam durante a infância com a madeira, o fogo e a massa. Essas matérias, de uma certa maneira, estão presentes nos meus resíduos de memória e impressas nas minhas matrizes inconscientes. Além disso, na minha infância, ouvia meus pais comentarem sobre os fragmentos de objetos primitivos, como as panelas de barro, que eram encontrados na lavoura, obviamente sem nenhuma importância para eles. Há pouco tempo, ocorreu a descoberta de um sítio arqueológico, próximo ao local onde nasci e vivi nos primeiros anos. Mais tarde, meu pai adquiriu uma indústria química de sabão, a qual se dedicou durante 40 anos. Então, desde a infância até a minha vida adulta, convivi com materiais brutos e massas que se transformavam, sendo os meus brinquedos favoritos: brincar entre as toras de madeira usadas para aquecer uma imensa caldeira, com a função de transformar as diversas substâncias; depois da cocção, a massa era despejada e moldada em grandes fôrmas. Eu adorava ficar perambulando entre essas fileiras de formas de mais dez metros de comprimento e com uma altura em torno de 1,20m,*

*observando e fazendo marcas com os dedinhos na sua superfície, acompanhando diariamente, até o seu resfriamento completo, o que demorava semanas; na etapa seguinte, essas formas eram desmontadas lateralmente, surgindo grandes blocos de sabão, que eram recortados artesanalmente com fios de arame; essas pranchas de sabão eram empilhadas para mais uma secagem.*

*E, para finalizar o processo, as pranchas eram cortadas em tiras, em uma mesa especial, e, em um movimento inverso de corte, transformavam-se em pedaços de sabão, os quais eram carimbados individualmente com a marca da empresa (Marabá) e, finalmente embalados em caixas de madeira. Todos esses procedimentos me deixavam fascinada, principalmente pela destreza rítmica e repetida dos funcionários que executavam tais tarefas. Desse modo, os trabalhos que realizo vêm impregnados dessas formas e imagens que, de uma certa maneira, estão presentes nos meus resíduos de memória.*

### **CAPÍTULO III**

## **PERCURSOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: ACASOS E REPETIÇÕES RÍTMICAS**

### 3.1 Incorporação do acaso na criação artística: limites imprecisos

*É das coisas lançadas ao acaso que surge o cosmo;  
é partir da desordem que ele se ordena e organiza<sup>119</sup>.  
Heráclito*

A intervenção do acaso na arte é preconizada desde as experiências dos dadaístas, que começaram a incorporá-lo como um novo elemento de estímulo no processo de criação artística. Os acidentes, as surpresas ou coisas imprevistas, que intervêm no ato criador, tornaram-se um meio deliberado e inesgotável para novas expressões. E é com esse reconhecimento intuitivo de um sentido no fato do acaso que a imaginação criadora se revela e se confirma.

No meu processo de gravação com fogo, provoca-se a destruição da matéria, da qual surgem fragmentos dispersos dessa interferência não controlada, e dessa ação de queimar surgem os *acazos*, não como algo aleatório e vago, mas ativados pela combustão para serem incorporados como imagem.

---

<sup>119</sup> COSTA, A. Heráclito. Fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: Difel, 2002. P.189.

Ao mesmo tempo em que alguns princípios de vazio e cheio, inerentes aos meios de gravação e impressão encontram-se imbricados nas imagens, percebo que as aproximações pelo *contato* entre as diferentes matérias e materialidades remetem a outros procedimentos operatórios durante o processo de criação. E, na medida em que ocorre o desdobramento desse *fazer prático*, de acordo com Rey<sup>120</sup>, *nos deparamos com imprevistos e acasos, acontecimentos esses que acabam abrindo flancos em nossas certezas e induzem-nos a redirecionar caminhos pré-estabelecidos.*

Nesse sentido, o meu processo de criação artística se articula a partir de uma dimensão *heurística*, propiciando a abertura para possíveis desvios, para que sejam redimensionados e incorporados ao trabalho, como nos aponta de Didi-Huberman<sup>121</sup>

*O procedimento supõe a operação como um conjunto de propriedades estruturais, ela sublinha a dimensão teórica e mesmo lógica dos procedimentos, dos processos, das escolhas formais. Ela coloca no trabalho artístico essa dimensão que qualifiquei de heurística, onde as manipulações materiais e processuais aparecem como tantas*

---

<sup>120</sup> REY, S. *Instauração da imagem como dispositivo de ver através*. In: Porto Arte v. 13, nº21, maio de 2004. Porto alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 2004. P.35

<sup>121</sup> DIDI-HUBERMAN. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. P.91. "La procédure suppose l'opérativité comme ensemble de propriété structurales, elle souligne la dimension théorique et même logique des procédés, des processus, des choix formels. Elle met au jour, dans le travail artistique, cette dimension que j'ai qualifiée d'heuristique, où les manipulations matérielles et processuelles apparaissent comme autant d'hypothèses, ce que la définition épistémologique de l'heuristique designe dans l'expression si juste de *working hypothesis*". – Tradução nossa.

*hipóteses, o que a definição epistemológica de heurística designa na expressão working hypothesis.*

Segundo Pareyson<sup>122</sup>, *o procedimento da arte é um puro tentar: um tentar que não se apóia senão em si mesmo e no resultado que se espera obter.* Todavia, nesse movimento, observam-se ações que são indizíveis, mas que estão ali evocando algo do invisível, aquilo que o pensamento não tem controle, mas que entram em acordo durante o processo do fazer. É como assinala Valery<sup>123</sup>: *na produção da obra, a ação vem sob a influência do indefinível.*

Percebemos que no processo de produção da obra se estabelece uma espécie, segundo Valery<sup>124</sup>, *de um regime de execução durante o qual há uma troca entre as exigências, ou conhecimentos, as intenções, os meios, todo o mental e o instrumental, todos os elementos de ação*, cujos resultados não estão determinados anteriormente e, conseqüentemente, não há uma previsão segura daquilo que surgirá no trabalho, mas, por outro lado, ocorrem aproximações a partir das possibilidades matéricas dos materiais utilizados.

Ao longo do meu percurso criativo com a gravura, mesmo utilizando um meio que exige uma certa operação técnica, o inesperado e o acaso sempre

---

<sup>122</sup> PAREYSON, L. *Estética – Teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. P.69.

<sup>123</sup> VALERY, P. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. P. 191.

<sup>124</sup> *Ibid.* P.191.

foram incorporados ao procedimento. Ao mesmo tempo, esses meios foram colocados em confronto com o que poderia ser esperado em termos de precisão técnica dos meios gráficos e a abertura para os desvios no percurso. Ao mesmo tempo, foram detectadas as possibilidades intrínsecas dos limites e das características inerentes das matérias, as quais se desorganizam e reorganizam durante o trajeto da criação artística. Nesse sentido, entendo que os processos operatórios desencadeados pelo ato criador estão vinculados às delimitações e às potencialidades inerentes das matérias utilizadas, como assinala Ostrower<sup>125</sup>,

*Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e tantas outras impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas. De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser poderá o seu espírito criar asas e levantar vôo, indagar o desconhecido.*

Nesse pensamento há, portanto, uma confluência de ações que intervêm durante o processo de construção da obra, dentre as quais selecionei algumas alternativas e excluí outras e, nesse contexto, *no formar, todo o construir é um destruir*.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978. P. 32.

<sup>126</sup> Ibid. P. 26.

Entre o processo criativo e a escolha dos procedimentos, o que incita a minha criação artística é justamente a referência que possuo dos meios e dos materiais escolhidos pelas suas possibilidades gráficas. Simultaneamente, as matérias não são destituídas de suas especificidades intrínsecas, ao contrário, são exploradas e manipuladas no intuito de tensioná-las e modificá-las, atribuindo-lhes novas significações. A respeito disso, Salles<sup>127</sup> coloca,

*O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma troca recíproca de influências. Esse diálogo entre artista e matéria exige uma negociação que assume a forma de obediência criadora.*

No entanto, constatei que, durante o percurso, ocorrem acasos e imprevistos, em que as diversas tentativas envolvem um constante *fazer e refazer*. Porém, quando encontramos o caminho, sabemos que o encontramos. Em relação ao ato criador, Duchamp<sup>128</sup> coloca:

*O artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a*

---

<sup>127</sup> SALLES, C. A. *Gesto inacabado* – processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. P. 72.

<sup>128</sup> DUCHAMP, M. *O ato criador*. In: BATTOCOCK, G. A nova arte. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. P. 73.

*intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.*

O pensamento de Duchamp enfatiza essa necessidade do artista permitir-se um certo esquecimento de um saber muito preciso em relação aos meios, para que flua a criação, deixando uma margem para o acaso. Nesse aspecto, o artista Soulages<sup>129</sup>, por exemplo, ao utilizar o ácido para gravar a placa de cobre observa *um acaso aceitável* (hasard accepté). Isso quer dizer que ele tem plena consciência e um determinado controle sobre o procedimento técnico que utiliza. Todavia, quando a gravação é feita com um instrumento, ocorre o controle e é a vontade de alguém impondo uma linha e uma forma mais rígida e delimitada, mas com o ácido há menos controle, já que pela corrosão se obtém a transformação de maneira mais orgânica da matéria.

Nos meus trabalhos, mesmo utilizando meios e materiais diferentes, também ocorre esse *acaso aceitável*, quando queimo as matrizes de madeira, também é esse tempo de metamorfose que registro no papel ou na parafina. Essas matérias, com suas resistências e fragilidades, levam-me a questionar sobre o que ainda permanece da xilogravura original, uma vez que o trabalho transpõe os limites e especificidades de gravação de matriz e impressão.

Nos meus trabalhos, as impressões sobre o papel ou nas condensações

---

<sup>129</sup> SOULAGES. *L'oeuvre imprimé*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003. P.31.

na parafina entram em conexão para materializar a passagem dessa metamorfose da matéria em combustão. No entanto, esse procedimento de incorporar um constante *devenir*, ao contrário do que se poderia supor, nem sempre é fácil, uma vez que envolve questões que desestabilizam procedimentos no momento em que o acaso entra como elemento constitutivo da imagem.

Desse modo, nas imagens dessa investigação, estão imbricadas as peculiaridades e a interação das diversas matérias, que, no seu contato, provocam *reações* diferenciadas. Assim, as imagens surgem nesse trânsito entre as indeterminações e as certezas e, paradoxalmente, nesses limites imprecisos, e a criação ocorre pela destruição da matéria.

*O fazer criador provoca contornos que se contaminam, absorvendo os acasos e as necessidades, dissolvendo os vácuos entre o que se projeta e não acontece e que não se projeta e acontece, fazendo de si uma ação em estado de gerúndio: híbrida, espessa, irresoluta, inacabada<sup>130</sup>.*

Portanto, o processo criador envolve seleções, apropriações e experimentações nas suas diversas possibilidades de combinações e transformações entre semelhanças e diferenças dos meios e das matérias, nas quais, conseqüentemente, ocorrem os imprevistos. Na minha produção

---

<sup>130</sup> DERDICK, E. *Linha de horizonte* – por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001. P.28

gráfica, instauram-se diversas conexões e a matriz não é o negativo da imagem, configura-se no processo. A imagem é ativada entre a perda e o contato, entre a ausência e a presença, entre os vazios e os cheios.

Os acasos provenientes dos vestígios das queimadas, ao serem incorporados no meu percurso gráfico, também me permitiram conquistar um outro domínio técnico ao longo *desse fazer*. Por outro lado, esses rompimentos ocasionados pela destruição me possibilitaram penetrar e aprofundar na matéria e não apenas criar marcas na sua superfície, mas metamorfosear processos e procedimentos. Assim, os trabalhos surgem desses atos internos e externos e nas imprecisões dos limites das matérias.

### **3.2 Repetições como princípio de multiplicidade**

Nos trabalhos desta pesquisa, os elementos repetem-se inúmeras vezes através das matérias envolvidas nos processos e nos procedimentos: no gesto, na ação, na inversão, nas formas repetidas e moduladas dos blocos de parafina, nos papéis e na multiplicidade dos fragmentos das matrizes carbonizadas. Pergunto-me: como efetivamente as repetições se configuram no meu processo de criação, já que utilizo inúmeros blocos de parafina e cada imagem é única?

Os conjuntos dos trabalhos são instaurados através de séries compostas por múltiplos de blocos de parafina. A multiplicidade dessas formas repetidas se diferencia dos aspectos que se referem a uma produção seriada de um padrão neutro. Considero uma *série* de trabalhos, quando, no seu conjunto, são desdobradas as mesmas questões, porém, mantendo uma certa analogia e semelhança que asseguram os referenciais do conteúdo e da forma. E, no momento em que a unidade dos elementos que compõem a obra se altera, uma nova série poderá ser constituída. Desse modo, as imagens em série estão imbuídas do desejo da unidade pela fragmentação. No percurso de Roman Opalka (1931), por exemplo, a obra tem apenas uma série, sendo composta pela repetição de números e, nesse gesto, busca a diferença, que, segundo o desejo do artista, durará a sua vida inteira.

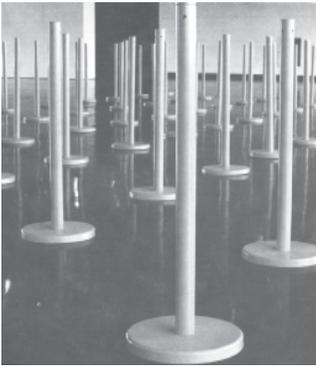


Fig. 77. Marcus Chaves. S/T. 1999.  
Postes de metal com fibra de vidro.

Por outro lado, a produção serial converge na reprodução em larga escala de um mesmo padrão, como é o caso da série industrial, que também é questionada na produção de diversos artistas. Marcos Chaves (1961), por exemplo, realiza uma instalação com a apropriação de inúmeros objetos produzidos em escala industrial, como postes usados para demarcar filas em bancos. (Fig. 77). Nesse trabalho, Chocchiarale<sup>131</sup> analisa,

*O espaço, essencialmente ordenado, é contraditoriamente vazio de necessidades e obrigações. Não há fila, não há espera, mas a*

---

<sup>131</sup> Chocchiarale, F. In: Repetere. Catálogo de exposição. Solar dos Câmara de 14 de abril a 21 de maio de 1993. P.19.

*circulação na sala está irremediavelmente assinalada pela quase invisibilidade dos fios de náilon que unem os postes. [...] A repetição das partes remete-nos à repetição de nossa rotina sem, contudo, revivê-la. Seu sentido ordinário se esvazia estranhado na obra pela imaginação.*

Contudo, as repetições não se processam de uma maneira independente, ao contrário, fazem parte de um conjunto de premissas, que podem ser compulsivos, hábitos, a natureza, e outros processos que levam ao reconhecimento das experiências vividas. A repetição é um fenômeno coletivo que, nas diversas produções contemporâneas da arte, se instaura sobre o jogo entre semelhanças e para delas extrair a diferença. As obras enfatizam questões, muitas vezes, provenientes das repetições cotidianas, da banalidade urbana, do mecanizado, do estereotipado, da multiplicidade, da reprodutibilidade, entre outras. Segundo Milliet<sup>132</sup>,

*Essa dinâmica significa que cada coisa só existe retornando, que tudo retorna, porém nunca de modo idêntico, disso resulta na produção incessante de um diferencial. Decorre ser possível considerar a relação do diferente com o diferente, independentemente das semelhanças que conduziriam ao mesmo e remeteriam ao modelo do qual derivam as imitações.*

Para entendermos as dimensões mais profundas que configuram as

---

<sup>132</sup> MILLIET, M. A. *O único, o mesmo, o a-fundamento*. São Paulo: Ipsis, 1996. P.5.

reflexões repetitivas, Franca<sup>133</sup> coloca,

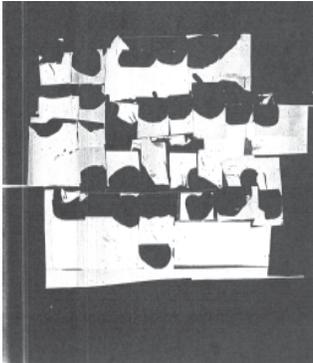


Fig. 78. Pierrette Bloch. S/T. 1971.  
Desenho com tinta sobre papel.

*A repetição inerente ao exercício plástico desliza na práxis e impõe, no instante mesmo em que se realiza mais conhecimento criador, a forma(ção) no sentido da relação da plasticidade com a matéria, a ação imediata. Mas esse processo, como meio de progressão, entra em desacordo com a experiência artística quando o essencial é o aspecto único das coisas, dos instantes e das ações previsíveis do universo plástico. A repetição que nos interessa gera espaços e cria territórios, o gesto precipita-se em configurações, um estado da matéria pretende a existência, um trabalho do espaço visual é desejado, uma exploração infinita dá margem a tateamentos.*

Para Franca, as repetições que engendram a produção plástica trazem à tona questões que introduzem o princípio da multiplicidade, apontando para a diferença e, nessa atitude, está também a idéia da temporalidade e do ritmo.



Fig. 79. Pierrette Bloch. S/T. 1973.  
Desenho com tinta sobre papel.

A obra da artista francesa Pierrette Bloch (1928) enfatiza questões que envolvem essencialmente o espaço, o tempo e o movimento de variações e repetições de pontos, linhas, manchas e traços sobre tiras de papéis. Explora, com fragmentos de desenhos, a idéia de vazios e de cheios, do negativo e do positivo através de gestos que se desdobram quase ao infinito. (Figs. 78, 79). As formas neutras de minúsculos pontos e traços revelam-se sobre o papel

<sup>133</sup> FRANCA, P. *Uma repetição pode esconder uma outra?* In: Revista Porto Arte. Porto Alegre, Nº.21.V.I.Jul./Nov.2004. P 54.

gerando variações sutis de tonalidades e grafismos entre ritmos orgânicos e repetitivos.

Sobre as suas colagens de papel realizadas em 1971 e 1972, Luciele Encrevé<sup>134</sup> comenta: *elas já são sujeitos do processo de redução que é uma das marcas da obra, restritas à linguagem essencial*. Nesses trabalhos com fragmentos de papéis recortados, a artista limita-se a trabalhar com pretos e brancos, utilizando pincéis encharcados de tinta, buscando revelar entre os interstícios dos traços e manchas, *os negros e os brancos, as duas grandes possibilidades do silêncio*<sup>135</sup>.



Fig. 80. Pierrette Bloch, no atelier.

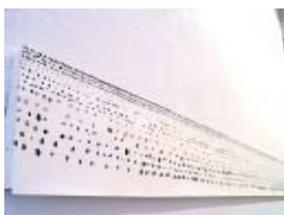


Fig. 81. Pierrette Bloch. S/T. 2001. Desenho com tinta sobre papel.

Esses desenhos não são executados de forma regular, mas por gestos, tensos e rápidos, em um processo evolutivo e repetitivo. Os pontos são as formas evidenciadas por Bloch e esses são construídos e reconstruídos por uma densidade de gestos emaranhados que se repetem sobre si mesmos. Ao mesmo tempo, esses gestos elementares e indecifráveis evocam, através dessa rede de linhas e pontos, uma escritura enigmática, lenta, concentrada e repetitiva, que revela espaços vazios mínimos sobre o branco do papel. (Fig. 80 e 81).

<sup>134</sup> ENCREVÉ, L. Pierrette Bloch, collages et encre 1968-1998. In: Pierrette Bloch – Dessins, Encre et Collages. Musée de Grenoble & Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1999. “Elles sont déjà sujettes au processus de réduction qui est un des marquages de l’œuvre, restreinte à parole essentielle”. P. 32 -Tradução nossa.

<sup>135</sup> Ibid. P. 32. – “noirs et blancs, les deux grandes possibilités du silence”. - Tradução nossa.

Nesse movimento de Bloch, percebemos o que Deleuze<sup>136</sup> denomina de *princípio original positivo da repetição*, pois em cada gesto ela combina sempre um outro elemento com o seguinte. Para o autor, mesmo em uma decoração, quando uma figura é repetida e reproduzida de maneira idêntica uma ao lado da outra, ocorre um *processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total*<sup>137</sup>. Em outras palavras, somente quando todos os elementos encontrarem a estabilidade, a obra finaliza-se.

Contudo, entre as sutilezas dos vazios e cheios gráficos detectados nos desenhos de Bloch reencontro uma certa analogia com as imagens constituídas pelos fragmentos carbonizados de vazios e de cheios que emergem e submergem na translucidez dos blocos de parafina ou mesmo nos trabalhos realizados sobre papel, nos quais várias matrizes repetidas são justapostas e impressas uma ao lado da outra. De um lado, percebo semelhanças nos grafismos obtidos pelos resíduos mínimos da madeira queimada que criam desenhos e traços; de outro, encontro uma certa equivalência no movimento sucessivo de gestos e ações que, pelas repetições no uso de determinadas interferências sobre as matrizes geram, na continuidade, as diferenças. Os grafismos e as marcas ocasionadas pela queima repetem-se e, a cada nova ação, ocorrem alterações diferentes.

---

<sup>136</sup> DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. P. 49.

<sup>137</sup> Ibid. P. 49.

Na obra de Bloch, segundo Encrevé<sup>138</sup>, *o gesto produz elementos descontínuos, ritmos, uma respiração que ela tenta não quebrar, em uma profunda proximidade com o conjunto da música minimalista repetitiva.*

Por outro lado, na série denominada de *Carimbos e Carimbadas*, da artista Carmela Gross, realizada nos anos 1970, ocorre a resignificação do carimbo, um objeto que é utilizado em operações mecânicas e padronizadas. Esses objetos servem como matriz, nos quais são gravados elementos gráficos como a linha, a pincelada, o rabisco e a mancha. A intenção da artista é transformar os carimbos em signos gráficos, propiciando inúmeras repetições. Segundo Beluzzo<sup>139</sup>,

*trazem à tona valores sensíveis existentes em pequenas unidades artísticas significantes, potenciais heterogêneos, que serão submetidos à multiplicação padronizada. A rica gama de possibilidades de mínimos sensíveis é reapropriada como elo-padrão de uma escritura homogênea. [...] A procura da grafia mínima, o risco reduzido a menor expressão possível de um sinal particular. E o desvio da figura que tenha visualidade de um sinal particular.*

Nesses trabalhos, a artista opera gestos repetidos pelas *carimbadas*,

---

<sup>138</sup> ENCREVÉ, L. Pierrette Bloch, collages et encres 1968-1998. In: Pierrette Bloch. Dessins, encres et collages. Paris: Musée Grenoble & Reunion des Musées Nations, 1999. P. 38. - "ce geste produit des éléments discontinus, des rythmes, une respiration, qu'elle tente de ne pas briser, dans une profonde proximité avec l'ensemble de la musique minimaliste répétitive". Tradução nossa.

<sup>139</sup> BELLUZZO, A. M. Carmela Gross. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. P. 25.

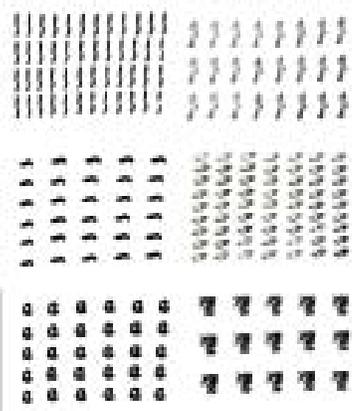


Fig. 82. Carmela Gross. *Carimbo e carimbadas*. 1977-78. S/dimensões.



Fig. 83. Carmela Gross. *Facas* – vista parcial. 1994. Cerâmica.

que são regularmente justapostos, no intuito de demonstrar a possibilidade de subverter esse esforço mecânico e repetitivo e dele extrair a diferença. Desse modo, ocorre o *desvio voluntário ou imprevisto*, assim, é de um dado inicial que se dará a *incessante conversão de um elemento em outro em uma constante atualização da diferença: pelas frestas do mesmo, ela deixa vaziar o novo nele contido*<sup>140</sup>. (Fig. 82).

Já na obra denominada de *Facas* (1994), Carmela Gross, realiza um trabalho com argila, modelando formas que remetem a um sítio arqueológico, principalmente com relação à idéia de pré-formas. Essa série é composta por pequenas unidades diferentes e repetidas, lembrando pedras e gravetos que são agrupados lado a lado no chão. Nesses quase-instrumentos, de um lado, *tem certa familiaridade com os instrumentos primitivos, pelas suas formas e, de outro, são abstrações que se distanciam da idéia de instrumento*<sup>141</sup>. Nessa obra, é explicitada a pré- formação do objeto, nas suas diferenças e singularidades. (Fig. 83).

Nos meus trabalhos, a modulação dos blocos de parafina, as unidades das matrizes, os suportes de papéis, bem como os gestos e as ações de cortar, queimar, frotar e imprimir estão imbricados pelos procedimentos repetitivos. Ao multiplicar inúmeras vezes os formatos modulados, por exemplo,

<sup>140</sup> MILLIET, M. A. O único, o mesmo, o a-fundamento. São Paulo: Ipsis, 1996. P.7.

<sup>141</sup> BELLUZZO, A. M. Carmela Gross. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. P.91.

introduzem a idéia da continuidade e da repetição, *convertendo um elemento em outro*. Dessa forma, no desdobramento fragmentado e repetido das inúmeras unidades, produzem a diferença.

Os módulos e os papéis, de um lado, são constituídos com formatos regulares para que sejam os elementos ordenadores de procedimentos seqüenciais e, de outro, para que possam ser provocadas reversões dessas mesmas repetições. Nesse sentido, as interferências do fogo provocam dilaceramentos nas matrizes, como já vimos, restando fragmentos e fagulhas de carbonos negros, gerando uma certa tensão no momento do confronto com a matéria branca e translúcida da parafina ou da opacidade branca do papel. Além disso, as intervenções desordenadas desses elementos carbonizados sobre esses suportes regulares ocasionam a perturbação da sua neutralidade. Nesse processo, os suportes são contaminados pelas semelhanças entre as unidades, nos quais um remete ao outro. E, como indica Deleuze,<sup>142</sup>

*Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. [...] Ou ainda: é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras.*

Por outro lado, as repetições das unidades moldadas são trabalhadas

---

<sup>142</sup> Deleuze, G. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Graal, 1988. P.22.

de maneira orgânica até que haja o entendimento interno de ter atingido a totalidade de determinada série. Nesse sentido, cada imagem-objeto evidencia o movimento da constante abertura e continuidade de uma ação que explicita a espacialização do tempo.

Desse modo, nas produções dos artistas contemporâneos, a questão da repetição assume como um contraponto um tanto paradoxal em relação à larga escala da produção industrial, ao utilizar as técnicas de reprodução, apropriações, repetindo os mesmos elementos formais de maneira isolada ou modulação em série para produzir obras únicas. Segundo Belic<sup>143</sup>,

*O módulo, que nas antigas teorias das proporções só representavam uma unidade numérica comensurável com o conjunto das partes da obra, tornou-se hoje a unidade rítmica e portadora do movimento plástico. Notadamente, na pintura e na escultura moderna, a modulação toma um lugar maior no pensamento operativo assim como na contemplação estética.*

Por outro lado, essas noções que remetem às operações de repetir um determinado formato inúmeras vezes, como ocorre nos trabalhos das séries que apresento, são provenientes da correspondência regular de

---

<sup>143</sup> BELIC, M. Apologie du rythme. Paris: L'Harmattan, 2002. P. 92. "Le module, qui dans les anciennes théories des proportions ne représentait qu'une unité numérique commensurable avec l'ensemble et les parties de l'œuvre, est devenu aujourd'hui l'unité rythmique et le porteur du mouvement plastique. Notamment dans la peinture et la sculpture moderne, la modularité prend une place majeure dans la pensée opérative ainsi que dans la contemplation esthétique". - Tradução nossa.

formas semelhantes. Embora apresentem outras conotações, as repetições iguais, reenviam-nos para a idéia da simetria, que representa um significativo fenômeno estético. Para Belic,<sup>144</sup>

*Entre os gregos, ela correspondia à idéia de medida, proporção, harmonia, concordância entre as partes e o todo. A significação moderna da palavra simetria reenvia à idéia de uma certa figura espacial ou temporal, na qual todas as grandezas são comparáveis e equilibradas. Trata-se de uma correspondência de formas, dimensões e posições de partes opostas em relação a um eixo, um plano ou um ponto interior da figura, ou ainda se refere a uma organização regular de uma mesma figura em um campo. Podemos distinguir dois gêneros de figuras simétricas: os conjuntos finitos ou limitados com a repetição de certas partes de um mesmo objeto, onde a translação se torna uma operação fundamental. É assim que a simetria mostra seu caráter repetitivo: é sempre questão de diferentes disposições de uma mesma forma que fica idêntica a ela mesma.*

Nesse sentido, Deleuze indica-nos que, mesmo havendo uma

---

<sup>144</sup> BELIC, M. Apologie du rythme. Paris: L'Harmattan, 2002. P. 98. "Chez les Grecs, elle correspondait à l'idée de mesure, proportion, harmonie, concordance entre les parties et le tout. La signification moderne du mot symétrie renvoie à l'idée d'une certaine figure, spatiale ou temporelle, dont toutes les grandeurs sont comparables et équilibrées. Il s'agit soit d'une correspondance de formes, dimensions et positions de parties opposées par rapport à une axe, un plan ou un point à l'intérieur de la figure, soit d'un arrangement régulier d'une même figure dans un champ. On peut distinguer alors deux genres de figures symétriques : les ensembles finis ou limités avec la répétition de certaines parties dans un même objet, où la translation devient une opération fondamentale. C'est ainsi que la symétrie montre son caractère répétitif : il est toujours question de différentes dispositions d'une même forme qui reste chaque fois identique à elle-même". – Tradução nossa.

repetição que enfatiza a simetria, sempre ocorre um processo dinâmico no momento da criação da obra, pois a cada nova combinação não implica apenas justapor as formas; ao contrário, a introdução de um elemento depois do outro sempre provoca uma espécie de dissimetria e instabilidade, configuradas entre dois tipos de repetição. Para Deleuze<sup>145</sup>,

*O primeiro tipo é uma repetição estática, o segundo é uma repetição dinâmica. O primeiro resulta da obra, mas o segundo é como a “evolução do gesto”. O primeiro remete a um mesmo conceito, que deixa de subsistir apenas uma diferença exterior entre os exemplares ordinários de uma figura; o segundo é repetição de uma diferença interna que ele compreende em cada um dos seus momentos e que ele transporta de um ponto relevante a outro.*

Nessas repetições, o autor assinala que as ordenações são articuladas de maneira distinta, mas *na ordem dinâmica, já não há conceito representativo nem figura representada em um espaço preexistente. Há uma idéia e um puro dinamismo criador de espaço correspondente*<sup>146</sup>.

Desse modo, os módulos de formatos e medidas iguais desencadeiam repetições de *ordem estática e dinâmica*, cujos movimentos são incorporados nos trabalhos gráficos, enquanto processo externo e interno e não como uma reprodução múltipla da gravura tradicional. Há uma repetição regular de formatos, porém, em cada gesto ocorre uma nova intervenção, que geram

---

<sup>145</sup> DELEUZE, G. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988. P.50.

<sup>146</sup> Ibid. P.50.

variações nas suas repetições, tornando cada imagem única. Em outras palavras, cada bloco de parafina representa sempre uma nova abertura, dinamizando um certo movimento que, ao mesmo tempo em que ressalta a sua unicidade, remete ao bloco seguinte, para nessa repetição enfatizar a diferença.

Deleuze distingue dois tipos de repetição: a repetição-medida e a repetição-ritmo. *A repetição-medida é uma divisão regular do tempo, um retorno isócrono de elementos idênticos. Mas uma duração só existe determinada por um acento tônico, comandada por intensidades*<sup>147</sup>. Nesses meus trabalhos, os fragmentos carbonizados de matrizes configuram-se nos limites da matéria, predominando pontos que revelam silêncios negros, contrastando com os vazios habitados pela leveza e transparência. Esses valores surgem através das áreas negras na superfície dos blocos de parafina, assim como também emergem da matéria translúcida. E, como nos indica Deleuze<sup>148</sup>,

*Pontos relevantes, instantes privilegiados que marcam sempre uma polirritmia. [...] A medida é apenas um envoltório de um ritmo, de uma relação de ritmos. A retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos, é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos, de tal modo que devemos sempre distinguir a repetição-medida e a repetição-ritmo, a primeira sendo apenas a aparência ou o efeito abstrato da segunda.*

---

<sup>147</sup> DELEUZE, G. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.P.51.

<sup>148</sup> Ibid. P.51.



Fig. 84. Mônica Mansur. *Série Epizeuxis*. 1996. Caixa de madeira, espelhos, gravura em metal s/ papel, cobre, jornal, 130 x 130 x 65 cm.

Portanto, a impressão, a duplicação, a reprodução e a repetição, ou ainda, a fragmentação encontram-se presentes nos processos estruturais da gravura e da impressão. Nas inquietações das criações artísticas, por exemplo, de Monica Mansur (Rio de Janeiro), que apresenta a possibilidade de uma imagem original ser criada a partir da noção de reprodutibilidade. Sobre a sua série *Epizeuxis*, a artista comenta: *na medida em que inseri espelhos nas instalações, pude ver os reflexos de infinitas repetições, e, ao mesmo tempo, múltiplas transformações nestas mesmas repetições*<sup>149</sup>. (Fig. 84).

Essas imagens impressas se rebatem e se reproduzem infinitamente sobre os espelhos e, para artista, isso é sentido como um ato de criação. Nesses trabalhos, são questionadas a idéia de cópia, a reprodutibilidade, a repetição e a multiplicação como conceitos que fazem parte desse fazer criativo contemporâneo e a *imagem no mundo de hoje não é mais aurática, sagrada, única*<sup>150</sup>.

Na abordagem de Deleuze, a repetição cria a diferença, os ritmos repetem-se e exprimem-se simultaneamente, o instante é oposto à variação (cristaliza o momento); a eternidade (tempo/duração) oposta à permanência (o contínuo). A repetição desponta em um instante entre duas generalidades

<sup>149</sup> Depoimento da artista. In: WINOGRAD, M. e RAPP, M. (org.). MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: MMC. Rio de Janeiro, 1996.P.87.

<sup>150</sup> PRAIA, J. G. Mínimo múltiplo comum. In: MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: WINOGRAD, M. e RAPP, M. (org). Rio de Janeiro, 1996. P. 50.

e sob duas generalidades. As de ordem qualitativa referem-se à essência das semelhanças e as de ordem quantitativa das equivalências, são os ritmos.

Nas séries que apresento, as repetições configuram-se internamente e externamente: primeiro, a repetição está impregnada pelo gesto e pela ação que provoca determinadas incisões e reações na matéria entre vazios e cheios, como em Bloch, mencionada acima; segundo, a moldagem de formatos de blocos de parafina iguais ou semelhantes, como estruturas que se repetem quase ao infinito e sobre os quais é retida a dispersão dos fragmentos e fagulhas das matrizes carbonizadas.

Por outro lado, Carmela Gross sinaliza a subversão do carimbo, que é o objeto que tem a conotação de uma repetição mecânica, produzido exaustivamente por um gesto. O carimbo também tem essa função de matriz, nele estão gravadas informações, assim como na matriz de uma xilogravura, por exemplo, que guarda na sua superfície a memória de uma imagem, para ser reproduzida através de inúmeras repetições. Porém, nessa investigação, essa matriz é desvirtuada e esvaziada dessa função original para operar na multiplicação e repetição dos seus fragmentos sobre diversos suportes semelhantes. Nesse sentido, irrompem-se, nas repetições e semelhanças, as diferenças.

### 3.3 Ritmos e duração

*Há passagem de uma ordem efêmera para uma ordem durável,  
passagem de uma ordem totalmente exterior e contingente  
para uma ordem interna e necessária.*  
Bachelard<sup>151</sup>

As concepções opostas entre o cheio e o vazio na gravura também podem ser detectadas nos confrontos gerados pelas ações que provocam movimentos rítmicos em relação as suas semelhanças e suas diferenças, presenças e ausências. Desse modo, os ritmos não estão ligados nem ao cheio nem ao vazio, mas aos ritmos diferentes *entre ação e inação*, entre movimento e repouso, entre o contínuo e o descontínuo.

Na gravura, a ação de criar esvaziamentos tem implícito o ato, o movimento, enquanto a inação exprime negação, a recusa e o repouso das áreas intocadas da matriz. Essas ações criam signos desse gesto rítmico de esvaziar que, de uma certa maneira, são percebidas nas transformações operadas pelos registros nos instantes em que são impressas sobre os diferentes suportes. Assim, podemos compreender que os ritmos gerados entre vazios e cheios são ordenados pela intervenção de gestos, não para negar um determinado espaço, mas como um espaço para gerar uma interioridade,

---

<sup>151</sup> BACHELARD, G. A dialética da duração. São Paulo: Ática, 1994. P.77.

instaurado sob o signo do vazio e do cheio, entre a presença e a ausência.

Bergson<sup>152</sup>, em *L'évolution créatrice*, aponta:

*Significa dizer que não há ações verdadeiramente negativas e que, por conseguinte, as palavras negativas não poderiam ter sentido a não ser pelos termos positivos que elas negam, sendo que toda ação e toda experiência se traduzem infalivelmente e de imediato em um aspecto positivo.*

Essa referência privilegiada ao positivo nem sempre tem correlação com a *linguagem da ação*, segundo os argumentos de Bachelard<sup>153</sup>,

*A palavra vazio, tomado seu sentido do verbo esvaziar, corresponde a uma ação positiva. Uma intuição bem treinada concluiria então que o vazio é simplesmente a desaparecimento imaginada ou realizada de uma matéria particular, sem que se possa falar de uma intuição direta do vazio. Toda ausência seria assim a consciência de uma partida. [...] Ora, se é bem verdade que não podemos esvaziar senão aquilo que antes já estava cheio, é igualmente exato dizer que não podemos encher senão aquilo que estava antes vazio. [...] Em suma, entre o vazio e o cheio, parece-nos haver uma correlação perfeita. Um não é inteligível sem o outro e, sobretudo, uma ação não se esclareceria sem a outra. Se nos recusam a intuição do vazio, estamos no direito de recusar a intuição do cheio.*

---

<sup>152</sup> BACHELARD, G. *A dialética da duração*. 2ª. Ed. - tradução Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994. P. 17-18.

<sup>153</sup> *Ibid.* P. 18.

No pensamento de Bachelard, as oposições do cheio e do vazio não correspondem a uma simples oposição, porém, *um remete ao outro*, a partir da instauração de uma ordem temporal, de ondulações dialéticas, sucessões que não são permanências, mas descontinuidades. As sucessões, no entanto, são heterogêneas, marcadas por rupturas, cortadas de vazios, assim como o tempo é feito de rupturas.

Por outro lado, as tensões rítmicas provocadas pelos elementos representados entre ausências e presenças, entre vazios e cheios podem ser observada na pintura chinesa *Seis Cáquis*, de Mu Qi, monge chinês, que viveu entre 1210 e 1275, conservada no Museu Zen de Kyoto, por exemplo. Nessa pintura, de acordo com Rowley<sup>154</sup>, *a relação entre os ritmos do contorno e do movimento e a tensão entre os intervalos é o problema mais desconcertante do desenho, pois combina o ritmo de abstração com o ritmo de relação*. Nessa obra, o contorno tem a dupla função, define a forma e tem valor de desenho, apresentando uma singularidade muito sutil ao suscitar vibrações nos intervalos entre as figuras independentes, mediante o recurso do espaço e da interação dos ritmos de contorno, animando os vazios existentes entre as figuras. (Fig. 85).



Fig. 85. Mu-K'i. *Seis Cáquis*. Fim do século XIII. Papel e tinta, larg. 0,37 cm.

---

<sup>154</sup> ROWLEY, G. *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza, 1981. P. 90. O autor assinala que as tensões articuladas na arte ocidental são mais chocantes do que as tensões ideográficas da pintura chinesa. O autor cita o exemplo de Matisse, que introduziu a tensão na base das cores e, por meio dos valores, a tensão do espaço. Contudo, a obra dos recortes de Matisse resulta da operação de cortar e recortar e, nessas dobras e redobras, notamos a presença do vazio entre os recortes e, nessas ausências, o vazio ritma todo o espaço.

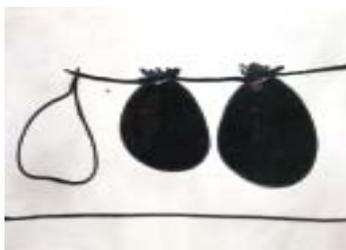


Fig. 86. Mira Schendel. S/T. 1983.  
Técnica mista sobre papel, 54,5 x 75 cm.

De acordo com Trevisan<sup>155</sup>, os caquis são divididos em dois grupos de três, como *uma espécie de ritmo musical, como se os ritmos fossem notas em uma pauta*. Nessa pintura, os dois caquis das extremidades esquerda e direita, apenas delineiam os seus contornos, evocando o vazio do espaço interno, contrapondo-se aos outros caquis pintados de maneira densa e cheios. Um dos caquis encontra-se deslocado, mais abaixo, criando a assimetria rítmica da imagem, assim como os pedúnculos e os contornos pintados de maneira irregular e espessa são elementos gráficos que *introduzem na composição uma dimensão de dinamismo, que contrasta com a quase imobilidade dos frutos*.



Fig. 87. Mira Schendel. S/T. 1964.  
Carvão, aquarela e guache sobre papel,  
48 x 65,5 cm.

Essa gestualidade rítmica entre os elementos gráficos de linhas de contorno cheio em oposição aos espaços vazios internos dos objetos representados, também pode ser percebida em alguns desenhos realizados sobre papel por Mira Schendel, em 1964, nos quais as imagens apresentam naturezas-mortas e objetos do cotidiano, aproximando-os, de uma certa maneira, da obra *Os seis caquis*, de Mu Qi. (Figs. 86 e 87).

---

<sup>155</sup> TREVISAN, A. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. P.166-167.

Para Belic<sup>156</sup>, os ritmos plásticos podem ser compreendidos e interpretados como,

*A formação de uma forma, uma forma não acabada, não definida, não fixa, mas uma forma em processo de nascer, de pulsar, de tornar-se. É justamente nesse sentido que a gente encontra a origem da palavra ritmo. [...] O ritmo é uma forma, uma combinação característica de partes, isto é, de átomos dentro de um todo. É uma forma distinta, uma figura proporcionada, uma disposição. Então, desde a sua origem, a noção de ritmo estava ligada à representação de uma certa configuração, mas de uma configuração improvisada, momentânea e modificável.*

Segundo a autora, a palavra ritmo (rhythmos) provém da palavra grega *rheô*, reportando-se à passagem do movimentar-se, presente no pensamento de Heráclito: tudo se escoia (panta rhei) da natureza. Se tudo escoia e muda, então, o movimento e a mudança são inalteráveis, e a mudança acontece a todo instante. Nesse aspecto, o constante é o fenômeno da mudança em si. Para Heráclito, o ritmo significou literalmente essa maneira particular de fluir, unindo em si o substancial e o dinâmico, a forma e o movimento.

---

<sup>156</sup> BELIC, M. *Apologie du rythme*. Paris: L'Harmattan, 2002. P. 14. "La formation d'une forme, une forme non-achevée, non-définie, non-fixe, mais une forme em train de naître, de pulser, de devenir. Et c'est justement ce sens-là qu'on trouve à l'origine même du mot rythme. [...] Le rythme est une forme, un arrangement caractéristique des parties, c'est-à-dire des atomes, dans tout. C'est une forme distinctive, une figure proportionnée, une disposition. Donc, déjà à son origine, la notion de rythme était liée à la représentation d'une certaine configuration, mais d'une configuration improvisée, momentanée et modifiable". - Tradução nossa.

*O ritmo não é só de caráter temporal, é periódico, porque essa passagem é sub-entendida como alguma coisa de material e de espacial que corre. E como ele é periódico, o ritmo faz aparecer o número, a fim de designar e definir a maneira dessa passagem. O ritmo assim mostra a sua tripla característica, reunindo em si o tempo, o espaço e o número<sup>157</sup>.*

Desse modo, as atribuições do emprego da palavra *ritmo* atravessaram séculos como uma noção temporal para designar acontecimentos periódicos, desdobrando-se no tempo: a mudança das estações, a alternância do dia e da noite, o batimento do coração, etc. Em outras palavras, o ritmo desde a sua origem, representa uma certa ordem no movimento, no qual uma ação se desenvolve no tempo e no espaço.

Nesse sentido, os princípios rítmicos dinamizam-se no constante movimento entre o espaço e o tempo, sintonizando-se também nas formas artísticas, nas quais a temporalidade dos ritmos não é necessariamente regular e uniforme, porém, segundo Bachelard<sup>158</sup>, *os fenômenos da duração é que são construídos com ritmos. [...] Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes.*

---

<sup>157</sup> BELIC. M. *Apologie du rythme*. Paris: L'Harmattan, 2002. P.14. – “Le rythme n'est pas seulement de caractere temporel, parce que cet écoulement sous-entend quelque chose de matériel et de spatial qui coule. Et comme il est périodique, le rythme fait apparaître le nombre afin de désigner et définir la manière de cet écoulement. Le rythme ainsi montre son triple caractère réunissant en soi le temps, l'espace et le nombre. – Tradução nossa.

<sup>158</sup> BACHELARD, G. *A dialética da duração*. – tradução de Marcelo Coelho. 2ª. Ed. São Paulo: Ática, 1994. P. 8.

Todavia, a duração supõe a existência, a coexistência ou a sucessão do mesmo modo como é designado o sistema metereológico do tempo, o dia, o ano e é nesse movimento repetitivo que vemos os dias se repetirem, as estações, a respiração, etc. Sem essa regularidade de repetição das coisas, o conhecimento seria impossível e nem mesmo o medir seria possível. Nesse processo, Bachelard<sup>159</sup>, através do pensamento de Gaston Roupnel, analisa,

*O que é que permanece, o que é que dura? Apenas aquilo que tem razões para recomeçar. [...] toda verdadeira duração é essencialmente polimorfa; a ação real do tempo reclama a riqueza das coincidências, a sintonia dos esforços rítmicos. [...] E se o que dura mais é aquilo que recomeça melhor, devemos assim encontrar em nosso caminho a noção de ritmo como noção temporal fundamental*

Diante do pressuposto, o que *dura mais é aquilo que recomeça melhor*, assim talvez possamos entender a noção de ritmo. Para Bachelard, a duração é a confirmação de si mesmo, da repetição e do eterno retorno do mesmo, por isso a continuidade. Na duração, configura-se a primeira forma do movimento, que também é a forma estática do ritmo. Em outras palavras, a duração é plena de instantes sem duração. E a unidade da duração é o tempo, composto por instantes diferentes. Dessa forma, a realidade do tempo é o instante e a duração só é percebida pelos instantes.

---

<sup>159</sup> BACHELARD, G. *A dialética da duração*. – tradução de Marcelo Coelho. 2ª. Ed. São Paulo: Ática, 1994. P. 8.

E, para que a duração tenha o seu estado de repouso rompido, é preciso que algo intervenha na sua continuidade, daí surgem os ritmos, que são justamente essa vontade de recomeçar e repetir-se a si mesmo, porém, não são idênticos, mas distintos. Nesse sentido, os ritmos configuram-se pela *descontinuidade do contínuo*.

Nesse aspecto, para um *constante recomeçar*, os ritmos repetidos e cadenciados geram as diferenças. Dessa forma, a noção de duração é complexa, tanto na experiência cotidiana quanto na sua definição filosófica, já que engloba diversos níveis de significações e ordenações, continuidades e descontinuidades. A duração refere-se às categorias de nosso mundo como qualidade primeira do nosso ser até a significação relativa e restrita do fenômeno ou de cada coisa em particular.

No entanto, o significado de duração apontado por Belic, representa a reafirmação dessa noção de ritmo em sua forma inicial. *Estando em movimento e mudança constante, o universo se apresenta como uma gênese incessante. É assim que a duração se mostra um ser ao mesmo tempo idêntico e cambiante, um ser que se transforma no tornar-se*<sup>160</sup>.

Portanto, a duração constitui-se como a base para a compreensão da

---

<sup>160</sup> BELIC, M. Apologie du rythme. L'Harmattan, 2002. P. 27. "Etant en mouvement et changement perpétuel, l'univers se présente comme une genèse incessante. C'est ainsi que la durée se montre un être à la fois identique et changeant, un être que se transforme en devenir". – Tradução nossa.

forma inicial de todo o ritmo, ao mesmo tempo em que, conforme Bergson, o *ritmo é a alma da duração*. Os ritmos são identificados, então, como uma *série de fenômenos que ocorrem com intervalos regulares, periodicidade; em música, modalidade de compasso que caracteriza uma espécie de composição ou ainda em física, o movimento com sucessão regular de elementos fortes e elementos fracos*<sup>161</sup>.

Ao inserir as matrizes em combustão sobre e sob a parafina, configura-se a qualidade gráfica das informações contidas entre a matriz e o suporte (papel/parafina), entre matéria densa e matéria translúcida. A matéria em seu estado indiferenciado é apenas uma probabilidade, porém é esse estado que aumenta as possibilidades da ação. Desse modo, é nos instantes intervalares que as estruturas internas da matéria, em seu estado repouso aparente, tem a sua continuidade rompida para engendrar um outro ritmo e, na sua repetição, uma outra forma.

Segundo Belic<sup>162</sup>, é a noção de ritmo espaço-temporal, que organiza as formas e a faz pulsar no espaço plástico, pois nenhuma forma é fixa e eterna, assim como as regras têm mais uma duração limitada. Tudo está em perpétuo movimento e renascimento e toda forma se cria e se destrói para criar uma outra forma. Nesse processo puro da criação, ocorre um processo dinâmico e

---

<sup>161</sup> Dicionário MICHAELIS. Disponível em: [www.uol.com.br/michaelis](http://www.uol.com.br/michaelis), acesso 02.08.04.

<sup>162</sup> BELIC, M. Apologie du rythme. Paris: L'Harmattan.P. 145.

incessante de formação, no qual não há mais a forma absoluta e perfeita, porém a forma em trânsito de tornar-se.

É nesse movimento alternado e constante que os trabalhos apresentam as seqüências rítmicas diferenciadas, entre ausências e presenças. Embora os ritmos não se configurem apenas à repetição da ordenação regular de elementos, também constamos os aspectos do movimento descontínuo que se estabelece entre eles. Desse modo, é necessário compreender que as imagens sobre os módulos de parafina, por exemplo, de um lado, constituem-se de unidades e estruturas uniformes e fechadas e, de outro, essas mesmas estruturas estabelecem uma continuidade e uma abertura que pulsa entre o elemento antecedente e o precedente. Nesse movimento, configura-se a potencialidade da continuidade e descontinuidade rítmica.

## **CAPÍTULO IV**

### **RELAÇÕES OPOSTAS E COMPLEMENTARES:**

#### **O VAZIO E O CHEIO**

#### 4.1 O vazio e o cheio: concepções fundantes

As noções que fundamentam as concepções opostas e complementares de vazio e cheio presentes no pensamento e nas produções artísticas da cultura oriental e ocidental nos apontam para diferenças e semelhanças e, em alguns aspectos, encontramos aproximações com a minha produção.

Ao falarmos do vazio, logo o correlacionamos ao cheio. Segundo o dicionário<sup>163</sup>, *vazio, provém do latim vacivus, significa: que não contém nada, ou só contém ar; desdobra-se para a idéia de esvaziamento e também para o esvaziar. É um espaço que não é ocupado pela matéria. No sentido simbólico, a palavra esvaziar-se, para os poetas e místicos, significa libertar-se do turbilhão de imagens, desejos e emoções. Chevalier<sup>164</sup> especifica,*

---

<sup>163</sup> FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P.1757.

<sup>164</sup> CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. P. 932.

*Ao dizer vazio, abolição, desnudamento, designam uma realidade em ato, ainda e intensamente vital, a atuação suprema pela qual e na qual se consoma o vazio ... é uma energia ... um ato soberanamente imanente ... o ato da abolição de todo ato.*

Ao contrário do vazio, temos o cheio<sup>165</sup>, *do latim plenus, que contém tudo o que sua capacidade comporta; pleno, completo; podendo ser remetido ao seu verbo encher, ocupar o vão, a capacidade ou a superfície*<sup>166</sup>. Podemos dizer que não esvaziamos o vazio, somente aquilo que estava cheio antes.

Em nosso espaço cotidiano, percebemos o mundo dividido entre sujeito e objeto, como princípios opostos, diferenciando-se da concepção de mundo dos orientais, que buscam a consciência da unidade e a inter-relação de todas as coisas. Para eles, sujeito e objeto tornam-se inseparáveis e indistinguíveis, em que a unidade de todas as coisas é alcançada, *em um estado de consciência, em que a individualidade se dissolve em uma unidade indiferenciada, em que o mundo dos sentidos é transcendido e a noção das coisas é ultrapassada*<sup>167</sup>. O lama budista tântrico, Anagarika Govinda<sup>168</sup> observa:

*O budista não crê em um mundo externo independente, ou existindo separadamente, em cujas forças dinâmicas possa se inserir. O mundo*

---

<sup>165</sup> FERREIRA, A.B. de H. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2ª Ed. 3ª imp. São Paulo: Nova Fronteira, 1986. P. 394.

<sup>166</sup> CUNHA, A. G. da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P. 178.

<sup>167</sup> CAPRA, F. *O tao da física*. São Paulo, Cultrix, 1983. P. 112.

<sup>168</sup> Ibid. P.112.

*externo e seu mundo interior são para ele apenas dois lados do mesmo tecido, no qual os fios de todas as forças e de todos os eventos, de todas as formas de consciência e de seus objetos, acham-se entrelaçados em uma rede inseparável de relações intermináveis e que se condicionam mutuamente.*

Os místicos orientais reconhecem que as coisas não são iguais, mas relativas, pois as diferenças e os contrastes estão inseridos *dentro de uma unidade que tudo abrange*<sup>169</sup>. Essa unidade dos opostos é compreendida de outra maneira no pensamento ocidental, pois, quando conceituamos o vazio, logo buscamos o cheio como uma categoria diferente e absoluta. Os orientais reconhecem os opostos como polares e aspectos diferentes de um mesmo fenômeno. *são simplesmente dois lados de uma mesma realidade, partes extremas de um único todo*<sup>170</sup>.

Essa unidade não é estática, mas percebida na sua interação dinâmica entre os extremos opostos, os quais permanecem em uma relação polar ou complementar. Para os budistas, é preciso ultrapassar o mundo dos opostos, o mundo das distinções intelectuais e corrupções emocionais e, assim, compreender o mundo espiritual da não-distinção através do absoluto. Isso é alcançado pelo não-pensamento, em que a unidade de todos os opostos se torna uma experiência vivida. Sendo os opostos interdependentes, contudo,

---

<sup>169</sup> CAPRA, F. *O tao da física*. São Paulo, Cultrix, 1983. P.113.

<sup>170</sup> *Ibid.* P.113.

não pode haver vitória de um dos lados, deve ocorrer a interação entre os dois lados através de um equilíbrio dinâmico entre os dois extremos.

Dos escritos de Heráclito, anotei<sup>171</sup>: *tudo é um*. Ainda: o que se opõe a si mesmo está de acordo consigo mesmo. Para o filósofo, o equilíbrio dinâmico das forças contrárias coexiste e se sucede sem cessar. A unidade do mundo é sua multiplicidade e *tudo é um e um é tudo* ou *todas as coisas*. No pensamento heraclítico, a multiplicidade é unidade e a unidade está na multiplicidade e, cada contrário, faz nascer o seu contrário e, dessa maneira, não inseparáveis. *O um é múltiplo e o múltiplo é um*, já que a vida traz dentro de si a morte e a morte traz dentro de si a vida, assim como o dia e a noite, a beleza e a feiúra são oposições que se complementam.

A complementariedade foi representada pelos sábios chineses no simbolismo dos pólos de Yin e Yang, denominado pelo Tao, como a essência dessa unidade oculta que está presente em todos os fenômenos naturais e nas condições humanas. As unificações desses conceitos opostos nas observações de Capra podem ser exemplificadas pela Física Moderna no nível subatômico, *onde as partículas são igualmente destrutíveis e indestrutíveis, onde a matéria é igualmente contínua e descontínua e, a força e a matéria não passam de aspectos diferentes de um mesmo fenômeno*.

---

<sup>171</sup> CHAUI, M. *Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. P. 82.

Essas noções sobre o conceito clássico e mecanicista de partículas sólidas que se deslocam no vazio foram transformadas e superadas através das *teorias quânticas do campo, onde a distinção entre partículas e espaço circunvizinho perde a sua nitidez original e o vazio passa a ser reconhecido como uma quantidade dinâmica*<sup>172</sup>. No campo quantizado, as partículas são *condensações locais do campo, concentrações de energia que vêm e vão*<sup>173</sup>. E, como menciona Albert Einstein<sup>174</sup>, *nesse novo tipo de Física não há lugar para o campo e matéria, pois o campo é a única realidade*.

Na teoria quântica, *a concepção de fenômenos e coisas físicas são concebidas como manifestações transitórias de uma entidade fundamental subjacente* e, nesse aspecto, deparam-se aproximações dessa entidade subjacente como a única realidade também reconhecida pelos místicos orientais. Embora essa realidade subjacente para o oriental seja vista como essência de todos os fenômenos desse mundo, encontrando-se além de todos os conceitos e idéias, os místicos orientais afirmam que a forma do mundo dos fenômenos é sem forma, vazio ou vácuo. Isso não significa que a vacuidade seja um nada, mas, *ao contrário, ela é a essência de todas as formas e a fonte de toda a vida*<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> CAPRA, F. O Tao da física. São Paulo: Cultrix, 1983. P. 158.

<sup>173</sup> Ibid. P. 160.

<sup>174</sup> Ibid. P. 160.

<sup>175</sup> Ibid. P. 161.

Para Capra, os sábios orientais não se referem ao vazio usual, mas ao vácuo místico que possui um potencial criativo infinito. Os físicos modernos, ao descobrirem as partículas subatômicas, deslocam o olhar da realidade visível para o campo quantizado, conceituado como um *continuum*, encontrando-se *presente em todos os pontos do espaço e, contudo, em seu aspecto de partícula, apresenta uma estrutura 'granular', descontínua*<sup>176</sup>. Nesse sentido, os dois aspectos de matéria se transformam um no outro e são vistos como aspectos diferentes de uma mesma realidade. Capra cita o pensamento de Lama Govinda:

*A relação entre forma e vazio não pode ser concebida como um estado de opostos mutuamente exclusivos, mas somente como dois aspectos da mesma realidade, que coexistem e se encontram em cooperação contínua.*<sup>177</sup>

Nas palavras sobre os conceitos opostos de um sutra budista, encontramos: *forma é vazio, vazio é na verdade forma. Vazio não difere da forma, a forma não difere do vazio. O que é forma é vazio; o que é vazio é forma*<sup>178</sup>.

Em um sentido mais amplo, essas reflexões sobre a forma do vazio, levam-nos a pensar em algo anterior, na origem, no vazio primordial. Segundo

---

<sup>176</sup> CAPRA, F. O Tao da física. São Paulo, Cultrix, 1983. P. 163.

<sup>177</sup> Ibid. P. 164.

<sup>178</sup> Ibid. P. 164.

o cientista Alan Guth<sup>179</sup>, as primeiras partículas teriam surgido de uma simples flutuação de vácuo, processo de alteração de um campo elétrico que a física clássica desconhecia, mas a mecânica quântica, que surgiu no século XX, revela essa intimidade subatômica. Nesse sentido, as partículas primordiais emergiram do vazio e expandiram-se a uma velocidade espantosa em bilionésimos de segundos, formando assim a aglomeração que seria em seguida fragmentada na grande explosão, conhecida como o estado de Big Bang.

Na concepção dos orientais, a origem de todos os Universos é proveniente de um espaço vazio na matéria Primordial (em sânscrito Ponto Laya), no qual teriam sido formados os Mundos e os Universos. Essa idéia de vazio permeia o pensamento estético da arte chinesa e, como analisa Cheng<sup>180</sup>,

*Fundada sobre uma concepção organicista do universo, propõe uma arte que tende sempre a recriar um microcosmo total, no qual tem primazia a ação unificadora dos sopro-Espírito, onde o vazio originário, longe de ser sinônimo de algo vago ou arbitrário, é o lugar onde se*

---

<sup>179</sup> Alan Guth - cientista premiado com a Medalha Benjamin Franklin em Física, 2002.

<sup>180</sup> CHENG, F. Vide e plein. Paris: Seuil, 1991. P.10 “Fondée sur une conception organiciste de l’univers, propose un art qui tend depuis toujours à recréer un microcosme total où prime l’action unificatrice du Souffle-Espirit, où le Vide même, loin d’être synonyme de flou ou d’arbitraire, est le lieu où s’établit le réseau des souffles vitaux. On assiste là à un système que procède par integrations des apports successifs plutôt que par ruptures. Et le Trait de Pinceau dont l’art est porté par les peintures à un degré extreme de raffinement, incarnat l’Un et le Multiple dans la mesure où il est indentifié au Souffle originel même et à toutes ses metamorphoses [...]”. – Tradução nossa.

*estabelecem os sopros vitais. Assistimos aí a um sistema que procede por integrações sucessivas, antes que por rupturas. E o Traço do Pincel, cuja arte é levada pelos pintores a um grau extremo de refinamento, encarna o Um e o Múltiplo, na medida em que é identificado ao Sopro original e todas as suas metamorfoses [...].*

Devido ao vazio, ao sempre aberto, o artista transcende o mimetismo estéril, percebendo a sua própria criação como algo que participa plenamente da obra continuada da criação. O vazio, então, não é um espaço inerte, um lugar desocupado ou algo exterior e oposto ao cheio, mas, segundo Cheng, ele contém a presença da energia primeira, o sopro primordial. O vazio rompe com a oposição estática, suscita a transformação e, dessa forma, possibilita que o Yin-Yang não se polarizem, mas animem todo o Universo. O Yin e o Yang estão presentes em todas as coisas. *Para a luz, o claro é yang, o obscuro é yin; para os objetos, em cima é Yang e embaixo é Yin. Se quisermos obter os efeitos de Yin-Yang, é preciso que o Pincel tenha o Vazio-cheio*<sup>181</sup>.

Nesse jogo entre o vazio e o cheio, revela-se um profundo significado na procura da totalidade, indo além das contradições e transformações. O artista chinês buscava uma espécie de *quinta dimensão, (além do espaço-tempo), representando o vazio em seu grau supremo. Nesse sentido, o Vazio, ao mesmo tempo em que é seu fundamento, transcende o universo pictórico*

---

<sup>181</sup> CHENG, P.91. “Pour le lumière.le Clair est Yang, l’obscur est Yin; pour les objets, le haut est Yang et le bas Yin. Si l’on veut rendre les effets du Yin-Yang, il faut que dans le Pinceau, il y ait le Vide-Plein”. – Tradução nossa.

*levando-o até a unidade originária*<sup>182</sup>. Para os chineses, a concepção entre o cheio e o vazio implica uma relação anterior do universo.

No ocidente, as reflexões sobre o vazio provêm desde o pensamento dos pré-socráticos e, na arte, o enfoque geralmente é o cheio, ou seja, ocorre à busca pelo preenchimento do espaço pictórico. Contudo, gradativamente a percepção das potencialidades do espaço vazio surge nas proposições de plásticas de diversos artistas ocidentais.

#### **4.2 O vazio na Arte oriental e ocidental: algumas noções**

Como apontei anteriormente, as concepções em relação ao vazio e cheio encontram-se nas raízes e nos elos internos da cultura oriental e ocidental, estabelecendo orientações e diferenças nas experiências humanas e suas relações com as questões básicas sobre a natureza, o homem e Deus. Na cultura ocidental, a razão e a beleza corporal têm como referência a cultura desenvolvida pelos gregos, diferentemente para os hindus, que *viviam com tal intensidade a religião, que em sua arte o símbolo religioso contém a sensualidade natural das suas formas tropicais*<sup>183</sup>. E, na arte da Europa

---

<sup>182</sup> CHENG, F. *Vide et Plein*. Paris, Seuil, 1991.P.107. "Cinquième Dimension (par-delà l'Espace-Temps) que représente le Vide à son degré suprême. A ce degré, le Vide, en même temps qu'il en est le fondement, transcende l'univers pictural en le portant vers l'unité originelle". – Tradução nossa.

<sup>183</sup> ROWLEY, G. *Princípios de la pintura china*. Madrid: Alianza, 1981. P. 17.

Ocidental, predominava a importância do indivíduo e a sua capacidade inventiva diante de problemas técnicos e materiais, ao contrário da arte dos artistas orientais, que buscavam na vacuidade do Yin e Yang a transmutação cósmica da criação.

Segundo Rowley, na China, a vida não era contemplada pelo viés da religião, filosofia ou ciência, preferindo a arte de viver no mundo; no lugar do raciocínio, abandonavam-se na reflexão poética e imaginativa; no campo da ciência, aprofundavam-se em elucidar a astrologia, a alquimia, a geomancia e a adivinhação. Por outro lado, de acordo com o autor, as concepções de arte na cultura chinesa são difíceis de serem compreendidas se comparadas aos procedimentos formulados na arte ocidental, a menos que se estabeleça uma relação com as suas orientações.

Embora a história da pintura chinesa<sup>184</sup> tenha origem em um contexto

---

<sup>184</sup> Segundo Cheng, as grandes linhas da pintura chinesa podem ser estabelecidas dois séculos antes da nossa era. Ao longo da história o Império chinês, tem uma sucessão de dinastias, alternância de períodos de unificação e de divisão. Após as dinastias Ts'in e Han (s. II a.C. – s. II d.C), que forjaram a unidade da China, iniciou-se um período de distúrbios provocados por conflitos internos e pela invasão de bárbaros. Este período (s. II – s. VI) é o período das dinastias do Norte e do Sul, em que o Norte está ocupado por bárbaros, que de uma parte adotam o budismo e, de outra, assimilam a cultura chinesa. É na dinastia T'ang (s. VII – s. IX) que a China volta a unificar-se. Depois de três séculos, esta dinastia sombria se transforma em uma anarquia, surgindo uma era de divisões, conhecida como os Cinco Períodos (s. X) Esta era terminou com o advento dos Sung (s. X – s. XIII). Sob o plano cultural, essa dinastia chegou a um esplendor comparável com o T'ang. No entanto, ela se viu minada pelos constantes ataques das tribos de Liao e de Chin, que forçaram os Sung a recuarem para o sul do rio Yang-tzu. Após o declínio dos Sung, a China enfraquecida não resiste à invasão dos Mongóis, que fundam uma nova dinastia, a dos Yuan (s. XIII- s. XIV). Depois dessa dinastia, sucedem as duas últimas grandes dinastias do Império, a dos Ming (s.XV – s. XVII) e a dos Ts'ing (s.XVII – s.XIX), fundada pelos manchus, que assimilaram rapidamente a cultura chinesa. Tradução nossa.

específico, com raízes na escritura ideográfica e uma cosmologia definida e condicionada pelos acontecimentos entre períodos de ordem e desordem, isso não impede o seu desenvolvimento, transformação e evolução contínua. Na base da pintura chinesa, encontramos, conforme Cheng<sup>185</sup>, *uma filosofia fundamental que propõe concepções precisas da cosmologia, do destino humano em relação ao homem e ao universo*. Essa filosofia é colocada em prática e a pintura representa uma maneira específica de viver, além de estar influenciada pelas correntes principais do pensamento chinês, como o taoísmo e o confucionismo, assim como a arte européia teve influências do cristianismo e da tradição helênica.

Ao longo da história do oriente, o taoísmo e o confucionismo foram adaptando-se às transformações de acordo com a sua expansão. Por exemplo, o espírito taoísta reflete-se na paisagem SONG, mas é distante das manifestações do baixo-relevo HAN, e o confucionismo expandiu-se através do neoconfucionismo. Todavia, mesmo tendo as suas diferenças nessas duas doutrinas, ambas buscavam a *realidade interna* e a fusão dos opostos. A essência da arte chinesa está na união dos contrários e, evitando os extremos, harmonizam-se as polaridades.

Ao contrário do pensamento ocidental, que enfatizava os dualismos

---

<sup>185</sup> CHENG, F. *Vide et plein*. Paris, Seuil, 1991. P. 11. – “Une philosophie fondamentale qui propose des conceptions précises de la cosmologie, de la destinée humaine e du rapport entre l’homme et l’univers”. - Tradução nossa.

opostos entre matéria-espírito, divino-humano, ideal-natural, entre outros; o chinês propunha uma posição intermediária, buscava a realidade interna da pintura e, conforme Rowley<sup>186</sup>, *o artista não deve ser nem clássico nem romântico e sim um e o outro; sua pintura não deve ser nem naturalista nem idealista, mas ambas as coisas ao mesmo tempo [...]*.

Para os ocidentais, o espírito é uma particularidade da vida, do culto e da oração e a matéria pertence à ciência e essas concepções, de uma certa maneira, influenciaram as nossas percepções em relação aos dualismos opostos, presentes no significado religioso e da representação naturalista. Os chineses, por não conseguirem levar muito adiante o método empírico, não aprofundaram as ciências naturais e da natureza do espírito, não elaboraram o conceito de um Deus pessoal como os ocidentais. Por outro lado, os orientais geraram a concepção única de espírito e de matéria através do Tao.

Dessa maneira, a pintura não se desenvolveu nos níveis da religião, imitativa ou de expressão individual como na arte ocidental. Para os orientais, o Tao é considerado como um princípio cósmico, que impregna o universo inteiro, não ressaltando os dualismos ocidentais de espírito e matéria, criador e criado. Ao contrário, o Tao constitui a essência da arte chinesa, proporcionando que os temas e as interpretações sejam reflexo da imaginação

---

<sup>186</sup> ROWLEY, G. *Princípios de la pintura china*. Madrid: Alianza, 1981. P. 18-19. “el artista no debe ser ni clásico ni romántico, sino lo uno y lo otro; su pintura no debe ser ni naturalista ni idealista, sino ambas cosas a la vez [...]”. Tradução nossa.

criadora do artista. No entanto, antes de se identificar com a arte, o pintor deve ter o profundo conhecimento do Tao. Isso significou que *a arte deveria assumir as funções da religião e da filosofia até converter-se em um veículo por excelência das mais profundas idéias do homem e suas vivências acerca dos mistérios do universo. Essa concepção única de espírito e matéria tomou forma na noção do Tao*<sup>187</sup>.

Rowley cita Hui Zong<sup>188</sup>: *quando alguém se cerca do maravilhoso, não sabe se arte é Tao ou o se Tao é arte*. Wang Yu, pintor Qing, ao se referir à origem pictórica, comenta: *ainda que a pintura é somente uma das belas artes, encerra em si o Tao*. Desse modo, o Tao está presente em todas as coisas e é infinito, manifestando-se como *um fluxo eterno de ser e de chegar a ser*<sup>189</sup>. É esse sentido rítmico da atividade e da tranquilidade que permeavam as relações pictóricas da arte chinesa.

Além disso, um dos atributos mais característicos do Tao é o significado do inexistente, do vazio na pintura, que historicamente se iniciou nos planos dos fundos neutros da arte primitiva do período pré-Tang. Contudo, é no período

---

<sup>187</sup> ROWLEY, G. *Princípios de la pintura china*. Madrid: Alianza, 1981. P. 38. "el arte tenderia a asumir las funciones de la religión y de la filosofía hasta convertirse en el vehículo por excelência de las más profundas ideas del hombre y de sus vivências acerca de los mistérios del universo. Essa concepción única de espíritu y matéria cobró forma en la noción del Tao". - Tradução nossa.

<sup>188</sup> Ibid. P. 23. "cuando uno se cerca a lo maravilloso, no se sabe si el arte es Tao o el Tao es arte". [...]. "aunque la pintura es solo una de las bellas artes, encierra en si el Tao". - Tradução nossa.

<sup>189</sup> Ibid. P. 23. "un flujo eterno del ser y el llegar a ser". - Tradução nossa.

Song (século XIII) que esses vazios na pintura foram transformados em vazios espirituais, tendo uma maior consciência sobre a presença do inexistente, e que os espaços vazios passaram a falar mais que os cheios. Todavia, na arte ocidental, esses espaços vazios em torno da *figura*, isto é, no fundo do quadro, foram substituídos através da representação da matéria para criar profundidade, na forma de céu azul, nuvens e atmosfera.

Na arte chinesa, de acordo com Cheng, essa dicotomia entre o vazio-cheio não significa, portanto, uma oposição de forma e nem um procedimento para criar profundidade no espaço. *Diante do cheio, o vazio constitui-se de uma entidade viva que intervém no interior do cheio.* Ou seja, a materialidade do vazio está relacionada com a superfície branca do papel, como o lugar do vazio originário, no qual tudo começa. Cada pincelada tem implícita a unidade e a multiplicidade. O primeiro gesto dado sobre o papel separa o céu e a terra e, assim, gradativamente todas as formas são geradas, e, ao finalizar a pintura, todas as coisas se voltam ao vazio originário.

Os antigos mestres chineses insistem em duas coisas sobre o vazio e o cheio, conforme François<sup>190</sup>, *de um lado, sobre o caráter do procedimento técnico da produção do vazio no seio do cheio; de outro, no outro ponto, sobre*

---

<sup>190</sup> FRANÇOIS. J. La grand image n'a pas de forme. Paris: Seuil, 2003 P. 122. "D'une part, sur le caractère de procede technique de la production du vide au sein du plein; de l'autre, à l'autre bord, sur la capacité d'animation et, par suite, sur la dimension <<spirituelle>> que si trouve ainsi conférée à la peinture et constitue sa visée la plus haute". – Tradução nossa.

*a capacidade de animação, seguida da dimensão espiritual que se encontra assim conferida à pintura e constitui como o objetivo mais alto.*

Essa variação do vazio e do cheio liga os dois aspectos e o efeito é obtido metodicamente, abrindo-se sobre o invisível. Do ponto de vista técnico, com a gestualidade do pincel, o vazio pictural estende-se, deixando em branco o traçado, ligando esse gesto gráfico à prática da arte da escritura oriental. O pincel libera, pelo seu movimento, um traçado que deixa transparecer espaços brancos e neles a energia interior se desdobra.

Segundo François<sup>191</sup>, na arte pictórica dos chineses, os contornos da figuração contêm os ruídos interiores e lhe asseguram consistência, mas é devido aos espaços vazios configurados no centro do cheio, que ele é colocado em tensão, desdobrando um *potencial* que propicia a figuração de sua própria aderência. Ao pintar um quadro, por exemplo, se todos os lados estiverem preenchidos, só haveria um aspecto da perspectiva e, por isso, consideravam fundamental variar o vazio e o cheio nos seus quatros lados da imagem. François<sup>192</sup> comenta,

---

<sup>191</sup> FRANÇOIS. J. La grand image n'a pas de forme. Paris: Seuil, 2003 P.123.

<sup>192</sup> Ibid. P. 21. le paysage entier commence à plonger dans la pénombre, ces formes que vont se confondant appellent à dépasser leurs individuations temporaires pour rejoindre le fonds indifférencié des choses. Si cette peinture est jugée plus profonde parce que 'dépassant le dehors des choses', comme il est dit à la suite, c'est qu'elle peint le réel au stade où celui-ci, ne se démarquant plus, laisse paraître le fond de toute démarcation. [...] au lieu de se laisser accaparer para les choses, elle peint leur effacement; au lieu de les porter au regard, elle les tourne leur résorption. [...] Tandis que le saillant s'estompe, que le distinct se résorbe, ils font accéder au stade où la détermination se déclôt et fait signe vers son délaissement. La présence se dilue et est traversée d'absence". – Tradução nossa.

*A paisagem inteira começa a mergulhar na penumbra e as formas vão se confundindo e tentam ultrapassar suas individualizações temporárias para chegar no fundo indiferenciado das coisas. Se essa pintura é julgada mais profunda é porque, “ultrapassando além das coisas”, como é dito a seguir, é que ela pinta o real no estado onde este não se demarca mais, deixando aparecer o fundo de toda a demarcação. [...] No lugar de se deixar monopolizar pelas coisas, ela pinta o seu apagamento; no lugar de levá-las ao olhar, ela as torna pela reabsorção. Enquanto a saliência se atenua, o distinto se reabsorve, fazendo ascender ao estado onde a determinação se declina e dá sinal de seu abandono. A presença se dilui e é atravessada de ausência.*

Esses desdobramentos da pintura de paisagem buscam a reciprocidade mútua entre as estruturas ora emergindo-imergindo, ora aparecendo-desaparecendo, onde tudo faz parte dessa alternância do entrar-sair. Em vez de se opor à presença-ausência, elas se misturam continuamente e, *longe de pretender demarcar a ausência, a presença se estende e se decanta através dela*<sup>193</sup>.

No entendimento dos chineses, a variação cria a respiração entre a presença e ausência que se desdobra continuamente sobre o espaço pictórico. Ao contrário da arte ocidental, que usa a perspectiva e a linha de fuga para compor as proporções dos objetos, a pintura chinesa busca o desdobramento do visível e do invisível, do escondido e do manifesto como fatores correlatos.

---

<sup>193</sup> FRANÇOIS. J. La grand image n'a pas de forme. Paris: Seuil, 2003 P. 33.



Fig. 88. Dong Yuan (atribuído) *Templo Taoista na montanha*. 907-960. Musée du Palais de Taipei.



Fig. 89. Tu Chin. *O Poeta Lin Pu Errante ao Clarão da Lua*. (cerca de 1465-1487) Tinta e leve coloração sobre papel (detalhe de rolo), 156, 6 x 72,5 m.

Esses são os pontos de partida de todo o real como o Yang e Yin, que, ao mesmo tempo em que são opostos, são complementares, e da sua alternância nasce o TAO. O Yang promove o manifesto e o Yin o escondido que se reafirma dentro da figuração.

É nesse aspecto de correlação entre o vazio e o cheio, que nas pinturas de paisagens chinesas as áreas preenchidas deixam passar o branco, no intuito de permitir que a presença dê espaço à ausência e, nessa passagem, o visível cruze o invisível. No momento em que é registrada a transição do dia para a noite, as formas vão sendo apagadas gradativamente nos seus contornos e, nesse processo, a paisagem inteira se dissolve na ausência. Assim o pintor alcança as formas e as coisas ao mesmo tempo, ativando e apagando, pintando-as em curso por meio de um processo contínuo. Dessa forma, restitui as coisas evasivas e, ao apagá-las, elas se abrem sobre a sua ausência. E a pintura, ao ser liberada da opacidade e objetividade das coisas, revela, entre os traços cheios, a presença do espaço vazio. (Figs. 88 e 89).

Por outro lado, os princípios opostos entre o vazio e o cheio na arte ocidental são abordados de maneira diferenciada, tendo outras implicações e concepções. De uma maneira geral, o vazio não é enfatizado, mas a presença do cheio está relacionada a uma necessidade de preenchimento e, como podemos constatar, muitas vezes excessivo do espaço. Cito o exemplo das capelas, dos santuários, das catedrais, locais em que encontramos a acumulação de estátuas, de paredes saturadas de imagens pintadas e todas

as áreas são decoradas, ocupadas, sem nenhum espaço vago ou vazio para o repouso do olhar. Diferentemente da pintura chinesa, que preconizava a importância da não saturação e a necessidade de dar espaçamento à ausência, para que o cheio pudesse exercer a sua plenitude. (Fig. 90).



Fig. 90. Guo Xi. *Matin printanier* 1020-1090. Musée du Palais Taipei.

A necessidade do preenchimento encontrado no interior das catedrais ou mesmo de santuários, é criticado por François<sup>194</sup>, que coloca que tudo é saturado,

*[...] Até o irrespirável, que o cheio joga contra a sua própria plenitude; que ele obtura em vez de se abrir à presença; que ele obstrui em vez de mostrar; enfim, que ele faz obstáculo a si mesmo – o espiritual – dizemos como de costume - que ele teria a missão de revelar.*

A saturação e o preenchimento do espaço está presente no pensamento ocidental há séculos e François propõe que se poderia buscar a dessaturação pela via do vazio e, dessa maneira, o cheio poderia exercer-se e jogar seu pleno efeito. Em relação aos espaços vazios na arte, Matisse também já havia observado que os vazios deixados em torno das folhas desenhadas têm a mesma importância do próprio desenho. Matisse<sup>195</sup> escreveu, em 1948, em suas notas para Jazz: *quando a inspiração se afasta do objeto, observo os*

---

<sup>194</sup> FRANÇOIS, op. cit. P. 119. “[...] et jusqu’à l’irrespirable, que ce plein joue à l’encontre de la plénitude; qu’il obture au lieu d’ouvrir à la présence; qu’il obstrue au lieu de montrer; bref, qu’il fait obstacle à cela même – le <<spirituel>>, dit-on d’ordinaire – qu’il avait mission de révéler”. – Tradução nossa.

<sup>195</sup> MATISSE, H. Escritos e reflexões sobre arte. Póvoa de Varzim: Ulisseia, s/d. P. 158.

*vazios que existem entre os ramos.* O artista faz menção no seu trabalho sobre os vazios que se encontram entre espaços cheios configurados pelo desenho.

Assim, a concepção de vazio, na arte oriental, não está relacionada como um espaço neutro, mas como um ponto que entrelaça o virtual e o devir, a falta e a plenitude, o mesmo e o outro. Nesse sentido, percebe-se a necessidade do espaço entre o vazio e o cheio, entre a presença e ausência, entre o opaco e o translúcido, entre a resistência e fragilidade da matéria, entre o visível e invisível.

#### **4.3 O vazio na Arte contemporânea: algumas aproximações**

As noções de vazio e cheio permeiam a obra de diversos artistas, com significações e recursos diferenciados. De acordo com Brett<sup>196</sup>, é

*Paradoxal dar importância a um “nada” [...]. O vazio consiste sempre numa relação dialética entre uma ausência completa e o seu contrário: potencialidade inesgotável. O silêncio, o vazio, o nada, a negação, podem ser vistos – tanto no sentido filosófico como sócio-político – como um recurso extremamente importante na obra de artistas do pós-guerra, talvez particularmente no Brasil.*

---

<sup>196</sup> BRETT, G. Ativamente o vazio. In: *Mira Schendel. No vazio do mundo.* São Paulo: Galeria do Sesi, 1997. P.50.

Segundo Brett, principalmente no período pós-guerra, a noção do vazio está presente desde a pintura à arte conceitual, da poesia à música, conectando vários artistas como, Yves Klein, Lúcio Fontana, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, entre outros.



Fig. 91. Lygia Clark. O Ovo. 1959.  
Tinta industrial sobre madeira, 33 cm de diâmetro.

Na obra, *Os Penetráveis do Éden* (1969), por exemplo, Hélio Oiticica trata dos vazios como algo essencialmente mínimo, no intuito de estimular a imaginação do participante e, no entendimento de Brett<sup>197</sup>, remete para *uma espécie de lugar mítico para sentimentos, para atuações, para fazer coisas e construir o seu próprio cosmos interior*. Lygia Clark, na obra *O Ovo*, (1959), propõe uma abordagem em dois aspectos em relação ao vazio: um vazio *mínimo* circunscrito em oposição ao vazio *pleno*. (Fig. 91).

Ao contrário de Lygia, o artista Cildo Meirelles busca uma certa compreensão positiva-negativa do vazio no espaço tridimensional. A obra *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), é apresentada com um pequeníssimo cubo, metade carvalho, metade pinho – duas madeiras cujo atrito produz fogo, segundo a tradição indígena – exposto no centro de uma sala vazia com 200 metros quadrados.

A presença do vazio, como já vimos anteriormente, é evidenciada na obra de Yves Klein a partir do esvaziamento de um espaço físico, sem nenhum vestígio de uma gestualidade pessoal. Embora o artista, nesse trabalho, evoque

---

<sup>197</sup>BRETT, C. Ativamente o vazio. In: Mira Schendel. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 1996. P. 52.

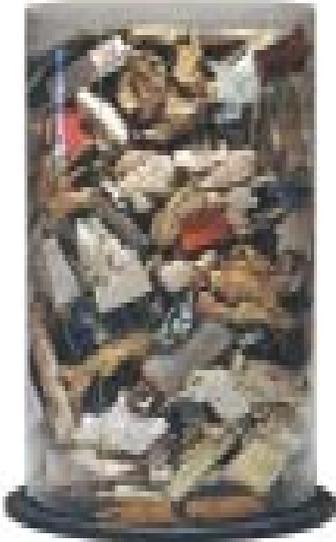


Fig. 92. Arman. *Lata de Lixo de Jim Dine*. 1961. Acumulação de detritos em caixa de plástico e madeira. Coleção Sonnabend, Nova Iorque.

o vazio pleno, não se pode desconsiderar que esse espaço da sala vazia tem paredes, teto, chão, portas, janelas e cor, ou seja, uma parede branca não é vazia, mas cheia e vazia dela mesma.

Em oposição à exposição de Klein, em 1960, o artista francês Arman apresenta a obra *Le Plein*, que, paradoxalmente, *esvazia*, no local da exposição, o conteúdo de várias carroças de refugo, em um gesto que amplificava suas '*poubelle*', invólucros de vidro ou plástico preenchidos com o conteúdo de cestas de papel usado. Esses preenchimentos, negativos talvez, envolvem questões do objeto na era da sua reprodução industrial e do consumismo. Sua obra é constituída pela incorporação de objetos banais e detritos acumulados e arranjados de acordo com a sua origem. (Fig. 92).

Dessa forma, as questões relacionadas ao vazio-cheio constituem-se, na visualidade da arte contemporânea ocidental, como um espaço de possibilidades, aliadas às noções de esvaziar, apagar e negar. No movimento artístico do Minimalismo (ou Minimal Art - identificado nos trabalhos esculturais dos anos de 1960 e 1970), encontramos certos aspectos de vazios silenciosos que, muitas vezes, implicam a inquietação dos volumes, a geometria de formas perfeitas, de volumes esvaziados, no lugar ausente.

Sobre as características vazias das obras de alguns artistas considerados minimalistas, o filósofo Richard Wollheim escreveu em 1965: *poderia ser expresso dizendo-se que elas possuem um conteúdo artístico*

*mínimo: na medida em que elas são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas*<sup>198</sup> [...]. Os aspectos vazios das obras minimalistas estabelecem uma relação física com o espaço e não mais uma estética transcendental. Donald Judd, por exemplo, realiza um trabalho com estruturas simples, não-composto, para que a obra seja *vista* como uma coisa inteira e única. Tony Smith<sup>199</sup>, diferentemente, nas suas esculturas, trabalha com relações opostas entre positivo e negativo. *Os vazios são modelados com os mesmos elementos que as massas [...] e, se pensarmos o espaço como um sólido, minhas esculturas são elas próprias como que vazios praticados nesse espaço.* Didi-Huberman<sup>200</sup>, analisa:

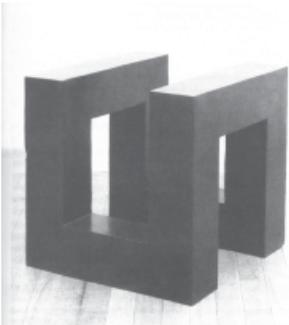


Fig. 93. Tony Smith. *We Lost*. 1962 – construído em 1966. Aço 325 x 325 cm.

*As esculturas de Tony Smith aparecem, portanto, como os monumentos de uma lucidez muito escura na qual o volume coloca a questão – e constrói a dialética – de sua própria condenação ao vazio. [...] Uma escultura de Tony Smith – e em primeiro lugar o seu cubo – poderia ser assim ser considerada como um grande brinquedo (Spiel) que permite operar dialeticamente, visualmente, a tragédia do visível e do invisível, do aberto e do fechado, da massa e da escavação.*

Na escultura *We Lost*, de 1962, de Tony Smith, essa operação do vazio é apresentada como uma presença marcante que transpassa entre a estrutura volumétrica da obra, (fig. 93); do contrário do que apresenta o artista

<sup>198</sup> ARCHER M. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 45.

<sup>199</sup> DIDI-HUBERMAN, D. *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 106.

<sup>200</sup> *Ibid.* P. 106.

espanhol Tapiés, na obra intitulada *Fenêtre sur le vide* (1965), que produz uma metáfora de Alberti, ou seja, a pintura como uma janela aberta para o mundo. Mas é justamente uma janela que não deixa ver, como o *Espelho cego* (1970), de Cildo Meirelles, cujo vidro do espelho foi substituído por uma massa de borracha maleável com o intuito da obra não ser vista, mas ser tocada, pensada. No entanto, nessa obra de Tapiés, segundo Buci-Gluksmann <sup>201</sup>,

*A janela só deixa ver o negro do vazio que obstrui toda a visibilidade como em Fresh Window, de Duchamp. O vazio só é então a cor pictórica do negro [...]. Fechado ou aberto, sempre marcado, grifado, craquelado, o vazio seria essa tentativa de criar um plano de composição para vigiar o infinito.*

Nessas obras, o vazio não revela uma estética negativa, porém, um conceito que ultrapassa os dualismos entre sujeito e objeto, entre o positivo e o negativo. Esse conceito vazio também pode ser distinguido na pintura de Mondrian e de Malévitch, por exemplo. Conforme Buci-Gluksmann,

*Em Mondrian, o vazio encontra-se dentro, como um ponto de instabilidade interna e no anonimato da grade. Ele faz movimentar tudo, mas fica velado e delimitado pelo jogo dos retângulos e das*

---

<sup>201</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. *Le vide en peinture*. In: TÂPIES, Paris: Éditions du Jeu du Paume, 1995. P. 15. "La fenêtre ne laisse voir que le noir du vide qui barre toute visibilité comme la *Fresh Window* de Duchamp. Le vide n'est alors que la couleur noire du pictural, [...]. Enclos ou ouvert, toujours marqué, griffé, craquelé, le vide serait cette tentative de créer un plan de composition pour garder l'infini". – Tradução nossa.

cores. Ao contrário, o vazio pode ser abertura e abismo cósmico como em Malevitch: 'o abismo branco e o infinito estão diante de nós'. Ela faz deslizar a forma, a coloca em suspenso, a torna icônica ou aérea. Na junção dos dois, o retângulo como dinâmico e o abismo vazio como Absoluto: o trabalho com e dentro do vazio como matéria, como ausência de qualidades e extinção das imagens como em Barnett Neuman ou Rothko. 'A materialidade é vencida na imaterialidade de um Absoluto místico pela aproximação mental do zero, uma imagem não vista', como escreve Harold Rosenberg<sup>202</sup>.

Em outras palavras, nas pinturas de Mondrian, o vazio instaura-se dentro da obra, entre o movimento dos planos das cores e, paradoxalmente, ele é absorvido nelas mesmas. E, em Malevitch, significa *uma força do infinito que escava as coisas, rarefaz o mundo e suscita uma sensação de reflexão, um pensamento pictural*<sup>203</sup>. Assim, o vazio é transposto pela ausência da forma na matéria e, nesse sentido, estende-se para o infinito.

---

<sup>202</sup> BUCI-GLUKSMANN, C. *Le vide en peinture*. In: TÂPIES, Paris: Éditions du Jeu du Paume, 1995. P. 16. "Selon la première, celle d'un Mondrian, le vide est aménagé dedans, comme point d'instabilité interne à l'anonymat de la grille. Il fait tout bouger, mais il reste clôturé et délimité par le jeu des rectangles et des couleurs. À l'opposé, le vide peut être ouverture et abîme cosmique comme chez Malevitch: 'L'abîme blanc, l'infini sont devant nous'. Il faut alors déraiper la forme, la met en suspens, la rend iconique ou aérienne. À la jonction des deux, le rectangle comme dynamique et l'abîme vide comme Absolu: le travail avec et dans le vide comme matériau, comme absence de qualités et extinction des images de Barnett Neuman ou Rothko. 'La matérialité est vaincue dans l'immatérialité d'un Absolu mystique par l'approche mentale du zéro, une image du non-vu', comme l'écrit Harold Rosenberg". – Tradução nossa.

<sup>203</sup> Ibid. P. 16. "une puissance d'infini que évite les choses, rarefie le monde et suscite une sensation de réflexion, un pictural-pensé". – Tradução nossa.

### **4.3.1 Mira Schendel e Pierre Soulages: presenças e ausências na matéria**

As noções em relação à ausência e à presença, o vazio e o cheio são abordados por Mira Schendel (1919-1988) e Pierre Soulages (1919) e, em alguns aspectos, os meus trabalhos se aproximam das suas indagações artísticas. Mira busca, através do gesto positivo, potencializar o vazio do espaço negativo e, Soulages transpassa a opacidade dos seus cobses pela ação corrosiva, no intuito de ativar a matéria vazia do fundo do papel que recebe a imagem. Nos meus trabalhos deste estudo, o gesto de negar pelo esvaziamento da matéria é enfatizado através das operações de cortar ou queimar, que interagem na forma da matéria vazia e indiferenciada dos papéis ou da parafina. Ao mesmo tempo, esses procedimentos operatórios de dilaceramento são levados até a exaustão dos seus limites e, no momento em que a matriz retorna ao carbono da sua matéria, ela é capturada através da parafina. E, nessa condensação, os fragmentos carbonizados potencializam a matéria vazia da forma.

#### **4.3.1.1 Mira Schendel**

A inter-relação entre o gesto e a matéria pode ser observada na obra de Mira através da sua articulação nas pinturas e nos desenhos, pelos gestos

pictóricos e gestos gráficos mínimos, assim como no uso limitado de cores. As suas obras, portanto, consistem dessa dualidade entre a fusão do gesto que intervém na matéria e a matéria que propicia a sua formação; ou seja, de um lado, o gesto é que define algo no espaço vazio da matéria e, de outro, a matéria também interage no gesto. (Fig. 94).

Mira potencializa o espaço vazio com o gesto gráfico do traço, da ação positiva, principalmente nas monotípias realizadas sobre o delicado papel de arroz, no qual as grafias dos desenhos produzem a interação ativa com o suporte. Segundo Brett<sup>204</sup>,

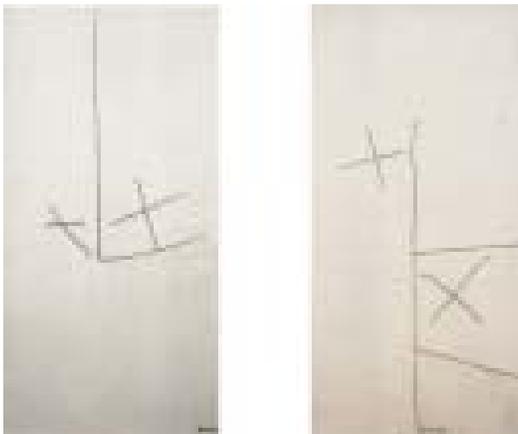


Fig. 94. Mira Schendel. *Monotípias*. 1964. Óleo sobre papel de arroz, 46,5 x 23 cm.

*Suas marcas não residiam sobre a superfície do frágil papel japonês, mas fundiam-se nele. Isto logo suscitou questões acerca do seu método, cujas particularidades técnicas nunca compreendi inteiramente, mesmo sabendo que era uma combinação do gesto ativo e da impressão passiva, produção e reprodução. Havia uma dualidade e uma fusão instigantes na base do material do trabalho e este parecia avançar direta e naturalmente para a percepção criada na imaginação do espectador: sensação de que o espaço vazio e a marca definidora eram parceiros equivalentes, energias recíprocas e intercambiáveis, criando um ao outro. Não se tratava mais de uma ação expressiva dominando um campo ou suporte passivos.*

A artista realizou cerca de 2000 desenhos lineares também

---

<sup>204</sup> BRETT, G. *Ativamente o vazio*. In: MIRA SCHENDEL. *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria do Sesi, 1997. P.49.

denominados como a técnica do *desenho cego*<sup>205</sup>, interagindo com traços e gestos sobre os papéis leves. *É como se as linhas, os eixos verticais e horizontais estivessem ali para ordenar e fazer existir o espaço vazio*<sup>206</sup>. O poeta Haroldo de Campos<sup>207</sup> também comenta: *é uma abordagem de uma geometria muito particular, uma geometria de ausências*". [...] *tudo em sua pintura parece captar os ritmos lentos e silenciosos dos processos em formação*.

Mira Schendel<sup>208</sup> comenta: *eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio [...], de qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio*.

Desse modo, em diversos trabalhos, Mira faz interferências mínimas com o intuito de evocar, nesses espaços do papel, as possibilidades de *ativar o vazio*, com um único gesto ou traço. Essa *temporalidade*, de acordo com Salzstein, está presente em todo o trabalho de Mira, principalmente nas experiências com materiais efêmeros, nos quais a dimensão temporal aparece de maneira imediata, como ação.

*Nos objetos aparentemente estáticos criados pela artista, há o rumor de uma temporalidade interna. Esta não diz respeito apenas à*

---

<sup>205</sup> O procedimento dessa técnica é feito através da entintagem de uma superfície lisa (vidro) com tinta a base de óleo, sobre a qual se coloca o papel (no caso de Mira, foi utilizado o papel arroz japonês) e os desenhos são feitos no verso.

<sup>206</sup> MIRA SCHENDEL. *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria do Sesi, 1997. P. 23.

<sup>207</sup> *Ibid.* P. 23.

<sup>208</sup> *Ibid.* P. 50.

*natureza processual e fenomenológica do trabalho, mas a uma espécie de desdobramento transitivo e sem repouso*<sup>209</sup>.

Como podemos detectar, a artista busca constantemente evocar a sua aproximação com os elementos matéricos, presentes nos traços e resíduos sobre a leveza das monotípias sobre os papéis ou mesmo na densidade das suas pinturas, ou seja, para ela tudo é matérico, desde a delicadeza do papel japonês, na granulação nas tintas, nos diferentes suportes como a lona, a aniagem e a transparência do acrílico.

Mira, ao *potencializar o vazio*, está trabalhando com o aspecto construtivo da imagem e, nesse espaço relacional, ela evoca a dimensão fenomenológica que permanentemente tece indagações ao Ser, buscando a sua essência. É como analisa Marques<sup>210</sup>, *seus trabalhos são densos, austeros, preservam o sujeito no limite da sua expressividade mínima*. Para Haroldo de Campos<sup>211</sup>, *são restos que ela deixa no papel, deixa aflorar no papel, deixa percorrer o papel, como se fossem rastros de existenciais, ontológicos*.

O trabalho denominado de *Trenzinho* é constituído por mais de 100 folhas de papel arroz penduradas em um fio suspenso. Mira realiza esse objeto tridimensional sem nenhuma interferência gráfica, enfatizando apenas a leveza

---

<sup>209</sup> SALZSTEIN, S. *No vazio do mundo*. In: MIRA SCHENDEL. *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria do Sesi, 19967. P.21.

<sup>210</sup> Ibid. P.21.

<sup>211</sup> Ibid. P. 234.



Fig. 95. Mira Schendel. Papel de arroz e fio de nylon, meados da década de 1960, aprox. 46 x 65 x 15 cm.

e a transparência da materialidade dos papéis. Porém, ele se configura como objeto tridimensional somente no momento em que é instalado no espaço. Segundo Marques<sup>212</sup>, esse trabalho é tomado como algo ativo, como um desenhar no ar. (Fig. 95).

Um outro aspecto da obra dessa artista são os *Objetos Gráficos*, produzidos entre 1967 e 1973, sobre papel arroz e prensados entre duas placas de acrílico, possibilitando a visibilidade de ambos os lados desses planos. Nesses trabalhos, a imagem imobiliza-se e quem se move é o espectador. O uso da matéria transparente, que é específica do acrílico, propicia que a atmosfera do espaço real se interrelacione com a obra. (Fig. 96).



Fig. 96. Mira Schendel. 1967. Grafite e letraset sobre folhas de papel de arroz montadas entre placas de acrílico transparente, 100 x 100 cm.

Para Campos, a construção e desconstrução fazem parte do mesmo processo. Cita o exemplo do dadaísta construtivista Kurt Schwitters, que destrói e depois realiza os trabalhos construindo-os com todos os fragmentos, o mesmo fazendo com a poesia de frases cortadas e depois montadas. E, de uma certa maneira, a construção e a desconstrução também se reporta à obra de Mira através da produção do vazio. Salzstein<sup>213</sup> comenta: *essa imagem do vazio produtivo é muito reveladora no trabalho de Mira, porque ela não subtrai nada, na verdade, ela acrescenta com muito pudor.*

<sup>212</sup> MARQUES, M. E. Mira Schendel. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.P.36.

<sup>213</sup> SALZSTEIN, S. Mira Schendel. No vazio do mundo.São Paulo: Galeria do Sesi, 1996. P. 234.

Por outro lado, na produção das pinturas de Mira Schendel, por exemplo, segundo Marques<sup>214</sup> observa: *o vazio se apresenta não apenas ausência de objetos representados no plano: evoca a idéia de uma negatividade produtiva, próxima do pensamento oriental.* Em Mira, as configurações assimétricas de espaço estão presentes nas suas obras, refletindo as concepções provenientes da arte oriental, opondo-se à rigidez das simetrias da arte concreta, por exemplo.

Por outro lado, nessa sua atitude de desenvolver diversas obras a partir de uma mesma questão, não se refere a proposições formais, mas emerge a partir de *um universo latente de possibilidades.* O que poderia ser visto como a repetição ou o desdobramento de um mesmo tema. Nessas obras, a artista procura, segundo Salzstein<sup>215</sup>,

*Uma atenção que quer dispersar-se no múltiplo e, ao mesmo tempo, agarrar o singular. No múltiplo, pois o trabalho caminha por digressões (por descontinuidades), abrindo-se aí, várias frentes ao mesmo tempo; singular, porque as séries o integram e se esgotam uma a uma em si mesmas.*

Nesse sentido, as séries de imagens que produzem refletem essas questões, no sentido em que cada uma também tem as singulares intrínsecas às escolhas das dimensões, a quantidade de unidades que são repetidas e

---

<sup>214</sup> SALZSTEIN, S. *No vazio do mundo.* In.: MIRA SCHENDEL. *No vazio do mundo.* São Paulo: Galeria do Sesi, 19967. P.20.

<sup>215</sup> *Ibid.* P. 27.



Fig. 97. Mira Schendel. Folhas de papel retorcidas e trançadas. 1966. Dimensões variáveis.

duplicadas. De uma certa maneira, ocorre uma continuidade que é descontínua, ou seja, cada conjunto de trabalhos também tem implícito o seu esgotamento, porém não como algo fechado em si mesmo: embora diferenciado, há sempre algo que impulsiona o trabalho seguinte. (Fig. 97).

#### 4.3.1.2 Pierre Soulages

Ao observarmos a obra gráfica de Soulages, entendemos que a gravura não é um trabalho de superfície, pois ocorre o envolvimento de pelo menos três dimensões: corrosões, cortes e perfurações. As perfurações (buracos) das placas remetem à ausência de impressão e, como diz o artista: *tout a basculé* (tudo sobe e desce). A superfície do cobre é corroída até ultrapassar a placa, buscando o espaço vazio, o branco do papel. Nesse movimento, *a perfuração retorna em plenitude, a corrosão em virgindade, a morsura em carne. Nisso exalta-se a união da contra natureza da impressão, devido a essa relação de força entre um pedaço de cobre e uma folha de papel*<sup>216</sup>. E essa passagem para a impressão também ocasiona um impacto entre as matérias. (Fig. 98).

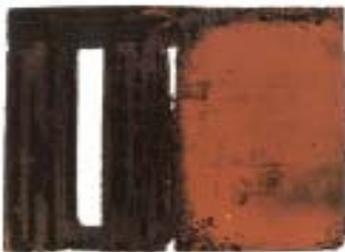


Fig 98. Pierre Soulages. *Eau-Forte XXXVIII*. 1980. 56 x 56 cm – 26 x 38 cm.

<sup>216</sup>SOULAGES – *l'oeuvre imprime*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. P.32. “[...] qui retourne la trouée en plenitude, la corrosion em virginité, la morsure en chair. En lui, s'exalte l'union contre-nature de l'impression, ce rapport de force entre un morceau de cuivre et une feuille de papier”. – Tradução nossa.

Para Soulages, a impressão revela a visibilidade dessas operações e a *matriz não reproduz a imagem, porém é a imagem que a reproduz e restitui nos seus poros, sua textura e a cor do metal*<sup>217</sup>. Desse modo, as inter-relações entre gesto e matéria nas gravuras desse artista são tratados da mesma maneira. Como ele mesmo afirma:

*Eu queria uma qualidade que seja própria do meio, ou seja, as matérias mesmas que utilizo para obter uma estampa. [...] Eu faço uma gravura tentando dar uma especificidade, alguma coisa que pertence somente à gravura*<sup>218</sup>.

Segundo Pernoud<sup>219</sup>, a presença da natureza gráfica é encontrada nas placas de cobre do artista: *uma gravura é o conjunto de um processo, no qual é preciso entender por obra gravada a expressão desse processo e não seu resultado*. Nesse aspecto, os meios técnicos da gravura em metal, a água forte é talvez a que melhor tem implícito o termo *processo – processo controlado, mas que coloca provisoriamente a intervenção manual em suspensão em proveito do fenômeno químico onde a ação do gravador é confiada ao princípio*

---

<sup>217</sup> Ibid. P.32. “la matrice ne reproduit pas l’ image, c’est la image qui la reproduit, qui la restitue dans son poids, dans sa texture, dans sa couleur de pièce de métal”. – Tradução nossa.

<sup>218</sup> Ibid. P.14 e 15. “Et je voulais une qualité qui soit propre au métier, c’est-à-dire aux matières mêmes que j’utilisais pour obtenir une estampe. [...] J’ai fait de la gravure essayant de donner une spécificité, quelque chose qui n’appartienne qu’à la gravure”. – Tradução nossa.

<sup>219</sup> PERNOUD, E. Le basculement du cuivre – Soulages graveur, un moment d’histoire. In: SOULAGES. L’oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003. P.31. “Par gravure, c’est l’ensemble d’un processus qu’il faut entendre, par oeuvre grave l’expression de ce processus et non son résultat”. – Tradução nossa.



Fig. 99. Pierre Soulages. *Eau-Forte XIV*. 1961. 76 x 56 cm – 58,5 x 43 cm

*ativo do ácido*<sup>220</sup>. E, Soulages, ao se referir sobre a utilização das possibilidades poderosas que o ácido tem para transformar a matéria dura do metal, comenta sobre o seu processo de criação: *é isso que me interessa na gravura, isso que a gente dirige e se deixa dirigir*<sup>221</sup>. (Fig. 99).

Nesse sentido, o acaso é incorporado nas suas gravações, devido ao controle relativo da ação do ácido que provoca a metamorfose e a destruição da matéria. Contudo, a matéria é submetida às indagações do artista e não a uma rigidez técnica e, por isso, a gravura para Soulages não é um trabalho de superfície, mas o resultado dessa penetração na profundidade da matéria até o seu rompimento e dilaceramento de determinadas áreas. Ou seja, as placas opacas de cobre são submetidas às corrosões dos ácidos até serem transpassadas, perfuradas, e, nas áreas em que ocorre a ausência da impressão, há o encontro com o espaço vazio do branco do papel. (Fig. 100).

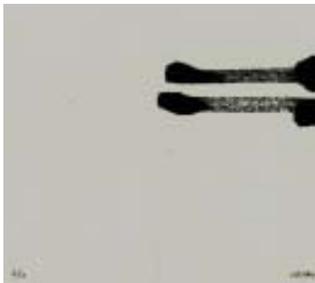


Fig. 100. Pierre Soulages. *Eau-Forte XXXVII*. 1980. 25 x 22,5 cm – 13 x 6 cm.

E, no momento em que as suas gravuras são impressas, revelam uma certa tensão entre os espaços brancos retidos pela imagem e as margens do papel, que geralmente aparecem como um contorno da imagem. É nesse aspecto que o artista confere sentido a sua obra: pelo jogo de vazios e cheios,

---

<sup>220</sup> PÉRONOUD, E. Le basculement du cuivre – Soulages graveur, un moment d'histoire. In: SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003. P.31. "Le terme de processus – processus controle, certes, mais qui met provisoirement en retrait l'intervention manuelle au profit d'un phénomène chimique ou l'action de graver est confiée au principe actif de l'acide". – Tradução nossa.

<sup>221</sup> Ibid. P.31. "Ce qui m'intéresse dans la gravure, c'est que l'on dirige et on se laisse diriger". – Tradução nossa.

do negro e da luz. Assim como, a impressão não é apenas uma relação mecânica que é reduzida à espessura da película do papel e a sua inversão. Soulages<sup>222</sup> insiste: *a estampa não é uma moldagem em baixo relevo. Para ele a fase da impressão faz saltar (reboundir) o trabalho, e o trabalho nos remete a uma outra direção. Os acasos produzidos pelo ácido são revelados nessa passagem da obra sob a prensa e isso faz a obra literalmente nascer – e a placa gravada joga o papel de objeto*<sup>223</sup>.

Portanto, a obra gráfica de Soulages é perpassada pelo confronto do vazio e do cheio, pelo tempo da matriz e pelo tempo do papel. A matriz configura-se como um objeto gravado e a imagem é deliberada desse objeto no momento em que é impressa sobre o papel. E, nessa passagem, o espaço branco do papel dá-se a ver e a gravura se faz centro: *centro forte, presente e que faz a folha inteira reagir, obrigando o vazio a se materializar, o branco tornar-se luz*<sup>224</sup>. O papel, nas suas gravuras, faz parte do domínio do branco e da luz, não sendo um simples suporte, mas integrante da obra. É justamente nos espaços em que a matéria é negada, eliminada nas placas de cobre, que o vazio imaculado do papel toma forma e se materializa para e se transforma em contraste. Assim, na obra gráfica desse artista, os vazios e os cheios, a luz e o preto se configuram como imagem.

---

<sup>222</sup> l'estampe, n'est pas une sorte de moulage de bas-relief. P.35.

<sup>223</sup> PERNOD, E. Le basculement du cuivre – Soulages graveur, un moment d'histoire. In: SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003.P.35.

<sup>224</sup> Ibid.P.31.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao finalizar esta pesquisa em arte, retorno talvez ao ponto desencadeador da investigação: as questões que foram problematizadas ao longo do desenvolvimento desta prática, na qual estabeleci tensões entre cortar, queimar e imprimir através das relações de vazio e cheio, de negativo e positivo. Na minha prática de referência com a gravura, o cheio da matriz está relacionado com a não ação e o vazio é resultado da ação que elimina a matéria através do corte.

No entanto, a introdução do elemento fogo, para provocar gravações na matriz, induziu a realização de diferentes “testagens” em relação às hipóteses de ativar vazios e cheios ou simplesmente ocasionar marcas desses esvaziamentos na matriz. Essa questão, um tanto paradoxal, que, em um primeiro momento, parece um tanto óbvia ou até mesmo um pouco obscura, norteou toda a investigação, resultando em *marcas, passagens e condensações* configuradas pela produção artística resultante desta pesquisa e que foram apresentadas em diversas exposições.

Na medida em que ia realizando os trabalhos, perseguia a idéia de buscar o vazio em dois aspectos: o queimar e o imprimir. Com o queimar, ia buscando o esvaziamento da forma inicial da matriz, e com o imprimir, fui registrando o tempo da gravação e o tempo da impressão. Nos trabalhos iniciais, denominados de *Carbonizados*, o vazio surgiu nas áreas intocadas da madeira, provocando *marcas* côncavas e convexas, e o cheio surgiu nas áreas carbonizadas. Nesses trabalhos, já ocorreram algumas inversões em relação aos meios de impressão no que diz respeito às relações de cheio e de vazio.

As imagens de *Sílex I*, assumiram ainda esse lado positivo e negativo, porém, na medida em que o trabalho se constituiu, o fogo provocou imprecisões nos contornos da matriz, assim como esvaziamentos internos na sua superfície. Essa matriz, ao ser impressa, com a intermediação da tinta, aproximou os registros dessas *passagens* às *marcas* desses esvaziamentos sobre o suporte. Todavia, em *Sílex II*, utilizei uma matriz com uma dimensão mínima, mas o mesmo procedimento de queimá-la gradativamente, criou outras relações. A queima provocou transformações na superfície intacta e vazia da matriz, que, ao ser impressa por contato com a matéria carbonizada, buscou os cheios sobre o suporte vazio. E, de uma certa maneira, o vazio do suporte foi potencializado pela intervenção do carbono negro e denso da matriz em metamorfose.

Dessa forma, posso concluir que ocorreu simultaneamente a presença do vazio e do cheio, assim como uma inversão dessas relações: de um lado,

os esvaziamentos foram ativados pela queima, tornando imprecisos os limites entre cheios e vazios e, de outro, com a metamorfose da matéria, as áreas dos esvaziamentos, ao entrarem em contato com o suporte, tornaram-se cheios. Porém, nesse ato de redução da matriz pela queima, também observei os vazios gerados pelas carbonizações da sua forma inicial, suscitadas pelas passagens rítmicas no momento em que foram realizadas as impressões diferenciadas sobre os suportes.

Nesse aspecto, configura-se a noção de duração, ou seja, entre os estados de repouso e de movimento nas seqüências das impressões. E, quando o repouso é rompido, os ritmos configuram-se pela descontinuidade e é nessa repetição dos ritmos que se geram as diferenças. Assim, as imagens dessa etapa de trabalhos surgiram dessa interface dialética que se estabeleceu entre as diferenças e as semelhanças do gravar e imprimir.

No entanto, as matrizes com formatos de pontas, ao serem dilaceradas pela queima e capturadas pela parafina, propiciaram outras significações em relação a sua função original de reproduzir imagens semelhantes. Nesses trabalhos, *Sílex III, IV e V*, as matrizes perderam a sua função reprodutora de imagens, para elas mesmas serem disseminadas e repetidas sobre a matéria translúcida dos blocos de parafina. Nesse aspecto, o carbono das matrizes queimadas expandiu-se, tornando-se gestos gráficos que se repetiram sobre si mesmos e entre os espaços de seus fragmentos, assim como foram entrevistados os vazios preenchidos pela parafina.

Por outro lado, as matrizes carbonizadas, ao entrarem em contato com a parafina, já não produziram mais impressões, mas a transferência por contato da imagem para um suporte. Ocorreu, assim, o deslocamento desse procedimento inicial, instaurando-se um novo dispositivo no meu processo de criação, que é a *condensação*. Ou seja, a parafina, na passagem do seu estado líquido para sólido, condensou os espaços entre as fagulhas do carbono.

No entanto, a partir dos estudos e referenciais teóricos encontrados nos diferentes campos de conhecimento, tais como a filosofia oriental e, principalmente, a fenomenologia, produziram confrontos e aproximações que são estabelecidas com obras e escritos de artistas, nos quais essas questões foram percebidas, permitindo-me, assim, penetrar e refletir sobre a presença e a ausência dessa temporalidade interna da matéria.

Cabe ressaltar que os últimos trabalhos produzidos durante essa investigação, surgiram a partir de uma necessidade interna e, de um lado, causaram-me uma enorme satisfação ao serem executados; por outro lado, depois de concluídos, fui invadida pela sensação de um grande vazio.

Perguntei-me então sobre os conceitos iniciais de matriz, gravação e impressão. O que restou desses procedimentos, uma vez que desapareceram o corte, a incisão, a queima e a impressão? O que ainda permaneceu dos referenciais dos meios de impressão e dos códigos gráficos? Talvez a moldagem nas formas (os negativos) que resultaram nos blocos positivos e, nesse

procedimento, surgiu a *condensação* de matérias: parafina, cinzas e da adição de pigmento negro. Nesse momento, foi fundamental compreender as questões intrínsecas à matéria, que, na sua densidade e opacidade interna, se abre como um espaço pleno de possibilidades para gerar novas inscrições e significações.

Desse modo, durante esta produção poética, as especificidades técnicas foram deslocadas, isto é, *desencaminhadas* através do alargamento dos limites da linguagem gráfica com o desenho, a pintura e o objeto, bem como pelas suas configurações bidimensionais e instaurações no espaço tridimensional. Nessa perspectiva, as múltiplas possibilidades de registrar e ressignificar criaram inversões e reversões das imagens entre vazios e cheios. Embora as *Luas Negras* não estejam mais permeadas, talvez, pelas polaridades opostas de vazio e cheio, traçam indicadores para a coexistência da unidade dessas outras potencialidades geradas pelas *marcas, passagens e condensações*.

Portanto, a idéia de vazio e de cheio que permeou este estudo a partir das questões específicas da gravura tendo a matriz como elemento norteador na constituição das imagens, no final da pesquisa, apresenta-se como um novo *devenir*.

Assim, as reflexões em relação à reprodutibilidade técnica apontam para as transformações conceituais da arte a partir do desdobramento de meios que sinalizam para a ampliação dos procedimentos considerados inalteráveis de

gravação e impressão. Nesta pesquisa ficou evidenciado que as operações se transformam, multiplicam-se as possibilidades, envolvendo e aproximando outros contatos entre as matérias gráficas.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARCHER M. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BATTOCOCK, G. **A nova arte**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BELIC, M. **Apologie du rythme**. Paris: L'Harmattan, 2002.
- BLAUTH, L. **Gravura: uma poética da cor nas oposições polares**. Porto Alegre: 1996. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1996.
- BUTI, M. e LETYCIA, A. (Org.). **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CANTON, K. **Novíssima arte brasileira – um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CAPRA, F. **O Tao da física**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CHAUI, M. **Dos pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT A. **Dicionário dos símbolos**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1994.
- CLAIR, Jean. **Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art**. Paris, Gallimard, 2000.

CHENG, F. **Vide et plein**. Paris: Seuil, 1991.

COSTA, A. **Heráclito. Fragmentos contextualizados**. (Tradução, apresentação e comentários) Rio de Janeiro: Difel, 2002.

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

DIDI-HUBERMAN, G. **O que nos vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERDICK, E. **Linha de horizonte – por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

DUCHAMP, M. **O ato criador**. In: BATTOCOCK, G. A nova arte. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **Notes**. Paris: Flammarion, 1999. P.24.

ELIADE, M. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FERREIRA, O. da. **Imagem e Letra**. 2ª.Ed. São Paulo: Edusp, 1994.

FERREIRA, A. B.de H. **Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2ª. Ed. 3ª.imp. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

FRANÇOIS, J. **La grande image n'a pas de forme**. Paris: Seuil, 2003.

FREITAS, L.C.T. de. **Simbolismo astrológico e psique humana**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

HYUN Jeung. **Le corps du Vide dans la gravure**. – tese de doutorado. Paris: Sorbonne, 2001.

LEROI-GOURHAN, A. **O gesto e a palavra 2 – Memória e ritmos**. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. **O gesto e a palavra. 1 – Técnica e linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1985.

- MELOT, M. **L'Estampe impressioniste**. Paris: Flammarion, 1994.
- MÈREDIEU, F. **Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne**. Paris: Laurousse, 1999.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- RESTANY, P. Yves Klein – **Le feu au coeur du vide**. Paris: La Différence, 1990.
- ROSSET, C. **O real e o seu duplo – ensaio sobre a ilusão**. Porto Alegre: LPM, 1988.
- ROWLEY, G. **Princípios de la pintura china**. Madrid: Alianza, 1981.
- TREVISAN, A. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1998.
- VALERY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BACHELARD. **La intuición del instante**. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Ecnómica, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. 2ª. Ed. São Paulo: Difel, 1986.
- BASBAUM, R. (org.) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENJAMIN, W. **Sociologia da arte IV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOIS A. & KRAUSS, R. **Formless**. Nova York: Zone Books, 1999.

CASTELMAN, R. **Prints of the 20<sup>th</sup> century**. New York: Thames and Hudson, 1988.

FABRINI, R. N. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

GOUDONOUX, V. WEEMANS, M. (Org.) **Reproductibilité et irreproductibilité de l'oeuvre d'art**. Bélgica: La Lettre Volée, 2001.

HEIDDEGGER, M. **Heráclito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

IVINS JR. W.M. **Imagem impresa y conocimiento**. Barcelona: Gustavo Gilli, s.d.

JOAN MIRÓ – **A cor dos meus sonhos** – entrevistas com Georges Raillard. 2<sup>a</sup>. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

KRAUS, R. E. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza, 1996.

LOPES, L. J. **Tempo, espaço, matéria**. In: NOVAES, A. (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Cia. Das Letras e Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

MATISSE, H. **Escritos e reflexões sobre arte**. Póvoa de Varzim: Ulisseia, s/d.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

NOVAES, A. (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Cia. das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

REGNAULT, François. **Em torno do vazio**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

PAREYSON, L. **Estética – Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **La naissance d'Ícare, éléments de poïétique générale**. Paris: ae2cg Éd., 1996.

PLATZKER, D. and WYCKOFF E. **Hard pressed**. New York: Hudson Hills Press, 2000.

POIAN, C. (Org.) **Formas do Vazio: desafios do sujeito contemporâneo**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

**PRINTS** – history of an art. Geneva: Skira, s/d

RICHTER, Hans. **Dada: arte e anti-arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

### **TEXTOS EM PERIÓDICOS**

BATCHELOR, D. **Minimalismo – Movimentos da Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 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.

BRANDEN, Joseph W. **Blanc sur blanc**. In: Les Cahiers – Musée National d'art moderne, n. 71, Paris: Centre Pompidou, Printemps, 2000.

BRITTES, B. e TESSLER, E. (Orgs.) O meio como ponto zero. **Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

BUCI-GLUKSMANN, C. **Le vide en peinture**. In: TÂPIES, Paris: Éditions Jeu du Paume, 1995.

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

**CLAUDIO MUBARAC**. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas da USP).

CHIARELLI, Tadeu. **A gravura no espelho**. In: CLAUDIO MUBARAC. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas da USP, 5).

ENCREVÉ, L. Pierrette Bloch, collages et encre 1968-1998. In: PIERRETTE BLOCH. **Dessins, Encre et Collages**. Paris: Musée de Grenoble & Réunion des Musées Nationaux, 1999.

FABRIS, Annateresa. **Uma poética da matéria**. In: Laurita Salles. São Paulo:

Edusp, 1997. (Artistas da USP, 7).

**FERES LOURENÇO KHOURY.** São Paulo: Edusp, 1995. (Artistas da USP, 3).

FRANCA, P. **L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois.** In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999. P. 20.

FRANCA, P. **Uma repetição pode esconder uma outra.** In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, n 21. V.I. Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, JUL/NOV 2004.

**GRAND STREET – N.67 – FIRE,** New York, 1999.

LANCRI, J. **Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais.** IN: BRITTES, B. e TESSLER, E. (Orgs.) O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

**LAURITA SALLES.** São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP, 7).

**MARCO BUTI.** São Paulo: Edusp/SP, 1995. (Artistas da USP, 1).

PASSERON, R. Da estética à poética. In: **Porto Arte** - Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v.8,n.15, nov.1997.

PIERRETTE BLOCH. **Dessins, Encres et Collages.** Paris: Musée de Grenoble & Reunion des Musées Nations, 1999.

Proyeto inter (médios) **La matriz intagible** – Espanha: Universidade de Vigo, Maio – Xuño, 2004.

REY, S. **Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais.** IN: BRITTES, B. e TESSLER, E. (Orgs.) O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

**TÀPIES.** Paris: Éditions du Jeu du Paume, 1995.

Trace (s). **Recherches en esthétique.** Paris: Revue du C.E.R.E.A.P. N. 4 septembre 1998 – IUFM Centre de Martinique, 1998.

WEITEMEIER, H., **Yves Klein 1928 – 1962**. Köln: Taschen, 2001.

### **TEXTOS EM CATÁLOGOS DE ARTISTAS**

**ANA MENDIETA**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996.

ANAYA, Jorge López. **Matilde Marín**. Incisões e Fragmentos, Chile: Fyrma, 1996.

**KRAJCBERG**. A revolta de Krajcberg. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

**ARMAN**. Paris: Galerie Nationale du Jeu du Paume, 1998; São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – MASP, 30 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000.

**ARTE CONTEMPORÂNEA – Mostra do descobrimento**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Parque Ibirapuera, 23 de abril a 7 de setembro de 2000. Arte Contemporânea – Mostra do descobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Parque Ibirapuera, 23 de abril a 7 de setembro de 2000.

**ARTHUR LUIZ PIZA** – Relevos/ relifs – 1958 / 2002. Curadoria e texto de Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2002.

**ARTHUR LUIZ PIZA** – Apresentação Eduardo A. Levy Jr.; curadoria Stella Teixeira de Barros; textos Michel Nuridsany e S.T. Barros. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, 9 de novembro de 1993 a 23 de janeiro de 1994.

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

BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRETT, C. **Ativamente o vazio**. In: Mira Schendel. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 1996.

**CAI GUO QIANG**. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Paris: Actes Sud, 2000.

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.

CHAIMOVICH, F. Do Brooklyn ao Bom Retiro. In: **SHEILA GOLOBOROTKO – dez séries de gravuras**. São Paulo: Estação Pinacoteca, 23 de outubro de 2004 a 9 de janeiro de 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

**ESPAÇO GRAVADO**. Museu do Telephone/Telemar, Mostra Rio Gravura, 1999.

FRANCA, P. **Impressão, marca, sinal**. In: DIDI-HUBERMAN, G. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997 – tradução adaptada de Patrícia Franca – EBA/MG.

FRANCA, P. **A impressão como procedimento: sobre o anacronismo duchampiano**. In: DIDI-HUBERMAN, G. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997 – tradução adaptada de Patrícia Franca – EBA/MG.

**GRAFIK DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS**. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1983.

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

**GRAVURA MODERNA BRASILEIRA** – Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Mostra Rio Gravura, 1999.

**IMPRESSÕES** – Panorama da xilogravura brasileira. Curadoria Rubem Grillo. Porto Alegre: Santander Cultural, 23 de janeiro a 25 de abril de 2004.

KLINTOWITZ, J. **Maria Bonomi**. São Paulo: Cultura, 2000.

**MOSTRA RIO GRAVURA** – Catálogo geral dos eventos. Projeto geral e desenvolvimento – Rizza Conde e Rubem Grillo. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Setembro/ outubro de 1999.

MARQUES, M. E. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

MILLIET, M. A. **O único, o mesmo, o a-fundamento**. São Paulo: Ipsis, 1996.

**MIRA SCHENDEL.** No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 30 de setembro de 1996 a 26 de janeiro de 1997.

**OSWALDO GOELDI** – Mestre Visionário. Apres. Carlos Eduardo Moreira Ferreira; textos de Noemi Ribeiro. São Paulo: Sesi, 1996.

PIGNATTI, T. **O desenho de Altamira a Picasso.** São Paulo: Abril, 1982.

PLATZKER, D., WYCKOFF, E. (org.) **HARD PRESSED – 600 years of prints and process.** New York: Hudson Hills Press, 2000.

PRAIA, J. G. in: RAPP, M. WINOGRAD, M. (org.) **MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: MMC.** Rio de Janeiro, 1996 RAPP, M.

**RELICÁRIOS de Sebastião Pedrosa.** Galeria Pequeno Formato. Universidade Federal de Pernambuco, 1998.

**REPETERE.** Porto Alegre/RS: Solar dos Câmara - Exposição.14/04 a 21/05/1993.

SALDANHA, Claudia (curadora) in: **CLAUDIO MUBARAC.** Catálogo de exposição. 11/09 a 10/10/1999. Fundação Casa de Rui Barbosa – Ministério da Cultura e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo.** In: Mira Schendel. No vazio do mundo. São Paulo: Galeria do Sesi, 1996.

**SHEILA GOLOBOROTKO – Dez séries de gravuras.** São Paulo: Estação Pinacoteca, 23 de outubro de 2004 a 0 de janeiro de 2005.

SHIRLEY PAES LEME. **SÃO.** Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – Galeria Xico Stockinger, 13 de agosto a 12 de setembro de 1998.

SHIRLEY PAES LEME. **Correr o risco.** São Paulo, 2000.

**SOULAGES. L'oeuvre imprimé.** Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003.

SPIES, W. **Max Ernst – Frottages.** Paris: Herscher, 1986.

**TÀPIES.** New York. Guggenheim Museum. January 27 –April 23, 1995.

**THINKING PRINT**, Books to Billboards, 1980-95. Museum of Modern Art. New York, 1996.

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

XXIV Bienal de São Paulo: **núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo**. V. 1 (curadores Paulo Herkendorf, Adriano Pedrosa). São Paulo: A Fundação, 1998.

WYE, Deborah. (org.) **Antoni Tàpies in Print**. Museum of Modern Art, New York, 1992.

WINOGRAD, M. (org.) **MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: MMC**. Rio de Janeiro, 1996.

#### **CONSULTAS NA WEB**

Dicionário Michaelis. Disponível em: [www.uol.com.br/michaelis](http://www.uol.com.br/michaelis). Acesso em 02.08.04.

Les Mains. 27740 (+-) 410 anos antes de presente. Caverna Cosquer, situada nos rochedos , próxima a Marselha/França Disponível em: [www.culture.gouv.fr/culture/archeosn/fr/fr](http://www.culture.gouv.fr/culture/archeosn/fr/fr). Fotos: A. Chéné, CCJ/CNRS. Acesso em 22.08.2005.

Boîte-en-valise – Marcel Duchamp. Série realizada entre 1936 e 1941, 40 x 40 x 10 cm. Disponível em: [www.zumbazone.com/duchamp/valise.html](http://www.zumbazone.com/duchamp/valise.html). Acesso em 22.08.2005.

Fênix. Disponível em [www.ceismael.com.br/oratoria/oratoria031.htm](http://www.ceismael.com.br/oratoria/oratoria031.htm). Acesso em 22.08.2005.

Pierrette Bloch. S/T, 2001. Tinta e linhas sobre papel. Cortesia da Galeria Frank. Disponível em: [www.paris-art.com/image-detail10427.html](http://www.paris-art.com/image-detail10427.html). Acesso em 30.08.2005.

Pierrette Bloch – no atelier, Paris, 2002. Foto: Adam Rzepka. Disponível em: [www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf](http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf). Acesso em 22.08.2005.

ZOCCHIO, M. O que aconteceu antes do Big Bang. Disponível em: [www.fisica.net/wwwboard/messages/1490html](http://www.fisica.net/wwwboard/messages/1490html). Acesso em 17 de outubro de 2002.