

Antonio Carlos de Almeida Portela*

AREIAGRAVURAS: DISGRESSIONS

Os trabalhos artísticos desenvolvidos durante a pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa de Processos Visuais, no período de março de 2000 a fevereiro de 2002, apontaram para um caminho construído pela poética de marcas e impressões de símbolos, de vida.

A relação simbólica dos materiais com as idéias e com o espaço foi fundamental para a compreensão do processo criativo, visto que, através dela, fui despertado pela experiência individual transmutada em ato espiritual, saindo do nível pessoal para o nível universal dos significados. Nesse processo, história e memória se fundiram gerando imagens, e os valores de tempo e espaço se recodificaram. Seguindo essa tendência, buscou-se uma ampliação dos conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma produção na linha de pesquisa em Processos Criativos. Foi proposta, para tal, a avaliação de conceitos ligados às principais teorias e práticas das Artes Visuais, objetivando a prática das técnicas tradicionais de impressão, confrontadas com estes conceitos e com as linguagens visuais contemporâneas.

O presente artigo é uma abordagem do trabalho “**presentes E ausentes**”, fruto de

várias experimentações técnicas e teóricas, construído desde sua origem por inquietações e vivências do ato de imprimir, evidenciando o momento do processo em que técnica e conceito se confrontaram.

A ação “**presentes E ausentes**” foi uma performance/instalação composta de seis bandejas de zinco, doze fotografias, areia e cânfora. As bandejas em chapa galvanizada, nas dimensões 80 cm x 180 cm x 10 cm, cada, foram dispostas de forma ascendente, centralizadas no espaço. Cada bandeja vinha cheia de areia com carreira de tabletes de cânfora. A montagem completou-se de forma ritualística na cerimônia de abertura com a performance da queima da cânfora; a queima em si, além de ter o sentido de oferenda, possibilitou ao fruidor uma experiência visual e olfativa singular, em razão do magnetismo do fogo compassado e dos efeitos do rastro deixado na areia. O processo foi registrado em fotografias, que foram ampliadas e exibidas posteriormente em duas paredes do espaço, dispostas em duas fases: seis imagens do momento anterior à queima e seis imagens do instante da queima.

Revisando e ampliando o conceito de gravura, a parte prática da pesquisa visou potencializar as dimensões espaciais dos



trabalhos, partindo de uma análise espaço-temporal da imagem e da obra. Para isso, as afirmativas de Moro, Ferverza e Duran foram suportes teóricos imprescindíveis para as novas experimentações, uma vez que se buscava extrapolar o sentido básico da gravura, centrando no conceito *gravura* o meio de ressignificação de técnicas e de poéticas. Mas não dar limites aos significados da gravura como técnica implicaria guiar a pesquisa para outros conceitos, que seriam, no final, distantes da sua origem – *gravura*.

Criou-se então, uma proposta que visasse dialetizar técnica e poética, estimulando a interação dos meios de expressão com a idéia de arte-oferecida. O espaço, os materiais e os objetos deveriam sacralizar o fazer artístico, ritualizando o processo de tornar o presente pelo ausente, ou o ausente pelo presente.

O trabalho “**presentes E ausentes**” foi criado em detrimento das especulações até aqui referidas, possibilitando embates da gravura com a fotografia. Os elementos areia, cânfora, chapa galvanizada e fotografia estabeleceram juntos uma relação embasada na junção, na qual estes foram colocados lado a lado para que fosse possível analisar suas correspondências, ampliando suas potencialidades, pois “uma junção é, como o nome indica, um aspecto no qual dois pontos (...) estão juntos o suficiente de modo que suas energias se associam de forma harmônica ou desarmonica, afortunada ou desafiadora”¹. O embate objetivava a inclusão desses elementos para compor uma imagem única, conjunta, que questionasse sua própria presença, seu poder de existência.

A junção abrangeu seu significado sintaxicamente pela letra “E” – em maiúsculo – do título do trabalho, representando o elo entre os ausentes e os presentes, enfatizando a inclusão dos dois estados dentro de uma idéia de contrários que se completam. Os ausentes e os presentes se opuseram, sobretudo, para se materializar e se dialetizar, pois “a idéia de *presença* evocava seu contrário,

a *ausência*”², e vice-versa. A investigação se fez através das marcas, dos registros e dos rastros indelévels, remetendo as pessoas a tempos distintos do acontecimento da imagem: um passado distante e um passado posterior nas fotografias, e um último remanescente do rastro do fogo na areia.

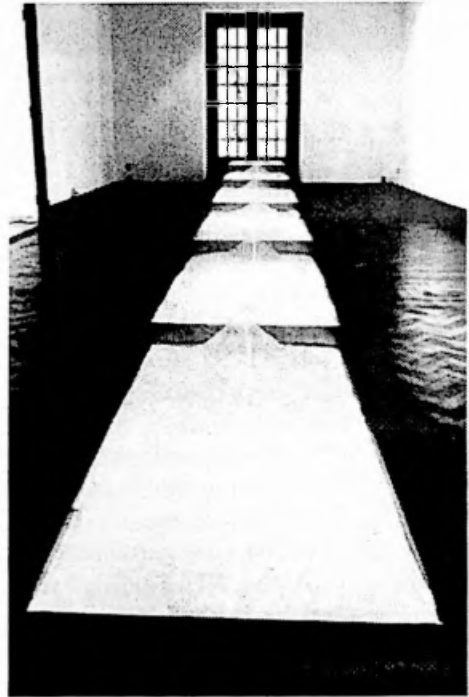


Figura 1- plano geral da instalação

A arte como oferecida foi o elo que se teve entre o fazer artístico e o processo de construção da obra; o sagrado estava no encontro das etapas do processo artístico com o fruidor e o artista; o objeto em si não era o sagrado, mas sim os próprios feitos da criação, que incluía o modus operandis da obra e a contemplação da obra pelos presentes. O espaço sagrado, isto é, o lugar cuja “cosmização dos territórios desconhecidos é sempre uma consagração”³ abrigou a oferecida, montada com as bandejas de zinco retangulares, ordenadas em uma linha-eixo do espaço (Figura 1) em degraus ascendentes até a parede; elas formavam o *axis mundi* da

instalação – eixo cósmico que dividiu o espaço em dois hemisférios. Compartilhou-se com o conceito de Mircea Eliade (1999) de que *Nosso Mundo* situa-se no *meio*, no *centro*, pois é aí onde há rotura de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas, já que “(...) o centro é justamente o lugar onde se efetua uma rotura de nível, onde o espaço se torna sagrado, *real* por excelência”⁴.

A heterogeneidade do espaço abriu perspectivas de comunicação: o impermanente do feito de areia se deparou com o “eterno” da fotografia, que se deparou, por sua vez, com a presença do fogo em imagem, que se confrontou com os tabletes de cânfora antes da queima, que se contradisseram com o rastro de fumo na areia; foi um ciclo de afirmações/negações, concentrando no meio a possibilidade infinita da reflexão. Essa possibilidade de reiteração das *zonas cósmicas* no centro estabelece um fluxo permanente de organização do espaço; as direções sempre se cruzam no *axis mundi* das impressões – ponto que sacralizou a *imagem crítica*.

Neste eixo, cada bandeja vinha repleta de areia, com um caminho de tabletes de cânfora que desenhava um outro eixo, unido ao longo das bandejas escalonadas por montinhos de areia. A queima da cânfora, parte principal do rito, produziu um efeito em cadeia. Depois de aceso o primeiro tablete, o fogo começou lentamente a se propagar para o tablete seguinte, numa cadência que proporcionava um queimar lento e gradual, com chamas que bailavam ao ritmo do vento (Figura 2) e que deixavam

para trás um rastro sinuoso de fumo na areia, provocando um magnetismo e um odor para quem acompanhava a trilha de fogo, fumo e cheiro que aos poucos avançou por todas as bandejas, até à última – a mais alta.

O fogo se apagou, mas a memória da oferenda permaneceu nas marcas da trilha na areia, na forma dos tabletes e do fumo, nas fotografias expostas na parede e, principalmente, na memória de todos os ofertantes. Esses materiais-elemento ressignificaram e semantizaram o espaço numa instalação que convidava o fruidor a experiências olfativas, auditivas e visuais. As impressões sensoriais foram executadas sob processos ritualísticos, portanto, sagrados, ao som de um mantra tibetano – canto que celebrou o sol, a lua e a terra como elementos que se integram mutuamente e que evocam a experiência única da percepção:

Ra – Sol Ma – Lua Da – Terra
 Sa – Infinito, Impessoal.
 Say – Totalidade da experiência pessoal.
 So – Senso pessoal de fusão e identidade.
 Hung – Vibração do infinito e realidade
 So Hung – “Eu Sou Tu”.⁵

O canto repetiu-se várias vezes, enquanto o fogo percorreu seu caminho retilíneo e gradual (Figura 3), escalando as alturas das bandejas pelas pontes de areia. Assim, som e imagem estavam sintonizados no mesmo ritmo, no qual o fogo dançou numa cadência pausada e contemplativa. A experiência



Figura 2: Foto-detalle da cânfora durante o ritual de queima

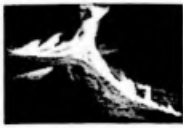


Figura 3: detalhe do fogo escalonando

sensorial do fruidor totalizou-se na vibração de uma realidade cíclica e infinita que se afirmou com o conceito de impermanência da areia e de transformação do fogo. A areia foi a matéria presente da impermanência. O rastro na areia e nas fotografias representou o passado. Como no presente, o passado também foi matéria, “porque o passado é barro, terra manipulada, terra usada que se desfaz em pó”⁶.

Nessa apresentação de tempos, pululou a alegria de encontros, um momento em que a “reprodução encontra [ou] sua hora de exaltação”⁷. O rastro foi a única garantia de futuro. Num encerramento de tempos da imagem, aludiu-se às três idades intrínsecas à gravura, como define Bachelard, aos “três tempos sonhados por um gravador”⁸.

Considerações sobre as Areiagravuras

Se por um lado os três tempos podiam ser ali vislumbrados, como aproximar o trabalho “**presentes E ausentes**” do conceito da gravura, uma linguagem que se concretiza pela força das mãos? Como é possível se distanciar da posição de gravador, e deixar

que o fogo assumira essa posição? Voltamos aqui à hipótese central da pesquisa: a impressão como um conceito que se apropria das técnicas de gravação para romper com os conceitos básicos da gravura enquanto meio de reprodução da imagem. A problematização enfocou a reprodução da imagem como uma multiplicadora cognitiva, gerando imagens que ganharam novos sentidos e se ampliaram de acordo com a visão de cada pessoa.



Figura 4: sombra do artista durante a performance

Uma das primeiras considerações a se levantar diz respeito às inquietações que levam o processo a ir de encontro à *consciência da mão no trabalho* da gravura, característica importante destacada por Gaston Bachelard sob o título de *Matéria e Mão*, em *O Direito de Sonhar*. Em contrapartida, aponta-se para uma nova perspectiva de o gravador ser um ausente da obra, encontrando na ação do

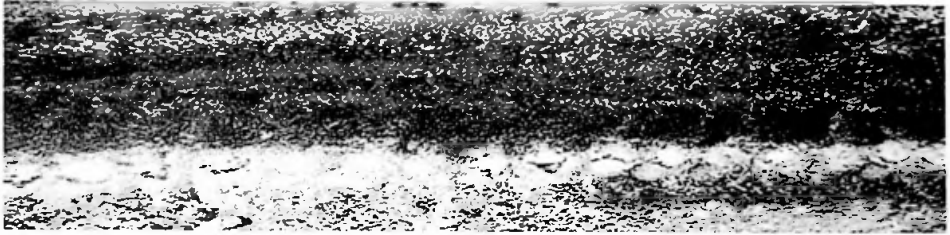


Figura 5: Detalhe do rastro na areia

fogo o caminho do desaparego deste vínculo tão forte com os materiais, com a prensa, com os suportes, mas que não se distancia hora alguma da essência do processo de criação da gravura como uma arte primitiva, pré-histórica e pré-humana. O fogo gravado na areia faz renascer nas pessoas esta consciência, evidenciando a história das lutas contra a matéria. Elas são, então, despertadas a contemplar cada instante desta operação (figura 4), sem nem mesmo tocar com as mãos para dar veracidade à impressão da areiagravura.

A denominação de areiagravuras (Figura 5) é resultado dessa investigação complexa do propósito de afastar a técnica de seu contexto de reproduzibilidade, uma vez que as experiências com o fogo sobre a areia geraram gravuras que tinham seu próprio tempo de existência, cuja efemeridade se prolongava nos rastros fotográficos ou na memória e no seu próprio tempo de existência enquanto obra.

Dizer “reproduzir” no universo de “**presentes E ausentes**” se estendeu à ação de colocar cada cânfora em alinhamento, à repetição do mantra durante a queima, à propagação do fogo cânfora por cânfora, ou

ao desejo de perpetuar a memória do processo, de fazer multiplicarem-se as imagens não mecanicamente, matematicamente, mas em devaneios. As mãos obreiras não mais executaram o processo de gravação, mas tornaram-se imprescindíveis; em primeiro lugar para montar os tabletes de cânfora, a matriz, sobre areia, o suporte (Figura 6) e em segundo lugar para dar início

ao processo das forças das matérias. Mãos que delegaram ao fogo e ao ar toda a destreza e força de imprimir sobre a areia. e, uma vez que o fogo entrou em ação, ele executou a obra com forças próprias em um tempo particular. No ritual de queima da cânfora, Prometeu aparece encarnado no artista da gravação, aquele que deseja ir além da matéria, aquele que se revolta contra os limites.

Mas quais foram os limites que instigaram a pesquisa a designar as areiagravuras do fogo? Como a diversidade dos valores ontológicos da gravura interfere nessa situação?



Figura 6: Detalhe da montagem. colocação das cânforas



Se, como diz Bachelard, “o verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade”, o fogo e a areia não esconderam o desejo do artista de aproximar essas duas matérias e colocá-las aos efeitos do contraste da matéria negra do fumo do fogo sobre a matéria branca da areia, para ver realizada “uma incrível dialética da coesão e da adesão”¹⁰. A areiagravura nos colocava na própria passagem de âgeis inversões: da sintaxe do título, dos tempos de percepção da imagem, dos contrastes da matéria, dos valores atribuídos à matéria e da existência das coisas.

Sob este sentimento e num movimento cíclico, era nas areiagravuras que reencontrávamos a pré-história do fogo, que avivávamos nossa ancestralidade dos primeiros sinais-vestígio das cavernas, alusão à própria ancestralidade da gravura. O fogo-luz nos olhava, e víamos nele, ou melhor, através dele, “a simples ambivalência das grandes e das pequenas dimensões”. O olhar do fogo nos mostrava a imagem cósmica se repetindo na areia e nas fotos da instalação, como uma “prova da essencial virtude dinâmica de toda gravura”¹².



40

Figuras 7, 8, 9: Detalhes do ritual/performance.

A instalação/performance “**presentes E ausentes**”, pela sua tipicidade temporal, era uma perturbadora interrogação: “dentre aqueles que ela interroga, há os que vêm desalentado. Outros, sonhando mais profundamente, têm, ao contrário, o invencível sentimento de que tudo recomeçará”¹¹.

Conectamos com a ancestralidade do fogo e buscamos nesse contato nos entregar ao devaneio (Figura 8), pois, como diz Bachelard (1986): “não se entregar ao devaneio diante do fogo é perder o uso verdadeiramente humano e primeiro do fogo”¹³.



Figura 10: A prostração com a presença dos pais

A percepção da materialidade humana, nesse princípio primordial, nos transportou ao tempo mítico de Mircea Eliade, ao instante da cosmização, do contato sagrado com algo bem primitivo. Tínhamos “a convicção de que o fogo originário possui todo tipo de virtudes e nos proporciona força, a força íntima e quase invencível do homem que vive esse minuto decisivo em que o fogo vai brilhar e os desejos vão ser satisfeitos”¹⁴ (Figuras 7 e 9).

No ritual de abertura, o artista pôde encarnar mais um papel: o da criança que pedia permissão aos pais (Figura 10), não mais para roubar o fogo de Prometeu, mas sim para consentir que o fogo chegasse até ele, e

deixasse de ser o objeto de interdição, como no complexo de Prometeu, transformando-se no fogo do devaneio, do complexo de Empédocles. Ou melhor, que a ambigüidade dos complexos do fogo pudesse ser vivida, sentida, favorecendo as dialéticas “que dão ao devaneio sua verdadeira liberdade e sua verdadeira função do psiquismo criador”¹⁵.

Todas essas reflexões poéticas de Bachelard vêm contextualizar a passagem do processo que sai das gravuras-oferenda e chega nas areiagravuras. Seu olhar sobre as gravuras de Albert Flocon, transcrito e adaptado ao longo destes devaneios das areiagravuras, funciona como um caleidoscópio, um multiplicador de



imagens a partir de uma única imagem. Esse olhar é capaz de perceber multifacetos que se projetam pela lente das gravuras de Flocon, um gravador perspectivista, conhecedor, por instinto, dos sonhos da razão. Usar seu recurso poético de achar “que a obra de arte deve atravessar uma zona de silêncio e esperar a hora da contemplação solitária”¹⁶ permite-nos extravasar nossos devaneios após a contemplação das gravuras que nos falam, que nos olham, que nos sentem e que nos seduzem. Bachelard reconhece em Flocon a pluralidade do olhar sobre a gravura, convidando-nos a “medir a distância entre o que se vê e o que se sonha, a percorrer o que se poderia chamar o espaço dos projetos, a viver no espaço-tempo do projeto”¹⁷.

A busca de síntese das imagens e do pensamento, “**presentes E ausentes**” transportou-nos ao instante da presença, ao momento em que o fogo imprime suas marcas na areia e é flagrado pelas lentes da câmera fotográfica (ou da câmera de vídeo), ao instante em que a gravura se constrói e nos proporciona este sonhar acordado, este sentir a imagem na sua repercussão. É o sonhador quem completa e aumenta qualquer imagem, e é o sonhador quem vê em “**presentes E ausentes**” uma nova versão de imprimir, uma versão em que o fogo é o gravador, e o artista um agente, um facilitador da cadeia operatória das impressões. Para contextualizar essa passagem, coloquemos em destaque os questionamentos de Georges Didi-Huberman sobre a impressão:

“O processo da impressão é o contato com a origem, ou a perda da origem? É um processo que manifesta autenticidade da presença (como processo do contato) ou o contrário disto, a perda da unidade que conduz sua possibilidade de reprodução? Seu produto é o exemplar único, ou sua disseminação? O aurático ou o serial? O semelhante ou o diferente? A identidade ou algo sem identidade? A determinação ou o acaso? O desejo ou o luto? A forma ou a não-forma? O familiar ou o estrangeiro? O contato ou o afastamento?”¹⁸

Para o autor, a impressão é a imagem dialética, a conflagração de todas estas indagações: algo que revela tanto o contato (do pé que marca a areia), quanto a perda (ausência do pé sobre a areia); algo que fala tanto do contato com a perda, quanto da perda do contato. São perguntas que se aproximam do universo das areia gravuras, não somente, mas também para criar dúvidas. O instante da imagem deflagra as relações com o presente, o passado e o futuro, criando aproximações ou atritos com discursos filosóficos e com trabalhos de outros artistas. Nesse agrupamento de fricção e distanciamento, as fronteiras não devem delimitar, mas multiplicar as indagações que conduzem a pesquisa a campos cada vez mais abertos de investigação.

Conclusões

Assim, evidencia-se neste texto a proposta de expor a suma das inquietações proveniente da fusão de materiais, idéias e conceitos a partir das pulsações de ausências e presenças.

Vê-se nessa experiência a concretude das imagens se imprimindo na retina e na cognição. O jogo da percepção desencadeando os devaneios, as digressões que se materializam. Aqui, deve-se encarar a impressão como um paradigma do gesto, um gesto que reúne os dois sentidos da palavra experiência: o sentido físico de um protocolo experimental, e o sentido de apreensão do mundo, voltando-se para a reflexão em torno da origem, natureza e limites do ato cognitivo. A impressão não é uma imposição, mas um método em que se usa o embate para compor uma imagem única, conjunta, que questiona sua própria presença, seu poder de existência.

Mas a obra é independente, e revela, torna presente, adensa e intensifica sua própria existência. A fenomenologia de Heidegger e de Merleau-Ponty respeita esta autonomia, e não reduz a obra nem ao prazer, nem ao ideológico e nem ao cultural, pois vê na arte a ambigüidade da existência do ser humano e sua relação com o mundo. Foi preciso contemplar o trabalho e me colocar, ao mesmo tempo,

distante dele. Só assim pude olhar para o que me olhava, testemunhar a manifestação sagrada que a leitura do trabalho proporcionava. O caráter imanente das técnicas me conduziu a uma reflexão profunda a uma análise do interior das coisas, não só sob o aspecto de permanência, mas também pela captação da realidade através dos sentidos, lançando um olhar sobre a gravura como um paradigma, e não como um meio meramente reprodutor.

A partir daqui, as considerações finais se revestem de personalidade, de assuntos e sentimentos individuais, tendo em vista a experiência particular como artista, inquieto como um Impressor (Gravurista), naturalmente, e também atento ao constante mudar das coisas. Por isso, a pesquisa não se conclui, não se fecha, uma vez que as práticas artísticas e as teorias afins se entrelaçam para deflagrar contradições e questionamentos desse percurso, permitindo a construção de uma poética que se materializa pela tensão entre ausências e presenças das areiagravuras.

Notas

¹ LEWIS, 1997, p. 173.

² Comentário da Prof. Dra. Sandra Rey no catálogo Instalações Bahia 2001 – Prêmio Copene Cultura e Arte 2001.

³ ELIADE, 1992, p. 35.

⁴ Ibidem.

⁵ Ramadasa, mantra cantado por Chandra Lacombe: a essência está na fusão do pessoal com o universo.

⁶ BACHELARD, 1986, p. 66.

⁷ Ibidem, p. 52.

⁸ Ibidem, p. 51.

⁹ Ibidem, p. 52.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, p. 23.

¹² Ibidem, p. 69.

¹³ Ibidem, p. 23.

¹⁴ Ibidem, p. 51.

¹⁵ Ibidem, p. 164.

¹⁶ Ibidem, p. 78.

¹⁷ Ibidem, p. 85.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 19. A seguir transcrevo sua versão: “(...) le processus d’empreinte est-il contact de l’origine ou bien perte de l’origine ? Manifeste-t-il l’authenticité

de la presence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d’unicité qu’entraîne la possibilité de reproduction ? Produit-il l’unique ou le dissimulé ? L’auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L’identité ou bien l’indéfinissable ? La décision ou le hasard ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l’informe ? Le même ou l’altéré ? L’être familier ou bien l’étranger ? Le contact ou bien l’écart ? ... Je dirais que l’empreinte est l’image dialectique>, la conflagration de tout cela (...).”

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986.
- _____. *A Psicanálise do Fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos)
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*. São Paulo: Victor Civita, 1980. (Os Pensadores).
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- _____. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KIREMITZLAN, Mário; MIGUEL, Roberto Santos. *Namastê – Os Mais Suaves Mantras*. Rio de Janeiro: Solitudes, 1999. CD AM-46.
- LEWIS, James R. *Enciclopédia de Astrologia*. São Paulo: Makron, 1997.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- SANTOS, Eriel et al. *Instalações Bahia 2001*. Tradução Tânia Belfort. Salvador: Bigraf, 2001. 104 p. il.
- VERGEZ, André. *David Hume*. Lisboa: Ed. 70, 1984.

⁴Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, UFBA. Professor substituto de Gravura e Escultura EBA/UFBA, de Metodologia da Pesquisa Científica na área de artes no Curso de Licenciatura em Artes Plásticas, UCSal; Prof. Assistente de Metodologia do Trabalho Científico nos Cursos de Design de Produto e Design de Moda, FACSAL.