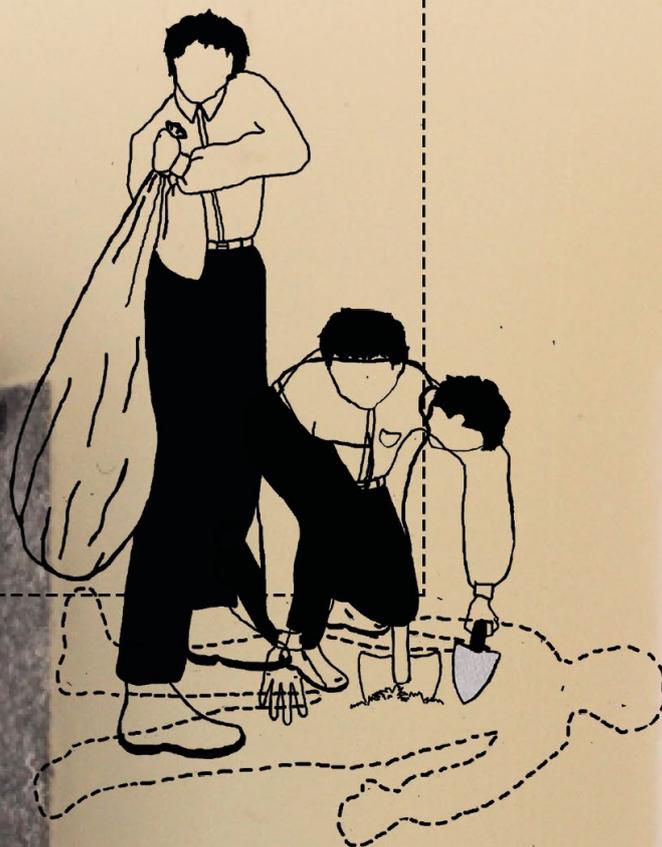


PPGAVI/UFPeI



EMERGÊNCIAS
DA MATÉRIA

a escultura em trânsito e seus vestígios

Pedro Paiva

Pedro de Freitas Pereira Paiva

**Emergências da Matéria,
a escultura em trânsito e seus vestígios**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro
de Artes da Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Prof^a Dr^a Gabriela Kremer Motta

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

P436e Paiva, Pedro de Freitas Pereira

Emergências da matéria : a escultura em trânsito e seus vestígios / Pedro de Freitas Pereira Paiva ; Gabriela Kremer da Motta, orientadora. — Pelotas, 2020.

255 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Arte contemporânea. 2. Escultura. 3. Matéria. 4. Entropia. 5. Ruína. I. Motta, Gabriela Kremer da, orient. II. Título.

CDD : 700

**Emergências da Matéria, a escultura
em trânsito e seus vestígios**

P e d r o P a i v a

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data de defesa: 12 de novembro de 2020.

O r i e n t a d o r a :

Prof^a Dr^a Gabriela Kremer Motta
Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo.

Banca Examinadora:

Prof^o Dr^o Agnaldo Aricê Caldas Farias
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

Prof^a Dr^a Helene Gomes Sacco
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a Dr^a Renata Azevedo Requião
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^o Dr^o Daniel Albernaz Acosta
Doutor em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo.

Dedico à Marcia
e Maria Nydia

A g r a d e c i m e n t o s

À minha orientadora Gabriela Motta, pelo trabalho que conduziu junto comigo, pelo incentivo e confiança nessa pesquisa.

À Helene Sacco, por ter propiciado, com sua generosidade, as condições para que essa produção nascesse.

Ao Daniel Acosta, pelo incentivo fundamental para que essa produção se desenvolvesse, sou muito grato.

À Renata Requião por me mostrar que entre as palavras existem frestas, levanto sempre minha mão ao peito.

À Carolina Rochefort, quem me ensinou a pesquisar, desenhar e ouvir.

Ao Corredor 14, que proporcionou a oportunidade de desenvolver parte fundamental desse trabalho pela Residência ZERO. Daniel Higa, Patricia dos Santos, Renan Soares, Rafa, Marcelo Amaral, Vicente Lima e Karina Nascimento!

Ao PPGAVI da UFPel, aos docentes e discentes, por propiciarem o desenvolvimento dessa pesquisa e pela dedicação ao ensino público, gratuito e de qualidade - frente às adversidades.

Agradeço aos amigos, vocês fizeram Pelotas. Em especial à Adriani Araújo, Roberta Dachery, Olivia Soares, Josué Vöhlz, Fernanda Fedrizzi, Ana Langone e Amanda Machado e Guilherme Simões Lopes

Ao Pedro Milano - por sempre estar por perto - obrigado.

À Natalia e sua sabedoria infinita.

Em especial, agradeço à Marcia, minha mãe, sem quem não haveria nem essa pesquisa e nem mais nada.

Atualmente a ciência desempenha um papel fundamental em nossa civilização e, no entanto, para usar uma palavra introduzida por Snow, ainda vivemos numa sociedade cindida entre duas culturas, e a comunicação entre os membros de cada uma delas permanece difícil. Qual é a razão dessa dicotomia? Muitas vezes se sugeriu que se trata de um problema de conhecimento. As ciências básicas exprimem-se em termos matemáticos. Os “cientistas” não lêem Shakespeare e os “humanistas” são insensíveis à beleza da matemática. Creio que essa dicotomia viva de uma motivação mais profunda e se baseie no modo como a noção de tempo é incorporada em cada uma dessas culturas [...]

Estou completamente de acordo com Karl R. Popper quando afirma que o problema central, que está na base da dicotomia entre as duas culturas é o do tempo. O tempo é a nossa dimensão existencial e fundamental; é a base da criatividade dos artistas, dos filósofos e dos cientistas. A introdução do tempo no esquema conceitual da ciência clássica significou um enorme progresso. E, no entanto, ela empobreceu noção de tempo pois, pois nele não se faz nenhuma distinção entre o passado e o futuro. Ao contrário, em todos os fenômenos que percebemos ao nosso redor, quer pertençam à física macroscópica, à química, à biologia, quer às ciências humanas, o futuro e o passado desempenham papéis diferentes. Em toda parte deparamos com uma “seta do tempo”. Portanto, coloca-se a pergunta de como essa seta possa surgir do não-tempo. Será talvez uma ilusão o tempo que percebemos? É essa interrogação que leva ao “paradoxo” do tempo, que é o cerne deste meu trabalho.

*I l y a P r i g o g i n e
A s L e i s d o C a o s*

R e s u m o

Esta pesquisa aborda a minha produção artística, cujas operações estão embasadas no trânsito entre as linguagens da escultura e da gravura em um campo expandido. A escultura que opero se desenvolve pela passagem da matéria entrópica, alimentada pelos movimentos do tempo em uma situação ambiental. Essa passagem da matéria por vezes produz vestígios, rastros indiciais, os quais aciono em busca de uma retenção por meio do tensionamento dos princípios operatórios da gravura. Desse modo, no presente estudo, busco desenvolver relações entre a matéria e a memória a partir do conceito de duração, desenvolvido pelo filósofo Henri Bergson, bem como através do conceito termodinâmico de entropia por intermédio da produção do artista estadunidense Robert Smithson. Ainda, desenvolvo essa investigação guiado pelos princípios operatórios da indiferenciação, da ruína e seu ruído, bem como a contenção, de modo que proponho aproximações também com o trabalho dos artistas Nuno Ramos, em sua produção escultórica e literária; Brígida Baltar, em suas operações de passagem da matéria; Daniel Senise, por intermédio de seus sudários e o alemão Hans Haacke, em seus sistemas ambientais, dentre outros. Ainda, para investigar a relação entre o rastro e seu evento, busco o auxílio do conceito de sintoma, desenvolvido pelo historiador das imagens Georges Didi-Huberman, bem como o conceito de informe, desenvolvido pelo escritor francês Georges Bataille. Assim, esta pesquisa se desdobra no tensionamento da matéria em sua situação dinâmica e crítica, cujo rastro produzido é testemunha de sua passagem.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Escultura; Matéria; Entropia; Ruína.

A b s t r a c t

This research addresses my artistic production, of which operations are based on the transit between the sculptural and etching languages in an expanded field. The sculpture I operate unfolds in the passage of entropic material, fed by the movements of time in an environmental situation. This passage of matter sometimes produces vestiges, traces of evidence, which I work in search for a retention through the tensioning of two operating principles of etching. Thus, in the present study, I seek to develop relations between matter and memory based on the concept of *duration*, developed by the philosopher Henri Bergson, as on the thermodynamic concept of *entropy* through the production of the American artist Robert Smithson. In addition, I develop this research oriented by the operatory principles *indifferenciation*, *ruination* and *ruin*, as well as *containment*, so that I also propose approaches with works by artists as Nuno Ramos, in his sculptural and literary production; Brígida Baltar, in her operations of passages of matter; Daniel Senise, through his *Shrouds* and Hans Haacke, in his environmental systems, among others. Also, to investigate the relationship between the vestige and its event, I seek the help of the concept of *symptom*, developed by the historian of images Georges Didi-Huberman, as well as the concept of *formless*, developed by the French writer Georges Bataille. In addition, this research unfolds on the matter's tension in its dynamic and critical situation, whose trace produced is witness of its passage.

Keywords: Contemporary Art; Sculpture; Matter; Entropy; Ruin.

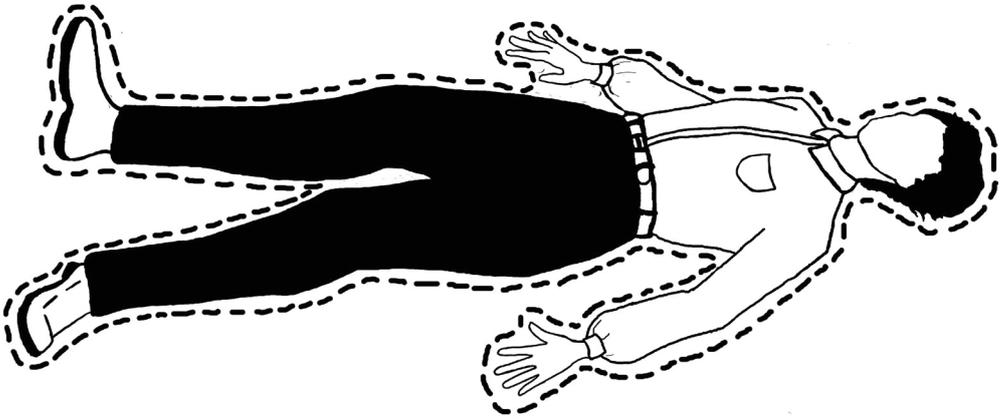
Lista de Imagens

Imagem 1: Deslize de Entropia (Entropy Rundown), 2019, Pedro Paiva.	31	Imagem 18: Partially Buried Woodshed, 1970, Robert Smithson.	84
Imagem 2: Detalhes de Deslize de Entropia (Entropy Rundown), 2019, Pedro Paiva.	34	Imagem 19: Detalhe de Células, 2016,	85
Imagem 3: Detalhes de Deslize de Entropia (Entropy Rundown), 2019, Pedro Paiva.	34	Imagem 20: Still de Maria Farinhaélulas, 2004, Brígida Baltar.	88
Imagem 4: Asphalt Rundown, Robert Smithson, 1969.	36	Imagem 21: Abrigo, 1996, Brígida Baltar.	89
Imagem 5: Cubo de Poeira, ALine Dias, 2005-2009	44	Imagem 22: Um Céu Entre Paredes, 2006, Brígida Baltar.	91
Imagem 6: Cubo de Poeira, ALine Dias, 2005-2009.	47	Imagem 23: Monumento a Passagem do Tempo , 2015, Daniel Murgel.	95
Imagens 7: Coluna 1 (esquerda) e Vela (direita), Nuno Ramos, 1987.	49	Imagem 24: Registro da Performance Dois Irmãos, 2017, Pedro Paiva.	104-105
Imagem 8: Papel incrustado com cristais salinos, 2014.	55	Imagem 25: Série Siluetas, 1973 - 1980, Ana Mendieta.	112
Imagem 9: Precipitação n.2, 2015, Pedro Paiva	57	Imagem 26: Imagen de Yagul, Siluetas, 1973, Ana Mendieta.	116
Imagens 10: Precipitação de Cristal de sal, 2014.	59	Imagem 27: Sem Título, Siluetas, 1974,	116
Imagens 11: Precipitação de Cristal de sal, 2014.	59	Imagem 28: Spira Jetty, 1970, Robert Smithson.	117
Imagem 12: Precipitação n.2, 2015, Pedro Paiva.	61	Imagem 29: Vista aérea do Campus Anglo da UFPel.	119
Imagem 13: Coleta de Neblina, Registros de 2002, Brígida Baltar.	64	Imagem 30: Profilaxia, 2015, Jonas Arrabal. X Bienal do Mercosul, Porto Alegre.	122
Imagem 14: Coletor, 2002, Brígida Baltar.	66	Imagem 31: Grass Grows, 1968, Hans Haacke.	125
Imagem 15: Condensation Cube, 1963, Hans Haacke.	67	Imagem 32: Como Deixar Sua Marca no Mundo, 2018, Pedro Paiva.	127
Imagem 16: Fotografias publicadas em A Tour Throught the Monuments [...], 1969, Robert Smithson	75	Imagem 33: Marca produzida por Dois Irmãos, 2018.	128
Imagem 17: Células, 2016, Pedro Paiva.	80	Imagem 34: Registro da Performance: Paradox of Praxis 1, 1998 Francis Alÿs.	129
		Imagem 35: O Ruído, 2016, Pedro Paiva.	131
		Imagem 36: Detalhe de O Ruído, 2016,	132

Imagem 37: Ladrilhos instalados na entrada do Casarão 6, Pelotas - RS.	134	Imagem 59: Detalhe de Sudário n.1, 2017, Pedro Paiva	195
Imagem 38: Detalhe de O Ruído, 2016.	134	Imagem 60: Sudário N.3	199
Imagem 39: Sala Brocada, 2007, Brígida Baltar.	135	Imagem 61: Retalhos de As Autofagias e Sudário n.3, 2019, Pedro Paiva	200
Imagem 40: Detalhe de O Ruído, 2016, Pedro Paiva.	137	Imagem 62: Portrait of the Artist's Mother (Mãe de Pregos), 1993, Daniel Senise.	202
Imagem 41: Poema Sujo (Para Gullar), 2018, Pedro Paiva.	147	Imagem 63: Sem Título (Mãe do Whistler com Pregos e Martelo), 1993, Daniel Senise.	202
Imagem 42: Detalhe de Poema Sujo (Para Gullar), 2018, Pedro Paiva.	149	Imagem 64: 2.892 1993, Daniel Senise.	205
Imagem 43: Detalhe de Poema Sujo (Para Gullar), 2018, Pedro Paiva.	150	Imagem 65: Dois Irmãos - Caim e Abel, 2018, Pedro Paiva	208
Imagem 44: Detalhe de Poema Sujo (Para Gullar), 2018, Pedro Paiva.	151	Imagem 66: Dois Irmãos - Caim e Abel, 2018, Pedro Paiva.	210
Imagem 45: Liquid Words, Ruby, 1968, Edward Ruscha	153	Imagem 67: Dois Irmãos - Caim e Abel, 2018, Pedro Paiva	211
Imagem 46: Aranha, 1991, Nuno Ramos.	157	Imagem 68: Vista da Exposição Situação Contenção, Pedro Paiva, Corredor 14, Pelotas, 2019	213
Imagem 47: As Autofagias, 2016, Pedro Paiva	171	Imagens 69: Produção de Mea Culpa, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.	216
Imagem 48: As Autofagias, 2016, Pedro Paiva	173	Imagens 70: Produção de Mea Culpa, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.	216
Imagem 49: Detalhe de As Autofagias, 2016, Pedro Paiva	174	Imagens 71: Produção de Mea Culpa, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.	217
Imagem 50: Detalhe de As Autofagias, 2016, Pedro Paiva	177	Imagens 72: Produção de Mea Culpa, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.	217
Imagem 51: Detalhe de As Autofagias, 2016, Pedro Paiva	179	Imagens 73: Mea Culpa n.1, 2019, Pedro Paiva. Parafina, sal e cinzas.	218
Imagem 52: Detalhe de As Autofagias, 2016, Pedro Paiva	180	Imagens 74: Mea Culpa n.4, 2019, Pedro Paiva. Parafina, sal e cinzas.	219
Imagem 53: Produção de Sudário n.2, 2019, Pedro Paiva.	183	Imagens 75: Mea Culpa n.2, 2019, Pedro Paiva. Parafina, sal e cinzas.	221
Imagem 54: Produção de Sudário n.2, 2019, Pedro Paiva.	184	Imagens 76: Mea Culpa n.5, 2019, Pedro Paiva.	222
Imagem 55: Produção de Sudário n.2, 2019, Pedro Paiva.	184	Imagens 77: Mea Culpa n.3, 2019, Pedro Paiva.	225
Imagem 56: Sudário n.1, 2017, Pedro Paiva.	187	Imagens 78: Mea Culpa n.6, 2019, Pedro Paiva.	228
Imagem 57: Sudário n.2, 2019, Pedro Paiva.	189	Imagens 79: Mea Culpa n.6, 2019, Pedro Paiva.	229
Imagem 58: Sudário de Turim.	193		

S U M Á R I O

I N T R O D U Ç Ã O	19
1 M a t é r i a e M e m ó r i a	27
1.1 D o P ó C o m o S e d i ç ã o	30
1.2 O p e r a ç õ e s d e I n d i f e r e n c i a ç ã o	45
1.3 A m b i e n t e s d e C r i s e	52
2 A R u í n a	71
2.1 E n t r o p i a, a m a t é r i a c o m o p a s s a g e m	79
2.2 R u í d o s, a m a t é r i a p r e s e n t e	102
2.3 I n d i f e r e n c i a ç ã o, a m a t é r i a e o i n f o r m e	145
3 M e m ó r i a e V e s t í g i o	167
3.1 S u d á r i o s, o r a s t r o e s u p e r f í c i e	182
3.2 M e a C u l p a, u m a c o n t e n ç ã o d o v e s t í g i o	212
CONCLUSÃO - EMERGÊNCIAS DA MATÉRIA	233
B I B L I O G R A F I A	238
A N E X O S	246



I N T R O D U Ç Ã O

Essa dissertação de mestrado se dedica a produção artística que desenvolvo, a qual se funda na escultura sob o viés da impermanência matérica e que encontra no tensionamento dos princípios operatórios da gravura uma retenção de seus vestígios. Desse modo, trata-se de uma produção que se apoia na fisicalidade da matéria reconhecendo em seu movimento entrópico um trânsito acionado pela interação entre os materiais e o ambiente, de modo que essa produção, portanto, se baseia em uma passagem temporal da escultura no espaço que, impermanente, acusa seus movimentos, produzindo ruídos desse processo.

A impermanência que trato em minha produção é operada a partir das noções próprias da matéria que a corporifica, de modo que são conduzidas a partir das relações que a entropia estabelece. Decorre de uma circunstância crítica, reposicionando o jogo espacial da escultura em uma situação de fatores ambientais, nos quais a obra e o espaço passam a se relacionar de maneira intrínseca e apontam situações de passagem temporal. Essa situação de passagem, produtora de rastros, impõe a pergunta que me traz até essa pesquisa. *O que resta ao olhar?*

De certa forma, essa pesquisa nasce do encontro com os restos, com os vestígios produzidos pela passagem das esculturas. Desse modo, proponho-me a *olhar* esses vestígios, remontar a partir deles suas passagens instauradoras, pois são eles, continuamente, que corporificam na forma de um *ruído* presente as propriedades que emergem dessa matéria escultórica. Essa produção que conduzo, no seu limite operatório, é uma produção de documentos de memória do próprio trabalho, um agenciamento de sintaxes que se constituem nas relações entre matéria e linguagem, de modo que em sua passagem o que lhe resta, como um eco que ressoa no presente, são indícios de seu evento. É por seu vestígio que sou capaz de compreender a relação entre o evento instaurador e o que dele resulta, buscar as tensões que surgem entre causa e efeito.

Conduzo esta pesquisa a partir de um olhar para esses indícios, de maneira a constituir um rastreamento das operações desenvolvidas ao longo da minha produção, tomando trabalhos que datam desde 2015 até 2019, entretanto sem uma preocupação cronológica. Nessas reflexões busquei no próprio prolongamento dos trabalhos as zonas de contrações que produzissem os agenciamentos e relações atualizadoras das obras. Desse modo busco aqui investigar as emergências dessa matéria escultórica a partir das operações que conduzo, percebendo nelas o jogo instaurador dos eventos poético, como aponta a artista e pesquisadora Sandra Rey:

[...] Então, sob o prisma da *obra em processo*, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração. As operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos *conceitos operatórios*. (REY, Sandra in: BRITTES; TESSLER, 2002, p.129-130, grifo da autora)

Isto é, as operações poéticas que conduzem a produção *no* trabalho não surgem como procedimentos técnicos no sentido classificatório da palavra, mas

antes traduzem nas bases técnicas uma rede consciente ou não, emergente ou subterrânea, de relações entre a subjetividade do artista e os requintes de linguagem que uma dada obra pressupõe. É dessa maneira que procedimentos delimitados pela emergências da matéria se fundam sobre uma base conceitual – pois mais do que procedimentos técnicos são um modo de operar a linguagem a qual se dedicam – produzem eles mesmos uma articulação que origina sua sintaxe própria, conforme nos aponta o artista Marco Butti:

No campo das artes plásticas, uma exigência técnica nunca deveria estar voltada par si mesma, mas ligada as exigências de linguagem. O artista organiza qualidades sensíveis: é uma sintaxe tão rigorosa quanto a verbal, mas seu sentido é inseparável da materialidade. Suas manifestações procuram uma estrutura totalmente significativa, cujas relações têm exigência de linguagem. (BUTTI, 1996, p.108)

Desse modo, as operações que se conduzem, independentemente de seu grau de interferência direta ou indireta, assumem uma posição conceitual pois são produtoras das articulações que estabelecem a produção como linguagem. Ainda, dizer linguagem nesse contexto não significa restringi-las às definições como as propostas pelo modernismo nos termos de uma economia própria da escultura, da pintura, gravura e demais linguagens artísticas, mas sim compreender como esses termos se aproximam ou se distanciam, e o que deles escapa – seus efeitos *informes* - de modo que a sintaxe que se origina dessa produção seja ela mesma auto-geradora.

A escultura, uma linguagem própria dos termos *espaciais* é definida por um derivativo do verbo (operação) *esculpir* que se refere à subtração de matéria, como a imagem clássica do mármore esculpido pelos impactos de um martelo sobre um cinzel. Entretanto, ainda que esta seja sua nomenclatura e, portanto, o contorno da classe à qual este tipo de objeto pertence, não é suficiente para abarcar a mesma classe de objetos se entendida de modo restritivo. Antes, torna-se um termo maleável que é expandido conforme a operações que são produzidas dentro do campo de modo

que processos também tradicionais, como a fundição e a moldagem, ou inusitados em seu tempo como as estruturas mecânicas de Jean Tinguely ou o deslocamento dos *ready-mades* de Duchamp, passam a ser compreendidos dentro de uma mesma classe. Nesse sentido, são as operações que conduzem os contornos, expansões e escapes que circundam a linguagem.

Essa pesquisa busca seguir um caminho semelhante, busca encontrar nas operações seus conceitos – traduzir gesto em linguagem verbal – de modo que o campo semântico que busco produzir neste volume tenha origem na sintaxe decorrente dos trabalhos que conduzo em atelier. A linguagem é um complexo unificado pelo agenciamento de unidades mínimas de sentido, é articulada por pontes de ligação entre signos. De modo semelhante, e a matéria se une por movimentos de coesão que encontra entre suas moléculas. Me proponho, portanto, a buscar nas emergências da matéria as redes de desenvolvimento dessa pesquisa, de modo que busco desenvolvê-la nos seus termos próprios.

No primeiro capítulo, intitulado *Matéria e Memória*, busco apresentar os materiais que agencio em minhas operações. Possuem uma natureza sedimentária e sediciosa, sendo o sal, a terra e as cinzas, materiais que chegam a mim pelo estado indiferenciado do pó, de maneira que possuem em si a memória de sua sedição. Entretanto, apontam um estado de abertura e iminência de novos ciclos de agenciamentos, estabelecendo as redes de operações que conduzo em meu trabalho. É nesse sentido que desenvolvo essa discussão a partir da noção de tempo pelo viés da *duração*, em diálogo com o filósofo francês Henri Bergson, e *entropia*, desenvolvida pela obra de Robert Smithson, de modo a investigar a relação entre a passagem da obra e sua dimensão ambiental. Ainda, conduzo este capítulo em diálogo com a obra de Nuno Ramos e Aline Dias, Hans Haacke e Brígida Baltar, de modo a compreender a qualidade dos materiais em seus estados de abertura e a rede de procedimentos que eles estabelecem no seu manuseio. Assim, me detenho sobre

a qualidade sediciosa da matéria que disputa sua passagem nos agenciamentos que conduzo, de maneira que as operações que instauram a obra são produtoras de movimentos entrópicos que a situam sob a condição de impermanência.

O segundo capítulo deste trabalho, *A Ruína*, trata de uma discussão a respeito da passagem da matéria agenciada. Assim, introduzo a questão da *ruína* que alimenta meu entendimento desta produção como processo de sedimentação da matéria configurada em obra. Isto é, a partir de uma relação com o conceito de *entropia*, o qual busco aprofundar neste capítulo, desenho o seu entendimento como uma passagem que atualiza, a partir da matéria, os signos de cultura que passo a operar em meu trabalho. Assim, desenvolvo uma investigação a respeito da relação entre a dimensão ambiental da obra e as articulações simbólicas que ela passa a produzir. Ainda em diálogo com Smithson, desenvolvo também uma conversa com Ana Mendieta, Daniel Murgel, Brígida Baltar e José Saramago buscando modos de relacionar os signos de cultura à ideia de *ruína* como produção de vestígios atuais da passagem do tempo. Por fim, neste capítulo, encontro no *Dicionário Crítico* do escritor francês Georges Bataille, bem como na obra do pintor estadunidense Edward Ruscha um modo de investigar essa produção de fissuras entre causa e efeito que acompanham a obra no tempo, de modo que o agenciamento matérico produtor de vestígios conduz os processos operados à uma situação na qual o *informe* propõe a abertura de um *sintoma*, discutido pelo historiador das imagens Georges Didi-Huberman.

O terceiro capítulo da dissertação, intitulado *Memória e Vestígio*, surge desse entendimento da passagem da matéria em sua impermanência como uma produção de vestígios. Assim, o conjunto que apresento aqui aponta uma suposta desmaterialização da escultura que se atualiza pela imagem gravada a partir de um tensionamento das operações de gravura, suas marcas indiciais. Dessa forma, busco um diálogo com a obra de Daniel Senise, discutindo a condição dessas imagens com

Didi-Huberman e Hans Belting, de modo a investigar as relações entre o evento e seu vestígio.

No desenvolvimento da pesquisa, percebi a necessidade de um vocabulário que se prestasse a dar conta das emergências da matéria. Assim, busquei na termodinâmica, na física e na química o aporte para compreender os movimentos internos da matéria enquanto fisicalidade. Surpreendentemente encontrei neles também aporte para tatear questões conceituais que tangenciam as imagens, o campo das artes e os signos de cultura. Isto é, encontro uma passagem entre matéria e memória capaz de atualizar as redes pelas quais desenvolvo este trabalho. Assim, a estrutura que desenvolvo nessa dissertação transita entre os dois componentes desse mesmo sistema, matéria e memória, onde busquei tratá-los por contrações – à imagem da *duração* bergsoniana – como momentos nos quais as partes indiferenciadas se agregam produzindo sua atualização. No limite, a escultura e sua memória, o evento e seu vestígio, corpo e impressão – *causa e efeito* – comprimem-se na superfície presente da obra.

*Duas formas de instabilidade:
brilho (multilicação de uma superfície)
e umidade (degradação ou evolução
da superfície original numa outra). a
escultura ganhará presença através
destes dois modos, ou seja: através de sua
possibilidade de degradação ou evolução e
de sua capacidade de refletir, de receber
a aparência de uma outra superfície.
Além disso, no limite, a escultura
não deve durar um instante. Se durar
para sempre, não dura para ninguém.*

*Aflição diante das coisas
que duram. Para quem elas duram?*

*N u n o R a m o s
C u j o*



M A T É R I A E M E M Ó R I A

A ideia de trabalhar a matéria em minha produção surge como uma maneira de operar indícios do tempo, como modo de concentrar a passagem temporal da obra sobre sua fisicalidade. Trabalhar a matéria se torna um jeito de operar durações, de concentrar meus esforços no trânsito entre estados onde ela habita. A duração existe em uma zona de passagem, uma zona intermediária no tempo presente. A impermanência da matéria, sua condição primeira, torna-se para mim, desse modo, o motor da produção que aqui apresento. O sal, a terra, as cinzas, a ferrugem e, mais recentemente, a parafina, são os materiais dos quais venho fazendo uso. Materiais que evocam estados de transição do corpo físico das obras de maneira que, cada qual, opero de modo a buscar nele sua duração, evidenciando instantes de transição nos quais a matéria desperta produz indícios. Nesse sentido, o trabalho que conduzo se detém na produção de rastros que acusem seu trânsito em movimentos que os olhos apenas são capazes de captar em cortes instantâneos de momentos distintos, mas não em sua lenta moção.

A matéria, ela mesma resultado da sua busca de determinação, se demonstra como um agente do meio – entre estados – nunca acabada e sempre transitória. O fluxo da matéria, indivisível e intransponível, funda-se como sua condição primária de existência. Movente, recusa a imobilidade pois o que existe dela é sua duração, a totalidade de sua passagem temporal. Resultado da passagem do tempo em agenciamentos de estados sempre circunstanciais, a matéria é crítica porque está sempre em crise. Se atualiza de instante em instante em lampejos de configurações pretensamente estáveis que, supostamente permanentes, não são mais que recortes temporais de sua passagem no mundo.

A bem dizer, não há nunca imobilidade verdadeira, se entendemos com isso uma ausência de movimento. O movimento é a própria realidade e o que chamamos de imobilidade é um certo estado de coisas análogo àquele que se produz quando dois trens caminham com a mesma velocidade, no mesmo sentido, em duas vias paralelas: cada um dos dois trens está então imóvel para os viajantes no outro. (BERGSON, 2006, p.165)

O tempo passa e nele as coisas se dissolvem como se passassem junto com ele. O movimento, que é próprio da matéria, trânsito contínuo e irreversível que rearticula sua posição no espaço como sedimentação, anuncia o arruinamento das coisas, evoca sempre a potência da perda e no mesmo instante torna-se ruído ao afirmar sua transitoriedade. A matéria é crítica porque opera em crise no sentido de que, em seu fluxo, a mínima alteração ambiental ressoa em suas articulações. Operá-la é, antes de tudo, operar sua colocação no tempo. Assim, a produção que desenvolvo se articula pela mobilidade da matéria em instantes, por uma compreensão dela enquanto agente de fluxo. Ela existe em uma zona de passagem, como um campo de potência sempre em devir. Dessa maneira, ao lançar mão de uma produção que se embasa sobre seus movimentos, coloco em primeiro lugar como norteador dessa pesquisa a noção de impermanência.

A impermanência enquanto movimento de fluxo em atualização, se demonstra como motor de meu trabalho. Responde e embasa minhas operações

enquanto artista, da mesma maneira que justifica os meios pelos quais conduzo minha produção. Tomo como condição do que faço sua impermanência no mundo, como uma escolha consciente de que a existência dessa produção será sempre circunstancial. É nessa zona de liberdade que dou início as minhas operações cuja finalidade de agenciar a matéria se justifica por fazê-la durar a sua própria duração.

Trata-se de uma visão da matéria como ativa, fluida, em movimento. Seguir o movimento da matéria, apreender as propriedades que emergem em momentos críticos do seu fluxo irregular é colaborar com esse intenso potencial. [...]. A matéria é um agregado, parte fluida e parte sólida, um cristal líquido que muda de padrão ritmicamente, em função dos fluxos de energia que o atravessam. As mudanças são acionadas quando as variáveis se estendem para além do seu limite. (PEIXOTO, 2010, p.86)

O trabalho que conduzo, portanto, parte de identificar na matéria sua potência movente, aquilo que dela pede passagem, e seguir o seu movimento. Operar a matéria passa a ser uma posição de atenção ao seu comportamento e aos fluxos como um modo de identificar o ritmo que ela busca estabelecer, como um modo mesmo de buscar o seu limite. No limite, a matéria é tão somente sua duração, pois é no limite, na sua superfície de contato, que a suas reais condições emergem.

A matéria se divide em duas partes, seu interior contido e sua superfície em transbordamento. Operá-la é encontrar o limite entre essas duas partes, conceber o ponto onde interno resguardado e o externo exposto se diferenciam, para então perceber que essa fronteira é movente. “A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles, o próprio conteúdo cai. Depois o caído cai. Até a aniquilação” (RAMOS, 1993, p.59). Trânsito contínuo e irreversível que rearticula suas configurações. Esse é uma força de sedimentação, uma produção de ruídos que presentificam ecos de sua passagem.

Operar a matéria no tempo é buscar nela a sua sedição, sua recusa a minha autoridade. Encontrar um ponto onde, desperta, recusa-se a se conformar

com as condições dadas. Sediciosa, a matéria produz outros percursos que não os delimitados, ela aposta no acidente. Sua queda iminente, negociada durante o trabalho, é atendida segundo sua própria vontade, de modo que, ao ceder, ela reclama sua autonomia. Não cede porque lhe é imposto, mas antes porque é na queda que ela pode se atualizar. Não cede onde ou quando olho, cede na sua própria duração de modo que a cada vista um movimento nunca é captado no seu acontecimento pleno, mas somente na memória que ele apresenta.

1.1 D o P ó C o m o S e d i ç ã o

A matéria que uso em meu trabalho remete a ordem do sedimento. Seja o sal, a terra ou as cinzas, toma corpo através da espessura mínima do pó. Surge como matéria-prima em forma de resíduo carregando consigo a memória do seu processamento. O pó do sal, ou o pó da terra, ou o pó das cinzas – materiais informes e desprovidos de coesão ¹– encontram-se em um estado da matéria que habita o meio, o transitório. Estão em um estado em vias de atualização, seja por sua dispersão em estados mínimos, seja por sua aglomeração. O pó é um agenciamento de artigos não coesos, cuja única coerência se encontra em uma memória de sua sedimentação.

1 Coesão se refere à força intermolecular de propensão à ligação entre moléculas pares.

Deslize de Entropia (Entropy Rundown) [Imagem 1] é um trabalho produzido por mim em 2019. Ele é composto de sal e terra, dispostos na forma de dois pequenos montes cônicos. Seccionados em duas fatias, o trabalho foi articulado com suas bases de um material e seus vértices de outro: um com a base de terra e seu vértice de sal, e o outro com a articulação inversa dos materiais. Dispostos lado a lado, invertiam a configuração um do outro de modo a criarem uma espécie de espelhamento. Montados a partir da terra e do sal em estado de pó, se apresentavam como uma compressão momentânea de diferenciamentos.



Imagem 1: *Deslize de Entropia (Entropy Rundown)*, 2019, Pedro Paiva.
Sal e terra.
Dimensões Variáveis
Fotografias do autor.

O pó é um estado de grande suscetibilidade à força da gravidade. Reflete um tempo de sedimentação demorado, porém contínuo, que imbui na sua materialidade não coesa uma propensão ao solo. Em *Deslize de Entropia* o pó se apresenta justamente pelo seu caráter suscetível aos efeitos da gravidade. A articulação da obra no formato cônico, por princípio, ocorreu justamente por uma operação de gravidade na qual o procedimento simples de despejar os materiais naturalmente os imbuía da forma cônica. Operação que remete à areia das ampulhetas, que, ao escorrer da pequena abertura no vértice de seu cone contentor, acumulam-se em sua base em montículos ascendentes que marcam acúmulos da passagem do tempo.

Deslize de Entropia relaciona-se com as pesquisas do artista Robert Smithson. Surge do estudo de proposições desenvolvidas pelo artista e se articula como um comentário a partir de suas propostas. Em seu livro *Paisagens Críticas* (2010), Nelson Brissac apresenta uma visão fascinante da produção de Smithson. Dedicando-se a uma revisão da obra do artista com relação aos processos físicos da natureza, realiza uma profunda pesquisa a respeito das formações estruturais dos minerais e das massas geológicas e busca nesse conhecimento uma rede de articulações possíveis de serem atualizadas no campo da arte. O autor nos diz sobre Smithson:

Movimentos de dispersão e queda “todos os aspectos do fluxo gravitacional. Todas as coisas se movem por gravidade, todos os movimentos de terra ocorrem através de algum tipo de gravidade. E eles são sobretudo vagarosos”. A referência a esses processos geomorfológicos instáveis determina os princípios e o *modus operandi* dos seus projetos. A consciência da escala geológica, das mudanças físicas muito graduais, leva a “uma arte da incerteza”, porque a instabilidade torna-se muito importante. (PEIXOTO, 2010, p.92, grifo do autor)

Movimentos de dispersão e queda, moção natural da matéria norteadas pela força gravitacional que constantemente a opera. Reflete um motor terreno à proposição bergsoniana do fluxo movente, articulando-a à realidade da matéria

enquanto componente físico de origem geológica. O tempo movente e as relações de dispersão da matéria se postulam em uma condição primeva da gravidade uma vez que a primeira orientação de qualquer movimento na Terra será seu retorno ao solo. É nesse sentido que o depósito do pó, no caso de *Deslize de Entropia*, se relaciona a condição temporal da matéria. A memória do pó e sua sobreposição, que evoca um movimento demorado, porém contínuo, se apresenta no trabalho a partir da operação primária de depositar o material em fio, despejá-lo deixando que se acomode como os cones das ampulhetas.

Entretanto, ao seccionar a figura em um tronco de cone dá-se lugar a um corte na sua continuidade. A queda natural da matéria pelo fio despejado gera um topo como seu vértice. Na obra secciono esse vértice, aplainando sua superfície. Nessa área plana retomo a operação de despejamento com o outro material, sal em uma das peças e terra na outra, produzindo o mesmo cone em menor escala. O mesmo cone em proporção, pois a área seccionada, proporcional a base a partir da angulação gerada em 360 graus, replica-se em uma nova base de um novo cone. O que se opera é um caráter geométrico inerente às forças da natureza, que garante na matéria sua continuidade e replicância.

Nesse momento, tenho dois cones de terra e sal dispostos lado a lado com suas configurações espelhadas. Divididos, porém contínuos, apresentam uma configuração primária que remete a suspensão de sua temporalidade. A forma dividida por uma linha de contraste entre o sal branco e a terra negra apresenta uma espécie de suspensão dos movimentos da matéria. Dispostos sob uma condição de equilíbrio circunstancial do material, assumiu um caráter de metaestabilidade em sua configuração que se romperia com o tempo.

Deslize de Entropia permaneceu exposto pelo período de uma semana no qual os movimentos do tempo em sua passagem material foram performados. A matéria não existe sob condição estacionária absoluta. Ela se acomoda, entretanto

sob condições sempre circunstanciais. Ao longo do período, conforme a passagem de público ou de veículos ao redor, conforme os movimentos climáticos e ambientais, o pó do sal e da terra começaram a deslizar. Camadas limites que se encontravam no vértice dos pequenos montes, atraídos pela gravidade por meio de movimentos externos que lhe causavam desestabilização, passaram a escorrer em direção ao chão. Esse movimento produziu tons acinzentados que criavam uma gradação entre o contraste na cor dos materiais que antes se apresentava [Imagem 2 e 3].



[...]Imagine em sua mente a caixa de areia dividida pela metade com areia preta de um lado e areia branca do outro. Fazendo uma criança correr centenas de vezes no sentido horário nessa caixa de areia, até que as areias se misturem e passem a ficar cinza; então, fazemos a criança correr no sentido anti-horário, o resultado não será uma restauração da divisão original, mas um maior grau de cinza e um reforço da entropia. (SMITHSON, 1967 in Dillon, 2011, p.56-57, tradução nossa).²

2 No Original: “[...] Picture in your mind’s eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.” SMITHSON, 1967 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

Imagem 2 e 3 : Detalhes de *Deslize de Entropia (Entropy Rundown)*, 2019, Pedro Paiva. Fotografias do autor.

Smithson, em seu famoso texto *A Tour of the Monuments of Passaic New Jersey*, nos exemplifica sua compreensão da segunda lei termodinâmica chamada entropia. Interessado em colaborar com a entropia (SMITHSON, 1996, p.246), o artista desenvolveu sua produção atrelada a uma percepção da matéria enquanto corpo físico oriundo dos processos geológicos. Destacou-se pela sua produção em *Land Art* desenvolvida nos Estados Unidos durante a década de 1960, formando uma produção de escala monumental voltada para investigações entre arte e indústria, entre processos poéticos e seus possíveis desdobramentos em operações de produção industrial relacionada à mineralogia e geologia. Tendo se aliado brevemente ao minimalismo em sua produção escultórica, demonstrou já nessa produção seu interesse por estruturas geológicas e mineiras, principalmente pela cristalografia. Em uma série de trabalhos de escultura, os quais não se relacionavam com suas operações de *nonsite* ou *displacements*, o artista articulou noções formais à partir dos processos de formação cristalina, como em *Enantiomorphic Chambers* (1965), *Gyrostasis* (1968) e *Leaning Strata* (1968) dentre outros. Nesse sentido, Smithson desenvolve sua poética a partir de noções da própria Terra como sistema – sendo essa sua matéria primeira da qual faz uso – buscando nos processos de formação mineral os elementos para compor seu trabalho.

Ao apresentar o conceito de entropia, o artista refere a imagem de uma caixa de areia com areia preta e areia branca a maneira de um sistema fechado. Assim, refere-se a segunda lei da termodinâmica como o fenômeno de indiferenciação e irreversibilidade que culmina no gesto da criança de misturar as duas areias. Interessado pela entropia como formação de sistemas estacionários e indiferenciados, o artista busca na natureza e na monumentalidade de sua escala as condições de processos geológicos que apresenta em sua produção.



Imagem 4: *Asphalt Rundown*, Robert Smithson, 1969. Fotografia: Robert Smithson

Asphalt Rundown [Imagem 4], obra que realizou em uma pedreira abandonada em Roma em 1969, é um desses trabalhos onde o artista, a partir de operações simples, exemplifica sua compreensão do conceito. Nesse trabalho o artista derrama asfalto na encosta de uma pedreira de maneira que o material, deposto em quantidade massiva, escorre por essa encosta sedimentada encontrando um ponto estacionário. O asfalto é derramado em alta temperatura, o que lhe garante uma certa liquidez, entretanto, de alta viscosidade. É um material gregário que se aglutina a superfície de contato. Conforme se espalha, a matéria tende a dissipar seu calor, encontrando um ponto de estacionamento até se solidificar. Aqui o artista embasa-se em movimentos geológicos – que se mostram em toda a sua obra e nesse caso se evidenciam pela monumentalidade do lugar escolhido –, partindo do vulcanismo onde o magma se verte sobre um terreno até o ponto de estacionamento criando novas camadas de sedimentos.

A condição entrópica equivaleria ao estado de indiferenciação da matéria. Estado resultante de processo de desestruturação, de desordem energética. Um universo dominado pela matéria arrefecida e por estruturas solidificadas e inertes, tal como desenhado nas primeiras abordagens de Smithson. (PEIXOTO, 2010 p, 38)

Deslize de Entropia faz menção, dessa maneira, a obra *Asphalt Rundown* bem como ao texto publicado pelo artista em 1967. Parto de suas concepções para elaborar a obra, buscando na simplicidade dos procedimentos apresentados a maneira de compor uma situação de entropia. Dessa maneira, derramar e deslizar apresentam-se como os motores de movimentação do trabalho – operações de gravidade que impelem a obra ao seu desequilíbrio. Sua condição de equilíbrio funda-se, portanto, sobre uma metaestabilidade condicional derivada de seu ambiente. A obra respondia aos estímulos ambientais, de modo que suas operações entrópicas de deslize eram disparadas, por exemplo, pela vibração do chão com a passagem das pessoas. Assim, se em *Asphalt Rundown* o artista elabora uma condição de entropia

que parte de um estado dinâmico rumo a um estado estacionário, em *Deslize de Entropia* me interessa pela circunstância que funda essa metaestabilidade em um equilíbrio circunstancial que provoca o deslizamento ao ser rompida. Para o artista a irreversibilidade se demonstrará pela perda de energia comportada em um sistema, de modo que ele atinja a imobilidade. Aqui, ao contrário, busco a irreversibilidade dos processos justamente no que compele à movimentação da matéria – em um processo dinâmico gerado pelos estímulos ambientais de modo que a ideia de entropia seja compreendida não como caos arrefecido, mas como produção de configurações sempre críticas.

Entropia, propriamente dito, diz respeito à segunda lei da física termodinâmica que aponta a direção de qualquer sistema organizado rumo a um colapso de desorganização irreversível, o caos. Foi desenvolvida pela ciência do século XIX como modo de compreender a retenção e controle da energia de trabalho produzida pela combustão. Portanto, é uma ciência que nasce voltada para a contenção e equilíbrio em sistemas físicos fechados. O conceito de entropia na termodinâmica clássica, referência temporal de Smithson, se relaciona a um aspecto quantitativo do desordenamento de um sistema físico, sendo seu ordenamento referente à energia de trabalho que ele contém e sua desordem, a entropia, à energia dissipada. Assim, diz respeito aos modos de organização que as unidades de um sistema complexo assumem com o passar do tempo, de modo que as diferenças térmicas se anulam por meio da perda de calor por trocas homogeneizantes causando seu arrefecimento e, assim, sua acomodação em um estado estacionário (PEIXOTO, 2010, p.43). A entropia em sistemas fechados, portanto, pode encontrar no máximo um estado de equilíbrio, porém nunca uma diminuição de seu grau, e por isso se torna irreversível:

Em outras palavras, ela mede a quantidade de energia térmica, ou calor, disponível para o trabalho: quanto maior a entropia, menos energia disponível. O grau de desordem num sistema isolado é sempre estável ou crescente. O calor flui de uma substância quente para uma fria, nunca o inverso. Na medida em que o calor se dispersa, a entropia aumenta[...] (PEIXOTO, 2010, p.38).

De todo modo, o conceito de entropia contém em si uma ideia de tempo, entretanto funda uma exceção nos entendimentos físicos. A física molecular é um campo formado por leis universais que se comprovam por sua reversibilidade, isto é, fenômenos físicos podem ter sua trajetória calculada possuindo uma história identificada que se comprovará se ao reverter o processo for possível retornar ao seu estado inicial. A entropia, entretanto, se funda por sua irreversibilidade, isto é, a impossibilidade de calcular os elementos precisos de sua trajetória de modo que se possa estabelecer o processo inverso e, assim, reencontrar seu estado inicial. É compreendida por sistemas macroscópicos de modo que essa impossibilidade é causada pela imensa população de moléculas que a compõe, fazendo com que sua curva no espaço cartesiano seja ascendente, isto é, a entropia de um sistema só pode aumentar, nunca diminuir como o tempo que passa também não voltará. Quero dizer, o efeito que a entropia provoca é uma tradução da movência do tempo em um mundo físico, de modo que ambos se constituem por uma passagem irreversível que tende a se acumular.

Deslize de Entropia se articula entre uma percepção da passagem do tempo sobre os agenciamentos materiais que opero. A configuração que a obra assume, como montes ascendentes que sofrem por sua vez um efeito descendente evoca uma situação na qual a passagem do tempo – seu movimento – resulta em uma articulação indivisível e indiferenciável, de modo que a imagem da ampulheta como mensuração perde sua precisão tornando suas unidades contidas em um acúmulo amorfo e complexo, formado pela mistura decorrente do escorrimento. Surge em meu trabalho como uma redução das operações que conduzo, uma vez que se articula pelo simples despejo de camadas e o deslizamento decorrente.

É justamente essa indivisível continuidade de mudança que constitui a duração verdadeira. Não posso entrar aqui no exame aprofundado de uma questão da qual tratarei alhures. Limitar-me-ei então a dizer para responder àqueles que vêm nessa duração 'real' algo de inefável e misterioso, que ela é a coisa mais clara do mundo: a *duração real* é aquilo que sempre se

chamou tempo, mas o tempo percebido como indivisível[...]

Assim, trate-se do dentro ou do fora, de nós ou das coisas, a realidade é a própria mobilidade. É o que eu exprimia dizendo que há mudanças, mas que não há coisas que mudem. (BERGSON, 2006 ,p.174, grifo do editor)

Em sua famosa conferência, pronunciada em maio de 1911 na universidade de Oxford, intitulada *Percepção da Mudança*, o filósofo francês Henri Bergson apresenta o cerne de suas compreensões sobre tempo e a memória. Para o autor a ideia de tempo em si não pode ser especulada a partir do tempo espacializado e mensurado, instrumento da ciência. O tempo não será constituído por um antes e um agora, mas somente pelo agora como única realidade temporal no qual o passado encontra-se comprimido como um tempo total, o qual chama de *duração*. É nesse sentido que compreende a questão da mudança como parte natural da temporalidade da matéria. A matéria, na essência do tempo, não difere entre um antes ou depois, pois o que ela de fato é, para o autor, é a continuidade transitória de seus estados. Para ilustrar a questão, o autor faz referência a melodia musical que apenas poderá existir em sua integridade, na sequência de notas, uma depois da outra, que constitui sua unidade indivisível – a melodia. Mensurar a música em sua grafia, pelo contrário, nunca apresentará a melodia, apenas a notação de suas passagens isoladas. Dessa maneira, como a melodia, Bergson reconhece como condição do entendimento de tempo a compreensão de sua indivisibilidade – de sua duração – reconhecendo nas unidades de medidas cronológicas apenas um recurso científico de caráter fragmentário e descritivo.

Compreender essa função de duração, esse tempo total que constitui as coisas, torna-se para mim uma chave para buscar uma compreensão dos estados dos modos como a matéria transita em minha produção. Buscar nela posições de diferença, passagens e durações. É dessa maneira que a questão da memória parece se inserir no que toca a temporalidade da matéria. No que tange ao pó, sua espessura é carregada de memória. Comprime na sua quase imaterialidade um

estrato de tempo sempre presente. O pó é matéria do meio, sua natureza pertence ao tempo entre ciclos. É um material de gênese ao mesmo tempo que é um material do fim. Remete a um estado de indiferenciação, onde uma temporalidade que se encerra abre passagem para uma nova que se inicia. Remete ao tempo das erosões, dos processos geológicos de sedimentação, mas também das próprias rochas sedimentares, amalgamados comprimidos de detritos que pelo prolongamento da pressão geográfica formam novos corpos sólidos. Assim, o estado do pó é uma posição do meio, de potência, de fim de uma articulação ou do início de novas. Mais do que sedimentação da matéria, o pó é sua própria sedição. Desejosa, a matéria se subleva na passagem do tempo – recusa a autoridade da imobilidade – de modo que, sediciosa, desfaz-se de si mesma rumo aos estados mínimos da sua materialidade. O pó, como a areia das ampulhetas, é uma unidade de medida da matéria que, grão a grão, desfaz-se de sua união em um processo *demoroso*.

Nesse sentido, o pó como matéria prima é um material do tempo. Todo ele uma profusão de superfícies de contato nas quais a temporalidade da matéria parece se acalmar indicando uma duração diáfana ou, talvez ainda, sua passagem para a memória. Matéria sedimentária, resultado da passagem do tempo sobre os sistemas, ele se atesta como resíduo dos processos ao qual a matéria foi submetida. O pó, ele mesmo resultado de processos de entropia, é um estado de transição no qual a matéria encontra-se em vias de atualização, entretanto para sempre irreversível – aponta sempre abertura para novos estágios, mas nunca uma chance de retorno.

A poeira nos sobrevive, matéria do distante, do passado, do longínquo, ela nos vence, contaminando nosso presente, criando sempre uma espécie de ar residual. A poeira nos faz perceber a matéria em seus movimentos mais essenciais e ainda permite que uma terrível exuberância possa surgir de suas camadas mais voláteis. A poeira nos impele a compreender a ausência em seu poder psíquico e também pensar em uma matéria da ausência. (DIAS, 2009, p 84)

O pó é vestígio limítrofe, camada dispersa que se adensa e acumula nas superfícies. Remete a um tempo distendido. Como a poeira, resquício cotidiano dos corpos, a matéria do pó é um acúmulo de tempo. O pó da terra, resultado de processos geológicos de sedimentação que duram anos, acumula-se sobre a superfície do globo, surge em uma camada limite na qual habitamos. O pó do sal, resultado de sedimentações minerais, seja pela precipitação em salinas marinhas, ou ainda pelas formações em minas e desertos. São materiais primários em trânsito, resultantes dos processos entrópicos que formam a Terra. Lançar mão desses materiais, nesse sentido, resulta do interesse em me relacionar com a matéria em sua condição genética, em estados primários. Mais ainda, ao lançar mão dessa qualidade primária, reconheço neles sua posição genética como resultado de processos longos e complexos. Nesse sentido, afirma-se seu caráter de vestígio, de índice material de processos temporais de formação. Dessa maneira, me interesso na matéria por aquilo que nela pede passagem, por aquilo que nela se apresenta como memória em vias de atualização. Ao lançar mão do sedimento, busco rearticular nas operações uma situação onde esses processos, que são ao mesmo tempo complexos e primários, possam disparar novas situações.

Deslize de Entropia surge, assim, ao buscar uma relação simples entre a lei termodinâmica e sua imediatez no mundo material presente. Considero, dessa maneira, os processos milenares similares aos processos dos instantes, com uma diferença em sua escala e não em sua natureza. A questão da escala, dessa forma, se articula nas dimensões do trabalho que se apresentavam como pequenos montes, na altura máxima dos joelhos. Essa escolha, admitida pelas limitações financeiras e estruturais, não retira a obra de sua condição entrópica.

Smithson procurou na monumental escala geológica o campo para articular suas proposições. Visava ali uma situação no qual sua presença no espaço se equiparasse a materialidade da Terra. Em *Deslize de Entropia* lanço mão de uma escala humana, diferente da operada por Smithson, fazendo com que o corpo

humano influenciasse, por sua vez, a articulação que fazia referência à formação geológica. Como referenciado, a vibração dos passos no chão causou o deslizamento de matéria na obra. É justamente nessa articulação que a relação ambiental e, portanto, sua escala de alcance, se dá a ver em uma relação de três núcleos – a obra, o corpo humano e a Terra - que são relacionados, nesse caso, por meio da gravidade. Assim, a questão ambiental se insere na obra no sentido de que a obra só poderá se atualizar por conta de sua presença no espaço, que por sua vez só poderá existir em um estado de fluxo com o ambiente.

Em sua dissertação de mestrado, *Marcas e Restos: concentração e organização de vestígios cotidianos* (2009), a artista Aline Dias remonta seu processo de produção. Ao relatar sobre a criação de seu *Cubo de Poeira* (2005-2008) diz:

A forma precisa como a imagem do trabalho se desdobra de uma montanha para um cubo, me escapa. Por mais que me esforce, é difícil contar a história de uma obra, localizar os desvios, precisar como se formam as imagens. O cubo se afirma como forma geométrica idealizada que tenta conter a desordem da poeira (...). (DIAS, 2009, p.38).

De uma montanha à um pequeno cubo – apenas 5 cm cúbicos – ainda que a artista não seja mais capaz de precisar como se deu tal desdobramento, nos atesta seu efeito: tentativa de “conter a desordem da poeira”. Assim, nesse processo de contenção, cria uma narrativa pelo adensamento material na forma cúbica, criando uma espécie de narrativa tautológica, sendo o adensamento da poeira como um adensamento do tempo de acumulação da mesma (DIAS, 2009).

Como começar o *cubo*? Começa impregnando a minha própria casa, misturado com o cotidiano: olhando a ausência de meus gestos, a demanda por eles. Começa com o olhar insistente para cantos sujos, poeira sobre os móveis, teias abandonadas nas quinas das paredes, insetos caídos, cocôs de lagartixa, no alto da escada. Começa com a sensação de que muitas coisas acontecem na casa quando não estamos. E também de que deixamos de perceber as situações mais ínfimas, mesmo quando estamos presentes. (DIAS, 2009, p.37, grifo da autora)

O *Cubo de Poeira* de Aline Dias (2005-2009) [Imagem 5 e 6], é um pequeno cubo compactado de poeira recolhida na casa da artista. Poeira cotidiana, vestígio de uma ausência de gestos. A poeira, estado ínfimo da matéria que se acumula com a passagem das coisas no tempo, assenta-se na “sensação de que muitas coisas acontecem na casa quando não estamos”, mas também que mesmo na nossa presença, acumula-se sem se deixar perceber. É uma matéria que habita um lugar dúbio entre a presença e ausência, pois surge sem ser percebida, na ausência de nossa vista – surge até mesmo no abandono completo – mas presente, se acumula de modo que sua percepção toma nossa atenção.



Imagem 5: *Cubo de Poeira*, Aline Dias, 2005-2009
Fotografia: Aline Dias.

O pó de Aline Dias é uma poeira da ordem do íntimo, vestígios de sua habitação – composta pelas traças, teias abandonadas e cocô de lagartixas, mas também fios de cabelo, resquícios de epiderme e da poeira trazida pelos sapatos ou janelas. O tempo dessa poeira responde a uma escala cotidiana, é o tempo do dia-a-dia – da passagem diária da artista pela sua morada. Acumula-se como matéria prima

sendo produto primário do simples gesto de habitar e ausentar a morada. A poeira de Aline é resquício de um fluxo vagaroso do ambiente – é ela mesmo ambiente pois acumula-se nos espaços de onde nasce.

A artista recolhe a poeira de sua morada pelo gesto banal de varrer os cômodos. Acumula-os em camadas em uma pequena caixa contentora em formato cubico feita de papel. A banalidade da obra revela justamente a dimensão dos gestos ordinários de tentar conter ou remediar a passagem do tempo e por conseguinte

seu acúmulo. Acaba por tornar-se um gesto de compressão – a poeira dos dias, indiferenciada e dispersa pelas áreas de sua casa como que passa a se homogeneizar em uma forma comprimida de um pequeno cubo. Tentativa de conter a desordem da poeira, o cubo surge como uma compressão temporal de sua acumulação.

Despejar, conter e recolher são procedimentos relativamente comuns às dinâmicas das operações matéricas, de modo que estabelecem uma rede de operações condizentes com os veículos escolhidos para o agenciamento da produção poética. De modo genérico, a matéria prima da produção poética, seja ela qual for, possui seu grau de amorfismo. A matéria prima em arte é um acúmulo cujas potências se situam em um grau de dormência e serão despertados enquanto evento poético pelas operações que o artista conduz.

1.2 Operações de Indiferenciação

A produção que desenvolvo teve seu início em 2014 durante a disciplina de Introdução a Escultura do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na época ministrada pela Prof^a Dr^a Helene Sacco. Surgiu por uma proposta simples que pedia que produzíssemos uma escultura que se esculpisse com o tempo, tendo como uma das referências o *Cubo de Poeira* de Aline Dias. Essa proposta inicial parece ter embasado e pautado a produção que hoje apresento, indagando ainda hoje as operações que realizo em meu trabalho. Compreender a entropia pela passagem do tempo, como um processo de subtração da matéria – como gesto de esculpir – é uma das percepções primárias que carrego em minhas operações. Compreendida como fenômeno de fluxo irreversível, buscar a entropia é colaborar com a passagem

da matéria para outros estados.

A poeira se soma timidamente, demora, custa a ganhar volume, pode concluir ao longo do processo. Ao se compactar, torna-se cada vez mais densa e ocupa um volume mínimo. Esse *demorar*, somado a insistência em guardar, faz com que o trabalho incorpore uma dimensão temporal. Ao mensurar o cuidado (e o descuido) com a casa, o processo de *culo de poeira* tenta tornar visível a duração da coleta, conferindo volume e espessura para o tempo. (DIAS, 2009, p.39, grifo da autora)

A poeira, como pó, se demora. É produto de um gesto *demoroso* que se adensa no tempo. Surge para Aline como um modo de tentar “tornar visível a duração da coleta, conferindo volume e espessura para o tempo”. Dar visibilidade a uma passagem que, sem testemunha de seu acontecimento, surge apenas como vestígio. Não se percebe a queda da poeira, apenas podemos captar seu acúmulo já passado. A memória do pó é uma memória inventada, uma ficção que ao indagar sobre sua origem nos indaga sobre nossa própria passagem no tempo e sobre nossa própria duração.

A sedimentação do tempo e sua percepção leva os artistas por vezes a gestos descabidos. Acumular e conter a poeira em formas geométricas ou derramar toneladas de asfalto líquido por encostas. Operações que por vezes criam lapsos na escala dos agentes, onde a dimensão de espaço e tempo se ativa de modo a compor uma qualidade de ambiente. A matéria é sempre resultado dos fluxos de ambiente – sua dimensão é, portanto, sempre circunstancial.

Assim como o asfalto estacionado de Smithson que foi deixado na pedreira romana, entregue a passagem do tempo, o *Cubo de Poeira* sofreu um destino semelhante em uma outra escala [Imagem 6]. Foi exposto diretamente no chão, sem cubo expositivo, base ou qualquer aparato museográfico. O *culo de poeira*, matéria do mundo, é instalado diretamente no chão como uma afirmação seu caráter mundano e sua propensão aos solos. É matéria ambiente e dessa maneira, entregue ao fluxo, passou a se dispersar com a passagem do tempo. Esse fluxo entre obra e ambiente



**Imagem 6: *Cubo de Poeira*, ALine Dias, 2005-2009.
Fotografia: Aline Dias**

poeira (DIAS, 2009, p.45). Relata ainda, que ao final da exposição foi-lhe devolvido um volume de poeira que parecia ainda maior do que o volume inicial, pois a ele havia sido somado o volume da poeira que se acumulara no espaço expositivo pelo mesmo gesto que lhe originou, varrer. “Nisto, a poeira sinalizava-me sua insistência, seu caráter proliferante” (DIAS, 2009, p.45). A poeira como o pó possui um caráter proliferante que diz respeito a sua comunhão com o espaço. São matérias do meio, matérias que vazam das fissuras que surgem no movimento de interpenetração entre o tempo e o espaço. Evocam a dimensão ambiental da obra pois o estado do pó é impuro, é composto – é um acúmulo indiferenciado e heterogêneo do tempo.

Em *Deslize de Entropia* opero um gesto semelhante, porém de outra natureza. Ao ordenar a informidade do pó da terra e do sal em montes cônicos e seccioná-los para então produzir um outro cone em um outro material, gero um contraste de diferenciação. O movimento ordenado de despejamento que se acumula livremente na forma de montes cônicos evoca o fluxo do tempo que se acumula pela força da

reafirma a entropia como um agente de passagens, como cruzamentos entre o tempo e o espaço em agenciamentos sempre circunstanciais e irrepetíveis.

Ao ser exposto a artista relata que foi possível acompanhar seu processo de desintegração, de um cubo que com o tempo perdia suas arestas e tornava-se um acúmulo mais ou menos disperso de

gravidade. Entretanto, uma ordem é imposta ao seccionar os cones produzindo o contraste entre a brancura salina e o negrume da terra. É justamente no processo de gradação das cores, na produção de cinzas que surge com o deslize dos materiais que a temporalidade evocada na obra retorna ao fluxo indiferenciado do tempo movente. Como no caso de Aline Dias, os movimentos da obra surgem por uma dispersão – pela passagem ambiental que é desperta pela gravidade e se atualiza na passagem do tempo.

Nuno Ramos, em 1987, produziu uma exposição intitulada *Cal*, compreendida como um marco em sua carreira por ser o momento em que o artista passou a se dedicar à sua produção escultórica. Composta por uma série de trabalhos que se baseavam na materialidade residual do pó de cal, organizava estruturas com sarrafos de madeira e lonas de tecido. Os projetos foram organizados por operações simples como acumular, ensacar, despejar, amontoar e empilhar – operações próprias ao manuseio dos materiais utilizados – que visavam posicionar a poética escultórica em sua dimensão material. Em *Cal* o que esteve em disputa era a condição material dos procedimentos poéticos que o artista conduziu na ocasião.

Coluna 1 [Imagem 7] uma das obras da exposição, trata-se de um sistema vertical organizado por sarrafos de madeira sobrepostos alternadamente, os quais formavam uma estrutura vazada que continha em seu interior um acúmulo de cal em pó. Essa estrutura de sarrafos capacitava a verticalização do material em pó de modo que poderia se assemelhar a uma coluna sólida. Fazendo a referência a obra *Chain Well*, de 1964, produzida pelo artista minimalista estadunidense Karl Andre, Nuno parece estabelecer uma relação com o movimento minimalista ao reduzir o grau de suas operações a procedimentos mínimos, próprios à economia operacional do material utilizado. Em *Colunas*, Nuno organiza o caos indiferenciado que se apresenta pela materialidade do pó de cal a ponto de torná-lo quase sólido erigido, contrariando a natureza do material que tende a espalhar-se pelo chão. Articula a cal de modo a conformá-lo em uma situação que não é da sua natureza, operando um



Imagem 7: Coluna 1 (esquerda) e Vela (direita), Nuno Ramos, 1987. Remontagem da exposição, 2013. Fotografia: Rodrigo Vasquez.

contraste entre sua verticalidade e uma iminência de sua queda, gesto que imprime uma tensão no ambiente.

Tratar a materialidade do pó a partir de sua especificidade surge como uma maneira de reconhecer na matéria uma potência inerente. Assemelha-se assim a propostas modernas de redução das linguagens aos limites do suporte de produção – entretanto causa um efeito inverso de expansão do campo, no momento que se lança mão de materiais supostamente distintos ao campo da arte. O que se percebe nas produções que se embasam em situações matéricas é o desenvolvimento de uma rede de operações que se desenham a partir das especificidades de cada material e encontra nos seus estados as redes próprias ao seu manuseio.

Nuno lança mão de processos de contenção para lidar com a materialidade da cal, seja por meio de sarrafos ou das lonas de algodão, como as demais obras da exposição, criando acúmulos absurdos frente a espessura mínima da matéria. *Colunas* surge como uma imagem inquietante de suspensão – mas remete sempre ao seu caráter circunstancial pois sua verticalidade improvável posiciona a matéria em uma situação limite. O artista, lança mão da expressão grau zero da matéria ao falar do pó da cal. Diz que passou um ano varrendo o material, quatro mil quilos, em seu ateliê, o que resultou em um contato próximo com “a resistência de um material quase impossível de você fazer alguma coisa, porque é pó, o negócio escapa sempre [...]”³.

Nuno Ramos contribuiu para esse aniquilamento expressivo com as esculturas da exposição do Rio, sem dúvida as suas primeiras obras importantes. O material de base, o pó de cal, remete a um grau zero em dois sentidos: pela candura e pela inconsistência, que parece resistir a qualquer formalização. Nuno organizava esse nada com gestos geométricos, e com recursos que mal se afastavam do nada. O algodão cru dos sacos era da mesma cor da cal, e sua presença era revelada por uma mudança de textura, mais do que por um contraste de matérias. A madeira clara, sobre a qual o pó aderiu com facilidade, também tendia ao mimetismo. E, no entanto, a estruturação às vezes era forte, como na coluna de madeira e cal, em que o pó ganhava uma verticalidade improvável. (MAMMI, 1994, p.3)

Lorenzo Mammi, em seu texto *Trajatória de Nuno Ramos*, de 1994, nos aponta a qualidade de grau zero por meio da candura e inconsistência da matéria que resiste a sua formalização. Nesse sentido as operações de Nuno constroem uma espécie de morfogênese no sentido de investigar nos procedimentos próprios da qualidade material as vias para torná-la corpo. Erigir o pó não coeso em uma coluna ou contê-lo em uma unidade de medida acumulada – são operações que só podem

3 Transcrição verbal: trecho de documentário, Encontros, Itaú Cultural. Disponível em: bit.ly/3jR0moO Acessado em 10 de outubro de 2020.

ser realizadas a partir das próprias qualidades do pó - matéria sediciosa que reclama a especificidade de sua natureza.

Ainda, nos fala sobre um caráter de indiferenciação no conjunto exposto em Cal. Nas obras apresentadas, Nuno articula situações materiais nas quais as partes não se reconheçam, onde “A diferença entre cada grão não importa. A diferença entre cada duna não importa. A diferença entre cada camelo não importa. É tudo um deserto” (RAMOS, 1993, p.39). Apela a uma condição de indiferenciação dos materiais de modo que sarrafo, cal e lona passam a se fundir na visibilidade, como a candura alva descrita por Mammi. Na mesma direção dessas reflexões, podemos recuperar a fala de Smithson:

Em níveis baixos de consciência, o artista experimenta métodos de procedimento indiferenciados ou irrestritos que rompem com os limites precisos da técnica racional. Aqui, as ferramentas não se diferenciam do material com que operam, ou então parecem voltar à sua condição primordial. (SMITHSON, 1968 in: FERREIRA; COTRIM, 2006)

Compreender esse caráter de indiferenciação nesse contexto significa confundir as operações e métodos que dão origem a obra com a obra ela mesma em um certo grau. De modo semelhante, *Deslize de Entropia*, apresenta-se sob certo ponto como uma articulação diferenciada que, por conta da operação entrópica a qual se submete, se direciona para um estado de crescente indiferenciação pelo mesmo gesto deslizando que o originou. Em *Colunas*, Ramos cria uma situação onde a distinção entre sarrafos e a cal pouco importa – na qual o sarrafo supera sua condição de elemento de estrutura e a cal supera sua condição de elemento de contenção. As operações, nesse sentido, rompem os limites de uma técnica racional, conforme nos aponta Smithson - como o pincel de Pollock, ao qual o artista faz menção no texto, que aos poucos passa a se “dissolver para se tornar ‘pintura derramada’ e um recipiente como o usado por Morris Louis”. (Smithson, 1968 in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.185). Isso quer dizer, aos poucos as ferramentas dissolvem-se dando lugar a operações fundantes da obra.

O que se percebe é uma rede de operações que nascem a partir da urgência da matéria e estabelecem o campo no qual a obra habitará de modo que, pouco a pouco, tanto a obra quanto as operações imbuídas passam a se indiferenciar em relação aos processos que ela dispara. Estabelece-se, dessa maneira, uma zona de meta-estabilidade crítica que dá origem tanto a estrutura formal quanto a estrutura operacional as quais o trabalho se submeterá, instaurando um ambiente no qual as mínimas alterações em suas partes resultarão em diferentes efeitos. Sob o escrutínio da urgência matérica, as operações recaem sobre um processo de crise – sempre atual e sempre circunstancial.

1.3 A m b i e n t e s d e C r i s e

A matéria existe sob uma condição de abertura. Ela é agente de um processo de passagem entre estados e articulações na qual a sua impermanência não se restringirá somente ao seu desaparecimento. Antes, ela se afirma por um caráter de mutabilidade que permite o seu trânsito contínuo. Sua posição no espaço diz respeito a sua relação com esse ambiente e aos movimentos de fluxo e troca que ambos estabelecem. A matéria existe sob a condição de passagem entre seu grau amorfo e seu grau de agenciamento configurado. Amorfa, existe de maneira heterogênea e indiferenciada, sem qualquer parte identificável. Surge como a imagem de um mundo primário no qual qualquer formação ainda é mera potência.

Entretanto, como a imagem de um caos originário, a matéria amorfa se apresenta como um reduto de criação a partir da qual é possível fazer surgir, no atelier, a rede complexa de operações e agenciamentos que darão corpo a esta produção que

apresento. Não havendo diferença entre suas partes, não havendo nem ao menos partes identificáveis, a matéria amorfa se apresenta como uma matriz ainda não gravada, na qual orbitam infinitas possibilidades de cristalização de uma imagem, dependendo das condições às quais for submetida. É a partir de uma condição amorfa e indiferenciada do material que passo a desenvolver os procedimentos que, pouco a pouco, embasam e respondem a poética que desenvolvo. Percebo na matéria um corpo desejoso que, quase animicamente, busca estabelecer sua passagem no tempo. Amorfa e indiferenciada, existe sob um equilíbrio delicado que é rompido pelas operações e assim propõe uma infinidade de situações circunstanciais que guiarão o desenvolvimento da produção.

”Na natureza a matéria se apresenta sob dois estados: amorfo e cristalino (...) Na matéria amorfa, todas as propriedades são as mesmas em cada direção” (PEIXOTO, 2010, p.16). A matéria amorfa não possui uma estrutura ou organização molecular – seu estado diz respeito à inexistência de uma forma, ou fórmula, de articulação molecular. Essa condição amorfa diz respeito não necessariamente a formalização aparente do corpo físico da matéria, mas necessariamente a sua estrutura substancial. Ela é um contingente de potência, de onde estruturas e configurações encontram liberdade para se formarem. É nela que estruturas minerais e cristalinas encontram campo e condição para estabelecerem seus pontos de ligação.

O sal é um mineral cristalino. Possui uma reticula cristalina cúbica, relativamente simples, composta dois tipos diferentes de moléculas, sendo elas o sódio (Na) e o cloro (Cl) na proporção de um para um. Esse agenciamento resulta em uma forma de pressão equivalente, suas três dimensões se formam em proporções perfeitas. Pode ser encontrado em minas, como Wieliczka, na Polônia, ou em desertos na superfície da Terra como no Salar de Uyuni, na Bolívia. Deriva, também, em abundância do mar, de onde conhecemos as salinas por precipitação, como bacias escavadas na areia onde precipita-se o cristal do sal quando a maré baixa.

O sal é uma matéria composta relativamente simples que resulta da união de duas moléculas e pode ser encontrado em abundância por todo o globo, inscrevendo-se na história social das civilizações. Como a imagem das bacias salinas que derivam dos mares, o sal exemplifica em sua estrutura a potência de formação contida nas zonas amorfas do contingente oceânico.

Em 2014, ainda em minha fase de descoberta do material, impressionado com a capacidade transitória que o sal apresentava sem, no entanto, ainda entender suas extensões, passei a diluir o material em bacias e tubos de ensaio que espalhava pela casa. Alguns dispostos em pontos onde a iluminação solar incidia com maior força, outros escondidos em cantos úmidos e escuros, passei a produzir uma série de pequenos sistemas de precipitação. Interessado em captar as passagens do material entre o sólido e o líquido, visitava os experimentos frequentemente para acompanhar o processo de surgimento dos cristais. Em uma dessas experiências, enchi uma bacia larga com uma solução hipersaturada de água e sal, na qual coloquei tiras de papel de alta gramatura que pudesse ficar encharcado sem se desmanchar. Com a evaporação do líquido e a precipitação dos cristais, percebi uma tendência deles a se impregnar e agarrar a superfície do papel. Ao fim do processo, as tiras estavam completamente incrustadas de cristais que brotavam de seu interior. Na época, julgando esta uma experiência interessante que deveria arquivar, armazenei o papel em um plástico vedante na busca de sua preservação. A tira permaneceu sob a condição de arquivo, quase em esquecimento, pelo período aproximado de um ano – quando em 2015 retornei a ela. Devido as condições isolantes do invólucro, a tira de papel permaneceu preservada de modo que decidi rasgar esse papel em partes iguais, e encaderná-lo em um pequeno livreto [Imagens 8] .



**Imagem 8: Papel incrustado com cristais salinos, 2014.
Fotografia: Pedro Paiva.**

Precipitação n.2 e é um pequeno livreto produzido por mim em 2015 [Imagem 9]. Feito de papel de alta gramatura que possui suas páginas impregnadas de cristais de sal. Ao ser exposto ao ambiente passava a performar um processo de transformação, hora liquefazendo-se em gotas sobre as páginas, hora retornando ao estado de pequenos cubos cristalinos incrustados nas páginas. Esse trabalho se transformava de acordo com os estímulos ambientais, estabelecia uma continuidade que superava os seus limites superficiais. Como se narrasse seu próprio ambiente e condição, liquefazia-se em suas páginas escorrendo, transbordando os seus limites em direção ao espaço. O sal possui essa qualidade, ele escorre e impregna, possui uma tendência a se espacializar na mesma medida que tende a se nebulizar. É um trabalho da ordem do úmido, opera por liquefação como se buscasse a sua espessura na ordem do aquoso. É quase da ordem do nebuloso, ou da maresia, quem sabe.

Precipitação n.2 é o segundo trabalho de uma série de precipitações. Nome que ocorre advindo da operação a qual se submete o material. Precipitação refere-se ao processo de um material se solidificar em uma solução devido ao grau de saturação desta última. É resultado de um equilíbrio entre solvente e solução, respeitando sempre o coeficiente de solubilidade do sistema líquido no qual se encontra. Nesse sentido, é uma operação de equilíbrio, por assim dizer, entre continente e conteúdo – como se a matéria, de alguma maneira, transbordasse em sólido de seu contentor líquido. *Precipitação n.2* surge como um livro de registro – como superfície de inscrição onde presente se cristaliza em memória – mas uma memória continua, indiferenciada – para então retornar a liquidez do presente.

Nos processos de formação cristalina, a supersaturação de um sistema será um motor fundamental para o surgimento de um núcleo, que necessita se desenvolver até encontrar um tamanho crítico (PEIXOTO, 2010, p.19). Isto é, o processo de nucleação de um cristal é um fenômeno instável e complexo. Sujeito as mínimas alterações ambientais, ocorre em uma situação crítica pois a mínima alteração é capaz de influenciar seu desenvolvimento exponencialmente.

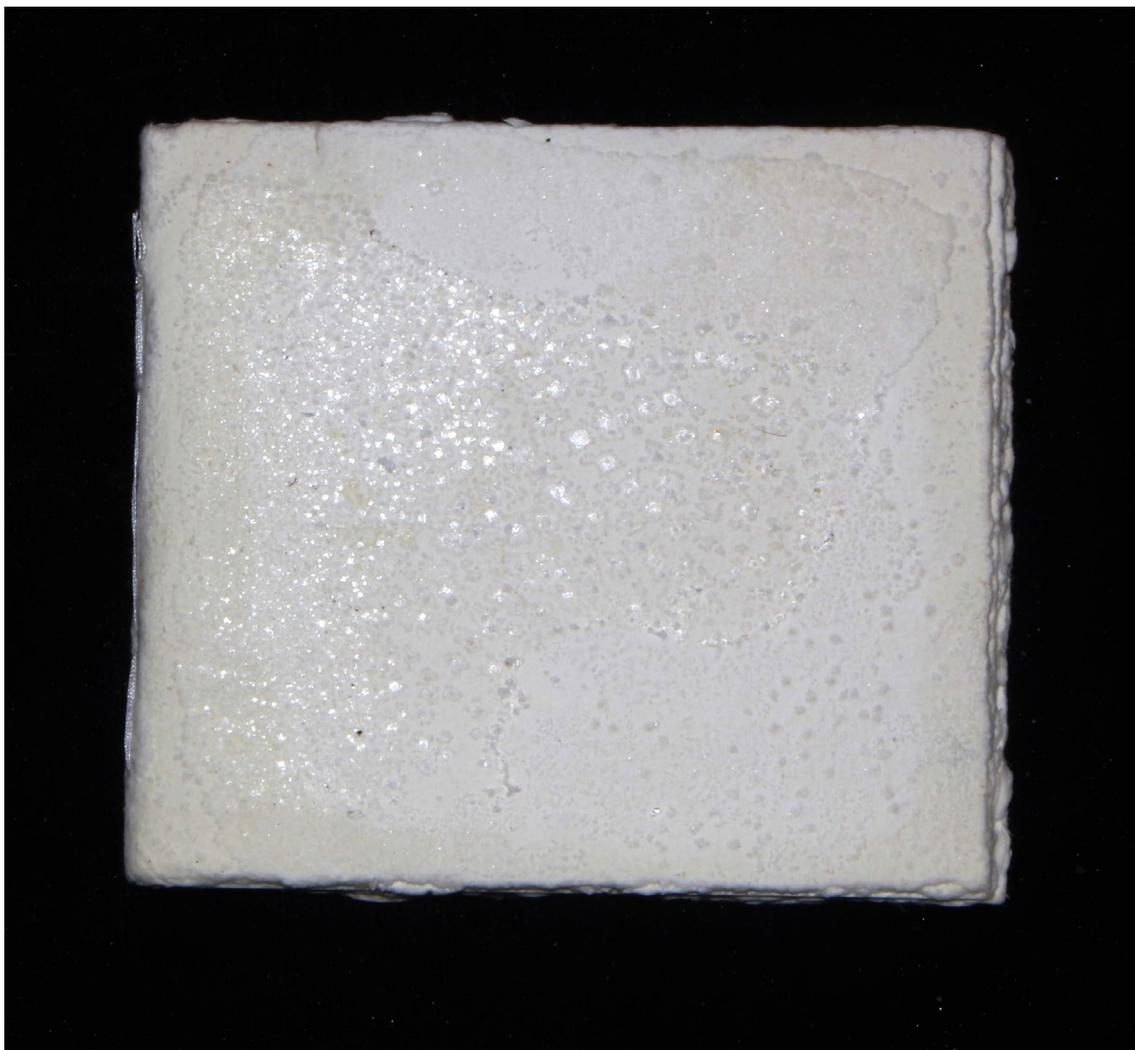


Imagem 9: *Precipitação n.2*, 2015, Pedro Paiva
Sal cristalizado em papel
11 x 11 cm
Fotografia do autor

Nesse processo, com o surgimento de um núcleo ainda instável, o sistema perde calor e moléculas contidas no sistema capazes de se incorporarem ao núcleo passam a se organizar em suas bordas, em seu limite, replicando a sua estrutura interna. Ao exaurir essa supersaturação, o sistema encontra seu equilíbrio entre líquido e sólido e a cristalização será estável (PEIXOTO, 2010, p19). Esse processo de formação nucleica, quando bem sucedido e estável, dará origem a um cristal. Como uma espécie de matriz, esse núcleo será replicado em suas arestas e vértices em perfeita simetria e proporção, processo chamado de *transdução*. Assim, o formato externo de um cristal encontrado na natureza será sempre correspondente a estrutura nuclear de suas moléculas. Se encontramos um cristal hexagonal, sabemos que sua estrutura molecular seguirá a mesma estrutura. Esse fenômeno chamado *transdução*, replicância de sua estrutura, dará origem à uma retícula cristalina, isso é, uma rede complexa e organizada que forma o corpo do cristal

É o que permite compreender a passagem do estado amorfo ao cristalino. O germe inicial só pode realizar a cristalização de um corpo amorfo se estiver em equilíbrio metaestável. É preciso uma determinada energia inicia na substância amorfa que recebe o germe cristalino; mas uma vez este presente, sua estrutura passa a dominar essa energia. É o que explica eu um germe seja capaz de conduzir a estruturação de uma massa milhões de vezes superior à sua. (PEIXOTO, 2010, p.21)

Precipitação n.2 surgiu desse processo descrito. Os cristais salinos foram diluídos em água até o ponto de saturação desta solução, quando foi possível ver o matéria se acumulando no recipiente [Imagens 10 e 11]. Ao atingir o ponto de saturação, aqueci esse sistema, aumentando seu coeficiente de solubilidade, e o sal acumulado passou a se diluir em uma solução hiper-saturada. Quando essa solução perdeu calor, resfriando-se, o processo inverso ocorreu – a matéria diluída retornou ao estado sólido em um processo chamado precipitação.

Imagens 10 e 11:
Precipitação de Cristal de sal,
2014. Fotografia: Pedro Paiva.



Entretanto, a partir da leitura de Gibert Simondon, Peixoto propõe que esse processo de cristalização não pode ser compreendido como uma suposta relação pré-existente entre matéria e forma. Isto é, não será a articulação de matéria que dará origem a forma do cristal, e nem o contrário será verdade. “É um processo que, portanto, não pode ser descrito a partir de um equilíbrio estável, em repouso” (SIMONDON, 1995. p24 apud: PEIXOTO, 2010, p.19), mas antes, é um processo crítico e instável no qual as condições desse sistema metaestável é que darão origem a formação do cristal. Isso significa dizer que esse ambiente é um ambiente de crise do qual se origina uma sintaxe molecular referente a ele. Assim, a retícula cristalina originada é, de acordo com o Peixoto (2010, p.19), resultado de “uma operação – eminentemente topológica – pela qual a atividade se propaga de perto em perto no interior de um domínio, de modo que essa propagação seja a própria estruturação do domínio”. Não se trata do encontro de uma forma e uma matéria, mas antes da expansão de uma sintaxe ambiental aos seus limites.

É possível aproximar essas noções com o conceito de memória em Bergson pois esta nos aponta um grau de semelhança com uma compreensão do amorfo – ela é indiferenciada no sentido que se conserva ela mesma em seu todo, sem partes identificáveis. O filósofo utiliza da figura de um cone para articular seu entendimento das noções de tempo e memória, no qual o cone é o grande continente formado pela memória que se apoia sobre o seu vértice no plano em que habita, sendo este plano o tempo contínuo, estando o vértice no seu aqui e agora. Essa memória contida no interior desse cone existe de uma maneira indiferenciada, amorfa conservando-se a si mesma. O vértice, sua abertura onde o cone encontra o plano do tempo é onde se figura a matéria, o corpo que ao mover-se encontra estímulos no seu entorno capazes de lhe atingir, produzindo uma contração no interior indiferenciado da memória (BERGSON, 1999, p.175). Sendo mais ou menos contraída, a memória é ela mesma como um todo e existe em si como um todo (DELEUZE, 1999, p.42). Ao se cristalizar, como se produzida por uma contração de uma matéria amorfa hipersaturada no

fundo do cone da mente, a memória se atualiza em percepção no momento que atravessa o vértice do cone e torna-se real. Surge como um núcleo instável cristalino – sujeito ao seu meio e crítico nos seus limites. Esse processo produz o que Bergson entende por atualização, a passagem que permite que a memória virtual torne-se atual – presente no aqui agora – e portanto parte da duração. Matéria e memória, para o filósofo, trata-se da compreensão do modo como o tempo se atualiza constantemente e por isso torna-se contínuo, a duração.

Foi exposto pela primeira vez em 2015 na exposição *Dos Livros aos Lugares, Dos Lugares aos Livros*, organizada pelo Grupo de Pesquisa Lugares Livro, o qual é coordenado pela Profª Drª Helene Sacco. Essa exposição se deu pela ocasião da 43ª Feira do Livro de Pelotas. Ao ser exposto, *Precipitação n.2* performou situações de passagem entre os estados [Imagem 12]. O sal é um material gregário de qualidades sedutoras capaz de aliciar o ambiente que o envolve. Foi posicionado defronte uma



Imagem 12: *Precipitação n.2*, 2015, Pedro Paiva. Fotografia: Rejane Brayer.

janela sendo iluminado por luz solar direta que fazia suas páginas reluzir, convidando o público a manuseá-lo. Performou um movimento cíclico de cristalização e liquefação, atraía a umidade ambiente liquefazendo-se e, conforme a incidência de luz e calor, tornava a se cristalizar. Era uma espécie de livro de registros, gravando em suas páginas suas mínimas alterações, como o manuseio do público e as qualidades climáticas.

Percebo que *Precipitação n.2* como um livro, possui uma narrativa que se volta para ele mesmo. Ou antes, sua sintaxe se inscreve a si mesma dando origem ao campo semântico. É, talvez, da ordem da linguagem como memória e como nucleação – cristaliza-se, liquefaz-se, sempre em reatualização – carregando consigo sempre um rastro aquoso que hora cristal, hora salmoura, remete ao seu processo. É materialidade aberta ao seu meio de modo que as passagens e fluxos ambientais inserem nas suas correntes de nucleação e transdução uma espécie de registro do tempo que percorreu de modo que cada novo gérmen é sempre uma produção de crise, e portanto, atualizadora.

Essa qualidade matérica da obra, movimento de cristalização, surge como um agenciamento de caráter fundamentalmente ambiental. Nesse caso mais evidente do que o anterior, talvez, a escultura expande sua espacialidade. Seus processos de liquefação e cristalização ocorrem devido e tão somente as qualidades ambientais do espaço onde se encontra. Isto é, cada núcleo cristalino inscrito nessa superfície contém em si a memória do seu entorno. É uma matéria do meio no sentido de que está sempre na passagem entre o liquefeito e o solidificado, mas também porque ao meio pertence. Porque é no meio, entre interno e externo, ou seja, na sua superfície, que seu dinamismo se apresenta. Sua operação se dá por liquefação de sal e recristalização. Opera por uma inscrição de memória em uma duração escorrida, evocando um tempo das formações de estalagmites e estalactites talvez, mas certamente um tempo que diz respeito tão somente à matéria.

Compreendo na origem dos cristais, em seu surgimento, uma operação de registro de uma memória que se articula pelo processo de transdução. Demonstra-se um caráter sempre atual da superfície do cristal que é produto de uma relação dinâmica e crítica entre seu núcleo mais interior, registro de sua origem, e o seu meio externo. São processos de vazão e atravassamentos, no qual o resultado é sempre uma camada limite atualizada – pertencente ao presente imediato.

A estrutura cristalina é constituída por um processo de *modulação* – noção que será fundamental para o entendimento das relações entre forma e matéria. Essa modulação ocorre porque as etapas sucessivas do cristal em formação servem de relê [sic]⁴ para a singularidade original, ponto de apoio para o seu desdobramento contínuo. No momento em que o cristal ainda não está constituído, as condições energéticas são exteriores ao germe. Uma vez que o cristal tenha crescido, ele incorpora a substância amorfa que constituía o suporte de energia do estado meta-estável. Coloca-se, desde o processo básico da formação dos cristais, a questão do mecanismo de constituição e sustentação de uma configuração heterogênea, das relações entre o lado de dentro e o de fora, do limite.

Assim, o cristal, matéria estruturada, pode tornar-se estruturante. O germe é coextensivo ao meio de que se alimenta. Esse poder de estruturar um meio amorfo é a propriedade do *limite* do cristal, exigindo uma assimetria entre o estado interior do cristal e o estado do seu meio. As propriedades genéticas de um cristal manifestam-se eminentemente na sua superfície, são propriedades de limite. É no limite entre o cristal e o meio amorfo que se manifesta seu dinamismo. O cristal está perpetuamente inacabado, determinado, pelo desequilíbrio das condições no limite com seu entorno. Sua estrutura interna é resultante da modulação que se opera no limite entre o domínio interior e o exterior. (PEIXOTO, 2010, p.21-22)

Esse processo de propagação cristalina, chamado de *transdução*, é um fenômeno físico de caráter ambiental e possui qualidades topológicas. Ocorre como uma espécie de contaminação causada pela superfície cristalina que coopta a matéria amorfa de seu meio em ligações moleculares coesas. Entretanto, não ocorre

4 O uso do termo *relê* nos causou dúvidas, de modo que pode ser associado ao *relé*, interruptor elétrico projetado por Michael Faraday, sendo utilizado para ativar ou desativar as correntes elétricas em dispositivos. Também foi considerada a hipótese de ser um erro tipográfico na grafia a palavra *relevo*. De todo modo, em ambos os casos compreender-se pelo contexto que o termo se refere a um campo de passagem para a modulação decorrente do processo.



Imagem 13: Coleta de Neblina, Registros de 2002, Brígida Baltar.

exponetaneamente. Seu surgimento e as propriedades que adotam são resultados diretamente conectados com as alterações que ocorrem no meio. Assim, a formação cristalina é fruto específico de uma dada circunstância, é um produto originário de um meio em fluxo. O cristal, portanto, é um registro da passagem do tempo enquanto duração. Ele mesmo uma duração, é capaz de corporificar os movimentos da matéria e suas passagens em uma estrutura sempre propagante e nunca finalizada.

Entre 1994 e 2002, Brígida Baltar realizou seu projeto Umidades, que consistia na coleta de umidades diáfanas como a maresia, a neblina e o orvalho

[Imagem 13] . Adentrava a paisagem portando vidrarias, que foram sopradas pela artista – uma coleta ou ao menos vestígio em espessura do seu próprio sopro como a umidade rarefeita que buscava coletar – e assim se punha a buscar conter a umidade que formava a paisagem. Usava roupas feitas para a ocasião, como no caso de *Coleta e Neblina* (2002) na qual parece transformar-se no próprio ambiente por sobreposições de transparências brancas e um colete feito de plástico bolha – ar contido no interior da transparência – no qual carregou sua vidraria. Assim, a artista busca coletar o rarefeito da paisagem, o não coeso e disperso – gestos ínfimos e inúteis até certo ponto, mas que apontam a grandeza “alegórica do que é quase sempre visto como substância amorfa e embaciada” (ANJOS, 2003 in: BALTAR, 2010, p.22). Para tal, se funde com a paisagem tornando-se ela mesma o interior e exterior ao mesmo tempo da massa úmida. Nas palavras de Moacir dos Anjos, suas coletas:

(...) avizinham pequenos gestos ordinários a vastos ambientes naturais, tornando visível, por meio desse encontro, o que é quase transparente a olhos acostumados somente ao que é contíguo e sujeito ao tato. (ANJOS, 2003 in: BALTAR, 2010, p.22)

Brígida faz-se ambiente para tornar-se coletora, transforma-se em superfície de inscrição da massa incorpórea de umidade, superfície onde o diáfano encontra oportunidade para condensação confundindo-se com ela mesma. Ao entrar no ambiente, torna-se parte dele. Torna-se um processo de retenção do seu meio – transformar o suporte continente em ambiente – processo onde interior e exterior se interpenetram qualitativamente.

Das três matérias coletadas, a maresia talvez seja a mais espessa. Não no plano ótico, posto que a neblina densa oculta mais que as outras o entorno de quem nela adentra. Tampouco na sensação do espaço úmido, já que o orvalho parece cobrir o mundo com uma camada fina de água. A maresia, entretanto, possui cheiro intenso, exalado pelo mar na vazante. É também oxidante, podendo, ao contrário da neblina e do orvalho, corroer, em tempo curto, substâncias duras. E ainda que as diversas ações de captura não considerem tais diferenças físicas ou estabeleçam qualquer tipo de hierarquia entre si, é curioso que a coleta da maresia pareça requerer, do que se apreende do seu registro filmado, maior esforço de quem a faz,

como se as partículas de água pesada que se espalham no ar da praia resistissem ao seu confinamento em vidros mais do que a ele resistem a neblina ou o orvalho. (ANJOS, 2003, in: BALTAR, 2010, p.22)

Precipitação n.2. é um livro registro que inscreve em sua superfície a passagem do tempo. Sempre em fluxo, ele só pode existir por seu caráter propagante que anseia uma relação com o seu meio. Se apresenta como uma espécie de corpo *transdutorio* – um corpo cuja existência se baseia na relação que ocorre na passagem entre seu núcleo cristalino, reticular, e o ambiente externo – indiferenciado, amorfo e sempre transitório. Sua retenção estrutural é ruto de um fluxo no qual ele passa a se prolongar com o ambiente. É da ordem do aquoso. Diferente de Brígida, em meu trabalho opero não pelo meu gesto, mas pela performance da superfície do livro que interage com o seu ambiente. A retenção é clara pois os fenômenos físico-químicos da matéria se demonstram concretamente, vemos o cristal, vemos o líquido. Entretanto nunca vemos o líquido que se torna cristal e nem o cristal



Imagem 14: *Coletor*, 2002, Brígida Baltar.

que se torna líquido, não vemos o ambiente se juntar ao trabalho, os processos como evaporação, condensação e solidificação. Esses processos, rarefeitos, pertencem a duração, a outros tempos.

Nesse sentido, me aproximo do resultado das coletas realizadas na obra de Brígida. Refiro-me quando a artista apresenta sua vidraria contendo a umidade retida [Imagem 14]. Apresenta-nos uma memória do ambiente onde foram coletados, no sentido de que eles mesmos se tornaram ambientes, um sistema onde a matéria

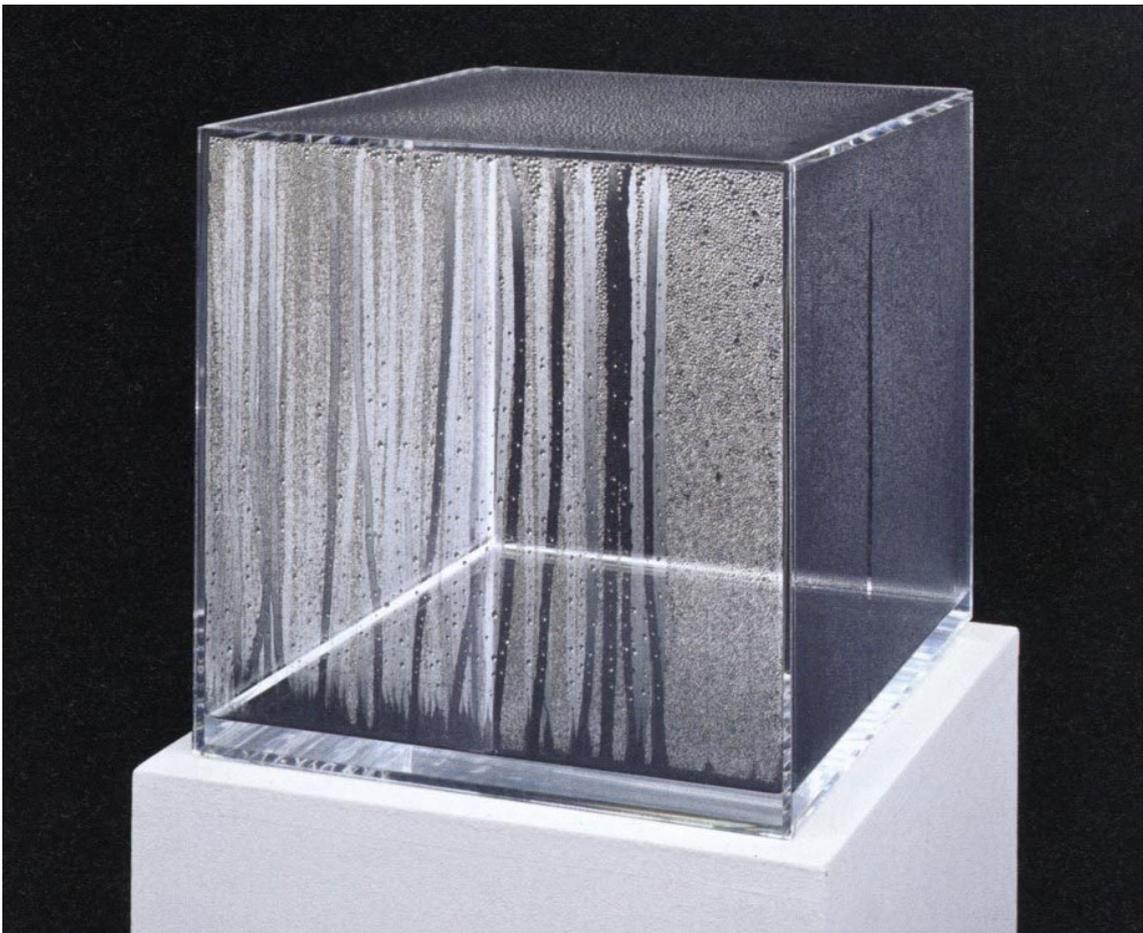


Imagem 15: *Condensation Cube*, 1963, Hans Haacke.

gasosa encontra oportunidade para condensar. Esses frascos apresentam-se como registro, como potência de indício uma vez que o corpo que o inscreve, retido, encontra-se presente.

Aqui recorro ao trabalho *Cubo de Condensação* (1963) [Imagem 15] do artista alemão Hans Haacke. A obra é um cubo de acrílico translúcido, fechado em todas as suas faces, que contém em seu interior um pequeno volume de água. Assim, esse trabalho passa a performar um processo de evaporação e condensação, no qual aos poucos o líquido que antes estivera em seu fundo passa a se condensar em suas demais faces, formando veios de escuridão. Este trabalho pertencente ao estágio inicial de sua obra, quando o artista se dedicava à compreensão de interação entre sistemas orgânicos e ambientais influenciado pelo filósofo e biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy. Para ele, os organismos vivos eram sistemas abertos em contínua transição decorrente de seu diálogo com o ambiente⁵, Assim Haacke nos diz sobre seu cubo:

[...] As condições são comparáveis a de um organismo vivo que reage de maneira flexível ao seu redor. A imagem da condensação não pode ser precisamente antevista. Ela está mudando livremente, cercada apenas por limites estatísticos. Eu gosto dessa liberdade. (HAACKE, 1965 in: HAACK; ALBERRO, 1999, p.6, tradução nossa)⁶

Esse trabalho é formado, segundo Rosalind Krauss, por acrílico, água e “clima da área de exibição” (2007, p.267). Ganha uma dimensão ambiental no sentido de que o que se apresenta é justamente o fluxo de passagem entre um sistema pretensamente fechado e o meio indiferenciado que o engloba tornando-se condição

5 MACBA. Disponível em: bit.ly/3nzWLPQ Acessado em: 20 de outubro de 2020.

6 No Original: “[...] The conditions are comparable to a living organism which reacts in a flexible manner to its surroundings. The image of condensation cannot be precisely predicted. It is changing freely, bound only by statistical limits. I like this freedom. HAACKE, Hans. Untitled Statement, “I Have Partially Filled...” in: HAACKE, Hans; ALBERRO, Alexander (Ed.) **Working Conditions**. The Writings of Hans Haacke. Cambridge, The Mit Press, 1999.

ela mesma do trabalho. Da mesma maneira, por operação semelhante, imagino que o mesmo ocorra no caso da vidraria de Brígida do mesmo modo que ocorre em suas *Coletas*, assim como em *Precipitação n.2*. O que se lança mão é de uma relação ambiental do trabalho, seu grau de contiguidade como um esparramamento no espaço pelas vias do tempo. Suas impermanências se atestam justamente pela presença que este corpo possui – é sempre presente.

O que se percebe é um espaço de ação da entropia como resultado de encontro entre sistemas, como um agente catalisador capaz de estabelecer passagens entre os estados da matéria em relação com o seu meio. O que se compreende nessa situação é que, fundamentalmente, a entropia é uma força de contiguidade – uma força que atrela a fisicalidade do mundo ao seu caráter de presença imediata em um tempo presente que se estende em continuidade. A entropia, ela mesma, uma força produtora de atualidades (mais do que de obsolescência como poderia ser assumida) pois opera nos conjuntos de crises nas quais os sistemas se apresentam, sempre abertos e sempre meta-estáveis.

Neste conjunto que apresento, essa passagem da matéria opera em um campo onde sua continuidade dará origem a lacunas, pois sua apreensão ocorre sempre de maneira fragmentada. Suas durações pertencentes a um plano escorrido do tempo dão-se a ver justamente pela evidência de suas lacunas. Vejo cristal – vejo líquido, mas nunca vejo o cristal tornando-se líquido e vice-versa, nunca vejo seu momento crítico. Assim, a apreensão do trabalho se dá por uma invenção de memória, o encontro com a obra estabelece uma zona de especulação que busca entender a partir do presente um passado – e ainda, quem sabe, projetar um possível futuro no momento que este presente é atualizado. É uma zona de especulação, probabilística, assim como a própria concepção e performance da obra que nunca aponta um destino final, apenas estados transitórios.

A ruína não sobrevém como um acidente sobre um monumento que até ontem esteve intacto. No início há ruína. Ruína é aquilo que acontece à imagem a partir de sua primeira vista. Ruína é o auto-retrato que esta face viu na face como memória de si mesma, o que resta ou retorna como espectro do momento em que alguém vê a si mesmo pela primeira vez e uma figuração é eclipsada.

*Memória de Cegos
Jacques Derrida*



A R U Í N A

A ruína é uma produção de memória como indício da passagem do tempo. Ela torna indissociável um atestado de impotência à marca humana, mais ainda, evidencia na passagem histórica um vínculo entre entropia e tempo de modo que esses indícios assumem um espectro quase oracular. Smithson (1967 in: DILLON, 2011), ao relatar seu passeio por Passaic, cidade onde nasceu, refere-se a construções e estruturas industriais abandonadas, na qual uma rodovia ainda em construção não se diferenciava do aspecto ruinoso do local. Cercado pela paisagem marcada pela passagem do tempo, Smithson concebe o termo *ruínas em reverso* para situar uma ruína anti-romântica, uma ruína sem passado que apenas passa para um futuro. Aponta um tempo presente que existe em sua própria passagem, no qual o que surge pouco se diferencia do que se arruína – antes de se diferenciar, aponta sua própria perda futura. A ruína em reverso surge, nesse sentido, como uma memória antes de surgir como uma construção. Anti-romântica pois não serve a melancolia dos vestígios de um segredo antigo, não possui segredo algum. Antes, são os vestígios

de um processo quase tautológico de passagem. Não se referem a civilizações ou aos “grandes eventos’ da história”, mas tão somente a sua própria potência de passagem. Lança mão do contraposto de uma ruína historicizada e, até certo ponto se permitirmos o paradoxo, edificante. O escritor e pesquisador Brian Dillon, na introdução do volume *Ruins* da coleção de livros *Documents of Contemporary Art*, editada pela Whitechapel Gallery, situa a ruína como um conceito que remete a sua formação – evoca o trabalho do renascimento de decifrar os textos fragmentados em escombros de monumentos e estelas clássicas, trabalho de desvendar enigmas de um passado grandioso do qual originou-se o humanismo:

Embora ruínas tenham aparecido aqui e ali no imaginário medieval, não foi até a renascença – isto é, até o advento de uma modernidade que concebesse a si mesma em relação ao passado - que a ruína se tornou um conceito estético essencial e imagem recorrente na Arte Ocidental. Em um primeiro momento as ruínas tinham a mera função de um fundo alegórico, mas na chegada da época de Piranesi – cujas *Prisões* e vistas complexas de arquiteturas clássicas inventaram a atmosfera que seria utilizada na arte que a seguiu – elas se tornariam centrais para a cena: lembranças materiais de um passado morto mas que apontavam também para a inevitável desuso dos esquemas arquiteturais (e mais amplamente culturais ou políticos) presentes. (DILLON, 2011, p.12, tradução nossa)⁷

A ruína, como elemento estético desenvolveu-se a ponto de, no século XVIII, haver um “prazer da ruína”, conforme nos diz o autor, tornando-a um conceito central em discussões relacionadas ao sublime e ao pitoresco – sendo apresentadas tanto

7 No original: “Thought ruins feature here and there in the medieval imagination, it is not really until the renaissance – that is, until the advent of a modernity that conceives itself in relation to the remains of the past – that the ruin becomes an essential aesthetic concept and recurrent image in Western Art. At first ruins function merely as an allegorical backdrop, but by the time of Piranesi – whose *Prisons* and complex vistas of classical architecture invent the atmosphere of much of the ruinous art that followed – they are central to the scene: material reminders of a dead past but pointing also to the inevitable desuetude of present architectural (and more broadly cultural or political) schemes.” DILLON, Brian. Introduction/A Short History of Decay in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

na pintura quanto na criação de ruínas artificiais, tão caras aos jardins da época (DILLON, 2011, p.12). Associada ao romantismo, a ruína tornou-se um símbolo de uma pretensa real dimensão do ser humano como ínfimo diante dos movimentos da natureza – associou-se ao tempo como uma espécie de devastação edificante ao mesmo tempo que redentora. Essa concepção da ruína como reminiscência do passado e sinal do tempo devastador, funda uma base romântica de sua compreensão que até hoje surte efeitos na produção de arte. Como construção cultural, essa concepção posiciona a ruína sob o viés de uma esfinge enigmática – “decifra-me ou devoro-te” – pois seduz a vista com seus saberes e promessas escondidos, ao mesmo tempo que nos ameaça com seu poder arrebatador. A ela que Smithson opõe as ruínas de sua Passaik. Anti-românticas, são ruínas alheias ao tempo histórico – não possuem segredo algum para ser desvendado. Ruínas tautológicas, apontam a fragmentação e arruinação como sua própria origem. São herdeiras de uma ruína moderna, esta, sob a ótica da crítica Gilda Williams, produto da falha humana e causadora de desastres e calamidades, as quais infundem nos ideais progressistas do modernismo uma sensação de falsa promessa:

A ruína é percebida como resultado de algum desastre humano ou natural – um terremoto em Lisboa; Reformas em St. Andreas; Vazamento de dióxido em uma cidade abandonada em Ohio. Tantas falhas humanas e misérias do passado recente estão associada à ruína: Hiroshima pós-Guerra, Chernobyl após a explosão, Bloco Leste pós comunismo, Nova Orleans pós Katrina. Os destroços de Berlim em 1945, ou ainda Detroit ou Beirute hoje. Qual, exatamente, é a calamidade que determinou o interesse dos artistas contemporâneos pela ruína? A resposta simples seria o colapso dos ideais modernistas, e a incômoda sensação de que era tudo um devaneio elaborado de um Iluminismo tardio cujo otimismo, aliás, nós perdemos para sempre (WILLIAMS, 2010 in: DILLON, 2011, p.97, tradução nossa)⁸

8 No Original: “A ruin is said to result from some man-made or natural disaster – an earthquake in Lisbon; Reformationist zeal in St. Andrews; A dioxin spill in an abandoned town in Ohio. So much human failure and misery from the recent past is tied up with ruins: post war Hiroshima, post-meltdown Chernobyl, post-communist Eastern Bloc, post-Katrina New Orleans. The remains of Berlin in 1945,

A ruína antirromântica de Smithson, uma *ruína em reverso* conforme aponta o artista, é produto de uma era altamente industrial fundadora do antropoceno – uma ruína que intervém na crosta terrestre a ponto de modificar a geografia. Mais ainda, uma ruína cuja obsolescência é prevista desde seu surgimento - torna-se uma ruína cínica, formando uma paisagem como uma espécie de “[...] mundo de cartão-postal autodestrutivo de imortalidade fracassada e grandeza opressiva” (SMITHSON, 1967 in: DILLON, 2011, p.49, tradução nossa)⁹ [Imagem16] .

No amplo espectro, a ideia de ruína é associada aos detritos e fragmentos da arquitetura. É um atributo da paisagem, um movimento de reequilíbrio entre a natureza e a construção que evoca a condição civilizatória da habitação – ambiente da frequência íntima e cotidiana dos seres humanos - que desabitado e desusado, entrega-se aos movimentos da natureza. A ruína abre um lugar de passagem entre a natureza e a cultura construída pela humanidade de modo que cerceia a experiência humana com a consciência e temor de seu desaparecimento.

A crítica e curadora Magali Arriola, ao visitar as ruínas de Prypiat, cidade vizinha à usina de Chernobyl na Ucrânia, confronta-se com um testamento de um fim abrupto (ARRIOLA, 2005 in DILLON, 2011,p.173) que permaneceu intocado desde o dia em que o reator nuclear explodiu e a cidade foi evacuada, em 1986. Trata-se de uma ruína moderna, fruto do desastre humano, na qual Arriola enxerga um perigo camuflado por perceber nelas um lugar onde nostalgia contemplativa e um

or Detroit and Beirut today. Which exactly is the calamity that has determined contemporary artists' interest in ruins? The simple answer would be the collapse of modernist ideals, and the nagging sensation that it was just an elaborate, late Enlightenment folly whose optimism, moreover, we have lost forever.” WILLIAMS, Gilda. *It Was What It Was: Modern Ruins*, 2010 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011)

9 No original: “[...]self-destructing postcard world of failed immortality and oppressive grandeur.” SMITHSON, Robert. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011.



Imagem 16: Fotografias publicadas em *A Tour Through the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1969, Robert Smithson

entusiasmo mórbido ganham terreno na vista do espectador. Nesse cenário formula seu texto a respeito do que chama de *ruínas antecipadas*, propondo uma espécie de exorcismo capaz de restaurar a visibilidade das narrativas fragmentadas pela ruína que as encobre, as quais emanam uma espécie de fascínio pelo *pathos* histórico.

A vista de ruínas arquitetônicas tendem a inspirar medo e excitação naqueles que observam, de uma distância, o deslocamento das narrativas meio escondidas que habitam esses espaços – sejam elas as economias informais e subterrâneas dos pobres e sem-tetos, as fantasmagorias desoladas nas quais são abandonados os consumidores aos seus próprios

destinos, ou as emanções que infiltram das fissuras e dos fracassos das redes de vigilância e controle. Parece ser necessário realizar algum tipo de exorcismo capaz de restaurar um espaço de visibilidade para essas histórias e expurgar o *pathos* espetacular que tende a distender os limites da tolerância e conformidade, não somente daqueles que o experienciam diretamente, mas também de seus espectadores passivos. Possivelmente apenas um equilíbrio recém encontrado entre a nostalgia contemplativa das ruínas e o mórbido entusiasmo provocado diante da sustentação de um estado de decadência poderia prevenir as catástrofes humanas de criarem raízes em nosso imaginário cultural como desastres naturais. (ARRIOLA, 2005 in: DILLON, 211, p.178, grifo da autora, tradução nossa)¹⁰

Arriola preocupa-se com o desenvolvimento de uma espécie de ética para lidar com a ruína, formulando sua noção a partir da distância entre a vítima de um evento e um espectador, entre a figura que experiencia a história e aqueles que a assistem passivamente, de modo a compreender como em cada um dos casos é possível restaurar a atenção para as narrativas compõem os escombros da ruína. Essa formulação ética aponta para a ruína como uma ferramenta de leitura para o tempo presente, e não para os mistérios do passado. Nesse sentido, sua ética aponta um caminho anti-romântico, anti *pathos*, sobre o qual a ruína é um instrumento de atualização.

10 No original: “The sight of architectural ruins tends to inspire fear and excitement in those who observe, from a distance, the displacement of the half hidden narratives that inhabit those spaces – be they the subterranean and informal economies of the poor or homeless, the desolated phantasmagorias in which the consumer is abandoned to his or her own fate, or the emanations that filter from failures and fractures of the networks of control and surveillance. It seems necessary to carry out some sort of exorcism that would restore a space of visibility to those stories, and purge the spectacular *pathos* that tends to relocate the limits of tolerance and conformity, not only of those who experience them directly, but also of their passive spectators. Perhaps only a newly found balance between the contemplative nostalgia of ruins and the morbid enthusiasm provoked by their sustained state of decay could prevent man-made catastrophes from taking root in our cultural imaginary as natural disasters.” ARRIOLA, Magali. A Victim and a View: Some Thoughts on Anticipated Ruins, 2005 in: DILLON, Brian (Org.) **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011.

É a partir da produção humana e da memória que busco manusear a ideia de ruína. Compreendendo-a como força geradora de ruído – como uma espécie de poeira – que se solta dos corpos. Ou ainda, como a imagem dos riscos – fragmentos e fissuras – na superfície dos discos de vinil que, no contato com a agulha, produzem um ruído sonoro. Compreendo o ruído como aquilo que ressoa no presente, o grão de sentido perdido que produz uma memória. No limite, desejaria tratar aqui a própria cultura humana, na mais firme de suas materialidades ou na mais incorpórea de suas imaterialidades, como um agenciamento de fragmentos coletados que, justapostos no movimento do tempo, formam o agora que nós experienciamos. A cultura, seria assim, uma ruína em expansão – proliferante como a poeira da artista Aline Dias – ela mesma um atributo da memória e sua reinvenção – apresentando-se para mim como núcleo da concepção de ruína que busco desenvolver em meu trabalho. É a partir desse ponto, de uma busca por seu limite, onde ela passa para um lugar não de mero instrumento da experiência humana, mas antes para o lugar do sintoma dessa experiência.

Recorro à marca da matéria para dar a ver esses movimentos de fragmentação. É na matéria que a memória intervém, atravessa o campo virtual e torna-se um núcleo real, como nos aponta Bergson. É no contato com o ruído presente que posso identificar a passagem do tempo pois nesse contato abre-se uma cisão no visível – uma cisão que surge justamente pelo que lhe é não visível, uma cisão que nasce do reconhecimento de suas lacunas.

O historiador das imagens Georges Didi-Huberman, ao se deparar com um caráter de lacuna contido nas imagens põe-se em busca de uma modalidade do não-visível que possa perscrutar. Assim, reflete:

Avançamos na região de uma iconologia singularmente fragilizada: privada de código, entregue às associações. Falamos de não-saber. Ao praticar uma cesura na noção de *visível*, liberamos sobretudo uma categoria que a história da arte não reconhece como uma de suas ferramentas [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.35, grifo do autor)

Ao que completará mais tarde em seu texto:

[Privados de] Algo que fazia, no entanto, a vida desse objeto, sua função, sua eficácia: algo que colocava, em compensação, cada um *sob o olhar dele, objeto...* A dificuldade sendo agora olhar o que permanece (visível) convocando o que desapareceu: em suma, perscrutando os rastros visuais desse desaparecimento, o que antes chamamos (e sem qualquer conotação clínica): seus sintomas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.65)

Esse sintoma, para o autor, se constitui como aquilo que falta, uma ausência produtora de fragmentação. Derivada do grego *symptomá*, que “[...]é o que sucumbe ou cai com. É o encontro fortuito, a coincidência, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas[...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 65). Nesse sentido, a ideia de ruína em minha produção surge como uma passagem do sintoma como campo onde as faltas, suas fissuras, produzem lapsos no que é visto e, portanto, reconhecível. Diz respeito a presença de lacunas naquilo que é presente, e assim aponta uma ausência – uma passagem de algo que se faz notar pela sua falta, entretanto um algo que não sei, não posso saber o que é, posso apenas manusear e, através da memória, produzir sua invenção. Seja por meio da arquitetura ou dos signos de cultura em um amplo aspecto, me interesso por aquilo que os constitui como ruído, como algo que resta no tempo sempre movente. Nesse sentido, oriento essa produção pelas vias da impermanência tendo como objetivo primário a investigação das lacunas que esse movimento produz no agora.

Operar a ruína, para mim, se torna um modo de compreender como me posicionar frente a obra enquanto um corpo ruinoso, um corpo que se completa pelas faltas que produz cuja operação se dá no presente. Mais ainda, percebo minha produção como uma espécie de dispositivo de invenção de memória pois na passagem da matéria, o que é visto nos confronta com aquilo não visível. O sintoma surge no sentido de incentivar a produção dessa memória sob uma rede de especulações que, sempre prováveis, apontam a materialidade da obra, sua única parte que toca o real. Assim, a concepção de ruína que busco desenvolver neste trabalho aponta uma

falta de sentido, a ausência de seu enunciado de modo que se apresenta a nós como um lugar intermediário no próprio presente.

2.1 E n t r o p i a a m a t é r i a c o m o p a s s a g e m

A ideia de entropia como processo que governa a passagem da matéria rumo ao caos sobrevém, em minha produção, atrelada a uma ideia de ruína. A entropia, segunda lei da termodinâmica, possui como ponto definidor a ideia de irreversibilidade. Esse processo entrópico tem se mostrado fundamental para o desenvolvimento da minha produção. Em 2016 produzi *Células* [Imagem 17], um trabalho composto por um ladrilho, um tijolo e uma telha, todos feitos de sal e dispostos sobre prateleiras. Foram colocados justapostos, um sobre cada prateleira. Ao instalar a telha, ainda quente de sua queima, esta imediatamente se quebrou soltando fragmentos no chão. Esse movimento instaurou o trabalho enquanto pronto.

Em *Células*, ao produzir módulos estruturais da arquitetura usando sal como material veículo, me interessei pelo grau de distanciamento que o material e a finalidade aparentavam ter em uma primeira vista. Ainda, ao relacionar esses módulos e nomeá-los de células, busquei uma aproximação com os módulos que compõem o corpo na figura celular. Cada conjunto de módulos, a sua maneira,

possui em si a potência da estrutura total – como um tijolo possui a potência de casa, a célula possui a de corpo – de maneira que a própria condição de habitar ou existir se correlaciona com uma certa noção de construção. O corpo, dessa maneira, se constrói a partir de núcleos celulares; da mesma maneira a casa possui seu núcleo estrutural. Em *Células*, entretanto, pareço seguir um caminho inverso ao da construção positivada. Imbuo o trabalho de uma presença um pouco mais cínica que aponta sua condição de existência modular sob um viés da entropia enquanto perda, enquanto passagem em ruína. É um trabalho que já se apresenta ruído logo de sua montagem como se sua existência dependesse de uma autoconsumação.

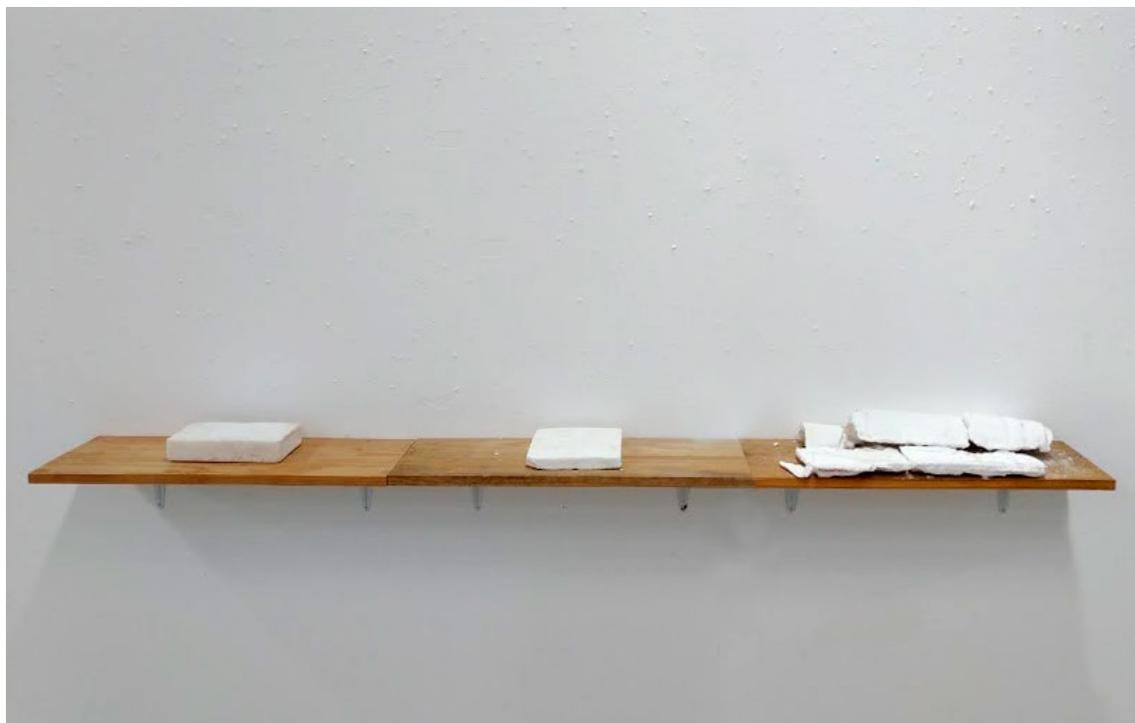


Imagem 17: *Células*, 2016, Pedro Paiva.

Sal e Prateleiras de Madeira.

6 x 180 x 20 cm

Fotografias do autor.

Ao considerar as formações dos estratos da Terra, Peixoto detém-se sobre um caráter de organização da matéria capaz de produzir um ordenamento identificável. Os estratos são camadas de sedimentos diferenciados que se distinguem das camadas imediatamente mais próximas. São configurações geológicas nas quais os materiais são retirados do meio e dispostos em porções diferenciadas. Assim, percebe um problema de morfologia:

Desenha-se uma morfologia: de onde provêm, eventualmente, novas formas? A mudança não se dá, então, entre formas estabelecidas, que não permitem qualquer transformação. Isso só pode ocorrer por um processo de desterritorialização, pelo qual componentes deixam determinada formação para constituírem uma nova configuração. (PEIXOTO, 2010, p.113)

Buscando compreender a dinâmica das formações minerais que resultam nas camadas de estrato da Terra, Peixoto recorre à Simondon em sua análise sobre moldagem e modulação, as quais julga fundamentais para o estudo dos processos de metalurgia e mineração:

[...] Simondon toma como exemplo a fabricação de tijolos de argila. Para ele, a operação de moldagem não é simplesmente dar uma forma à matéria bruta. Por um lado, a argila é preparada, amassada, suas moléculas organizadas e colocadas em comunicação com o conjunto de pressões exercidas pelas paredes do molde. O molde limita e estabiliza, em vez de impor uma forma. Completa a deformação interrompendo-a segundo um contorno bem definido: ele modula. O molde assume o papel de um conjunto de mãos modelantes, no limite poder-se-ia fazer tijolos sem molde, prolongando o amassamento. As paredes do molde intervêm ponto a ponto, enquanto lugares fixos que não deixam avançar a argila em expansão (Simondon, 1995, p.40).

(...) Quando a matéria atinge o estado de equilíbrio, imposto pelo molde, tem-se a forma. O processo de modulação, ao contrário, é como moldar de modo contínuo, como se o molde mudasse sem parar. O estado de equilíbrio é atingido imediatamente, mas o molde é variável. Ao inverso do que ocorre na moldagem, o processo não para uma vez que o equilíbrio é atingido, continua a modificar o molde. (PEIXOTO, 2010, p.113-114).

Isto é, o que se percebe é uma situação dinâmica de configuração dos formantes no qual o processo de moldagem não força as formas a assumirem um caráter de estabilidade permanente. A modulação, antes, assume um caráter metaestável de limite pois a contenção, conforme indica a ciência dos fractais, é “algo com extensão infinita, mas concentrado numa área limitada” (PEIXOTO, 2010, p.157). Quer dizer, esse princípio de modulação relacionado a contenção remete a eficiência com que o conteúdo busca ocupar a área delimitada, uma área finita, estendendo-se do limite macroscópico para o micro, evocando a imagem fractal pois busca se prolongar nas mais mínimas das fissuras que se abrem no limite das paredes contentoras.

Retorno ao conceito cristalográfico de transdução para compreender como a concepção de modulação pode ser utilizada para compreender a situação ruínosa que vejo aparecer em *Células*. O processo de transdução, de replicação de um cristal, conforme relatado anteriormente, ocorre por um movimento de propagação que possui origem na superfície do cristal em contiguidade com o meio amorfo no qual se origina. É um movimento de extensão, de eficiência no preenchimento do espaço em que se encontra. Ainda, não é um movimento estável, é sempre crítico e dinâmico, sujeito às alterações do seu meio de modo que, por exemplo, um movimento de deslocamento acarreta um efeito:

(...) Ocorre uma falha na estrutura cristalina que faz com que, a partir daí, a deposição das moléculas prossiga de outro modo, em torno da borda irregular ou da hélice originada daquela fratura. Deslocamento é um fenômeno que se dá na superfície do cristal. É um processo de limite. (PEIXOTO, 2010, p.24)

Quer dizer, a situação modular que se apresenta sob o caráter ruínoso de *Células*, ao tratar suas peças por módulos, evoca ainda uma situação de replicância. Ponho-me a imaginar, a partir dos módulos unitários apresentados em fragmentação, a possibilidade de construção dessa arquitetura. Uma construção mais do que destinada a não durar, uma construção que surja de seu arruinamento. Nesse

sentido, sob esse caráter de modulação, é compreender como construir nas paredes fraturadas das peças, justamente nos limites das fissuras, o campo de propagação dessa estrutura. Assim, assume a imagem não da construção de uma arquitetura destinada a ruir, mas antes de um modelo para a construção da ruína ela mesma, que “[...] surge em ruína antes de ser construída” (SMITHSON, 1967 in: DILLON [Org.], 2011, p.49, tradução nossa¹¹), remetendo a imagem de um *Hotel Palenque* (1969-72) onde Smithson se depararia com um lugar no qual uma partes do Hotel estavam em desmoronamento enquanto outras estavam em construção.

Nesse sentido de degradação estrutural recorro a uma aproximação com o trabalho *Partially Buried Woodshed* (1970) de Smithson [Imagem 18]. Nesse trabalho, o artista depositou vinte carregamentos de terra sobre uma cabana de madeira, localizada no campus da Universidade de Kent State em Ohio, nos Estados Unidos, até o ponto em que a viga mestre dessa construção se rompeu. Esse limite crítico de ruptura é o ponto que Smithson escolhe como limite de sua operação, parece querer dar a ver justamente o momento mais súbito de um desabamento – como se congelasse esse momento mesmo em que uma diferença se opera no presente, onde a duração se atualiza.

Smithson queria que seu trabalho emulasse o processo de entropia. Ele queria manusear o tempo, disputar com ele, acelerá-lo ou desacelerá-lo até o ponto de desintegração, apressar o colapso dos sistemas e estruturas de crenças que sustentam esse “tempo histórico”. Smithson, o maior artista/entropologista de sua geração, projetou seu trabalho visando a maior das expansões do tempo e imaginou seu mais extremo arrefecimento, até o ponto no qual nada poderia ser diferenciado e tudo se tornaria informe. (LIGHTWOOD, 2002 in: DILLON, 2010, p.117) (tradução nossa)¹²

11 No original: “[...]rise into ruin before they are built.” SMITHSON, Robert. *A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967 in: DILLON, Brian (Org.). *Ruins*. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

12 No Original: “Smithton wanted his work to emulate the process of entropy. He wanted to play



Imagem 18: *Partially Buried Woodshed*, 1970, Robert Smithson.

with time, to wrestle with it, to accelerate or decelerate it to a point of disintegration, to quicken the collapse of the believe systems and structures which underpinned this “historic time”. Smithson, the great artist/entropologist of his generation projected his work into the greatest expanses of time and imagined its ultimate cooling down, to the point where nothing could be differentiated and everything would be formless”. LIGHTWOOD, James. *The Weight of time*. 2002 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

Células, de uma maneira aproximada, parece operar pela mesma via. Logo de sua montagem a célula-telha se fissurou e partiu em um pedaço que caiu no chão [Imagem 19]. Entretanto, por serem módulos horizontalizados que estavam completamente apoiados em prateleiras, os movimentos entrópicos do trabalho pareciam operar em um tempo mais distendido. A gravidade se apresentou em *Células* como componente de estabilidade pois assentava as peças sobre as prateleiras em um maior grau de estabilidade. Nesse sentido, apresentava-se como uma espécie de retenção do tempo, eram peças estáticas, como o momento intermediário que a primeira fissura se faz apontando fissuras futuras. Entretanto, se Smithson parte do processo de ruína de uma edificação já existente, em *Células* aponto a busca pela própria construção da ruína. Pois não se trata da casa, trata-se antes da potência de casa – como se cada módulo contivesse em si a sua duração, a maneira das células que possuem uma longevidade, um número de replicâncias possíveis, em seu núcleo formante. Aqui a entropia se apresenta por um viés de inevitabilidade dos movimentos de fragmentação, mas situa um paradoxo no qual suas fissuras se tornam o relevo onde ocorre a propagação – evocando a imagem de um ciclo infinito que se constrói e destrói ao mesmo tempo.



Imagem 19: Detalhe de *Células*, 2016, Pedro Paiva. Fotografia do autor..

Nuno Ramos, em seu livro *Cujo*, nos fala sobre arrancar a pele das coisas, não coisas quaisquer, mas coisas da casa, assoalho, tijolos, cimento e azulejo. Refere-se a um caráter de pele, sua personagem conduz esse processo buscando uma diferenciação – um organismo, talvez – porém, só é capaz de enxergar repetição. Dessa forma, busca o interior das superfícies:

Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Debaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou. Fui retirando camadas sucessivas, cada vez mais onduladas e acidentadas. A pele das tábuas do assoalho foi a primeira a apresentar grandes rombos e uma tonalidade avermelhada apareceu em sua parte inferior. Pequenas farpas de madeira prendiam-se agora a ela, perfurando-a em diversos pontos. As camadas da pele do cimento começaram a grudar umas nas outras. Já não era possível retirá-las tão finas (quase transparentes) e a força empregada passou a ser bem maior (tinha os braços cansados agora). A alteração mais triste acompanhou a pele dos azulejos: quanto mais profundas, mais opacas ficavam a camadas. A nitidez especular da primeira pele (bem superior à do azulejo inteiro) transformou-se pouco a pouco na tonalidade leitosa de um dia nebuloso ou de um olho vazado. A pele dos tijolos foi simplesmente virando pó: se no início era ainda possível descascá-la, havia perdido agora toda consistência e se desintegrava ao primeiro toque. Não era mais uma pele, nem uma superfície: transformara-se num material arenoso qualquer. Podia ser pó de tijolo, cal, areia ou, quem sabe, os restos de um defunto. Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes, devo concluir que esta primeira camada não recobre um interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que a repete monotonamente. (RAMOS, 1993, p.29-33)

Entretanto, em busca de uma diferença só é capaz de encontrar repetição. Mais ainda, encontra a forma degradada dessa repetição “que bem poderia ser os restos de um defunto”. O que lhe sobra nas mãos é o pó, é o sedimento da superfície. Estipula uma relação de limite almejado, no quanto interior contido e exterior exposto

se prolongam um no outro, uma unidade sem fronteira que apenas se separa em partes mais ou menos estáveis em monotonia.

As operações que conduzo buscam uma relação entre interior e exterior da escultura. A pele é superfície de contato e como tal é onde a matéria se atualiza, é onde as reações físico-químicas encontram lugar. Entretanto mais do que fronteira divisória, é zona de passagem para o fluxo de seu meio. A personagem descrita por Nuno arranca a matéria das coisas em busca de uma diferença que só encontra por repetição, entretanto em estado sedimentário. Opero, nesse conjunto de trabalhos, por uma via do sedimento, por um interior que extrapola sua superfície, mas que dela não se diferencia, é matéria ruído. Dessa maneira, o que resta ao olhar? Me pergunto pois esses movimentos febris de entropia evocam uma situação temporal, uma duração na qual o não visto talvez ressoe com maior força do que aquilo que vemos. Como se ativa, então, essa memória em encontros fragmentários de duração? Compreendendo meu trabalho como a produção de uma tensão entre a ruína e sua morfologia, como produção de *ruídos*. Como então operar essa fissura? Ainda, talvez, como conceber essa fissura ela mesma?

A matéria que opero responde a condição de ruína, de vestígio sedimentário dos processos a quais foi submetida. Conforme diz Lisette Lagnado sobre o material árido do pó, ao referir-se ao trabalho *Maria Farinha* (2004) de Brígida Baltar:

Quanto a moenda, remete inicialmente aos moinhos da imaginação onde a fatura pode ser comestível. Na vida capital, é máquina que tritura cereais, sementes e raízes até alcançarem o informe do farelo. E o farelo, essa unidade mínima de alimento e existência, permite paradoxalmente o sentido da insignificância e da temporalidade da matéria – pó. (LAGNADO, 2010 in: BALTAR, 2010, p.25)

Lisette nos apresenta a obra de Brígida em seu texto *Fabular é Preciso*, no livro *Passagem Secreta*, da artista. Nos fala de sua obra *Maria Farinha*, [Imagem 20] vídeo no qual uma figura vestida de amarelo quase se perde na paisagem arenosa de uma praia. Maria Farinha “é matéria e é ambiente [...] Bicho brancacento à beira

da invisibilidade [...]” (LAGNADO, 2010 in: BALTAR, 2010, p.25). Maria Farinha, como o pó da areia ou da farinha, bicho informe que se perde na visibilidade. Lagnado nos apresenta *Maria Farinha* mas parece nos falar de um conjunto extenso da obra de Brígida. A artista trabalha com o resíduo de suas matérias, sejam elas da ordem terrena como os tijolos, a neblina, ou de uma ordem sublimada como a fábula. Coleta esses resíduos ao longo de sua obra e os imbui de substância, de onde se remontam uma série de trabalhos que parecem se espelhar.



Durante a década de 1990 a artista morou em uma casa no Botafogo, Rio de Janeiro, onde também teve seu atelier. Nesse local elaborou experimentos e trabalhos como camadas de adensamento entre seu corpo e a casa onde habitava. Era uma casa com goteiras, assim passou a espalhar vidrarias pelo chão no

intuito de coletar as gotas que escoavam. Era uma casa de paredes maciças, nas quais a artista escavava o volume do seu corpo no interior dos tijolos. Procedimentos importantes na obra da artista, pois seu trabalho parece desenhar uma condição existencial de habitar (BALTAR, 2010).

Brígida mudou-se dessa casa nos anos 2000, carregando-a consigo sob a forma do pó coletado. A artista conta que saiu da casa carregando galões que continham o pó do tijolo escavado das paredes. O pó de Brígida guarda uma memória, o vazio deixado na casa, mas também a casa ela mesma. Se pensamos no trabalho *Abrigo* (1996) [Imagem 21], uma série de fotos onde vemos a artista desenhando o contorno de seu corpo na parede e depois escavando-o, podemos imaginar que

carregou consigo o volume de sua casa equivalente ao do seu próprio corpo, uma dupla substância. Mas seria desejoso demais ser esse o caso, pois em realidade diversos foram os trabalhos e experimentos onde a artista coletou os interiores da habitação fazendo-nos imaginar um volume qualquer de matéria entre o grande e o arquitetural.



Imagem 20 (à esquerda): Still de *Maria Farinhaélulas*, 2004, Brígida Baltar.



Imagem 21 (à direita): *Abrigo*, 1996, Brígida Baltar.

O pó carrega em si a memória de sua forma, no fim das contas seja ela qual for. Memória do corpo escavado ou da casa subtraída, o pó, assim como a memória, se apresenta sob a condição indiferenciada da heterogeneidade. Mais ou menos espesso, carrega consigo diversas memórias atualizando-as sob a condição do sedimento, de ruído. Ele mesmo um ruído do tempo, apresenta-se como vestígio dos seus processos de formação. Dessa mesma maneira, ao lançar mão da produção de Brígida Baltar, recorro a memória que a artista carrega ao atualizar a matéria do pó do tijolo em uma nova materialidade, em uma nova categoria que conforte a matéria. Ao carregar o material consigo, transforma-o em uma série de novos trabalhos – outras articulações que carregam o duplo conteúdo daquilo que se tornou memória mas também daquilo que só agora passa a se formar. Isso é dizer, lanço mão do trabalho de Brígida, neste volume, para buscar entender a compreensão de duração na matéria, seu tempo indiferenciado que nele mesmo agencia sua continuidade.

Em 2006 a artista expôs em sua individual na galeria First Site de Londres a obra *Um Céu Entre Paredes*, articulada a partir do pó do tijolo recolhido. Nessa instalação, a artista reconhece falhas no chão da sala expositiva. Frisos entre os assoalhos, lascas fragmentadas ou pedaços faltando. Assim, Brígida detém-se sobre a irregularidade do assoalho para estruturar procedimentos de reparo. No espaçamento entre as lâminas do chão, derrama o pó de tijolo de modo a preenche-los. Nas falhas mais graves a artista insere pequenos tijolos de modo a preencher as áreas abertas [Imagem 22]. Assim, em *Um Céu Entre Paredes*, Brígida realoca o pó dos tijolos de sua antiga morada e, da sua condição dormente de pó ou memória da casa, desperta o material em uma nova condição de qualidade estrutural. Desloca a matéria da parede para compor o chão, mais ainda, funde no ambiente expositivo a substância de dois lugares por uma sutil operação de reparo.



Imagem 22: *Um Céu Entre Paredes*, 2006, Brígida Baltar.

O que desenvolve é um processo de origem modular, como o apontado por Peixoto (Ibidem p.81) em sua interpretação da análise de Simondon. Se dá em uma operação de replicância que é gerenciada pelos limites dos fragmentos do assoalho que servem de relevo para adição da matéria. É procedimento que constrói sem intentar impedir a passagem do tempo, mas antes que se permite trabalhar nessa passagem. Atualiza a memória da casa, retida no pó, em continuidade com a memória do espaço, presentificada nas irregularidades.

Nesta obra a questão da escala se torna fundamental. Brígida molda tijolos em miniaturas para preencher as falhas do assoalho. Assenta o pó sobre as pequenas frestas entre as lâminas de madeira, de modo a planificar o máximo possível a horizontalidade do solo da sala expositiva. Operações mínimas, operações miniaturizadas que causam impacto sutil, porém perceptível, na escala humana e sua presença no ambiente. Essa matéria, de caráter árido e ruinoso, deslocada na situação do pó e cooptada em uma nova condição é uma matéria de fluxo. Brígida, em sua obra, lança mão desses movimentos de uma maneira sutil. Sua produção estabelece o que Márcio Doctors identificou como uma *passagem secreta*, um fluxo de passagem que, nem sempre enunciado ou visível, estabelece uma continuidade entre estados de diferenciação:

É o que te permite transitar entre as coisas do mundo, sem corromper a matéria naquilo que ela tem de mais íntimo que é a sua plasticidade. Não sei se estou sendo claro ou se você me entende. Sinto às vezes a matéria do mundo como algo informe (um “magma” que contém todas as formas e possibilidades e é capaz de se transformar em todas as formas), e que vai se moldando através dos milênios, e mudando através dos milênios. Há um segredo contido nessa ideia, que é a capacidade de passar secretamente de uma forma para outra: da forma mineral para a vegetal, para a forma animal para a conceitual e para a afetiva. (DOCTORS, 2010 in: BALTAR, 2010, p.7)

Da mesma maneira, em *Células*, estabeleço uma situação de continuidade em relação aos fluxos da matéria. Mais do que módulos arquitetônicos fragmentados, moldo o tijolo, a telha e o ladrilho com o pó do sal. Isto é, a materialidade salina que remete aos fluxos liquefeitos dos mares de onde se originam, ou ainda às minas subterrâneas e os imensos e expostos desertos salinos. Solidifico a matéria brancacenta não coesa em núcleos estruturais que estabelecem uma passagem por onde ela se desloca em fluxos de impermanência. A personagem descrita por Nuno detém seu interesse em buscar indiferenciação na matéria, raspa a superfície dos tijolos, dos ladrilhos e do assoalho em busca de uma diferença que só encontra por repetição. Brígida opera um procedimento de reparo, de atenção do olhar e

intervenção ao alcance da mão na qual ambientes disparese se fundem por meio da memória da matéria. Gosto de imaginar que em *Células*, como Smithson em *Partially Buried Woodshed*, opere uma condição de memória, apontando a condição entrópica de desagregação da mesma como veículo de construção de ruínas. Cada qual em sua posição, conduzimos operações que parecem se originar do núcleo de uma mesma natureza – no limite especulativo, como se trabalhássemos em momentos distintos de uma duração no mesmo canteiro de obras.

Retomo, assim, a ruína de Smithson:

Aquele panorama zero parecia conter *ruínas em reverso*, isto é – toda a construção que eventualmente seria construída. Isso é o oposto da “ruína romântica” porque as construções não caem em ruína após serem construídas, mas surgem como ruínas antes de serem construídas. Essa *mise-en-scène* anti-romântica sugere a descredida ideia de tempo e outras coisas “fora de época”. Mas os subúrbios existem sem um passado racional e sem os “grandes eventos” da história. Oh, talvez haja algumas estátuas, alguma lenda e algumas curiosidades, mas não um passado – só o que passa para um futuro [...] (SMITHSON, 1967 in: DILLON, 2011. p 49, tradução nossa)¹³

Essas ruínas operam uma compressão no tempo. Frutos de uma construção moderna, e dos processos industriais, existem sob uma necessidade de atualidade e funcionalismo. O passado, um passado não-histórico, mas meramente passageiro surge justamente como a enunciação do futuro ruinoso dessas construções. A obsolescência, aqui, aproxima-se da entropia clássica a qual Smithson referia-se – caos estacionário e inutilizável, zona indiferenciada e arrefecida. Comprime-se o tempo em sua passagem de modo que passado apenas existe na imagem de um

13 No original: “That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because buildings don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather rise into ruin before they were built. This anti-romantic *mise-en-scène* suggests the discredited idea of time and many other “out of date” things. But the suburbs exist without a rational past and without the “big events” of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past – just what passes for a future [...]” SMITHSON, Robert. *A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

futuro que, por sua vez, só pode existir na memória presente.

Células, como a imagem smithsoniana da cabana soterrada, dos monumentos de Passaik ou mesmo do Hotel Palenque, em uma zona temporal semelhante, onde sua passagem é a única realidade que lhe convém. Existe como indício anti-romântico cujo único segredo é a sua própria queda, sua própria produção de entropia. Revelar esses indícios, as marcas que não deflagram o acontecimento em ato, mas tão somente os vestígios que esse movimento deixa, surge nessa produção como maneira de manipular a impermanência entrópica da obra. Isto é, aposto em seu caráter de ruído, de eco presente de acontecimentos passados, de modo a buscar na memória do que é visto as passagens sucedidas. Isto é, um movimento de compressão temporal no qual passado e presente se interpenetram a partir das fissuras que cada um apresenta.

Nesse momento, trago para o debate outro artista que relaciono com minha obra e que opera com o conceito de ruína, o carioca Daniel Murgel. O artista realizou a obra *Monumento a Passagem do Tempo* em 2015 como resultado de uma residência artística “Ficções Rurais” promovida pelo Núcleo de Artes do Centro Oeste na cidade de Olhos D’Água em Minas Gerais [Imagem 23]. A obra foi resultado de uma prospecção pelas ruínas da cidade, na qual Murgel coletou cacos e pedaços de parede. Com uma coleção de entulho, passou a construir o monumento no centro da rotatória que fica na entrada da cidade. “O *Monumento à passagem do tempo* não resistiu à tempestade e sucumbiu, como se aqueles cacos reclamassem sua condição de ruína.”¹⁴.

Daniel coleta resquícios de destroços, pedaços e cacos de tijolos, resultados do abandono dos prédios e casas na passagem do tempo. Faz uso do vestígio

14 Texto retirado da página virtual do artista. Disponível em: bit.ly/2Fn0gbc
Acessado em 20 de outubro de 2020.



Imagem 23: *Monumento a Passagem do Tempo* , 2015, Daniel Murgel.

estrutural dessas construções de modo a fundir suas memórias em um monumento único, assentado por uma argamassa na articulação de uma parede. Os cacos e resquícios são postos evidentes e sem a cobertura de um reboco, como geralmente se faz nas construções destinadas a durar. Evidencia seu interesse pela fragmentação como uma condição insólita, mas necessária.

A operação do artista lança mão desse caráter anti-romântico, como nos aponta Smithson, daquilo que já nasce sob a condição de sua queda. Murgel, nesse sentido, articula a matéria a uma memória – condição da ruína como vestígio – reafirmando, na qualidade de monumento, a sua indissociabilidade. Entretanto, ao operar essa memória não recai sobre o passado dos vestígios que agencia, mas produz uma atualização, uma diferença que só pode existir no vestígio como

agente de uma nova estrutura. É sob sua condição atual, e não seu passado, que o monumento cede à passagem do tempo e tomba em um estado de ruído.

Como em *Células*, lança mão de uma operação que visa transportar a matéria sedimentada a um coeso e unitário. As peças de sal foram produzidas em fôrmas com uma massa liquefeita de sal e água, sendo submetidos a queima em forno comum para solidificação. Esse processo de conformação da matéria em uma articulação acontece de modo a reafirmar nela sua potência cíclica e qualidade transitória – a matéria se conforma durante o mesmo tempo que transita. Entretanto, não perde sua identidade. O pó do sal, dotado de sua memória, insere uma descontinuidade nas formas dos módulos arquiteturais, um caráter de estranhamento. As peças que produzo possuem condição relativamente mais frágil em relação ao barro queimado, abrem caminho para que sua duração seja mais evidente. A condição de ruína, nesse sentido, é imediata à própria condição genética da obra. Ela surge sob a condição de tornar-se ruído de modo que sua característica que sobrevive sua queda é seu caráter durável de memória como vestígio.

O tempo, ambiente de fluxo, funda-se como uma zona heterogênea e fissurada. No tempo presente inserem-se aberturas que permitem a passagem e atualização da memória. O fluxo da matéria como suporte do tempo, no qual essas fissuras parecem se abrir, é o que suporta a iminência da memória. Essa fissura que aponto, a qual surge no tensionamento da relação entre a matéria e sua configuração no atravessamento temporal do trabalho se revela pelo viés do que chamo de *ruína*, o ato presente da queda, a duração ela mesma do trabalho.

A fissura entre um início e fim dessa duração chamada ruína, produtora de transformação e reconfiguração da obra, surge como tal justamente por referir-se a uma espécie de interrupção da percepção. Incapaz de visualizar o trabalho em sua integralidade no momento em que ele mesmo passa a se *(des)construir*, o espectador precisará ativar movimentos de construção de uma memória indo ao encontro

de uma imaginação desse processo da obra. Detendo-se sobre ela enquanto eco fragmentário de um acontecimento, surge como uma busca de preenchimento dessa fissura.

Em seu livro *A imagem Queima*, publicado no Brasil em, Didi-Huberman conduz uma leitura para a História da Arte inscrita nos vestígios. Considerando uma modalidade do visível fundada sob um caráter de ruptura do que é visto, escreve:

Pois a imagem é uma outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturada mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, a *imagem queima*. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento se aproximou (...). Ela queima pela *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, do qual escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.67).

Operar a matéria, buscar nela essa queima, esse despertar febril que aponta sua consumação e conduz à produção de *ruídos*. Ora, não seria então, esse encontro como da ordem de um *sintoma*, conforme entendido por Didi-Huberman: “O sintoma não é a fissura nos signos, o grão de nonsense e de não-saber de onde um conhecimento pode extrair seu momento decisivo?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.45). Ao realizar-se no espaço, tornar-se real, constituir-se como obra pronta, parece apontar o despertar de um sintoma. Sintoma como aquilo que falta, a ausência de informação que produz uma fissura temporal capaz de ativar a invenção de uma memória.

A partir dessas concepções, compreendendo a escultura como um agente do tempo no espaço e sua qualidade entrópica produtora de memória. Me pergunto: como compreender a questão da presença da obra sob o viés da impermanência? A obra sempre presente, portanto, sempre crítica, labora em processos que visam sua atualização. Uma outra compreensão de presença surge ao conceber a escultura a

partir de sua materialidade como corpo físico, uma vez que deixa de se inserir no espaço como um sistema fechado. A obra, sempre aberta, se instaura como um produto de crises, como resultado de processos dinâmicos de atravessamento. Nesse sentido, a entropia e a ideia de ruína se interpenetram ao apontar uma progressão temporal sob a imagem da irreversibilidade. A questão da irreversibilidade, associada à história de um sistema físico em progressão, aponta a impossibilidade de retorno a estados originais ordenados. Do mesmo modo a ruína, como uma qualidade temporal à qual a matéria é entregue aponta a história de sua perda e a impossibilidade de alcançar seu estado inicial. Uma irreversibilidade que, como na descrição física, impede os cálculos dos eventos giratórios. Ambos os movimentos evocam uma situação onde o passado se torna presente por uma ausência de sentido – uma perda que só pode existir no presente. Desse modo, as operações de escultura em minha produção, tornam-se um trabalho do tempo no espaço. Como os trens de Bergson, sempre movente, percorre uma passagem de estados. Colaborar com a entropia, conforme nos diz Smithson, torna-se um trabalho de reconhecer na passagem do tempo a realidade da matéria como condição de seu prolongamento no espaço.

A entropia, como a imagem da caixa de areia descrita por Smithson, aponta um estado de caos estacionário, onde a sistema em equilíbrio térmico absoluto encontra sua imobilidade. Entretanto, a partir dos nos 60, essa ciência passou a ganhar novos contornos ao apontar novos parâmetros relacionados ao princípio da não linearidade e auto-organização dos sistemas (PEIXOTO, 2010, p.39). Tais mudanças surgiram em decorrência da revolução gerada pelos estudos do físico, químico e filósofo da ciência Ilya Prigogine que, ao apontar que um valor máximo de entropia (perda de energia) e o equilíbrio térmico absoluto só era válido para sistemas fechados, quase inexistentes na natureza (PEIXOTO, 2010, p.39).

É desse modo que a noção de irreversibilidade se alinha à ideia de seta do tempo. Em física, a inexistência de uma seta do tempo significa dizer que um

evento possuirá sua história definida de modo que seja possível, a partir da notação, calcular seu estado final a partir de seu estado inicial e, o inverso também ocorra – essa é a lei de reversibilidade. As leis universais da física, com exceção da segunda lei termodinâmica, operam por esse entendimento. São princípios básicos, operáveis a partir de configurações dadas a priori e que se comprovam em sistemas fechados. Desse modo, a inexistência da seta do tempo se aplica a sistemas cujos formantes sejam passíveis de ser quantificados, a grosso modo, sistemas que além de fechados sejam restritos e lineares. Para a termodinâmica clássica a irreversibilidade, portanto, era fruto do equilíbrio térmico absoluto, da troca de calor homogeneizante que tornaria impossível o trânsito energético.

Entretanto, a partir da década de 1960, introduz-se um modelo dinâmico embasado no entendimento de que na natureza na qual não existirão sistemas fechados, havendo no máximo sistemas mais ou menos abertos, no sentido de que entre eles e o meio externo existirá sempre um fluxo de matéria e energia que compensará a o aumento da entropia e, portanto, transforma a noção de equilíbrio homogeneizante em um equilíbrio heterogêneo, um equilíbrio cuja condicionalidade pode ser rompida com a mínima alteração. Desse modo, a imobilidade advinda de um equilíbrio térmico só poderá existir em sistemas fechados, sistemas onde não há passagem de fluxo.

Porém, esse teorema de produção mínima de entropia só é válido para fenômenos irreversíveis de caráter linear, não se aplicando a sistemas instáveis. Um sistema estável, nesse sentido, se configura por ser aquele no qual pequenas alterações ambientais desencadearão pequenos efeitos. Um sistema instável, portanto, é aquele no qual pequenas alterações ambientais desencadeiam grandes efeitos, “tendem a divergir de maneira exponencial, passando a ter caráter probabilístico.” (PEIXOTO, 2010, p.43), de modo que a termodinâmica torna-se uma ciência estatística e a ideia de caos deixa de se relacionar ao arrefecimento

e imobilidade, mas às milhares de ordenações que podem surgir das potências exponenciais de auto-organização que as partes passam a assumir.

A física de não equilíbrio levou a uma revisão da noção de tempo, enfocando processos dissipativos caracterizados pela irreversibilidade. Antes, o tempo estava associado a processos muito simples – como difusão, atrito ou viscosidade -, de modo que pareciam compreensíveis com base nas leis da dinâmica tradicional. Agora a irreversibilidade é associada a fenômenos complexos, como as oscilações químicas e a formação dos turbilhões, tornando-se condição de coerência dos processos irreversíveis de não equilíbrio. Essa revisão do conceito de tempo também levaria ao desenvolvimento dos sistemas dinâmicos e instáveis, possibilitando entender o papel constitutivo das flutuações e instabilidades. (PEIXOTO, 2010, p.43-44)

Assim, a termodinâmica e, conseqüentemente, a entropia passam se referir a sistemas no máximo metaestáveis, os quais só podem encontrar condição em seu ambiente. Atualiza-se uma concepção dos processos de tempo no de que a irreversibilidade agora torna-se a orientação dos sistemas. Nesse sentido, esses sistemas apresentam uma série de crises de instabilidades e flutuações, mudanças de estado que rearranjam sua articulação até que se encontre uma estabilidade no que se refere as flutuações dele mesmo. A matéria, nesse sentido, se acomoda as suas condições. “A entropia, o processo em que os sistemas dissipam energia é, - ao contrário do que postulava a termodinâmica clássica, que Smithson tinha por referência – criadora de novas condições de organização da matéria.” (PEIXOTO, 2010, p.46). Surge, nesse sentido uma estabilidade crítica, pois sujeita a qualquer alteração.

Essa metaestabilidade que surge desse processo de acomodação da matéria refere-se a lei de auto-organização, como um comportamento inerente à matéria. Isso é, ela se acomoda, ela é capaz de operar um processo de informação ambiental no sentido de que se coloca em diálogo com o ambiente. Não se trata de um processo de fechamento ou imposição, mas antes de uma morfogênese em

que a energia depositada nas moléculas se traduz pelas propriedades das quais a matéria é dotada em novos arranjos. Como o surgimento de um núcleo cristalino, trata-se de estabelecer uma nova sintaxe que não opera por uma forma ou material estabelecidos a priori, mas que se auto-organiza no fluxo de seu meio. Ocorre não por uma operação mecânica, mas antes por uma operação de crise, já que o sistema auto-organizado surge como uma produção singular do ambiente como um todo.

O que se percebe é que a entropia, mais do que um movimento de perda, é um movimento de contiguidade no qual a matéria passa a se impregnar de sua presença no espaço. Entropia, desse modo, torna-se não um processo de caos e arrefecimento, mas um processo de busca de uma outra organização disparada pelas qualidades ambientais. Surge justamente no fluxo de passagem entre sistemas e funda um equilíbrio crítico passível de ser desestabilizado pela mínima alteração. É nesse sentido que a matéria se funda como uma presença no espaço, ela fica impregnada do ambiente tornando-se continuidade.

Esse movimento entrópico da obra se apresenta a mim quase como uma espécie de co-autoria. Ao oferecê-la aos movimentos da matéria, busco justamente nesse movimento de reconfiguração formal, a instauração do trabalho. Isto é, é nesse momento de despertar dos materiais que o considerarei pronto para exibição. Trabalhar a matéria, nesse sentido, se torna um modo de buscar manusear a entropia. Uma tentativa de compreender nos movimentos de desagregação da matéria uma passagem do tempo e, mais ainda, uma passagem do tempo que abra a obra para o seu entorno em presença.

2.2 R u í d o S a m a t é r i a p r e s e n t e

Dois Irmãos foi uma performance que realizei em 2017 em Pelotas, no Campus Anglo da Universidade Federal de Pelotas, às margens do Canal São Gonçalo. Marca em minha produção um momento de diferenciamento por se tratar da primeira vez que realizei uma performance e também por ser um momento no qual a apropriação de signos de culturas foi feita com maior intensidade. Foi idealizada tendo em vista uma ideia de marca, de vestígio indicial, de uma passagem humana que se inscrevesse sob a ordem da violação.

Em *Dois Irmãos*, realizo a ação de cavar o contorno do meu corpo sobre o solo para então preenchê-lo com sal, reservando a terra, a qual no fim da performance atirei no Canal São Gonçalo. Prevista para ser realizada como um canteiro de obras, assumiu, no entanto, uma qualidade ritualística por conta do ordenamento dos elementos e da repetição dos gestos. Na ocasião, eu vestia um macacão que costurei com tecido de algodão cru, no qual havia um bolso no

peito costurado com um pequeno tecido manchado de óxido, sendo o macacão preso ao corpo por dois pregos que arrematavam o tecido. Também utilizei o algodão cru em duas lonas que tinham a dimensão da minha altura, colocando-as no chão como uma superfície de reserva de matéria: em uma deposei o sal que utilizaria para preencher a figura cavada e, na outra, deposei a terra que retirava do desenho conforme o cavava. Para manuseio dos materiais, fiz uso de uma pá comum, utilizada para cavar a terra e transportar o material até o tecido, e uma pequena pá de jardinagem, utilizada para transportar o sal do outro tecido até o desenho vazio. Por fim, após preencher o desenho com sal, passei a fracionar a terra reservada na lona de algodão que ficara vazia em porções que conseguisse carregar. Arrematando-a como uma trouxa, transporte a terra até o canal onde a joguei. Esses gestos foram repetidos uma série de vezes em cada estágio, fazendo com que a performance durasse em torno de quatro horas – iniciada no começo da tarde, terminou apenas durante o início da noite [Imagem 24] .

Ainda, essa ação previa um segundo momento que ocorreria em minha ausência. *Dois Irmãos* foi pensada a partir da operação de um signo de cultura com o intuito de deixar uma marca indicial que evocasse uma espécie de violação. Assim, ao finalizar minhas operações, abandonei o local deixando-o entregue aos movimentos do tempo e da natureza que fizeram com que o sal se diluísse e fosse absorvido pela terra tornando-a estéril. Um ano após a performance, retornei até o local que ainda preservava a marca vazia do meu corpo em uma terra negra e estéril, porém algumas partes da vegetação pareciam estar retornando à área lentamente.

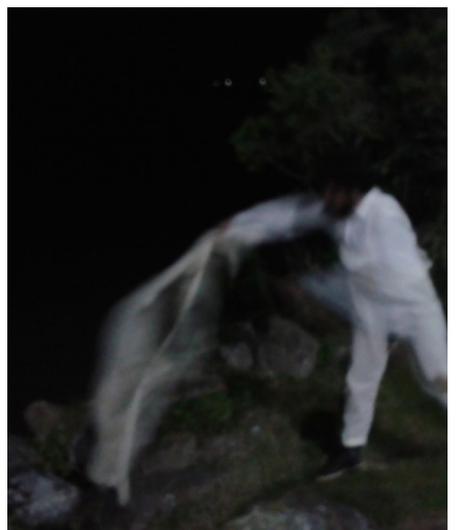
Página seguinte:

Imagem 24: Registro da Performance *Dois Irmãos*, 2017, Pedro Paiva.

Fotografias: Ingrid Moraes (j, k, l, m, n, o)

Pedro Milano (a, b, c, d, e, f, g, h, i, p, q, r).





Dois Irmãos foi um trabalho realizado a partir do livro *Caim* (2009), do escritor português José Saramago. Nesse livro o autor descreve, na voz de um narrador cínico, toda a passagem do primeiro testamento bíblico – começando pela criação humana e culminando no grande dilúvio. Entretanto, assume como personagem central de interesse a figura de caim, irmão de abel, ambos filhos de adão e eva¹⁵. Ainda, coloca como ponto narrativo central a passagem mítica que descreve o que seria o primeiro homicídio da história humana sob a imagem de fratricídio motivado pela inveja de caim, que se dedicava ao plantio e à terra, em relação a predileção de deus a seu irmão abel, dedicado ao pastoreio e a pecuária. Entretanto, se a bíblia é um documento escrito por santos advogando a passagem de um deus cristão, Saramago, humano, produz um narrador que assume a figura de um advogado da humanidade frente ao antagonismo entre caim e deus.

Ao ser confrontado por deus, após ter matado seu irmão, caim enfrenta-o e o acusa de também ser responsável pela morte de abel, ao que deus responde por reconhecer sua parte castigando-o com uma marca e uma maldição – caim vagará pela terra, com a garantia de que ninguém atentará contra sua vida, mas para sempre errante e perdido. Assim, caim inicia sua jornada que se demonstra não apenas como um deslocamento geográfico, mas também temporal.

A não ser, disse a voz que fala pela boca de caim, que o tempo seja outro, que esta paisagem cuidada e trabalhada pela mão do homem tivesse sido, em épocas passadas, tão estéril e desolada como a terra de nod. Então estamos no futuro, perguntamo-nos nós, é que temos visto por aí uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também. Sim, essa é a fórmula comum para explicar algo como o que aqui parece ter sucedido, o futuro, dizemos nós, e respiramos tranquilos. Já que pusemos o rótulo, a etiqueta, mas, em nossa opinião, entender-nos-íamos melhor se lhe chamássemos outro presente, porque a terra é a mesma, sim, mas os presentes dela vão variando, uns são presentes passados, outros presentes por vir, é simples,

15 Os nomes próprios, na obra de Saramago, são apresentados com sua letra capital em minúsculo. Assim, optei por mantê-las em minúsculo nesse volume quando me refiro às personagens do autor.

qualquer pessoa perceberá. (SARAMAGO, 2009, p.69)

Ainda, ao confundir-se entre os tempos e lugares, a personagem de caim aos poucos passa a se confundir com a de seu irmão morto, abel, quando o primeiro passa a adotar o nome do segundo. *Caim* é um livro que se dedica a reimaginar os primeiros passos da passagem humana descrita pela mitologia cristã, de sua criação por um deus ambicioso, até sua destruição pelo mesmo deus agora desgostoso. Entretanto, se na passagem bíblica Noé é responsável, junto a sua família, por repovoar a Terra dando início a uma nova aliança – em *Caim*, noé e sua família são mortos por caim, que assim encerraria a existência humana na terra e com isso, a existência de deus.

Saramago, em seu texto *Da Estátua à Pedra*, divide sua obra em dois momentos. O primeiro seria o da estátua – superfície acabada e lisa de uma pedra esculpida; o segundo seria o da pedra – interior da estátua, matéria bruta da qual é agenciada. Faz essa divisão ao descrever o desenvolvimento de sua carreira como autor, comentando sobretudo definição de sua obra como pertencente ao gênero do romance histórico. Assim, percebe uma passagem de interesse na primeira parte de sua obra, que terminaria na publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), e o início de uma segunda fase a partir de *O Ensaio Sobre a Cegueira* (1995):

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o festo, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar.

(...)

O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de perguntarmos o quê e quem somos. E para quê. Provavelmente não existe uma resposta e, se existisse, seguramente não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro quis expressar é muito simples: se somos assim, que cada um se pergunte por quê. (SARAMAGO, 2013, p.42)

Caim, último livro publicado pelo autor em vida parece estabelecer uma passagem entre os dois momentos distinguidos de sua produção – nele, o autor retoma as narrativas históricas e mitológicas de sua primeira fase, narrativas já descritas que ao serem apropriadas pelo autor assumem uma outra formulação. O interesse de Saramago em *Caim*, portanto, parece se dar em uma reinvenção da passagem mitológica, fundante para a cultura ocidental moderna, de modo a reescrevê-la buscando inverter o sinal desse destino (AGUILERA in: SARAMAGO, 2013, p.67). Em *Dois Irmãos* recorro a narrativa bíblica mediada por Saramago no intuito de desenvolver um olhar para a cultura sob o viés da memória, como uma ruína da cultura e, mais ainda, como a ruína de uma cultura que existe pela marca da violação – descrita e enfatizada pelo autor.

Não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie (BENJAMIN,1940 in: DILLON, 2011, p.42), diz o filósofo da cultura. Ao que responde Didi-Huberman: “A cultura, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.20) – resposta que este último elabora ao realizar uma introspecção pelas ruínas do campo de concentração de Birkenau, um dos documentos de barbáries mais recentes cuja umas das origens possíveis parece se dar no mesmo contexto de uma formulação da cultura judaico-cristã. É na concepção de história como registro da cultura, uma história contada por aqueles que venceram e que tiveram poder sobre a produção dos registros que vou buscar um modo de compreender no mito um lugar de

sintoma dessa cultura. É nesse sentido que busquei desenvolver *Dois Irmãos* a partir da narrativa de Saramago – encontrando nela um espaço limiar da cultura como produção humana, um lugar de lapso no qual a barbárie assume posição central na justificativa de seu desdobramento e acarreta nela uma marca permanente.

Didi-Huberman, ao referir-se à *Anunciação* pintada por Fra Angélico em sua cela no monastério de San Marco em Florença, na Itália, se detém sobre a qualidade do espaço vazio que envolve a cena. Nele, um problema de iconografia se abre – a mudez visual inquietante pintada de branco, por Angélico, que reluta a ser visto ou lido pelo historiador contemporâneo um vazio de significados. Antes, Didi-Huberman encontra nele uma qualidade virtual que surge na cisão entre o visível e o não-visível, qualidade a qual “libera ao mesmo tempo uma meada complexa de uma *memória virtual*: latente, eficaz” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.27)

Em suma, a palavra *virtual* designa aqui a dupla qualidade paradoxal desse branco gredoso que nos confrontava na pequena cela de San Marco: ele é irrefutável e simples enquanto acontecimento; situa-se no cruzamento de uma proliferação de sentidos possíveis do qual extrai sua necessidade, que ele condensa, desloca e transfigura. Talvez seja preciso chamá-lo um *sintoma*, entrocamento repentino manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26)

É nesse sentido que busco a concepção de sintoma, como uma quebra no enunciado discursivo que expõe a matéria em questão. Em um olhar para a história, ela mesma reduto latente de sintomas, encontro na mitologia um momento onde a falta de explicações - ou a imposição dessa falta – resulta em um chamamento mágico, moralizante de certa forma, cuja função é reforçar as narrativas reais que a circundam. Assim, uma qualidade sintomática surge não no enunciado descrito, mas decorre justamente de sua presença que se modela sobre uma lacuna, uma falta que podemos perceber.

“[...] nos faz sair do espetáculo visível e ‘natural’, nos faz sair da história e nos faz esperar uma modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, nunca inteiramente ali, algo como um ‘fim do olhar’ [...]. Ou seja, algo que

aparece, se apresenta – mas sem descrever nem representar, sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia (caso contrário não seria mais um anúncio, justamente, mas o enunciado de sua solução)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.33)

Em *Dois Irmãos*, opero uma rede de procedimentos cujo produto final resulta em uma marca de terra estéril com o formato humano. Torna-se uma ação de registro na qual todos os esforços envolvidos na performance resultam em uma marca de ausência gravada na terra. Mais ainda, o que resulta no fim é apenas o vazio subtraído que espelha o volume e o contorno do meu corpo em uma terra morta. Nessa ótica, o produto final decorrente dessa ação toma corpo sob o contorno de uma falta, de uma lacuna que, gravada na terra, presentifica sempre uma ausência.

É a partir dessa qualidade de marca lacunária, uma marca de ausência, que busquei em *Dois Irmãos*, produzir um índice que fosse da ordem da violação. Retomo o mito como um sintoma da cultura de modo a produzir um rastro, uma marca estéril na terra que perdurou para além da ação, tornando ela mesma um ruído das operações desenvolvidas na performance. A ideia de indício como um rastro de passagem que cumpre um grau de contiguidade me surge, assim, como um modo de operar também como um sintoma. Pois o índice, como uma extensão de seu gesto originário, se apresenta por uma qualidade de perda – ele remete uma ausência do gesto que produziu seu evento e por isso se configura como indício, rastro.

A artista Ana Mendieta, em sua série *Silhuetas* (1973-1980) desenha uma série de trabalhos no qual o trânsito entre culturas e a natureza em um amplo aspecto se centralizam na figura de seu corpo. Radicada nos Estados Unidos aos 12 anos por questões políticas, Mendieta desenvolveu sua produção em uma rede de operações que parecem estabelecer uma busca pela formação de sua identidade enquanto mulher latino-americana em exílio nos Estados Unidos da América. Esse deslocamento geográfico e cultural, imposto por um contexto de disputa de poder,

se demonstrou de grande importância para a formação da artista culminando no encontro de uma concepção de identidade a partir da terra geológica em detrimento das identidades nacionais geográficas (WANDERLEY, 2017, p.309).

Em sua série *Silhuetas* [Imagem 25], a artista se dedica a marcar o contorno do seu corpo na paisagem por intermédio de fogo, água, terra, sangue, flores e outros materiais de qualidades elementares e simbólicas, realizando performances e ações que evocavam uma condição ritualística relacionada a santeria e a práticas ancestrais de populações pré-colombianas (WANDERLEY, 2017, p.308) as quais apresenta pelo registro fotográfico. Nessa série, a artista desenvolve uma série de proposições de continuidade entre seu corpo e a Terra, enxergando nela campo de acomodação para o seu corpo. Mais ainda, percebe a potência de integração entre a paisagem e seu corpo visto que os lugares escolhidos para a performance, entre os Estados Unidos, México e Cuba, eram lugares de simbolismo histórico ou espiritual nos quais a artista percebia elementos que formariam essa identidade.

Nessa série, Mendieta desenvolve sua concepção de *earth-body works*, remetendo à concepção de *earth-works* desenvolvida a partir dos anos 70. Entretanto, para Mendieta, a intervenção na paisagem não se limita a uma situação de controle e projeção geográfica. Para a artista o corpo se torna central na relação entre a Terra e o trabalho no sentido de que a marca do corpo sobre a paisagem não é operada como intervenção, mas como integração entre as duas partes em um campo simbólico aberto pelos materiais.

Ao contrário dos Earthworks dos anos 1970, os quais usam a natureza em seu sentido mais literal, meu propósito e interesse está enraizado em sua significância simbólica. Meus trabalhos não pertencem à tradição moderna, a qual explora as propriedades físicas e uma escala alargada dos materiais. Nem estão relacionados às asserções da auto-consciência histórica comercial do que se chama pós-modernismo

Minha arte está assentada nas acumulações primordiais, nos impulsos

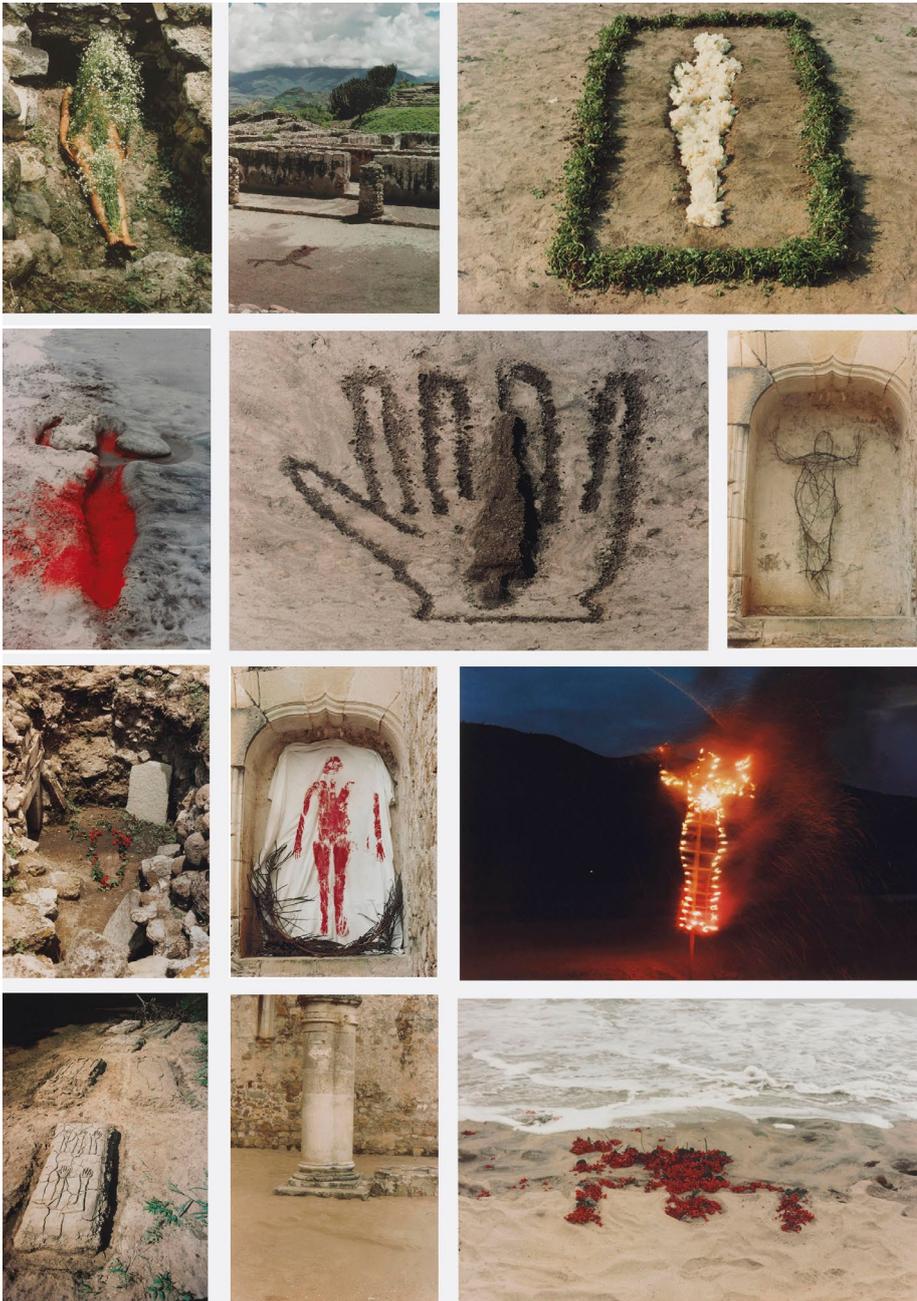


Imagem 25: Série *Siluetas*, 1973 - 1980, Ana Mendieta.

que animam o mundo, não em uma tentativa de redimir o passado, mas sim de confrontação com o vazio, com a orfandade, com a Terra não batizada do início, do tempo de onde a Terra olha para nós. (MENDIETA, 2013 in: BJÖRK; LACK [Ed.], 2019) (tradução nossa)¹⁶

Ao contrário das operações de *Land Art* desenvolvida por Smithson e seus contemporâneos, a concepção de intervenção na Terra operada por Mendieta não visa a escala monumental e as grandes durações geológicas nem tampouco o campo material de uma natureza literal. A artista se propõe - e nesse aspecto uma aproximação com Smithson se torna possível - a trabalhar a partir de um contraposto à “auto-consciência-histórica” que parece abrir um interesse de caráter relativamente essencialista. Entretanto, é nesse ponto que torna a se distanciar de Smithson. Isto é, a artista busca a formação de sua identidade para além das fronteiras culturais não para redimir o passado, mas para confrontar o que chama de vazio de onde a Terra nos olha. Se o interesse de Smithson remonta ao ordenamento científico da natureza, o interesse de Mendieta se funda por uma interpretação simbólica da mesma sob um ordenamento de caráter mágico, como o evocado pelas práticas da santeria, das quais busca elementos para o seu trabalho, ou na iconografia mágica pré-colombiana dos povos nativos. Mendieta opera por circunstâncias cuja intervenções se encontram ao alcance das mãos, de modo que a relação que estabelece com a Terra assume um caráter tátil, de manuseio.

16 No Original: “Opposed to the Earthworks of the 1970s, which use nature in its most literal sense, my purpose and interest is rooted in nature’s symbolical meaning. My works do not belong to the modernist tradition, which exploits physical properties and an enlarged scale of materials. Nor is it akin to the commercially historical-self-conscious assertions of what is called post-modernism. My art is grounded on the primordial accumulations, the unconscious urges that animate the world, not in an attempt to redeem the past, but rather in confrontation with the void, the orphanhood, the unbaptised earth of the beginning, the time that from within the earth looks upon us” (MENDIETA, Ana, 2013 in: BJÖRK; LACK. Björk Guest-Edit: Excerpts from the Notebooks of Artist Ana Mendieta. **Another Magazine**. 13 mai. 2019. Disponível em: bit.ly/3dlcYnd
Acesado em: 10 de outubro de 2020

Ainda, distancia-se de Smithson em um ponto de importância. Smithson obviamente estava ciente dos fatores ambientais que influenciariam suas obras de *Land Art*. Estas são construídas e entreguem à passagem do tempo de modo que naturalmente sofrem as alterações que esse movimento impõe. Entretanto, o grau de intervenção de Smithson, e alguns de seus contemporâneos, encontra sua articulação na mesma rede tecnológica que funda a era do antropoceno, intervenções que alteram a paisagem em sua escala geografia, uma escala cuja duração diz respeito à mesma duração dos estratos geológicos. Mendieta, pelo contrário, encontra no seu corpo as escalas de alcance de sua produção. São obras muitas vezes frágeis cuja duração é o suficiente para que o vento ou a chuva desfaçam o arranjo, ou efêmeras no sentido de serem operadas por ações cujo registro fotográfico serve de suporte. O caso mais durável será o de suas esculturas rupestres, as quais ainda assim sofrerão as intempéries do tempo, entretanto um outro componente causa a ausência do trabalho, como suas localidades específicas que são remotas ou inacessíveis, de modo que assim pode-se traçar uma aproximação com Smithson.

Aqui me refiro as operações de *Displacements*, de *Site-Specific* e *Non-Site* desenvolvidas por Smithson. Embora ambos possam ser facilmente confundidos a um primeiro momento, são operados a partir de condições distintas. A prática de *Displacement*, traduzido literalmente para *deslocamento*, remonta a simples operação de deslocar materiais em ambientes de modo a produzir uma intervenção de curta duração que, após seu registro fotográfico, é desmontada. Já a noção de *Site-Specific*, traduzida para *lugar específico* ou *Arte in Situ*, elaborada em sua produção, diz respeito a prática que Smithson desenvolveu de localizar e mapear paisagens específicas por meio de introspecções as quais produziram suas práticas de *site* e *non-site*. A grosso modo, a questão do *site* para Smithson é uma prática de mapeamento e pesquisa da área escolhida, geralmente “sítios que de algum modo tenham sido desorganizados ou pulverizados” (Smithson, 1996, p.244 apud: PEIXOTO, 2010, p.94) como áreas de mineração ou escavação. Dessa maneira, o

Non-Site surge como um deslocamento do *site* a partir da identificação das estruturas topológicas, geológicas e minerais deste, criando no ambiente expositivo uma zona de tradução para o *site* que não pode ser acessado.

A série *Silhuetas* de Mendieta, bem como suas esculturas rupestres, surge por meio e uma rede de operações de natureza semelhante. A artista encontrava os lugares para realizar as intervenções por meio de introspecções – como no caso da primeira, intitulada *Siluetas - Imagen de Yagul*, de 1973, realizada em uma tumba Zapoteca em Yagul, na região de Oaxaca no México¹⁷ [Imagem 26]. Nessa primeira abordagem do tema, o corpo de Mendieta está presente, porém ocultado por flores brancas e é emoldurado pelas paredes de pedra da tumba. Em sua segunda experiência, um ano depois, no Palácio dos Seis Pátios em Yagul – um sítio arqueológico como o da tumba Zapoteca – Mendieta transforma a imagem de seu corpo em uma matriz que produz marcas de ausência ao desenhar sua silhueta com sangue comprado de um açougueiro em Oaxaca [Imagem 27]. O que se vê na imagem que registra sua intervenção é uma série de estruturas arquitetônicas em ruínas como pequenos muros e metade de colunas que cercam um pátio no centro do qual foi pintada uma silhueta com sangue.

A questão do *site* na constituição dessas obras elabora uma fundação de dependência de modo que a relação semântica entre *Spiral Jetty* (1970) [Imagem 28], de Smithson, e a série *Siluetas* de Mendieta operam por uma natureza semelhante. *Spiral Jetty*, construída em Salt Lake em Utah, um lago salinizado que possuía valor simbólico e cultural para os povos naturais da região, se funda em uma memória cultural originária do local. No caso de Mendieta, as operações seguem um sentido de busca por essa memória cultural de caráter originário, mas em um sentido biográfico. Entretanto, ambos se distinguem fundamentalmente no sentido de que o que guia

17 MANCHESTER, Elizabeth. Summary. Out. 2009. Disponível em: bit.ly/33N9Nla. Acessado em 10 de outubro de 2020.



Imagem 26: *Imagem de Yagul, Siluetas, 1973,*
Ana Mendieta.



Imagem 27: *Sem Título, Siluetas, 1974,*
Ana Mendieta.

Smithson em suas operações é a concepção de uma matéria universal concebida pela universalidade das leis físicas – o que se demonstra na monumentalidade das escalas e a dimensão dos projetos de intervenção – replicando na proporção fractal as incomensurabilidades do universo. Para Mendieta, a matéria se torna sempre subjetiva pois é operada como corpo simbólico – e é por isso que a escala de sua obra é da exatidão de sua escala humana – e é operada por leis mágicas de uma memória ancestral.



Imagem 28: *Spiral Jetty*, 1970,
Robert Smithson.

Nesse sentido, distancio-me da obra de Smithson. *Dois Irmãos*, situado entre as duas obras, encontra-se muito mais próximo da série de Mendieta. Isto é, o que se opera são ações que cabem em uma escala humana, cujas ferramentas são tão ordinárias quanto os materiais empregados e sua duração encontra seu campo de atualização em uma escala semelhante a do corpo humano. Porém, a questão do lugar como campo de trabalho emerge na produção nas produções como fundantes dos procedimentos elaborados nas operações poéticas, dando ao campo específico do local uma força de coalisão dos agenciamentos a serem operados.

Da mesma maneira, em *Dois Irmãos*, o lugar causará implicâncias sobre a obra, entretanto tais implicâncias não foram previstas em sua concepção. Determinei o percurso da performance tendo em vista apenas que fosse um local gramado com terra fértil e que estivesse às margens de uma passagem de água. Entretanto, a dimensão histórica e simbólica do local tornou-se um elemento importante de interpretação. A performance foi realizada no terreno do Campus Anglo da Universidade Federal de Pelotas, local onde atualmente funciona a área administrativa da universidade e é sede de alguns cursos. Trata-se de um complexo de prédios de grandes dimensões que, na imagem de um Hotel Palenque, reconstroem-se à medida que caem em ruínas. Guardam a memória de sua antiga estrutura, com seus grandes corredores labirínticos revestidos de azulejos brancos tornando permanente a memória do antigo frigorífico.

O campus Anglo [Imagem 29], antes de ser parte da universidade federal de Pelotas e antes mesmo de ser o frigorífico que lá funcionou até 1990, remonta a charqueada que lá existiu até o ano de 1916, pertencente ao coronel tenente Brutus Almeida, tendo sido a maior e mais modernizada da cidade. Do período em que era uma Charqueada, consta o registro em 1884 de 5.918 pessoas negras escravizadas que dividiam o trabalho em diversas frentes voltadas para a produção de charque¹⁸. Em 1916 esta Charqueada foi vendida e passou a sediar o primeiro frigorífico do Rio Grande do Sul. O terreno foi vendido novamente em 1924 para uma empresa inglesa, ficando paralisado até 1942. Em 1943 volta a atuar como frigorífico, permanecendo aberto até 1990. Foi doado à Universidade Federal de Pelotas em 2005 entrando em funcionamento como sede administrativa a partir de 2009¹⁹.

18 LONER, Beatriz A. 1887: A Revolta que oficialmente não houve ou de como abolicionistas se tornaram zeladores da ordem escravocrata. **História em Revista**. Editora da UFPel. Vol.3. Nov.1997.

19 Anglo: de frigorífico a principal campus. Disponível em: wp.ufpel.edu.br/45anos/anglo/
Acessado em 10 de outubro de 2020



Imagem 29: Vista aérea do Campus Anglo da UFPel. Em branco: locais onde a performance foi realizada. Imagem: Google Maps.

Esses dados relacionados ao local, ainda que não previstos, abrem uma passagem simbólica para uma memória do lugar. Surge uma ativação das potências simbólicas dos materiais empregados, como a terra e o sal, que funcionam como âncoras do trabalho na passagem da narrativa mítica para a histórica. Evocam a memória do charque, a carne salgada produzida nas charqueadas. Evocam ainda as disputas de poder nas quais os solos eram salgados como castigo para que se tornassem improdutivos. Por fim, no limite da referência bíblica de *Dois Irmãos*, a máxima da humanidade como o sal da terra pode ressurgir – entretanto com um outro sentido.

A abordagem de Mendieta se dá no apoio de uma memória cultural, rumando em busca de uma ancestralidade latina que lhe serve de porta de acesso à Terra não batizada dos primórdios, como se refere. É nesse sentido que em sua imensa série de *Silhuetas*, a artista transita entre a imagem de ausência, ocultamento e fusão de seu corpo no ambiente – utiliza-o como uma matriz que dá origem a uma infinidade de imagens dele mesmo. Funciona por uma espécie de troca, entre a terra que impregna seu corpo dando a ele uma substância capaz de produzir sua história; e o corpo que, por sua vez, marca a terra com a imagem de sua ausência.

Em *Dois Irmãos* me aproximo de uma concepção genética – de início dos tempos – ao lançar mão do pressuposto mitológico de uma gênese cristã. Entretanto, é justamente no apelo a essa mitologia e o seu transporte para o ambiente em que esteve que esse tempo ganha um grau de relação histórica justamente pelo seu valor simbólico. Isto é, o que surge nesse sentido é um apelo ao mito fundante de uma cultura como sintoma de sua história. Interesse-me, nesse sentido, por uma noção de trabalho e exploração que surge da narrativa originária e que tão bem é explorada no livro de Saramago. Em *Caim*, pode-se perceber claramente a impossibilidade da personagem de fugir de seu destino, criando uma atmosfera determinista para seus atos. Nesse sentido, o primeiro homicídio da história seria justificado como resultado direto de um sistema previamente organizado que garantiria a predileção de deus pelo irmão Abel. É nesse sentido que o histórico do lugar onde realizei a performance parece agregar à rede de agenciamentos de signos de cultura uma camada de emergência. Ajuda a fundar um lugar onde presente, passado e a memória simbólica estruturam a fundação de uma zona atualizada.

Portanto, diferente de Mendieta, em *Dois Irmãos* não opero uma busca por uma identidade ancestral, mas uma busca por lapsos temporais que permitam o traçado de linhas imaginárias anacrônicas que conectam efeitos e causas dispares. Entretanto, sem me interessar na qualidade fundante da narrativa, essa operação não ocorre no desejo de criar uma substância para o presente e nem produzir uma

pretensão de explicar a história ou seus resultados no presente. Busco operar no vazio onde essas linhas imaginárias são traçadas. O que me interessa no mito é percebê-lo como sintoma da cultura, como a narrativa mágica produzida com a função de justificar o que não pôde ser justificado por outras vias na época em que foi produzido. Nesse sentido, a narrativa mítica ganha um contorno lacunário, torna-se matéria de preenchimento cujo anacronismo possui um aspecto gregário passível de se impregnar nessas fissuras.

A associação que faço desse contexto do que chamo de signos de cultura com a qualidade do que chamo de ruína surge de um deslocamento que percebo pela memória. A ruína, qualidade fragmentária da cultura materializada, possui uma potência sempre ativa de reconstrução. Suas fissuras apontam regiões limites por onde camadas de matéria nova podem se acomodar erigindo novas construções que surgem como produto hibridizado de tempos distintos. A memória, sobretudo uma memória cultural, da mesma maneira parece conceber sua manutenção a partir da agregação de circunstâncias anacrônicas ou de naturezas distintas que, por uma propensão à paridade, se acumulam de maneira a produzir novos agenciamentos.

É dessa perspectiva que chego em *Dois Irmãos*, e é a partir dela que compreendo a marca que resulta da performance. Trata-se do contorno do meu corpo, como um duplo da minha imagem, que marca um vazio como sua ausência. O que se torna presente é um indício, um rastro da minha passagem. Mais ainda, uma marca que se diferencia por volume, mas também pela cor negra da terra estéril em contraste com a vegetação que a cerca. Trata-se, portanto, de uma marca de violação que no limite interpretativo poderia se pretender uma marca da condição humana que seria determinada pela gênese mítica. Entre Smithson e Mendieta, *Dois Irmãos* é uma operação como um todo que se posiciona entre a fisicalidade da matéria e sua potência simbólica.

Um processo material semelhante é operado pelo artista fluminense Jonas

Arrabal em *Profilaxia II* (2013) e *Profilaxia III* (2015). Nessas obras, o artista deposita um quadrângulo de terra adubada e semeada no chão do ambiente expositivo. No centro desse quadrângulo, produz um outro quadrângulo de menor escala com o depósito de sal grosso sobre a terra. Nos dois casos a mesma operação e os mesmos materiais são utilizados, entretanto na obra de 2015 a figura de sal é descentralizada, em um ângulo oblíquo com o quadrângulo de terra. Com o passar do tempo, as sementes passam a germinar sobre a superfície negra da terra, porém não germinam no centro salino.



Imagem 30: *Profilaxia*, 2015, Jonas Arrabal. X Bienal do Mercosul, Porto Alegre.

A disposição dos materiais no trabalho e suas operações produzem uma espécie de silêncio sobre a obra. Silêncio que talvez derive da espera pela germinação das sementes, ou pela espera pela umidificação do sal em oceano. O sal, na obra de Arrabal, aponta uma conexão com o mar sob o caráter de vestígio da água marinha ao se evaporar, como apresenta em *Volume Morto* (2015) e *Theatron #1* (2014).

A terra, por sua vez, remete ao caráter sedimentário e ruinoso de uma vista sob a memória da cultura, como aponta em sua dissertação²⁰. A partir dessa interpretação de seu trabalho e dos procedimentos que adota em sua produção, torna-se possível especular a interpretação desse trabalho como uma ordenação diagramática da geologia no que tange a formação de ilhas e continente circundados pelos mares. Entretanto, sem chegarmos a esse limite interpretativo, pode-se considerar *Profilaxia* sob a perspectiva da produção de um *lugar*.

O volume de matéria sobre o chão do ambiente expositivo cria uma espécie de intervalo no local - estabelece uma passagem entre cultura e natureza sob a imagem de um tapete vivo que reveste o chão, ou no limite, que brotaria desse chão. Entretanto, a despeito disso, o título da obra é uma âncora que não deixa a mente em deriva. *Profilaxia*, palavra especializada da área da saúde, é relacionada ao campo da prevenção de doenças e diz respeito às medidas cautelares. A obra, nesse sentido, parece habitar em uma linha tênue, em uma síntese de equilíbrio entre as potências de vida e de morte – interpretação que ganha força a partir de sua montagem na X Bienal do Mercosul em 2015, ocasião na qual a vegetação germinada no centro do quadrângulo morreu no decorrer da exposição.

É nesse discorrer que o lugar ambientado na obra ganha uma dimensão que relaciono com *Imagen de Yagul*, de Mendieta. Aos poucos, *Profilaxia* parece assumir os contornos de um diagrama de uma tumba Zapoteca. Em *Dois Irmãos* opero uma condição semelhante. A operação de cavar um corpo e recobrir seu volume remeterá ainda os procedimentos funerários, contorno de morte que ganha corpo na operação de salgar a terra para matá-la – reforçando essa ideia principalmente a função do duplo do corpo que, conforme nos aponta Hans Belting em seu texto *Por Uma Antropologia da Imagem*,

20 ARAGUTTI, Jonas Arrabal. Sobre voz e outras esculturas, ou, Livro de mar. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade do Estado do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

(...) O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. (BELTING, 2005, p.69)

Nesse quesito, *Profilaxia* e *Dois Irmãos* parecem estabelecer uma espécie de conexão que se aproxima nos mesmos pontos que tende a se distanciar. Jonas Arrabal trabalha a partir de uma matéria que é dotada de memória e a qual se opera em memória. Do mesmo modo, a matéria em minhas operações ocupa um lugar que na sua fisicalidade literal busca uma zona de passagem simbólica. Entretanto, as operações de Jonas levam para o espaço expositivo um deslocamento desse ambiente de memória – em *Dois Irmãos*, a despeito de ter sido realizado fora de ambientes de arte, as operações vão abrir passagem à uma zona de deslocamento temporal pelas articulações de significantes que confluem na obra. Entretanto, justamente por esses momentos de distanciamento que elas tornam a se reaproximar por suas zonas limiáres – no limite são obras de um tempo e espaço cíclicos sob a ordem das longas durações.

Essa abordagem possui ainda uma origem operatória comum com o trabalho *Grass Grows* (1967-1968) de Hans Haacke [Imagem 31]. Conforme já apontado, o artista dos sistemas, nesse momento de sua produção desenvolvia sua obra tendo interesse pelos sistemas biológicos em estado de abertura e continuidade com o ambiente. Em *Grass Grows*, o artista deposita sobre o chão do espaço expositivo um cone de terra semeada com grama, a qual passa a germinar e crescer ao longo da exposição. Recorrendo ao trabalho de Haacke, retorno ao caráter ambiental dessas obras que repuxam uma matéria orgânica em um jogo de vida e morte, como no caso da vegetação de *Dois Irmãos*, *Profilaxia* e *Grass Grows*.



Imagem 31: *Grass Grows*, 1968, Hans Haacke.

Dois irmãos, portanto, foi um trabalho na qual uma rede complexa de operações passou a se desdobrar a partir do desejo inicial de produzir uma marca. Essas operações se associam na medida em que os materiais utilizados passam a estabelecer a rede de procedimentos próprios a eles, como os atos de cavar, ensacar e despejar. Aqui lanço mão de uma ideia de ruína que se presentifica a partir de uma marca de passagem, mas também a um aspecto da passagem histórica e cultural que permeia nos signos de cultura.

A partir dessa performance, no intuito de simplificar sua complexidade em um registro de procedimentos, desenvolvi *Como Deixar Sua Marca no Mundo* em 2018 [Imagem 32]. Este trabalho é uma pequena peça gráfica que foi distribuída como folheto contendo em cinco passos ilustrados os procedimentos operados em *Dois Irmãos*. Entretanto, ao sintetizar a performance nos cinco passos ilustrados focados nos procedimentos operados, a obra ganha um novo contorno tornando-se um outro trabalho, perdendo as referências míticas, históricas ou culturais.

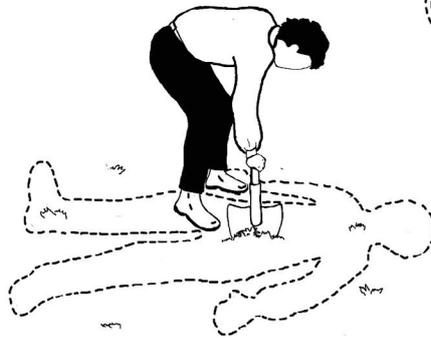
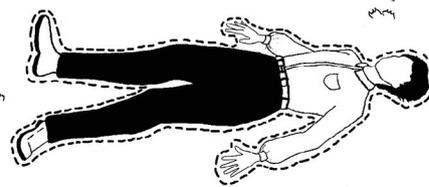
Como Deixar sua Marca no Mundo surge com uma espécie manual para uma ação absurda, remetendo de certa maneira a obra *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, performance realizada por Francis Alÿs no México em 1997 [Imagem 34]. Nessa obra o artista arrasta pela Cidade do México um grande bloco de gelo. O processo da ação começa com grande esforço do artista para arrastar o grande bloco de gelo, esforço que diminui conforme a matéria derrete e perde massa, resultando em seu desaparecimento. *Como Deixar sua Marca no Mundo*, enquanto percurso descritivo evoca o desejo humano de permanência e de deixar uma marca, permanecer mesmo que pela memória. Entretanto confronta essa evocação com a sensação de inutilidade dos grandes esforços situando-os sob uma condição absurda como a produzida pelos tópicos ilustrados. A questão da ruína passa a se associar com a ideia que vestígio enquanto marca de ausência de maneira que deixar uma marca no mundo se associa, de modo geral, a produzir um ruído – uma pequena falta. Essa peça gráfica acaba por atualizar, de certo modo, a percepção de *Dois Irmãos*. O trabalho que surge da vontade de operar uma marca na terra por um caráter de violação, ganha uma dimensão circunstancial. É, de certa maneira, um gesto inútil, cuja duração de seus efeitos está determinada. Isto é, remonta, por exemplo as obras de Mendieta no sentido de que, respeitando a escala humana, são passageiras frente os movimentos do tempo terrestre. A marca gravada no chão em 2017, em 2018 aparentava algum avanço da vegetação, de modo que hoje, em 2020, provavelmente está quase recoberta [Imagem 33].

C O M O D E I X A R S U A M A R C A N O M U N D O

1. encontre um lugar gramado

2. deite-se no chão e desenhe
o contorno do seu corpo

3. cave dentro
desse desenho
(reserve a terra retirada)



4. preencha o espaço
cavado com sal



5. jogue a terra
reservada em
um rio ou lagoa

p e d r o p a i v a
p e l o t a s , 2 0 1 8

Imagem 32: *Como Deixar Sua Marca no Mundo*, 2018, Pedro Paiva. Peça gráfica.



Imagem 33: Marca produzida por *Dois Irmãos*, 2018. Fotografia o autor.



Imagem 34: Registro da Performance: *Paradox of Praxis 1, Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1998 Francis Alÿs, Cidade do México.

Foi por uma rede semelhante de circunstâncias, entretanto aqui de maneira consciente, que em 2016 produzi *O Ruído*. Foi um trabalho que apresentei na I Mostra de Arte [In]cômodo, realizada no Casarão 6 da praça central da cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Essa mostra foi organizada pelo Projeto de Extensão [In]cômodo, coordenado pelo artista e professor Daniel Acosta, com quem tive oportunidade de desenvolver parte significativa de minha produção durante as disciplinas de escultura ministradas por ele. A mostra, teve também, a curadoria do então aluno do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Hécio Oliveira.

O Ruído é um trabalho de chão no qual instalei dois pés feitos de sal sobre o centro de uma base quadrangular de ladrilhos, também feitos de sal. Foi instalado no centro de uma pequena sala quadrangular, recortada por grandes portas em três de suas paredes e era iluminado pela luz natural que atravessava uma claraboia [Imagem 35]. *O Ruído* se apresentou como uma espécie de deslocamento temporal articulado pela apropriação de elementos da arquitetura do local bem como signos de cultura relacionados ao ambiente. Como em *Dois Irmãos*, a relação que *O Ruído* estabeleceu com o local tornou-se de grande importância. Entretanto, o que na obra anterior ocorreu em desconhecimento, aqui foi resultado de um processo consciente. Foi uma obra construída para ser incorporada no local em sua exposição, sua produção ocorreu de modo a relacionar nela a memória do ambiente pela passagem da matéria, mas também por uma passagem simbólica.

O ambiente no qual foi inserido, Casarão 6, é um casarão situado na praça central da cidade de Pelotas-RS, e hoje faz parte do patrimônio material brasileiro. Atualmente, se apresenta como uma espécie de fenda cristalizada no tempo que reinsere no presente o período de maior riqueza da cidade, suportado pelo trabalho escravo conduzido nas charqueadas e nas fábricas de azulejos hidráulicos. Dessa maneira, a iconologia local, alinhada aos registros históricos, produziu a rede de



Imagem 35: O Ruído, 2016, Pedro Paiva.
Sal, madeira e cobre.
35 x 150 x 150 cm.

articulações utilizadas para a concepção da obra e sua inserção no espaço.

Com o passar do tempo, *O Ruído* começou a performar sua ruína em movimentos de fragmentação. Parte dos pés começaram a se soltar, amontoando-se sobre a base do trabalho em pedaços e algumas manchas de óxido começaram a submergir do interior para a superfície do trabalho. Em *O Ruído*, apresento uma ruína mais próxima da literal. É uma ruína material e fragmentária – ela surge no momento em que o corpo sólido se sedimenta e passa a cair. Porém, essa ruína aproximada de seu sentido literal se potencializa precisamente pela sua articulação simbólica. Nessa ruína, a passagem do tempo causa um efeito de pregnância do passado na circunstância presente [Imagem 36]



É nesse sentido que a ideia de ruína parece operar na obra, ela usurpa dos signos o poder sobre o desenvolvimento do trabalho – reposicionando os valores sob seu próprio processo. A obra, desenvolvida a partir dos elementos do local, em um primeiro momento estabelece uma qualidade de continuidade com o espaço no qual esteve inserida. Entretanto, o que ocorre é que essa continuidade simbólica é rompida pelos movimentos da obra – ela passa a ser soterrada pois o que a obra opera é uma espécie de ficção que reposiciona o jogo de sentidos.

Imagem 36: Detalhe de *O Ruído*, 2016,
Pedro Paiva.
Fotografia do autor

Essa circunstância ocorre por movimentos de memória. Como Brígida Baltar, em *Abrigo*, opero por uma relação entre os vazios e cheios da obra. Em *O Ruído*, enxergo em uma matéria dotada de uma memória circunstancial, um volume propício tanto ao corpo quanto à arquitetura. Nesse sentido, o corpo passa a se encontrar não no vazio, como em *Abrigo*, mas no cheio da matéria. Nos dois casos instaura-se uma situação entre a presença e ausência de um corpo no ambiente e sua capacidade de se impregnar a ele. Uma relação de duplo se instaura – matéria e memória se interpenetram no sentido de que a presença física do trabalho remeta sempre a uma memória da ausência. Entretanto, Brígida opera por uma sedimentação dessa memória – carrega consigo o pó do tijolo recolhido da arquitetura, transformando o volume de seu corpo em matéria desagregada. No que tange ao pó, ela desacomoda a matéria, retira-a de sua forma durável de parede.

Para a confecção dos pés que se encontram no centro de *O Ruído*, tirei a forma dos meus próprios pés em gesso. Preenchi-os com uma massa umedecida de sal e levei-os ao forno para solidificação. Aqui as operações se delimitam por um caráter de contenção e coesão – o sal deixa de ser pó e se transforma em uma massa para então tornar-se sólido. Nesse processo, dilui-se partículas da matéria no líquido e, quando essa massa seca, o sal diluído retorna ao seu estado sólido cristalizando-se em ligações coesas entre moléculas. Dessa forma, surge de um processo de liquefação e cristalização onde a umidade dá lugar a própria estrutura de ligação da peça.

Já para articular a base de ladrilhos da escultura, fiz uso do material em sua forma residual. Realocando a imagem dos ladrilhos que revestem a entrada do casarão, gravei-as em um bloco de madeira à maneira da xilogravura, imprimindo-a em seguida sobre a superfície de sal por um processo de pressão de superfícies. Assim, a matéria ganha uma certa coesão pela pressão exercida através da matriz de madeira, remontando um processo inverso de moldagem [Imagens 37 e 38].

O pó de Brígida guarda a memória do vazio deixado pelas formas escavadas na parede da casa, de certa forma torna a ausência da própria casa uma força presente. Utilizado em uma série de outros trabalhos, a matéria para a artista parece estabelecer uma continuidade afetiva em sua produção. Em *Sala Brocada* (2007), Brígida deposita o pó do tijolo sobre o chão por intermédio de uma máscara de estêncil, imprimindo uma imagem brocada como a de um ladrilho ou carpete [Imagem 39]. A



Imagem 37: Ladrilhos instalados na entrada do Casarão 6, Pelotas - RS. Fotografia: Daniel Acosta

Imagem 38: Detalhe de *O Ruído*, 2016. Fotografia: Daniel Acosta.

partir do sedimento ruinoso de sua casa no Botafogo, a artista transfere a memória para o ambiente expositivo, criando uma espécie de fusão entre as zonas de habitação e de trabalho. Retoma a memória de sua casa no Botafogo e constrói com ela uma imagem de interior doméstico, como um carpete ou um tapete, ou mesmo os ladrilhos brocados de edificações mais antigas. Em *Sala Brocada* cria uma trama



Imagem 39: *Sala Brocada*, 2007, Brígida Baltar.

de espessura mínima, plana que constrói por intermédio de um módulo reticular que se desdobra por rebatimento. Abre um espaço de memória onde o ambiente doméstico se funde à geologia em um híbrido entre o habitar e o ruir.

Para a montagem desse trabalho a artista fez uso de uma máscara de papel, um estêncil, recorrendo à técnica gráfica para reter o pó informe do tijolo em um desenho vazado que se estende pelo chão. Repete-o, rebatendo sua colocação no espaço até formar uma superfície brocada. Em *O Ruído* parto de uma operação semelhante, utilizando a técnica da xilogravura na qual escava-se na madeira o desenho. Na técnica xilográfica, a impressão da imagem se dá por superfície e

não por profundidade, ou seja, será a superfície plana que, entintada, imprimirá o vazio da linha gravada sobre o papel. Na montagem deste trabalho, porém, inverteo a operação transformando o vazio gravado em volume, aproximando-me das técnicas de enformação utilizadas na arquitetura. Assim, as linhas do ladrilho em *O Ruído* continham volume e espessura, acusavam suas sombras.

O Ruído existiu pelo período aproximado de um mês em que esteve exposto à vista do público e ao ambiente. Apresentou-se como um trabalho dependente do ambiente tanto por sua urgência matérica como por sua configuração simbólica. A ladrilharia que compunha sua base, apropriada a partir das imagens dos ladrilhos que revestem a entrada do casarão em que foi instalado, bem como o material utilizado, vinculavam o trabalho ao ambiente de maneira a torná-los indissociáveis. Refiro-me ao Casarão 6 da cidade de Pelotas, que remonta ao Brasil Império, edificação de 1879. Construído e mantido por trabalho escravizado, hoje declarado patrimônio cultural, presentifica-se como uma fenda cristalizada no tempo, simbolizando ao mesmo tempo o ápice de desenvolvimento da cidade e a mais precária das condições humanas. Em Pelotas, o trabalho das pessoas escravizadas dividia-se em duas frentes: no verão, trabalhavam nas charquearias em contato prolongado com o sal e o sol; no inverno, trabalhavam nas fábricas de azulejos hidráulicos, em contato prolongado com o frio e a humidade próprios ao labor. Assim, o trabalho surge a partir de uma rede de apropriações de signos de cultura local, que uma vez articulados em uma dada circunstância articulam a de infiltrações entre a matéria e a memória que propicia a obra.

Essa fenda espaço-temporal que se instaura no Casarão 6 surge como primeiro ponto de articulação do trabalho por apresentar-se como um deslocamento da memória, uma situação onde durações distintas se sobrepõem, formando um adensamento temporal no qual a memória se ativa de maneira a produzir ficções e narrativas que possam reposicionar a presença no espaço. Apelar a um formante do próprio lugar, como os ladrilhos que revestem o saguão de entrada do local, surgiu

como maneira de reescrever a posição espacial. Em *O Ruído*, o plano ladrilhado de sal que funda a base da peça torna-se mais do que uma base. Não se coloca como a separar o trabalho do espaço ou do espectador, mas sim como a produzir uma abertura. Delimita-se como zona de passagem simbólica para uma ficção que inscreve o trabalho como um todo em uma dada circunstância. Aqui, a imagem impressa em relevo torna-se superfície de desassossego onde a obra se transmuta em uma fissura sintomática na qual os pés parecem habitar [Imagem 40].

Ao longo do período em que a obra esteve exposta, ela performou seu processo de ruína. Como um constante eco de uma impermanência contínua, se apresentou



Imagem 40: Detalhe de *O Ruído*, 2016, Pedro Paiva.

como fragmentos de uma duração à cada vista, à cada encontro com o trabalho. As formas escapavam sua contenção enrijecida, atestavam movimentos fragmentários, gerando uma espécie de detrito. Na obra era possível perceber seu movimento interno a que à cada vez apontavam nova sucessões de acaso. Operavam por uma condição entrópica inerente aos sistemas físicos. Esse movimento de sua duração, dessa maneira, é o que passa a compor o trabalho. Em *O Ruído* esse processo se mostra principalmente pela gravidade. Os pés quebram e se soltam – fragmentam em desagregação. Trata-se de um sistema aberto no qual a matéria opera um processo de auto-organização. Não se trata de um trabalho de estabilidade, nesse sentido, mas opera por uma fissura da memória pois as imagens icônicas e simbólicas se atualizam para uma imagem da ordem do indicial. Torna-se um sistema entrópico, produtor de ruídos que indiciam seu processo. Por um lado, se essa operação se demonstra pela gravidade, por outro se demonstra pela interação entre os materiais que passaram a exsudar manchas de óxido. Assim, além de ser atravessada por um caráter de desagregação matéria, aqui a obra demonstra um processo de transmutação. Obtém-se, assim, uma matéria secundária a partir de duas matérias primárias que indiciam, mais do que nunca, o estado de auto-organização.

A obra mais do que nunca se encontra agora em sua dimensão espacial e justamente por intermédio de sua extensão temporal. Considerando os sistemas entrópicos abertos descritos por Peixoto e seu caráter de auto-organização, vale ressaltar mais uma condição dessa matéria: trata-se do comportamento coletivo que se observa pela rede de interações entre a matéria e o ambiente. O que se apresenta como obra é justamente a matéria em relação com o ambiente, sua duração total, como um sistema que se interpenetra. Assim, flutuações ambientais como temperatura, humidade, luminosidade e até mesmo circulação de pessoas, tomam parte no sistema que instaura a obra.

Em *O Ruído*, assim como em *Dois Irmãos*, o apelo aos signos de cultura como elementos de formação do trabalho, articulados por uma matéria sediciosa,

funda uma zona de permeabilidade entre a entropia e a ruína. Articula-se neste jogo uma circunstância historicista, um apelo a uma iconografia que é inscrita em nossa memória cultural e retirada do próprio lugar em que o trabalho foi exposto, tornando-o uma espécie de citação ao lugar, no entanto sem deixar de travar essa posição nos termos próprios da linguagem escultórica, mas buscando compreender a própria situação ambiental da obra em suas imbricações físicas, espaciais, simbólicas e culturais.

Owens, em seu texto *O Impulso Alegórico: uma teoria do pós-modernismo*, aponta para uma condição narrativa da alegoria como sua capacidade diegética. O que se percebe são práticas que realocam os discursos simbólicos e culturais em um jogo no qual ficções se condensam, atualizando as narrativas em novos valores e posições. Nesse sentido, a memória a partir da alegoria se coloca como uma espécie de fabulação, como uma criação que busca completar as lacunas daquilo que é visto em uma nova categoria. Esse jogo temporal se desenvolve por vias da memória, isto é, o trabalho torna-se simbólico por jogar com imagens dadas e reconhecíveis em uma nova articulação. Uma possível interpretação pode ser dada ao associar os formantes às suas referências, entretanto a obra produzirá fissuras cujo preenchimento só poderá devir de uma invenção. Conforme nos diz Owens:

A alegoria, ela própria, diz respeito, então, à projeção -tanto espacial quanto temporal, ou ambas -da estrutura como seqüência; o resultado, todavia, não é dinâmico, mas estático, ritualístico, repetitivo. Ela é, então, o epítome da contranarrativa, pois prende a narrativa no lugar, substituindo um princípio de disjunção sintagmática por uma combinação diegética. (OWENS, 2004, p.117)

Esse desenvolvimento do trabalho opera em uma coalisão entre a matéria e a memória no sentido de apontar novas circunstâncias narrativas que parecem situar a obra no terreno da ficção alegórica, onde o presente visto situa-se como uma circunstância de disjunção temporal na qual o ambiente e o corpo do trabalho

fundem-se em uma circunstância sintomática que reclama sua reinvenção, sua ficção. Isto é, *O Ruído* é um trabalho de qualidades ambientais no que tange sua presença física e simbólica no espaço em que esteve inserido, alimentando-se de um terreno dúbio entre presente e passado no qual o visto reclama que se busque o não visto. Isso pode ser dito em relação a ele mesmo, sua materialidade instável, e ao ambiente no qual foi instalado que carrega consigo uma memória. Conforme no diz Owens:

A alegoria é extravagante, um dispêndio de valor excedente; ela está sempre em excesso. Croce considerava-a “monstruosa” precisamente porque ela encerra dois conteúdos dentro de uma forma. Além disso, o suplemento alegórico não é somente uma adição, mas também uma recolocação. Ela toma o lugar de um significado anterior, que é desse modo apagado ou obscurecido. Porque a alegoria usurpa seu objeto ela comporta dentro de si mesma um perigo, a possibilidade de perversão: que aquilo que é “simplesmente acrescentado” ao trabalho de arte seja confundido com sua “essência”. (OWENS, 2004, p.122.)

É dessa maneira que a questão alegórica parece se inscrever no trabalho. A apropriação de signos de cultura e as relações simbólicas entre obra e o ambiente que ocorre em *O Ruído* e *Dois Irmãos* inscreve nas obras uma condição narrativa e, até certo ponto, historicista. Entretanto, apontam ao elo perdido dos processos históricos, apontam as lacunas do registro. Evidenciam no indício, no ruído que nos alcança, o próprio processo de ruína do qual foram originados. Dessa maneira, a questão da alegoria abre uma passagem que surge não pela mera realocação dos símbolos reconhecíveis, mas justamente pela sobreposição de uma nova narrativa que reclama para si a autoria. Isto é, realoca no espaço uma disjunção temporal de qualidade sintomática realinhando presente e passado em uma nova circunstância que se alimenta justamente da distância entre tempos. Funda-se uma situação na qual “a alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto uma afinidade que encontra sua mais compreensível expressão na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência” (OWENS, 2014, p.115).

Com o culto alegórico da ruína, uma segunda ligação entre a alegoria e a arte contemporânea emerge: no *site-specificity* [especificidade do lugar], o trabalho parece ter submergido fisicamente em seu ambiente, ser encaixado no lugar onde nós o encontramos. (...) por essa via Smithson exemplifica a tendência a envolver-se em uma *leitura* do site [lugar], em termos não apenas de suas especificidades topográficas, mas também de suas ressonâncias psicológicas. Trabalho e *site*, assim, permanecem em uma relação dialética. (OWENS, 2014, p.115)

Nesse conjunto que apresento, como no caso de *Spiral Jetty*, mas também como a imagem das *Siluetas* de Mendieta, a fusão entre obra e ambiente surge por vias de uma matéria que abre passagem para um campo físico e simbólico. O interesse pela ruína, nesse sentido, surge de modo que a agenciar uma relação entre o tempo humano e o tempo da matéria – funda uma zona de passagem na qual a cultura, sob a forma dos mitos ou da própria história, encontra na matéria um reduto passível de produzir memória.

O Ruído, Dois Irmãos e *Como Deixar sua Marca no Mundo* surgem em minha produção com um modo de perceber no presente um movimento de escavação, de remexer as fissuras o que é visto em busca de suas faltas. Evoca uma situação que perturba a memória de modo que revirar o passado se torna uma operação de produção do presente. “A mente e a Terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, idéias se decompõem em pedras de desconhecimento [...]” (SMITHSON, 1967 in: FERREIRA, G.; COTRIM, C. 2006, p.182). A ruína, como decomposição das grandes estruturas e construções do passado, sobrevém no presente com a imagem de uma cultura que, erodida, funda um museu a céu aberto:

Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional

e às estruturas sociais que confinam a arte. A fim de ler a rochas, temos que tomar consciência do tempo geológico, e das camadas de material pré-histórico enterradas na crosta da Terra. Quando se escavam os *sites* de ruínas da pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual. Um entulho de lógica confronta o observador à medida que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas como algo incompleto, quebrado e espalhado. (SMITHSON, 1967 in: FERREIRA, G.; COTRIN, C., 2006, p.194.)

Ao associar a ideia de ruína à ideia de entropia busco um modo de ver na escala da produção humana a ação da natureza. Mais do que um movimento de destruição ou retorno ao estado natural, a ruína torna-se imagem de um processo de equilíbrio em crise – um momento crítico e delimitado se considerarmos as incomensurabilidades do tempo – de modo que sua presença, circunstancial, aponta movimentos de fluxo entre a matéria e o ambiente. Mas nesse contexto, deixa de se referir a uma matéria qualquer, refere-se a uma matéria manipulada pela mão humana, torna-se uma matéria dotada de uma memória histórica. A memória, como a matéria, apresenta-se como um agenciamento em passagem, ela é fissurada pelas suas urgências de crise. Operar a ruína, nesse sentido, significa encontrar na memória seu grau de entropia. É compreender na passagem da cultura e da história a produção de fissuras que compõem o presente do modo que se apresenta hoje.

Magali Arriola, em seu texto *A Victim and a Viewer* (Ibidem p.74) situa, a partir de Baudrillard em suas ruínas anoréxicas, um risco de visibilidade da ruína que lhe cause um esvaziamento, possibilitando a naturalização da destruição – mais ainda, naturalização de um *pathos* edificante que ela pode inspirar. A ruína se situa como contingente da história, um reduto onde a linha do tempo revela seus fragmentos, lacunas e as meias narrativas que habitam esses espaços. Nesse sentido, a posição que tento assumir nesses trabalhos aponta para a busca de um espaço de visibilidade dessas faltas e, assim, a contribuição com a possibilidade de seu preenchimento – porém nunca com a intenção de resgatar e reconstituir o passado pois a obra é

um corpo presente e, dessa forma, compreender no tempo presente o impacto e a posição dessas mesmas lacunas. A autora, ainda, situa a criação de mitos que justifiquem o passado histórico como um malabarismo ideológico que engessa as possibilidades de futuro. Nesse sentido, percebe uma condição de reativação da memória de um passado circunstancial e seu confronto com as crônicas oficiais como possibilidade de criação do futuro:

A pretensão de ter um conhecimento antecipado da história e de seu funcionamento é apenas um exercício de malabarismos ideológicos que, através da criação de mitos retroativos para uma audiência já proposta, gera expectativas que acabam por cumprir esses mitos. Mais do que descobrir eventos insuspeitados, essas histórias e fábulas morais tendem apenas a se repetir. Talvez apenas através de uma reativação da memória de um passado circunstancial possam as crônicas oficiais da história serem confrontadas e, assim, novas possibilidades de futuros imaginadas. (ARRIOLA, 2005 in: DILLON, 2011, p.179, tradução nossa)²¹

Tanto em *O Ruído* quanto em *Dois Irmãos* recorro a um registro do passado para a produção de um confronto. Registros da ordem do mito ou da história, mas registros que demonstram sua inseparabilidade da passagem humana no tempo – e ainda, a sua contiguidade com as condições presentes de existência. O que busco operar, nesse sentido, é o ruído presente – o eco fragmentário perdido no tempo – que na circunstância de seu agora propõem a imaginação do que lhe falta. Esse é um movimento da memória que em choque e confronto com o passado é incapaz de tocá-lo, produz efeito tão somente em seu presente.

21 No Original: The pretense to have an anticipated knowledge of history and its working is just an exercise of ideological juggling that, through the creation of retroactive myths for an already proposed audience generates expectations that end up fulfilling those myths. Rather than discovering unsuspected events, these histories and moral fables tend just to repeat themselves. Maybe only through a reactivation of the memory of a circumstantial past can the official chronicles of history be opposed and, thus, new possibilities for the future imagined.” ARRIOLA, Magali. A Victim and a View: Some Thoughts on Anticipated Ruins, 2005 in: DILLON, Brian (Org.) **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

Nesse conjunto, o corpo da obra e o espaço que a circunda reafirmam uma indissociação uma vez que a qualidade entrópica da obra aponta movimentos de desagregação e indiferenciação de caráter sempre ambiental. É nesse sentido que a temporalidade da obra deixa de ser um resgate do passado - impermanente, está sempre em passagem e, porque em passagem, é sempre presente. A obra, ao reclamar sua condição ambiental reafirma seu prolongamento com o ambiente que a circunda no agora. Da mesma forma, aponta condições de um imaginário cultural, na qual a memória evanesce afirmando sua qualidade sintomática e lacunária, onde o presente se confunde na articulação de ficções que busquem justamente realocar as lacunas que se apresentam no tempo corrente do agora.

O que se articula, nessa condição, é um caráter alegórico no qual a apropriação das imagens funciona como a instauração de um espaço de deriva no qual a memória se insere como agente de coesão. Articula-se uma dupla função nas operações que fundam a obra, uma que situa esse mesmo espaço e outra que acaba por fissurá-lo em movimentos lacunários. Da mesma forma, propõe uma situação de continuidade na qual os signos de cultura, a memória e a linguagem se tornam fluidas, se interpenetram. Assumem uma função semelhante a dos sistemas meta-estáveis nos quais o fluxo de perda e de transformação propõe novos estados auto organizados - a memória, neste caso, assume o papel de uma energia capaz de permitir que o fluxo entre as partes se cristalize em novas camadas sobrepostas no tempo.

2.3 I N D I F E R E N C I A Ç ã O a m a t é r i a e o i n f o r m e

Compreender a ruína é perceber um processo moroso de desfazimento do mundo erigido que borra o contorno das coisas. A queda fragmentada compreendida na duração de uma ruína produz uma diferença que é apenas relativa aos estados imediatamente anteriores dessa mesma ruína. Esse processo ocorre de modo semelhante ao descrito na caixa de areia de Smithson, a diferença produzida pelo movimento da criança é perceptível no momento que produz rastros e vemos as cores se misturar – mas a percepção dessa diferença encontra um limite que advém de uma exaustão que ocorre quando a mistura dos tons é tamanha que o único rastro visível torna-se apenas o do agente catalisador. Ao atingir um certo ponto dessa mistura, a única diferença produzida será na posição das marcas dos pés dessa criança, e não mais na mistura das areias – de modo que o limite da ruína é sua indiferenciação.

Poema Sujo (para Gullar) foi uma intervenção que fiz em 2018 na galeria Brahma da UFPel. Tratou-se de uma inserção de trechos recortados do livro *Poema Sujo*, do poeta Ferreira Gullar, sobre os tampos de cimento de um fosso no chão do espaço expositivo. Escrevi o texto sobre o chão com sal por intermédio de uma bisnaga, derramando-o sobre máscaras tipográficas as quais posteriormente foram retiradas, como na técnica gráfica do estêncil. Desenhei, ainda, um pequeno quadrângulo feito de sal sobre o qual foi impressa em relevo a palavra “RIO” e, também, depositada uma taça de chumbo deitada [Imagem 41]. O texto seguia a seguinte estrutura:

MUITOS
DIAS NUM SÓ DIA

CARNE OU
FERRO

E COMO RIO
PODRE
APODRECIA AO
SEU MODO
POÇO

R I O



Imagem 41: *Poema Sujo (Para Gullar)*, 2018, Pedro Paiva.
Intervenção: sal e taça de chumbo sobre fosso
6 x 100 x 160 cm

A apropriação dos versos de Gullar ocorreu de maneira livre, recortando trechos de seu livro que resultaram na criação de um novo texto. O interesse pelo texto surgiu após uma rápida vista da galeria, na qual decidi trabalhar sobre os tampos do fosso. Tratava-se de um recorte quadrangular no chão de cimento do espaço, dentro do qual haviam outros recortes quadrangulares com puxadores de argolas enferrujados. A estrutura do fosso captou meu interesse por ser uma espécie de limite entre o interior e o exterior da estrutura arquitetônica do lugar. A galeria é uma pequena sala quadrada dentro de um grande conjunto arquitetônico em ruínas na cidade de Pelotas. Pertence ao complexo que foi a antiga fábrica cervejeira, e

atualmente é parte do patrimônio da Universidade Federal de Pelotas, onde além da galeria encontra-se a sede da editora e livraria da universidade. A galeria e a livraria formam dois conjuntos reformados separados por um pátio e são cercadas pelos demais prédios que se encontram em estado de ruína. O interesse pelo fosso surge por ver nele uma zona de passagem interna entre os conjuntos dispares, entre a galeria formada pelo cubo branco mínimo e o conjunto colossal em ruínas. Como uma espécie de infiltração, percebi nele um resquício estrutural do que poderia ter sido o ambiente no passado.

Recorro ao texto de Gullar para encontrar nele uma maneira de suportar a matéria, ou ainda, busco na matéria um modo de dar corpo ao poema. Desloquei trechos que evocassem uma passagem do tempo numa espécie de sujeira da matéria de modo que na obra, o sentido só pudesse surgir no encontro entre a palavra e o material. Outro elemento, ainda, era importante no desenvolvimento da obra, uma taça de chumbo, depositada sobre uma pequena cama de sal na qual fora impressa a palavra “RIO”. Idealmente a obra deveria ficar exposta tempo suficiente para que o acúmulo do pó de sal pudesse atrair a umidade ambiente, liquefazendo-se. O sal é uma matéria sedutora, atrai para si a umidade diluindo-se em liquidez. A aposta nos materiais, com o tempo, era de que com a transmutação dos materiais em uma solução líquida apenas restasse sobre o fosso a umidade e a taça de chumbo em corrosão. Entretanto, a obra esteve disposta durante uma semana, só pude acompanhá-la durante sua montagem não tendo registro ou relato de seu desenvolvimento. Assim, ainda não concluído, seu projeto aponta a perda da palavra escrita ou ainda, aposta na possibilidade do resquício de um fantasma gravado no chão de cimento [Imagens 42, 43 e 44].



Imagem 42: Detalhe de *Poema Sujo (Para Gullar)*, 2018, Pedro Paiva.

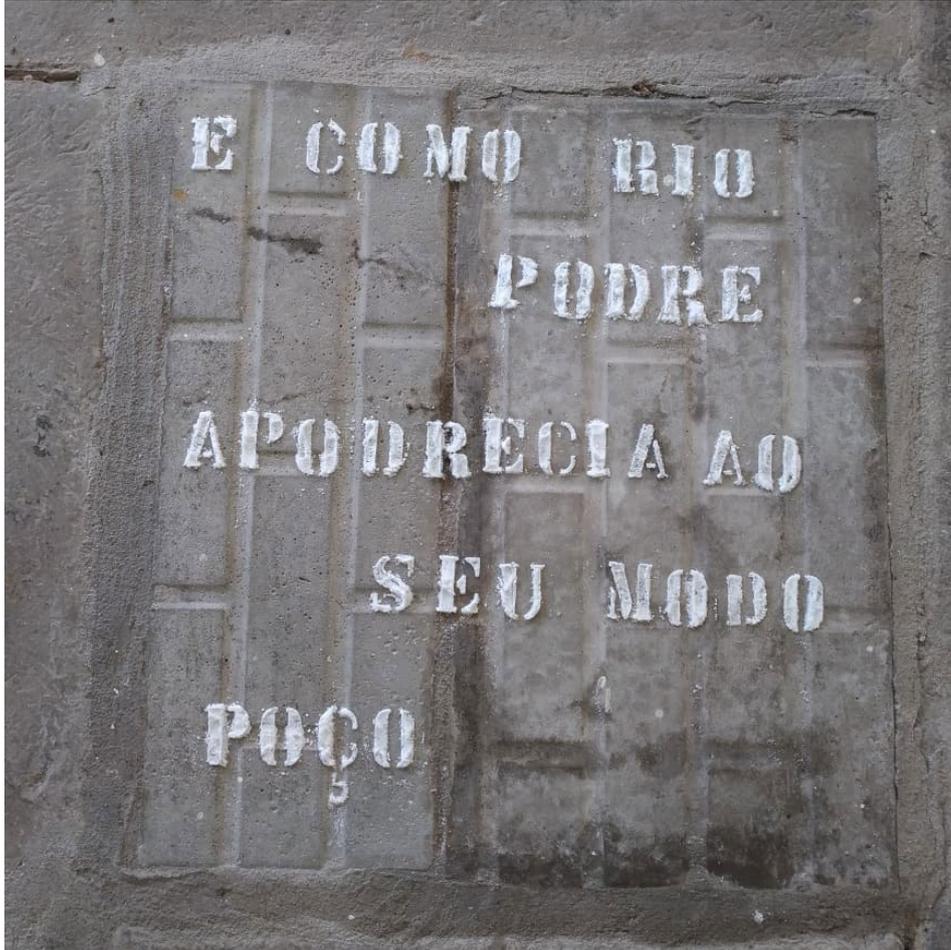


Imagem 43: Detalhe de *Poema Sujo (Para Gullar)*, 2018, Pedro Paiva.



Imagem 44: Detalhe de *Poema Sujo (Para Gullar)*, 2018, Pedro Paiva.

Apresento *Poema Sujo (para Gullar)* neste volume como uma ficção da memória. O desenvolvimento dessa aposta, do qual não tenho registro ou testemunho, é uma especulação desejante que aqui tratarei como consumada. Nesse sentido, na compreensão de que o tempo passa e, junto com ele as coisas, a memória de sua invenção inventa, por sua vez, projeções de um possível ocorrido. Essa aposta no acontecimento surge justamente de projetos anteriores que, desenvolvidos a partir de operações semelhantes, desembocaram em processos de mutabilidade.

A linguagem, ela mesma matéria da nossa relação com o mundo, surge para mim ao mesmo tempo como elemento de memória em *Poema Sujo*. Materializa-se a palavra em um volume, pequeno relevo, de pó sobre o chão. Torna-se uma linguagem seca, dispersa e indiferenciada, uma linguagem que se atualiza nas propriedades do pó do sal. Com o tempo se tornaria eco, apenas um ruído e enfim, talvez, poema sujo. É no tempo, como a linguagem, que *Poema Sujo* parece se propagar e tornar-se memória. Mais ainda, é no tempo que obra parece apontar sua transmutação em uma situação ambiental pois sua possível liquefação é resultado de uma relação íntima entre matéria e ambiente.

Em 1968, Edward Ruscha produziu sua série de pinturas *Liquid Words*. Produziu campos de cores, por vezes puras, por vezes em gradações tonais, sobre os quais pintou palavras liquefeitas como se escritas com água. Associado à *Pop Art*, Ruscha desenvolveu essa série de pinturas por meio de um mimetismo que, de modo a simular as palavras líquidas, opera uma transição entre o caráter caligráfico da escrita e a natureza pictórica da pintura [Imagem 45]. Yve-Alain Bois, em *Formless, a User's guide*, catálogo da exposição homônima, coescrito com Rosalind Krauss, escreve uma entrada para a obra. Nela, o crítico se detém sobre a ideia de articulação da linguagem como um agenciamento heterogêneo de unidades divisíveis. Contrapõe ao estado líquido da matéria que, homogêneo, torna-a indivisível e indiferenciada.

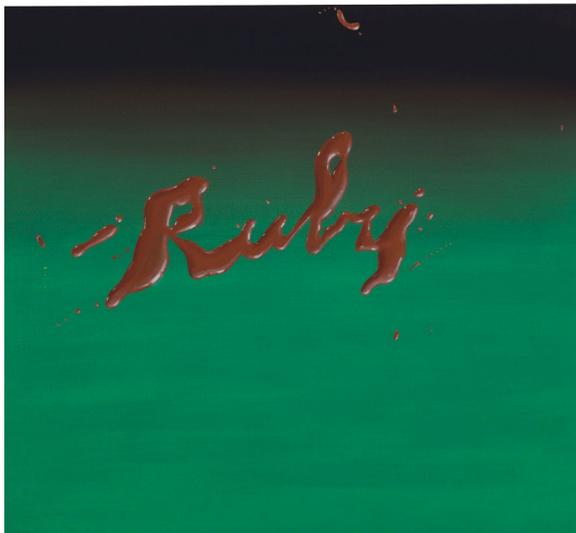


Imagem 45: *Liquid Words, Ruby*, 1968, Edward Ruscha

A essência da linguagem é ser articulada. Essas articulações podem ser suaves como alguém as pode desejar; mas não são menos divisíveis por isso. Para que a linguagem possa funcionar, os signos devem ser isoláveis uns dos outros (de outra maneira eles não seriam repetíveis). Em cada nível (fonético, semântico, sintático, e assim por diante) a linguagem tem suas próprias leis de combinações e continuidade, mas é primeiramente um material construído de átomos irreduzíveis (fonemas para a linguagem falada, e para a linguagem escrita signos cuja natureza varia de acordo com o sistema em questão: o *artículo* é a partícula. Linguagem é uma combinação hierárquica de partes.

Líquido, ao contrário (exceto no nível molecular), é indivisível (claro que podemos separar uma certa quantidade de líquido em diferentes contenções, mas ele permanecerá idêntico a ele mesmo em cada uma de suas partes) (BOIS in: BOIS; KRAUSS, 1997, p.124, grifo do autor, tradução nossa)²²

Entretanto, essa operação, nos modos da pintura de Ruscha, é elaborada pela deposição de uma matéria, a tinta, que transita do estado pastoso liquefeito ao estado sólido de *secura*. *Liquid Words* evoca uma qualidade de *fluência* que existe em uma zona híbrida entre a língua corrente e as correntes líquidas. Zona essa, que,

22 No Original: "The essence of language is to be articulated. Such articulations can be as smooth as one wishes; they are no less divisible for all that. In order for language to function, signs must be isolable one from other (otherwise they would not be repeatable). At every level (phonetic, semantic, syntactic, and so on) language has its own laws of combination and continuity, but its primary material constructed of irreducible atoms (phonemes for spoken language, and for written, signs whose nature varies according to the system in question: the *articulus* is the particle. Language is a hierarchical combination of bits.

Liquid, on the contrary (except on the molecular level), is indivisible (of course (of course one can divide up a certain quantity of liquid into different containers, but it remains identical to itself in each of its parts)." BOIS, Yve-Alain in: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. Nova Iorque: Zone Books, 1997.

de acordo com Yve-Alain Bois, existe apenas da ordem da metáfora, senão por um breve momento:

Apesar de que, propriamente dito, não pode haver palavra líquidas (só podemos falar de uma fluência da linguagem e de consoantes líquidas de maneira metafórica), exceto em termos do breve momento no qual acabaram de ser escritas e a tinta ainda não está completamente seca (BOIS in: BOIS; KRAUSS, 1997, p.124, tradução nossa)²³

É nessa zona de passagem, na qual a tinta da caneta passa do úmido ao seco que o crítico percebe a série de Ruscha. Entretanto, sob uma continuidade inversa – as palavras não passam do úmido ao seco. Como se derretessem, as pinturas desenham sua mais ou menos lenta fusão em direção a um estado de indiferenciação (BOIS in: BOIS; KRAUSS, 1997, p.125). Nesse sentido, a obra de Ruscha mimetiza uma zona imaginária onde as palavras, como se maleabilizadas por um uso corrente, derretessem – tornando-as homogêneas e indiferenciadas de modo que, no limite, a linguagem passaria a perder suas fronteiras e, portanto, sua unidade. Esse processo de indiferenciação da linguagem surge na obra de Ruscha pelo que Yve-Alain Bois identificou como uma preocupação com a possibilidade de inarticulação de usos da linguagem devido à perda de sentido decorrente de sua repetição, no momento que as palavras exauridas de sentido tornam-se um *cliché* (BOIS, in: BOIS; KRAUSS, 1997, p.129), percepção que desenvolve ao relacionar o conjunto com o conceito de entropia. Remete, sob essa perspectiva, a fala de Smithson em seu texto sobre a sedimentação da mente:

Os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por muito

23 No original: “Thus, properly speaking, there cannot be liquid words (we only speak of a flow of language and of liquid consonants metaphorically), except in terms of the brief moment at which they have just been penned and the ink is not yet very dry.” BOIS, Yve-Alain in: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user’s guide**. Nova Iorque: Zone Books, 1997.

tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. [...] Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta. (SMITHSON in: FERREIRA; GLÓRIA, 2006, p.191)

A linguagem, como um agenciamento de *articulus*, unidades mínimas de sentido, abre-se na mente do artista, sob a perspectiva de Smithson, de modo que a mente, ela mesma, torna-se o refugio de uma mina de informação. O poema de Smithson, como as *Liquid Words* de Ruscha, surgem de uma zona de indiferenciação – um lugar no qual o pensamento lamacento se homogeniza de modo que escória e sedimento, a sujeira e o selete, fundem-se sob uma condição amorfa. Agenciar a palavra, sob essa ótica, é encontrar na linguagem o ponto onde o signo se fissa e deixa de significar – o ponto no qual essa ausência de sentido ressoa com uma força gritante.

Poema Sujo surge como um desejo de exaurir a linguagem. Encontrar nela seu ponto agonizante e, portanto, seu lugar de crise. Como a imagem de *Liquid Words*, aposta em um derretimento da linguagem. Aposta na poesia como uma linguagem agonizante, porém nunca morta. Isto é, existe sob uma condição de uma urgência de sua atualidade, desenvolvida por movimentos de crise que atravessam a matéria. A aposta na liquefação do sal que corporificava o poema, era, nessa perspectiva, uma aposta na sua capacidade de crise e, portanto, de atualização.

O sal foi submetido a uma fôrma para que fosse possível modelar as letras. Uma a uma, o processo de enformação da matéria em letras e palavras que formassem um poema corrente me surgiu como um modo de articular a matéria em sentido, de maneira que a obra surgisse como um corpo acabado, finalizado e organizado. Assim, no correr do tempo, a articulação do material passaria a se transformar – rompendo a estabilidade inicial do trabalho. Esse processo visava produzir uma espécie de

poesia do tempo, realinhando o campo semântico da obra em uma produção de sua própria sintaxe. As letras passariam a se liquefazer e recristalizar conforme a passagem do tempo – conforme ocorrido em *Precipitação n.2* – de maneira que a inscrição no trabalho deixasse de se referir a um significado além do corpo textual, mas que se atualizasse na própria materialidade da palavra inscrita no espaço.

Ainda, esse processo traz a mente o exercício de entropia descrito por Smithson – a caixa de areia cujo movimento contínuo só pode gerar indiferenciação. Entretanto, como a situação de liquefação e cristalização, situação descrita por uma dinâmica mineral cuja gênese se funda em ambientes de equilíbrio crítico, essa indiferenciação não se apresenta por um caráter estacionário – mas sob uma ótica de uma atualidade constante. Se as palavras pouco se diferem dos mineirais, e se o interior da mente é como o refúgio de uma mina de informação – o que culmina na situação de *Poema Sujo* é uma produção da linguagem enquanto memória cujo atualização precipita na matéria.

O que resultaria disso é a transformação do poema, conjunto de *articulus* significantes, em um ruído. É a transformação de uma oração em um grão de *nonsense*, abrindo a linguagem em uma situação de ausência - como se materializasse um eco, índice sonoro, que dissolve o som na medida que o propaga no espaço. “A indiferenciação do oceano, da natureza de modo geral, e culpa nossa. Transformamos o único em gênero. As palavras são seu cemitério. Que quer dizer sal? Que quer dizer pêssego?” (RAMOS, 1993, p.57)

Nuno Ramos, a partir de 1990 passou a desenvolver uma abordagem de espacialização textual por intermédio da matéria. Escrevia trechos e recortes textuais no chão, na parede ou em superfícies de vidro instaladas no espaço, fazendo uso de óleo, vaselina e cal. Esse procedimento resultou em obras como *Breu* (1990), *Aranha* (1991), *Vidrotexto 1,2 e 3* (1991) e *Canoa* (1992). Em *Aranha* o artista escreve um trecho de seu livro *Cujo* sobre o espaço com vaselina e óleo. O texto surge sobre

uma parede, distribuído verticalmente até o chão, avançando sobre o espaço em uma dobra. No centro da porção de texto que está no chão, como se surgisse de seu interior, despontam pernas cabeludas de uma criatura carregando o rastro do material que compõe as letras [Imagem 46].



Imagem 46: *Aranha*, 1991, Nuno Ramos.

Aranha evoca a imagem de um mundo primário, o qual é descrito pela vontade do narrador de “(...) ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta.” (RAMOS, 1993, p.27), desejo de ver um mundo ainda indiferenciado no momento em que os primeiros grãos de diferenciação seriam formados. Esse mundo, um grande amorfo caudaloso, parece ser habitado pela figura de uma aranha informe que desponta de seu interior. Nesse sentido, a aranha surge como elo entre o mundo presente, diferenciado, e esse mundo primário informe – ela desponta do interior da superfície inscrita, como se esta fosse uma zona de passagem para esse terreno oceânico.

A aranha, é uma das imagens utilizadas por Bataille em sua formulação do conceito de *informe*, publicado na revista *Documents* em 1929. O conceito de *informe*, desenhado por Bataille no contexto do surrealismo, foi desenvolvido em seu *Dicionário Crítico* como uma crítica ao pensamento materialista e acadêmico que, como uma espécie de catalogação do mundo, fixava as coisas e os termos sob uma rigidez imutável. Para o autor, o *informe* não é um termo de classificação, pelo contrário, é um termo que busca desclassificar – ou seja, produzir nas classificações fissuras capazes de desacomodar o sentido.

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte com uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018, p. 147).

O universo, sob a ótica do *informe*, é como uma aranha, um escarro ou uma minhoca esmagada, é uma continuidade indiferenciada. Não se assemelha a nada –, oceânico até o limite. O *informe*, nesse lugar, não diz respeito a presença ou

ausência de uma forma apreensível, mas sim à continuidade que as coisas possuem com as coisas de modo que existam em um campo de indiferenciação. Nesse sentido, como termo que desacomoda os sentidos, ele se detém sobre uma proposta de desclassificar. Age justamente sobre o *articulus* da linguagem, como a imagem de *Liquid Words* de Ruscha, sobre as partículas de sentido – signos - que o *informe* incapacita de serem isoladas. O *informe* se origina de uma qualidade semelhante à da matéria amorfa – ela é indiferenciada porque não possui partes passíveis de serem separadas pois não possui uma ordem ou estrutura que possibilite a identificação e classificação de suas partes, “na matéria amorfa, todas as propriedades são as mesmas em cada direção” (PEIXOTO, 2010, p.16).

A areia depositada sobre a areia não altera de modo significativo a superfície. A um processo como este podemos dar o nome de *amorfo*. Quando não compomos claramente o contorno de um corpo, o chamamos de disforme, ou amorfo, ainda que possamos medir claramente sua altura ou volume. Uma ou duas dimensões não são suficientes para nos deixar seguros diante do objeto à nossa frente. Precisamos das três. Se não pudermos controlar nenhuma (diante do oceano, por exemplo), o amorfo, disforme, monstruoso, ganha o contorno invertido do sublime. (RAMOS,1993, p.43)

Aranha parece apontar uma monstruosidade sublime. Se posiciona em uma situação na qual não se pode apontar claramente o volume de seu corpo a não ser pelas longas pernas cabeludas que despontam do chão, do interior inscrito da linguagem. A criatura que surge, inclassificável, assume a desclassificação informe de aranha, que bem poderia ser um escarro ou o próprio informe. O que ocorre nessa circunstância, tendo em vista uma relação entre a ideia de *informe* e uma concepção de entropia no que tange os signos de linguagem, é a compreensão de uma produção de fissuras nas significações. O texto se abre não para um significado que esteja além, mas para aquilo que lhe compõe a própria carnação. O corpo da escrita, no caso de Ruscha um corpo mimético, no de Nuno, um corpo de vaselina e óleo, em *Poema Sujo*, um corpo salino, surgem como zona própria, atravessada e fissurada como a poesia agonizante de Smithson.

Georges Didi-Huberman em seu texto *Cascas*, publicado no Brasil em 2017, relata a passagem que fez pelo sítio do antigo campo de concentração nazista de Birkenau. Nele, o filósofo da arte encontra um lugar cujo “abatimento particular perante a história fez minha cabeça abaixar um pouco mais que o normal” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.28):

É bem diferente em Birkenau. Aqui, as paredes quase desaparecem. Mas a escada não mente e nos golpeia com uma força – uma força de desolação, de terror – inaudita. Tampouco o chão mente. Auschwitz, hoje, tende para o museu, enquanto Birkenau continua um simples sítio arqueológico. É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.27)

Articula essa fala em busca de investigar uma modalidade do olhar capaz de enfrentar o terror histórico sem concessões aos atalhos apaziguadores que possam tentar aqueles que assistem a história. Essa fala surge de um contexto no qual Didi-Huberman percebe em Auschwitz um museu cujas paredes são “[...] material isolante ou uma parede de teatro.” (2017, p.24), mas encontra em Birkenau um local destruído pelos SS como tentativa de ocultamento de sua barbárie frente a chegada dos primeiros estrangeiros soldados do Exército Vermelho em 1945 (2017, p.35), no qual hoje se encontram as pilhas de tijolos estilhaçados. Encontra em Birkenau um lugar de cultura cuja manutenção não busca representar o passado histórico, simplesmente o apresenta.

Nesse contexto, o filósofo da arte articula uma modalidade do visível que se volte para as cascas das coisas, para a superfície mais imediata de contato da vista em busca de suas fissuras e fraturas. Busca nos sinais de destruição o vazio deixado pela marca da barbaridade que será captado por um olhar arqueológico que encontra no detrito um indício do passado presentificado.

Aos nazistas que explodiram o prédio para suprimir as “provas” de seu empreendimento criminoso não ocorreu a ideia de destruir os solos.

Nada se parece mais com um chão de cimento do que outro chão de cimento. Mas, como é sabido, o arqueólogo defende outro discurso: os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.65)

É nesse sentido que percebe uma modalidade investigativa baseada na arqueologia como uma anamnese para compreender o presente e cuja arte da memória não se reduza ao inventário dos objetos identificados. Para o filósofo, os solos falam e - na medida que vocalizam - o ruído que soltam carregam consigo a memória de sua origem, mas são fundamentalmente um ruído que existe no presente, fissurado pelas ausências que o tempo lhe impôs. Nesse lugar, as partes ausentes possuem tanta importância quanto as partes presentes pois é na identificação dessas lacunas que encontra passagem para o interior dessa fala. O contexto no qual Didi-Huberman elabora sua fala é claramente delimitado por circunstâncias históricas que não devem jamais serem apropriadas como ilustrações universalizantes, é um contexto no qual a arte da memória reclama uma grande precisão e afinamento. Recorro, portanto, ao seu texto não para buscar na marca da violência uma justificativa para essa escrita que aqui desenvolvo, mas para compreender como as marcas deixadas no passado fundam um presente prenhe.

O destino final de uma ruína é sua propensão ao solo. Ela, como se exaurida, encontra na gravidade o descanso do que tomba em direção ao chão. A ruína é uma luta contra a verticalidade e tende a se horizontalizar, buscando no retorno à Terra sua orientação. Desse modo, é no solo que os resquícios do tempo se escondem, nas sedimentações de uma sedição que reclama sua indiferenciação. Grande parte do conjunto de trabalhos que aqui apresento são obras de chão. Se articulam pela horizontalidade e evocam a abertura de um lugar. *Dois Irmãos*, *O Ruído* e *Poema Sujo* são articulados tendo em vista essa qualidade da matéria de arruinar-se por um desejo de estabelecer continuidade com os solos. Diferente dos outros dois, porém,

em *Poema Sujo* recorro à própria linguagem materializada para estabelecer uma continuidade entre o fosso do chão da galeria e o conjunto arquitetônico em ruínas que a cercava. É uma passagem subterrânea que interconecta essas temporalidades e, nas suas fissuras, presentifica um espaço de vacância possível apenas às infiltrações.

Talvez seja ainda *informe*, pois inclassificável como um esgarço, essa linguagem encontra na horizontalidade do fosso a sua passagem para a indiferenciação. A materialidade da obra, agenciada pelo cimento do chão, pelo sal das palavras e pelo chumbo da taça metálica, aponta uma vocação para esse processo. A aposta na liquefação da obra era uma aposta na corrosão do metal, no indício das manchas de sal que essa soltaria. Era uma aposta na absorção da liquefação pelo chão – apontavam um desejo de transformar a obra em uma infiltração capaz de impregnar aquele chão e tornar-se talvez apenas uma marca fantasmática úmida sobre o cimento, tonar a poesia inscrita em um ruído daquilo que foi perdido.

Bataille, no mesmo *Dictionaire Critique*, publicado em outubro de 1929 na revista *Documents*, escreve uma entrada para a palavra poeira:

POEIRA – os contadores de história ainda não perceberam que a Bela Adormecida teria acordado coberta por uma grossa camada de poeira; tampouco teriam previsto as sinistras teias de aranha que seriam sido rompidas no primeiro movimento de seus cabelos ruivos. Enquanto lúgubres camadas de poeira constantemente invadem habitações terrenas e uniformemente as desafia: como se fosse uma questão de preparar os sótãos e as salas antigas para a ocupação iminente de obsessões, fantasmas, espectros que o odor decadente da poeira envelhecida nutre e intoxica.

Quando moças gordas, arrumadeiras, armam-se a cada manhã com grandes espanadores ou mesmo aspiradores de pó, talvez não estejam completamente inconscientes de que contribuem tanto quanto o mais positivista dos cientistas em dissipar os injuriosos fantasmas que a limpeza e a lógica abominam. Um dia ou outro, é verdade, a poeira, supondo que persista, provavelmente começará a ganhar a disputa contra as criadas, invadindo as imensas ruínas das construções abandonadas, estaleiros

desertos; e, nessa época distante, nada restará para afastar os terrores noturnos cuja ausência nos tornou grandes tabeliões... (BATAILLE, 1929 in: DILLON, 2011, p.31) (tradução nossa)²⁴

A poeira de Bataille é o resultado de uma passagem do tempo que constantemente desafia o trabalho do mais positivista dos cientistas e dos prestadores de serviços domésticos. É uma poeira abominada pela limpeza e pela lógica – carregada de obsessões, fantasmas e espectros – cuja ausência nos tornou ótimos tabeliões. Como o *informe*, a poeira surge para Bataille como aquilo que desafia o contorno objetivo das coisas abrindo passagem para uma indiferenciação. Ela borra as definições, abrindo espaço para a ruína das coisas. Talvez, nesse sentido, a poeira seja para a matéria aquilo que o *informe* é para as classificações – uma desclassificação.

Poema Sujo não é composto por poeira. A poeira de Bataille é a poeira cotidiana, aquela que Aline Dias manuseia em seu *Cubo de Poeira* – resquício banal da ação do tempo sobre o mundo ordinário. O sal somente se assemelha à poeira à medida que se encontra em seu estado sedimentário de pó. Nesse estado

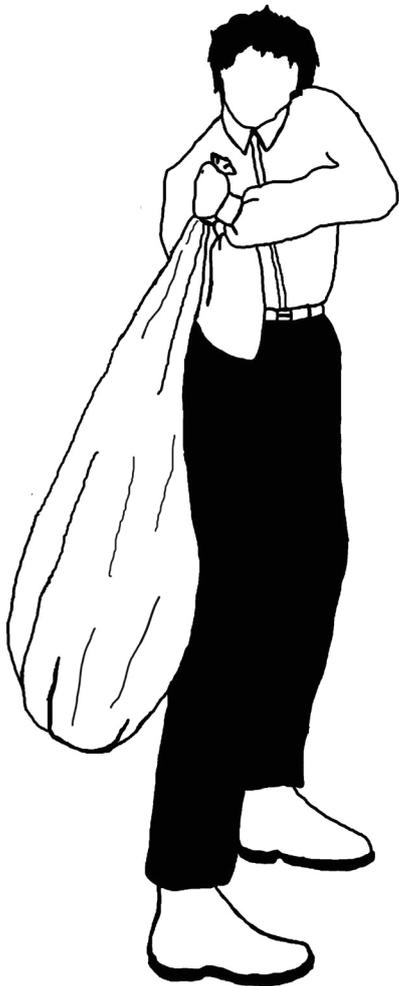
24 No Original: “DUST- the storytellers have not yet realized that Sleeping Beauty would have awoken covered in a thick layer of dust; nor have they envisaged the sinister spider’s web that would have been torn apart at the first movement of her red tresses. Meanwhile dismal sheets of dust constantly invade earthly habitations and uniformly defie them: as if it were a matter of making ready attics and old rooms for imminent occupation of the obsessions, phantoms, spectres that the decayed odour of old dust nourishes and intoxicates.

When plump young girls, “maids of all work”, arm themselves each morning with a large feather duster or even a vacuum cleaner, they are perhaps not completely unaware that they are contributing every bit as much as the most positivist of scientists to dispelling the injurious phantoms that cleanliness and logic abhor. One day or another, it is true, dust supposing it persists, will probably begin to gain the upper hand over domestics, invading the immense ruins of abandoned buildings, deserted dockyards; and, at that distant epoch, nothing will remain to ward off night terrors, for lack of which we have become such great book-keepers...” BATAILLE. Dust, 1929 in: DILLON, Brian (Org.) **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

de indiferenciação, o sal possui propriedades semelhantes a ela. Ele é matéria acumulada da memória de sua moenda, como a farinha da qual fala Lisette Lagnado.

Mas o sal também carrega consigo uma outra propriedade que é de um caráter oceânico, aloja uma memória da imensidão de um oceano desconhecido e dos longínquos desertos salinos – o sal é um material que se prolonga com a Terra - remete a um mundo primário contido em uma eternidade perdida, alojando uma ideia de duração. Esse caráter oceânico que permeia o sal emerge de seu interior no momento em que ele é entregue ao ambiente – é uma matéria voluptuosa que não se contenta e nem se contém – passando a se liquefazer como se reclamasse um desejo de retorno a esse mundo contido em sua memória. Um desejo, talvez, de tornar-se ele mesmo uma memória.

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (Gedachtnis) não é um instrumento, mas um medium, para a exploração do passado. É o medium através do qual chegamos ao vivido (das Erlebte), do mesmo modo que a terra é o médium no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (Sachverhalt) - espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior - como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (Erinnerung) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes.



W a l t e r B e n j a m i n
E s c a v a r e R e c o r d a r

MEMÓRIA E VESTÍGIO

Operar a matéria no limite de sua extensão é conduzir uma produção de memória. É revirar sua superfície em busca do seu grão de diferença para encontrar no acúmulo revirado apenas indiferenciação. No limite, o que a matéria produz é seu rastro pois, sempre movente, alimenta na memória uma imagem contida nos indícios de sua passagem. Esse rastro, cauda visual de um gesto perdido, é a realidade que a matéria nos impõe – ela se assenta no inassentável como a poeira de Bataille, que ao vencer sua disputa, libertará os fantasmas e espectros dos terrores noturnos responsáveis por varrer a ordem.

Trabalhar a matéria, nesse sentido, é conduzir um processo cujo resultado é sua indiferenciação, na qual, no seu limite operatório, encontra-se sua dispersão. A matéria, na passagem do tempo, torna-se um outro corpo. Funda a rede de impermanência que caracteriza a zona sobre qual busco elaborar meu trabalho. Compreende-se, dessa maneira, uma rede de procedimentos cuja precariedade ou baixa tecnologia empregada abrem passagem para um estado da matéria propenso às aberturas do tempo, evocando uma ideia de precibilidade que aponta a ausência

futura do corpo escultórico que agora se apresenta.

A artista e pesquisadora Julia Arbex, escreve um verbete para a palavra *perecível*, publicado na edição de número 15 da revista Arte ConTexto, no qual apresenta o termo e o conceitua de modo a relacioná-lo com uma ideia de metaestabilidade, desenvolvida pelo filósofo Gilbert Simondon:

Que está sujeito a perecer, deteriorável.
Toda obra artística carrega algo de um estado de transformação, de impermanência, de perecível. Obras antigas são mantidas sob constante preservação e restauração, mas a estabilidade não é real, pois elas estão em constante troca com o meio externo e suas intempéries. Algumas esculturas situadas em ambientes externos sofrem de um efeito corrosivo em contato com a chuva ácida; é como se a água comesse a pedra, devorasse o mármore e outros calcários, fazendo com que elas se dissolvam lentamente [...]

No entanto, existe outra dimensão do perecível, a qual podemos aproximar do conceito de *estado metaestável*, do filósofo francês Gilbert Simondon. Segundo o autor, o metaestável não é um estado de equilíbrio nem de esgotamento, não é estável nem instável. Trata-se de um estado sujeito à mutação, à transformação. Um sistema metaestável é dinâmico, contém energia e informação; a partir de um disparo, é capaz de produzir uma interação onde previamente não havia comunicação, possibilitando a troca entre energia e informação. (GROSZ, 2017) Ou seja, tal sistema é sempre mais do que ele próprio, pois contém, além de suas próprias potências, um potencial de autotransformação e mutação. São potenciais contrários, incompatíveis, que requerem a criação de uma nova estrutura (ARBEX, 2019, grifo da autora)

Julia Arbex, ao conceituar o termo aponta uma qualidade de deterioração de natureza entrópica à qual se sujeita toda obra de arte. São esculturas expostas em ambientes externos, ou obras antigas cuja preservação e restauração demonstram a passagem do tempo sobre elas – acusam o perigo da perda. Entretanto, aponta ainda uma outra dimensão do perecível embasada nas percepções articuladas pelo filósofo francês Gilbert Simondon a respeito do estado metaestável. Sob um viés da metaestabilidade, o perecível torna-se mais do que ele mesmo, habita uma zona intermediária que não é instável e tampouco estável, mas um ambiente de crise

cujo disparo é capaz de dar lugar a estruturas inéditas de um sistema. Desse modo, conceitua o perecível a partir de sua raiz etimológica:

Assim, o perecível pode ser entendido não no sentido de deterioração e finitude, mas a partir de sua origem etimológica, derivada do latim “*perire*”: PER = através + IRE = ir. “Ir através” é algo além do deixar de existir, que pode ultrapassar, transpor a morte de alguma forma. O perecível, nesse sentido, não é aquilo que somente acaba, mas é o que traz a dimensão processual, carregando em si a energia potencial da criação.(ARBEX, 2019)

Sua compreensão do perecível se funda sobre uma ideia de passagem, de “ir através” conforme aponta, mas carregando consigo um rastro processual cuja energia é potência de criação. Assim, o termo permite compreender a passagem sob a qual se instauram as obras que inserem uma qualidade de perda, uma qualidade perecível, de modo que sua perda instaura mais uma passagem do que seu desaparecimento. Para o desenvolvimento de sua definição, ainda, busca no *Cubo de Condensação* de Hans Haacke e no *Grande Buda*, de Nelson Félix, uma situação na qual o desenvolvimento da obra “[...] possibilita que ambos se engendrem numa relação e estabeleçam um estado de equilíbrio próprio.”(ARBEX, 2019).

Nesse sentido, a qualidade de perda advinda da impermanência e da entropia que aponto neste volume não busca afirmar-se pelo desaparecimento das obras ou do corpo escultórico, mas sim pela sua qualidade perecível, sua potência de passagem por estados circunstanciais de equilíbrio crítico. Isto é, o que se perde no processo engendrado pelas obras é a sua estabilidade estacionária e, portanto, seus recortes de duração. Alinha-se, dessa maneira, uma circunstância na qual a matéria agenciada torna-se produtora de imagens de memória, as quais são ativadas de modo a redesenhar o percurso da obra – mas ainda a inventar ficções para esse percurso.

Compreendendo essa plasticidade do meio, do material que se torna

veículo e suporte ao mesmo tempo, desenvolvi em 2016 o trabalho *As Autofagias*. Era composto por uma série de sacas, costuradas em algodão cru, presas à parede em sentido vertical em justaposição. Eram pregadas por suas extremidades superiores com grossos pregos e continham em seu interior uma massa de sal e peças metálicas, apresentando, algumas delas, sua superfície perfurada por pregos. Ao longo do tempo a massa úmida do interior começou a emergir na superfície do trabalho, exsudando manchas de óxido dos metais contidos. Era uma peça de qualidade visceral, não por dramaticidade, mas pela relação entre interior e exterior em processo de extrapolação [Imagem 47].

Ao pendurá-lo no atelier, logo de sua montagem, estranhei a matéria contida e a superfície lisa do algodão que se apresentava a vista. Aqui, a massa informe se apresentou escondida, velada por uma superfície com qualidade de pele que era a lona de algodão cru. Não estava pronto ainda, faltava-lhe um grau de vida capaz de despertá-lo em processos moventes. A tensão que surge nesse momento inicial do trabalho se estabelece em um movimento de espera, como se esperasse o despertar febril dessa matéria contida e ainda indiferente.

Nesse processo ocorre uma situação de gravidade pois, contida, a matéria se acomoda. Busca um grau de conforto, uma situação de contiguidade com seu continente, preenchendo seus espaços vazios. A matéria, adiada, busca seu grau de conforto antes de transbordar. Os volumes das sacas ganhavam cada vez mais um contorno de peso, conforme a gravidade adensava a verticalização daquele trabalho em uma espécie de dilatação, onde as bases das sacas se adensavam e suas extremidades superiores se tensionavam. Essas sacas também passaram por um processo de liquefação, atraindo a umidade ambiente, fazendo com que

Imagem 47:
***As Autofagias*, 2016, Pedro Paiva**
Lona de algodão, sal, prego e metais variados
230 x 70 x 15 cm



seu peso aumentasse cada vez mais. Era seu despertar febril, como se suasse por sua liquefação, um processo sutil de transbordamento começou a acontecer: o sal contido no interior do trabalho, liquefeito, começou a se cristalizar em sua superfície dotando aquelas peles pálidas de brilho. Longo então, manchas passaram a surgir do interior das sacas em tons cobreados e esverdeados, cada qual proveniente de um tipo diferente de metal.

Pus o vidro derretido sobre o breu, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema era o que fazer com o vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. Bem, poderia derrete-lo novamente, ou lançar asfalto frio para recobri-lo, mas neste caso teria uma escultura de asfalto frio. Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para esse material protéico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele. (RAMOS, 1993, P.9)

A personagem de Nuno, refere-se a um processo de indiferenciação de sua escultura, que resultaria em um material protéico. Parece apontar uma situação na qual a escultura, hora de vidro, hora de asfalto frio, pudesse tornar-se uma escultura *informe* – uma escultura que não fosse de vidro e nem de asfalto frio, mas na qual os materiais se transformassem uns nos outros, onde a matéria se prolongasse indiferenciada. Entretanto, aponta um desejo de ordenar – ou talvez *formalizar* – essa substância protéica ao buscar um nome para ela, um nome que tivesse as mesmas propriedades.

As autofagias foi um trabalho de longa duração, esteve montado no Atelier de Escultura da Universidade Federal de Pelotas por cerca de um ano, período que pude acompanhá-lo quase que diariamente, o que se demonstrou de vital importância para o desenvolvimento desse conjunto de trabalhos. A matéria percorre um tempo diferente do nosso, seu caráter de imediatez é sempre atual, porém sob uma atualidade expandida. Seu despertar só ocorreria algumas semanas após sua montagem, reiterando a autonomia que os materiais assumem em minha produção. Se sou eu



Imagem 48 : *As Autofagias*,
2016, Pedro Paiva

quem os agencia, são eles que decidirão seu grau de maturidade, seu ponto de iminência. Assim, seu processo se opera como um segredo, como um acontecimento que não posso provar, pois apenas presencio seus resultados. Aqui, o trabalho opera por um grau de visibilidade enigmático pois sua afirmação ecoa na mente como uma interrogação. Conforme os meses corriam e as manchas se adensavam, suas superfícies pálidas ganhavam o tom acobreado da ferrugem. Um vermelho alaranjado com veios esverdeado, e ainda alguns tons roxos, era exsudado daquele interior. Assemelhavam-se à hematomas por sua coloração, mas também operavam por vias subcutâneas semelhantes. Emergiam para a superfície do trabalho como o sangue pressionado emerge na transparência da pele [Imagem 49].

Em *As Autofagias*, esse processo ocorreu lenta e sutilmente, a matéria parecia juntar calor no seu interior, como se pouco a pouco despertasse no interior daquela pele. Aos poucos deixava de ser uma escultura feita de sacas de algodão, sal e metais e transformava-se em um corpo novo, em uma junção de suas partes em uma substância protéica. Aos poucos, os materiais se indiferenciavam deles mesmos, e por isso aquele corpo tornava-se coeso. Ganhavam seu grau de adensamento na medida em que se misturavam entre si, dando origem ao óxido que emergia à superfície como



Imagem 49: Detalhe de *As Autofagias*, 2016, Pedro Paiva

evidência desse processo. Aos poucos a matéria se transmutava, não se trava mais de sal, ou de sacas de algodão e metais, aos poucos aquilo ganhava contorno de um corpo unitário e, ao mesmo tempo, indiferenciado.

A exsudação que emergia do interior daquele corpo surgia em um processo impossível de se acompanhar com os olhos, quando podia notar as manchas elas já estavam lá, sempre em continuidade – porém seu momento crítico de emergência nunca pôde ser captado, apenas o seu resultado. O que acompanhava, nesse momento, era o lento processo pelo qual os materiais passavam em busca de tornarem-se indiferentes a eles mesmos, um processo no qual aquilo poderia tornar-se, então, *informe* e, assim, borrar suas classificações.

É nesse sentido que chego a uma tentativa de ordenação da obra. Como a personagem descrita por Nuno, uma tentativa de encontrar nela um nome capaz de conter as mesmas propriedades que aquele corpo escultórico. Autofagia, termo comum à área da biomedicina, refere ao processo de células que consomem a si próprias no intuito de produzir energia ou refrear o desenvolvimento de agentes nocivos, conforme Filipa Silva:

O termo Autofagia é derivado do grego “Auto” (auto) e “fagia” (comer) e refere-se à via de degradação lisossômica que é essencial para a sobrevivência, desenvolvimento, diferenciação e homeostase.[...]

A autofagia é uma via catabólica essencial que degrada componentes celulares dentro do lisossoma, onde os organelos celulares que já não se encontram funcionais são abrangidos por uma membrana, sendo decompostos. (SILVA, 2013, p.2)

Percebo em *As Autofagias* um processo de transmutação matéria que me remete a ordem do corpo sob um certo caráter visceral, pois operava justamente pela relação de visibilidade entre o interior e exterior. Eram movimentos que pouco a pouco

apontavam o transbordamento da matéria, a extrapolação dos limites físicos entre organismo interno e externo como viria a acontecer. Algumas sacas, tensionadas até uma espécie de limite crítico, começaram a se rasgar revelando por fim o seu interior. Abriam-se em um processo que evocava uma espécie de violência concentrada, sendo levadas a exaustão de sua resistência contentora. Por fim, algumas sacas exaustas rasgaram-se por completo tombando ao chão.

Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram na sua superfície e escorreram, primeiro lentas e depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedaços a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido. (RAMOS, 1993, p.9)

Pois era um processo como que de uma asfixia movediça que traria o interior a superfície, era como um movimento de exaustão. O caráter de autofagia que busco operar no trabalho emerge como uma operação de exaustão por tensão, levando seu corpo a um limite. Entretanto, tende ao ambiente em um certo grau de hostilidade, pois a umidade presente na atmosfera é o que lhe opera em um estado de degradação [Imagem 50]. É um trabalho da ordem da degradação pois o que se busca nele é um estado protéico, é transformá-lo corpo em estado putrefo. Encontrar na matéria seu ponto de *nigredo*:

Ao conduzir as operações alquímicas, o operador possibilita esta transformação ao transformar-se a si próprio concomitantemente, acessando o conhecimento adormecido em ambos, resgatando suas potencialidades inertes (...) Outro conceito importante da ciência hermética é recomposição: partir do material em putrefação, ou impuro, para buscar o mais puro, reconstruindo assim o uno primordial, em sentido oposto ao da natureza que parte do uno para a decomposição. A putrefação, chamada de fase *nigredo*, é um objetivo primeiro dos procedimentos alquímicos, pois sinaliza que a matéria foi despertada e entrou em processo de transformação. O apodrecimento da matéria é comemorado pelos operadores porque iniciou a sequência de transformação, seguida da fase *albedo*, onde a matéria é transmutada em prata. (ALVARENGA, 2012, p.359-361)

Nesses trabalhos movidos por corrosão existe um sentido alquímico. Opera-se um processo material quase que anímico que visa uma extração. Dessa matéria agenciada, busca-se uma nova substância que tem por condição a exaustão da articulação anterior. Vale dizer que, na alquimia, o sal era tido como uns dos três elementos finais junto ao mercúrio, que simbolizava o espírito e o enxofre, que simbolizava a alma. O sal, por sua vez, era símbolo do corpo (JONES in: OLIVEIRA, 2014, p.108-109). Essa rede de operações visa sempre uma transformação, que em meu trabalho se catalisa pelas operações físico-químicas. Formam uma rede



Imagem 50: Detalhe de *As Autofagias*, 2016, Pedro Paiva

de desdobramentos que só podem ter embasamento em dados empíricos pois é justamente no ato de transformação que a obra acontece. É justamente em experiência, com caráter de laboratório, que esse processo de produção vem se formando. Operar a matéria em busca de seu despertar, atrás de seus movimentos dinâmicos.

Sua condição primeva é a da impermanência. Impossível de se estabilizar a matéria passa a se operar independente de minhas coordenadas. Surge assim em um movimento de fissura onde se torna impossível captá-la por sua inteireza. Performa um processo que obriga sua compreensão a partir da ativação de uma memória, pois à medida que se transforma, cria lacunas que só serão preenchidas por vias da especulação. Sua vista, dessa forma, se apresenta como um sintoma “no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34). Aos poucos perde-se o trabalho na medida em que ele se transforma em uma nova coisa carregando consigo seu rastro. Esse processo de impermanência é sua própria condição, a qual só pode ocorrer por sua presença – pelo seu grau de contiguidade ambiental que atesta o presente.

Contudo, também, há pessoas mais propensas a olhar, a observar, até mesmo a contemplar. Elas atribuem um poder de verdade às formas. Elas pensam que o movimento é mais real do que a imobilidade, que, talvez, a transformação das coisas é mais rica de ensinamentos do que as próprias coisas. Essas pessoas se perguntam se o acidente não manifestaria a verdade com tanta exatidão – pois para elas, ambas as coisas vão juntas – como a própria substância. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.30).

A escultura é presente, e, justamente porque presente, impermanente. Sua presença ela mesma opera nessa condição de impermanência no sentido de que a obra só existirá em um tempo, o presente, e em um espaço, seu ambiente. Essa relação de contiguidade que se cria, indicial em seu cerne, estabelece as bases pelas quais compreendo essa produção. Ela atesta sua condição de existência na medida em que se estabelece como fluxo, como passagem. Nunca se refere a um corpo que está além dela, mas antes se atualiza a si mesma em seu corpo presente. Se apreendê-la é um movimento da memória, essa memória por sua vez é um movimento que só pode encontrar campo para se atualizar na superfície da escultura.

O corpo da obra é presente, responde ao seu ambiente e até mesmo faz-se ambiente. “O corpo some, mas antes disso empesta bem um ambiente. Faz



Imagem 51: Detalhe de *As Autofagias*, 2016, Pedro Paiva



Imagem 52: Detalhe de *As Autofagias*, 2016, Pedro Paiva

seu mal contente.”(RAMOS, 1998, p.75). É uma matéria do meio, sua espessura é transitória de modo que só sabemos que está presente porque compreendermos sua potência movente. Autófaga e entrópica ao ponto de que em sua gênese já se aponta seu aniquilamento, pois a matéria é sempre contentora de fissuras pelas quais encaminha os seus trânsitos. “A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles, o próprio conteúdo cai. Depois o caído cai. Até a aniquilação”. (RAMOS, 1993, p.59).

A partir de *As Autofagias* pude perceber o percurso da impermanência como uma produção de indícios. Embora se distancie da percepção de ruína que desenvolvo neste volume, aponta uma produção de rastros que se assemelha a produção de ruído. Índices que apontam um grau de contiguidade entre o gesto originário e a marca gravada alimentando uma distância entre tempos que, paradoxalmente, produz uma contração nessa distância entre a causa e seu efeito. As manchas de óxido que impregnavam a superfície da obra até sua exaustão acusavam os processos internos daquele agenciamento material. Operavam uma expansão da escultura que, aos poucos, também se transformava em gravura. Remete, nesse sentido, à calcogravura por via das técnicas indiretas de morção²⁵ em ácido - mas ainda aos próprios processos de impressão. A partir de *As Autofagias* pude compreender o duplo campo que minhas operações pareciam habitar, uma zona de passagem entre a escultura e a gravura no sentido de que essas marcas indiciais eram resultados de um processo lento de gravação dos próprios materiais que, em interação, produziam impressões e rastros de sua passagem.

25 Calcogravura diz respeito à linguagem da gravura em metal, a qual é operada em técnicas diretas e indiretas. Sendo a primeira referente procedimentos de incisão direta sobre a superfície da matriz metálica e a segunda referente à processos de gravação por meio do contato da matriz com ácidos capazes de produzir a corrosão responsável pela gravação das linhas e manchas. Nesse sentido, as técnicas indiretas assim são chamadas pois o processo de gravação é realizado não pela ação direta do gravador, mas por meio das interações entre materiais as quais o gravador submeterá a matriz.

2.2 S u d á r i o s o r a s t r o e a s u p e r f í c i e

A partir do acompanhamento de *As Autofagias*, em 2017 passei a produzir a série intitulada *Sudários*. Trata-se de uma série de gravuras de grande porte realizadas a partir da impressão do óxido de peças metálicas sobre tecido de algodão cru. Para a produção dessa série, fiz uso do mesmo procedimento operado em *As Autofagias*, gerando um processo de corrosão das peças metálicas por meio do contato com sal e, por vezes, percloroeto de ferro²⁶ para catalisar o processo. Desse modo, preparava uma massa de sal umedecido que depositava em um quadrante central de uma grande lona de tecido. Sobre essa massa, passei a distribuir lâminas de barbear e grossos fios de cobre. Por fim, envolvia essa massa de gravação com o restante do tecido, produzindo uma dobra por camadas que buscasse colocar os materiais no centro de modo que o processo de oxidação, que daria origem à gravação, atravessasse essas camadas imprimindo as manchas do centro interior em direção às bordas das camadas exteriores [Imagens 53 a 55].

Esse volume de tecido dobrado foi, então, exposto à passagem do tempo, tendo permanecido cada um em torno de três a quatro meses submetido ao

26 Percloroeto de Ferro é um mordente utilizado na produção de placas de circuito, sendo também frequentemente utilizado como substituto do ácido nítrico na produção de gravura em metal em matrizes de cobre.



Imagem 53: Produção de *Sudário n.2*, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.

processo. Assim, aquele volume atraía umidade local, variando entre o úmido e o seco conforme a passagem do tempo. O sal possui propriedades corrosivas e, em contato com o alumínio das lâminas de barbear e o cobre, alimentado pela umidade e pelo oxigênio, bem como as variações de temperatura e luminosidade, produzia tons de oxidação que variavam entre um azul turquesa e um laranja ferruginoso. Assim, quase como um processo alquímico, a produção desses sudários apostava em um estado de indiferenciação entre os materiais, um estado de *nigredo*, no qual o material passou a se decompor dando origem a uma substância protéica que se alimentava dela mesma.



Imagem 54 e 55: Produção de *Sudário n.2*, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.

Entretanto, ao produzir esses sudários, estava interessado em uma espécie de desmaterialização da obra, uma tentativa de redução que se apoiasse não no procedimento operado, mas sim nos vestígios desses procedimentos. Após a passagem dos meses, percebendo uma certa saturação da coloração na superfície dos volumes de tecido dobrado, dei o processo por finalizado, abrindo suas dobras e lavando-os para retirar o resquício da umidade, deixando-os secar por fim.

Esse processo deu origem ao *Sudário n.1*, produzido em 2017, e *Sudário n.2* produzido em 2019 [Imagens 56 e 57]. O primeiro é uma grande lona de tecido retangular em orientação vertical, já tendo sido instalado pregado na parede e suspenso no espaço como um estandarte. O segundo foi um sudário menor, preso em um varão de cobre por suas extremidades superiores e suspenso no espaço. Possuem a silhueta das lâminas de barbear impressas em suas superfícies, bem como manchas em diversas gradações tonais e ainda algumas linhas azuladas. Apresentam, também, os vincos das dobras às quais foram submetidos durante o processo de gravação, de modo que suas marcas e manchas se desenham por um rebatimento espelhado originado das dobras.

Fundam uma passagem para uma espécie de desmaterialização não completa, apresentando apenas os resquícios da substância protéica obtida em sua operação. Retomam com maior consciência operações do campo da gravura que, em maior ou menor grau, permeavam minha produção até então, tornando-se para mim evidente a partir de *As Autofagias*. A gravura, como campo de linguagem, se baseia em procedimentos fundamentalmente materiais apoiando-se sobre a produção de um *médium*, que se corporifica pela matriz. Entretanto, tradicionalmente se divide em duas frentes operatórias sendo a primeira referente ao processo de gravação, no qual se produz essa matriz, *médium*, e a segunda sendo referente ao processo de impressão, no qual produz-se apenas o vestígio da matriz gravada na imagem impressa. Nesse sentido, em *Sudário n.1* e *Sudário n.2*, a partir de *As Autofagias*, funda uma passagem entre as duas operações, entre gravação e impressão, no

sentido de que o corpo que forma a matriz agencia, ao mesmo tempo que se forma, um corpo de impressão.

Ao longo de minha formação no curso de Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, dediquei-me principalmente a duas frentes de trabalho: a primeira era minha produção em escultura, desenvolvidas nas disciplinas de atelier ministradas pelo Professor Daniel Acosta. A segunda foi minha produção em gravura, desenvolvidas nas disciplinas de atelier ministrada pela Professora Márcia Sousa e pela Professora Kelly Wendt. Dediquei-me com maior intensidade à gravura durante o período em que passei a ser monitor do atelier, frequentando-o quase que diariamente. Dedicava-me, desse modo, a produção de gravura em metal a partir da técnica da água-forte, dando origem a imagens por vezes simples, ou algumas vezes mais complexas, partiam de um período de investigação e adaptação da técnica gráfica. Isso é, a água-forte foi, para mim, um conjunto de procedimentos que aprendi no momento mesmo que os operei. Sem acesso aos materiais tradicionais, dediquei minhas atividades a buscar maneiras de adaptar essas operações aos materiais que tinha em mãos. No lugar do verniz, por exemplo, passei a fazer uso de cera de abelha ou parafina para formar as camadas gordurosas de isolamento. No lugar do ácido nítrico, encontrei no percloroato de ferro que produzia os mesmos efeitos sobre a matriz de cobre, fazendo uso de soluções de sal em vinagre para matrizes de alumínio.

Compreendo na operação de gravar uma espécie de imposição, uma busca pela permanência da imagem. Gravar no interior de uma superfície metálica, abrir sulcos em matéria resistente. Transportar a linha superficial do desenho e dotá-la de espessura. Dessa maneira, a gravura cristaliza a atualização de uma intenção em uma obra em potência. A gravura é um jogo de apostas no qual é impossível antever o resultado de um gesto, ainda que calculado. É a produção de uma imagem antevista que se atualiza no gesto gravador para então reatualizar-se; no momento final de impressão, quando finalmente é possível testemunhar seu resultado. De



Imagem 56: *Sudário n.1*, 2017, Pedro Paiva.
Lona de algodão e manchas de óxido.
245 x 100 cm
Fotografia do autor.

acordo com Butti:

A gravura tem um complicador a mais: a falta de resultado imediato. É um procedimento indireto, cujo resultado só é conhecido no fim, com a impressão. (...) O próprio artista, enquanto grava a matriz, não tem certeza do resultado. É essa a grande dificuldade na prática da gravura, e não a inversão da imagem: *a ação exercida sobre a matriz só terá sua plena consequência no ato da impressão; portanto, numa materialidade totalmente distinta, constituída pela soma da tinta com o papel.*

Essa particularidade introduz um aspecto de grande exigência intelectual e sensível: o gravador trabalha com probabilidades, e não com certezas. Não dispõe da resposta imediata da pincelada ou da tela eletrônica no momento da construção da imagem, que nem por isso deverá ser menos articulada. Existe um esforço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo *gravado* corresponder às necessidades construtivas da imagem *impressa*. Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada lance da gravação implica uma cadeia de outros, em busca de uma estrutura visual sujeita às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e das qualidades dos papéis. O que parecia estritamente manual, observado internamente, revela também uma analogia com o xadrez. Sem conhecer suas regras e a estrutura de pensamento que o determinam, tomaremos o mero deslocamento de peças pelo jogo. (BUTTI, 1996, p.108, grifos do autor)

A gravura é formada por um conjunto de operações que visam uma articulação final, uma imagem cujo modelo é descartado no momento da primeira interferência sobre a matriz. Uma imagem que após cada gravação será impressa em uma prova de estado a qual passará a servir de modelo, entretanto em um sentido inverso. Não será mais a partir da imagem antevista, do projeto inicial, que trabalho será conduzido, mas justamente a partir da imagem presente que se pode medir, sempre em especulação, o próximo passo. Nesse sentido, assemelha-se a descricção cristalográfica do processo transdutorio, formam-se limites críticos sobre a matriz, em uma relação de superfície e profundidade, que servem de relevo



Imagem 57: *Sudário n.2*, 2019, Pedro Paiva.
Lona de algodão, varão de cobre e manchas de óxido.
245 x 100 cm
Fotografia do autor.

para o desenvolvimento das operações. Ela surge a partir de uma rede complexa de condições à qual se submete o sistema originário. Ainda, como em Bergson, o passado operado se atualiza no momento em que a imagem encontra o corpo presente, e passa a coexistir com o próprio presente, projetando futuro. Nesse sentido, o processo da gravura é um processo de durações e, fundamentalmente, um processo da memória, conforme nos aponta Didi-Huberman:

[...] referem-se ao poder considerável desse efeito de sobrevivência, que é um *trabalho de memória*, manuseada constantemente pelo artista, a cada momento de suas decisões formais, a cada fase de sua invenção processual.

A gravura é um gesto técnico. Ouro, a técnica é um fazer dos tempos, da memória – não somente de “progresso” [...] (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.11, grifo do autor, tradução nossa)²⁷

Na técnica calcográfica de água-forte, as operações se constituem em isolar uma matriz de cobre com uma base de verniz, riscando sobre sua superfície a imagem pretendida e, em seguida, banhando-a em ácido para que a superfície descoberta pelos riscos possa ser corroída criando sulcos, marcas graves no interior dessa matriz. Processo inerentemente matérico, a gravura em água-forte se estabelece num ambiente de diálogo entre materiais. O cobre maciço, capaz de manter sua rigidez e planaridade, mas ainda maleável na medida para deixar-se corroer pelo ácido. Este, corrosivo na medida para gravar o cobre sem rasurar sua superfície ou interior. O verniz, aderente o suficiente para impregnar e isolar a superfície da matriz, mas ainda maleável o bastante para permitir o risco da ponta-seca.

Esse processo de investigação ao qual me dediquei se deu como um modo

27 No Original: “[...] voudraient rappeler le pouvoir considérable de cet effet de survivance, qui est un *travail de la mémoire* mené constamment par l’artiste, à chaque moment de sa décision formelle, à chaque phase de son invention procédurable.

L’empreinte est un geste technique. Or, la technique est un affaire des temps, de mémoire – pas seulement de “progrès” [...]” DIDI-HUBERMAN, Georges. **L’Empreinte** . Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

de compreender os princípios geradores que constituem a linguagem da gravura em água-forte de modo que atualmente, tendo abandonado minha produção de imagens por meio da gravura tradicional, busco desenvolver a linguagem por meio de uma contração entre os procedimentos de gravação e de impressão, de modo que matriz e impresso tornam-se uma coisa só – recortes distintos de uma mesma duração. Compreendendo minha produção em escultura como destinada a uma duração fragmentada e determinada pelos caminhos da matéria, recorro a uma expansão de encontro à gravura de modo a encontrar uma duração de algum modo mais durável, pois “(...) é que o seu resultado perdura, que seu gesto dá lugar a uma ‘marca durável’ “ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.23, tradução nossa²⁸).

Portanto, recorro a gravura para compreender a formação de *Sudário* como uma produção de índices, de marcas de passagem impregnadas. Entretanto, se buscava distanciar o evento instaurador da marca produzida, ao me deparar com as superfícies dos *Sudários*, encontro sinais que reiteram seu processo de gravação. Remeto, sob esse caráter indiciário, à imagem do *Sudário de Turim*, de modo que esta se torna a primeira referência ao imaginário mítico cristão de minha produção, anterior a performance *Dois Irmãos* [Imagem 58]. O *Sudário de Turim* teria sido a mortalha que envolveu o corpo de Jesus Cristo, sendo impressa pelo contato com seu corpo, produzindo, assim, uma imagem indiciária das feições de Jesus. É uma relíquia sagrada e carrega consigo um caráter aurático, uma existência única conforme aponta Benjamin:

[...] E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução [...] (BENJAMIN, 1955 in: BENJAMIN, 1987, p.167)

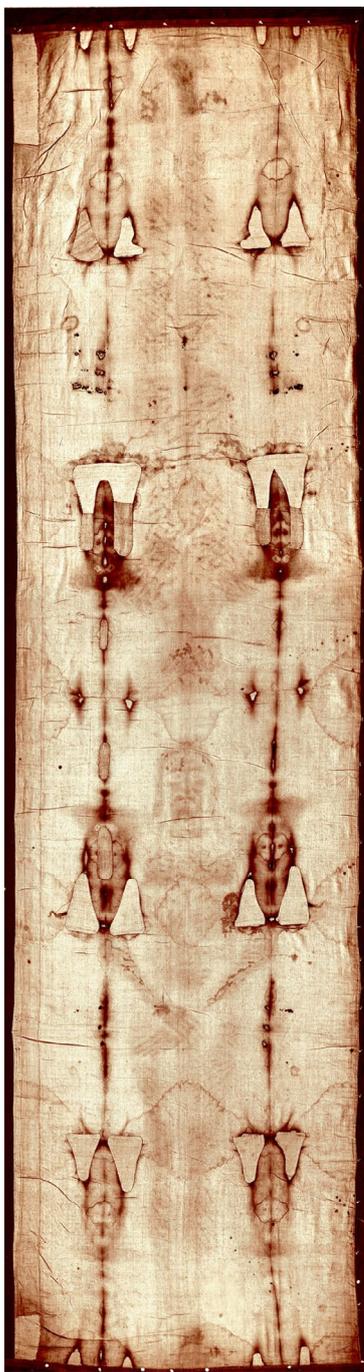
28 “Est que son résultat perdure, que son geste donne lieu à une ‘marque durable’”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Empreinte*. Paris: Éditions du Centre George Pompidour, 1997.

Aproximo-me da imagem de *Sudário de Turim* em busca de compreender esse valor de *aura*, um valor que se funda na existência única da obra no aqui e agora e que atesta a presença dos elementos da sua história de formação. Nesse sentido, recorro ao documento de cultura pois entendo nele um valor de culto que surge da pretensa contiguidade entre a peça de tecido e o corpo de Jesus – o que ocorre é um atestado de presença que se afirma na superfície onde só vemos ausência. O jogo que busco estabelecer na produção desses sudários ocorre justamente nesse lugar no qual a imagem impressa sobre a lona de opera uma presentificação do corpo por meio de sua ausência impressa. Se em *As Autofagias* produzia volumes de caráter escultórico envolvidos pelo tecido sob um caráter de pele, em *Sudários* me interesse pela perda desse corpo da escultura que funda um jogo duplo entre ausência e presença.

“O que é então a imagem? Ou: onde está a imagem? Está em nosso olhar ou apenas em sua memória e até em que grau ela está no impresso?” Pergunta Has Belting ao introduzir seu texto *Por uma Antropologia da Imagem* (2005, p.65), no qual busca um modo de compreender a constituição das imagens na cultura. Nos dirá:

(...) O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permanecem na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. (BELTING, 2005, p.69)

Imagem 58: *Sudário de Turim*.



Nesse sentido, a imagem impressa em sudário assume um contorno dúbio entre memória e presentificação, entre um campo de virtualização da imagem e um campo de atualização pela matéria. Sob a condição de gravura, uma condição indicial, *Sudário* torna-se mais do que imagem materializada – é uma imagem que opera pela condição de duplo de modo que, como índice, sua propriedade é tornar presente a ausência do corpo que lhe deu a marca, “A questão da imagem sempre diz respeito ao vestígio e à inscrição” (BELTING, 2005, P.73) [Imagem 59].

A imagem, nesse ponto, nos apresenta um problema. Quer dizer, onde está a imagem se ela é ausência? Belting responde que em sua visão a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica, um item de seleção e memória e “distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais” (2005, p.67). Paradoxos da imagem, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.76). Assim, separa-se imagem de *medium*, compreende-se que ela está ausente em seu suporte, sua morada é a memória.

Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de *medium*. Estamos dispostos a creditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos ver aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de *medium*. (BELTING, 2005, p.76)

Entretanto, em *Sudário* a relação entre memória, ausência e presença reformula a questão no sentido de que a ferrugem exsudada pelo volume contido no interior dos tecidos, em sua produção, funda um jogo entre o corpo produtor dessas imagens e as imagens como resquício. Isto é, as bases sobre as quais essas imagens são operadas não dizem respeito à representação. As lâminas de barbear imprimem seu contorno com certa precisão, criando uma estampa que se rebate pela superfície do tecido. São lâminas feitas de metais processados e inoxidáveis, matéria homogeneizada, conforme aponta Peixoto:

Os procedimentos e as técnicas da metalurgia consistem precisamente em extrair os metais – que na natureza existem apenas na forma de minérios, isto é, combinados com outros elementos químicos e na forma oxidada – e “purifica-los”. Ou seja: separar os metais da sua combinação inicial e reduzir o seu teor de oxidação. É assim, pela exposição ao carbono (e redução do oxigênio), que se dá a fabricação do ferro. O aço, sendo uma variante do ferro, que tem em sua composição uma concentração maior de carbono, gera uma liga com mais maleabilidade e dureza. Devido sua ductibilidade, o aço é facilmente deformável por forja e laminação, ao passo que o ferro é em geral fundido. (PEIXOTO, 2010, p.66)

Isto é, as lâminas que criam o corpo da imagem são resultado de processos metalúrgicos industriais que visam uma purificação do material. Reduz-se o minério apenas ao extrato metálico em uma combinação com carbono capaz de barrar sua percibibilidade de modo que o material possa conter, entre suas finalidades, usos cirúrgicos e de higiene. A lâmina de barbear é um produto comum e recorrente no repertório dos objetos de uso diário, entretanto é um objeto de desconforto e perigo por sua capacidade cortante. Porém é justamente esse processamento industrial que



Imagem 59: Detalhe de *Sudário n.1*, 2017, Pedro Paiva

é capaz de torná-la utilizável e segura ao ponto de ser compreendida como um objeto de higiene pessoal. Isto é, o que ocorre em relação ao material é um processamento que o priva de sua perecibilidade, no sentido metaestável, e o contém em uma situação estacionária capaz de adaptá-lo as conveniências do uso.

Entretanto, de acordo com Smithson, é a ferrugem, mais do que qualquer outra, a propriedade fundamental do metal:

[...] Entretanto quanto mais penso sobre o próprio aço, sem levar em conta os refinamentos tecnológicos, mais a *ferrugem* se torna a propriedade fundamental do aço. A ferrugem é propriamente uma capa marrom-avermelhada ou amarelo-avermelhada que com frequência aparece nas “esculturas de aço” e é causada pela oxidação (uma interessante condição não-tecnológica), à medida que há exposição ao ar ou à umidade. Consiste quase inteiramente em óxido férrico, Fe_2O_3 , e hidróxido férrico, $Fe(OH)_3$. Na mente tecnológica, a ferrugem evoca um medo de desuso, inatividade, entropia e ruína. O porquê de o aço ser valorizado, e a ferrugem não, tem origem em um valor tecnológico e não artístico. (SMITHSON, 1968 in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.189)

A ferrugem é uma propriedade inerente aos metais e acompanha-o em seu estado mineral bruto. É uma reação que ocorre na superfície metálica em contato com o oxigênio e reveste-o de uma coloração avermelhada de modo que se instaura como uma zona de passagem entre o interno e o externo. Nesse sentido, assume como um caráter de pele que resguarda o interior metálico dos externos – a ferrugem é o limite.

É desse modo que em *Sudário* recorro a essa ferrugem para estabelecer a relação entre presença e ausência do corpo que configura a imagem impressa. O *Sudário de Turim* possui o valor de documento de cultura por estabelecer uma pretensa relação de prolongamento com o corpo que o originou. Teria sido, assim, impresso pelos líquidos exsudados por aquele corpo mesmo, como sangue e suor. Desse modo, torna-se ao mesmo tempo um duplo e a substância do corpo originário. O jogo que busco estabelecer em *Sudário* se funda nesse lugar. A ferrugem, como propriedade inerente ao metal – como sua pele ou capa – assume a função de um pigmento exsudado capaz de gravar a imagem das lâminas, produzindo ao mesmo tempo uma relação de duplo e substância. O que ocorre é o inverso do que aponta Belting, pois o duplo que a imagem das lâminas produz em *Sudário* não existe apenas como imagem do plano virtual, mas como uma matéria que é ela mesma propriedade fundamental do corpo que lhe originou. Assim, a questão que

se estabelece funda-se em um jogo de presença e ausência a partir de um caráter de perecibilidade cujo desenvolvimento resulta em uma situação na qual não existirá escapatória da matéria. É um jogo que produz uma memória cuja invenção só pode encontrar fomento na imediatez da matéria presente.

Do mesmo modo, e por meio de articulações semelhantes, produzi em 2019 o *Sudário n.3* [Imagem 60]. Surge de um movimento de retomada dos *Sudários* e de um reconhecimento das questões envolvidas desde a produção de *As Autofagias*. Ao desmontar *As Autofagias*, armazenei as sacas preenchidas com sal por alguns anos até que em 2018 resolvi que as dissecaria. Desse modo, despejei o conteúdo do interior das sacas, armazenando-o, e passei a abrir as costuras dos tecidos. O resultado foi uma série de tiras retangulares de trapos rasgados e manchados, em torno de sessenta pequenos sudários [Imagem 61].

Essas tiras de algodão manchadas se apresentavam para mim como um material de prolongamento do trabalho, como um registro gravado do processo de *As Autofagias*. Como uma espécie de memória, eram cinzas de uma fogueira queimada pela febre da matéria e sobravam-me nas mãos, reclamando um modo de agenciá-las em uma nova obra. Foi desse modo que passei a costurá-las, em sequência, formando um novo sudário feito desses retalhos. Uma operação que, como a descrita por Nunora Ramos, “Costurar. Costurar as próprias cinzas. Costurar as próprias cinzas num corpo novo, frágil, feito de cinzas”. (RAMOS, 1993, p.79).

A impermanência em minha produção, operada a partir das noções próprias de entropia advindas da matéria, em relação a um caráter de perecibilidade é, no limite das operações, uma produção de documentos de memória do próprio trabalho. Os retalhos de *As Autofagias* ficaram sob a intenção de se transformarem em novas obras por um longo período no qual não era capaz de decidir de que maneira deveria operar essa transição. Entretanto, a ideia de juntar as unidades que foram repartidas em uma nova unidade me surgiu como um modo de manter uma espécie



Imagem 60:
Sudário n.3, 2019
Pedro Paiva
Tecido Manchado de óxido
160 x 135 cm.
Fotografia do autor.

de autonomia do trabalho frente a sua história. Desse modo, *Sudário n.3* estabelece um resgate de *As Autofagias* - obra que proporcionou a origem do primeiro sudário em 2017 - configurando suas partes remanescentes em uma nova situação que, sob a condição de duplo e substância, estabelece uma situação de transitoriedade da própria obra. O que se percebe é que a impermanência mais do que propiciar a perda dos trabalhos, propicia uma zona de passagem na qual eles se transformam em novos agenciamentos críticos cuja passagem do tempo os desloca em novas configurações.

É dessa forma que *Sudário n.3* produz uma atualização na condição dos materiais empregados, resgata trapos envelhecidos de uma outra obra que fora armazenada e esquecida e os reposiciona como um novo trabalho. Entretanto, essa atualização surte efeito não apenas nos trapos em questão, mas reposiciona a própria condição de *As Autofagias*. O que antes era uma obra escultórica instalada na parede que se apoiava sobre o trânsito dos materiais agora passa a se expandir como uma espécie de agenciamento produtor de gravuras. Isto é, ao alterar os efeitos dos processos da obra, ocorre um tensionamento nas suas causas.

Embora a noção de sudário como marca e vestígio encontre sua raiz no documento de cultura cristã, é sua operação geradora que me instigará a produzi-los. O sudário se origina como um lenço utilizado para enxugar o suor, tendo se transformado em mortalha que envolvia os corpos dos mortos. Propriamente dito, é um lenço ou tecido utilizado para enxugar a exsudação da pele, isto é, a secreção de líquidos orgânicos como o suor e o sangue.

Por etimologia, o nome *exsudato* provem do latim *exsudatus*, participio de *exsudare*, “eliminar pelo suor ou por transpiração”; de *ex*, “fora”, e *sudare*, “suar”. Isso permite usar *exsudato* e *exsudado* como sinônimos. Em latim, *sudor* significa “suor”, “transpiração”, em sentido próprio (FARIA apud: BACELAR et al, 2018, p.188)



Imagem 61: Retalhos de *As Autofagias e Sudário n.3*, 2019, Pedro Paiva

Exsudar, originário do latim, é uma contração entre os artigos EX = fora + SUDARE = suar. O que exsuda é, em outras palavras, aquilo que passa através das paredes celulares ou da pele. Sob essa perspectiva, é aquilo de perecível que há no corpo. A partir dos documentos de cultura cristã, a imagem de um sudário passa a se desenhar como superfície de deposição desses fluidos, trama na qual se retém e registra aquilo que de perecível ao corpo sobra. É “[...]conjectura e desejo de verdade, fantasia e simulação da verdade, corpo como agente e memória de sua própria história.” (HERKENHOFF, 1993)²⁹. Portanto, articular um sudário em minha

29 Texto publicado na exposição do artista Daniel Senise na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, em 1993 Disponível em: bit.ly/30TkAZ3

Acessado em 10 de outubro de 2020

produção torna-se um modo de agenciar matéria e memória sob a qualidade de duplo e substância ao mesmo tempo.

O conceito de sudário relacionado a memória é também explorado com grande força na produção do artista fluminense Daniel Senise. Para o artista, estes não serão dois temas a serem explorados, mas antes dois polos que surgem de suas operações de pintura. O sudário de Senise “[...] é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto” (SENISE in: SALLLES, 2002)³⁰. Daniel articula na linguagem da pintura uma noção de evento e registro que, ao impregnar o objeto na tela, posiciona a obra em um terreno entre a representação e o próprio objeto representado.

Realiza, entre 1992 e 1994, a série *Mãe do Artista*, na qual faz referência à obra *Portrait of the Artist's Mother* (1871) do pintor estadunidense James Whistler. Senise recorta a silhueta da mãe e a replica ao longo da série em busca de uma espécie de exaustão da figura, de modo que em *Sem Título (Vaso resultante das 2 mães de Whistler)* (1993), a transforma na figura de um vaso. Em *Portrait of the Artist's Mother – Whistler (Mãe de Pregos)*, obra de 1992 e umas das primeiras da série, o artista reconstrói a silhueta da figura apropriada com o óxido de pregos que foram depositados sobre o fundo branco pintado em tela de cretone [Imagem 62]. Em *Sem Título (Mãe do Whistler com Pregos e Martelo)*, realizada um ano após, o artista reconstrói a mesma figura agora sobre um fundo agenciado com os mesmos tons ferruginosos [Imagem 63].

Nessa série, o artista demonstra uma passagem de impregnação entre figura e fundo na qual, pouco a pouco, perdemos os contornos precisos da representação

30 SALLLES, Cecília Almeida. Fato sem Testemunha. 2002. Disponível em: bit.ly/33LF8EM

Acessado em 10 de outubro de 2020

Imagem 62: *Portrait of the Artist's Mother (Mãe de Pregos)*, 1993, Daniel Senise.



Imagem 63: *Sem Título (Mãe do Whistler com Pregos e Martelo)*, 1993, Daniel Senise.



que passa a se indiferenciar e somos deixados apenas com a substância ferruginosa como único atestado dessa passagem. Esse processo é conduzido até o ponto de uma outra figura surgir no espaço vazio entre as imagens da mãe, o vaso.

A noção do sudário, a palavra sudário repercute principalmente pela idéia de fusão, digamos, do modernismo e do período anterior ao modernismo, na natureza, na história, porque ao mesmo tempo em que é o corpo, é a representação do corpo. Refiro-me ao sudário, pensando no prego deixando a sua marca. O prego, o próprio material que o constitui está lá, mostrando o desenho do prego. Quanto ao simbolismo como a idéia de paramento, é mais uma leitura subjacente. Existem outras. O prego é o que une a coisa plástica ao deixar o seu resíduo na tela com a idéia original, quer dizer, o sudário. Quando se fala em sudário, referimo-nos ao sudário de Cristo. Mas a imagem difundida que existe dele é um raio X, no sudário real nada se vê. Aliás, isso me lembra um período meio difícil que passei em 93 em Nova York. Estava aflito e queria estabelecer parâmetros mais definidos para meu trabalho, queria uma maneira onde tivesse mais controle do processo. Cheguei então à conclusão de que o assunto principal do trabalho era o “termo” sudário/memória. Um binômio, vamos dizer assim, que criaria um determinado ambiente. Fiz uma revisão do que havia feito até então e vi que esta noção tinha uma relação forte com as obras. Porém, como a idéia sudário/memória é tão abrangente, posteriormente tentei defini-la melhor. Perguntei-me qual seria a qualidade dessa memória, para onde apontava. Vi então que esta não seria a minha maneira de trabalhar, que a elaboração do momento da execução da obra era parte fundamental do meu processo. Porém, nesta época projetei um trabalho que não cheguei a expor: duas telas enormes frente a frente, com dois brancos de qualidades diferentes, um lado com lençóis de hospital e outro de lençóis de motel. A indicação da origem dando a qualidade do olhar. Doe os lençóis para o hospital – mudei o logotipo de lugar – e eles me devolveram; no motel foi a mesma coisa. Em cada superfície milhares de pessoas passaram deixando uma marca, quase inexistente, mas é essa presença que cria a qualidade dos brancos. Hoje estou pensando na apresentação deste trabalho de uma outra forma. Como se fossem gravuras. Embora este momento tenha sido marcante posteriormente abandonei este desejo de formular as coisas a priori. (FERREIRA, 1999)³¹

31 FERREIRA, Glória. O Vôo do Bumerangue. 1999. Disponível em: bit.ly/3jPIHAC
Acessado em 10 de outubro de 2020.

Assim, o artista chega à obra 2.892, apresentada em 2011 na Casa França Brasil [Imagem 64]. Nesta obra, o artista monta dois painéis de grande dimensão, frente a frente formando um corredor que se abre em perspectiva. O artista reveste um dos painéis com lençóis de hospital e o outro com lençóis de motel, os quais havia doado e recolhido após o uso. Dessa maneira, articula a imagem de um sudário como um corredor que abre caminho entre a vida e a morte, entre o gozo e o sofrimento.

Em 2.892, Senise retoma uma noção de arquitetura de interiores que acompanha grande parte de suas pinturas. O artista abre uma perspectiva de qualidade linear que, inserida no espaço da Casa França Brasil, remete aos tratamentos espaciais de pintores como Piero della Francesca ou Giotto. Entretanto, a operação de Senise funda uma perspectiva tridimensional que, retro iluminada pela alvura dos lençóis abre “uma realidade dentro da qual nos colocamos com nossa perplexidade diante da vida e da morte” (SARAIVA)³². A memória que Daniel trabalha é operada por meio de um resquício que se materializa no sudário, entretanto é alimentada nesses casos pela história da arte. Tanto *Mãe do Artista* quanto em 2.892, o artista parece buscar na história da arte um elemento que, cristalizado na memória, encontra uma passagem perecível por meio de suas operações transformando-se em uma outra coisa: na primeira obra, a mãe do artista se torna um vaso; Já na segunda, a história da arte se espacializa em um terreno ordinário entre os leitos nupciais e os leitos de morte.

Entretanto, em 2.892, como no caso do sudário cristão referido pelo artista, os fluídos corporais não são visíveis. São marcas quase inexistentes, mas imantadas na alvura daqueles lençóis. Didi-Huberman, ao deter-se sobre a parede branca que delimita o espaço de *Anunciação* de Fra Angélico, percebe que “[...] A intensidade

32 SARAIVA, Alberto. Quase Infinito. Disponível em: bit.ly/340Gfmm
Acessado em 10 de outubro de 2020.

desse branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias. Chega mesmo a sugerir ao pesquisador de representações que ‘não há



Imagem 64: 2.892 1993, Daniel Senise.

nada’[...]” (DIDI-HUBERMAN,1990, p.25).

O que vem a ser essa contraluz e o que vem a ser esse branco? A primeira nos força a *nada* distinguir inicialmente, o segundo esvaziava todo o espetáculo entre o Anjo e a Virgem, fazendo-nos pensar que entre seus dois personagens Fra Angelico simplesmente havia posto *nada*. Mas dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria de ver. Olhemos:

não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. [...] (DIDI-HUBERMAN, 1990, p.24, grifo do autor)

Mais do que um objeto de pintura, o sudário de Senise é um acontecimento. É um “método de emergência da pintura, como epifania de um estado da matéria e da imagem, refere-se a uma transmissão de corporeidade e passagem de um corpo que ali não esteve.” (HERKENHOFF, 1993). O que ocorre, portanto, é a abertura espacial de uma passagem para a memória de modo que, ao atravessar o corredor, retro iluminados pela alvura das telas, passamos a nos encontrar nós mesmos imersos e impregnados pela substância dessa memória corporificada. É um ambiente no qual o não visível nos atinge abrindo uma passagem para o sintoma que habita na obra e bem mais que isso. Ele é matéria.

Os pregos que Senise utiliza na produção de seus sudários remetem a crucificação de Cristo. “Sim, antes do sudário veio a cruz, e com ela vieram os pregos. Há um código interno evidente na obra do artista. Também há, no prego, uma relação com a história da arte e da imagem [...]” (NAME, 2015, p.169). O prego de Senise remete aos eventos que possibilitam, de acordo com a liturgia cristã, a produção do sudário. Portanto, na obra, a imagem virtual do prego, tal qual o resquício de substância (seu índice), torna a afirmar a condição do sudário como um evento – funda um jogo entre o duplo e a substância – que quase tautologicamente remete as operações que instauram a obra. Mas também, o prego conduz outra passagem na obra do artista. O prego tem a função de prender, de pregar, de modo que ao utilizá-lo na citação da obra de Whistler, pode ser percebido como uma tentativa de fixar as imagens que recolhe da história da arte e, mais ainda, buscar fixar “[...] uma imagem fugidia. Imagem que é fantasma, mas é relevante; dor latente.” (NAME, 2015, p.169).

Do mesmo modo a articulação de *Sudário n.1* e *n.2* busca introduzir a

questão da memória como a presentificação de um acontecimento. A passagem da matéria produz os vestígios que, remanescentes no presente, circundam o campo onde o conjunto das obras habitam. Operar a exsudação dos materiais passa a ser uma busca por reter o rastro impresso dos eventos que lhe deram origem, posiciona as operações que conduzo em um jogo de tensão que se alimenta dessas passagens. Ao fazer uso das lâminas de barbear interesse-me pela qualidade cortante que elas possuem. São lâminas que violam a pele com um grau de gentileza, seu corte resulta mais de uma carícia do que de um gesto de violência. Ao reter o rastro substancial de sua passagem, me interesse justamente por essa qualidade, como se fizesse sangrar um objeto que faz sangrar, de modo a impregná-lo como agente e memória de sua própria história.

Ainda, em 2018 produzo *Dois Irmãos - Caim e Abel* ao retomar a performance *Dois Irmãos* a partir dos vestígios. Resgato os dois tecidos que haviam sido utilizados como superfície onde havia depositado sal e a terra durante a ação. Eles ficaram impregnados com manchas de terra e sal e ainda guardam uma memória do tensionamento causado quando utilizados como trouxas para carregar o material. São ao mesmo tempo registros e superfície de performance, duplo e substância dos procedimentos operados. *Caim e Abel* surge ao prender os dois sudários na parede pelas extremidades superiores e, no centro de cada um, fixar uma das pás utilizadas na performance. Aqui, um novo elemento se articula aos resquícios do gesto, as próprias ferramentas do gesto tornam-se corpo em repouso sobre o sudário. Mais ainda, elas mesmas impregnadas de terra e da ferrugem oriunda do contato com o sal tornam-se sudário [Imagens 65, 66 e 67].



Imagem 65: *Dois Irmãos - Caim e Abel*, 2018, Pedro Paiva
Lona de Algodão, manchas de sal e terra, pá de jardinagem e pá comum.
160 x 120 x 10 cm cada.

Caim e Abel se posiciona, assim, num terreno entre o registro e a agente do evento. Ao incorporar as pás na obra, as quais foram utilizadas para produzir a própria obra, o que coloco em jogo é a história do trabalho e de suas operações, de modo que ele passa a se desenhar como uma autobiografia de si mesmo. Entretanto ao mesmo tempo ele busca alimento no terreno externo da narrativa mítica de maneira mais evidente que a performance. Isso ocorre por conta de seu título que faz menção direta às personagens, ao contrário do que acontece durante a performance na qual não há menção direta a eles. O que decorre disso são duas questões fundamentais: a primeira delas é que *Caim e Abel* atualiza os sentidos das operações desenvolvidas em *Dois Irmãos* (do mesmo modo que *Sudário n.3* atualiza *As Autofagias*); a segunda é que como obra autorreferente, entrega tudo que há sobre si mesma sem, no entanto, falar de si mesma. Isto é, *Caim e Abel* não narra os elementos de sua história, mas os comprime em uma mesma superfície de modo que cavar, depositar, ensacar e transportar passam a coabitar no mesmo tempo e no mesmo lugar. É desse modo que se torna vestígio e substância do evento que lhe produz.

O *Sudário* em minha produção está intrinsecamente atrelado ao seu caráter operatório. Ao alimentar-se da distância temporal e da qualidade de vestígio impregnado, é mais do que uma superfície onde a imagem se imprime. Ele está na imagem ao mesmo tempo que está aquém dela. Ele é o seu próprio evento e operação de modo que os instrumentos de operação, como os pregos e lâminas e até mesmo o sal, assumem um caminho de indiferenciação com a obra. Como o pincel de Pollock (Ibidem p.51) que ao se dissolver em um recipiente que derrama a tinta, os instrumentos e materiais tornam-se mais do que ferramentas, eles se dissolvem de modo a se tornarem as próprias operações.



Imagem 66: *Dois Irmãos - Caim e Abel*, 2018, Pedro Paiva.



Imagem 67: *Dois Irmãos - Caim e Abel*, 2018, Pedro Paiva

2.2 M e a C u l p a u m a c o n t e n ç ã o d o v e s t í g i o

Mea Culpa é a nome do conjunto de trabalhos mais recentes que trago neste volume. Trata-se de peças que foram produzidas entre novembro e dezembro de 2019 para a exposição *Situação Contenção* realizada como fechamento do programa de residência ZERO oferecido pelo Corredor 14 em Pelotas – RS. Essa série é composta por seis peças planas de parafina que contém impressões da silhueta das lâminas de barbear preenchidas com sal e cinzas, com apenas uma delas contendo lâminas em seu interior [Imagem 68]. Foram instaladas na parede, de modo que a planaridade e baixo volume, bem como a relativa translucidez própria da parafina, deixou-as semelhantes a pequenos relevos. Essas peças foram instaladas em ambas as paredes de um corredor e em alturas diferentes, de modo que ficassem quase imperceptíveis a uma certa distância, porém emergissem à vista ao atravessar o espaço.

O uso da parafina surge após aproximadamente dois anos de testes com o material, os quais eram operados sob uma perspectiva de molde, impressão e informação. A parafina é um material de trânsito cujo emprego geralmente a posiciona na situação de veículo. É uma matéria servil pois serve aos pavios das velas, à acomodação de pigmento ou como resguardo da forma contida no interior de moldes nos processos de fusão metálica. Seu valor se encontra nessa capacidade servil que lhe impele ao trânsito, entre o líquido e o sólido, entre o combustível e o isolante. Ela possui uma qualidade de escorrimento que deriva desse trânsito, comumente percebido por seu emprego em velas e, nesse sentido, uma qualidade de

esgotamento da chama que alimenta. Posiciona, assim, uma imagem de um tempo que escorre, de uma duração cuja estabilidade é rompida pelo calor e passa a derreter atravessando um estado pastoso antes de chegar ao liquefeito. Matéria gregária, se aglutina às superfícies de contato e, transferindo seu calor, encontra um ponto de



Imagem 68: Vista da Exposição *Situação Contenção*, Pedro Paiva, Corredor 14, Pelotas, 2019

arrefecimento no qual se conforma sobre essa superfície. Desse modo é um material cujo caráter surge de uma ambiguidade emprestada de seus agenciamentos.

Mea Culpa faz uso da parafina como superfície contentora. Como volume que encerra sem esconder, acomoda no seu interior as marcas de um corpo que passou e o volume de uma matéria. Esse material me chega em grãos, pequenas lentilhas de parafina como são chamadas por seu formato. Para produzir as peças, derreti os grãos até que se indiferenciassem homogeneamente em liquidez, derramando-a, em

seguida, em fôrmas quadrangulares. Essa passagem é o que caracteriza seu uso, a parafina transita do líquido ao sólido e ao líquido retorna sem grandes esforços, sendo um material cujo servilismo lhe faz passível de se adaptar as formas côncavas. Essa qualidade que caracteriza seu servilismo, sua adaptabilidade as formas e superfícies na qual encontra suporte, o que permite a passagem do grão indiferenciado ao líquido homogêneo e, então, ao sólido maciço.

É essa adaptabilidade que capacitou, em *Mea Culpa*, a impressão das lâminas de barbear. Era preciso encontrar um ponto de arrefecimento da matéria no qual a solidificação fosse o suficiente para imprimir em profundidade as silhuetas das lâminas, sem que o interior liquefeito transbordasse e comprometesse a precisão das formas. A parafina é um material cuja secagem não ocorre por evaporação de seus líquidos, mas pelo arrefecimento do calor. Não se caracteriza nem por seu estado sólido e nem pelo seu estado líquido, mas justamente pelo trânsito que propicia entre os dois estados. É um material cujo estado atual é sempre potência do outro, cuja estabilidade é iminência de sua desestabilização. Como sua secagem ocorre por arrefecimento, a impressão era conduzida lentamente. Isto é, ela seca a partir do trânsito térmico, de modo que sua superfície é a primeira a enrijecer, criando uma pele leitosa que envolve o interior ainda líquido. Desse modo, seu enrijecimento ocorre por suas bordas e o centro interno do volume será a última camada a se solidificar. Essa pele brancacenta que se formou na superfície aos poucos ganhava espessura, de maneira que pressionava as lâminas lentamente dando profundidade às marcas conforme as camadas do material arrefeciam, acompanhando com cuidado a formação de bolhas que atestavam camadas ainda liquefeitas que podiam romper a superfície transbordando o líquido, o que deveria ser evitado para manter a precisão da impressão [Imagem 69 e 70].

Após o processo de impressão, era necessário que a matéria se estabilizasse e perdesse completamente sua maleabilidade de modo que a impressão das silhuetas também se tornasse estável. Era um processo, como um todo, que se valia

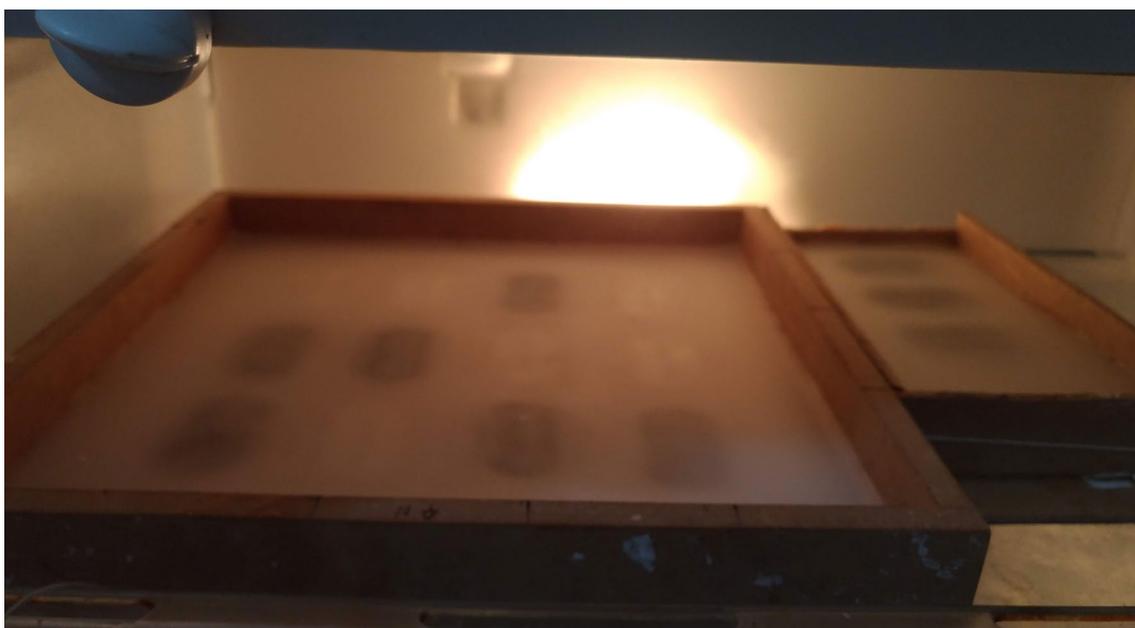
da capacidade moldável do material, mas sobretudo dependia de sua estabilidade estacionária. Ao arrefecer completamente, retirei as lâminas do interior das placas de modo que restasse apenas a marca de sua ausência.

Assim, preenchi as silhuetas gravadas alternando entre o sal e as cinzas, produzindo formas negras e formas brancas. Tinha diante de mim um tabuleiro leitoso, no qual distribuía casas brancas e casas escuras, uma superfície que agora acomodada servia a acomodação de uma outra matéria [Imagem 71]. A parafina possui qualidades aglutinantes de modo que ela mesma é capaz de se acomodar, ao contrário do pó dos materiais no estado em que se encontravam. Era necessário, ainda, fixar o pó depositado de modo que não se desprendesse de seu suporte, de modo que fundi novamente os contornos das silhuetas com a ajuda de um ferro de solda, criando uma espécie de veladura sobre o sal e as cinzas. Esse processo produziu um tipo de afogamento do material, transformando-o em um rastro visual que, estabilizado, era submetido pouco a pouco a uma perda. Isto é, o que tinha diante de mim era novamente uma superfície de parafina, de modo que a materialidade do pó da cinza e do sal submergiam apenas como contraste visual [Imagem 72].

Ao desenformar as placas de parafina, raspei suas superfícies de modo que ficassem completamente planas e lisas, ganhando brilho e translucidez. O resultado eram lâminas quadrangulares de parafina que continham em seu interior a marca das lâminas de barbear preenchidas em sal e cinzas. Entretanto, a camada do material que se entrepunha entre as impressões e a superfície da obra mantinha uma veladura leitosa que borrava o contraste das silhuetas. Isso ocorria de modo que a matéria, soterrada no interior enrijecido da parafina, submergia como uma cauda visível que, no entanto, encontrava limite na superfície. Isto é, o que ocorre é um jogo no qual o signo indicial, transformado em imagem contida, tornou-se uma mera cauda visual, barrada pela superfície. Não a atravessa, pelo contrário, encontra um limite sobre o qual se comprime, imprimindo sua imagem do lado de dentro da camada leitosa [Imagem 73 e 74].

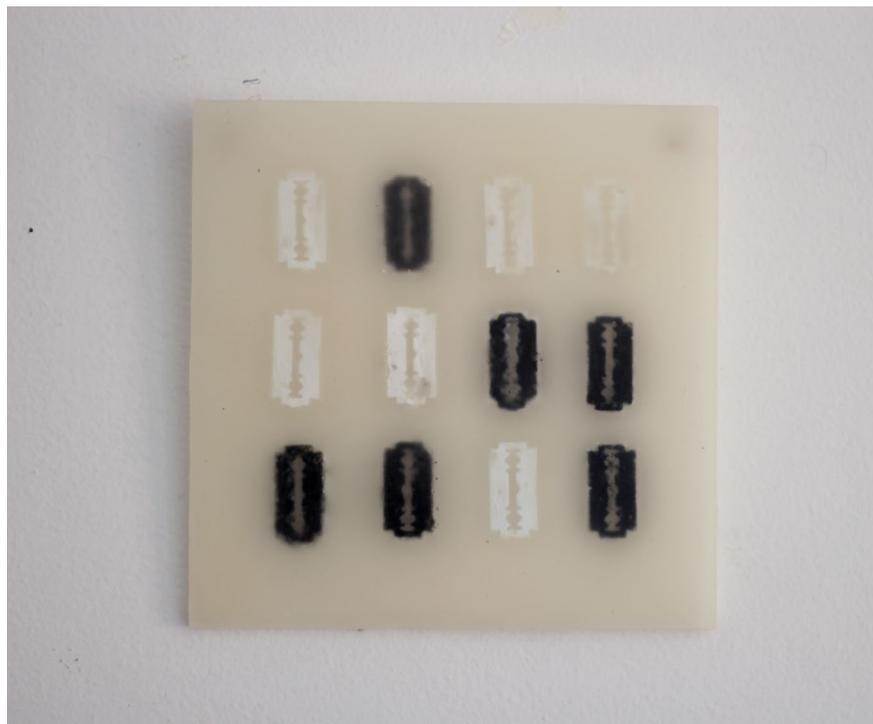


Imagens 69 e 70: Produção de *Mea Culpa*, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.



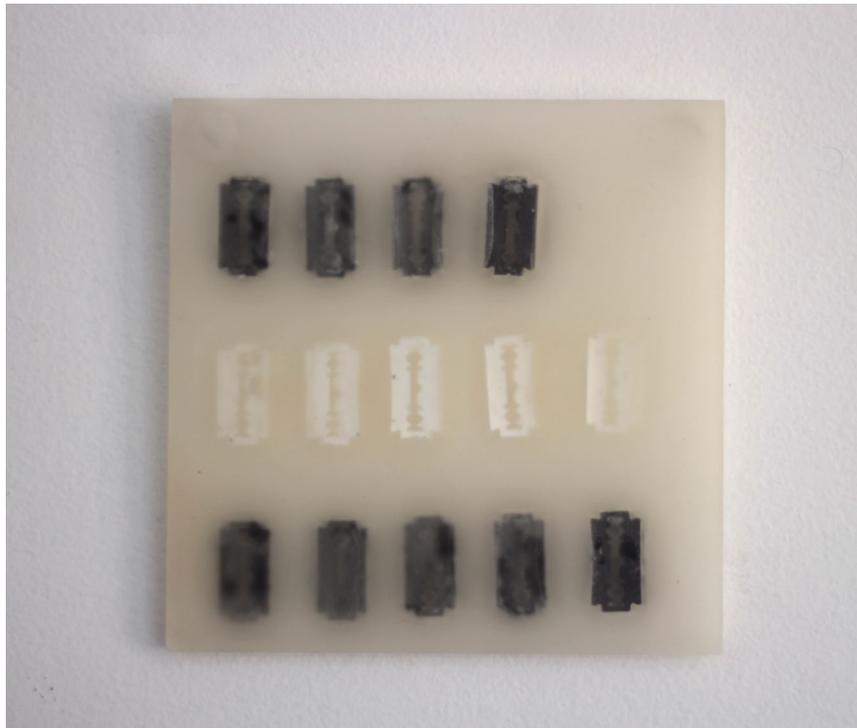
Imagens 71 e 72: Produção de *Mea Culpa*, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor.

A transparência do trabalho o alicia em um jogo de visibilidade que parte dos materiais presentes, mas o conduz em uma situação de memória pois faz necessário buscar a imagem contida no interior. Isto é, acarreta um certo esforço não para apreender a forma contida, mas para discernir seus limites. Sua visualidade ocorre ir de encontro a superfície em busca de seu interior. *Mea Culpa* é um trabalho que parece querer ser conduzido pela imagem que produz, a qual surge de seu interior e é barrada pela superfície da obra de modo que essa se torna uma superfície de retenção que filtra a passagem visual da matéria. É resultado de um arrefecimento que pouco a pouco alcança o interior da matéria, produzindo uma imagem que pouco a pouco ganha contorno. O que começa como uma leve sombra aos poucos torna-se borrão e assim lentamente transiciona até que a matéria, sólida e maciça, é capaz de acomodar a passagem da imagem. O que corre em *Mea Culpa* é uma passagem



Imagens 73: *Mea Culpa n.1*, 2019, Pedro Paiva. Parafina, sal e cinzas. 23 x 23 cm
Fotografia do autor.

Imagens 74: *Mea Culpa* n.4, 2019, Pedro Paiva. Parafina, sal e cinzas. 23 x 23 cm
Fotografia do autor.



sutil da matéria que, velada, encontra na transparência um respiro, fundando uma espécie de ambiente, conforme aponta Nuno Ramos:

A transparência é uma camada que mal se percebe (a não ser pelos reflexos), mas que cria uma espécie de ambiente. A água, quando deixa ver aquilo que recobre, através da própria limpidez e finitude de seu fundo, transforma-se nesta camada. Aparece como um desvio daquilo que guarda em seu interior, recobrando-o com seus cuidados e refrações, mas deixa supor seu interior sem este desvio. Esta tensão entre as duas imagens, a percebida e a suposta, é que dá interesse à transparência. (RAMOS, 1993, p.65)

Essa certa transparência da parafina remete a ambientes líquidos, mantendo a memória e a potência de seu próprio derretimento. Supõe, ainda, seu interior sem desvios de modo que enseja um alcance do rastro retido, submerso pela parafina. Entretanto, *Mea Culpa* é matéria solidificada, mantém o rastro liquefeito apenas

na memória e na potência. A vista, ao alcançar a superfície do trabalho, é capaz de sentir a dureza do material pois não o atravessa, encontra resistência. É essa resistência que em *Mea Culpa* produzirá a tensão entre as imagens percebidas e as imagens supostas.

Isto é, o que rege o trabalho é uma espécie de lógica da emergência. Ele é operado a partir dos trânsitos entre fases que a parafina estabelece de modo que os procedimentos conduzidos dizem respeito a essa lógica. O resultado das operações compreende sua translucidez, dureza e rigidez – propriedades que não são percebidas microscopicamente, apenas se manifestam na superfície tátil do material. Isto é, sólida ou liquefeita, a parafina possui as mesmas propriedades moleculares e, portanto, permanece parafina. Do mesmo modo, é por essas propriedades que as imagens das lâminas emergem na superfície do plano. Essas qualidades materiais, são oriundas de um processo coletivo no qual a matéria se organiza, segundo o que aponta Peixoto:

Esse processo é regido pelo princípio da *emergência*. Trata-se de um modo de organização, consequência da agregação de matéria em conjuntos macroscópicos. As leis físicas têm origem coletiva, os processos da natureza surgem da auto-organização macroscópica. As fases da matéria – os estados sólido, líquido e gasoso – são fenômenos emergentes. A organização das fases é responsável pela existência dos objetos, a matéria adquirindo forma definida e resistência elástica a deformações. Os fenômenos de organização relacionados às fases da matéria, como a rigidez, não são sensíveis a detalhes microscópicos. Trata-se de um estado coletivo: comportamentos ordenados em amostras grandes, mas imprecisos em pequenos. (PEIXOTO, 2011, p.49)

Paradoxalmente o resultado é uma espécie de desmaterialização da obra. Isto é, *Mea Culpa* se torna uma superfície visual de profundidade. Opera por um princípio de contenção que comprime no seu interior as marcas de passagem,

**Imagens 75: *Mea Culpa* n.2, 2019, Pedro Paiva. Parafina, sal e cinzas.
41 x 8 cm
Fotografia do autor.**



permitindo a emergência apenas de seu rastro. As bases de parafina possuem uma espessura baixa, despontam da superfície onde são colocadas como relevos, porém abrem uma visualidade para seu interior. Entretanto, essa desmaterialização é momentânea, ela dura até o momento em que a vista esbarra em sua superfície. Dessa maneira, a superfície da parafina é a única que se mantém enquanto superfície matérica, a cinza e o sal se transformam em contraste e só são percebidas pelo intermédio da camada brancacenta que a filtra.

Funda-se um jogo entre o visível e o não visível, pois a parafina age na obra como um campo, cria um espaço interno que suporta a matéria contida, mas filtra sua passagem. É ao mesmo tempo suporte e superfície visual, uma espécie de perspectiva atmosférica ao mesmo tempo que prolongamento da superfície plana da parede onde é fixada. Esse agenciamento emergente, matérico e visual, desloca o trabalho para uma espécie de oposição aos *Sudários*. Isto é, no caso dos sudários a imagem é fruto de uma operação de impressão que ocorre na superfície dos tecidos, produzindo um índice cujo gesto produtor se encontra aquém dela. Em alguns



Imagens 76:
Mea Culpa n.5, 2019, Pedro Paiva.
Parafina e cinzas.
8 x 8 cm
Fotografia do autor.

pontos, as manchas de óxido possuem uma espessura de encrustamento da ferrugem. Nesse sentido, são contornos que saem da superfície de acomodação em direção ao olho. *Mea Culpa* funciona pela lógica contrária, ele encerra como caixa contentora, dentro de si. A imagem derivada do contorno impresso – marca de ausência – só causa efeito visível pela opacidade dos materiais contidos. Assim, em *Mea Culpa* abre-se um jogo *virtual*, semelhante ao que aponta Didi-Huberman:

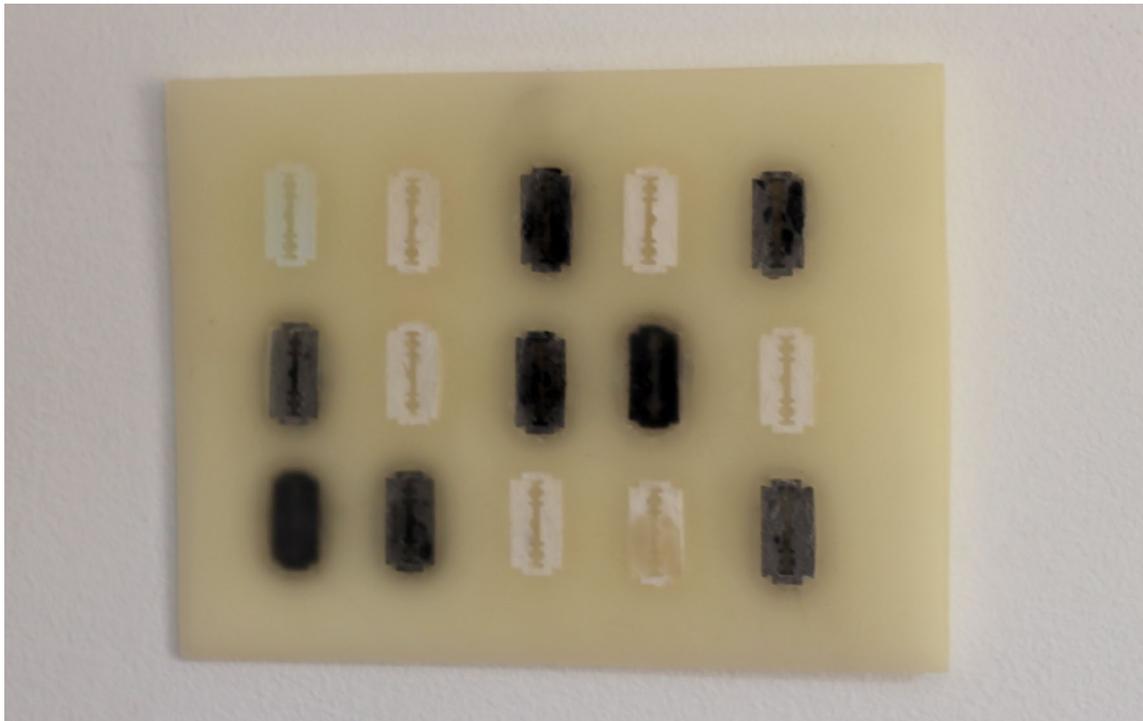
Mas é muito difícil nomeá-lo como faríamos com um simples objeto. Seria mais um *acontecimento* do que um objeto de pintura. Seu estatuto parece ao mesmo tempo irrefutável e paradoxal. Irrefutável porquê de uma eficácia sem desvio: sua *potência* sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto – “há branco”, simplesmente, aí diante de nós, antes mesmo que esse branco possa ser pensado como atributo de um elemento representativo. Portanto, ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá: puro “fenômeno-índice” que nos põe na presença da cor gredosa, bem antes de nos dizer o que essa cor “preenche” ou qualifica. Assim, aparece destacada a qualidade do figurável – terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinas. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p.25-26)

Se a série *Sudários* se articula por jogo entre uma ausência que testemunha a passagem de uma presença, *Mea Culpa* se articula por uma presença inalcançável, porém não ausente. Isto é, as marcas e a matéria estão ali, porém apenas são visíveis como contraste. Esse jogo abre uma espécie de virtualização da obra, como se fosse preciso abri-la. Opõem-se aos *Sudários* pois eles se articulam sob uma lógica da perda, os referentes das manchas já não estão mais lá. *Mea Culpa*, pelo contrário, imprime uma cauda visual da matéria que busca de ser alcançada pela vista. É nesse sentido que a virtualidade da obra se opera de modo que reter a matéria, estabilizá-la em estacionamento, estagná-la, é no limite operatório, uma busca por privá-la de sua duração.

Em a *A Imagem Queima*, sempre em busca de uma modalidade aberta do visível, Didi-Huberman usa da imagem de uma mariposa para entender a duração das imagens que nos chegam por meio da História da Arte. Nos diz sobre o voo das mariposas:

Se formos caçadores natos ou fetichistas, ou se estivermos angustiados por perdê-la, desejaremos, o mais rápido possível agarrá-la. Corremos, pontamos, lançamos a rede: a prendemos. Outro tipo de emoção. Asfixiamos a maravilha em um frasco de éter. Voltamos para casa, alfinetamos a falena, delicadamente, sobre uma tábua de cortiça. A cobrimos com um vidro. Vemos perfeitamente, doravante, a reticulação das formas, a organização das simetrias, o contraste das cores: nova emoção. Mas percebemos – logo ou depois de muito tempo, apesar da alegria do troféu, apesar da leveza sempre viva, das cores – que a essa imagem falta, no entanto, o essencial: sua vida, seus movimentos, seus batimentos, seus percursos imprevisíveis e até mesmo o ar que outorgava um meio a tudo isso. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.32)

Sua proposição parece seguir um caminho semelhante ao de Bataille, pois busca na imagem algo como seu contingente *informe*. Isto é, considera na fixidez imóvel das mariposas retidas um fetichismo ordenador, capaz de dar a ver seus contornos precisos em um desmembramento positivista. Didi-Huberman se interessa pelos efeitos negativos da imagem, aposta numa cisão do visível, um corte capaz de abrir os sintomas da imagem de modo que ver se torne uma operação produtora de uma “[...]matriz misteriosa, virtual, de acontecimentos inumeráveis” (2018, p.30). Torna-se uma imagem que age como a aranha ou o escarro de Bataille, a qual desclassifica, desaloja seu sentido em uma abertura do *sintoma*. É nesse sentido que aproxima a imagem na tradição histórica de um sentido de cinza, de resquício da queima. A imagem enquanto registro arquivado possui, de acordo com o autor, uma qualidade de cinza não só pelo tempo que passou, “mas pelas cinzas de tudo que o circundava e foi queimado” (2018, P.35).



Imagens 77:
Mea Culpa n.3, 2019, Pedro Paiva.
Parafina, sal e cinzas.
33 x 25 cm
Fotografia do autor.

No limite de seus procedimentos, *Mea Culpa* é um trabalho operado sob a perspectiva do arquivamento. Trata-se de produzir um registro indiciado pela marca da lâmina, mas um registro que não serve a si próprio, antes serve à acomodação de um material que é ele mesmo rastro de passagem. O que opero, então, é uma contenção dessa matéria de modo a aliciá-la em um estado de dormência proposto pela estabilidade da parafina. Isola-se a matéria transiente em um corpo estacionário produzindo um arquivamento, de modo que ela é privada de sua duração. É nesse

sentido que compreendo a virtualidade que provém da camada leitosa de parafina em *Mea Culpa*. Privada de uma duração, retida, torna-se uma imagem que se projeta do interior das peças. Dispõe da matéria em uma situação de presença que, justamente por sua permanência, torna-se um outro tipo de resquício. Desse modo, *Mea Culpa* se articula por uma operação inversa a que conduzo nos outros trabalhos, ela abre um ambiente próprio que está para além de sua superfície.

Ainda, em relação ao caráter de contenção, *Mea Culpa* é operada em busca de conter os materiais. É sal e as cinzas, enterrados no interior da massa cerosa, que, contidos, produzem a imagem virtualizada. Gravar a silhueta das lâminas, como já dito, é produzir um vestígio, uma marca de contiguidade que afirma a passagem de um gesto. Ainda, é marca que retém o contorno limite do corpo, silhueta como as de Ana Mendieta. A silhueta das lâminas forma um duplo que se corporifica em seu vazio, produz uma memória alimentada pela ausência de sua matriz. É nesse sentido que busco preenchê-las com materiais que associo à passagem da memória. Sendo a primeira vez que faço uso das cinzas, matéria que associo a memória da queima que a origina. São elas mesmas resíduo carbonáceo que sobra do processo e possuem uma certa qualidade de censura, pois não apenas são fruto da queima que consome o corpo inflamado, mas ela mesma é o que resta como pó indiferenciado - inclassificável.

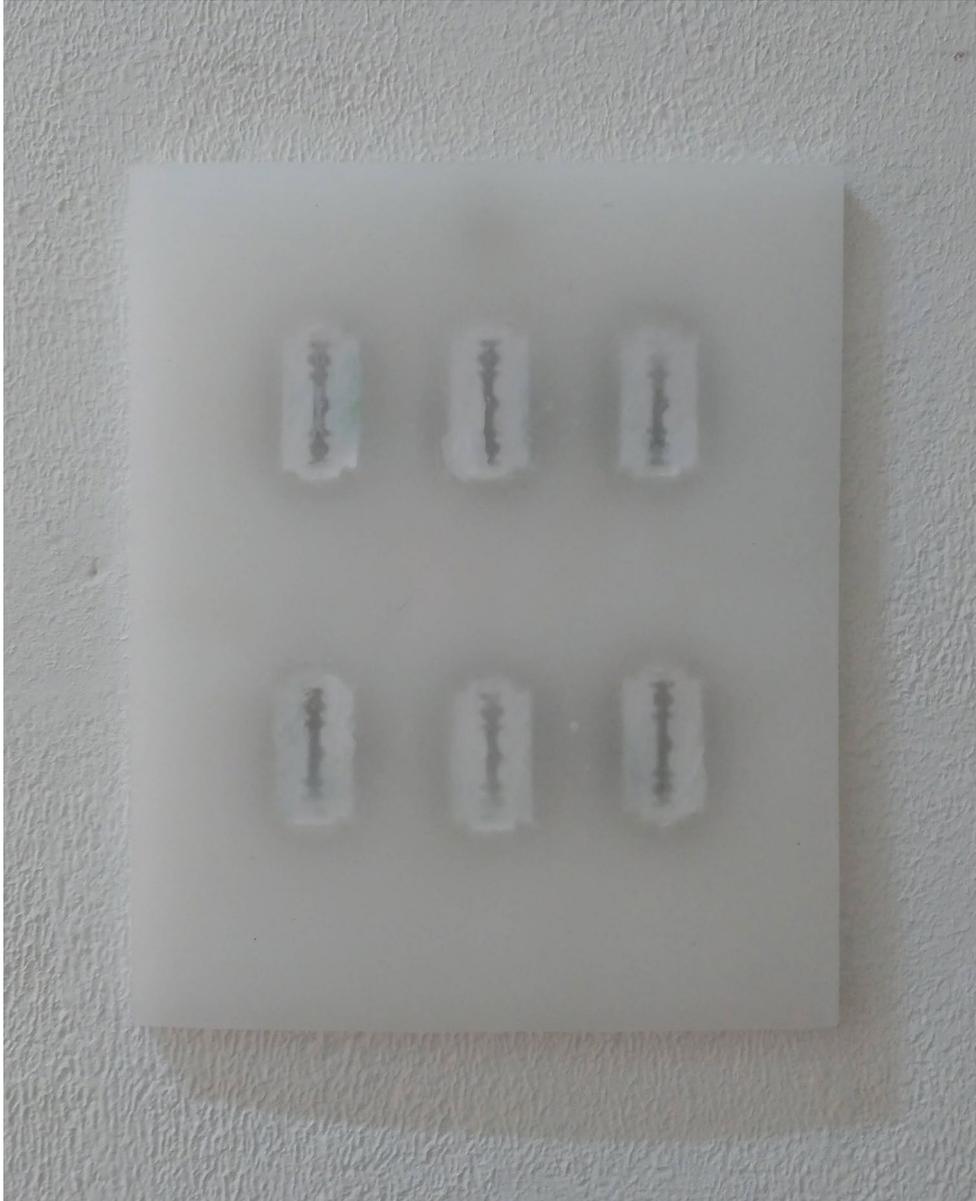
Mea Culpa é um conjunto articulado em minha produção como um retorno à gravura como produção de imagens. Entretanto, contaminado pelas operações da matéria, soluciono a produção de matrizes de imagens virtuais por vias de um corpo materializado. A operação que se funda, em *Mea Culpa* se posiciona como um modo de manter indissociável a impressão e imagem impressa – é uma imagem que se imprime da superfície interna da obra, uma

imagem que se forma em seu interior e coexiste como matriz e impressão. Assim, mantém-se a lógica do conjunto, entretanto opera-se de maneira inversa - funda um jogo entre o virtual e o atual, entre o que está contido em seu interior matérico e a sua superfície perceptível.

Mas nesse processo, ao inverter as operações encontro um resultado semelhante. Ela é matéria. *Mea Culpa* se articula como uma fuga, uma abertura de um espaço contido em seu interior, mas barra a passagem reafirmando sua materialidade, ancora a obra justamente na materialidade de sua superfície. Do mesmo modo, a relação que se estabelece entre a replicância das lâminas em seu interior e a produção de uma lâmina quadrangular de parafina, funciona como um modo de reter o instrumento de passagem. As lâminas dizem respeito, nesse sentido, a uma economia dos signos imagéticos que utilizo em meu trabalho, realocam as mesmas lâminas utilizadas com instrumento autogerador em *Sudários*.

Em *Mea Culpa* n.6, última peça da série a ser produzida, entero as lâminas utilizadas para impressão no interior da parafina. Como em *Caim e Abel*, essa peça ganha um contorno autorreferente de suas operações produtoras, contendo no seu interior o próprio instrumento de operação. Resulta daí uma situação de inacabamento pois ao soterrar a lâmina, privo-me do instrumento de raspagem da superfície da peça. Assim, *Mea Culpa* n. 7 possui uma superfície acidentada, porém lisa que apresenta reflexo.

As lâminas em seu interior foram postas sobre uma camada de sal, de modo que pudessem oxidar no interior da peça. Aos poucos pequenas manchas de óxido azulado se formavam no seu interior, dotando a peça de uma duração que não está presente nas outras e resgatando a lógica dos *Sudários* por uma simples inversão de operação. Nesse sentido, resgato a gravura buscando aliciar a produção de imagens ao jogo material. A imagem impressa é a própria



Imagens 78: *Mea Culpa n.6*, 2019, Pedro Paiva.
Parafina, sal e lâminas de barbear.
25 x 20 cm
Fotografia do autor.



Imagens 79: *Mea Culpa* n.6, 2019, Pedro Paiva. Fotografia do autor

matéria que se imprime, uma cauda visual que se prolonga na superfície do trabalho.

O título da obra abre-a ao encontro de uma busca pelo gesto gerador, o qual está retido no seu interior. *Mea Culpa* faz referência, tal como sudário, aos signos de cultura cristã por intermédio da oração católica que utilizada da confissão dos pecados, na qual o orador enumera intercessores ao se responsabilizar pelos seus atos. A questão da memória em *Mea Culpa* vai de encontro a um rastro da lâmina, rastro de um instrumento impressor, mas encontra em seu lugar apenas uma memória – pelas cinzas, pelo sal e brevemente pelo corpo ferruginoso. Isso ocorre de modo que o possível caráter de culpa, evocado pelo título, inscreve uma relação entre causa e efeitos produtores da obra. Isto é, as operações de gravura como registro - como ato de gravar – conduzem *Mea Culpa* à uma espécie de tautologia processual a partir de um rebatimento de suas causas e efeitos.

Dessa maneira, *Sudários* e *Mea Culpa* estruturam uma cauda processual que, ao rebater as obras em suas aberturas, resgata sua fisicalidade. Operam uma transição da escultura para a gravura em busca de uma retenção pela ordem do rastro. A matéria é sua duração, existe em uma zona de passagem que passa constantemente. Compreendendo minha produção em escultura como destinada a uma duração fragmentada e determinada pelos caminhos da matéria, busco uma passagem entre os procedimentos escultóricos e os procedimentos de gravura em busca de prolongar sua duração pois o que decorre dessas operações é produção de um corpo único que, ao mesmo tempo, é matriz e impressão. É ele mesmo matéria e memória.

C o n c l u s ã o

E M E R G Ê N C I A S D A M A T É R I A

Como dito na introdução da dissertação, esta pesquisa nasce de uma vontade de compreender a impermanência em meu trabalho. Surge de um confronto entre a passagem da escultura feita matéria que, fisicalizada, encontra seu espaço próprio em uma abertura com o tempo. *O que resta ao olhar?* Essa foi a pergunta que me trouxe a essa pesquisa. No entanto, naquele momento, a ênfase recaía sobretudo no verbo “olhar”. Sem dúvida que esta produção que apresento também se desenvolve por sua visualidade e carrega consigo o rastro da História da Arte. Não recuso o termo “olhar”, apenas sua ênfase. No entanto, reconheço que foi essa ênfase que me ajudou a abrir o caminho que aqui busquei desenvolver. A resposta é muito clara, descobri rapidamente, bastava reformular a frase sem sua interrogação, com uma ênfase no verbo (operação) que configurava o problema em questão. O que *resta ao olhar*

Grosso modo, as operações que conduzo culminam em um resto. Ao caminharem suas passagens, sobra ao olhar apenas os seus resquícios. Essa reformulação da frase, transformada em uma afirmação, parece espelhar o desenvolvimento dessa pesquisa. O que *resta ao olhar*, vestígio indicial dos processos

que conduzem as obras, tornam-se a totalidade do visível, de modo que para conduzir essa pesquisa se fez necessário olhar a eles. Isto é, olhar os *restos* como aquilo que no presente se faz presente. Benjamin, ao correlacionar a ideia de memória à uma escavação arqueológica, aponta que mais importante do que a catalogação dos objetos resgatados é o mapeamento dos estratos – camadas de tempo terreno – que se acumulam sobre ele. O *resto* pressupõe sua memória, o rastreamento dos caminhos percorridos e das marcas que ele produz, mas essa memória só pode ser encontrada no terreno do presente. Desse modo, desenvolvi essa pesquisa por uma investigação dos vestígios produzidos pelas obras, ruídos que ecoam nesse tempo em que eu e a obra habitamos. É essa reformulação que reposiciona, para mim, a primazia da visibilidade como incômodo vicioso. O vestígio diz respeito ao seu evento, entretanto cria um lapso da direção entre causa e efeito. A causa torna-se ausente, o efeito sua única presença. O não visível é o que conduz a obra, os momentos críticos que ocorrem fora da vista humana, e não menos decisivos. O que institui a escultura que produzo é aquilo que dela tem de mais íntimo e interno, seu movimento próprio, livre do meu direcionamento.

Concordo com Nuno Ramos quando ele diz que “no limite, a escultura não deve durar um instante. Se dura para sempre, não dura para ninguém.” (RAMOS, 1993, p.33), também sinto uma espécie de aflição diante das coisas que duram. Essa duração, desprovida de movência, inerte, me surge como um impedimento da autonomia das obras que busco alcançar. Isto é, a produção que conduzo abre mão do controle total, as situações de contenção que opero são sempre circunstanciais, por isso situações, e são sempre uma disputa, por isso contenda – no limite, o que busco são obras que podem me escapar. É nesse sentido que busco uma outra *duração*, uma duração movente, contínua. De certo modo, o que me proponho a fazer – Pigmaleão Pós-Moderno – é encontrar uma maneira de fazer essas obras habitarem a mesma *duração* que eu, uma duração cuja movência é produtora de passagens, visíveis e não-visíveis.

Duchamp, em seu *Com Ruído Secreto*, nos colocou uma pergunta que ainda hoje é pertinente. O artista coloca um novelo de lã preso entre duas placas metálicas, as quais o fecham como um sanduíche e são fixadas por parafusos e porcas. Formam uma estrutura quadrangular vazada cuja única finalidade é conter como uma prensa o novelo, de modo que os parafusos agem ao mesmo tempo como estrutura e base da obra, sendo suas extremidades os quatro pés que a sustentam. Na superfície da placa metálica superior foram inscritas palavras em francês e em inglês com algumas letras substituídas por pontos, tornando o texto indecifrável. Por fim, e mais importante, um objeto foi colocado no interior do novelo de lã por seu amigo Walter Arensberg, objeto cuja identidade é desconhecida. Esse objeto produz um ruído, barulho que atesta sua presença, mas não elucida sua definição, de modo a transformar o próprio objeto em uma espécie de ruído. O ruído secreto, eco inclassificável e contido, é um murmúrio que nos lembra de que o tempo movente se move mesmo quando a vista é ausente. Mais ainda, nessa *duração* é o ruído quem nos alcança, e não o contrário.

A produção que conduzo, nesse sentido, busca encontrar na matéria um modo de posicionar a escultura no tempo presente continuamente. Me surpreende, nesse processo de pesquisa, a possibilidade de discussões que essa conversa permite. Smithson, por exemplo, artista com o qual nunca tive proximidade, surge como um interlocutor crítico para o desenvolvimento dessas reflexões. Ao exemplo de Smithson, em sua escala geográfica e em sua entropia arrefecida e estacionária, sinais pelos quais não me interessei até o momento em que as questões foram postas. Entretanto, diferente de Smithson, me interessei pela escala da mão, pelos agenciamentos que posso conduzir com o uso dos materiais mínimos ou primários que tenho ao redor. É nesse sentido que em minhas operações, abro mão de um caráter de precisão. A precisão que conduzo é sempre circunstancial e nunca descritiva. Essa precisão de registro durável do evento e seu controle, posicionam as inscrições sob uma lógica do ordenamento, da marca durável cuja finalidade é sua

decifração. Bataille propõe seu *Dicionário Crítico* não como um registro de sentidos, mas com o princípio de dar as tarefas das palavras. Seu *informe*, termo que serve para desclassificar, propõe uma lógica diferente, sobre outros termos – sobre uma condição negativa entre efeito e causa. É dessa maneira que sua poeira, supondo que um dia ganhe a disputa, abriria as fronteiras para os “terrores noturnos cuja ausência no tornou grandes tabeliões” (Ibidem p.62). O que opera essa escultura é aquilo que lhe escapa, é o seu grão ausente que produz a falta de sentido. Isso surge daquilo que é o seu não-visível, dos movimentos que nascem na relação que ela mesma estabelece com os ambientes em que se encontra. É nesse sentido que ao dialogar com Smithson, me distancio de sua produção. O trabalho que desenvolvo, em sua espacialidade, procura um prolongamento com o ambiente em que se inscreve, um prolongamento que no limite o tornaria indiferenciado, um prolongamento que ocorre por infiltrações, por uma passagem secreta como a que opera Brígida Baltar – fusões sutis, mas não menos potentes.

Operar a matéria e buscar nela sua sedição para mim resulta em compreender que matéria e memória não se situam como polos opostos de uma linha latitudinal. Matéria e memória andam juntas, de modo que a escultura se torna ao mesmo tempo evento e registro. A contenção da matéria deixa de ser seu fechamento, mas um modo de encontrar o limite entre essas duas partes, conceber o ponto onde interno resguardado e o externo exposto se diferenciam, para então perceber que essa fronteira é movente – ela age como o seu *informe*.

Assim, a correspondência entre matéria e memória vai além de uma relação pré-estabelecida entre a impermanência da matéria e a permanência das imagens. Esta interligação encontra uma situação na qual matéria e memória, evento e vestígio, se fundem sobre uma meta-estabilidade crítica, de modo que a escultura que conduzo é ela mesma uma ruína articulada pelas suas fissuras. A imagem, rastro produzido por um tensionamento das operações de gravura, carrega por sua vez sua estrutura

genética, duplo e substância de seu evento, de modo que matéria e memória, evento e vestígio se tornam indissociáveis em sua passagem. São resultado de um processo que não se divide entre a imposição pré-determinada de uma configuração, mas que constrói sua própria passagem por intermédio do seu dinamismo. O que constitui essa produção, portanto, é uma operação de *emergências*, qualidades que emergem sobre as superfícies, deslocam passagens entre as zonas internas e externas onde sua visibilidade atualizada é um movimento de busca pelo seu não visível.

B I B L I O G R A F I A

ACOSTA, Daniel Albernaz. **Daniel Albernaz Acosta**. São Paulo: Ed.USP, 1997.

AGUILERA, Fernando Gómez. A Estátua e a Pedra - o autor diante do reflexo de sua obra. In: SARAMAGO, José. **Da Estátua à Pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed.UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

ALVARENGA, Juliana. Arte e Conhecimento: Alquimia e o novo paradigma da ciência. **Revista Estúdio**. Revista do Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa. V.3, n.5, p. 358 – 365, verão de 2012.

ANJOS, Moacir. A Espessura da Coleta in: BALTAR, Brígida; DOCTORS, Márcio (Org.) **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. (Prévia online) Disponível em: http://www.editoracircuito.com.br/_books/brigida.pdf

Acessado em 16 out. 2020.

ARAGUTTI, Jonas Arrabal. **Sobre voz e outras esculturas**, ou, Livro de mar. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade do Estado do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

ARAUJO, Adriani Ferreira de. **Da Cruza da Matéria à Imagem Tangível**. Reflexões sobre uma prática plástica entre espessura e (im)permanência. Dissertação [Mestrado em Poéticas Contemporâneas], Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

ARBEX, Julia. Perecível. Revista **Arte ConTexto**. Verbetes da Arte. Porto Alegre, v.6, n.15, mar. 2019. Disponível em: <http://artcontexto.com.br/portfolio/perecivel-julia-arbex/>

Acessado em 26 de novembro de 2020.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARRIOLA, Magali. A Victim and a View: Some Thoughts on Anticipated Ruins, 2005 in: DILLON, Brian (Org.) **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011.

BACELAR et al. **Expressões Médicas**. Glossário de Terminologia Médica. Conselho Federal de Medicina, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307888682_Expressoes_Medicas_Glossario_de_duvidas_e_dificuldades_da_linguagem_medica/link/57d09f5d08ae0c0081deae6c/download

Acessado em 16 Out. 2020.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. Dust, 1929 in: DILLON, Brian (Org.) **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

BALTAR, Brígida; DOCTORS, Marcio (Org.). **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. (Prévia online) Disponível em: <http://www.editoracircuito.com.br/books/brigida.pdf>

Acessado em 16 out. 2020.

BALTAR, Brígida. Acredito que um Artista está Vitalmente Comprometido com o Seu Trabalho, Por Isso Vive em Estado de Arte. [Entrevista concedida a Arte&Ensaios]. **Revista Arte&Ensaios**. Revista do PROGRAMA DE Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, n33, p.6 – 95, jul.2017.

_____. Brígida Baltar in: QUEIROZ, Tania; ROCHA, Vanessa (Org.). **Cadernos EAV 2012**. Encontros com Artistas. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

BATISTA, Anderson dos Santos. **[Ci-Git]**. Ensaios sobre a Instauração Clandestina, a Palavra Baldia e a Presença Murmurada do Objeto. Dissertação [Mestrado em Poéticas Contemporâneas], Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

BECKER, Cesar A. Flores. **Revolvendo a Terra**: uma dialética entre fluxo e contenção. Dissertação [Mestrado em Poéticas Contemporâneas], Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade Federal de Brasília. Brasília, 2016.

BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History, 1940 in: DILLON, Brian (Org.) **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011.

_____. Escavar e Recordar, 1931-33 in: BENJAMIN, **Walter. Imagens de Pensamento**. Lisboa: Assírio e Alvim , 2018.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica, 1955 in: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BELTING, Hans. Por Uma Antropologia da Imagem. **Revista Concinnitas**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8. Julho de 2005.

BOIS, Yve-Alain in: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. Nova Iorque: Zone Books,1997.

BUTTI, Marco. A Gravação como Processo do Pensamento. **Revista USP**. Revista da Universidade de São Paulo. São Paulo, n.29, p.107-112, mar/mai de 1996

CANONGIA, Ligia [Org.]. **Angelo Venosa**: The Fever of Matter. São Paulo: Cosacnaify, 2013..

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DIAS, Aline. **Marcas e Restos**: concentração e organização de vestígios cotidianos. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

DILLON, Brian. Introduction//A Short History of Decay in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**.

Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34. 1999.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego**: O auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Queima**. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

_____. **Cascas**. São Pauo: Editora 34, 2017.

_____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **L'Empreinte**. (Catálogo de exposição) Paris: Centre Georges Pompidour. 1997.

FERREIRA, Glória. **O Vão do Bumerangue**. 1999. Texto extraído do catálogo da exposição do artista na Thomas Cohn Arte Contemporânea, São Paulo, em 1999. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/o-vo-do-bumerangue/>

Acessadoem 16 Out. 2020.

HAACKE, Hans; ALBERRO, Alexander (Ed.). **Working Conditions**: the writing of Hans Haacke. Cambridge, EUA: The Mit Press, 2016.

HERKENHOFF, Paulo. **Sudário e Esquecimento**. Galeria Camargo Vilaça, 1993. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sudario-e-esquecimento/>

Acessado em 16 Out. 2020.

JONES, Ernest. O Significado Simbólico do Sal – no folclore e na superstição in: OLIVEIRA, Sérgio A. **Sal**: uma abordagem sobre o elemento material na obra de arte. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2014.

KANAAN, Helena. **Impressões, acúmulos e rasgos**: procedimentos litográficos e alguns desvios. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2016.

KISHIO, Suga. Além do Circunstancial. 1970 IN: ferreira, Glória; COTRIM, Cecília [Org.]. **Escritos de Artistas, Anos 60/70** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

_____. A Escultura no Campo Ampliado. **Gávea**. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil [da] Puc-Rio, Vol.1, p. 87-93, 1984.

LAGNADO, Lisette. Fabular é Preciso, 2010 in: BALTAR, Brígida; DOCTORS, Marcio (Org.). **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. (Prévia online) Disponível em: http://www.editoracircuito.com.br/_books/brigida.pdf

Acessado em 16 out. 2020.

LONER, Beatriz A. 1887: A Revolta que oficialmente não houve ou de como abolicionistas se tornaram zeladores da ordem escravocrata. **História em Revista**. Editora da UFPel. Vol.3. Nov.1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/16026/10069>>

Acessado em 26 de novembro de 2020.

MAMMI, Lorenzo. Trajetória de Nuno Ramos, 1994 in: TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1997. Disponível em <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/04/mammi-lorenzo-tragetoria-de-nuno-ramos-1994.pdf>>

Acessado em 16 out. 2020.

MENDIETA, Ana, 2013 in: BJÖRK; LACK. Björk Guest-Edit: Excerpts from the Notebooks of Artist Ana Mendieta. **Another Magazine**. 13 mai. 2019. Disponível em: <https://www.anothermag.com/design-living/11575/bjork-guest-edit-excerpts-from-the-notebooks-of-artist-ana-mendieta>

Acessado em 16 Out. 2020.

MORRIS, Robert. O Tempo Presente do Espaço. 1978. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [Org.]. **Escritos de Artistas, Anos 60/70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

MOTTA, Gabriela Kremmer da. **Comoumsótrabalho**. Sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Félix. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

NAME, Daniela. Daniel Senise: pintura como abrigo da imagem. **Revista Poiésis**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói: v.16 n. 26, p.161-174, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1626.161-174>

Acessado em 16 Out. 2020.

OWENS, C. O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Artes e Ensaios**: Rio de Janeiro. N.11, p. 112-125, 2004. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufri.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf.

Acessado em 16 Out. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Críticas**. Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: Editora Senac. 2010.

PRIGOGINE, Ilya. **As Leis do Caos**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **Noites Brancas**. (catálogo) São Paulo: Casa da Imagem, 2002.

_____. **Nuno Ramos**. (catálogo) Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

_____. Entrevista com Nuno Ramos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. n.4, mai, p.220-227, mai. 2017. Disponível em < https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11105_ENTREVISTA+COM+NUNO+RAMOS>.

Acessado em 16 de Outubro de 2020

REY, Sandra. Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais in: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.) **O Meio como Ponto Zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ROCHFORT, Carolina Corrêa. **A Marca Corporal como Registro e Experiência e a Pele como Superfície de Experiência**: o contato como paradigma para as imagens

impressas do corpo. Dissertação [Mestrado em Poéticas Contemporâneas], Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

SACCO, Helene. **A (Ré) fábrica**: um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Fato sem Testemunha**. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/fato-sem-testemunha/>

Acessado em 16 Out. 2020.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Da Estátua à Pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed.UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SILVA, Filipa Alexandra Almeida. **Autofagia: Mecanismos e Funções na Imunidade**. (Dissertação) Mestrado em Ciências Farmaceuticas. Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, 2013. Disponível em: https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/4472/1/PPG_23949.pdf

Acessado em 16 Out. 2020.

SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Berkeley, EUA: University of California Press, 1996.

_____. **Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra**. 1968 In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (org.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

_____. *Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey*. 1967 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. *Documents of Contemporary Art*. Cambridge: The Mit Press, 2011

VIEIRA, Flávia. **O lugar da matéria na prática artística** - contributos para a sua problematização. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

WILLIAMS, Gilda. It Was What It Was: Modern Ruins, 2010 in: DILLON, Brian (Org.). **Ruins**. Documents of Contemporary Art. Cambridge: The Mit Press, 2011)

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. Nem Aqui Nem Lá: rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta. **Revista Comunicação e Sociedade**. Revista do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade de Minho. Minho, Portugal, v. 32, p. 305 – 317, 2017. Disponível em: doi: 10.17231/comsoc.32(2017).2763

Acessado em 10 out. 2020.

R e f e r ê n c i a s D i g i t a i s

Trecho de documentário, Encontros, Itaú Cultural. (Nota 3)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZpS1N9AJGcc&feature=emb_title Acessado em 26 de novembro de 2020.

Hans Haacke, Cubo de Condensação, MACBA. (Nota 5)

Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/haacke-hans/condensation-cube>
Acessado em: 26 de novembro de 2020.

Daniel Murgel, Monumento a Passagem do Tempo, 2015. (Nota 14)

Disponível em: <http://dmurgel.blogspot.com/2016/05/monumento-passagem-do-tempo-2015.html>
Acessado em 26 de novembro de 2020.

MANCHESTER, Elizabeth. Summary. Out. 2009. Texto Sobre Ana Mendieta, Tate Gallery. (Nota 17)

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-siluetas-series-mexico-t13357>
Acessado em 26 de novembro de 2020.

Anglo: de frigorífico a principal campus. (Nota 19) Disponível em: [_wp.ufpel.edu.br/45anos/anglo/](http://wp.ufpel.edu.br/45anos/anglo/)
Acessado em 10 de outubro de 2020

A N E X O S

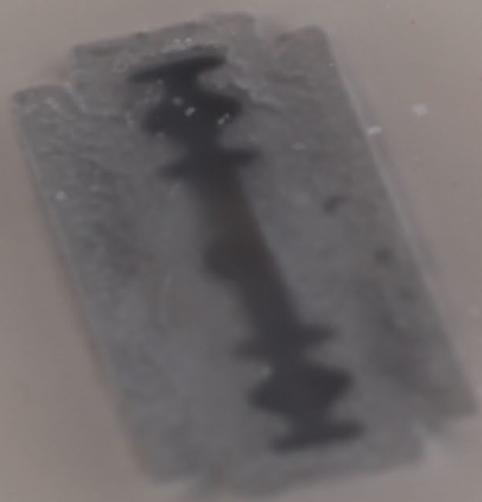
Para versão digital optou-se por anexar as imagens do volume físico apresentando à banca.

Emergências da Matéria, Pedro Paiva, 2020

10 x 22 x 27 cm

Parafina, Cinzas , Sal , Pregos, Frascos de Vidro contendo Sal, Terra, Cinzas e óxido de Ferro, Ampola de Água, tecido com manchas de óxido e Livro.















PPGAVL/UFPA



M A T É R I A
E M E M Ó R I A
a escultura em trânsito e seus vestígios
pedro palva

