



RUPTILIDADE DA VIDA, DUCTILIDADE DA MORTE

FERCHO MARQUÉZ

RUPTILIDADE DA VIDA, DUCTILIDADE DA MORTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE VISUAL

RUPTILIDADE DA VIDA, DUCTILIDADE DA MORTE

FERCHO MARQUÉZ

LONDRINA
2016

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Departamento de Arte Visual do Centro
de Educação, Comunicação e Artes da
Universidade Estadual de Londrina, como
requisito parcial à obtenção do título de
Licenciado em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Maria Carla Guarinello
Araujo Moreira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a M.^a Tania Cristina Rumi Sugeta
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a M.^a Vanessa Tavares da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente o apoio da minha família, principalmente minha irmã Aline dos Santos Batista e especialmente minha mãe, Maria Ivaneide dos Santos, que tanto me apoiou em tudo em que eu pensei para minha vida. Por sua incansável perserverança, determinação e garra. Você sempre esteve aqui! Meus sonhos são teus, os teus, os meus.

Agradeço fortemente a minha orientadora Maria Carla Guarinello de Araujo Moreira, que deu atenção e comprou minha ideia: me ouviu, deu sugestões, foi solícita e compreensiva. Agradeço às professoras mestras que compõem minha banca, Tania Cristina Rumi Sugeta e Vanessa Tavares da Silva por se disporem em contribuir com a pesquisa, dando atenção, ideias e sugestões.

Gostaria de agradecer ao eterno Folga 101, pelos 4 anos de infinitos bons tempos, sejam de procrastinação, calmarias, sejam de trabalho duro, correrias. Com vocês, formamos uma família nada tradicional: Dani, Marcela, Ana, Amanda, Pamela, Bárbara, Giovana, Giovani, Henrique, Edmar – que percurso até aqui! Felipe, Gabriel, Pedro Paulo, Yam, Isabela e Juliana que

cheguíram seus caminhos, em seus próprios tempos. Os eternos Fabi e Edu que nos rendeu muitas piadas – ausência é presença. Enfim, a todos esses que entraram na turma mais sortuda de 2012.

Yuri Suematsu, Nastassia Souza, Dani Milani, Luiz Couto, Amanda Hossaka, Ivana Raya, Andressa Prato, Jaime Higino, meus sinceros agradecimentos por serem tão importantes na minha descoberta de Londrina. A todos da UEL, professores e estudantes – amigos esses que vou levar para toda vida.

A Andrés Carmo, RBD, Lady Gaga e MTV por serem meus primeiros mediadores do mundo interno para o mundo externo e vice-versa. À Huracay por ser justamente meu contraposto e propulsor para busca de novos ares, novas aventuras, novos futuros.

E finalmente, agradeço especialmente a meu pai, Joaquim Marques Batista e minha avó, Maria Grinaura dos Santos, pessoas queridas que me ajudaram direta e indiretamente em toda essa caminhada, por serem figuras fortes, batalhadoras e inesquecíveis e que me olharam, me cuidaram, me protegeram e estiveram presentes todo o tempo, mesmo que não fisicamente. Meus profundos agradecimentos.

BATISTA, Anderson dos Santos. **Ruptilidade da vida, ductilidade da morte**. 2015. 68 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Pesquisa teórico-prática em Artes Visuais que visa problematizar, através da construção de objetos tridimensionais, os processos rúpteis pelos quais a matéria passa, especificamente a glicerina, dialogando com espaço e tempo, fronteira e limite, bem como com as instâncias da vida, perpassando pelo estado de morte e levantando conceitos como soterramento, estocagem, processos silenciosos e processos não resistentes.

Palavras-chave: Tridimensionalidade. Ruptilidade. Fronteira. Tempo. Espaço. Morte.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	01
2.	Procedimentos operatórios.....	05
2.1.	Dos processos silenciosos.....	05
2.2.	Dos soterramentos.....	16
2.3	Das estocagens.....	21
3.	O espaço de disposição.....	29
4.	A crise do tempo.....	41
5.	O fenômeno da fronteira.....	55
6.	Referências.....	69

1. Introdução

Nesta pesquisa, busco investigar os processos de ruptilidade da matéria baseada na fragilidade da glicerina, que elencam operações processuais como os processos silenciosos, os soterramentos e as estocagens na elaboração de objetos tridimensionais. Elenco questões de tempo e espaço, fronteiras e limites em relação à vida e morte que dialogam com o conceito de rúptil, residindo em si a falibilidade, a inconsistência e a impermanência em oposição ao conceito de dúctil, o resistente, o consistente, e o permanente.

Proponho os processos silenciosos pelos quais passa a glicerina como conceito que se refere aos seus comportamentos físicos e visuais, que traz à tona as alterações e movimentações da matéria ao longo do processo artístico. Aponto então para sua impermanência, sua mobilidade, sua ruptilidade, que tanto me interessam.

O soterramento vem como termo dilatado da geologia que propõe a ação de cobrir com glicerina objetos ou coisas para serem guardadas, veladas ou deixadas totalmente ocultas. Discuto a tentativa de guardar coisas

através da cobertura de glicerina e o fato dessa glicerina não se guardar, não ser garantia de si mesma.

Problematizo a questão da exposição desses objetos tridimensionais no espaço através do conceito de estocagem, o qual sugiro sua extrapolação como conceito. Proponho, então, uma estocagem falha no sentido de não garantir proteção aos guardados, relacionando com a questão que perpassa visualmente a pesquisa de a vida não ser permanente e a morte ser uma constante.

Trago questionamentos especificamente sobre as fronteiras e limites de um estado a outro, sejam em relação ao binômio de vida e morte, sejam nas propriedades da matéria (de líquido para sólido, por exemplo). Procuro também relacioná-los com questões de espaço e tempo, pois, “o espaço e o tempo são categorias básicas da exigência humana”¹, discutindo o espaço de estocagem como um localizador de horizontalidade, sedimentação, de entropia

¹ HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1992, p. 187.

e a instauração de uma crise de tempo, de um tempo que não se refere ao mecânico, mas aos processos subjetivos.

2. Procedimentos operatórios

2.1. Dos processos silenciosos

Pelo meu constante interesse por materiais frágeis e mais especificamente por materiais que são manipuláveis pela mudança de estado físico, elenquei a glicerina como esse material frágil não apenas por suas propriedades físicas que abordarei em breve, mas também por ser um material que possui uma inserção ampla no cotidiano das pessoas.

A glicerina é encontrada em muitas situações e é uma facilitadora delas: está presente em nossos sabões e sabonetes, sendo o material entre a limpeza dos corpos e a água que levará as impurezas embora; acrescida aos alimentos industrializados, mantém a umidade interna dos mesmos; em peças e máquinas industriais, uma importante substância que permite com que as máquinas e suas articulações não sequem. A glicerina, mesmo presente, nem sempre é percebida por todos. O cotidiano promove sua invisibilidade, mas que aqui se torna visível.

Nesta pesquisa, a glicerina se torna relevante à medida que suas propriedades físico-químicas possuem características que contribuam para o

desenvolvimento de proposições e problematizações que se iniciam na matéria e que se desdobram em outros assuntos como mobilidade, impermanência, deterioração anunciada.

A palavra glicerina é um termo comercial que designa um composto orgânico – glicerol – que, em grego, significa *dove*, devido ao seu sabor adocicado. Passo então a me referir ao glicerol como matéria-doce, pois vejo a necessidade de explicitar não apenas sua materialidade, como suas idiossincrasias em relação às reações pelo qual passa, bem como pelo termo doce, devido ao seu caráter adocicado em que, a meu ver, reside uma certa ironia pelo fato da glicerina ser um material de fácil manipulação e embate, mas também conter uma extrema fragilidade.

A matéria-doce é um material muito sensível em relação aos ambientes externos. À temperatura ambiente, possui a forma líquida, pois seu ponto de fusão é de 17,8°C. Não possui odor, é viscosa e possui a característica de absorver água do ambiente. É a partir dessas informações que a matéria é problematizada como protagonista autônoma de suas reações perante as condições ambientais. Com isso, busco uma simbolização de acontecimentos,

aos quais estamos propensos em nosso dia a dia, como a brevidade da vida. Já que “os seres humanos são frágeis, sua permanência na Terra está sujeita ao acaso. Os acidentes, e não o sofrimento, são nossos mais autênticos *memento mori* (lembra-te que hás de morrer), diz Iris Murdoch. Eles lembram de nossa contingência.”²

Remeto, pois, os processos físico-químicos da matéria-doce às incertezas e vicissitudes da vida, como sua brevidade. Como permanência precária de nós em relação à vida; nossa existência é análoga aos processos dessa matéria. Diariamente, somos convidados a testar nossas seguranças, nossos limites, nossa permanência perante as coisas, aos compromissos, à própria vida. Da mesma maneira, acontece com a matéria: a permanência da glicerina está a todo momento sendo testada em relação ao espaço externo. É uma luta de se manter sólida e não se desintegrar em relação a uma fonte de calor ou a batalha de não se diluir em si mesma ao ser posta em um lugar de umidade extremamente alta.

² TUAN, Yi-Fu. Paisagens de medo. São Paulo: UNESP, 2005, p. 345.

De forma análoga à de um metalúrgico que põe o aço à prova na metalurgia, ponho a matéria-doce perante seu embate físico. Porém, diferentemente do metalúrgico que lida com materiais resistentes, altamente dúcteis, minha pesquisa segue pelos caminhos da experimentação via materiais rúpteis, facilmente rompíveis, quebradiços, não resistentes. Caminhos esses que perpassam pelos mesmos processos não resistentes³ presentes nos trabalhos de terra de Robert Smithson, ou seja:

processos inerentes à matéria, distintos daqueles pelos quais a indústria lhe confere consistência e forma. Assim, oxidação, hidratação, carbonização e solução – os principais processos de desintegração rochosa e mineral – são métodos que poderiam ser aplicados na criação artística.

E são estes processos não resistentes que visam a um estado, como já dito, rúptil, que abordo como fio condutor. Esse estado inconsistente, não conhecido de todo, instável ou provisório que proponho nos processos silenciosos a que a matéria-doce estará sujeita, diferencia-se dos processos industriais em relação à manipulação dos materiais, pois

³ PEIXOTO, 2013, p. 15.

a indústria homogeneíza o comportamento dos materiais, desenvolvendo meios para controlar e padronizar suas propriedades. Já as práticas artesanais baseiam-se na dinâmica da matéria. Não é por acaso, uma das características do trabalho dos antigos metalurgistas é justamente operar sobre o comportamento do metal, fazendo-o passar de rígido e frágil para dúctil e resistente.⁴

Gaston Bachelard também se opõe aos processos industriais de homogeneização perpetuados pela ciência dos materiais, que Brissac Peixoto aponta: a atual época da sobreposição da ciência sobre os materiais promove um afastamento de um diálogo com o intrínseco do material. Não se espera em seus processos industriais esses diálogos devido ao subjugo da matéria a condições bastantes rígidas, onde suas características são extremamente determinadas, controladas, ou seja, perseguindo um materialismo racional, diferente do trabalho primitivo de lida com a matéria, onde é a matéria quem sugere ações para si.⁵

⁴ Idem, p. 66.

⁵ BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 34-35.

Os processos silenciosos são todos ou quaisquer processos pelos quais a matéria passa em seu cotidiano dentro da investigação, ou seja, são *os dares a saber* sobre as maneiras de agir e de interagir do material em relação às provações a que será submetido. Os processos silenciosos são tempos que se instauram, que, a saber, mostram sua mobilidade perante os espaços e aos tempos. Exploram esses processos e perseguem uma poética que segundo Nelson Brissac Peixoto, remete-se a uma consciência da massa física. Diz-nos muito bem, Bachelard (2001, p. 6-7) ao consagrar “os esforços a determinar a beleza íntima das matérias; sua massa de atrativos ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas. Os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia.”

Esses processos se referem aos que demandam certa atenção, que acontecem a todo ou qualquer momento. Seja entre a matéria-doce e exterior, a madeira, a temperatura, o transporte, os acidentes de montagem ou os percursos, ou entre as proposições de pôr ao limite essa matéria em relação a sua ruptilidade, apresentando-a em si ou o registro desse processo.

Nesses processos ditos silenciosos, gera-se uma espera ao se observar seu comportamento. No decorrer da manipulação, vão sendo observados dados sobre esse estado matérico: instaura-se uma questão de tempo. Nessa espera, pede-se uma quantidade específica de tempo. Tempo esse que se caracteriza em si de acordo com cada processo. Esses processos silenciosos que demandam atenção, espera, relaciono às instâncias da vida. Em quais momentos durante a vida, somos convidados a ficarmos em estado de espera?

Creio que são em pontos da vida, especialmente naqueles em que não estamos preparados ou aqueles que são do âmbito do inesperado que nos põem em espera, que nos promovem a entrada nesses processos silenciosos, mesmo que estejamos cientes que não há certeza de nada, pois, segundo Yi-Fu Tuan (2005, p. 17),

é um erro pensar que os seres humanos sempre procuram estabilidade e ordem. Qualquer um que tenha experiência sabe que a ordem é transitória. Completamente separada dos acidentes cotidianos e do peso das forças externas, sobre as quais uma pessoa tem pouco controle, a própria vida é crescimento e deterioração “é mudança, senão não é vida.”

Pontos específicos como uma perda inesperada de algum ente querido, participação de algum acontecimento chocante ou de algo de uma simplicidade que nos promove reflexões, requerem processamentos. Esses processamentos são feitos de forma diferente para cada pessoa, porém são necessários, tendo em vista que a morte é uma dura realidade que não costumamos pensar sobre e quando acontece, mas sempre nos é pedido algo.

A morte é dolorida porque além da perda de um ente querido, pelo laço afetivo forte, ela não é tratada como um processo cotidiano natural da vida, o que nos torna não familiarizados com esse acontecimento, bem como, ela é um aviso para nós, que ainda estamos vivos e que iremos também ter o mesmo destino. Yi-Fu Tuan (2005, p. 203), fala especificamente sobre o primeiro deles: “os laços humanos íntimos de alguma maneira compensam a sensação preponderantemente da precariedade da vida”, pois ao mesmo tempo que é dolorido alguém próximo morrer, também é reconfortante os entes próximos que acompanham, próximos, o luto.

Nos processos silenciosos, em que são contemplados seus tempos próprios e que podem durar além dos momentos que antecedem e sucedem a manipulação da matéria-doce, a depender de cada proposição da pesquisa, a fisicalidade da matéria é um dos pontos chaves para a pesquisa, porque, justamente, a alquimia dos elementos se dá a olho nu para aquele que está próximo ao processo. O espectador, ao se aproximar da matéria-doce, depreenderá essas questões, porém será como testemunha dos momentos físicos da matéria, da solidificação de uma forma, do derretimento matérico da vontade de se pôr à prova a matéria, de fazê-la dialogar com seu entorno ao ser instigada a fazê-lo.

A cor vem como marcadora e proprietária de sua terra, no sentido que promove o diálogo dos processos com os olhos. Ela está impregnada com a matéria e a matéria se impregna dela. Dos tons do que é relacionado com terra, matéria bruta, expandem-se em materialidade na pesquisa. A cor é matéria, é tato, é sujeira, ela ocupa espaço, é também terra aguada, terra líquida solidificada, madeira de caixão, cor sedimentada.

O caráter pictórico se desenvolveu de forma paralela, inicialmente, na pesquisa. Não necessariamente me atinha a que a cor poderia ser o ingrediente para engrossar o caldo. Pensava nela apenas como mais um elemento que daria uma característica visual à glicerina bruta, que possui cor homogeneizada dada pela indústria. Mas em um dos processos de manipulação, quando esqueci no fogo uma quantidade pequena de glicerina, a mesma se tornou marrom viscosa, sem a necessidade do uso de corante, diferentemente do branco transparente quando a comprei, vendo que a cor, obviamente, já é inerente à matéria e que ela deveria ser posta também em evidência.

Partindo desse perceber da cor, passei a refletir que a cor não era só o elemento luminoso, não era só tempo, mas também ocupava espaço: glicerina e cor em simbiose. Quando a matéria-doce descansa, a cor também está lá juntamente a esse estado de repouso; quando solidifica, está se materializado no mundo; quando soa, está se camuflando. Quando a glicerina é estocada no fundo da caixa de madeira, a cor também está em processo de sedimentação, de queda, de ir-se para a horizontal.

A simbiose da matéria-doce com a cor é uma instauradora de novas ideias que se relacionam a cada tempo dos processos silenciosos com os processos de decomposição: a matéria, no processo de desintegração, passa por diferentes colorações e assim também ocorre com a glicerina: colorida, incolor, transparente, translúcida, turva, opaca, lúgubre, brilhante. E essas características visuais dependerão dos caracteres materiais da matéria-doce, de seu estado no mundo, no âmbito do repouso, da movimentação, do rente ao chão.

A ligação da matéria colorida ou da cor materializada me remete à ligação e importância dadas por alguns pintores para estudarem a cor através dos corpos cadavéricos, nos quais esses, à medida que passavam pelos processos físicos de desestruturação inerentes aos seres vivos de morte, tornavam-se uma fonte de observação das cores da decomposição:

Do séc. XVI ao séc. XVIII, o corpo morto e nu tornou-se simultaneamente objeto de curiosidade científica (...). O cadáver é o assunto complacente das lições de anatomia, o objeto de pesquisas sobre as cores do início da decomposição,

que não são horríveis nem repugnantes mas antes verdes sutis e preciosos em Rubens, Poussin e tantos outros.⁶

E é também presente nessa pesquisa o diálogo da matéria rúptil com o elemento cor: é das inferências do ramo da geologia, com suas inúmeras colorações que marcam na terra sua idade, colorações que são rugas que mostram as marcas da vida, os veios amadeirados das madeiras que recebem a glicerina, o tempo, a materialização da cor, que se tornam elementos para uma paisagem terrena, subterrânea, cemiterial.

2.2. Dos soterramentos

Aproximo o ato de cobrir, preencher superfícies e espaços interiores com glicerina aos processos de fossilizações, às sedimentações, às estratificações geológicas e principalmente aos soterramentos. Transportando esses conceitos

⁶ ARIÈS, Philippe. Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média. Lisboa: Teorema, 1989, p. 91-92.

geológicos aos processos artísticos, esses se tornam propositivos no sentido de uso em estratégias análogas, em que o artista tem o papel de provocador desses processos de enterramento que envolvem a matéria.

Essa matéria geológica que se solapa, se submete à terra, em que se cobre, ou seja, processos caros à geologia, é transportada para dentro da pesquisa para designar ações processuais no uso da glicerina, com intuito de apreensão de objetos ou coisas: guardar, manter, fossilizar, ou seja, “agregar-se ao relevo, encarnar a persona de um agente geológico, em que o homem na verdade se torna parte desse processo em vez de dominá-lo. Virar mineral, um catalisador do processo geológico.”⁷

Trata-se de uma abordagem do comportamento dos materiais que não passa pelos princípios da mecânica dos sólidos e da geometria. [...] Tudo se passa no chão, onde os materiais se acumulam, se amontoam, escorregam e se dispersam. Os materiais são governados pelo peso. Tudo cai, tudo se acumula no chão. Uma operatória das precipitações se estabelece aqui. Movimentos descendentes, derrubamentos, desagregação

⁷ PEIXOTO, 2013, p. 88.

estrutural, constituição de estratos. Verticalidade dá lugar à horizontalidade.⁸

Partindo desse pensamento, entro no conceito de fossilização e sedimentação geológica, que sucedem ao longo de milhares de anos na natureza. Especificamente, emprego o termo soterramento (processo que se relaciona com os conceitos acima) para me referir a essa ação de cobertura de objetos com matéria-doce. Amplio o conceito de soterramento ao nomear uma ação que não necessariamente ocorre pela sobreposição de terra sobre um objeto, mas pela sobreposição de matéria-doce. O uso do termo soterramento melhor se encaixa como termo para nortear a ação de cobrir objetos que se relacionam com a natureza, devido ao seu caráter mais provisório, recém-ocorrido, prematuro, que tanto me interessa.

Como o desejo de retenção é, antes de mais nada, desejo, esse pensamento de total apreensão esbarra na limitação, que me interessa bastante, da matéria-doce como matéria que conserva, que encobre o que se deseja reter.

⁸ PEIXOTO, 2013, p. 15.

Já que como material protetor ou conservador, não oferece garantias em relação a essa desejada proteção ou conservação, pois ela em si, não possui características resistentes (não resistem nem ao calor ou umidade, nem aos micro-organismos) que, se for pensar numa durabilidade, sabota o aspecto de conservação dessa matéria guardada.

É tendo como referência o soterramento como termo que introduzo práticas, como também reflexões sobre a escolha desse termo, pois, é preferível, relacionar a questão nada pronta ou acabada da vida com um termo que traz significados do âmbito do não conformável, simbolizado pela matéria-doce que se torna uma ferramenta caduca de retenção de materiais por seu caráter perecível.

O soterramento perpassa todo um pensamento desestabilizador, mesmo que aparentemente tudo aparente o estático. Pensamento esse da ordem do frágil, ou seja, “o frágil é o contrário do uno; ele é muito mais fragmento. Ele é ainda sinal de ruptura, o que faz com que sua aplicação seja muitas vezes circunstanciada ao universo particular de ações adotadas, encontrando ali seu

sentido.”⁹ Tudo está em constante movimento e soterrar não é privar a matéria de deslocamentos, desagregação, mas justamente seu contrário, é criar situações de interação material com o seus contactantes. Manipular matérias não está longe de todo um pensamento humanístico, onde mente e matéria não são oposições. Para Smithson,

a mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais desgastando rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão.¹⁰

Essa associação do mais elementar, dos materiais mais básicos, pelo exemplo, terra, glicerina, parafina com uma poética, antes de mais nada, um pensamento artístico, antes de mais nada, constituições de ideias, conceitos que as põem no centro é uma ação primordial de retomada do homem em relação a

⁹ GONÇALVES, Flávio R. Um argumento frágil. Revista PORTO ARTE. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, N°27, novembro, 2009, p.143.

¹⁰ SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente. IN: COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Glória [orgs]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 182.

si mesmo, ou seja, não deve estar imbricada em sua oposição a natureza, por sua falsa superioridade ou sua não vizinhança. Sem natureza, não há homem, sem morte, não há vida. É necessário nos soterrarmos em terra, sob as pedras, para conhecermos antes de nossa morte, justamente a nossa pungência de cada milímetro de nosso corpo ser matéria em processo silencioso.

2.3. Das estocagens

Similar à estratégia de depor a matéria-doce sobre os objetos, guardando-os ou selando-os, descrição da concepção dos soterramentos, de certa forma assim, é a estratégia da estocagem. Aqui, o conceito de guardar algo em alguma coisa é transplantado para a conceituar o termo *estocagens*, que se refere especificamente às ações que envolvem a concepção de caixas ou caixões que abrigam blocos de glicerina, cujo interior poderá conter ou não objetos.

Parto do dado de que a matéria-doce falha em sua função de ser um material selador capaz de assegurar a guarnição dos invólucros. Passo, então, a

propor a madeira como esse material que terá a função de involucrar essas matérias-doces soterradas, surgindo aí o uso do termo estocagem: a inclusão dessa matéria-doce que foi soterrada e que será estocada nos espaços internos da escultura, onde descansará e ficará acomodada.

Essa estratégia de estocar, de armazenar os blocos de matéria-doce dentro das estruturas de madeira, sinaliza para suas próprias limitações, suas inconsistências, situando o próprio termo em torno de falibilidades e incapacidades das funções dos materiais designados dos processos. “Em suma, matérias sem dúvida reais, mas inconsistentes e móveis, reclamavam ser imaginadas em profundidade, numa intimidade de substância de força.” (Bachelard, 2001, p. 2) E é nessa ironia de eleição de um material que é falha, a relevância de tal escolha, pelo seu caráter sabotador, suscitador do âmbito do imprevisível.

Subverto o significado restrito em que o ato de estocar reside (guardar, armazenar para futuro uso, consumo ou consulta do material estocado) e passo a propor uma estocagem arriscada, não crível, pois a madeira pode estocar muito

bem a matéria-doce, porém ela, a matéria-doce em si, não perdura, não se protege. É de sua natureza não ser resistente ou permanente.

Essa matéria, estará ao mesmo tempo, guardada e apresentada por meio da presença de vidro ou do vazado em si. Ora se revelando para seu exterior, ora sendo interior pela incrustação no espaço da madeira, o qual aproximo ao pensamento de Bachelard, ao falar dos cantos da casa¹¹, em que relata que “o canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta”.

Outro pensamento que aproximo à pesquisa e que tanto me interessa é a ordem do impreciso, do não funcionado que remonta a falibilidade, ao não controlável de suceder. Pensamento análogo ao que vai ao encontro das práticas artísticas dos artistas da land art dos anos 70 e com o termo “ferramentas estúpidas” de Michael Heizer, trazido por Marcelo Campos em relação a Brígida Baltar, sobre quem esse nos diz:

Porém ‘um mundo frágil e fraturado cerca o artista’. Assim Brígida poetiza a terra, a imensidão, sempre atenta ao detalhe, ao que está ao alcance das mãos. Manipula ‘ferramentas estúpidas’, como nos termos de Heizer, seja por se inserirem

¹¹ BACHELARD, 1993, p. 146.

em processos arcaicos (fôrmas de madeira para tijolos), seja por se destinarem a objetivos impossíveis (coletar orvalhos e neblinas).¹²

Retomo esses processos arcaicos como basilares para se pensar a respeito dessa poética do rúptil, que usará material rúptil, conteúdos frágeis, a madeira como o mais básico continente, remontando a situações precárias, sem segurança, como a estocagem e o soterramento que falham em suas funções. Procedimentos que tornam o processo e o resultado imprevisíveis, o que se aproxima da transitoriedade da vida, da finidade do ser, ao inesperável, dialogando com os processos silenciosos, em que justamente por essas falhas anunciadas, esses processos acontecem de forma mais contundente.

Essa prática que abraça a condição da matéria-doce em sua precariedade, que põe atenção aos andamentos da matéria quando se relaciona com espaço ou tempo, remonta à maneira de Robert Smithson de lidar com os materiais em seu trabalho, chamada de processos não resistentes¹³:

¹² Catálogo da Galeria Nara Roesler.

¹³ PEIXOTO, 2013, p. 67.

quer dizer: processos inerentes à matéria, distintos daqueles pelos quais a indústria lhe confere consistência e forma. Assim, oxidação, hidratação, carbonização e solução – os principais processos de desintegração rochosa e mineral – são métodos que poderiam ser aplicados na criação artística.

Resgatando essas questões de apreensão do inapreensível ou deposição de uma matéria seladora que não consegue nem se selar das intempéries externas, a importância dos processos de terra como possibilitador de mudança tanto na geologia, quanto em relação às adversidades do cotidiano e a limitação da vida, proponho o papel simbólico das caixas de madeira para se reportar às questões de morte. O ato de dispor no espaço as estocagens, também é a espacialização da simbologia da brevidade da vida, a metáfora dos caixões e, em seu contexto geral, da paisagem dos cemitérios, lá nos quais são os locais dentro desses caixões que processos silenciosos acontecem.

Tomo os processos silenciosos do contexto matérico específico da glicerina e transponho para o âmbito dos processos de decomposição dos seres vivos, exatamente nos interiores dos caixões, lápides e túmulos, onde estão acontecendo de forma inescapável as consequências da morte: ninguém ouve,

porém os corpos daqueles que morreram, encontram seu descanso, seu repouso e seu silêncio. Com os processos silenciosos então “se pretende mostrar o que não se vê, o que se passa debaixo da terra e que, na maior parte dos casos, se oculta dos vivos.”¹⁴

Ao mesmo tempo em que me interessa a posição horizontal, como a do deitado, dos corpos em decomposição, esta entropia do corpo pela força gravitacional da terra; também me interessa uma aparente imobilidade que guarda toda uma gama de estágios de desordem, de rupturas biológicas, físicas e químicas desses corpos que já não possuem a coesão e equilíbrio ao estarem vivos.

Essas esculturas, que ao mesmo tempo propõem questionar a ordem do imutável, do congelado, do fixo, buscando o oposto disso, uma organicidade imprevisível, também são a metáfora materializada da morte e do confinamento a que todos os corpos estão fadados, que, entretanto, são também da ordem do escuro, do desconhecido: o porão da casa¹⁵ de Bachelard e é lá “que

¹⁴ ARIÈS, 1989, p. 88.

¹⁵ BACHELARD, 1997, p.36-37.

encontraremos utilidades, sem dúvida. Mas ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potencias subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade.”

Nossos corpos são matérias-doces, somos facilmente rúpteis, nossa estocagem não é segurança de nada: matéria-doce, soterramento, estocagem são metáforas da nossa brevidade enquanto matéria e a obscuridade de dentro dos caixões em seus processos silenciosos ou a escuridão do porão de Bachelard são o indício de incognição da morte perante a vida e da vida perante a morte.

Todos esses procedimentos são justamente para expor uma poética que se conecte com nossa ruptilidade, nossa origem a partir da terra, nosso consequente retorno a ela. Estocar matéria-doce em suas caixas é estocar nossos sentimentos de impondências, incertezas da vida num continente de atenção, de receptividade, de abraço.

Estocarmo-nos não significa nos abstermos de experimentar a vida, mas justamente nos pormos em situação de confronto sutil com o mundo, buscando nossas próprias ruptilidades, estar em contato com as intempéries que desnudam nossos medos e aflições e que possa nos reconfortar, nos estocar na mínima

permanência pungente da vida, do aqui e agora. Buscar em manobra anti-normativa o não perene da vida, as questões do inconsistente, do não delimitado, do não calculável é se embrenhar por novos campos de ação, tal qual uma caminhada em busca da pedra arqueozoica ou do testemunho do passar das eras geológicas.

3. O espaço de disposição

*Eu quero muito que o espectador tenha um envolvimento físico com a obra. Quer dizer, eu acredito muito na matéria. Eu acho que a matéria não mente, ela cai antes de mentir. Derrete, se esparrama, mata alguém, né?*¹⁶

¹⁶ Resposta de Nuno Ramos à pergunta de Camila Molina, então repórter do Caderno 2 do jornal Estado de São Paulo sobre o porquê da monumentalidade de seus trabalhos, durante o programa Roda Vida da TV Cultura, em 01 de outubro de 2012.

Neste capítulo, abordo a espacialidade dos objetos tridimensionais no campo expositivo, levantando reflexões sobre sua questão dispositiva, sobre a construção de uma ideia de paisagem-cemitério que dialoga com o termo paisagem.

Quando a matéria-doce é posta em suas fôrmas de madeira e exposta no espaço, instauram-se novos procedimentos. A primeira delas, as estocagens que vêm como procedimento de, ao mesmo tempo, guardar essa matéria-doce, mas também escancarar, nessa espacialização, suas falibilidades, os processos silenciosos da substância.

Outro procedimento de que lanço mão é o de construção de objetos, especificamente caixas e caixões, que dispostos no espaço, propõem uma exploração, uma prospecção. Ações aproximadas a dos arqueólogos e geólogos, que preconizam um espectador como tais, como sujeitos que, em sua ação de apreensão das pequenas pistas que existem no trabalho, vão construindo para si uma leitura do que está ali e o que extrapola, tramando juntos suposições, estranhamentos, curiosidades.

Esses espectadores-prospectores são convocados a circular entre as obras, para descobrir seus mistérios, para adentrar numa paisagem a priori muda, mas que pode ao longo do contato se remeter a uma abstração de paisagens de cemitérios, de velórios coletivos causados por desastres. A materialidade das caixas se impõe como fator de estranhamento, de mistério, e que se articula com os objetos com também presença material, porém de uma fatura menos estática, mas móvel, menos muda, mas aberta a ser descoberta.

Nessa paisagem, proposta abstratamente desses rituais de passagem, os objetos não se mostrarão de forma explícita, é necessário a prospecção do geólogo-espectador. Não é um espectador que espera, mas um espectador que busca, que investiga, que se instigue. Para o espectador, não existem obras para serem exploradas de forma contingente, de forma previsível. Convoco um espectador que percorra os objetos entre si, que se abaixe, que se deite em busca de ver.

Os objetos apresentam visualidades, porém, o espectador já não necessariamente necessita ver de forma estática, parada ou ereta. Proponho que, além de circular, o espectador seja chamado a outras formas de ver. E essa

dinâmica espectador-obra requer um corpo que se abaixa, que se deita, um corpo não necessariamente ereto.

Essa posição de horizontalidade, à disposição dos corpos humanos de descanso máximo, o deitar-se, a posição supina dos corpos, muito me interessam. Ao mesmo tempo, a posição de horizontalidade dos corpos é o modo de descanso em que mais se economiza energia, seja de uma pessoa cansada, seja de um corpo morto, também o é para as substâncias e matérias presentes no mundo. Não seria diferente os soterramentos, os processos silenciosos de acomodação da glicerina ou as estocagens.



Figura 1. Robert Rauschenberg, *Bed*, óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e papel sobre suporte de madeira, 191.1 x 80 x 20.3 cm, 1955. MoMA.

A horizontalidade também interessou não só a Smithson, mas também a procedimentos artísticos de artistas dos anos 60, como Robert Rauschenberg (fig. 1), que rompe com a construção de uma obra que valoriza a recepção pelas

vias da posição ereta do homem, sendo especificado em *O Plano Flatbed*¹⁷, no qual Leo Steinberg vem a “[...] considerar a guinada do plano do quadro da vertical para a horizontal como expressiva da mudança mais radical na temática da arte, a mudança da natureza para a cultura.”¹⁸

Esses objetos tridimensionais que dialogam com os campos da geologia e da arqueologia fazem parte de pesquisas artísticas onde a arte não mais está circunscrita a seu próprio campo, mas que flerta com outros. E se propõe não estar presa em seu próprio campo, mas que se expande para outras áreas que não a sua, bastante característico da arte contemporânea. Assim são as de Robert Smithson que se relacionam com a ciência que se desenvolvia na sua época,

¹⁷ O Plano Flatbed de Pintura presente no ensaio Outros Critérios de Leo Steinberg se refere à prensa plana, “uma chapa horizontal sobre a qual repousa uma superfície impressora horizontal” (Webster). E proponho o uso dessa palavra para descrever o plano pictórico característico da década de 60 — uma superfície pictórica cuja angulação face à postura humana é a pré-condição da transformação de seu conteúdo.” FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Contrim (org). Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

¹⁸ Ibidem, pp. 201-202.

como os estudos dos sistemas dinâmicos e dos fenômenos críticos como as turbulências, as avalanches e os terremotos.

As incursões cada vez mais profundas da arte pelo terreno da não-arte continuam a afastar o *connaisseur* como defeitos e desvios da arte por territórios estranhos, deixando os velhos e seguros critérios a ditar as normas para uma planície em erosão.¹⁹

Robert Smithson acreditava numa união entre mente e natureza, geologia e arte, contestações de padrões e exploração de novos campos, sejam físicos, sejam conceituais, e não em suas oposições perpetuadas pela atual sociedade capitalista, embrenhando-se por temas díspares, trazendo à luz pensamentos criticamente importantes, como também basilares para seu tempo e posterioridade:

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar, em várias regiões distintas da arte. Vários agentes, tanto ficcionais, quanto reais; de alguma maneira

¹⁹ FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim, p. 206.

trocam de lugar entre si – é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra.²⁰

Retomando o termo *paisagem-cemitério*, apresentado no capítulo dos procedimentos de estocagem das obras no espaço expositivo, embrenho-me em sua conceptualização como dado que baliza o pensamento espacial dessas obras dispostas. As paisagens-cemitérios são quaisquer espaços onde estarão dispostas as estocagens. Nesses espaços, as estocagens, como também outras materialidades do trabalho serão organizadas seguindo alguns pontos importantes. O primeiro deles, é a relação do chão desse espaço com as obras: as estocagens serão dispostas diretamente sobre o chão, não havendo proteção entre a madeira e esse chão. O contato é primordial, pois as estocagens estarão em seu descanso máximo, governadas simplesmente pela gravidade, que as mantém rentes a esse chão.

²⁰ SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. [orgs.]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 182.

Outro ponto importante, é o contato ou a aproximação, máxima possível com a parede de alguns objetos que precisem ser dependurados, pregados, estratégia de exposição que se relaciona com os escoramentos, os amparos e os encostos a que os materiais estão submetidos no cotidiano, como a escada encostada na parada, a pilha de madeira para a fogueira.

A exploração prospectora do espaço como um todo onde estão os trabalhos, assemelha-se não apenas à do geólogo, do geógrafo, do arqueólogo mas também do visitante de um cemitério: é nesse estar em movimento entre, deitar-se no chão do espaço expositivo que se relaciona com um pensamento expandido de paisagem, já que o termo paisagem surge no século XVII, sendo “uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável”.²¹

O surgimento da paisagem como uma área de estudo já se caracteriza pelo polimórfico e com sua futura expansão num mundo de constantes mudanças socioculturais, econômicas, não poupou o termo e ela em si, segundo Anne Cauquelin,

²¹ TUAN, Yi-Fu. Paisagens do medo. São Paulo: Unesp, 2006, p. 12.

antes mesmo de definir quais são essas práticas, preciso destacar um traço do mundo contemporâneo que se impõe fortemente: o de uma ampliação das esferas de atividade outrora limitadas, bem circunscritas. A mescla de territórios e a ausências de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo, a paisagem não foge a essa regra. Sua *esfera se ampliou* e oferece um panorama bem mais vasto em apoio à tese construtivista.²²

Partindo dessa afirmação da ampliação dos conceitos, atributos e características do que é paisagem, as paisagens-cemitérios estão também inseridas no âmbito dessas misturas de território: artes visuais, geologia, geografia, também característica das produções contemporâneas seja na arte, geografia ou filosofia, em que também segundo Cauquelin,

o que vale como paisagem não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial com seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente. Sua apresentação,

²² CAUQUELIN, Anne. A invenção da Paisagem. São Paulo: Martins, 2007, p. 8.

por tanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito.”²³

E, talvez, o mito que seja evocado será o da nossa impotência perante o movimento do tempo, o ocupar dos espaços que é dado a ser comunicável através das representações dos ataúdes. É nesse espaço, nomeado paisagem-cemitério, que o drama do enfrentamento de nossas fragilidades se instala. Resta então, percorre-lo, ocupar-se de explorá-lo, de ler as matérias que se encontram ali. Agachar, deitar, investigar, observar as incrustações da matéria-doce, que revelam nossa própria presença, nossa íntima relação com a ruptilidade, nossa morte acontecendo na espacialização da cor, da matéria, do desejo.

²³ CAUQUELIN, 2007, p. 49.

4. A crise do tempo

*Viver lentamente, envelhecer suavemente, eis a lei temporal dos objetos da terra, da matéria terrestre. A imaginação terrestre vive esse tempo enterrado.*²⁴

²⁴ BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 73.

A dimensão temporal está presente e perpassa por todos os procedimentos. Esta pesquisa é composta pelo tempo que está entrelaçado com os procedimentos dos processos silenciosos, dos soterramentos e das estocagens. Essa temporalidade, segundo Bachelard,

assume uma realidade material. Há um *tempo de granito*, assim como na filosofia hegeliana da natureza há um “pirocronos”, um tempo do fogo. Esse tempo da dureza das pedras, esse *litocronos*, não pode se definir senão como o tempo ativo de um trabalho, um trabalho que se dialetiza no esforço do trabalhador e na resistência da pedra; ele se manifesta como uma espécie de ritmo natural, de ritmo bem condicionado.²⁵

Nos processos silenciosos, o tempo vem ocupar importante papel como alimentador de uma experiência que ocorre como parte intrínseca por toda a vida útil da matéria-doce. É na atenção à matéria que esse tempo se estabelece e inicia sua temporalidade. Sempre que, pela solicitação da manipulação da matéria, dos momentos de espera, são desenvolvidos períodos temporais que

²⁵ BACHELARD, 2001, p. 18.

não se detém em si, reiniciam-se, então, de acordo com que os demais processos a que a matéria-doce é sujeita, a ocorrência, indicando que suas durações são incertas, e podem reiniciar-se à medida que essas estocagens, soterramentos estejam em novos espaços e situações.

Creio que problematizar indícios do que acontece na matéria-doce, através de um contato, de um fazer-se percebê-la, de dar uma oportunidade de aproximação, por exemplo, enriquece a abordagem dela. Posso apenas manipulá-la, soterrá-la ou simplesmente estocá-la, sem direcionar uma atenção mais efetiva. Porém, ela apresenta dados, insinuações do que se passa consigo. Essa atenção vem ao encontro com o que Bachelard afirma sobre matéria, pois esta

não está exposta no espaço, indiferente ao tempo; não subsiste nele de forma constante, inerte, numa duração uniforme. Tampouco vive nele como alguma coisa que se desgasta e se dispersa. Não é apenas sensível aos ritmos: existe.²⁶

²⁶ BACHELARD, 1994, p. 119.

É certo que a matéria-doce, nas suas diversas situações, personifica o tempo. Em relação aos processos silenciosos, essa matéria se desenvolve fisicamente à medida que os inúmeros tempos lhe perpassam, sendo, em cada tempo, uma mesma matéria com configurações diferentes da do tempo anterior, mas também uma outra matéria. Ainda assim, essa pode não permanecer para sempre, o que contradiria, neste ponto, Bachelard em relação à permanência matéria, no que diz respeito a sua preservação e agrupação, tendo em vista, o caráter mais efêmero e não permanente da existência e o tempo como grandeza que promove justamente essa deterioração.

Como uma testemunha dos tempos, essa matéria-doce, vai fixando em si mesma, marcas de coisas, que à medida com que se perpassam esses tempos. O vão que se forma dentro do molde entre a matéria e esse molde, é o dado de que um tempo específico transcorreu. A marca de um objeto naquela superfície é um resquício de um tempo onde um objeto relacionou, tocou.

Para Bachelard, o tempo não se apresenta como o tempo contínuo bergsoniano²⁷, ou seja, “nossa primeira tarefa devia ser a de postular metafisicamente – contra a tese bergsoniana da continuidade – a existência de lacunas na duração.”²⁸ É inconcebível, nas complexidades do tempo, tomá-lo como indivisível, e vindo de forma oposta a isso, baseio-me em Bachelard, que na concepção dialética de duração, a vida é complexa numa pluralidade de durações que não tem o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem o mesmo poder de continuidade.

Os soterramentos já se relacionam com o espaço da lacuna entre os intervalos temporais que compõem o tempo. Como um tempo posto à espera, as ações de soterrar vêm como um obstáculo temporal, onde esse tempo não se refere nem ao anterior, nem ao sucessor, mas a essa posição entre, pois depor glicerina sobre algo, permite a tentativa de congelar o seu tempo.

²⁷ Henri Bergson, influente filósofo francês que propõe a corrida do tempo como uma ação uma e interpenetrada, ou seja, os momentos temporais são somados uns aos outros, formando um todo indivisível.

²⁸ BACHELARD, 1994, p. 7.

Porém os soterramentos, sendo um procedimento precário, não há um poder sobre essa questão de forçar o tempo a uma parada, ele não o faz. Ao mesmo tempo, que ele é relevante para se pensar sobre a simbologia do soterramento como um tempo que é apreendido, registrado numa espécie de empalhamento, a ação em si, também torna a questão do tempo relativa, já que não se tem a capacidade de medir um tempo relativo, um tempo metafórico. O tempo é simbolizado como apreendido, porém a glicerina não dá conta da apreensão desse tempo, promovendo uma experiência de tempos diversos, seja pela ruptura, seja pelo congelamento, seja pelo movimento.

Há uma lentidão importante nessa dialética do lento-rápido, em que mesmo residindo em alguns tempos específicos da pesquisa, a questão da lentidão como temporalidade – essa por sua vez – não impede que a temporalidade em si, corroa sua lentidão e faça seu trabalho, rompendo esse status, criando outro que sobrepõe, justapõe ou se contrasta entre si.

A lentidão presente nos processos silenciosos, a priori em seu tempo, pouco lhe sucede, mas a aparência não dá conta dos acontecimentos interiores da matéria. Há uma tentativa de tentar não morrer que falha. O desintegrar é

promissor, pois rompe com tempos interiores e inicia em outros em pleno movimento temporal. A matéria nunca está parada. Nunca está imóvel.

Creio que é com o procedimento das estocagens, que a questão de tempo chega a uma crise, no sentido de sua dificuldade de depreender em quais momentos ou tempos, a matéria se sobrepôs temporalmente a si mesma em outra, que por vezes nos dá dados físicos, mas que é um ínfimo ponto numa grande superfície matéria.

Acredito também que as estocagens são locais para se apodrecer a matéria, para que, após seu descanso, ela finalmente encontre sua ruptura, sua morte simbólica, instaurando uma crise do tempo, um tempo que não é da ordem do tempo constante, mas que é um tempo de ansiedade. Para Yi-Fu Tuan,

a percepção aguda do tempo é uma causa de tensão e aflição na sociedade ocidental contemporânea. Nossos sonhos são mais frequentemente mal-assombrados pelo tempo do que pelo espaço: as pessoas sonham que perdem o navio ou o trem e acordam assustadas.²⁹

²⁹ TUAN, Yi-Fu. Paisagens do medo. São Paulo: UNESP, 2006, pp. 61-62.

Essa crise com o tempo processual, que adianta uma espécie de morte de si, para desembocar no espaço, na horizontalidade, na precipitação, vem em diálogo com a ritmanálise, que “propõe curar a alma que sofre – em particular a que sofre com o tempo, que sofre de spleen – por meio de uma vida rítmica, por um pensamento rítmico, por uma atenção e um repouso rítmicos.”³⁰

É nesses intervalos de procedimentos que a manipulação, o soterramento e as estocagens me espantam, por me permitir uma atenção à minha persistente crise temporal. Crise que me acomete em relação ao tempo sem poder conceituá-lo, apreendê-lo e que me esvai, se escapa, se mostra sempre à frente de mim, tempo esse que estando à frente, aponta para nossa morte. “Muitos gostariam de esquecer o tempo por inteiro, por que este oculta o ‘princípio da morte’ (todo artista autêntico sabe disso).”³¹ E é por nossa ruptilidade humana, nossa única certeza de destino rumo à morte que se torna o

³⁰ BACHELARD, Gaston. A dialética da duração. São Paulo: Ática, 1994, p. 9.

³¹ SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. IN COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória [orgs]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 197.

estopim para a instauração da crise do tempo. Esse dado pessoal, relaciono com eixo da matéria que naturalmente se rompe, que falha, que sedimenta no ponto mais baixo, que repousa.

Essa crise temporal instaurada em mim, faz parte de toda uma conjuntura de uma crise de tempo aguda de nossa atualidade, que ninguém está indiferente a ela e que se inicia a partir da Revolução Industrial, sendo abordada desde o século passado. David Harvey cita Daniel Bell ao explicitar que essa crise se relaciona com outra, a do espaço, sugerindo

“que a organização do espaço se tornou problema estético basal da cultura da metade do século XX, da mesma maneira como o problema do tempo (em Bergson, Proust e Joyce) o foi nas primeiras décadas deste século [do então século XX].”³²

Também segundo Harvey (1992), é Frederic Jameson quem atribui o início da pós-modernidade a partir de mudanças em relação ao espaço e, neste caso, ao tempo, ou seja, ele “atribui a mudança pós-moderna a uma crise da

³² HARRIES, Karsten apud HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1992, p. 187.

nossa experiência do espaço e do tempo, crise na qual categorias espaciais vêm dominar as temporais, ao mesmo tempo que sofrem uma mutação de tal ordem que não conseguimos acompanhar.”³³

Desde o começo da civilização, guerras brutais tem periodicamente dizimado cidades e nações. Pensamos em tais eventos, entretanto como excepcionais. Entre eles se estendem – assim imaginamos – longos períodos de tranquilidade, nos quais as pessoas de tempos anteriores viviam pacatamente dentro de padrões invariáveis de vida. Comparado a essa imagem do passado, parece faltar estabilidade em nosso ambiente físico quando do sociocultural parecem estar constantemente mudando. Não temos o sentido de permanência nem em termos de local nem em relações humanas. No entanto, que razões temos realmente para pensar que o mundo agora é menos estável – mais cheio de eventos inesperados e ameaçadores – do que no passado?³⁴

³³ HARRIES apud HARVEY, 1992, p. 187.

³⁴ TUAN, Yi-Fu, Paisagens do medo. São Paulo: UNESP, 2005, p. 341.

Porém se enganam ao pensar a vida cotidiana no passado como uma vida imóvel, sem mudanças, estática e hoje o oposto disso. Tuan, 2013, p. 343 afirma que essa visão errônea do passado (cronotipia) é causada pelo processo de “cronocentrismo”: isto é, nos orgulhamos do dinamismo e progresso de nosso tempo e relegamos o passado a um estado de ciclos repetitivos, nos quais nada realmente aconteceu.” E acrescenta:

a percepção da mudança rápida no presente está sujeita à ilusão. Dois fatores nos levam a discernir maiores mudanças em que estamos muito mais conscientes das incertezas em nossas próprias vidas do que nas de pessoas que vivem em lugares distantes ou que já morreram – a própria distância espacial e temporal produz uma ilusão de estabilidade.³⁵

Relacionar o tempo como uma grandeza importante à investigação é tratá-lo com atenção, como um relevante colaborador que se insere de forma impregnada entre a fisicalidade dos materiais. É com sua contribuição via durações temporais que o trabalho vai se movimentando, é debruçando-se totalmente sobre tempo que se chega ao ponto de fingir esquecê-lo, amenizando

³⁵ HARRIES apud HARVEY, 1992, p. 343.

a ansiedade, o desconforto ou a impotência diante de si, pensamento que “faz eco aqui às famosas formulações modernistas de Baudelaire – ‘só podemos esquecer o tempo fazendo uso dele’ – e de T.S. Eliot, ‘só pelo tempo é o tempo conquistado’”.³⁶

Atém-se também à grandeza temporal que permeia as investigações em arte e as relações entre o tempo e o agente criador, Robert Smithson, ou seja:

Um artista só é escravizado pelo tempo se o tempo for controlado por alguém ou por alguma coisa que não ele próprio. Quanto mais fundo um artista mergulha na torrente do tempo, mais este se torna *esquecimento*; por isso, o artista tem de permanecer perto das superfícies temporais. [Grifo do autor]³⁷

É justamente se ausentar temporariamente para se descansar e, no ato de pensar novamente acerca do tempo, criar novas estratégias de compreensão dessa grandeza abstrata e subjetiva que tanto nos preocupa, já que nós também

³⁶ SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. IN: COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Glória [orgs]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 191.

³⁷ Ibidem, 2009, p. 197.

somos falhos, fracassáveis, não sendo o artista diferente disso, onde este lança mão de subterfúgios para ou não encará-lo ou fracassadamente descartá-lo do processo da vida. Para o artista

A ‘linguagem da beleza’ é ‘a linguagem de uma realidade intemporal’. Criar um objeto belo ‘é ligar o tempo e a eternidade’ de maneira a nos redimir da tirania do tempo. O impulso de ‘desvalorizar o tempo’ ressurge como a vontade do artista de redimir por meio da criação de uma obra ‘forte o bastante para parar o tempo’”.³⁸

³⁸ HARRIES, Karsten apud HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1992, p. 191.

5. O fenómeno de fronteira

*Já não tenbo senão ossos, um esqueleto eu pareço
Descarnado, sem músculo nem polpa...
Meu corpo vai descer aonde tudo se desagrega.*³⁹

³⁹ ARIÈS, Philippe. Sobre a história da morte no ocidente desde a idade média. Lisboa: Teoria, 1989.

Os limites fronteiriços são abordados aqui pelo caráter limítrofe da ruptilidade dos objetos, pensamentos e épocas. É necessário falar dos limiares das fronteiras, justamente, atualmente pelo âmbito pós-moderno em que propostas antes vigentes, hoje se encontram descartadas, pensamentos se tornam obsoletos, a arte se embrenha por outros campos que não o dela.

A sociedade contemporânea apresenta intensas modificações, reconfigurações, e com a arte não seria diferente. Hoje, artistas, além de dialogarem mais que necessário com outras áreas, também repensam o próprio ser artista e, conseqüentemente, a arte como um todo. Pois, então, a nossa atualidade

fala da proliferação intensa, no mundo contemporâneo, de zonas de fronteira (borderlands) caracterizadas pelas possibilidades de contato entre diferentes culturas e também pela incerteza. Ao mesmo tempo interditas e permitidas, policiadas e passíveis de transgressão, as regiões fronteiriças se

apresentam como metáfora de uma modernidade inacabada, inconstante e fluida.⁴⁰

A problematização da fronteira, seja no uso de moldes, caixas e caixões, seja nos processos como as estocagens, os soterramentos ou os processos silenciosos relaciona-se aos fenômenos fronteirios da matéria, especificamente aos da matéria-doce. Faz-se necessária uma relação com as fronteiras entre vida e a morte e sua consequente extrapolação para o âmbito da matéria em si.

A fronteira sempre me interessou pessoalmente, bem como os mapas e a geografia como um todo. Aproximo a questão de fronteira à investigação por sua proximidade com alguns conceitos que trago, especialmente, às relações de guardar, dos limites entre espaços internos e externos nas estocagens e nos soterramentos, bem como considerações que questionam sobre a matéria e suas questões fronterizas.

⁴⁰ Preâmbulo: Fronteiras cambiantes em um mundo inconstante – pontos para o debate. In: FERRARI, Florencia et al. (orgs). Sexta-feira 3: Fronteira, São Paulo: 34, 1998, p. 76.

A esta pesquisa, por se remontar a matéria rúptil, perpassando também os limites de tempo, do espaço, cultura e sociedade, faz-se necessário pensar no viés do fenômeno de fronteira que essa ruptura pode acontecer. Essas matérias postas em reação, em busca de seu limite, seja em relação a simples manipulação, seja pelas vias do descanso em moldes, explicitam uma característica de estado fronteiro em que reside a ruptilidade.

Interessa-me muito não só o antes e o depois, mas principalmente o exato momento da ruptilidade: aquele momento em que a avalanche desce a montanha, aquele momento da viga não suportar mais o peso da estrutura e ruir. Creio que os processos silenciosos têm um quê dessa ruptilidade fronteira: a cada momento, a matéria pode iniciar outro processo físico que, pela atenção à matéria, é possível ter ciência disso.

Outro ponto importante, é a importância dos moldes de madeira, em formato de caixas ou caixões. Além da materialidade e informação que toda madeira traz em seu aspecto visual, ela é, ao mesmo tempo, o símbolo fronteiro das reações materiais que acontecem dentro de si, como também está além dessas fronteiras, no que tange ao uso de um material que antecede o processo

de moldagem de objetos, mas que é usado como produto final em si. Esse procedimento é similar ao de Nuno Ramos, especialmente na obra sem título de 1995 (fig. 2), que “se faz em geral apenas em prol da obra – a fôrma, foi posto no lugar da obra. O fazer – em andamento – no lugar do feito.”⁴¹

⁴¹ TASSINARI, Alberto. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In: MAMMÌ, Lorenzo NAVES, Rodrigo e TASSINARI, Alberto. Nuno Ramos. São Paulo: Ática, 1997, p. 16.



Figura 2. Nuno Ramos, *[sem título]*. Areia e silicato, 70 cm x 100 cm x 20 cm, 1995. Coleção do artista.

Porém, ao mesmo tempo, produto final que não se finalizou totalmente: aparentemente, a obra pode estar terminada, silenciada, porém as matérias estocadas não finalizam nunca, vão se digladiar com o tempo, com o espaço, com a física dos materiais. Esse caráter de não-finalização, se assemelha ao trabalho de Nuno Ramos, em que “as obras se deterioram facilmente, exigindo constante manutenção, o que contraria um dos dogmas da arte: ‘a obra de arte deve ser eterna.’”⁴²

Uma outra questão fronteira da matéria, é a ruptilidade dos seres vivos, especificamente do corpo humano em relação ao fim da vida, à morte. Abordo desse tema justamente pela dificuldade em se discutir sobre a morte como processo natural do que é vivo, bem como os processos físicos que os corpos humanos passam em seus túmulos e caixões. A referência aos processos forenses pelos quais passam os corpos humanos é intermediada pela materialidade da matéria-doce, sendo justamente essa também a simbolizadora de ruptura, de entropia e de morte.

⁴² MONACHESI, Juliana. Nuno Ramos testa os limites da matéria e da obra de arte. Folha de São Paulo – Ilustrada, 18 de janeiro de 2000.

A morte é um dos acontecimentos que acomete todos os seres humanos e se insere no complexo sistema de relações do ser humano com o seu entorno. O corpo morto já não é mais uma pessoa, mas ao seu tempo é um resto da vida dela, nesse paradoxo, pois

necessitamos da companhia dos outros, mas também secretamente desejamos a sua ausência. Essa ambiguidade se intensifica em nossa atitude para com os mortos, e especialmente o cadáver. O cadáver de uma pessoa querida é um corpo em decomposição, um antepassado ou um demônio potencial.⁴³

De diferentes formas, a morte foi e é recebida pelos vivos e isso muda em relação à época, localização geográfica. No ocidente, a morte é relegada a tabu do silêncio e dos sussuros, bem como da distância da corpo morto e do medo das áreas de cemitério. Porém nem sempre foi assim, “a atitude antiga, em que a morte é simultaneamente familiar, próxima e atenuada, indiferente, opõe-se muito a nossa, em que a morte provoca medo, a ponto de nem ousarmos

⁴³ TUAN, Yi-Fu, 2005, p. 180.

dizer-lhe o nome”⁴⁴. Existem outras populações que lidam de formas diferentes das que, atualmente, se lidam com a morte. Segundo Yi-Fu Tuan,

os habitantes das Ilhas Gilbert, na Micronésia, no oceano Pacífico, podem ser tomados como um exemplo da falta de medo. Quando um ilhéu morre, a sepultura é cavada no chão de sua casa. Um parente próximo fará então uma cama perto do túmulo e o abrirá de tempos em tempos para olhar os restos da pessoa amada. A viúva ou criança do defunto tem o privilégio de dormir e comer ao lado da caixa, levá-la em todas as excursões e untá-las com azeite de coco.⁴⁵

Em oposição a isso, outras populações tinham temor da morte, porém não a negava como as sociedades ocidentais a fazem, como exemplo, “no extremo oposto estão os navajo. Sua aversão à morte e a todas as coisas ligadas a ela é total. (...) ‘até olhar os corpos de animais mortos, exceto aqueles abatidos para comer, é um perigo. (...)’”⁴⁶, outro grupo são os !kung que abandonam de imediato a sepultura feita do morto⁴⁷ fora e distante o máximo possível da aldeia.

⁴⁴ ARIÈS, 1989, p. 25.

⁴⁵ TUAN, 2005, pp.183-184.

⁴⁶ Ibidem, 2005, p. 178.

⁴⁷ Ibidem, 2005, p. 70.

Já em nosso tempo, nossa negação e distanciamento da morte se torna mais evidente, ao se comparar com aos séculos anteriores, especialmente, o século XX e XXI à Alta Idade Média. Tuan traz à tona, essas reflexões:

atualmente muitos humanistas lamentam o desaparecimento de todas as evidências da morte nas cidades moderna. Onde estão as coisas realísticas e saudáveis que nos lembram da morte? Porém, esses humanistas comodamente esquecem que os cemitério estava no centro das antigas vilas europeias porque a morte era a principal preocupação da vida.”⁴⁸

“No âmbito individual e pessoal, a mente crítica, ao não respeitar a tradição, priva o homem e a mulher modernos de muitas creças, que antigamente lhes davam conforto.”⁴⁹ E é justamente pela não aceitação da morte como natural que mais impressiona a forma com que ela e todos os processos fúnebres atualmente foram extirpados da vida cotidiana, de parte do processo da vida.

Se,

A morte de outros tempos era uma tragédia – muitas vezes cômicas – e que se desempenhava o papel daquele que vai

⁴⁸ TUAN, 2005, p. 334.

⁴⁹ Ibidem, 2005, p. 345.

morrer, a morte de hoje é uma comédia – sempre dramática – em que se desempenha o papel daquele que não sabe que vai morrer.⁵⁰

Talvez os processos de ruptilidades não sejam bem vindos hoje, numa sociedade que prima pelo dúctil, pelo esperado, pelo controle, pela rotina sem surpresa, pelos processos acelerados, pelo homogêneo. Basta então que nos refiramos aos processos rúpteis da matéria como um contraposto a esta norma que afasta o ser humano de suas origens. A sociedade não dá mais espaço para os eventos naturais, neste caso, a morte. Não vislumbra em ações a necessidade importante da natureza, do primitivo, do analógico, do natural.

De maneira contrária, nossa tradição estabelece a ideia de que, a partir de um processo evolutivo que diferencia as espécies, nos destacamos de uma condição animal, constituindo-se em algo à parte graças a uma condição cultural (Viveiros de Castro, 1996:118-9), firmando - através da cultura como categoria do espírito humano - uma ontologia humana que demarca uma fronteira com o resto, categorizado como natureza. Deste modo, a cultura reporta a uma espécie de cisão do "espírito", enquanto a natureza,

⁵⁰ ARIÈS, 1989, p. 150.

processual e evolutiva, trataria de uma suposta unidade ou região comum de constituição da substância corporal.⁵¹ (p. 128)

Falar sobre a morte é exibir o que essa sociedade, que divide ser humanos de natureza, tanto escamoteia, e que era mais comum e cotidiano em séculos passados: a questão das ruptilidades dos seres humanos, de sua finitude, com a inconsistência da sociedade, sua não segurança, a rotina alienante, a fuga da natureza: a decomposição é o sinal da ruína do homem, e aí reside, sem dúvida, o sentido profundo do macabro⁵², do que todos têm medo – do acabar-se de si mesmos –, do tempo que é limitado, de que somos humanos.

⁵¹ LEIRNER, Piero de Camargo e TOLEDO, Luiz Henrique. Mata-cão: um exercício entre natureza e cultura no meio urbano. In: FERRARI, Florencia et al (orgs). Revista Sexta-feira – Número 3 – Fronteira, São Paulo: 34, 1998, p. 128.

⁵² ARIËS, 1989, p. 37.

6. Referências

ARIÈS, Philippe. **Sobre a história da morte no ocidente desde a idade média**. Lisboa: Teoria, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, Marcelo. **E agora toda terra é barro**. <<http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/34/portfolio-gnr-bri-gida-baltar-web-res.pdf>>. Disponível em: dia 24 de novembro de 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

FERRARI, Florencia et al. (orgs). **Sexta-feira 3**: Fronteira, São Paulo: 34, 1998.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

LEIRNER, Piero de Camargo e TOLEDO, Luiz Henrique. Mata-cão: um exercício entre natureza e cultura no meio urbano. In: FERRARI, Florencia et al (orgs). Revista Sexta-feira – Número 3 – Fronteira, São Paulo: 34, 1998.

MAMMÌ, Lorenzo, NAVES, Rodrigo e TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997

MONACHESI, Juliana. **Nuno Ramos testa os limites da matéria e da obra de arte**. Folha de São Paulo – Ilustrada, 18 de janeiro de 2000.

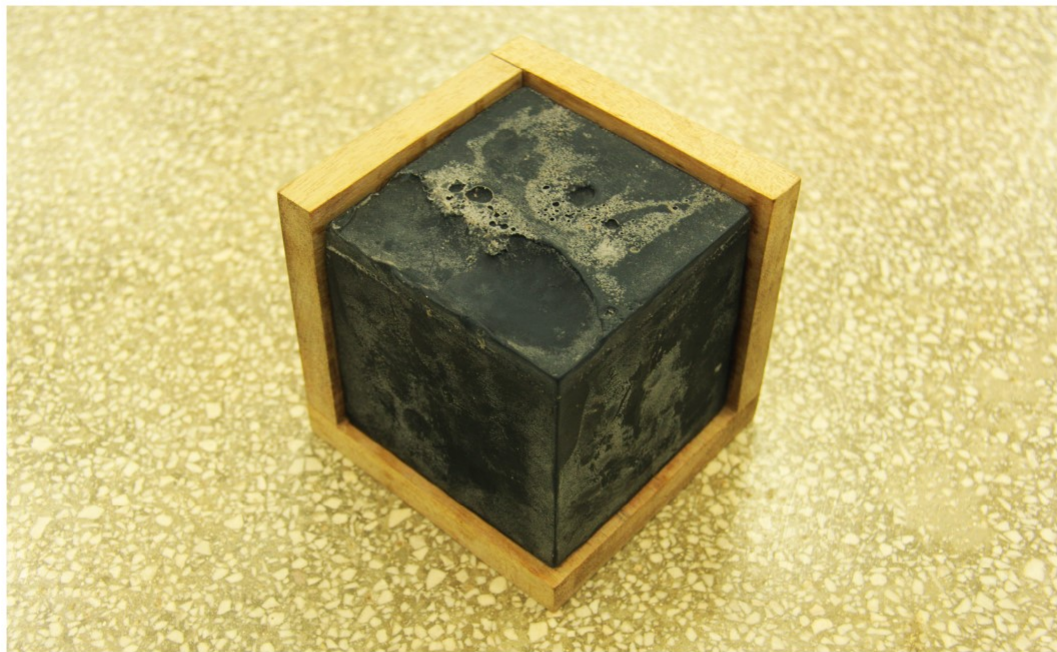
PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas**: Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC, Senai, FASESP, 2010.

_____. Preâmbulo. **Fronteiras cambiantes em um mundo inconstante**: Pontos para o debate. In.: FERRARI, Florencia et al. (orgs). Sexta-feira 3: Fronteira, São Paulo: 34, 1998.

SMITHSON, Robert. **Uma sedimentação da mente**: projetos de terra. IN: CONTRA, Cecília e FERREIRA, Glória [orgs]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Contrim (org). Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: UNESP, 2006.



FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #1

2015

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE NEGRA EM MEIA-CAIXA DE MADEIRA

10CM X 10CM X 10 CM



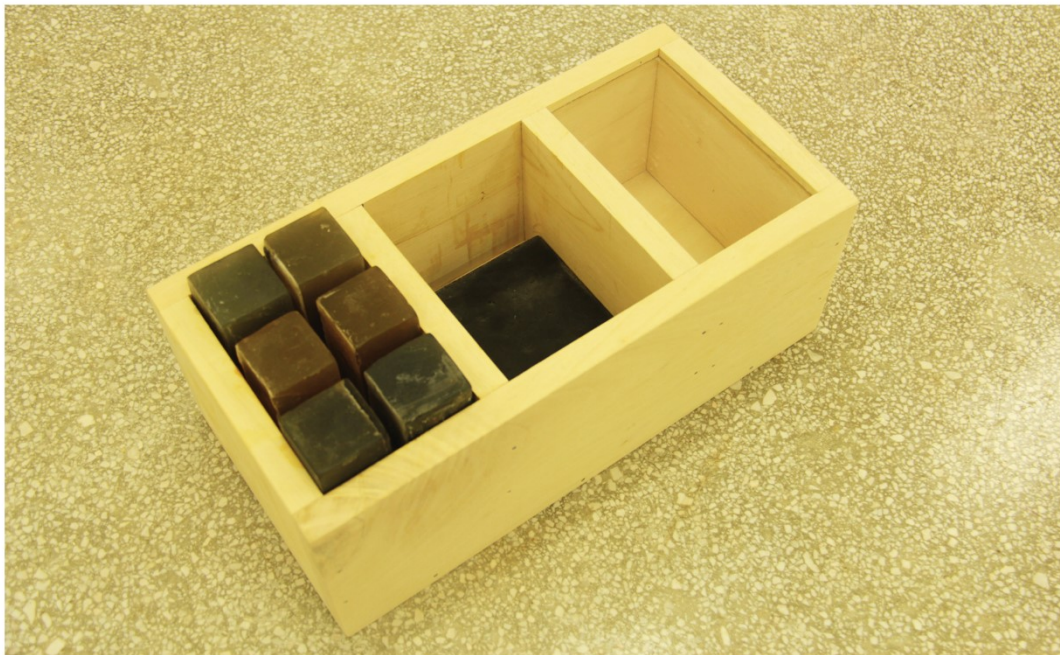
FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #2

2015

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE EM CAIXA DE MADEIRA

20CM X 20CM X 60CM



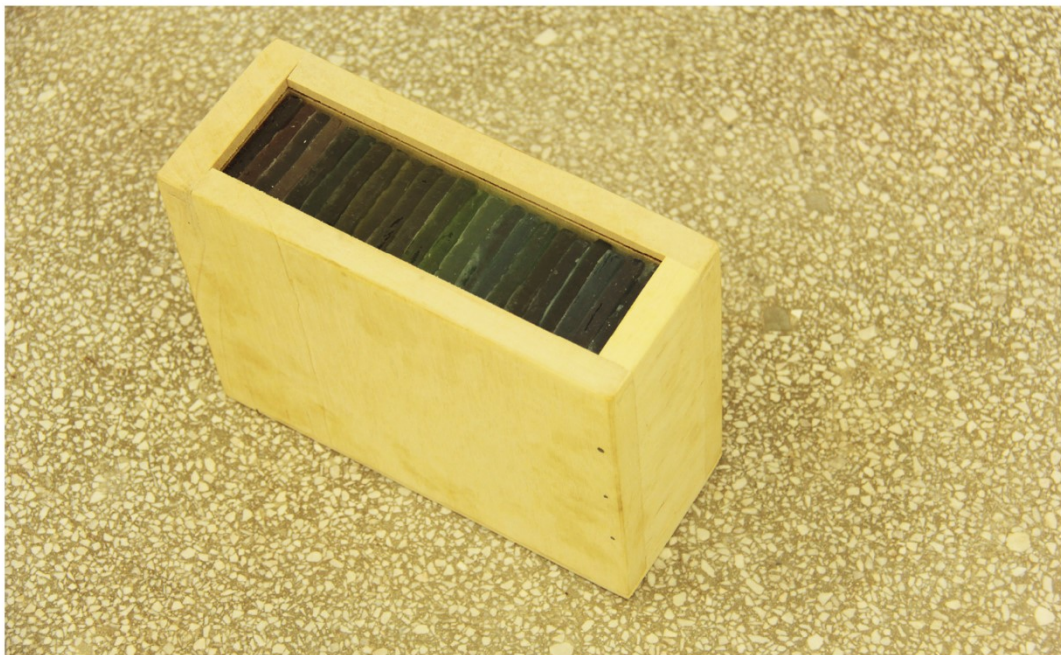
FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #2.1

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE EM CAIXA DE MADEIRA

40CM X 20CM X 15CM



FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #3.1

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE SOTERRADA EM CAIXA DE MADEIRA E VIDRO

25CM X 20CM X 10CM



FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #4

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE SOTERRADA EM CAIXA DE MADEIRA

30CM X 30CM X 30CM



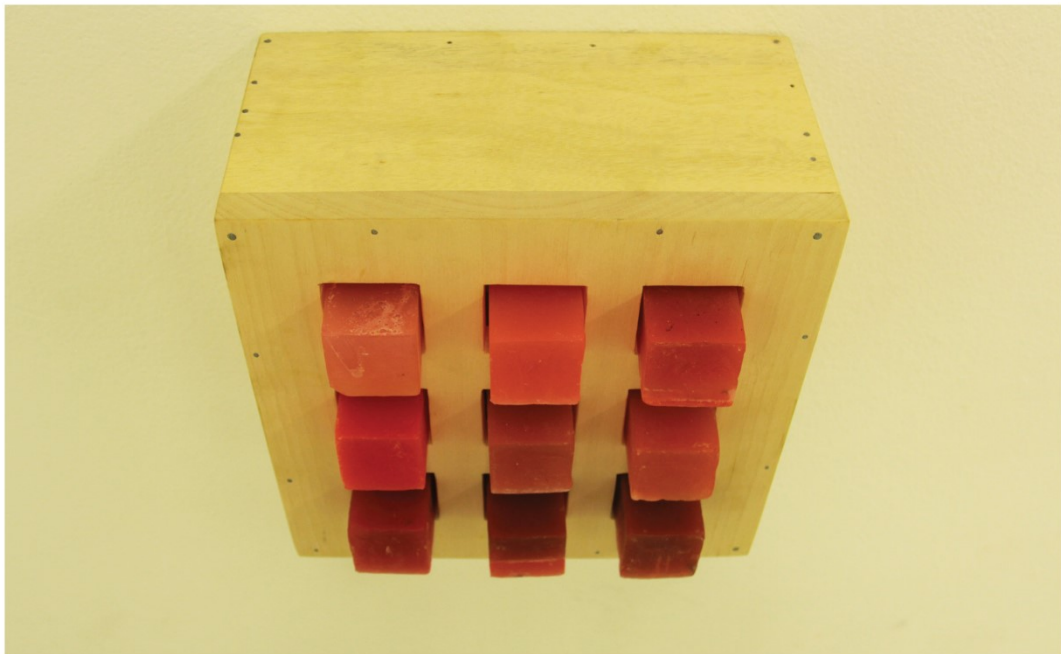
FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #5.1

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE EM CAIXA DE MADEIRA

30CM X 20CM X 15CM



FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #6

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE EM CAIXA DE MADEIRA

30CM X 30CM X 15CM



FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #7

2015

CAIXA DE MADEIRA E VIDRO

22CM X 22CM X 120CM



FERCHO MARQUÉZ

ESTOCAGEM #8

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE EM CAIXA DE MADEIRA E VIDRO

22CM X 22CM X 100CM



FERCHO MARQUÉZ

INCRUSTADO I, INCRUSTADO II E INCRUSTADO III

2016

MONOGRAFIA INCRUSTADA EM CAIXA DE MADEIRA

19CM X 19CM X 8CM (CADA)



FERCHO MARQUÉZ

SECAR, MOLHAR E ENTERRAR

2016

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCES SOBRE MADEIRA

DIMENSÕES VARIADAS



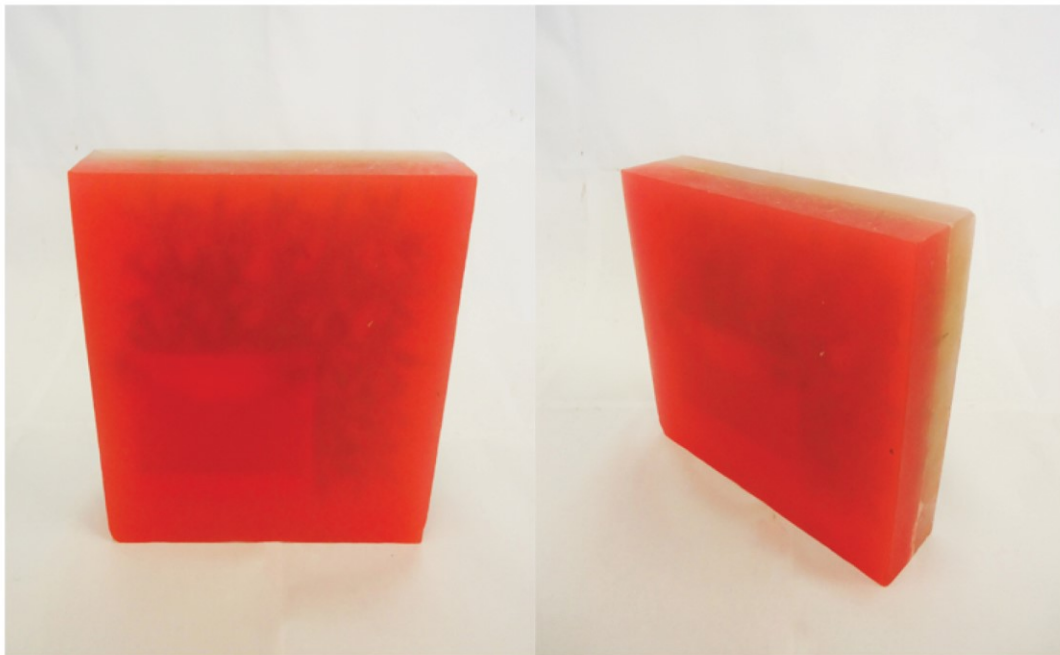
FERCHO MARQUÉZ

EXAUSTORES II

2015

ESTOCAGEM DE MATÉRIA-DOCE SOBRE MADEIRA

10CM X 10CM X 2CM

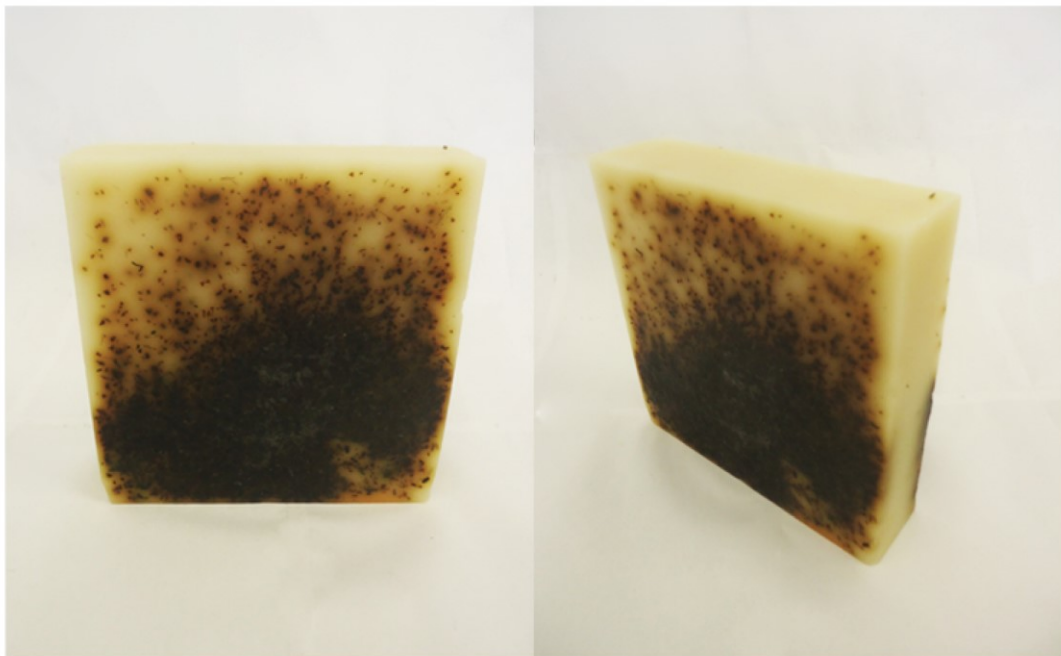


FERCHO MARQUÉZ
SOTERRAMENTO #1

2015

GRAMA E FILME FOTOGRÁFICO SOTERRADOS EM MATÉRIA-DOCE

20CM X 20CM X 6CM



FERCHO MARQUÉZ
SOTERRAMENTO #4

2015

CHÁ SOTERRADO EM MATÉRIA-DOCE

20CM X 20CM X 6CM



FERCHO MARQUÉZ
SOTERRAMENTO #5

2015

CORES SOTERRADAS EM MATÉRIA-DOCE

20CM X 20CM X 6CM



FERCHO MARQUÉZ
SOTERRAMENTO #6

2015

SACHÊS DE CHÁ SOTERRADOS EM MATÉRIA-DOCE

20CM X 20CM X 6CM