

Ana Tedesco entrevista Fercho Marquéz-Elul:
Matéria-doce: transformações e a perda da forma¹

Fercho Marquéz-Elul
Ana Tedesco

Resumo

Esta entrevista aborda o uso da glicerina — ou matéria-doce — na obra de Fercho Marquéz-Elul, enfocando a perda da forma e suas transformações físicas e conceituais a partir do interesse pela materialidade transitória da glicerina. Nesta ocasião, o artista reflete sobre a efemeridade da matéria, o tempo e a vulnerabilidade em seu processo criativo, onde a instabilidade do material gera uma poética a partir da impermanência e da fragilidade.

Palavras-chave

Processo artístico. Materialidade. Transitoriedade. Glicerina. Morte.

Ana Tedesco interviews Fercho Marquéz-Elul:
Sweet matter: transformations and the loss of form

Abstract

This interview addresses the use of glycerin — also known as sweet matter — in the work of Fercho Marquéz-Elul, focusing on the loss of form and its physical and conceptual transformations, stemming from an interest in the transient materiality of glycerin. On this occasion, the artist reflects on the ephemerality of matter, time, and vulnerability in his creative process, where the instability of the material generates a poetics based on impermanence and fragility.

Keywords

Artistic process. Materiality. Transitoriness. Glycerin. Death.

¹ Esta entrevista foi realizada no final de agosto e início de setembro de 2017 e fez parte de exercício de escrita da estudante e artista Ana Tedesco para a disciplina *Laboratório de linguagem tridimensional I*, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos no curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A trajetória de Fercho Marquéz-Elul com a glicerina, nomeada pelo artista como *matéria-doce*, é marcada por uma pesquisa intensa sobre a maneira com que este material se comporta: um corpo que muda suas características físicas, secando, endurecendo, amolecendo, criando bolhas, sujando e, assim, perdendo a referência do molde, das formas pretendidas por este. Fercho Marquéz evidencia, através das transformações da matéria-doce, o desgaste da obra, contrapondo esta decomposição com o que acontece depois que morremos: a perda da nossa própria forma.

Ana Tedesco: Como foi a descoberta da glicerina para utilização no seu trabalho?

Fercho Marquéz-Elul: Durante meu terceiro ano quando cursava Licenciatura em Artes Visuais na UEL, em 2014, iniciei uma pesquisa que iria desembocar em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Meu interesse inicial à época era o de pesquisar, elencar e selecionar materiais que pudessem dialogar com algumas inquietações que vinha tendo. Desemboquei na existência do látex, do vinil, da cera, da vaselina, da glicerina e da parafina. O que me interessava nesses materiais era o que tinham de propositivos em relação a uma sensível mutação de seus estados físicos. Encantava-me e me fascinava a presença da cera, da vaselina e da glicerina e o que elas podiam me propor em questões visuais e físicas. Em uma certa altura, elenquei a glicerina por sua fácil disponibilidade comercial, bem como por suas inúmeras possibilidades visuais, como transparências, opacidades, físicas e químicas, como sua sensibilidade às mutações climáticas.

Como surgiu o termo *matéria-doce*?

Inicialmente, pesquisando materiais sensíveis e não usuais, e elencando finalmente a glicerina como propulsora do processo de criação, debruço-me em pesquisar tudo o que há de disponível em relação à glicerina, informações físico-químicas, históricas, simbólicas disponíveis em livros,

Internet e amigos físicos e químicos. A partir de um percorrido pela história da glicerina, inteiro-me de que o termo glicerina não é um termo químico, mas comercial e que *glicerol* se reportava à palavra grega *glykos*, que dá origem a palavras glicose, por exemplo, expondo seu sentido referente a doce. Fazendo uma distinção nominal do material eleito, glicerina, nos âmbitos de criação poética em artes, renomeio-a, desvio da ligação estreita da glicerina como constituinte do sabão para abrir o material para novas apreensões de significados. Passo a me referir à glicerina como matéria-doce, suprimindo seu nome comercial e permitindo que o público pudesse experienciar as obras através da exploração a partir de seus próprios conhecimentos à que aquele material se propunha, de que era sua constituição, como ele se apresentava no espaço.

Na exposição *À imortalidade da espera*, realizada no Centro Histórico Cultural Santa Casa de Porto Alegre, entre julho e setembro de 2017, algumas obras, como *Soterramento #4*, de 2015 (chá soterrado em matéria-doce), *Soterramento #5*, de 2015 (cores soterradas em matéria-doce) e *Incrustado IV*, de 2017 (monografia incrustada em madeira), trazem elementos mais *inusuais* ao seu trabalho - como o chá, as cores e a monografia - misturados a elementos com os quais você costuma trabalhar mais comumente - no caso, a matéria-doce e a madeira. Fale um pouquinho sobre a escolha destes materiais inusitados.

As obras *Soterramentos #4* e *Soterramentos #5*, ambas de 2015, inserem-se neste início em que explorava as potencialidades da glicerina. Juntamente com a Prof.^a M.^a Tania Sugeta, professora de Cerâmica e Tridimensional da UEL, discutimos métodos de moldagem daquele material que quando derretido à uma baixa temperatura, comparado com outros que se fundem à altíssimas temperaturas, apresentava-se como desafio para algumas técnicas de moldagem como a utilizada a partir do molde de silicone. Experimentei a partir de molde confeccionado de madeira, que se apresentou útil, remontando-me aos processos de esfriamento da produção de rapaduras

e de sabões em moldes seriados feitos de madeira. Nesta série de experimentos iniciais de moldagem da glicerina, passo então a acrescentar cores e principalmente outros materiais que de alguma forma, para mim remetiam frouxamente a elementos vegetais presentes em paisagens. Do meu cotidiano, desvio as sobras das ervas utilizadas nas infusões de chá para serem acrescidas à glicerina em esfriamento na obra *Soterramento #4*. Os resíduos do chá mate vão então dialogando e alterando a cor da glicerina, vão criando autonomamente sua própria paisagem. Passo então a experimentar o espaço interno do próprio molde para pensar a moldagem parcial da glicerina. Passo então a pôr em áreas específicas do molde, barreiras que impediriam que as demais áreas fossem inundadas de glicerina derretida. É em obras como *Soterramento #5*, que os diferentes tempos de moldagem e de cores são apresentados. Criam-se assim, dentro dos limites do próprio molde, moldes internos que receberam glicerina com cores e tempos diferentes das outras partes. Retirada essa barreira, é disposta mais glicerina completando a totalidade do molde. A glicerina mais cálida vai desfazendo sutilmente os limites da glicerina moldada anteriormente, dialogando, intercambiando cores e matérias. Nesse processo de inclusão, de inserção de cores, tempos e resíduos vegetais, a ação do processo nomeia o próprio trabalho e se torna também, procedimento operatório na pesquisa. A partir desses soterramentos, inclusões, inserções de matérias diversas, iniciados em 2015, desemboca-se em *Incrustado IV*, de 2017, que se propõe a receber em uma de suas fendas a própria monografia que resultou do processo de pesquisa, o próprio pensamento sobre o processo artístico.

Como foi o processo da obra *Secar, Molhar, e Enterrar*, de 2016?

Partindo no início da minha pesquisa com a glicerina, expus três blocos de glicerina com cores praticamente idênticas, à três diferentes ambientes. *Secar*, deixei dentro da sala de Cerâmica do Curso de Artes Visuais na UEL por algum tempo, lá é muito seco, tem muito pó, um bom motivo para fazer secar alguma coisa. *Molhar*, por sua vez, dispus dentro de uma mata

perto do instituto e deixei creio que uma semana, lá choveu, fez sol, teve formigas, o bloco de glicerina começou a derreter, finalmente, *Enterrar*, enterrei o bloco atrás da Sala de Cerâmica por uma semana talvez e após retirar, eu não sabia o que era terra e o que era glicerina derretida... Pensei a ação do artista que põe um material que é frágil e sensível aos diferentes tempos. A obra apresentada é justamente esse processo.

Em trabalhos como *Estocagem #2.1*, de 2015, *Estocagem #8*, de 2016 e *Estocagem #3.1 (desvio)*, de 2017, você traz a solidez macia da matéria-doce em contraste com a transparência dura do vidro. Como você pensa esta relação em suas obras?

O vidro se estabelece na presentificação de forma deveras sutil. Ele se propõe em consonância com a natureza de minhas obras como elemento que tensiona e dialetiza os espaços de aberturas que algumas obras possuem. Rivaliza e comenta essas concavidades que estão inseridos, soterrados ou incrustados blocos de glicerina. Seu comentário particular não é em relação à materialidade por si só da matéria-doce, mas da maneira física e formal com que essas obras se abrem, com que essas se tornam poros que recebem a matéria derretida. Obras como *Estocagem #2*, de 2015, espécie de caixa de madeira com três compartimentos abertos com glicerina incrustada, *Estocagem #1*, 2016-2017 que apresenta de forma aberta e pública um bloco de glicerina especializado em um canto de madeira ou até mesmo *Estocagem #6*, 2016, em que apresenta para o espaço, inúmeros blocos de glicerina de forma insinuante dispostos em diversas concavidades, veem-se circunscritas em uma espécie de abertura também para o olhar e principalmente para o tato. A contemplação e exploração visual é requerida, como também o tato como explorador do desconhecido. A presença dos vidros limita de forma consciente e crítica não só o escrutínio do olho, mas também, a interdição do olhar. Os vidros se propõem a edificar uma espécie de tumba, lápide ao objeto artístico, remontando aos vidros dos caixões, dos aquários, das relíquias protegidas. Estes protegem o mais das vezes o chão mesmo, o assoalho ou a

parede de madeira que compõem as obras, como na obra *Estocagem #7*, de 2015. Protegem e impedem que o público veja com seus olhos o próprio destino inescapável da vida humana, ao passo que as cavidades dos objetos, escancara não só a morte, mas a própria dissolução dos corpos dentro dos túmulos.

Como você enxerga as relações de sua obra com demais sentidos humanos que o da visão, como o tato e o olfato, por exemplo?

Mais do que uma experiência visual, procuro em minhas obras propor ao público uma experiência global do corpo. Há a varredura curiosa da visão, mas ao mesmo tempo, em algumas obras, é através do tato que a experiência é instaurada. Porém, creio como recorrente essa experiência corporal como um todo: a presença mesma do visitante que se vê ocupando o espaço expositivo. Minhas obras são como armadilhas que convidam para a aproximação, que buscam um diálogo mais próximo de todas as formas possíveis. A possibilidade ou não de interação ou não de algumas obras com seu visitante são negociações que não se dá por si mesmo. Ao promover o contato físico, estou convidando que o espectador se torne um explorador, que troque não só calor com os materiais, mas que contribua conscientemente ou não com a destruição da obra. Ao mesmo tempo em que, a impossibilidade de interação ou o bloqueio da visão em algumas obras tem significados que me são muito relevantes para se pensar a própria interdição dos corpos às liberdades inerentes de si ou o papel da morte na sociedade.

Percebi que, entre os blocos de matéria-doce, muitos apresentam cores terrosas e discretas. No entanto, alguns deles apresentam cores vivas, berrantes, quase fluorescentes. Alguns são dotados de uma transparência reluzente, outros mostram-se opacos ou turvos. Em seu trabalho, estes resultados são planejados ou é algo que acontece e que você deixa acontecer?

Em certa medida sim. Quando imagino uma obra, já está incutida em si quais cores ou aspectos formais que a constituirão. Porém, ao mesmo tempo,

creio que é na própria experimentação e andamento prático de criação que as cores se assentam em tal obra ou não. Neste momento de produção, nem sempre o anteriormente imaginado é praticável no presente do objeto, há sempre a ordem do acaso e do improviso que sempre fornece caminhos importantes para a implementação na criação deste. Sempre penso pictoricamente a partir de uma gama específica de cores, exatamente a saber, cores relacionadas que identifico no próprio cotidiano, tons terrosos, escuros e fechados contrastam com tons que lidam com características translúcidas e brilhantes e luminosas, ou seja, a partir das cores do mundo, penso as cores do meu próprio objeto, ou a falta desta.

Você nota certa resistência ou acanhamento do público em manipular as obras?

Creio que o público se encontra em uma sensação misturada entre vontade de interação e hesitação quando em seu primeiro contato com minhas obras. As obras convidam fortemente os visitantes para esse estado de desejo de desconhecimento total de como portar perante si. Alguns podem, informados por etiquetas ou conhecimento prévio, interagir com algumas e respeitar o estado de alheamento de outras ou não as tocar, ou simplesmente, quebrar todos os protocolos. O espaço expositivo é justamente esse espaço mínimo de incerteza quanto à recepção de uma obra. Podemos dar indicações e direções, mas não há uma receita de como o visitante se verá compelido ou não a aderir para si como elemento de sua experiência com o espaço. Ao mesmo tempo que há incertezas se minhas obras desembocarão na efetivação de uma experiência. O que me interessa nesse poder ou não tocar é justamente os limites que por exemplo, os códigos existentes nos espaços expositivos, como uma etiqueta ou uma faixa no chão se propõem para os visitantes como sinal de permissão ou de proibição. É isso que me interessa. Quando há obras que necessitam interação, não é só a aproximação física e mental que é importante, há outras situações que anseio com isso, como por

exemplo a possibilidade de distintos públicos se tornarem manuseadores e poderem alterar as formas da glicerina, ou destruir sem que se saiba a pretensão de obra pronta. Contrariamente quando a obra se apresenta repelente a interação, essa se propõe ao espectador talvez como uma contemplação, como um exercício mental de exploração, de espera e de estacionamento, de permanecer experimentando uma obra, um espaço e de permanecer experimentando a si mesmo neste processo mesmo de experiência.

O que significa o termo *estocagem* em seu trabalho?

Ao imaginar minhas obras, inicialmente, imaginava uma conexão muito estreita entre as formas lapidares, tumulares presentes no cemitério e esses objetos criados. O que os caixões carregam em sua função funerária de guardar os mortos têm uma proximidade na apresentação através da estocagem da glicerina nas suas múltiplas possibilidades formais e conceituais dentro dessas caixas de madeira. Através de uma também dialética de união entre material resistente, as caixas de madeira e material sensível, a glicerina, instaura-se a *estocagem*, como procedimento operatório, pressupondo um armazenamento de um material frágil em outro perene de forma com que isso se dê através da exposição no espaço expositivo ao mesmo tempo em que se dá esse processo de secagem da glicerina derretida nesses vãos e concavidades. Concomitantemente, esses elementos considerados básicos e contrastantes se interpenetram e dialogam em sua estreita relação provinda dos momentos originários da obra. Resumidamente, *estocagem* se inicia antes de sua exposição nos espaços e que vem se referir à disposição no espaço expositivo do objeto artístico que pode portar em si, tanto glicerina incrustada, fixada através do processo de *soterramento*, quanto glicerina simplesmente disposta de forma móvel, não fixada nos vãos. Uma estocagem ou inúmeras instauram no espaço uma *paisagem-cemitério*.

Interessa a você uma pesquisa sobre como a matéria-doce comporta-se em determinados ambientes. Quais descobertas você fez a respeito das

diferentes texturas e tonalidades que a matéria-doce pode adquirir ao ser exposta a estas variadas interferências?

Interessa-me muito a pesquisa profunda de como os materiais se comportam diante das inúmeras proposições ou surpresas que uma pesquisa percorre. Creio que me é relevante a possibilidade de conversa íntima com o material para conhecê-lo além das questões visuais, mas compreender seus códigos e relações pré-existentes com as diversas instâncias do mundo. Ao mesmo tempo, acredito no mistério que os materiais sempre escancaram no processo, o âmbito do incontrolável, do não previsto e principalmente, de respostas do material não solicitadas que se apresentam como desafio para o pesquisador e que o instiga a reavaliar seus processos, seus objetos finais, que desvie mesmo para outras instâncias. Ao mesmo tempo a que me reporto a partir de materiais impermanentes, não verbalizo muito suas mudanças como explicação ilustrativa de sua inconsistência e sim, embrenho-me para pensar a partir de suas inconstâncias, narrativas poéticas, desgarradas de uma narrativa científica dos comportamentos dos materiais. Contudo, destaco a partir da característica material da glicerina, a experiência bastante surpreendente de como a matéria-doce presente em formato de barras se comportou no Porão da Bibliotheca Pública Pelotense durante a exposição *Abaixo*, curada por Ricardo Ayres, me excitou, fazendo recordar-me de situação análoga em sua potência, vista apenas de forma miniaturizada no processo de *Secar, Molhar, Enterrar*, de 2016. Esta que consistiu no processo de enterramento de um cubo de glicerina, revelando em seu desenterrar uma matéria-doce em sua considerável alteração por dissolução da forma. Situação similarmente ocorrida na exposição em Pelotas, em que essas barras motivadas pela característica específica de alta umidade e perigo eminente de inundação dos porões, provocou uma grande alteração matérica, com forte transpiração e derretimento de suas formas propostas pelos moldes, alterando também sua coloração sutilmente, indo de um branco homogêneo, para um branco gelo com tonalidades de cinza e azul.

Na exposição *À imortalidade da espera*, no CHCSC, as obras estão dispostas de uma maneira horizontal, rente ao chão, na qual o visitante transita como que em um caminhar entre túmulos. Como surge este conceito que você chama de *paisagem-cemitério*? Há alguma relação com os materiais “soterrados” e “incrustados” em matéria-doce?

Caixas e caixões como receptáculos contenedores de materiais frágeis são como disparadores iniciais de minha pesquisa. Mostram-se presentes desde o processo de moldagem de materiais derretidos, até a separação do conteúdo de seu continente. Origens do moldar e do guardar que perpassam seus processos no próprio chão do ateliê, que se reportam ao corpo humano como molde limitado e frágil da existência. Relações que são entrevindas entre os caixões fúnebres e os processos de finitude dos corpos humanos internos a este e a própria escultura como presença que se reporta a uma abertura e escancaramentos desses processos que são considerados ocultos pelo enterro e pelo desconhecimento. Objetos que nascem no chão e tratam na ordem conceitual da governança da gravidade, da sedimentação e da entropia nos próprios materiais elencados em minha pesquisa. A *paisagem-cemitério* vem da instauração a partir da disposição de um ou de diversos objetos no espaço artístico que portam consigo questões de ruptilidade e consequentemente de processos silenciosos, de soterramentos, de incrustações e de estocagem. Tem circunscrita em si a apresentação do objeto em seus momentos de morte, em seus momentos de contato físico com o chão do espaço expositivo, tornando-se tumba e por consequência, propõe ao público sua conversão em visitante enlutado, o espectador em manuseador e o espaço expositivo circundante conceitualmente em cemitério.

Fale um pouquinho mais sobre a temática da morte, presente em seu trabalho.

A morte está enraizada no meu trabalho como potência para produção, estudo, pesquisa em arte. Surge a partir da minha própria experiência diante

da morte de parentes e conseqüentemente, de inquietações pessoais. Ao elencar esses elementos, madeira e glicerina, há toda uma espécie de relações que são feitas não só pela literalidade física que esses materiais podem propor, como também, pelo transbordamento simbólico de sentidos, aproximações e oposições. Comento a morte das formas moldadas a partir da impermanência do material moldado, disponho os objetos nos espaços como a instauração do velório, do enterro ou da exumação. Os visitantes conscientemente ou não, são compelidos a se relacionarem com as obras, à medida em que se veem na aproximação, no percurso entre as obras, no contato físico, o elemento de ativação, de alteração lenta dessas. Os procedimentos são alimentados conceitualmente pelos eventos catastróficos, pelos processos da geologia, pela física entrópica, pelo sublime da ruptura corporal. A madeira é o anteparo, é a guarnição daquilo que desaparecerá, do material rúptil que se refere a nossa própria ruptilidade. É osso de árvore, material para caixões, é o molde que contém o material derretido, como também é o vão que recebe o material que vai se decompor, que vai vazar do molde, que vai ocupar o mundo. Trato de molde como fronteira, como objeto de região fronteira e fronteira como morte. É objeto que traz obstáculo às matérias rebeldes, bem como, pode ser entendido como sinal para transgressão dos seus limites, para reavaliar nossa própria existência, nossos limites corporais, nossa própria vida

Como se dá a aproximação da sua obra com a literatura e a criação de pequenos contos, como em *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, de 2016, *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, de 2017 e *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, realizado em 2017, durante o Espaço de Montagem, organizado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no PPGAV-UFRGS?

Sempre fui leitor assíduo de literatura em geral. Até certo ponto da pesquisa, não havia surgido nenhum conto, que neste momento o intuito de boato, que caracterizasse ou compusesse como parte de uma obra. Contudo, me eram profícuas as ideias em relação aos títulos das obras e dos

processos operacionais. Jogos de palavras, duplos sentidos, neologismos, palavras cacofônicas ou palavras digitadas acidentalmente erradas no computador, traduções satíricas, bordões, memes verbais povoam minha criatividade e são operacionalizados à medida em que são ativados como colaboradores de uma escrita poética. Foi em 2016, na produção da instalação *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* na Vila Cultural Grafatório em Londrina que o primeiro boato surge como parte componente da obra e não como narrativa ilustrativa da obra, mas justamente elemento que proporcionava um outro aspecto com a obra em questão, sendo intimamente correlacionados os elementos esculturais e os elementos verbais. Atualmente, considero esses contos curtos, como boatos, como narrativas de passagem que cruzam por diversos âmbitos, transportando consigo possibilidade de experiência artística. Exatamente pensados como *boatos como gênero literário*, estes, pois surgem justamente de deslocamentos proporcionados pela feitura da obra, desde a apreensão de uma experiência arquitetônica que desembocou em uma instalação, neste caso, *Leviatã*, até a deposição da obra *Gêmeo I*, de 2017, após sua confecção a partir da feitura de um objeto de sabão de soda que retirado do molde, à beira da estrada, surgindo um conjunto de boatos sob o título de *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, até o boato de *Cova sem identificação* como componente verbal e fundador de uma experiência especializada na obra *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, de 2017. Esses boatos sempre apresentarão acontecimentos e eventos através de uma escrita baseada no rumor, na inverdade, na especulação e na conspiração. Apresentarão fisicalizados em intermeio entre oralidade e suposto gênero literário recém-fundado a partir de sua escrita, entre o rumor inverídico distanciado de um acontecimento supostamente verdadeiro e a narrativa verdadeira aproximada da obra como dispositivo de hipótese inexplicável de morte, de entropia.

TEDESCO, Ana; MARQUÉZ, Fercho. Matéria-doce: transformações e a perda da forma, 2018 [Anexo XIII]. In: BATISTA, Anderson dos Santos. *[Ci-gît]*. Ensaaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018, p. 292-307. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189092>.