



1.3 **SUMI** - múltiplas versões

O programa de residência no Akiyoshidai International Art Village culminou em uma exposição coletiva dos artistas participantes.²⁴ A data de montagem estava extremamente próxima a produção da obra, e durante a exposição optei por seguir filmando, pois tinha consciência de que a pesquisa não estava completa.

O trabalho se materializou em uma vídeo instalação que consistia em dois ambientes. O primeiro ambiente busquei aproximar aos cômodos tradicionais do Japão. Era um quarto pequeno, com chão de tatame, onde se encontrava uma mesa baixa e uma almofada. Sobre esta mesa estavam dispostos os utensílios necessários para a prática da caligrafia: entre eles, a tinta, o pincel, livros e uma folha de papel de arroz.

Exatamente sobre a folha de papel era projetado o vídeo, que continha imagens em super8mm em uma montagem de narrativa não linear, que criava relações entre a caligrafia japonesa, o experimento da caligrafia na água e outras imagens da natureza e do Japão. A edição do vídeo preza por traçar cortes transversais entre as imagens, buscando reforçar as idéias colocadas por Eisenstein relacionando a escrita ideogramática e a montagem cinematográfica²⁵. Ordem e desordem, sentido e incompreensão são colocados em questão na edição, abrindo espaço para interpretações múltiplas.

Na banda sonora, editei uma série de músicas tradicionais japonesas e peças teatrais Nô. Em alguns momentos inverti a direção das falas das peças, de modo que a sonoridade ainda parecia japonesa, porém a mensagem não era compreendida. O objetivo era transmitir a sensação de incompreensão e estranhamento que me acompanharam durante a residência no Japão.

Na instalação, a projeção era feita sobre uma folha de papel de arroz. Foi preciso um delicado trabalho para fazer que o vídeo ficasse no tamanho exato do papel, o que dependia da distância entre a mesa e o projetor, que se encontrava preso em um orifício no teto. O pequeno quarto foi construído com placas de madeira dentro de uma pequena sala ao lado do estúdio, que era um espaço amplo,

²⁴ Estiveram na residência além de mim, o italiano Loic Sturani, que trabalha com vídeo e com animação, e a finlandesa Heini Nukari, que tem pesquisa voltada para performance, dança e música. Nós três participamos da exposição, chamada DayxDay, realizada no próprio centro de arte em março de 2007.

²⁵ EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

usado para ensaios de dança e música, e que havia sido transformado em galeria para abrigar o trabalho. O público era convidado a entrar no pequeno quarto e se sentar diante da mesa para assistir ao vídeo. A partir da recepção dos participantes, fui estimulando o público a pintar ou escrever sobre a folha-tela e depois trocá-la por uma nova. Um aglomerado de desenhos foi se formando ao lado da mesa, e passou a fazer parte do trabalho. O desenhar sobre a folha era influenciado pelas constantes mudanças de luminosidade que a projeção gerava na superfície do papel.

O segundo ambiente consistia no restante do estúdio, um espaço amplo e escuro. O vídeo do experimento da caligrafia na água era projetado sobre uma tela grande, pendurada verticalmente. O *Mizu-shodo*, como chamei esta técnica inventada (mizu = água, shodo = caligrafia), é uma filmagem em macro de um pincel delineando ideogramas sobre uma superfície aquosa. O pincel mal começa a escrever, e a tinta já está a se transformar, desafiando a escrita e a leitura.

Ao contrário das imagens em super8mm do primeiro ambiente, este vídeo foi filmado em HDV (digital). O objetivo era ter mais informação nos detalhes da matéria e maior duração nos planos (cada rolo de super8mm tem apenas 3 minutos, enquanto a transformação do nanquim variava entre 10 e 30 minutos). O vídeo contém somente os planos do experimento do nanquim na água, e cada plano era exibido sem cortes.

Na projeção, quando a matéria parece decantar e cessar de movimentar-se, vemos novamente o pincel entrar em quadro para tentar, trêmulo, escrever outro ideograma. Trata-se de uma mensagem que se desfaz antes mesmo de se formar em frente ao espectador.

Nesta vídeo-instalação observamos o duplo movimento pintura/escrita - vertical/horizontal. No primeiro ambiente, a projeção, cuja posição tradicional ocorre em tela vertical, está deslocada para a folha de papel de arroz que é colocada horizontalmente sobre a mesa. A escala e a proximidade com a projeção conferem uma intimidade ao trabalho, a ponto das pessoas se sentirem à vontade para intervir na obra, escrevendo sobre o papel.

No segundo ambiente, desloco uma experiência que foi feita em escala minúscula e horizontalmente, para uma tela grande e vertical. A gravidade não mais define a posição da água, que é agora apenas imagem. Ampliada, vemos a matéria

nanquim e seus detalhes à distância, a ponto de não compreendermos como de fato foi feito o experimento. Os dois ambientes propõem um movimento duplo de aproximação e distanciamento diante da obra.



Após a volta ao Brasil, duas novas versões deste trabalho foram criadas. A primeira foi um filme de curta-metragem, que contém uma narrativa mais completa a partir da pesquisa realizada na residência, traçando, também de forma não-linear, outras relações entre os ideogramas e a natureza, a conexão com o Budismo, a prática da caligrafia enquanto meditação e o processo de feitura da tinta. O vídeo é inteiro composto de imagens em super8mm, muitas das quais se parecem com imagens de arquivo. Ao final, observa-se um plano em HDV do experimento da caligrafia na água que dura cerca de 3 minutos em silêncio, provocando uma dilatação do tempo na concentração da sala de projeção. Esta versão em curta-metragem de *Sumi* participou de diversos festivais e mostras nos anos de 2008 e 2009.

Recentemente uma nova versão da vídeo-instalação foi exibida na exposição coletiva “[Des]limites - reencantamentos, impurezas e multiplicidades”, realizada no Parque das Ruínas entre dezembro de 2010 e janeiro de 2011 e inserida no I Encontro do Pesquisadores em Artes do Rio de Janeiro. Diante das especificidades do local e do novo contexto, percebi que recriar o quarto tradicional do Japão denotaria uma idéia de cenário, e não me interessava trazer este caráter exótico e folclórico à obra. Ao mesmo tempo, gostaria que o trabalho mantivesse uma intimidade entre a projeção e o espectador. Optei, portanto, em mostrar o vídeo novamente de forma vertical, dessa vez posicionando a projeção no chão, sobre uma cama de papéis de arroz dispostos como um conglomerado.

Os visitantes podiam passear ao redor da projeção, sentar-se no chão ao lado ou observar um pouco mais à distância. As imagens dos dois vídeos originais foram unificados em um só, que alternava a montagem em super8mm e o experimento da caligrafia na água, filmado em digital.

Me pareceu importante este movimento de dispor os papéis no chão pois colocou a minha experiência no Japão e a cultura tradicional japonesa diante de um novo contexto. Os papéis no chão sofriam amassaduras e pisadas dos visitantes mais desatentos, e tinham que ser constantemente trocados.

Na parede ao lado estavam expostas duas fotografias da série *Sumi*. As fotografias retomavam o duplo movimento vertical/horizontal, proximidade/distância, ampliando o minúsculo evento da gota de nanquim em uma imagem abstrata com 60 x 90 centímetros de dimensões.



1.4 Proto-seres de nanquim - o carbono em transformação contínua

Se a forma é “uma unidade coerente”²⁶, uma estrutura que “apresenta as características de um mundo”²⁷, como localizar o ponto de mutação entre o informe e a forma? O pesquisador Nicolas Borriaud, em seu livro “Estética Relacional” insiste na instabilidade e na diversidade do conceito de forma. “Toda obra é modelo de um mundo viável”²⁸, ele escreve.

Borriaud complementa explicando que na tradição materialista “os átomos caem paralelamente no vazio, seguindo uma leve inclinação. Se um desses átomos se desvia do curso, ‘ele provoca uma colisão [encontro fortuito] com o átomo vizinho e de colisão em colisão um engavetamento e o nascimento de um mundo”²⁹. Para o autor, “a arte é um estado de encontro fortuito”³⁰.

Esta perspectiva sobre a arte, a forma e o mundo parece se alinhar com o pensamento do químico e ganhador do Prêmio Nobel Ilya Prigogine. Prigogine observou que “a metáfora da visão de mundo que temos hoje é a arte. É a arte no sentido de ser algo que contém em si tanto suas leis quanto os seus acontecimentos.”³¹

Gilles Deleuze e Félix Guattari também propõem uma articulação semelhante:

Não há tantos planos diferentes quantos universos, autores ou mesmo obras? De fato, os universos, de uma arte à outra, bem como numa mesma arte, podem derivar uns dos outros, ou então entrar em relações de captura e formar constelações de universo, independentemente de qualquer derivação, mas também dispersar-se em nebulosas ou sistemas estelares diferentes, sob distâncias qualitativas que não são mais de espaço e tempo. É sobre suas linhas de fuga que os universos se encadeiam ou se separam, de modo que o plano pode ser único, ao mesmo tempo que os universos são múltiplos irreduzíveis.”³²

A partir desta perspectiva, concluo que uma obra de arte encerra em si tanto as leis quanto os eventos que garantem sua existência. São leis que não podem ser transportadas para outras obras, elas funcionam apenas dentro de um determinado

²⁶ BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Martins Fontes, São Paulo, 2009. 26 p.

²⁷ Ibid 26 p.

²⁸ Ibid 27 p.

²⁹ Ibid 26 – 27 p.

³⁰ Ibid 25 p.

³¹ **A Arte, a Ciência e a Espiritualidade numa Economia em Mutação**. São Paulo, TV Cultura, 10 de abril de 1997. Programa de TV.

³² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 252 p.

arranjo. Da mesma forma, o universo conteria, em escala micro ou macroscópica, arranjos de leis que permitiriam a existência de fenômenos, de sistemas solares, de átomos e de planetas. Na visão contemporânea, defendida por Prigogine, estes arranjos não são absolutos, eternos ou iguais. Nicolas Borriaud também coloca a instabilidade e a diversidade como pontos fundamentais para se pensar o conceito de *forma*: “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha”³³.

Gostaria de colocar a experiência do nanquim nesta fronteira entre o caos e a criação de uma forma-mundo. Cada fotografia é um “encontro fortuito”, um instante de forma diante do interlocutor. Na experiência em vídeo observa-se os encontros se formarem, se “engavetarem”, para logo depois de desfazerem na anti-forma da matéria difusa. Cada instante é um vislumbre do incrível acontecimento que é a complexidade: a matéria pode criar padrões inesperados.

A matéria aqui em questão é o Carbono: um átomo particular, um elemento químico de estrutura peculiar, que, através de suas formações macroscópicas, é investigado em uma série de trabalhos que serão tratados nesta dissertação.

O nanquim é um pigmento cuja base fundamental é a fuligem, conhecida como negro de carbono, negro de fumo ou *carbon black*³⁴. Esta fuligem negra é obtida através da queima controlada de um composto orgânico, que pode ser madeira, ossos ou óleo, como o que filmei na fábrica em Nara, no Japão. Numa pequena panela, o óleo era queimado e a fumaça negra, repleta de fuligem, era concentrada na tampa que ficava logo acima.

Este composto orgânico é um dos pigmentos mais antigos usados no mundo.³⁵ Ele foi descoberto em tatuagens em múmias, como *Otzi the iceman*, uma múmia natural que viveu há cerca de 5300 anos e foi encontrada nos alpes

³³ BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Martins Fontes, São Paulo, 2009. 29 p.

³⁴ Cf. International Carbon Black Association: http://www.carbon-black.org/what_is.html. Última visita em 13 de março de 2012.

³⁵ “Tinta negra usada para escrever e desenhar, disponível em forma líquida ou em bastão e composta, normalmente, de negro-de-fumo, pigmento também conhecido como negro-de-carbono ou negro-vegetal, obtido da fuligem de resíduos de petróleo queimado. É usado desde a pré-história e considerado o primeiro pigmento conhecido pelo homem.” Itaú Cultural - **Enciclopédia Artes Visuais**. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3808 Última visita em: 23 de abril de 2011.

italianos.³⁶ Alguns manuscritos comprovam que os chineses já utilizavam o nanquim por volta de 2000 AC.³⁷

A base do composto porém, o carbono, tem origens infinitamente mais antigas. Este átomo foi fundamental para o surgimento da vida, conforme conhecemos neste planeta, e é produzido em uma circunstância rara: três núcleos de hélio têm que se unir numa colisão para se transformar em um átomo de carbono. Isto só acontece quando altíssimas temperaturas perduram no tempo, como no interior do gigantes vermelhos, que são como as estrelas muito massivas ficam antes de sua final explosão.³⁸

No caminho do universo em direção à forma e à complexidade, encontramos o átomo de carbono - um elemento que teve um papel crucial na evolução de nosso planeta. Por ter uma configuração atômica particular, com quatro elétrons livres para produzir ligações, o carbono é capaz de produzir longas cadeias. Flexível, ele é o átomo ideal para a construção molecular, criando ligações que podem se fazer e desfazer facilmente, tornando possível o metabolismo do ser vivo.

Para o surgimento da vida, o carbono teve que estar imerso em dois outros elementos, compostos numa forma especial. Dois átomos de hidrogênio e um átomo de oxigênio formam a água, cujo estado líquido, tão abundante na Terra, não é tão comum no restante do universo. Normalmente ela se encontra no estado sólido (gelo) ou gasoso, como em Vênus. Cientistas buscam vestígios de água líquida em planetas e luas de nossa galáxia há tempos. Eles seguem os passos da história geológica do planeta Terra para encontrar a vida fora dele.

Sob os lençóis da água primitiva, o carbono se dissolveu, cobrindo o fundo das superfícies alagadas, e foi sob a camada protetora da água, livre das radiações nocivas, que a matéria pôde experimentar intensas reações químicas. Milhões de anos de encontros e desencontros químicos e longas cadeias de carbono puderam

³⁶ Cf. **Otzi the iceman**, Disponível em: <http://www.iceman.it/> Acesso em: 4 de abril de 2011.

³⁷ DE CAMPOS, Shirley. **A História da Tinta**. Disponível em:

<http://www.drashirleydecampos.com.br/noticias/24318>. Acesso em: 23 de abril de 2011.

³⁸ “O encontro e a fusão de três núcleos de hélio é um fenômeno extremamente raro. Leva-se um longo tempo para que possa ocorrer. No Big Bang original, a fase de atividade nuclear durou apenas poucos minutos, o que é muito curto para se produzir uma quantidade relevante de carbono. Agora, nas estrelas mais massivas, as aglomerações irão acontecer durante milhões de anos. [...] Pelos próximos milhões de anos, os centros das estrelas maiores estarão lotadas de núcleos pesados, incluindo carbono e oxigênio. Esses elementos terão um papel fundamental na fase seguinte de nossa história. O carbono em particular, com sua configuração atômica especial, se presta facilmente à produção de longas cadeias moleculares, que terão um papel crucial no aparecimento da vida. O oxigênio se tornará um componente da água, outro elemento indispensável à vida”, tradução nossa. REEVES, Hubert. **Scene 3 - Earth** in “Origins”. Arcade Publishing, New York, 1998. 54 e 55 p.

se formar, reagindo com diversos átomos. Moléculas cada vez mais longas e complexas passaram a habitar o lençol d'água. Que formas e anti-formas esta matéria pré-histórica pode ter tomado sob a manta aquosa de nosso planeta?

É a gênese de um devir que se dá sempre a partir da relação: as reações químicas seguem em seu borbulhar incessante desde o início dos tempos e são as fundadoras do desassossego e da potência criativa da vida. A molécula pré-histórica é um microscópico “corpo vibrátil”³⁹, em pura relação com o ambiente externo. Este pequenino corpo passa a respirar, e a respiração celular é a forma mais primitiva da pulsação vital. É nessa água viscosa que se dará o princípio da fecundidade. Em seu “devir hídrico”⁴⁰, a viscosidade caminha em direção ao organismo vivo.

Nas fotografias e no vídeo da série *Sumi* observa-se uma gota negra se transformar em meio à uma água cristalina – a gota se dissolve e se coagula em uma metamorfose contínua que gera complexos desenhos orgânicos. São formas espontâneas, proto-seres de nanquim - imagens para uma *memória aquosa do planeta*.

Este trabalho propõe observar a incessante construção e a destruição da matéria em forma e da forma novamente em matéria informe, num reconfigurar-se contínuo que visa “instalar-se exatamente no ponto de tensão entre o visível e o invisível”⁴¹. Como disse a artista Anna Maria Maiolino, “a forma limita a força da vida, a aprisiona, mas não obstante, lhe permite organizar-se. No entanto a forma, disciplina da força, é também início da morte.”⁴²

As reações químicas que acontecem nesta sopa viscosa, que é o meio primordial do surgimento da vida, são irreversíveis, mas não imutáveis. O tempo permite a criação de novas possibilidades de existência. O confronto entre o “campo de forças”⁴³ e o “campo de formas” é o conflito fundador da vida e da subjetividade. Se a vida é caracterizada por um equilíbrio instável, por uma contínua relação entre os elementos químicos, a morte é a estabilidade completa.

A condição da arte e da existência é estar nesta contínua relação - uma

³⁹ ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em: 15 de jul. de 2010. 3 p.

⁴⁰ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 61 p.

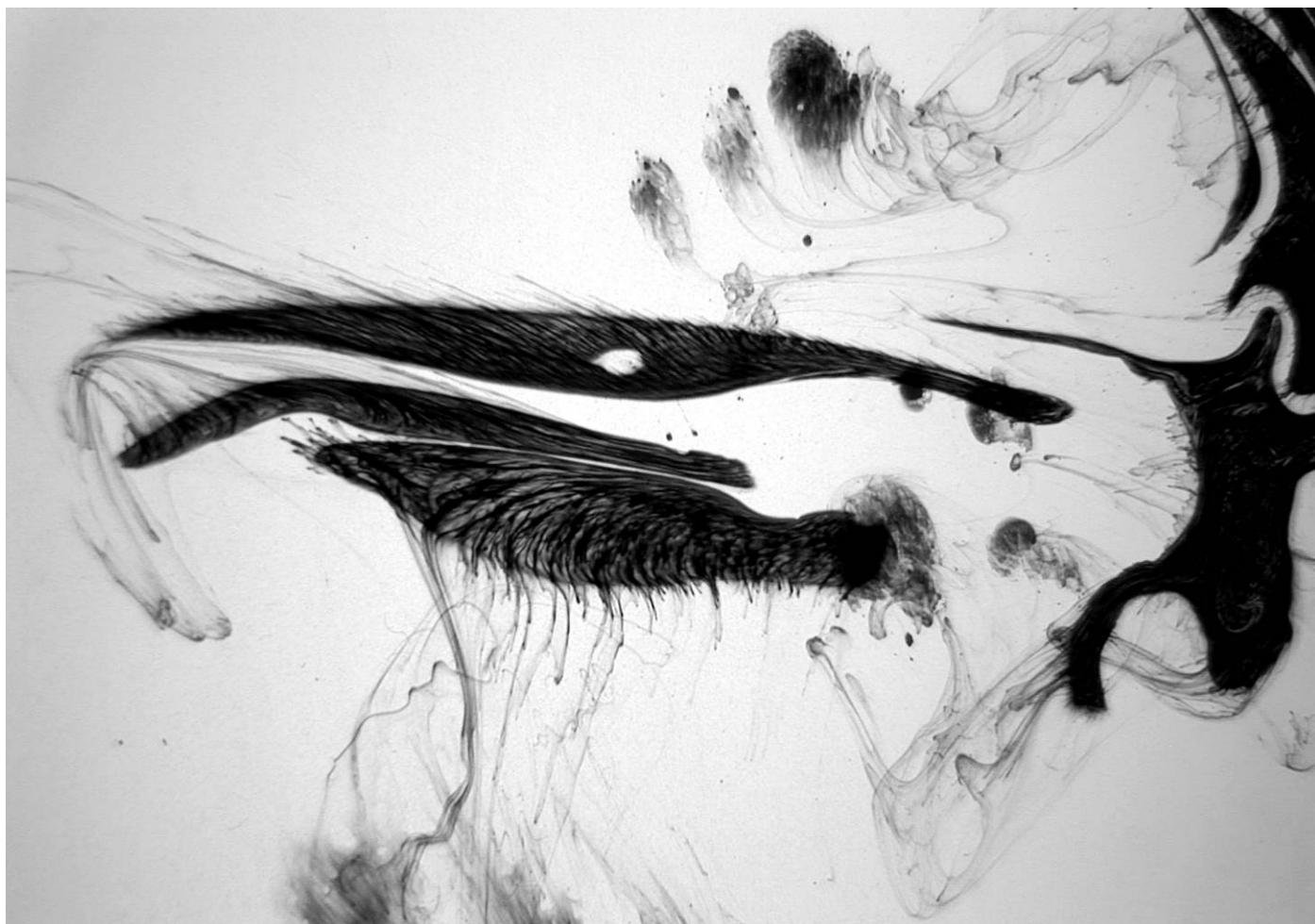
⁴¹ ROLNIK, Suely. **Florações da Realidade**. São Paulo, 2006. Disponível em:

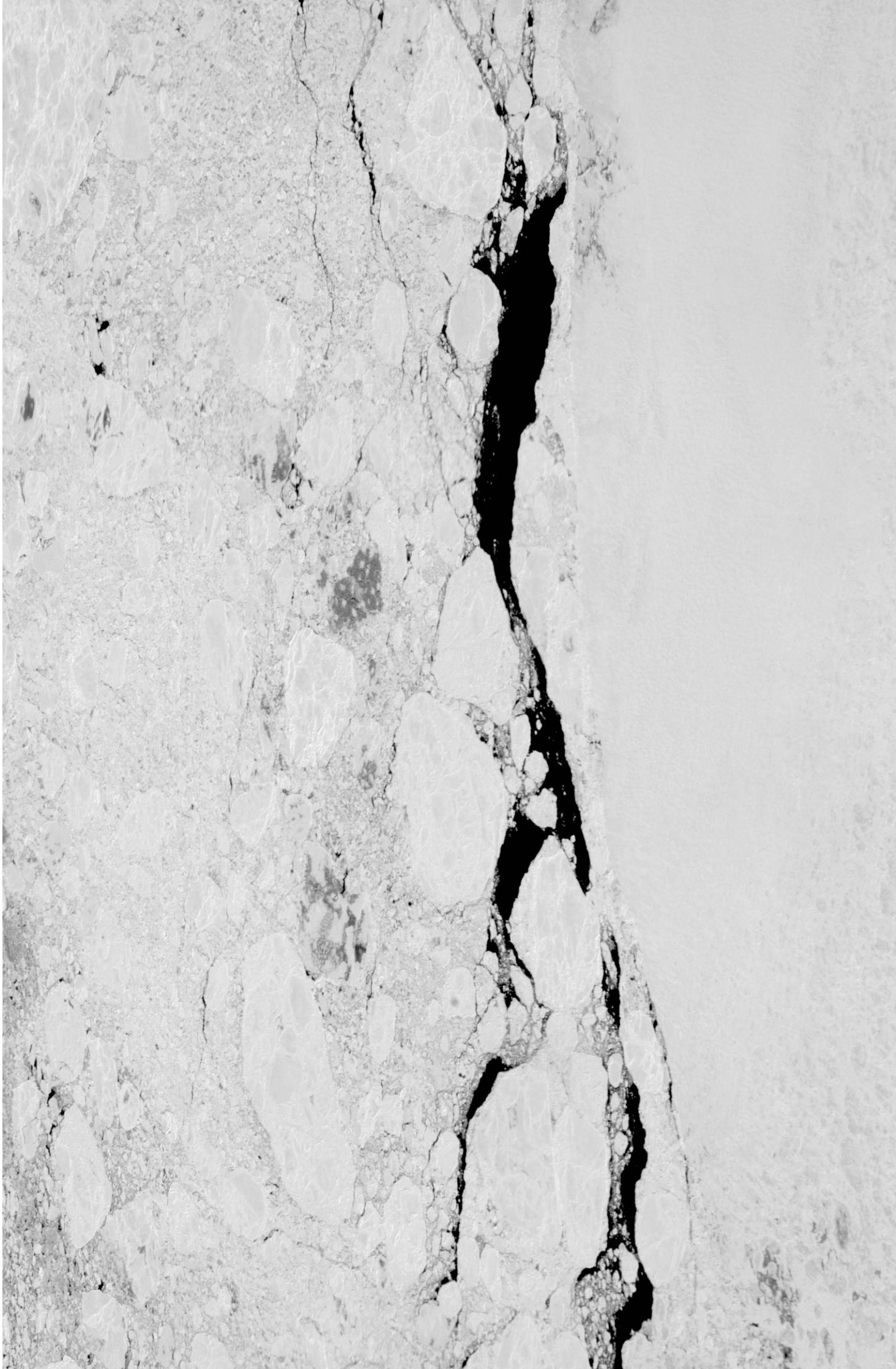
<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Floracoes.pdf>. Acesso em: 10 de jul. de 2010. 2 p.

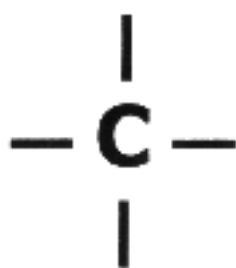
⁴² MAIOLINO, Anna Maria. apud **Florações da Realidade**. Op. cit. 6 p.

⁴³ ROLNIK, Suely. **Florações da Realidade**. Op. cit. 2 p.

interação que se baseia na instabilidade e na vulnerabilidade do ser, que deixam de ser as fraquezas do organismo vivo e se tornam a condição para que sua potência criativa possa existir. É diante do embate com a contingência que a vida pode se abrir à reconfigurações existenciais, mutações que poderão transformar o espaço externo e criar novas possibilidades de mundo. A inócua cristalização da forma, uma forma que, blindada, não se encontra mais disponível aos estímulos do ambiente externo, produzirá um organismo morto.







2 CARBONO: SEGUNDA LIGAÇÃO

2.1 *Infiltração*

*Transborda do branco silêncio a água primeva
abrigoando o cristal da palavra em ruínas dissolvida
a límpida água escapa
por planícies de escamas limosas*

*vontade de lambê-la translúcida
do viscoso espaço por onde desliza*

nunca alcanço

*correndo essa nascente
que em mim se espreguiça*

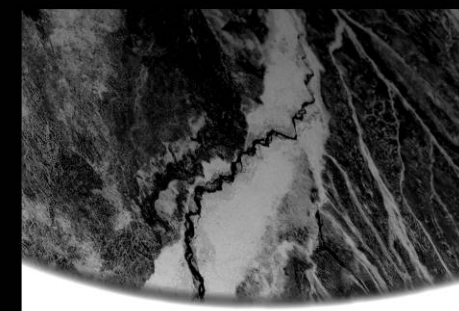
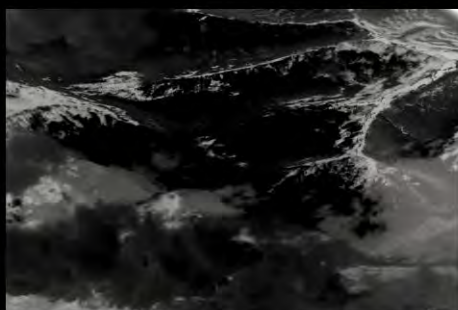
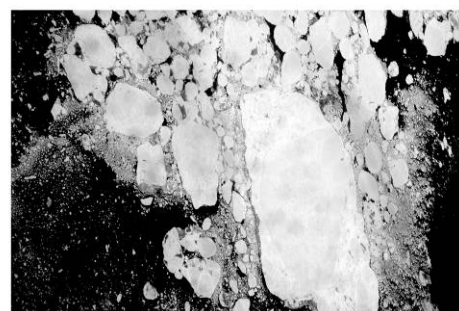
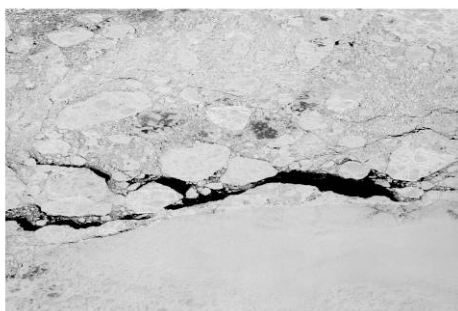
Luiza Leite

O “devir hídrico”⁴⁴ é um devir-movimento e propõe uma trajetória que se infiltra no seio da matéria inerte. A infiltração é um trajeto forçado, fruto de uma pulsão de transformação e de fluxo. Ela impõe-se contra a rigidez da terra, do asfalto, do concreto. Ela se desenha através do rompimento e da fissura. Cada rio guarda em si a memória da força de sua feitura. Na infiltração, a matéria aquosa deixa para trás sua suavidade para assumir uma potência violenta. É com violência que a água corre pela terra, infiltra no chão, nas paredes, rompe o asfalto, inunda cidades. Toda infiltração é um embate. Não há fronteiras para a água corrente.

A série de trabalhos intitulada *Infiltração* se iniciou quando, durante o longo trajeto de volta do Japão ao Brasil, sobrevoei uma extensa área congelada. Da janela do avião, produzi fotografias aéreas das planícies cobertas de gelo, por onde se desenhavam várias fissuras de um azul escuro. Eram rasgos na pele da terra que revelavam uma profundidade assustadora. Cruzando o globo naquele amanhecer sem fim, já não podia distinguir a hora do dia ou da noite. Minha vigília era toda para aquela tensão entre a água sólida e branca e a água líquida e escura.

Seguindo mais à frente, as planícies pareceram não serem mais apenas de gelo, mas sim de uma terra silenciada por camadas de neve. Apenas a água líquida rompia a superfície lisa, exacerbando por contraste a cartografia fluvial.

⁴⁴ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 61 p.



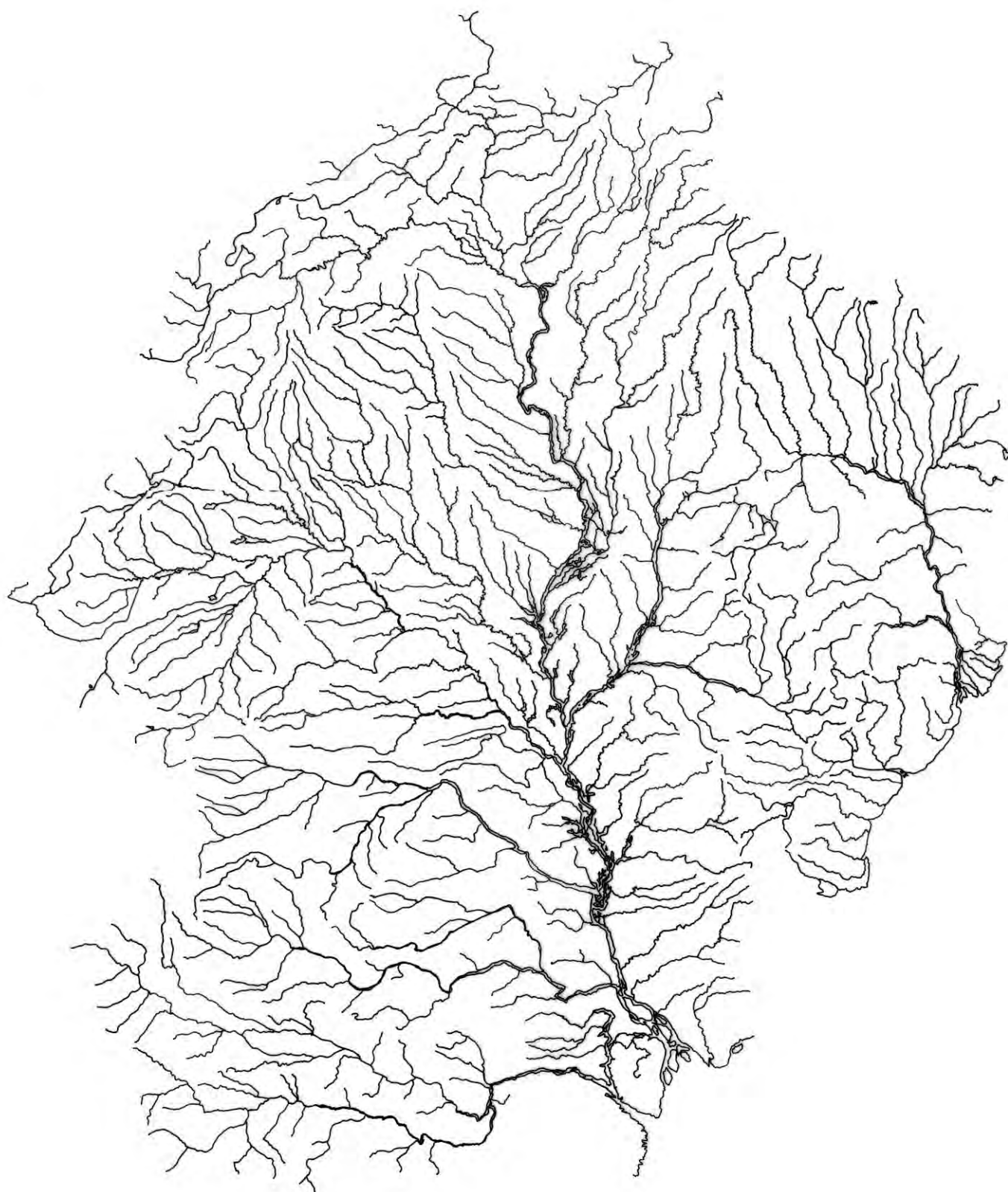
De volta ao Brasil, tratei as imagens em preto e branco e selecionei-as formando trípticos. Cada tríptico contém 3 instantes do trajeto, propondo um deslocamento sobre a superfície. Esta série de fotografias foi o ponto de partida para uma pesquisa que estendeu muitos braços, fez muitos desvios de rota e bifurcações, a modo das bacias hidrográficas, em que passa a ser difícil distinguir onde é a foz e onde é a nascente. Os caminhos da criatividade são fluidos, e os processos vão desembocando em novos projetos.

Uma outra frente de pesquisa (um trabalho que relaciona o Japão e a Amazônia, investigando a migração humana da pré-história e os povos pescadores) me fez debruçar sobre a bacia hidrográfica amazônica. Precisei visualizá-la com clareza, e para tanto deitei uma folha de papel vegetal sobre um Atlas e acompanhei com nanquim o caminhar de todos os rios e seus afluentes, partindo do encontro com o Oceano Atlântico e subindo em direção à Cordilheira dos Andes.

Foi um processo lento.

Neste movimento de subir os rios, bifurcar e rodear as margens, estive investigando manualmente a geometria fluvial. Um enigma de escala se apresentou quando enfim pude estar diante da bacia amazônica solta num papel branco, com dimensões aproximadas de 20 x 30cm. Desvinculada da topografia do mapa, a imagem se resumiu a um conjunto de vasos que se conectavam. Poderiam ser veias de um pedaço do corpo humano, ou os dutos de uma folha. Me pareceu uma geometria familiar, porém irreconhecível quando distanciada de seu contexto.

Em seguida, quis expandir essa tarefa exaustiva e delineei todos os rios de um mapa da América do Sul. Porém, algo se diferenciava do primeiro experimento. Mesmo solto no papel liso, este conjunto de linhas trazia consigo a sombra do continente. Apesar de todas as bordas do litoral costeiro estarem ocultas, podemos visualizá-las, pois o que se impõe é uma cartografia invisível, traçada através da memória. As fronteiras dos países deixam de fazer sentido: estamos diante apenas dos fluxos de um território imaginado. Ao olhar o desenho, pode-se vislumbrar o jorrar da água continuamente, o movimento incessante dos rios. É um devaneio em que nos perdemos na escala do espaço e do tempo, imaginando toda a vida que persiste e se alimenta dessas águas eternas, que seguem em seu ciclo contínuo: brotar, escoar, secar, desaguar.



fluir

1. t.i.int. correr com certa abundância ou em fio (a propósito de líquido); manar.
2. t.i. fig. ter origem; provir, derivar, emanar
3. int. fig. diminuir de intensidade; desfazer-se
4. int. fig. Percorrer distâncias (no espaço ou no tempo) com rapidez; correr, circular⁴⁵

A água é uma matéria em transição. O ciclo da água e o ciclo do carbono são dois ciclos que se entrecruzam, e interessam a este trabalho. A água brota líquida, evapora, congela, derrete, sobe aos céus, desce ao mar...

A água corrente poderia ser uma boa imagem para o verbo fluir: indica movimento contínuo, um deslocar-se líquido no tempo e no espaço. Como o *Panta rei* da filosofia heraclitiana – tudo flui, tudo é movimento, nada pode permanecer estático. Nietzsche descreve esta visão de mundo proposta por Heráclito em sua “A Filosofia na Época Trágica dos Gregos”:

Pois o único mundo que ele conservou - um mundo rodeado de leis eternas não escritas, animado do fluxo e do refluxo de um ritmo de bronze - nada mostra de permanente, nada de indestrutível, nenhum baluarte no seu fluxo. Heráclito exclamou mais alto do que Anaximandro: “Só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o fato de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entraís pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez”.⁴⁶

Pensando a partir da filosofia heraclitiana, Bachelard propõe a água como “um tipo de destino”: “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.”⁴⁷ Mais adiante, o autor coloca:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.⁴⁸

Vertigem e deriva, duas idéias que se completam neste ambiente de mutação veloz que é o caminhar dos rios. Em todas as escalas, a água corre levando consigo detritos, pedaços de matéria sólida que tomam destino incerto. À deriva se arrastam folhas, galhos, lixo, animais, barcos, pessoas, carros, árvores, postes de

⁴⁵ HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Objetiva, Rio de Janeiro, 2001. 1361 p.

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **A Filosofia na Época Trágica dos Gregos**. Edições 70: Lisboa, 2002. 20 p.

⁴⁷ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 6 p.

⁴⁸ Ibid 6 – 7 p.

iluminação... O que estiver pela frente é carregado, dependendo da quantidade e da intensidade da



água. O rio segue seu curso vertiginoso, mas também transborda, criando bifurcações líquidas e mutantes, abrindo espaços inimagináveis.

Há uma passagem no texto de Robert Smithson sobre seu trabalho mais emblemático, o *Spiral Jetty*, que ressoou durante todo o processo de produção das séries *Infiltração* e *Carbono*:

Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon. A room could be made to take on the immensity of solar system. Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception. When one refuses to release scale from size, one is left with an object or language that appears to be certain. For me scale operates by uncertainty.⁴⁹

Esta incerteza que Smithson propõe ao falar da questão da escala na arte me parece fundamental. Foi pensando neste dobrar e desdobrar da escala que produzi o desenho da Bacia Amazônica com dimensões maiores (200 x 180 centímetros) para ser exposto em uma parede do corredor do Instituto de Artes da UERJ, em 2010. Chamei-o de *Infiltração*, título que viria a englobar toda a série de trabalhos que tratamos neste capítulo. O trabalho contava ainda com duas fotografias aéreas da série acima descrita, e o conjunto exacerbava ainda mais a indefinição da escala.

O desenho deveria infiltrar na concretude do prédio da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - campus Maracanã. Tratava-se de irrigar a instituição com esta força vibrátil que é a água corrente - fazer fluir na solidez do concreto a pulsão do movimento. Em papel vegetal, o desenho da bacia hidrográfica que descia pela parede era quase invisível e se confundia com a textura do concreto, mimetizado nas rachaduras já presentes na rígida estrutura edifício moderno.

⁴⁹ SMITHSON, Robert. **The Spiral Jetty (1972)** in Theories and documents of contemporary art. Ed. By Kristine Stiles e Peter Selz. University of California Press. Berkeley, 1996. 533 p.

2.2 *Asfalto* – a impermeabilidade da cidade

Novamente a escala se pronunciava no trabalho seguinte da série *Infiltração*, o qual chamei de *Asfalto*. Inicialmente, tratava-se de uma frotagem feita a partir de uma rachadura no chão. Utilizando grafite em pó marquei com os dedos todo o traçado da fissura sobre duas folhas de papel de arroz, que em conjunto formavam 200 x 60 centímetros. O pó dava à frotagem uma textura esfumaçada e o grafite produzia um brilho prateado.

Ao lado da frotagem, compunha o trabalho uma série de cinco fotografias, com dimensões de 20 x 20 centímetros, nas quais vê-se uma mesma rachadura sinuosa no asfalto.⁵⁰ Em cada uma das fotografias, dispostas verticalmente, pode-se observar um fio de água a correr pela rachadura, deslizando cada vez mais, até tomar todo o espaço fissurado no asfalto. Entre a fotografia e a frotagem há um salto de escala, e torna-se difícil distinguir se a fotografia é um pedaço da rachadura da frotagem, se é maior ou menor.

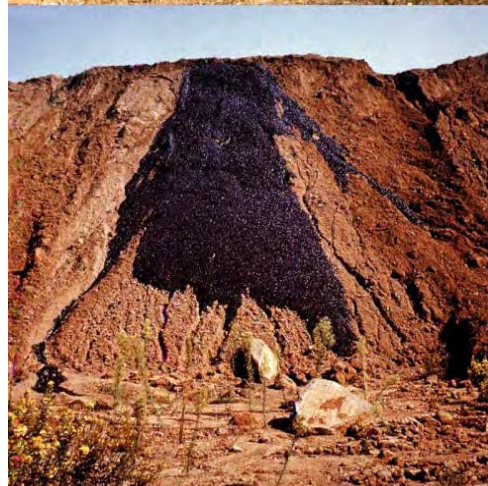
Os materiais utilizados neste trabalho têm grande importância pois reverberam toda a pesquisa feita a partir do elemento carbono. O grafite é um dos vários alótropos do carbono, entre os quais estão o diamante e os carbonos amorfos, como o negro de carbono e o carvão.⁵¹ O grafite é um dos metais mais macios conhecidos, enquanto o diamante é o mais duro de todos. São formas minerais que se baseiam no carbono, este elemento químico versátil que tem o poder de se combinar de diversas maneiras.

Waltercio Caldas sugeriu a transformação da matéria do carvão ao cristal na obra “Anda uma coisa no ar”⁵², de 2002. Trata-se de uma mesa de vidro ao longo da qual pedaços de carvão, cristais brutos e taças de cristal são dispostos, indicando um caminho da matéria bruta e opaca à matéria cristalina e moldada.

⁵⁰ As duas obras foram exibidas durante a exposição coletiva “Cidade e Desaparecimento”, produzida pelo núcleo de pesquisa Arquivar (Tecnologias da Arte), do Instituto de Artes da UERJ, e realizada no Centro Cultural Justiça Federal entre os meses de outubro e novembro de 2010, no Rio de Janeiro.

⁵¹ PEIXOTO, Eduardo Motta Alves. **Carbono**. in Química Nova na Escola, Elemento Químico N° 5, MAIO 1997. Disponível em: <http://qnesc.sbq.org.br/online/qnesc05/elemento.pdf>. Última visita em 13.03.12.

⁵² Instalação produzida em 2002 e exibida na exposição “Salas e Abismos”, realizada no Museu de Arte Moderna em 2010. Mais informações em: <http://www.walterciocaldas.com.br/> e http://www.mamrio.org.br/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=231 Último acesso em 22.01.12.



Neste trabalho, o artista sugere um paralelo com o processo criativo e a passagem do tempo. Pensando a forma e o informe, Waltercio coloca – “Busco aquele momento em que o objeto ainda não tem nome, ainda não foi codificado, você não sabe nada a respeito dele. Essa é minha missão impossível preferida.”⁵³

Na pesquisa artística me interessou investigar o asfalto, um material cuja base é também o elemento carbono. No cotidiano da cidade, transitamos todos os dias sobre esse betume espesso, constituído de misturas complexas de carbono e hidrogênio.⁵⁴ O asfalto pode ser natural, coletado de lagos betuminosos, ou artificial, produzido a partir do petróleo. Ambos são materiais cuja origem geológica provém de algas, plantas e outros seres vivos pré-históricos que, após morrerem, se depositaram no fundo de lagos e oceanos e, com o passar do tempo e mudanças de pressão e temperatura, se transformaram em reservas de energia concentrada. Espessos e escuros, carregam o negrume característico do carbono.

Fig. 6 – “Anda uma Coisa no Ar”; Waltercio Caldas; Rio de Janeiro, 2002. Fig. 7 – “Asphalt Rundown”; Robert Smitthson; Roma, 1969.

⁵³ Sinfonia no Espaço, exposição de Waltercio Caldas. Entrevista a Suzana Velasco publicada em 26 de agosto de 2010. <http://www.galeriamovimento.com/blog/?p=1224> Último acesso em 22.01.12.

⁵⁴ Cf. Materiais Betuminosos. UFMG. Disponível em: <http://etg.ufmg.br/~jisela/pagina/materiais%20betuminosos.pdf> Última visita em 14 de fevereiro de 2012.

Já discorreremos sobre a importância do carbono para o surgimento das moléculas complexas e da vida, porém este elemento, na forma de asfalto, petróleo, grafite e carvão, também acompanhou o desenvolvimento da civilização humana. O petróleo e o carvão são duas das principais fontes de energia utilizadas pelo homem. Os restos mortais de seres vivos de milhões de anos atrás abasteceram e continuam abastecendo diversas das nossas invenções tecnológicas. O asfalto se tornou importante para a humanidade principalmente por suas propriedades seladoras. Registros históricos indicam que este material betuminoso é utilizado como impermeabilizante pelo homem desde o terceiro milênio antes de Cristo, em locais como Mehrgarh, sítio arqueológico no Paquistão, e na antiga civilização Suméria, no Oriente Médio.⁵⁵

Robert Smithson, em 1969, já levantava o contraste entre o asfalto e a terra em sua obra “Asphalt Rundown”, produzida em Roma. Trata-se de um caminhão que despeja uma grande quantidade de asfalto em uma encosta de terra bruta. O registro, em filme e fotografia, termina logo antes do asfalto chegar ao fundo do active. Sobre o trabalho, o artista comenta em uma entrevista: “That’s sort of like isolated, like a petrified river... so there you have that sense of something very definitely in time, yet the moment gives you that sense of timelessness.”⁵⁶

Em meu trabalho, que teve como ponto de partida as discussões realizadas nos encontros do grupo Arquivar⁵⁷, me interessei por investigar o asfalto depois de refletir sobre o que poderia caracterizar o espaço da cidade. O tema proposto era “Cidade e Desaparecimento”, então tive de fazer um esforço para deslocar minha prática para o contexto urbano e pensar o que me interessava tratar da cidade sem me distanciar do eixo principal de minha pesquisa. Cheguei a conclusão de que um

⁵⁵ Cf. Internet Archive Digital Library. **Asphalt and Allied Substances**. Disponível em: http://www.archive.org/stream/asphaltsandallie031010mbp/asphaltsandallie031010mbp_djvu.txt Última visita em 14 de março de 2012.

⁵⁶ “É como se estivesse isolado, como um rio petrificado... então você tem o sentido de algo definido no tempo, mas o momento passa uma sensação de fora-do-tempo”, tradução nossa. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Edited by Jack Flam. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.

⁵⁷ O grupo de estudos Arquivar é parte do núcleo de pesquisa Tecnologias da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ. O grupo é coordenado pelos professores Luiz Claudio da Costa, Leila Danziger e Malu Fatorelli e se reúne regularmente para discutir temas como “Cidade e Desaparecimento” e “Extremos e Paisagem”.

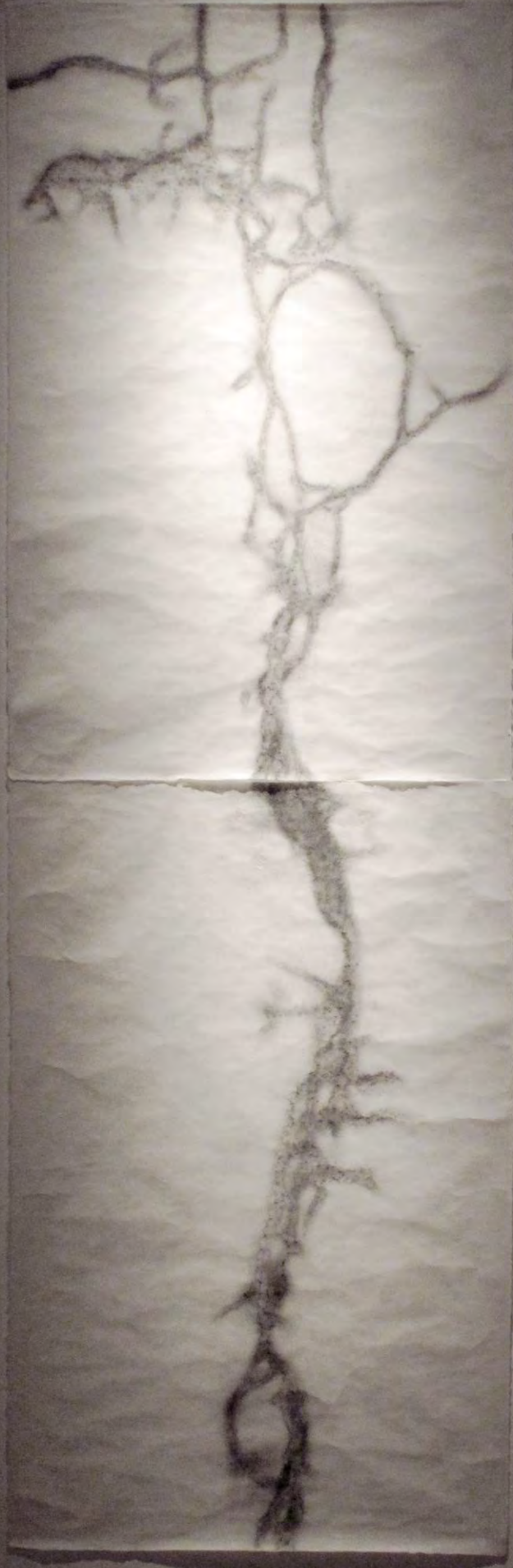
dos fatores dominantes no *locus* urbano é a busca incessante pela impermeabilidade.

O desejo de dominar o curso das águas e manter o solo sempre seco – sem lodo, limo ou lama – fez o homem pavimentar as ruas, e retificar e canalizar os rios. O asfalto impermeabiliza o solo e sela uma diferenciação entre o espaço da cidade e o espaço da terra. Há na cidade uma negação do que é orgânico, viscoso e sujeito à transformações contínuas. O asfalto permite que o solo da cidade permaneça sobre o controle para que as máquinas humanas possam transitar sem obstáculos indesejados. O homem moderno não quer seus sapatos sujos.

O desenho dos rios é vivo e mutante: ele se modifica através do tempo, se adapta às mudanças climáticas, está em constante interação com os seres vivos que habitam seu leito e suas margens. O modelo seguido pela maioria dos países europeus na primeira metade do século XX era transformar a sinuosa e orgânica cartografia dos rios em uma geometria exata.⁵⁸ A retificação dos rios buscava uma utilização mais eficaz e econômica do espaço, tanto urbano, quanto rural, onde as margens poderiam ser ocupadas pela agricultura ou pela habitação, e os rios poderiam ser navegados em menos tempo.

Naturalmente, o paradigma da cidade européia moderna não levou em consideração o equilíbrio do meio ambiente. O homem tomou a cartografia dos rios como uma imensa perda de tempo e espaço. Não percebeu que retificar e impermeabilizar os rios faria com que a água corresse mais veloz e causasse enchentes muito mais destrutivas, sem falar na perda da fauna e da flora.

⁵⁸ BINDER, Walter. **Rios e Córregos, Preservar – Conservar – Renaturalizar**. A Recuperação de Rios, Possibilidades e Limites da Engenharia Ambiental. Rio de Janeiro: SEMADS, 1998.



Small text label, likely providing information about the artwork.

Enquanto países como Alemanha e França atualmente repensam estas questões e fazem obras caríssimas para voltar atrás e “renaturalizar” o desenho de seus rios⁵⁹, as políticas públicas brasileiras continuam a retificar e canalizar as águas fluviais. Além de retificado, boa parte do manancial do Rio de Janeiro flui no subterrâneo, totalmente invisível.

Por baixo do asfalto correm as veias da cidade que, controladas por manilhas de concreto, estão sempre a espera da oportunidade de libertação. É somente durante as grandes chuvas e enchentes que esses rios silenciados e aprisionados voltam a emergir. Com extrema violência a água retoma a cidade, e, sem ter por onde escorrer e penetrar, domina o espaço urbano, deixando os homens em meio ao caos, condição da qual insistem em se proteger.

As imagens das grandes enchentes nos arrebatam repetidamente, ano após ano. Ruas que viram rios, praças que viram lagos, carros afundados, pessoas ilhadas, casas descendo morro abaixo. As manchetes reverberam na memória e se acumulam a cada nova chuva. É a potência de uma água que não cabe em espaços delimitados. Pois a matéria aquosa é a matéria do desmedido; ela transborda violentamente.

A humanidade se relaciona com as catástrofes quase sempre com pavor e sensacionalismo. O trauma de um grande dilúvio mitológico parece nos assombrar a cada período de chuva. As imagens de cidades alagadas por temporais ou tsunamis se multiplicaram com a amplitude da televisão e da internet. Todas se armazenam na nossa memória e são acionadas quando pensamos num possível fim do mundo.

O astrofísico Hubert Reeves coloca que o fato do núcleo da Terra ainda ser muito quente causa os movimentos convectivos na rochas fluidas que formam o interior de nosso planeta, movimentos gerados por diferenças de temperatura⁶⁰. Este fenômeno é o que provoca a erupção de vulcões e terremotos, por exemplo, e uma série de consequências climáticas. “This geological instability is actually a boon: it

⁵⁹ BINDER, Walter. **Rios e Córregos, Preservar – Conservar – Renaturalizar**. A Recuperação de Rios, Possibilidades e Limites da Engenharia Ambiental. Rio de Janeiro: SEMADS, 1998.

⁶⁰ REEVES, Hubert. **Earth** in Origins. Arcade Publishing, New York, 1998.

brings about variations of climate, which play a major role in the evolution of living things”⁶¹, coloca o cientista.

Isto nos remete ao texto do artista Walter de Maria, intitulado “On the Importance of Natural Disasters” e publicado em 1960. De Maria eleva as catástrofes naturais ao estado da arte e exacerba seu caráter sublime:

I think natural disasters have been looked upon in the wrong way.
Newspapers always say they are bad, a shame.
I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience.
For one thing they are impersonal.
I don't think art can stand up to nature.
Put the best object you know next to the grand canyon, niagara falls, the red woods.
The big things always win.
Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm.
Think of the breaking of the Ice jams. Crunch.
If all of the people who go to museums could just feel an earthquake.
Not to mention the sky and the ocean.
But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized.
They are rare and we should be thankful for them.⁶²

O que para a humanidade significa morte e destruição, para o planeta poderia significar vida, criatividade e evolução. As catástrofes climáticas mantêm a natureza em movimento. Novamente o que se coloca é uma questão de perspectiva, e a dificuldade de localizar os eventos em escala. Neste sentido, o texto de Walter de Maria nos provoca a visualizar as catástrofes em escala planetária: segundo o artista, experimentar esta forma de criatividade do planeta seria um privilégio para nós, seres humanos.

Porém, por mais que o homem se esforce para estudar escalas maiores, como o planeta e o universo, ele está sempre preso à sua própria dimensão. É o drama humano que nos arrebatamos nas imagens catastróficas: as mortes, os desabrigados, o trabalho destruído, os que ficaram e tudo perderam.

⁶¹ “Esta instabilidade geológica é na realidade uma benção: ela provoca variações no clima, que têm um papel importante na evolução das coisas vivas”, tradução nossa. Ibid 61 p.

⁶² “Eu acredito que os desastres naturais têm sido observados por uma perspectiva errada. Jornais sempre dizem que eles são ruins, uma vergonha. Eu gosto dos desastres naturais e eu acredito que eles devem ser a mais alta forma de arte possível de ser experimentada. Para começar, eles são impessoais. Eu não acho que a arte pode se comparar a natureza. Ponha o melhor objeto que você conhece ao lado do Grand Canyon, Niagara Falls ou as Red Woods. As coisas grandes sempre vencem. Agora simplesmente pense numa enchente, queimada de floresta, furacão, terremoto. Um tufão, tempestade de areia. Pense nas compotas de gelo quebrando. Crunch. Se todas as pessoas que vão aos museus pudessem sentir um terremoto. Sem falar no céu e no oceano. Mas é nos desastres imprevisíveis que as mais altas formas são percebidas. Eles são raros, e nós devemos ser gratos por eles”, tradução nossa. DE MARIA, Walter. **On the Importance of Natural Disasters (1960)** in Theories and documents of contemporary art. Ed. By Kristine Stiles e Peter Selz. University of California Press. Berkeley, 1996. 527 p.

Diante dessa vontade de impermeabilidade da vida urbana – e seu contínuo fracasso – a pesquisa também pretende descer ao subsolo urbano para investigar o labirinto escondido por onde correm rios invisíveis. São dutos escuros, onde não se pode vislumbrar início ou fim. Ao longo de seu caminho, raízes suspensas de árvores lutam para alcançar a água. O subterrâneo que a cidade esconde por baixo do asfalto será tema para prospecções futuras. Afinal, os trabalhos se materializam no tempo, mas as indagações poéticas seguem em curso, suscitando sempre novos desdobramentos.



2.3 Permeiar a Terra

Entre maio e junho de 2011, participei do programa Interações Florestais que consistia em uma residência artística na ecovila Terra Una⁶³. Em uma localidade rural no alto da Serra da Mantiqueira, dez artistas, cinco brasileiros e cinco sul-americanos, estiveram durante um mês vivendo em comunidade e desenvolvendo seus projetos pessoais. Foi um período de convivência intensa, mas também de muita concentração em meu processo criativo.

Imersa na natureza da serra, o pensamento e a contemplação eram meus principais afazeres, além da produção das obras de fato. Foi um momento em que pude experimentar uma outra relação com o tempo e com a sensação de presente. Estive quase sempre desconectada de computadores, telefones e outros dispositivos tecnológicos. Busquei me isolar da vida urbana e atentar aos processos naturais que me rodeavam. Foi uma sensação peculiar, pois estava acostumada com a sensação de “engavetamento de temporalidades” que, a meu ver, a virtualidade produz.

O filósofo Michel Serres, em seu artigo “Science and the Humanities: The Case of Turner”, propõe uma reflexão sobre o tempo. Segundo o autor, o modelo de tempo que lhe parece mais adequado não é o do que simplesmente flui, mas o que “se infiltra” (*percolates*), sofrendo afetos e afetando o espaço múltiplo e mutante que forma o seu caminho pela terra.

Far from flowing in laminar and continuous lines, like a well-behaved river under a bridge, upstream to downstream, time descends, turns back on itself, stops, starts, bifurcates ten times, divides, and blends, caught up in whirlpools and counter-currents, hesitant, aleatory, uncertain and fluctuating, multiplied into a thousand beds like the Yukon River. Sometimes time passes, sometimes not; but when it passes, it does so as if through a colander. Colander comes from the Latin *colare*, to filter, and this filter or percolator supplies the best model for the flow of time. Sudden explosions, quick crises, periods of stagnant boredom, burdensome or foolish regressions, and long blockages, but also rigorous linkages and suddenly accelerated progress, meet and blend in scientific time as in the intimacy of the soul, in meteorology as in river basins. [...] If the time of a planet and the time of a river can have such subtlety, what about historical time? We can say, at the very least, that

⁶³ Em 2011 fui contemplada pelo Prêmio Interações Florestais, que consistia em participar de uma residência artística de um mês (entre maio e junho) na ecovila Terra Una, situada na Serra da Mantiqueira, em Minas Gerais, convivendo com outros 9 artistas e os moradores. A situação era de isolamento e extremo contato com a natureza e com os demais artistas, que desenvolviam seus projetos individuais. O experiência da residência será tratada com mais detalhes no próximo capítulo. Mais informações podem ser encontradas no website: <http://www.terrauna.org.br/>

history is chaotic, that it percolates. Simultaneously unpredictable and deterministic, its course blends all paces.⁶⁴

O filtro do espaço da terra parece abarcar uma multiplicidade de relevos, de texturas, de densidades e de obstáculos que afetam o rio (e o tempo). Contaminado e cheio de incertezas, a concepção de tempo que Serres coloca se aproxima da permeabilidade que a natureza impõe e que o ser humano tende a negar. Se deixar permear é se colocar num lugar de vulnerabilidade, e é este estado de insegurança que o isolamento na natureza impõe.

A um só tempo afetada pela fragilidade e pela calma que o silêncio do espaço da terra me provocava, durante o período de residência pude experimentar o devaneio das águas, este contemplar líquido que Gaston Bachelard sugere continuamente em sua filosofia da “imaginação da matéria”⁶⁵. Verifiquei que ali também, na superfície porosa e cambiante da terra, a água fissurava as estruturas das construções, alisava as rochas e suavizava o leito dos rios, levando consigo barro, folhas, galhos, pedaços de matéria sólida. O embate permanecia, com a diferença, porém, de que ali a natureza parecia aceitar a potência da água que a tudo inunda e transforma.

No espaço da terra, a água infiltra com facilidade e encharca o solo. Submerge até o lençol freático – essa extensa camada aquosa que permeia o subterrâneo. A água da chuva ao cair na terra pode correr alargando o leito dos rios, ou ser absorvida e depois brotar novamente, minar em outro lugar.

⁶⁴ “Longe de fluir linhas laminares e contínuas, como um bem comportado rio sob uma ponte, rio acima e rio abaixo, o tempo desce, dá a volta sobre si mesmo, para, começa, bifurca dez vezes, divide, e se mistura, pego em redemoinhos e contracorrentes, hesitante, aleatório, incerto e flutuante, multiplicado em mil leitos como o Rio Yukon. Às vezes o tempo passa, às vezes não; mas quando passa, ele o faz como se passasse por um coador. Coador vem do latim colare, filtrar, e este filtro ou coador fornece o melhor modelo para o fluxo do tempo. Explosões repentinas, rápidas crises, períodos de tédio estagnante, onerosas ou bobas regressões, e longos bloqueios, mas também rigorosas ligações e repentinos e acelerados progressos, se encontram e misturam tanto no tempo científico quanto na intimidade da alma, na meteorologia e nas bacias dos rios. [...] Se o tempo de um planeta ou o tempo de um rio pode ter uma sutileza como essa, e quanto ao tempo histórico? Podemos dizer, no mínimo, que a história é caótica, que ela se infiltra. Simultaneamente imprevisível e determinista, seu curso mistura todos os andamentos”, tradução nossa. SERRES, Michel. **Science and Humanities: The Case of Turner**. In “SubStance”, Vol. 26, No. 2, Issue 83: An Ecology of Knowledge: Michel Serres: A Special Issue. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997. 15 p.

⁶⁵ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.