

Fiz frotagens de grafite em pó das rachaduras no chão das construções de adobe e de terra batida e, a partir delas, fotografei os volumes que se imprimiram na frente e no verso do papel. Eram minúsculos relevos que formavam uma geografia sinuosa e temporária, pois logo as marcas no papel desapareciam. O verso do papel revelou um jogo topográfico de luz e sombra, remontando às primeiras fotografias aéreas que iniciaram toda a série de trabalhos. Estas fotografias são mais uma camada da pesquisa, e retomam a questão da escala, pois podem ser ampliadas em variados tamanhos e se prestam à montagens diversas, sem que estejam presas aos seu contexto original.

Em outro experimento, mergulhei uma tela de algodão cru que tinha um formato estreito e comprido (aproximadamente 300 x 40 centímetros) em um riacho que cortava o terreno. Permiti que o tecido corresse um pouco o curso do rio e se deixasse marcar pelo que encontrasse pelo caminho. Ao secar, o algodão adquiriu uma textura amassada, e foi tingido pelo barro que cobria o fundo do riacho. Em seguida, pendurei o tecido verticalmente e fui pingando em diversos pontos uma mistura de grafite em pó e água. Ao escorrer, o líquido viscoso sofria a ação do vento e da inclinação e fazia caminhos inesperados pela superfície da tela, deixando rastros metalizados por onde passava. São minúsculos rios imaginários, que se conectam e se bifurcam ao acaso, formando uma extensa rede de *hidrografia poética* sobre o tecido já marcado pelo rio real.

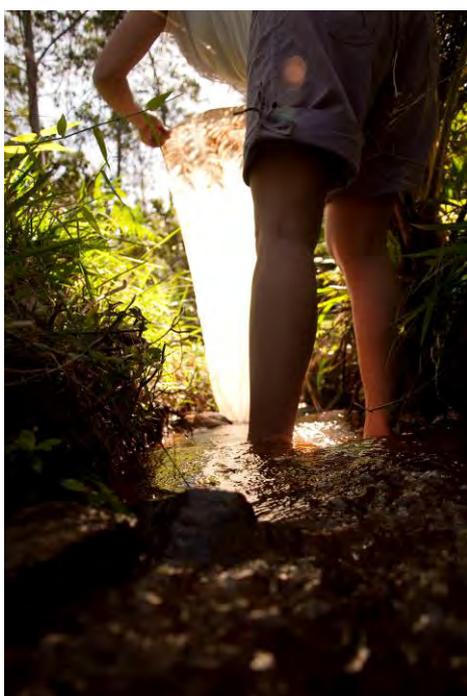






Fig. 9 – Frames de “Rivers and Tides”; Andy Goldsworthy, 2001.

Fig. 10 – Thiago Rocha Pitta; “Fonte Dupla”, 2005.

Fig. 11 – Brígida Baltar, “A Coleta da Neblina”, 1996-2001.

A partir deste devaneio hídrico, dando seguimento ao conceito de “imaginação da matéria”⁶⁶ de Gaston Bachelard, percebo em muitos artistas o movimento de se debruçar sobre a umidade e os vestígios da matéria aquosa.

O artista Andy Goldsworthy trabalha frequentemente em ambientes não-urbanos. O fluxo da natureza é a base de seu trabalho, que utiliza materiais naturais e é posicionado em locais em que o artista já prevê uma transformação, como a subida de marés, o vento, a mudança de temperatura e etc. No documentário “Rivers and Tides”⁶⁷, Goldsworthy explica o seu interesse pelo desenho fluvial, que se repete em diversas obras.

Somehow the river is that line that I follow. The river... there is unpredictability about it. It is really unpredictable. And that line running through, and at the same time having its own cycles, related to the weather and the sea. [...] The river is a river of stone, a river of animals, a river of wind, a river of water, a river of many things. The river is not dependent of water, we are talking about the flow.⁶⁸

⁶⁶ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁶⁷ “De alguma forma o rio é aquele linha que eu sigo. O rio... há uma imprevisibilidade nele. Ele é realmente imprevisível. E aquela linha correndo através, e ao mesmo tempo tendo seus ciclos próprios, relacionados com o clima e o mar. [...] O rio é um rio de pedra, um rio de animais, um rio de vento, um rio de água, um rio de muitas coisas. O rio não é dependente de água, estamos falando sobre o fluxo”, tradução nossa. **Rivers and Tides: Andy Goldsworthy working with time**. Direção Thomas Riedelsheimer. New Video Group, DVD, cor, son., 90 min, 2001.

⁶⁸ Op. Cit. **Rivers and Tides: Andy Goldsworthy working with time**.

O artista Thiago Rocha Pitta produziu uma série de trabalhos aquosos, como aquarelas em tons acinzentados e terrosos, imagens fugidias que lembram nuvens e temporais. Rocha Pitta criou também nuvens “artificiais”, que emergem de dentro da mata, saindo de uma cachoeira, na série de fotografias “Fonte Dupla”, de 2005. A sutileza das nuvens que se dispersam e se confundem com o delinear da paisagem se desdobram em diversos dos trabalhos do artista, que trabalha com materiais como sal, carvão e ferro em pó.

A artista Brigida Baltar adentrou a Serra dos Órgãos ao amanhecer para, munida de vidros e coletores de formatos diversos, ir em busca da neblina. Na série de trabalhos intitulada “Umidades”, a artista investiga a neblina, o orvalho e a maresia. Nas fotografias e nos vídeos podemos vê-la se perder em meio à indefinição desta água porosa, em um limiar de precipitação e flutuação aquosa que a transporta para uma paisagem onírica. A água burla os olhos e as imagens são carregadas de imprecisão.

O filósofo Gaston Bachelard acrescenta:

“Ora, são precisamente os objetos incessantemente contemplados pelo devaneio hídrico que pressionam a água oculta no céu. Os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu.”⁶⁹

A artista inglesa Susan Derges⁷⁰ possui uma série de trabalhos em fotografia que investigam a água e os ambientes aquosos. Conhecida como uma fotógrafa *camera-less*, Derges desenvolveu diversas técnicas para criar fotografias sem câmera, trabalhando diretamente com o papel emulsionado e a luz, e muitas vezes utilizando a água como filtro/lente para suas impressões fotográficas. Na série intitulada “Clouds”, a artista mergulha o papel fotográfico em um lago à noite e capta a imagem do céu e da floresta através da água.⁷¹

Em outras séries, como “River Tawn”, a própria água é a matéria a ser registrada, criando uma imagem complexa, que sugere o movimento aquoso, e convida a muitas indagações acerca da técnica desenvolvida pela artista.

⁶⁹ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 161 p.

⁷⁰ Mais informações no website oficial da artista: <http://www.susanderges.com/> Última visita em 14 de março de 2012.

⁷¹ EDE, Siân. **Art & Science**. London: I. B. Tauris, 2008. 173 p.

Nestes trabalhos, me parece que o devaneio hídrico é um tema central; um ponto de aglutinação que irá se desdobrar em uma pesquisa poética e técnica. O mistério que cerca estas imagens, tanto pela estética quanto pelo seu artifício, propõem um encantamento diante da natureza e da arte.

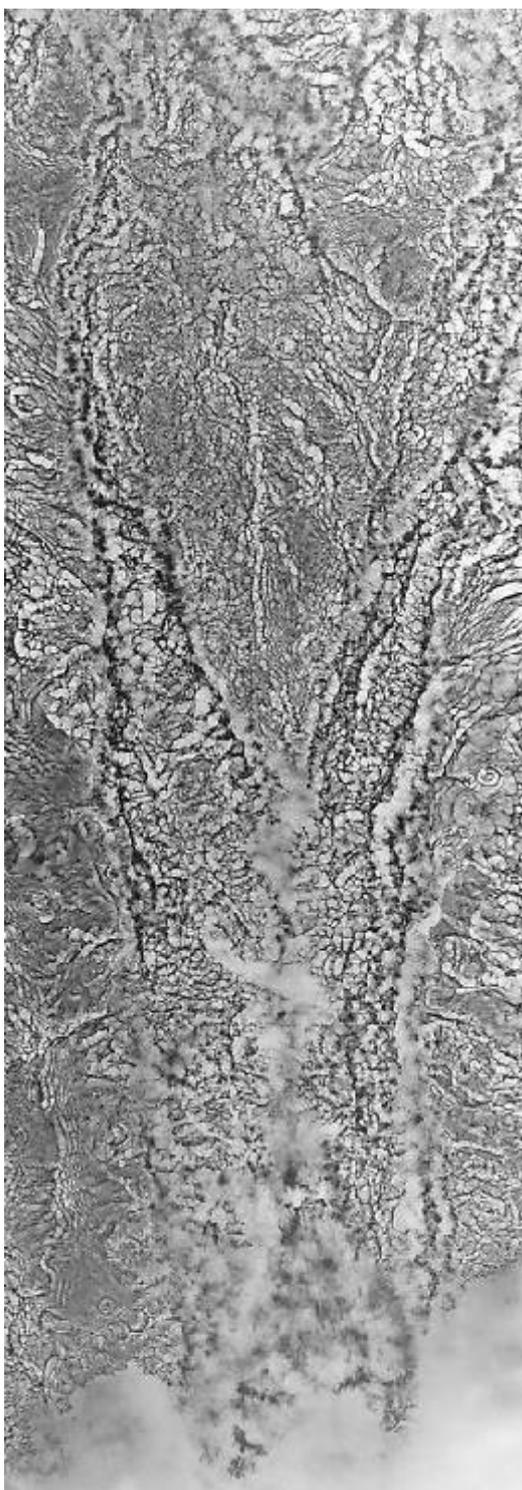
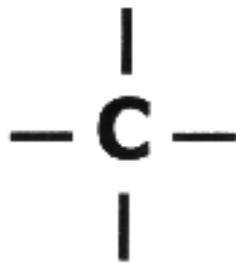


Fig. 12 – Susan Derges; “River Tawn”, 1998.





3 CARBONO: TERCEIRA LIGAÇÃO

3.1 Combustão e Memória – *Meia-Vida(carbono-14)*

Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica.
Gaston Bachelard

Meia-Vida(carbono-14) é uma série de trabalhos que se iniciou ainda durante a residência artística no Japão, como uma fagulha de um fogo que iria se desenvolver bem mais tarde. O foco do trabalho durante a residência foi a série *Sumi*, descrita no primeiro capítulo. Esta série se desdobrou depois da volta ao Brasil, e me fez perceber como por vezes uma pesquisa pode se estender independente de seu contexto original.

Se *Sumi* teve um longo tempo de maturação e desenvolvimento, ainda maior foi o de *Meia-Vida(carbono-14)*. O projeto surge de uma circunstância peculiar: durante o período de residência no Japão ocorreu uma espécie de ritual anual da comunidade, já institucionalizado pela tradição. O chamado “Yamayaki” (Yama – montanha; Yaki – grelhado/tostado) é um costume que se repete todos os anos em diversos locais do Japão.

Na região onde residi havia o “Yamayaki” do Platô Akiyoshidai, que consistia na queima controlada do imenso planalto chamado Akiyoshidai. Uma vez por ano agentes do governo organizavam a população dos diversos vilarejos que rodeavam o platô, uma reserva ambiental da região, para que juntos fizessem a queima da vegetação. A parte do planalto a ser queimada continha apenas ramagens baixas, como uma relva, e as florestas ao entorno deveriam ser protegidas do fogo pelos moradores e agentes de controle.

A motivação do evento era a renovação do solo para um novo ciclo anual. A queimada era organizada no fim do inverno, preparando a terra para a primavera que se anunciaria dentro de poucas semanas.

Dadas estas circunstâncias, fui levada a presenciar o “Yamayaki”, munida de uma câmera fotográfica, uma câmera de super8mm e rolos de negativos diversos. E o que vivenciei no alto daquelas montanhas em chamas foi uma experiência física e estética muito marcante, que viria a desencadear uma série de indagações a respeito da matéria, do tempo e dos processos de transformação do planeta.

De diversos cantos do imenso platô que avistávamos do alto de uma montanha, pessoas ateavam fogo na ramagem amarelada pelo inverno. Rapidamente as chamas começavam a lambar os morros, formando linhas arredondadas. Ao passar, o fogo transformava o solo amarelo em negro e fazia subir uma fumaça esbranquiçada que em tudo entranhava. Por todos os lados se via essas linhas de chamas a correr, até que se encontravam – o fogo se extinguia no encontro consigo mesmo, deixando apenas as cinzas negras e os restos de fumaça branca.



Este caminhar de fogo e fumaça me remeteram às explosões produzidas pelo artista chinês Cai Guo-Qiang⁷², em sua série “Project for Extraterrestrials”. Tratam-se de acontecimentos explosivos feitos com pólvora e montados em locais que variam entre o ambiente urbano e o rural. Estas instalações momentâneas, geralmente feitas em grande escala, propõem uma comunicação com o cosmos, conforme sugerida pelo título. O fogo é a matéria transitória base para os trabalhos de Guo-Qiang. A faísca e a fumaça produzem um desenho momentâneo que ilumina a noite, reunindo o público em eventos únicos.

Fig. 13 – Cai Guo-Qiang, “Fetus Movement II: Project for Extraterrestrials No. 9”, 1992.

Fig. 14 – Frans Krajcberg, “Queimada (Amazônia)”, 1997.

A natureza em chamas também produz ressonância nas fotografias produzidas pelo artista Frans Krajcberg⁷³. Engajado na luta pelo meio-ambiente e por uma vida sustentável, Krajcberg viaja regularmente à Amazônia, onde registra

⁷² Mais informações no website do artista: <http://www.caiguoqiang.com/>

⁷³ Mais informações sobre a obra e a trajetória do artista podem ser encontradas na Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural, disponível no website:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbetes=1834&cd_item=2&cd_idioma=28555

em filme e fotografia queimadas na floresta, árvores incineradas e novas plantas nascendo em meio a cinzas. A madeira carbonizada é matéria-prima para diversas esculturas do artista, que trazem a forma orgânica em galhos e cipós retorcidos pelas chamas.

Em super8mm filmei o fogo que lambia as montanhas e a tudo enegrecia. Filmei também o processo de feitura da queimada: os homens e as mulheres ateavam fogo à terra para logo depois o apagarem, batendo continuamente com ramagens no chão, envoltos em fumaça. O incêndio só poderia se dar de um certo ponto para frente, portanto, este era o gesto inicial de todo o desenhar que se via nas montanhas. A ação humana presente nas imagens filmadas revela uma ambivalência: são imagens que se constroem sobre a violência e sobre a contemplação. Em meu registro, os homens e as mulheres têm uma postura ativa ao colocar o fogo e ao controlá-lo, porém assumem também uma atitude passiva ao observarem a queimada se distanciar e tomar um rumo próprio do acaso.

Produzi na ocasião também uma série de fotografias, onde escolhi focar especialmente na paisagem em pleno processo de transformação. As linhas de fogo e de fumaça formavam desenhos nas montanhas – um desenhar do acaso, que seguia um gesto sem autor. Novamente, como em *Sumi*, mas em escala muito maior, a ação humana – esse “pincelar”, seja de tinta ou de fogo – é ponto de partida para todo um desenrolar independente, uma metamorfose contínua da matéria em instabilidade. O resultado é uma autoria compartilhada com a natureza. Os homens ateam fogo e controlam para que não ultrapasse os limites desejados, porém todo o acontecimento da queima segue um curso próprio, onde outros fatores, como vento, temperatura e relevo, passam a determinar a forma como as chamas se comportam.

Gaston Bachelard, em seu livro “A Chama de uma Vela”, traça um paralelo entre a chama e a ampulheta.⁷⁴ Ambas funcionam como instrumentos de medição do tempo, mas enquanto a ampulheta trabalha a partir do efeito da gravidade e da movimentação da matéria, a chama sugere uma duração no tempo através de um processo que caminha do físico para o imaterial.

A chama é uma ampulheta que escorre para o alto. Mais leve do que a areia que desmorona, a chama constrói sua forma, como se o próprio tempo tivesse sempre

⁷⁴ BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

alguma coisa a fazer. Chama e ampulheta, na meditação pacífica, exprimem a comunhão do tempo leve com o tempo pesado.⁷⁵

⁷⁵ Ibid 30 p.





Bachelard coloca que a transformação temporal da chama de uma vela se constrói sobre um princípio de verticalidade, onde a matéria, convertida em gases, é expelida para o alto. Porém nas chamas da queimada acontece um movimento de direção dupla: vertical e horizontal. É como se o eixo espaço-tempo de alguma forma ressoasse neste curso voraz que o fogo impõe sobre o território – a chama avança em direção ao horizonte, travando um embate com a matéria que cobre a superfície. Mas o fluxo gerado por este embate também se projeta para o céu, provocando um fabricar contínuo de nuvens negras de carbono.

Se em *Sumi* o desenhar do pigmento líquido propõe esta reflexão acerca da verticalidade versus a horizontalidade na pintura, o fogo da queimada radicaliza estas questões em seu movimentar duplo. Não mais líquida ou sólida, a combustão é um fenômeno que consome lateralmente a matéria e a arremessa verticalmente na atmosfera. O que resta? Entre os muitos detritos, carbono nas cinzas, carbono na fuligem, carbono nos gases que se dispersam pelo ar.

Focadas no caminhar do fogo, as fotografias revelam uma espécie de corte na paisagem: incisão espacial e temporal, onde a chama se imprime como um *dispositivo de passagem*. O fogo é o ponto-limite, o vértice da transformação – um intervalo no tempo que condensa a metamorfose da combustão. A matéria orgânica que cobria o platô passa a carbonizada e se torna novamente inerte. Logo esta mesma matéria será absorvida pelo solo e servirá a um novo ciclo na natureza.

De volta ao Brasil, as imagens e a experiência ficaram durante muito tempo ressoando, como um projeto adormecido a espera de alguma chave escondida. A partir da reflexão a respeito dessas imagens cheguei ao elemento Carbono.

A superfície queimada do platô, agora limpa e enegrecida, fazia despontar pedras brancas, que estavam escondidas pela ramagem alta e amarelada. Ao pesquisar sobre a história geológica do platô Akiyoshidai pude verificar que as pedras eram formadas por um calcário antiquíssimo, que se estendia fundando uma imensa cadeia de cavernas subterrâneas. Este relevo cárstico, formado por rochas carbonáticas⁷⁶, é o motivo para o local ter se tornado uma reserva ambiental.

⁷⁶ Rochas carbonáticas são formações em que o elemento carbono é o principal componente (superando 50% do total). Geralmente são formadas devido a uma intensa atividade biológica. No caso do calcário, o carbono está associado ao cálcio, e é fruto dos restos mortais de organismos marinhos, como ossos e conchas. Mais informações podem ser encontradas em artigos publicados no website da Escola de Geociências da Universidade de Sydney, disponível no endereço eletrônico:

Há cerca de 300 milhões de anos esta cadeia montanhosa havia sido um gigantesco recife de corais. Era o período Carbonífero, marcado inicialmente por um aumento do nível dos oceanos que alagou as terras litorâneas, transformando-as em mares rasos. Este efeito, porém, se reverteu alguns milhões de anos mais tarde, e a vida dos mares litorâneos foi extinta. Dos ossos e conchas destes organismos aquáticos se formaram os platôs de rocha calcária. Foi ao longo deste período, compreendido entre 354 e 290 milhões de anos atrás, que as massas continentais se uniram formando o supercontinente *Pangéia*.⁷⁷

Me interessei especialmente por este período Carbonífero, que é assim chamado pois as formações rochosas que datam desta época são formadas por grandes quantidades de carvão mineral, petróleo, xisto betuminoso e calcário, resultantes das florestas e da vida marinha que transformaram a atmosfera terrestre através dos tempos. Estes seres “fixadores de carbono” retiraram o dióxido de carbono do ar para devolver apenas o oxigênio.⁷⁸ É à abundância das florestas desta época que se devem as grandes reservas mundiais de carvão, de petróleo e de betume que são exploradas atualmente.

Comecei a pensar neste trabalho como uma investigação da *memória geológica* da matéria e busquei observar como os seres vivos se relacionam com o carbono através do tempo. Da contínua absorção pelas plantas e animais marinhos há 300 milhões de anos à queima e o uso intensivo das reservas de combustíveis fósseis pelo homem, a silenciosa transformação do carbono me pareceu essencial para compreender a biosfera terrestre.

Intrigada pelas pedras que rodeavam o local onde residi no Japão, e ainda sem saber do que se tratava, fiz muitas fotografias em planos bem fechados, revelando as camadas de matéria orgânica entranhadas na pedra – como musgos, líquens e fungos. Ao retornar às imagens produzidas durante a queimada do platô, percebi que o foco do trabalho era a ação do tempo na matéria e transformações sofridas, em ciclos rápidos ou lentos. Me propus então a criar *fósseis imaginários*,

<http://www.geosci.usyd.edu.au/users/prey/FieldTrips/Yass04/Carbonates.html> Último acesso realizado em 13.01.12.

⁷⁷ UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, Faculdade de Geologia. **Carbonífero**. Disponível em: <http://www.fgel.uerj.br/dgrg/webdgrg/Timescale/carb-fram.htm>, Acesso em: 20 de jul. 2010.

⁷⁸ ROSA, Rogério da Silva *et al.* **Importância da Compreensão dos Ciclos Biogeoquímicos para o Desenvolvimento Sustentável**. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2003.

imagens meio-vida-meio-pedra que materializassem esta idéia de *memória da Terra* que circundava a pesquisa.

Esses “fósseis” acabaram por se revelar em monotípias de peixes que já havia muito tempo eu experimentava produzir para um outro projeto. As monotípias foram feitas com nanquim e aquarela sobre papel de arroz e tecido, e seguem uma técnica japonesa chamada *Gyotaku*.⁷⁹ Os peixes são pintados e pressionados sobre o papel, gerando um registro que confunde as escalas do tempo. Como um animal petrificado, a imagem remete a um fóssil de um ser aquático que não mais existe entre nós.

As pedras e os peixes acabaram por se tornar mais uma camada de significação poética para o trabalho da queimada. Chamei esta série de *Meia-vida(carbono-14)*, fazendo referência ao átomo de carbono radioativo.⁸⁰ Absorvido pela matéria orgânica, o carbono-14 passa a agir como um marcador de tempo. O elemento radioativo traz em si a idéia de instabilidade, que me parece fundamental ao projeto.

Ao pesquisar sobre a radioatividade para este projeto cheguei até a Geologia. Como se folheassem palimpsestos, geólogos buscam desvendar a história que se encontra incrustada nas sucessivas camadas rochosas. Cada linha desenhada sobre uma pedra pode ter custado milhões de anos de evolução. Os átomos radioativos têm um papel importante no estudo da evolução do planeta, pois a partir do cálculo da meia-vida os cientistas fazem estimativas da idade da matéria analisada, num esforço interdisciplinar que envolve a física, a química e a biologia.

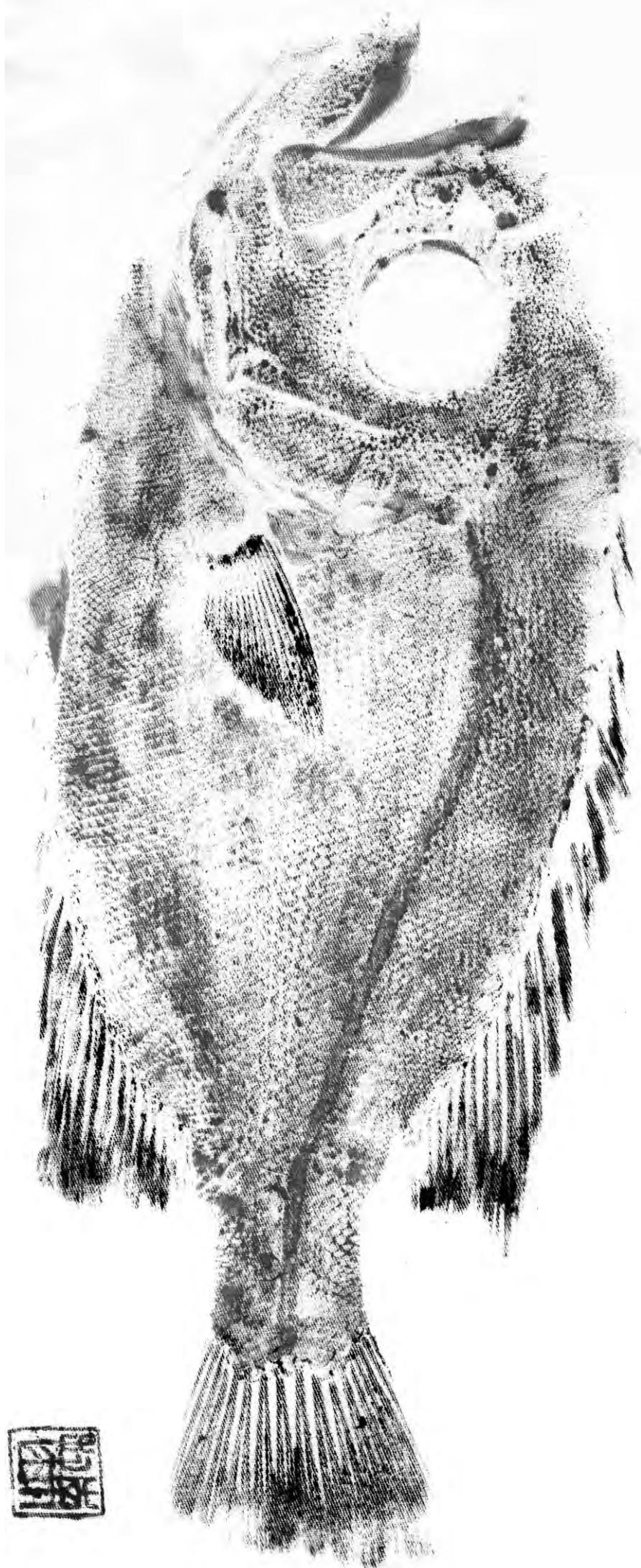
A descoberta da radioatividade e a análise temporal a partir da meia-vida permitiu que geólogos obtivessem maior precisão na datação do planeta – das especulações histórico-religiosas anteriores às análises atuais, a idade da terra subiu de algumas centenas de milhares para quatro bilhões e meio de anos.⁸¹ O

⁷⁹ O Gyotaku é uma técnica milenar japonesa, produzida originalmente por pescadores e utilizada como registro dos peixes antes do advento e da popularização da fotografia. Tradicionalmente, pinta-se o peixe para depois imprimi-lo sobre o papel, completando com informações como peso e medida. Podem ser encontrados em diversos restaurantes no Japão e ainda hoje são produzidos por artistas de vários lugares do mundo.

⁸⁰ Meia-Vida é o tempo em que uma quantidade de um elemento radioativo sofre decaimento, ou seja, perde energia. O período de meia-vida do carbono-14 é de aproximadamente 5730 anos. Isto significa que, após 5730 anos, uma amostra de 1000 átomos de carbono-14 se transformará em 500 átomos de nitrogênio-14, e restarão 500 átomos de carbono-14. Este restante de C-14, por sua vez, cairá pela metade novamente em 5730 anos, e assim por diante, até não haverem mais átomos de carbono radioativo. Cf TERRA. **A Prova do Carbono 14**. 2003. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/ciencia/interna/0,,OI109680-EI1426,00.html>. Acesso em 30 de jul. 2010.

⁸¹ BBC. **Earth Story - The Time Travelers**. London: BBC, 2009. DVD.

descobrimos de que o planeta teve que passar por este período inimaginável de transformação revelou que os caminhos da evolução terrestre foram muito mais complexos do que antes se acreditava.





O carbono-14 tem uma função especial nas datações de fósseis porque, por não ser nocivo, é assimilado pela matéria orgânica assim como os outros átomos de carbono. Ele é utilizado para datar sedimentos, madeira, carvão, pigmentos orgânicos, ossos e conchas marinhas.⁸² A presença do carbono-14 numa dada amostra, por mais ínfima que seja, pode revelar que a matéria sofreu influência de fontes biogênicas, ou seja, o carbono é uma evidência de vida.

As fotografias das pedras e as monotipias de peixes remetem a outra Era a ser imaginada. Recordam uma paisagem que não vimos, mas que se perpetua em nós na forma de uma *memória material*. Ao mesmo tempo, nas imagens da queimada, podemos ver a transformação da paisagem em “tempo real” – chamando atenção para a incrível capacidade humana de modificar o ambiente. A escala temporal é colocada em questão: não fosse o homem, poderia ser um terremoto, um vulcão, um meteoro, uma enchente. Ao contrário da evocação de uma natureza harmoniosa e estável, domesticada a modo dos jardins, a paisagem que aqui se propõe é fundada no movimento e na entropia. O conjunto do trabalho busca provocar uma reflexão sobre a evolução do planeta - uma evolução criativa, que transporta a matéria e a vida para direções inimagináveis.

⁸² COMCIÊNCIA. **Carbono-14 não é único método de datação**. SBPC/Labjor Brasil, 2003. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/arqueologia/arq06.shtml>, Acesso em: 20 de jul. 2010.

3.2 O Desdobrar da Queimada – *Carbono*

A última parte da série de trabalhos que tratamos nesta dissertação foi produzida durante a residência artística Prêmio Interações Florestais, realizada na ecovila Terra Una.⁸³ Meu trabalho buscava investigar a matéria em transformação, e naqueles dias estive muito atenta às diferentes velocidades dos processos naturais. Procurei por algo naquele ambiente que fizesse o ciclo do carbono emergir. Torná-lo visível foi o meu maior desafio.

Logo identifiquei a fogueira como espaço de calor, contemplação e troca. Carvão, fumaça, fuligem: era um local privilegiado para minha pesquisa e acabou por tornar-se meu ateliê. O frio daquelas noites de maio fazia do fogo um artigo de grande importância. Os artistas, moradores e visitantes se reuniam ao redor da fogueira para conversar, observar a noite e se esquentar.

A chama é a parte visível da combustão, que transmuta matéria em gases e, se incompleta, produz fuligem e cinzas. Me interessei pela visibilidade desta transformação, que, por mais cotidiana que seja, guarda em si algo de misterioso. No caso da fogueira, a madeira da árvore, que demorou anos para crescer e se fortalecer, é, em pouco tempo, convertida em luz e calor. Se não se queimar por completo, restará também carvão vegetal, a madeira carbonizada.

Na combustão, o dióxido de carbono que uma árvore passou tempos fixando em sua estrutura é devolvido ao ar através da fumaça negra. E o oxigênio que uma árvore passou anos expelindo na atmosfera é fundamental para que a combustão possa ocorrer. Esta é apenas uma pequena parte do invisível equilíbrio químico do nosso planeta: as plantas consomem carbono e expelem oxigênio, os animais, assim como o fogo, consomem oxigênio e expelem carbono. São procedimentos básicos de um ciclo energético, que se encontra na matéria, no calor e na luz.

Porque uma chama prende a atenção? Seria somente por conta de suas formas sinuosas em rápido movimento? Me parece que essa imagem fugidia

⁸³ A Ecovila Terra Una é uma comunidade sustentável localizada na Serra da Mantiqueira, em Minas Gerais. A ecovila possui diversos projetos, entre eles a residência artística Interações Florestais, que todo ano recebe artistas de vários estados do Brasil para uma temporada de um mês. No ano de 2011 o projeto englobou um intercâmbio de residências da América do Sul, recebendo, além dos artistas brasileiros, cinco artistas sul-americanos. Estive participando do programa entre maio e junho de 2011. Mais informações sobre a Terra Una e o programa de residência podem ser encontradas no website oficial da ecovila: <http://terrauna.org.br/arte/>. Os trabalhos que desenvolvi durante a residência também estão disponíveis no catálogo virtual da residência: http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais2011/Marina_Fraga.html

aglutina uma série de questões do ser humano diante da natureza. O fogo é sempre fogo, mas, como a água corrente, nunca é o mesmo. Ele está sempre a transmutar-se em mil formas, muito mais veloz do que nossa capacidade perceptiva. A velocidade do fogo é fascinante, pois a queima pode, em pouquíssimo tempo, pôr fim em substâncias que demoraram muito para se desenvolver. É uma outra escala temporal que se pronuncia.

O queimar desta *chama-ampulheta*⁸⁴ coloca também a fragilidade humana em questão. O fogo é, a um só tempo, um importante instrumento e uma ameaça – sua capacidade destrutiva é assustadora e nos impõe reverência. Relacionado com a espiritualidade e seus rituais mais diversos, a chama parece lembrar continuamente a efemeridade do ser humano. O fogo é a iminência de uma transformação veloz e violenta, que nos coloca em um lugar de vulnerabilidade.

Em seu texto “Geopolítica da Cafetinagem”⁸⁵, Suely Rolnik comenta que uma das buscas das práticas artísticas é a “superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro”⁸⁶. A autora coloca esta questão na perspectiva de uma sociedade capitalista que tende a nos anestesiar dos afetos que a alteridade pode produzir no corpo do indivíduo. A subjetividade estaria, assim, num embate entre uma identidade cristalizada e estável e um “corpo vibrátil”, que sofre constantemente os afetos de um “campo de forças” externo.⁸⁷ Suely Ronik escreve:

É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade.⁸⁸

Se deslocarmos o lugar do “o outro”, conforme descrito por Rolnik – ampliando o conceito e colocando a alteridade não mais em termos de indivíduo – podemos imaginar os afetos que a subjetividade humana sofre diante da natureza. Apesar da sociedade traçar muitas estratégias para se proteger deste contato assustador, diante do fogo parecemos nos lembrar da fragilidade de nossa identidade coletiva. Quem somos e como nos colocamos diante da natureza?

⁸⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ Ibid 2 p.

⁸⁷ Ibid 2 p.

⁸⁸ 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. 2 p.

Me parece que é desta vulnerabilidade que Walter de Maria trata quando enaltece os desastres naturais.⁸⁹ O artista parece colocar que os afetos que sofremos diante destes eventos são de um efeito tão extremo que nos deslocam de nossa área de conforto e abalam nossas bases identitárias. O que somos diante de uma catástrofe senão um pequenino “corpo vibrátil”⁹⁰, afogados na adrenalina de “redesenhar os contornos de nós mesmos”⁹¹?

A melancolia de quem carrega o reconhecimento da morte está presente nos trabalhos de Robert Smithson, Andy Goldsworthy e Ana Mendieta. Se as obras de Goldsworthy nos colocam perante a iminência de uma destruição e nos fazem lembrar da inutilidade de nossos esforços diante dos eventos naturais, os trabalhos de Smithson parecem muito mais duradouros e integrados à natureza do que nós mesmos. Ao refletir sobre uma obra como o *Spiral Jetty*⁹² não posso deixar de imaginar esta obra coberta de camadas geológicas, com o passar de milhares de anos. A espiral de Smithson ultrapassa a escala humana, como se pudesse se infiltrar nos processos de transformação do planeta.

Nas fotografias e filmes da *Siluetas Series*, da artista Ana Mendieta, vemos um corpo inscrito diretamente na natureza. Os ambientes e os materiais variam, mas nestes trabalhos repete-se o desenho da silhueta da artista integrada à terra. É como uma máscara mortuária cravada na matéria; registro de um corpo invisível. O vulto feminino de Ana Mendieta carrega violência e uma memória ancestral. Seus trabalhos, a meu ver, fazem lembrar a fragilidade de nossos corpos e também de como a matéria que os compõe é reintegrada à terra. Na obra *Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)*, de 1975, a artista põe fogo sobre a marca de seu vulto encravado numa terra pedregosa. É como se pudéssemos vislumbrar aquele corpo se transformar em chamas e fumaça, um corpo imaginado, pois não se encontra ali a não ser enquanto referência imaterial.



rs (1960) in *Theories and documents of*
f California Press. Berkeley, 1996. 527 p.
6. Disponível em:

[olítica.pdf](#) Acesso em: 15 de jul. de 2010. 3 p.

smithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm

A meu ver, a vulnerabilidade do ser humano e a melancolia que acompanha esta consciência se fazem presentes diante do fogo. Como um desdobrar que re-significa esta pesquisa de “imaginação da matéria”⁹³, no projeto *Carbono* busquei registrar a imaterialidade do processo de combustão. Para tanto, escolhi imprimir o movimento da queima da fogueira em um suporte físico, no caso, um tecido.



Fig. 15 – Ana Mendieta, “Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)”, 1975.

Fig. 16 – Cai Guo-Qiang, “Fetus Movement II: Project for Extraterrestrials No. 9”, 1991.

Fiz uma série de testes com tecidos diversos, até chegar ao algodão com elastano, que teve um comportamento interessante diante das altas temperaturas. Ao fim de cada noite, passei a colocar diretamente sobre a fogueira cortes do tecido embebido numa mistura de água e cola branca. Este embate entre a água e o fogo produzia manchas na superfície do pano, gerando diversas formas em tons de marrom e amarelo. A cola fazia que uma parte da matéria sólida, como fuligem e cinzas, se agregasse às fibras.

Além de se deixar marcar pela chama, o tecido produzia deformações nas fibras, remetendo a uma pele, que se enrugam, cria bolhas e fissuras na superfície. O tecido era uma espécie de corpo que eu deixava sobre o fogo todas as noites. O que resta sobre esta *pele* é o afeto e a memória da fogueira. A *chama-ampulheta*, expunha sua força de verticalidade queimando o tecido até atravessá-lo. A chama “escorre para o alto, para o céu, como um riacho vertical”⁹⁴, enegrecendo e se desenhando sobre a *pele* como um gesto.

Novamente era um gesto sem autor, pois o resultado era fruto do acaso. Minhas influências se limitavam à decisão da posição do tecido sobre a fogueira, e o

⁹³ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁹⁴ BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. 29 p.

momento de colocada e de retirada do mesmo. A duração do processo poderia romper o tecido, marcá-lo mais ou menos. Porém a grafia que se insinua sobre a tela branca é um desenhar do fogo, fruto de um movimento autônomo.

As imagens marcadas no tecido conversam visualmente com os estudos que Cai Guo-Qiang produz para suas instalações pirotécnicas. Antes de executar a instalação, o artista faz seus projetos criando mini-explosões com pólvora sobre papel, e esses experimentos são parte da sua obra, mesmo que o evento que ele projeta ainda não exista. Este não é o caso das telas de *Carbono*, que não são um estudo para algo porvir, mas um registro de um evento que já se realizou. Porém, as marcas das explosões no papel de Guo-Qiang também são imagens deixadas pela combustão e evocam a memória de um instante impalpável.

As telas de *Carbono* foram exibidas em uma mostra que finalizava o período da residência artística. Meu objetivo inicial era colocá-las em contato direto com o ambiente externo, mas como o vento forte danificaria os tecidos, optei por expor as telas penduradas nos vidros da parede de um salão que dava vista para a floresta. Por trás dos trabalhos era possível visualizar a copa das árvores, o que criava uma relação temporal entre a obra e seu exterior: nas telas, o registro da transformação da madeira em fogo, e na mata, a madeira viva das árvores altas. Em um dos vidros não coloquei nenhuma tela, mas deixei-o livre para vista da floresta. No parapeito deste vidro sem tecido coloquei três pedaços de madeira carbonizada. Eram galhos de um preto brilhante que eu havia guardado após um dia em que a fogueira fora apagada pela chuva. Os tecidos, a floresta e os galhos são todos estágios de uma transformação em que o carbono é o protagonista.



Durante a residência descobri a “grinfa” – folha da araucária, uma árvore típica da Serra da Mantiqueira – era utilizada para acender as fogueiras da região por ser extremamente inflamável. Seu fogo era alto e rápido, e deixava cinzas bem brancas. Coletei uma porção de grinfas secas para uma pequena performance. Tratava-se de um experimento lúdico: com as folhas desenhei na terra o símbolo do elemento carbono e registrei em vídeo minha tentativa de acender o “C” e suas quatro ligações para vê-los queimar quase que simultaneamente. Minha performance acabou um pouco descoordenada, pois fui atropelada pela rapidez do fogo. Mas o resultado me pareceu interessante pois, o que me parecia explícito – o símbolo do elemento carbono – tornou-se apenas uma forma na terra a ser decifrada.

Com o passar dos dias, o frio do inverno foi se intensificando, e a fogueira foi ficando cada vez mais vazia, pois todos preferiam ficar perto do fogão à lenha, no calor da cozinha. Ficou claro que se tratava de um projeto noturno, pois o sol atrapalhava a visualização da chama, e as noites foram ficando cada vez mais longas em meu ateliê-fogueira.

Nos testes com os tecidos, fiz tentativas com o algodão cru, porém a velocidade da queima era rápida demais para marcar o tecido. As fibras do algodão cru rompiam-se facilmente, formando buracos em pouquíssimo tempo. Observei, entretanto, que ao queimar, o fogo percorria cada linha do algodão, e o pano colocado sobre a madeira em brasa criava volumes e relevos. Os desenhos criados no tecido em brasa remetiam às imagens da queimada do trabalho *Meia-Vida(carbono-14)*. Se desvinculasse a cena de sua escala, poderia ver o tecido se transformar na superfície de uma montanha ou em um vulcão microscópico.

Portanto, utilizando uma lente tele-objetiva consegui o efeito de escala que desejava e assim filmei o algodão se tornar brasa e passear fio a fio, subindo montanhas e formando rios de lava. Essa “chama úmida”, ou “líquido ardente”⁹⁵, se pronunciava sobre o relevo de um espaço imaginário – uma paisagem a ser sonhada antes de ser conhecida⁹⁶.

⁹⁵ BACHELARD, loc. cit.

⁹⁶ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 5 p.



Era como se estivesse a (re)produzir a cena da queimada, porém dessa vez noturna e em escala minúscula. Na imagem inicial vemos uma superfície lisa com diversos relevos, e de repente começa um incêndio que vai avançando até não haver mais território visível.

O projeto *Carbono* previa também um desdobramento externo, pois desde o início do período de residência tive a vontade de trabalhar diretamente com o ambiente, não apenas registrando, mas também intervindo e interagindo com ele. Era um desafio, pois significava uma mudança na minha prática artística habitual. Atentar aos detalhes, localizar as imagens, registrar, deslocar e re-significá-las me parece muito mais simples do que intervir no espaço e trabalhar com escalas maiores.

Porém, existia o desejo de fazer com que o trabalho acontecesse *na* natureza, e não somente *sobre* esta. Na mostra de trabalhos que ocorreu ao final da residência propus uma espécie de instalação-performance a ser realizada no espaço da fogueira. Meu objetivo era condensar e compartilhar por um momento toda uma pesquisa que havia feito durante a temporada.

A fogueira era um espaço circular e formava uma pequena arquibancada em um dos lados. Pendurei um grande tecido de algodão cru de modo que funcionasse como uma tela de projeção virada para a arquibancada. Por trás da tela, montei duas fogueiras utilizando bambu seco e grifas. Em uma hora marcada, os presentes sentaram-se para assistir a uma projeção na tela sobre a fogueira apagada.

O vídeo projetado começava com a pequena performance do símbolo do carbono com as grifas, e em seguida vinham as imagens do algodão cru queimando na brasa. Como a escala das imagens estava descontextualizada, uma confusão espacial se impunha: era como se víssemos o próprio tecido da tela se queimar. A tela, tornada brasa líquida, parecia se romper continuamente em rasgos de fogo. Dentro dela, platôs imaginários ardiam sem calor, uma vivência peculiar para os que estavam sentados na arquibancada, ao relento da noite daquele inverno rigoroso.



Após alguns minutos acendi as duas fogueiras por trás da tela. O bambu seco queima rápido e produz uma chama alta. Em pouco tempo, vimos a imagem do fogo da projeção se misturar com o fogo real, aceso por trás. O algodão da tela foi queimando, tingindo-se de um preto carbonizado e produzindo desenhos pelos fios.

Enfim projeção e fogo se tornaram uma só experiência, e a tela se rasgou, subindo pelos ares na forma de fuligens em brasa. Sofrida a transformação, a matéria seguia, meio sólida, como fuligem, meio gasosa, como fumaça, e se projetava para o alto, em sua pulsão de verticalidade. Quando só restou fogo, ainda podíamos vislumbrar a projeção formando imagens fugidias na fumaça.

Juntei as madeiras ainda acesas ao centro do círculo, e assim terminou a performance e inaugurou-se a última fogueira do período de residência.